

**Trabajos, Comunicaciones y Conferencias**

**Miradas sobre la literatura en lengua francesa:  
Hospitalidad, extranjería, revolución y  
diálogos culturales**

XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona

*Ana María Gentile, Claudia Moronell, María Julia Zaparart,  
María Leonor Sara, María Paula Salerno  
(compiladoras)*



**FaHCE**  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA



Asociación Argentina  
de Literatura  
Francesa y Francófona



**MIRADAS SOBRE LA LITERATURA  
EN LENGUA FRANCESA: HOSPITALIDAD,  
EXTRANJERÍA, REVOLUCIÓN  
Y DIÁLOGOS CULTURALES**  
XXX JORNADAS DE LITERATURA FRANCESA  
Y FRANCÓFONA  
Ensenada, mayo de 2017

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Celeste Marzetti

Tapa: D.G.P. Daniela Nuesch

Editora por Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión: Natalia Corbellini

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN: 978-950-34-1760-7

Colección: Trabajos, comunicaciones y conferencias, 39.

---

**Cita sugerida:** Gentile, A. M., Moronell, C., Zaparart, M. J., Sara, M. L. y Salerno, M. P. (2019). Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, Revolución y Diálogos culturales. XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona (2017 : Ensenada). La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 39). Recuperado de <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/132>

---



Licencia Creative Commons 4.0.

**Universidad Nacional de La Plata**  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

**Decana**

Dra. Ana Julia Ramírez

**Vicedecano**

Dr. Mauricio Chama

**Secretario de Asuntos Académicos**

Prof. Hernán Sorgentini

**Secretario de Posgrado**

Dr. Fabio Espósito

**Secretaria de Investigación**

Prof. Laura Rovelli

**Secretario de Extensión Universitaria**

Dr. Jerónimo Pinedo

**Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión**

Dr. Guillermo Banzato



# Índice

<a href="#">Presentación</a> .....	11
<a href="#">EJE I : Hospitalidad y Extranjería</a> .....	15
<a href="#">Donner l'hospitalité à l'étranger...même lorsque cet étranger est en soi-même</a> <i>Jean Bédard</i> .....	17
<a href="#">Joséphine Bacon: l'écho d'une présence</a> <i>Jean-François Létourneau</i> .....	27
<a href="#">El "recién llegado" y los sentidos de la hospitalidad en</a> <a href="#">El azul de las abejas de Laura Alcoba</a> <i>Natalia Ferreri</i> .....	39
<a href="#">La noción de extranjería en Bernard-Marie Koltès</a> <i>María Victoria Urquiza</i> .....	47
<a href="#">L'Africain de Jean-Marie Gustave Le Clézio: El ailleurs como exploración del</a> <a href="#">"cuerpo extranjero"</a> <i>Maya González Roux</i> .....	57
<a href="#">Ken Bugul: Extranjera también en su propia casa</a> <i>Lía Mallol de Albarracín</i> .....	65
<a href="#">Dos lecturas: Tamango de Prosper Mérimée</a> <i>María Amelia Grau</i> .....	75
<a href="#">La hospitalidad como trampa en El cuento del Grial</a> <i>Mariana Florencia Gómez</i> .....	81
<a href="#">EJE II: Revolución</a> .....	91

<a href="#"><u>Sexo y revolución: La escritura como testamento en Un captif amoureux de Jean Genet</u></a>	
Walter Romero .....	93
<a href="#"><u>Revolución, complot, terrorismo: Formas de la política en Robbe-Grillet</u></a>	
Bruno Grossi .....	101
<a href="#"><u>Paul Nizan y la escritura revolucionaria</u></a>	
Javier Gorraiz .....	111
<a href="#"><u>Dos modelos de historia contrapuestos a partir de Gilles &amp; Jeanne de Michel Tourmier</u></a>	
Juan Manuel Lacalle y Manuel Eloy Fernández .....	121
<a href="#"><u>Las tribulaciones de la revolución argelina y el oficio de escritor en L' attentat de Yasmina Khadra: una mirada circundante entre el exilio y la autobiografía</u></a>	
Enzo Menestrina .....	131
<a href="#"><u>El comienzo de la primera revolución del siglo XXI</u></a>	
<a href="#"><u>en Par le feu de Tahar Ben Jelloun</u></a>	
Ana Inés Alba Moreyra .....	139
<a href="#"><u>La revolución es un sueño eterno</u></a>	
Laura Valeria Cozzo .....	147
<a href="#"><u>EJE III: Diálogos culturales</u></a> .....	155
<a href="#"><u>Parte I: Literatura argentina en diálogo</u></a> .....	157
<a href="#"><u>Relaciones de la narrativa argentina con el Nouveau Roman</u></a>	
Mario Goloboff .....	159
<a href="#"><u>La zona francesa en El pasado, de Alan Pauls</u></a>	
Estela Blarduni .....	173
<a href="#"><u>Las poupées de Alejandra Pizarnik</u></a>	
Ludmila Barbero .....	183
<a href="#"><u>Música y tiempo en Boris Vian y Julio Cortázar</u></a>	
Ana María Peña .....	193



<a href="#"><u>Contribuciones a la teoría del humor en el siglo xx y sus transposiciones literarias: Georges Bataille y Witold Gombrowicz</u></a>	
<i>Javier Gorraís y Paula Jimena Sosa</i> .....	201
<a href="#"><u>Medea de Héctor Schujman y Médée Kali de Laurent Gaudé: un punto de encuentro</u></a>	
<i>Silvina Delbueno</i> .....	211
<a href="#"><u>Los dos galeotes, Les deux forçats: El problema de la traducción en los siglos XVIII y XIX</u></a>	
<i>Belén Landini</i> .....	219
<a href="#"><u>Parte II: Miradas sobre literatura contemporánea</u></a> .....	225
<a href="#"><u>Memoria de la Historia y los campos de concentración en textos de Romain Gary y Amélie Nothomb: Identificaciones y reactualización</u></a>	
<i>Mónica Martínez de Arrieta</i> .....	227
<a href="#"><u>Ecós de Rimbaud en la literatura italiana: Campana, Montale, Tabucchi</u></a>	
<i>Ana María Rossi y Sergio Di Nucci</i> .....	235
<a href="#"><u>Dos formas de impostura: Autoficción y falso testimonio en L'adversaire de Emmanuel Carrère y El impostor de Javier Cercas</u></a>	
<i>Maia Swiatek y Yael Tejero Yosovitch</i> .....	243
<a href="#"><u>Parte III: Miradas sobre literatura medieval</u></a> .....	253
<a href="#"><u>Expresiones de amor femeninas en dos romances franceses y en La muerte de Arturo, de Sir Thomas Malory</u></a>	
<i>Gabriela Cipponeri</i> .....	255
<a href="#"><u>La fiesta de las armas: Acerca de los torneos en obras de Chrétien de Troyes, en La mort Artu y en La muerte de Arturo de Sir Thomas Malory</u></a>	
<i>Kaila Yankelevich</i> .....	265
<a href="#"><u>Variantes alegóricas del amor en el Roman de la Rose y en la Vita Nuova</u></a>	
<i>Agustina Miguens</i> .....	275

<a href="#"><u>Infidelidad y lascivia: Elementos cómicos en dos textos de las narrativas italiana y francesa del siglo XII</u></a>	
<i>Constanza Espósito</i> .....	285
<a href="#"><u>Hospitalidad: Dimensión humana y divina en Le Voyage de Saint Brendan</u></a>	
<i>Susana Caba</i> .....	295
<a href="#"><u>Parte IV: Diálogos con tradiciones literarias occidentales</u></a> .....	303
<a href="#"><u>En el centenario del estreno de Les Mamelles de Tirésias de Guillaume Apollinaire: Un drama experimentalista de fusión de poéticas</u></a>	
<i>Jorge Dubatti</i> .....	305
<a href="#"><u>Sébastien Roch: Novela-deformación</u></a>	
<i>Mariano García</i> .....	333
<a href="#"><u>La recepción del pensamiento grecolatino en La filosofía en el tocador del Marqués de Sade: Una lectura hermenéutica</u></a>	
<i>Marcos Fabián Polisenya y Julieta Videla Martínez</i> . .....	343
<a href="#"><u>Parte V: Diálogos con otras expresiones artísticas</u></a> .....	353
<a href="#"><u>Premios literarios y valor: Polémica en torno al Goncourt 2010</u></a>	
<i>María Julia Zaparart</i> .....	355
<a href="#"><u>El arte en El mapa y el territorio de Michel Houellebecq: Mercado, figura de artista, proyecto creador y melancolía</u></a>	
<i>Fernando Urrutia</i> .....	365
<a href="#"><u>De la novela al film. Moderato cantabile y la traición del código</u></a>	
<i>Lucía Vogelfang</i> . .....	375
<a href="#"><u>El Extranjero, de Ferrandez: Recursos narrativos para una adaptación</u></a>	
<i>Francisco Pérez</i> .....	385
<a href="#"><u>Los ‘Otros’ y ‘Nos-Otros’ en algunas historietas de Jason</u></a>	
<i>Rocío Quiroga</i> .....	393
<a href="#"><u>De Hernani a Ernani: Literatura y música en son de libertad</u></a>	
<i>Claudia Pelossi</i> .....	407

## Presentación

Las XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona desarrolladas en mayo de 2017, tuvieron lugar, como en 2000 y 2007, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. En una prolongada tradición cultural, la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF) propone cada año estos encuentros, que se disponen en conjunto con distintas universidades del país y del extranjero. En esta oportunidad, la organización del evento estuvo a cargo de profesoras de las cátedras de Literatura Francesa, Traducción Literaria y Cultura y Civilización Francesas de los Departamentos de Letras y de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Esta confluencia dio cuenta de la voluntad de fortalecer, a partir de la Lengua y la Literatura Francesas, no sólo los estudios, la traducción y la investigación conjunta, sino los lazos existentes entre docentes, investigadores e investigadoras de áreas afines, objetivos que felizmente se lograron y que permitieron tejer un entramado de amistad y de mutuo enriquecimiento académico. Los tres días de intercambios en que se desarrollaron las Jornadas, reunieron cerca de 80 investigadores, docentes y estudiantes de grado y posgrado de diferentes universidades de nuestro país, de Uruguay (Universidad de la República, Udelar) y de Canadá (Universidad de Sherbrooke).

Esta publicación de Actas recoge comunicaciones de los participantes y conferencias plenarias de los investigadores invitados, agrupadas en tres grandes secciones según los ejes temáticos propuestos por la Asociación para esta reunión: **Hospitalidad y extranjería; Revolución; y Literatura Comparada**. Esta última sección, que lleva como título general **Diálogos culturales** abarca los apartados: **Literatura Argentina en diálogo; Miradas**

**sobre la Literatura Contemporánea; Miradas sobre la Literatura Medieval; Diálogos con Tradiciones Literarias Occidentales; y Diálogos con otras expresiones artísticas.**

Dos conferencias plenarias inauguran el libro con una de las propuestas temáticas que convocaron a la reunión: **Hospitalidad y extranjería**. En esta sección seis contribuciones redefinen las condiciones de posibilidad de expresar ambos conceptos, ya en su densidad y profundidad particulares, como en la intrínseca relación que conllevan.

La segunda sección se centra en el otro tema propuesto: **Revolución**. La componen seis trabajos que indagan sobre las miradas políticas, filosóficas y personales de escritores en lengua francesa sobre fenómenos revolucionarios diversos. Indagaciones que constituyen a la vez, tomas de posición y nuevas búsquedas respecto de las respuestas literarias que han dado los autores a los momentos de cambio y a la violencia de las diversas manifestaciones abordadas en sus obras.

La última sección da cuenta de la importancia conferida no sólo a las relaciones entre Literaturas sino a los intercambios constantes entre los variados registros de la Cultura y la Literatura. De allí los diversos apartados que lo componen. **Literatura Argentina en diálogo** se abre con dos conferencias plenarias, que evocan con suma originalidad, la articulación y las numerosas conexiones entre la Literatura Argentina y la Literatura Francesa, sección que se completa con tres ponencias de investigadores que prosiguen sus análisis en esta vía comparatista, en diversos autores contemporáneos.

En el segundo apartado, tres estudios comparados trabajan influencias, analogías y correlaciones en obras de autores franceses contemporáneos y algunos precedentes temáticos y escriturarios de la literatura francesa, italiana y española, bajo el título de **Miradas sobre la Literatura Contemporánea**.

Teniendo en cuenta el sostenido interés con que los investigadores se aproximan a los escritos del medioevo, en la sección **Miradas sobre la Literatura Medieval**, se han reunido trabajos donde al enfoque comparatista, en busca de establecer ciertas tipologías, resaltar continuidades y establecer rupturas, se agregan comunicaciones que han abordado textos medievales desde las perspectivas temáticas de las Jornadas y que admiten una lectura vertebradora con las producciones de los dos primeros capítulos, en contextos epocales claramente diferenciados.

Las dos últimas secciones de esta publicación, **Diálogos con Tradiciones Literarias Occidentales** y **Diálogos con otras expresiones artísticas**, contrastan dos diferentes enfoques: por una parte, remiten a la inscripción de obras artísticas fundamentales en las continuidades de la tradición y por otra, dan cuenta de la creciente legitimidad de los estudios literarios en su intercambio constante con otras manifestaciones de la cultura. Una conferencia plenaria profundiza el primer enfoque, indagando sobre las poéticas teatrales en **Diálogos con tradiciones literarias**, seguida por dos ponencias que reelaboran acercamientos a los géneros canónicos y a caminos heredados. En los seis trabajos incluidos en **Diálogos con otras expresiones artísticas**, con los que culminan estas Actas, se entretajan un conjunto de problemáticas escriturarias manifestadas desde las expresiones artísticas más particulares, hasta el análisis de las políticas editoriales que dan cuenta de la atención crítica con que se contempla y se interviene el vasto mundo de lo literario.

La Literatura Francesa ha estado presente de manera constante en la escena cultural, dentro y fuera de Europa. La investigación permanente sobre la Literatura Francesa y Francófona y sus contactos con otras literaturas y otras disciplinas culturales, en nuestro país, de la que estas actas constituyen un ejemplo más, nos permite intuir que nuevos aportes seguirán imbricándose en los anteriores para seguir reflexionando sobre la relevancia, la actualidad de los debates y la participación de esta literatura en la construcción de saberes literarios.

Las editoras



EJE I

---

Hospitalidad y Extranjería





# Donner l'hospitalité à l'étranger...même lorsque cet étranger est en soi-même

*Jean Bédard<sup>1</sup>*

Comment se fait-il qu'une grande ville où chacun court au travail, se précipite dans les magasins à travers un tohu-bohu de transports étouffants puisse apparaître banale? J'ai vu l'autre jour, sur un grand écran, un immense camp de réfugiés où des milliers de femmes et d'enfants mouraient de faim. Une fraction de seconde plus tard apparaissait la parade des vedettes du Festival de Cannes, tapis rouge et bijoux rutilants. Et personne n'a sursauté. C'est tout de même formidable ces immenses tours de vitrage luisant de bronze et d'argent au pied desquelles des gueux installent leurs haillons pour dormir sur la neige ou le ciment ? Dites-moi comment est-ce possible de ne pas se sentir étranger dans un monde si peu adapté aux êtres vivants que nous sommes?

Une personne naturellement lucide et indépendante d'esprit ne devrait-elle pas se sentir perdue dans cette tour de Babel, cette maison des tumultes ? Le sentiment d'extranéité, se sentir étranger, ne devrait-il pas tous nous paralyser ? Mais non! Tout semble tourner sur des roulettes.

Comenius, le grand philosophe du XVII<sup>e</sup> siècle, pensait qu'on échappait au sentiment d'être étranger grâce à un processus de socialisation qui nous amène à l'intérieur de la tour de Babel. Une fois à l'intérieur, tout apparaît normal. La bonne manière d'y arriver, nous dit Comenius, consiste à séquestrer très tôt les enfants, à les retirer de la vie naturelle où vivent les animaux, à les forcer à s'asseoir dans des locaux mal fenêtrés assortis d'un tableau noir sur lequel on écrit des mots: « chien », « bureau », « arbre », « cinéma ». Si

---

<sup>1</sup>Escritor y filósofo quebequense

bien que tout ce qui est naturel devient une sorte d'abstraction, un jeu de mots et d'images. Lorsque les enfants sortent de telles institutions, c'est comme s'ils regardaient à travers des lunettes programmées : tout leur apparaît normal, même la juxtaposition de la plus grande misère et du plus grand luxe, la circulation des êtres qui ont besoin d'air pour respirer dans un monde rempli de machines et de cheminées qui les étouffent. C'est la nature, maintenant, qui leur apparaît étrange et sauvage, dangereuse et angoissante.

Mais l'écrivain philosophe, nous dit Comenius, a échoué son processus d'intégration à la société humaine, il n'a pas bien placé ses lunettes programmées. Il voit par les côtés, alors, il se sent étranger. Il a même un peu l'impression d'avoir atterri en pleine folie collective. Et s'il ne retrouve pas le chemin sauvage des vrais êtres vivants, s'il ne réussit pas à revenir chez lui dans la nature, sous la voûte étoilée où l'air est bon, il sera comme *L'Étranger* de Camus coincé entre nature et culture, et la maison des tumultes, la tour de Babel, le labyrinthe du monde, lui paraîtra absurde autant que la forêt lui paraîtra farouche et violente. Il est perdu sur les deux côtés.

C'est la tâche de l'écrivain philosophe, mais réinstallé dans la nature, d'accompagner l'*Étranger* jusqu'à ce qu'il retrouve la sérénité de vivre parmi les êtres vivants. Pour cela, il doit réussir à entraîner le lecteur dehors, à l'amener sous la voûte céleste où se dressent des arbres, où s'étend la mer, où respire la montagne. Ce genre d'écrivain est un étranger qui, non seulement n'est pas arrivé à entrer à l'intérieur de Babel, mais qui est revenu à sa petite enfance, au moment où une chenille était un miracle. Il est celui qui utilise les mots pour sortir des mots, qui utilise les images pour sortir des images, qui utilise les idées pour sortir des idées. Il a donné l'hospitalité à l'étranger qu'il est lui-même, il a accueilli son sentiment d'angoisse, il l'a ramené chez lui, dans le vivant. Il a accompli le cycle de la connaissance et de l'ignorance qui après l'abstraction peut se servir d'une pensée construite pour entrer plus profondément dans la chair et l'esprit de la nature.

Je suis né à Montréal. Je dois l'avouer, l'école n'a pas fonctionné pour moi. Je m'y suis buté, je suis resté sauvage. Je souffre du syndrome de l'extranéité ; je suis plus heureux parmi les poules et les chèvres que dans un bouchon sur la route. Je suis donc un écrivain selon Comenius, c'est pourquoi j'ai tenté dès le début d'élucider le mystère du sentiment de normalité. Pour moi, l'étranger n'est pas l'autochtone, l'étranger, c'est celui qui arrive dans

un pays en transportant sa culture comme un blindage et sa violence comme une preuve de supériorité.

Entre le sentiment d'être un étranger dans ma propre culture et d'être un autochtone dans le pays des loutres et des castors, il y a eu un long cheminement, je dois le dire, une route marquée par des rencontres avec des rejetés, des hérétiques, des oubliés, des étrangers qui n'ont pas reçu l'hospitalité, mais le mépris. Mais cela ne me suffisait pas, je me suis fait disciple des seuls écrivains philosophes qui sont revenus à la maison du vivant.

En premier, *Marguerite Porète*, la philosophe du retour aux forces créatrices de la vie. La première, je crois, à saisir l'intelligence à l'oeuvre dans les grandes forêts, à ressentir la féminité de l'utérus du ciel et de la terre, à percevoir l'inépuisable désir de l'être humain de respirer le grand air. On l'a brûlée vive, Place de Grève à Paris, en 1310.

Bien qu'elle soit l'inspiration de *Maître Eckhart* et qu'elle arrive avant lui, j'ai connu le Maître en premier. J'ai vécu plusieurs années avec ce moine accusé d'hérésie. Cet étrange dominicain du XIVe siècle m'a amené sous le dôme étoilé de la nuit, là où se retrouve à la fin de son parcours, *L'Étranger* de Camus. C'est avec Maître Eckhart que je me suis senti chez moi dans le grand cosmos plein de sphères et de mondes à découvrir. J'étais devenu autochtone dans le grand cosmos.

Mais plus j'étais chez moi sous les étoiles, moins j'étais chez moi dans une église quelconque, pas même celle des révoltés contre la religion. *Nicolas de Cues*, l'étrange philosophe, diplomate et mathématicien a réuni en moi l'athée et le confiant, il les a réconciliés dans une même conscience de leur ignorance. C'était comme ouvrir la porte si lourde qui nous confine dans la minuscule prison de nos connaissances, alors que l'air des montagnes se trouve dans ce que nous ne connaissons pas et dont nous ne soupçonnons même pas l'existence.

J'ai croisé *Comenius* sur la route, entre Montréal et Rimouski. C'est l'homme qui a le mieux dénoncé et invalidé le processus de banalisation de la violence. Et du même souffle, c'est lui qui a donné le coup d'envoi d'une humanité qui se reprend en main, un pas à la fois, vers une démocratie universelle du vivant.

Quatre rencontres, quatre romans dont trois sont réédités sous le titre de *Professeurs d'espérance*. Ces rencontres ont captivé près de 20 ans de ma vie

et m'ont préparé aux trois *Chants de la terre première* qui rendent hommage aux Premiers Peuples, mais surtout, qui visent à nous rapprocher de notre grand-mère la terre. Car si un jour nous touchons enfin terre, terre vivante, alors, après avoir été enfermé plus de quatre mille ans dans notre sentiment de supériorité, il se pourrait que nous puissions redevenir un Peuple premier, un fondateur d'avenir.

Certes, le christianisme constitue une remarquable synthèse de l'Égypte, des Hébreux, de la Grèce, de Rome et de quelques paroles du « grand étranger » Jésus, le plus incompris de tous, mais malheureusement, cette civilisation s'est elle-même définie par la rupture avec la nature et a réussi à changer le message vivifiant de celui qui se nommait lui-même La Vie en bronze, en or et en épées.

Notre civilisation est née avec la prétention de « la connaissance du bien et du mal », le fruit défendu. Elle juge de haut. La nature lui paraît plutôt scandaleuse. L'Homme judéo-chrétien se chasse lui-même du Jardin naturel. Il «s'auto-externalise», il s'exile du monde des arbres. Il construit la tour de Babel, la maison du tumulte. Pour une telle civilisation, les Premiers Peuples sont encore au Jardin: des êtres naturels, des barbares, des sauvages, des étrangers, inconscients du bien et du mal!

Mais pour moi, les *Professeurs d'espérance* avaient fait leur oeuvre. Je voulais et je croyais pouvoir retourner dans le Jardin naturel qu'aujourd'hui nous appelons prosaïquement écosystème ou biosphère. Les peuples du Grand Nord m'ont servi de guide.

Ma trilogie forme un long « Chant de la terre première ». Un cycle en trois temps. Tel Mahler, j'ai voulu laisser la terre chanter. Dans un chant de la terre, l'être humain n'est pas le personnage principal, il occupe une position humble, mais néanmoins magique dans l'immense matrice du monde. Cela veut dire que le paysage, les forces vives de la taïga, les étendues sans obstacle de la toundra, les rivières, les animaux, les plantes forment le personnage principal. Les femmes, les hommes sont entraînés par des forces, ils sont agis plutôt qu'ils n'agissent, ils ne remontent pas les rivières, ils sont remontés par les rivières. Ils ne décident pas de leur mariage, ni eux ni leurs parents, ils sont enlacés par les forces du désir selon les puissances qui nouent les êtres. Les vastitudes qui les enveloppent sont en résonance avec les vastitudes qui les constituent. C'est pourquoi, dans les grandes fêtes, ils sont la joie du monde.

*Le Chant de la terre innue*, le premier roman du cycle, raconte la légende de cette grande conquête de la joie. Dans les temps très anciens vivaient les

chasseurs-cueilleurs du froid. Le fer n'existait pas, mais la terre frémissait. Les étendues sans obstacle de la toundra formaient le tambour, les troupeaux de caribous migrateurs battaient le rythme, les vies humaines vibraient sur la peau tendue de Grand Nord.

Un grand-père, son fils et sa petite-fille vivent sur la haute côte nord du Fleuve-aux-Grandes-Eaux (Le Saint-Laurent). Leur village est de mauvaise humeur. La preuve que ça ne va pas très bien: on se met à vouloir obéir à un seul chef comme un troupeau en panique. La famille part donc pour une grande expédition vers le Labrador pour capturer la joie, c'est-à-dire le Caribou, parce que sans la joie, qui trouverait la force de vivre? On broie les bouts des os longs, on mêle cette farine à de la moelle et à de la graisse, on laisse fermenter... On revient avec un fromage plein de joie pour les mariages.

*Le Chant de la terre blanche* nous fait vivre la rencontre entre l'Européen et l'Autochtone. Une rencontre à la fois passionnée et fracassante. C'est l'histoire de Mikak, de son clan et des Frères Moraves, une communauté tchèque qui dès le 18<sup>e</sup> siècle vient vivre avec les Inuits du haut Labrador. Une histoire d'amour qui nous enseigne ce qu'aurait pu être un réel dialogue entre une culture adaptative en phase avec son milieu et une culture d'exilés.

Le philosophe Comenius est pour ainsi dire l'âme des Frères moraves. Avant Jean-Jacques Rousseau, il défendait l'idée que la femme et l'homme naturels sont bons. La partie saine de l'être humain, c'est la conscience personnelle dans un corps aimé ; la partie malsaine, c'est la société obsédée par la domination, la domination de la nature, la domination des femmes, la domination de ses semblables.

Les Frères moraves pratiquaient le communautarisme démocratique, vivaient en familles égalitaires, étaient pacifistes, développaient des écoles de la nature, ils refusaient le pouvoir aristocratique des catholiques et le pouvoir bourgeois des protestants. Aussi bien dire qu'ils étaient constamment persécutés. Ils ne survivaient que dans une fuite continue à travers la Pologne, le Danemark, et jusqu'au Groenland où ils fondèrent des villages et apprirent l'Inuktitut. Ils considéraient l'Europe comme une société cruelle qu'ils voulaient fuir. Ils cherchaient un retour à la nature. Tout aurait dû marcher.

Mais une réelle rencontre n'est pas si simple. Une seule des deux cultures a été assez confiante pour écouter l'autre. En peu de temps, les Inuits connaissaient l'histoire de Jésus, la musique des Frères moraves, leurs techniques

de pêche, leurs coutumes, mais, à part Jens Haven, l'intendant morave, les Frères n'apprenaient presque rien des Inuits. L'un apprenait, l'autre enseignait. La réciproque n'y était pas, car il est plus facile d'enseigner que d'apprendre. Celui qui enseigne reste chez lui, l'autre élargit son territoire.

Mikak est la première femme inuite connue par son nom et par son visage. Jens Haven, tout en restant fidèle à son épouse, Mary, vivra une réelle rencontre avec elle. Ils tracent pour ainsi dire ce qu'aurait pu être un dialogue des cultures entre le monde du Jardin naturel et le monde de Babel.

Dans la spiritualité inuite, il y a de l'âme partout. L'être humain n'est ni séparé ni au-dessus de la nature, il appartient à la communauté du vivant, il a même pour propre d'occuper la place la plus humble et donc, de pouvoir migrer dans chacun des êtres vivants. Son mouvement n'est pas vertical ni linéaire, c'est une ramification. Il s'agit d'entrer dans tous les vivants pour devenir soi-même le territoire entier: faire de sa poitrine l'écho de la grande vibration cosmique. Devenir tout ce que l'on voit.

À la fin du roman, on sent que les cultures de Babel, française, hollandaise et anglaise vont tout raser. Ce sera le massacre des animaux, des arbres, le génocide des Autochtones; et plus tard, l'industrialisation, la pollution, l'acidification des océans; et aujourd'hui, l'angoisse, le sentiment d'une totale impuissance à maîtriser notre terrible puissance de destruction.

*Le Dernier chant des Premiers Peuples* se passe dans un futur proche, disons dans 30 ou 40ans. Nous sommes en pleine crise climatique. C'est un livre prophétique. Mais le but n'est pas d'alerter, encore moins de désespérer, il s'agit d'inaugurer un nouveau chemin, un nouveau rapport de l'être humain avec la nature, les arbres, les plantes, les animaux, fondé sur le meilleur des deux mondes, leur fécondation mutuelle.

À mesure que j'écrivais le *Dernier chant des Premiers Peuples*, je découvrais que le bonheur de vivre, c'est tout simplement de s'installer parmi les êtres vivants, car nous y sommes chez nous. Ce qui souffre en nous est la partie non installée, la partie «dé-naturée». Une fois établis, chez nous, dans le milieu éminemment mystérieux et envoûtant de la nature, nous pouvons apprendre à vivre avec les vivants!

Voici l'histoire: comme dans la vieille légende huronne d'Aataensic, une jeune Wendat fait une chute de très haut. L'accident se produit tout juste après que son amoureux l'eut trahie. La chute est brutale, mais elle se relève

et, encore secouée, elle monte dans un train qui la conduit chez son grand-père, un « traditionaliste » juché très haut dans le nord, à Kawawachikamach. Là-bas, rien n'a changé depuis sa tendre enfance, alors qu'ailleurs le dérèglement climatique fait rage. La jeune femme retrouve une nature immuable, des animaux ancestraux, un monde hors du temps. Mais quelque chose n'est pas normal: un passé se démêle, les sensations sont trop denses, les couleurs opèrent comme des remèdes... La voilà partie pour une autre aventure, accompagnée d'ancêtres, de loups et d'une baleine bleue, un voyage de vérité et de décision qui l'amène dans les bras brûlants et guérisseurs de la montagne. Elle est embarquée vers le grand rassemblement. La montagne sacrée, le mont Caubvic, au coeur des Turngat, appelle les sages, plantes, animaux, humains, pour discuter de notre destin commun avec tous les vivants.

Nous ne sommes pas voués à la mort ni à la rage contre la Nature et contre nous-mêmes. Ce n'est pas cela l'histoire. L'histoire, c'est que la vie tape du tambour, que les couleurs sont de la musique à nos yeux. L'histoire, c'est que dans cette musique et par cette musique, l'âme humaine amplifie sa hauteur, sa largeur et sa profondeur. Cela constitue une joie dont le premier témoin luit dans la nuit et emporte le suivant, le suivant brille à son tour et emporte le troisième, et ainsi de suite jusqu'à ce que chacun de nos petits bateaux penchés se redresse dans l'immensité.

On voit arriver sur nous les conséquences du pétrole et de nos abus. On se dit, on va passer un mauvais quart d'heure, mais « on s'en est toujours sortis ». Les effets secondaires que nous avons provoqués, nous allons les résorber par notre science et nos techniques. Mais le problème n'est pas là. Notre écologie malade n'est que le symptôme. C'est notre âme qui n'en peut plus.

Nous allons ouvrir un nouveau chapitre, le chapitre de l'homme inclus, de l'être humain qui accepte enfin de s'inclure dans le grand concert de la vie.

L'écrivain est inadapté pour qui sa propre culture n'est pas un critère. Il a trouvé son chemin en élargissant les mots jusqu'à faire craquer, en sortir et toucher les racines de sa propre nature. Là se confondent sa propre source et la source de tous les vivants. Il arrive à cette liberté en proportion de son hospitalité.

Dans l'histoire de notre civilisation, on ne doit pas oublier que les plus grandes oeuvres ont surgi de la rencontre entre cultures étrangères. Par exemple au XIe siècle, le rabbin Maïmonide, le philosophe arabe Averroès, la poésie soufie, la théologie chrétienne se rencontrent à Cordoue dans un

climat de tolérance. Il s'en suivra Thomas D'Aquin, Marguerite Porète, Maître Eckhart, l'amour courtois. La tolérance ne consiste pas à juxtaposer des mondes isolés, mais à les mettre en conversation plutôt qu'en tentative de mutuelles conversions.

Mais cela ne suffit pas. Tant qu'il y aura sur un côté le monde des hommes et sur l'autre, le monde des plantes et des animaux, on ne s'en sortira pas. L'hôte premier, celui qui nous accueille inconditionnellement, c'est le pays des montagnes, des rivières, des arbres, des plantes, des animaux, des autochtones de la terre et des mers. La vie donne l'hospitalité à la différence. Elle ne recherche pas l'homogénéité, l'uniformité, elle ne pratique pas la répétition ni le contentement de soi, on n'y retrouve ni bureaucratie ni apartheid. Nous arrivons en bout de piste, après une immense aventure de trois milliards d'années de diversification. Nous existons parce que la vie est d'une extraordinaire tolérance pour l'initiative, l'invention, la création. Mais elle ne supporte pas longtemps le retranchement sur soi et l'inadaptation aux conditions de la vie.

En terminant, je voudrais revenir sur l'étranger. Il y en a un en chacun de nous. Il met en cause nos certitudes, il ne nous trouve pas tout à fait normal, il n'est pas convaincu que nous constituions le critère du monde. Dans le croyant, il est l'incroyant. Dans l'incroyant, il est le croyant. Il n'est pas non plus le sceptique absolu, car il doute du scepticisme. Vous pensez l'avoir attrapé? Non, il s'est enfui en vous laissant son vêtement. Il est la conscience dans votre pensée. Quand vous avez l'impression qu'il mélange tout, qu'il fait feu de tout bois, vous avez tort. Donnez-lui l'hospitalité. Installez-le chez vous, et vous verrez qu'il rassemble tous les matériaux de votre monde intérieur autour d'un noyau intégrateur vital, et votre pensée n'est plus une mécanique, mais un arbre, un cheval en pleine course.

On comprend maintenant pourquoi le *Journal d'un réfugié de campagne* attend l'automne pour s'offrir au genre de lecteurs qui lèvent les yeux à chaque page pour revenir au bouleau ou à l'oiseau qui murmurent à sa fenêtre tout l'hiver.

Yvon Rivard présente le *Journal* ainsi, Que se passe-t-il quand un philosophe –romancier se réfugie à la campagne pour échapper à la folie humaine dont les guerres et le réchauffement climatique sont les symptômes? Il devient fermier pour faire prendre l'air à ses idées et les enraciner. De cette



«rencontre entre une pensée humaine et une pensée végétale» nait un art de vivre qui est aussi une exploration de l'univers... Les réflexions et références aux oeuvres littéraires, artistiques et philosophiques surgissent toujours de l'expérience concrète du fermier, réalisant ainsi l'idéal de Thoreau, à savoir que «tout homme devrait entretenir deux fermes à la fois, celle sur cette Terre et celle qui se trouve dans son esprit».

### **Referencias bibliográficas**

- Bédard, J. (1998). *Maître Eckhart*. Paris: Éditions Stock.
- Bédard, J. (2001). *Nicolas de Cues*. Montreal: Hexagone.
- Bédard, J. (2005). *Comenius ou Combattre la pauvreté par l'éducation de tous*. Montreal: Liber.
- Bédard, J. (2012a). *Marguerite Porète, l'inspiration de Maître Eckhart*. Montreal: VLB.
- Bédard, J. (2012b). *Professeurs d'espérance*. Montreal: Typo.
- Bédard, J. (2014). *Le chant de la terre innue*. Montreal: VLB .
- Bédard, J. (2015a). *Comenius, ou l'art de combattre la pauvreté par l'éducation*. Berlin: Éditions universitaires européennes.
- Bédard, J. (2015b). *Le chant de la terre blanche*. Montreal: VLB .
- Bédard, J. (2016). *Le Dernier chant des Premiers Peuples*. Montréal: VLB .
- Bédard, J. (2017). *Le journal d'un réfugié de campagne*. Montreal: Leméac.
- Camus, A. (1942). *L'Étranger*. Disponible en: *Les Classiques des sciences sociales* (<http://classiques.uqac.ca>), dominio público en Canadá.
- Comenius, J. (1998). *The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart*, H. Louthanet y A. Sterk (Trads.). Mahwah, New Jersey: Paulist Press.



# Joséphine Bacon: l'écho d'une présence

Jean François Létourneau<sup>1</sup>

À travers le rapport au territoire qu'elles convoquent, les œuvres littéraires des Premiers Peuples nous invitent à repenser les fondements des sociétés américaines à partir d'une perspective différente. En effet, les formes de territorialité que convoque le corpus littéraire des Premiers Peuples montre comment celui-ci remet en question certaines constructions identitaires liées à l'histoire de l'Amérique, notamment celle du Nouveau Monde.

La richesse du patrimoine oral autochtone, très influente sur la production littéraire actuelle, illustre bien le problème qui se pose lorsque l'on réduit l'Amérique à son histoire « européenne ». Pour retrouver la réalité historique et géographique que le concept de « Nouveau Monde » a pu effacer, il importe de comprendre ce qu'est le territoire et ce qu'il représente, sur le plan de la mémoire comme sur celui de l'expérience américaine contemporaine.

À travers l'étude de deux chansons écrites par la poète d'origine innue Joséphine Bacon, soit « Mishapan Nitassinan (Que notre terre était grande) » et de « Nitshisseniten E Tshissenitamin (Je sais que tu sais) »<sup>2</sup>, voyons comment ces textes donnent à lire les traces d'une ancienne Amérique que l'on croyait disparue mais dont l'écho résonne encore aujourd'hui.

Originaire de Pessamit, une communauté innue située près de Baie-Comeau, Joséphine Bacon a fait paraître en 2009 un premier recueil de poésie, *Bâtons à message / Tshissinuatshitakana* (Mémoire d'encrier), qui lui a valu,

---

<sup>1</sup> Jean-Francois. Université de Sherbrooke Letourneau@usherbrooke.ca

<sup>2</sup> Respectivement parus sur les albums *Je marche à toi* (2002) et *Nitshisseniten E Tshissenitamin (Je sais que tu sais)* (2010) de la chanteuse Chloé Ste-Marie

entre autres, le Prix du Marché de la poésie de Montréal (2010). Elle a également publié une suite d'échanges poétiques avec le poète José Acquelin dans le recueil de correspondances entre écrivains autochtones et québécois, *Aimititau! Parlons-nous!* (2008, Mémoire d'encrier). De ce projet sont nés les poèmes de *Nous sommes tous des sauvages* (2011, Mémoire d'encrier) dans lesquels Bacon et Acquelin poursuivent leur dialogue poétique. À l'automne 2013, elle a fait paraître *Un thé dans la toundra / Nipishapui nete mushuat*. Son plus récent recueil, *Uiesh / Quelque part*, a été publié en 2018.

En plus d'être poète, Joséphine Bacon est également réalisatrice de films documentaires, traductrice et parolière. Que ce soit en cinéma, en poésie ou en chanson, l'ensemble de son œuvre fait écho au patrimoine oral de son peuple. Chez Bacon, jamais l'écriture ne remplace l'oralité, elle en constitue plutôt le prolongement, elle devient son complément. Même si Bacon s'est retrouvée très jeune au pensionnat, puis à Montréal, elle a eu la chance de renouer avec la tradition orale des Innus en travaillant comme traductrice pour des anthropologues, notamment Josée Mailhot, Sylvie Vincent et Rémi Savard, dont les recherches portaient sur la culture de son peuple. Son travail a par conséquent été influencé par ce contact constant avec la parole des ancêtres. D'ailleurs, un livre comme *Bâtons à message / Tshissinuatshtakana* emprunte beaucoup aux mythes fondateurs des Innus, que ce soit par le recours à la figure récurrente de Papakassik (le maître du caribou) ou par le rapport direct de la parole de certains aînés, par exemple la vieille Philomène au début du recueil. En d'autres mots, s'intéresser aux textes de Bacon, c'est prêter l'oreille à la mise en forme contemporaine d'une parole millénaire.

À travers son œuvre, Bacon évoque une Amérique trop souvent ignorée: celle des premiers peuples à l'avoir habitée, parcourue, aimée. On le sait, les pertes territoriales, culturelles et linguistiques des différentes nations autochtones ont été continues pendant toute l'histoire de la colonisation européenne de l'Amérique et on commence à peine aujourd'hui à saisir l'ampleur de tout ce qui a été perdu. Cependant, malgré les innombrables politiques d'usurpation territoriale et d'assimilation culturelle des différents gouvernements, les cultures autochtones d'Amérique sont toujours bien vivantes, comme le rappelle l'œuvre poétique de Joséphine Bacon, marquée par le désir de la poète de se tenir au plus près de la mémoire millénaire des siens et de la partager avec ses lecteurs.

Dans les textes des chansons, Bacon se fait particulièrement vindicative à l'égard des colonisateurs européens devenus aujourd'hui Américains. Il s'agit ici de confronter les Euro-Américains, et plus particulièrement les Québécois, dans leurs façons de concevoir les cultures et l'histoire des Premiers Peuples. En ce sens, l'étude des chansons permet de réfléchir au rapport que les nations québécoise et autochtones entretiennent entre elles, notamment sur le plan de l'appartenance au territoire américain. En effet, ce dernier est souvent perçu comme un « Nouveau Monde » découvert par l'Europe, un espace marqué par la « victoire » de la civilisation sur la « barbarie » ou la « sauvagerie ». Les chansons de Joséphine Bacon nous rappellent que l'Amérique n'est pas « nouvelle » et que son histoire ne commence pas en 1492.

À première vue, le texte « Mishapan Nitassinan / Que notre terre était grande » n'est qu'une longue énumération de toponymes en langues autochtones:

« Mishapan Nitassinan »

(Que notre terre était grande)

Coaticook Mazatlan Manitou Mégantic

Manouane Ivujivic Mascouche Maniwaki

Sakatchewan Shipshaw Matawin Windigo

Kamouraska Témiscamingue Copan Chibougamau

Mishapan Nitassinan

Québec Manicouagan Hushuai Matapédia

Tadoussac Guanahani Chicoutimi Arthabasca

Natashquan Magog Mexico Shawinigan

Matane Michigan Wyoming Nebraska

Mississippi Dakota Saglouc Oklahoma

Poenegamook Kuujjuaq Acapulco Miguasha

Acadie Winnipeg Yucatan Manitoba

Outaouais Abitibi Massawipi Alaska

Saguenay Mistassini Chihuahua Paspébiac  
Manhattan Milwaukee Watchiya Rimouski  
Escuminac Chitchen Itza Caraquet Matagami  
Squatec Tabousintac Ixtapa Tracadigache

La simplicité du texte ne doit pas occulter le fait que la chanson révèle l'existence d'une Amérique pré-colombienne qui a survécu à la colonisation européenne et dont les traces sont toujours présentes aujourd'hui. En effet, « Mishapan Nitassinan » gagne en profondeur lorsqu'on y entend une ode poétique à la géographie des Amériques. Derrière chaque toponyme se cache une riche description du territoire, comme l'illustrent les cinq exemples suivants en langue algonquienne:

Coaticook: là où la rivière est bordée de pins blancs;  
Mégantic: là où il y a de la truite;  
Memphrémagog: grande étendue d'eau;  
Massawippi: entre les eaux ou beaucoup d'eau claire;  
Milwaukee: la bonne terre.

Pour un locuteur algonquien, les toponymes ne sont pas qu'un mot désignant un endroit géographique précis, mais représentent une façon de décrire le territoire, de convoquer la relation que les humains établissent avec lui. Ils relaient une connaissance intime de la terre et constituent une source d'informations importantes pour le nomade qui doit son existence à sa capacité de trouver de la nourriture.

Les toponymes autochtones, par leur valeur descriptive et sémantique, permettent aux usagers de la langue en question de se repérer facilement sur le territoire et, surtout, de partager une vision du monde inscrite dans les mots eux-mêmes. Par exemple, l'écrivain anishnabe Niigaañewewidam James Sinclair montre en quoi le toponyme « Winnipeg » est riche de sens et d'enseignements encore aujourd'hui:

Embodied within “Winnipeg” are explanations for how “dirty waters” are formed, how beings like *ataagib* [algues] are born, and how an eco-system operates. The word is metaphor, metonymy, and synecdoche all at

once; the description mirrors its meaning. [...] “Winnipeg” is a remarkable word, one that not only embodies a place, but also its makeup and how it interacts with the world. All of us who employ this term are provided with an opportunity to learn this every time it’s used. (McLeod, 2014, p. 207).

On le voit, les façons de désigner le territoire dans les langues autochtones renvoient à une compréhension fine et subtile des liens qui se créent entre les communautés humaines et les milieux naturels. Selon Sinclair, si la conception autochtone du terme « Winnipeg » était encore prise en compte par les gens du Manitoba, ceux-ci se montreraient plus vigilants par rapport à l'écosystème du lac Winnipeg car ils le comprendraient mieux. Ils seraient ainsi à même de ralentir l'état de dégradation dans lequel il se trouve aujourd'hui.

Dans le même ordre d'idées, l'artiste d'origine tepehuane Domingo Cisneros, qui vit au Québec depuis les années 1970, écrit dans son livre *La guerre des fleurs : Codex Ferus* (2016) :

Les noms réussissent parfois à invoquer, à capter l'esprit d'un lieu. [...] Les noms autochtones ont souvent cette caractéristique et, de fait, les Autochtones ne donnaient pas de nom aux lieux sans en avoir d'abord observé, exploré, senti les esprits. Ils n'imposaient pas les noms, ils les découvraient. (2016, p. 17)

Par conséquent, les toponymes en langues autochtones transmettent le lien viscéral entre le territoire et les communautés humaines qui le parcourent ou s'y établissent.

Pour sa part, Joséphine Bacon confie dans *Un thé dans la toundra / Nipishapui nete mushuat*: « La nuit, l'innu-aimun<sup>3</sup> / M'ouvre à l'espace » (2013, p. 52). Ouvrir à l'espace: c'est exactement ce que font le nom propre « Winnipeg » ou encore la chanson « Mishapan Nitassinan » lorsqu'on prend en considération la signification des toponymes dans les différentes langues autochtones. Winnipeg ne nous amène plus qu'au Manitoba, dans la ville où les Jets jouent contre les Canadiens; le toponyme nous enseigne plutôt que « Winnipeg est un cadeau – une offrande qui nous fait réaliser l'étendue des connaissances que recèlent ces « eaux sales », le monde, la vie [je traduis] » (Sinclair dans McLeod, 2014, p. 207). De son côté, la chanson de Bacon

---

<sup>3</sup> La langue des Innus, qui fait partie de la famille linguistique algonquienne.

rappelle que la relation entre les hommes et la rivière bordée de pins, pour prendre comme exemple le toponyme Coaticook, ne commence pas avec le développement de l'industrie manufacturière sur ses rives et n'est pas aujourd'hui qu'une histoire de crème glacée.

La richesse sémantique des toponymes en langues autochtones m'amène à considérer l'aspect revendicateur du texte de Joséphine Bacon. La chanson « Mishapan Nitassinan » n'est pas qu'une longue accusation teintée de nostalgie contre les sociétés coloniales qui ont volé les territoires des Premiers Peuples. Elle représente plutôt un retour au pays perdu; elle invite les nations autochtones à se réapproprier leurs territoires, leur culture, leur patrimoine oral en se réclamant de racines très anciennes qui constituent les fondements mêmes de l'expérience américaine. Savard écrit dans un article intitulé « Traditions orales: les Innus et leurs chefs-d'œuvre » (2006):

[...] on a fini par se rendre compte que cette famille linguistique [les Algonquiens] comprenait quelques douzaines de langues parlées dans un vaste espace géographique, allant du flanc est des Rocheuses canadiennes et états-uniennes jusqu'à la côte atlantique de ces deux pays, et de la ligne des arbres dans le Bouclier canadien jusqu'à une ligne imaginaire traversant l'Illinois, le Nebraska et le Wyoming. [...] Si bien que, lorsqu'on aborde l'imaginaire innu, il faut savoir qu'on est en présence d'un vaste phénomène de civilisation dont les racines américaines sont aussi répandues qu'anciennes. (2006, p. 17)

L'anthropologue est clair: l'étude de la toponymie montre l'étendue des terres occupées par les nations autochtones ainsi que le rapport millénaire et privilégié établi par ces dernières avec le territoire américain. Elle illustre aussi la compréhension et les connaissances qu'avaient ces populations des écosystèmes desquels elles faisaient partie intégrante.

La chanson écrite par Bacon, derrière sa simplicité, actualise ce propos et rend hommage à la capacité des langues autochtones de décrire avec précision le territoire, de convoquer à travers ce dernier une vision du monde complexe et riche d'enseignements. En outre, le fait que la parolière emploie dans son texte des toponymes en langues algonquiennes, mais aussi en inuktitut, en nahuatl, en sioux, etc., indique que l'actualisation de ces «



racines anciennes» passe par la création de liens de solidarité à travers les Amériques.<sup>4</sup> Par le recours aux toponymes, mis en relief par le refrain de la chanson, Bacon dénonce l'injustice subie par les premiers occupants du continent, mais elle revendique surtout la reconnaissance de la territorialité des Premiers Peuples.

Le géographe Luc Bureau explique, dans son essai *Entre l'Eden et l'Utopie* (1984), que l'adjectif « nouveau » désigne selon *Le Petit Robert* ce « qui apparaît pour la première fois », ou encore, « ce qui apparaît après un autre qu'il remplace ». On le comprend à la lecture de ces définitions, l'expression « Nouveau Monde » et la territorialité qu'elle convoque est incohérente dans la perspective amérindienne. En effet, il est admis que les ancêtres des Premières Nations vivent sur le territoire américain depuis au moins 10 000 ans, probablement beaucoup plus. Alors, ce « Nouveau Monde » ne peut être ce « qui apparaît une première fois ». Reste le deuxième sens de la définition : « ce qui apparaît après un autre qu'il remplace ». Une chanson comme « Mishapan Nitassinan » révèle le malentendu sur lequel est fondé l'Amérique : aucun monde n'est apparu une première fois et aucun autre n'a réussi à remplacer ce qui existait déjà. Certes, des pays ont été fondés, mais ils n'ont jamais réussi à recouvrir totalement la présence des premiers peuples du continent, comme le rappellent les nombreux toponymes en langues autochtones.

Bureau affirme en outre que « [t]rois gestes fondamentaux permettent à [l'Européen] de devenir le créateur d'un Nouveau Monde : il s'en empare, le détache du continent et lui donne un nom, le sien » (1984, p. 152). À la lumière des propos du géographe, on peut avancer que les Américains se croient enracinés sur une terre que leurs ancêtres ont détachée du continent ! Pierre Nepveu, dans son essai *Intérieurs du Nouveau Monde* (1998), écrit qu'être « américain, c'est entre autres choses manquer d'Europe, c'est plus exactement éprouver d'une manière aigüe à quel point l'expérience du Nouveau Monde met toujours en péril l'intellect » (1998, p. 117). À la différence de Nepveu, j'aurais tendance à penser qu'être américain, ce n'est pas manquer d'Europe, c'est manquer d'Amérique, ce continent habité depuis des millénaires par des

---

<sup>4</sup> En ce sens, il est intéressant de constater que d'autres femmes poètes originaires des Premiers Peuples publient, à l'instar de Joséphine Bacon, des recueils bilingues qui mettent en valeur la langue et la culture de leur nation respective. Au Mexique, c'est notamment le cas de la poète Natalia Toledo, qui écrit en espagnol et en zapotèque (*Deche bitoape / El dorso del cangrejo*, Éd. Almadia, Mexico, 2016).

peuples qui ont accueilli les premiers Européens. Voilà l'histoire dans laquelle la culture européenne devait s'inscrire lors de son arrivée en ce « nouveau » continent. Obnubilés par une utopie, par l'évangélisation ou par la création d'une colonie, bref par la fondation d'un « Nouveau Monde », les premiers Américains de descendance européenne en sont venus à nier la réalité même de l'endroit où ils pensaient enraciner leur projet.

Les différents réseaux de sens de la chanson « Mishapan Nitassinan » convoquent de multiples réceptions. Pour le destinataire des Premières Nations, la chanson aborde la réappropriation du territoire ancestral, de son histoire, de sa culture et de son patrimoine oral. Pour le lecteur québécois, le texte invite à repenser le rapport au territoire à partir d'une perspective autochtone et, ce faisant, la conception de l'histoire de l'Amérique ainsi que la place qu'y occupe sa province, soit le Québec. Finalement, pour l'homme « américain », quelle que soit son appartenance ethnique, les toponymes employés par Bacon sont un acte de mémoire pour se rappeler l'expérience autochtone du continent.

Dans cette optique, lorsque l'on met en parallèle les textes de « Mishapan Nitassinan (Que notre terre était grande) » et de « Nitshisseniten E Tshissenitamin (Je sais que tu sais) »<sup>4</sup>, on prend conscience du message que transmet la poète aux Québécois : j'appartiens à un peuple enraciné en Amérique depuis des millénaires et vous ne connaissez rien de lui, ni du continent qui le porte.

Ainsi, on aurait envie de compléter le titre de la seconde chanson en écrivant : « je sais que tu sais... à peu près rien » ; ou pire : « je sais que tu sais... mais que tu fais semblant de ne pas le savoir » :

« Nitshisseniten e Tshissenitamin »

« Je sais que tu sais » Paroles: Joséphine Bacon

Apu tshitapamin	Tu ne me regardes pas
Apu uapamin	Tu ne me vois pas
Apu petuin	Tu ne m'entends pas
Apu natutuin	Tu ne m'écoutes pas
Apu aimin	Tu ne me parles pas

Ute tshititan	Tu es ici en conquérant de ma terre
Tshin ka tshimutamuin nitassi	Tu m'emprisonnes dans ma terre
Tshitshipaun nitassit	Tu me prives de mon identité
Apu minin tshetshi innuian	Tu me prives de mon territoire
Apu minin tshetshi taian nutshimi	Tu m'enchaînes dans des réserves que tu as créées
Tshimakupishin innu-assit Ka tutamin	Tu veux être maître de mon esprit
Tshui tipeniten nimitunenitshikan	
Auen nin?	Qui suis-je ?
Apu nishtuapamin	Tu ne me connais pas
Nin um: Innu	Tu m'appelles:
Montagnais Iyu	Cri
Attikamekw	Tête de boule
Anishinaabe	Algonquin
Unashkapiou	Naskapi
Wabanaki	Abénaquis
Miq'ma	Micmac
Wendat	Huron
Kamikunimit	Iroquois
Apu tshissenitamin nitatanukan	Tu ne sais pas mes légendes
Apu nishtuapatamin nitipatshimun	Tu ne connais pas mes histoires
Eka ashuapata tshetshi tshishuapian miam kashtin	N'attends pas que je me fâche telle une tornade
Eka ashuapata tshetshi apukapaniuiina	N'attends pas que je me libère de mes chaînes.

Ce texte nous dit de façon plus directe ce que « Mishapan Nitassinan » évoquait déjà: les Premiers Peuples sont avides d'avenir, inscrits dans un processus de réappropriation culturelle qui passe par des revendications territoriales de plus en plus sérieuses. L'accusation d'ignorance contre

l'allocutaire, le Québécois, est patente, accentuée par la tonalité ironique du titre: il faudrait les appeler Innu, Iyu, Atikamekw, Anishinaabe, etc, alors que nous continuons à les désigner selon des termes inventés par les Européens – Montagnais, Cris, Tête de boule, Algonquins etc.– qui illustrent la méconnaissance, voire l'ignorance, des Québécois quant à la réalité des Premières Nations.

Par rapport aux noms que l'on donne aux différentes nations autochtones, Savard écrit:

« On comprendra alors qu'en imposant récemment ce nom [Innu], ceux qu'hier encore nous appelions Montagnais nous ont envoyé un message assez clair sur leur désir de reprendre, sur leurs propres bases, la maîtrise de leur avenir comme peuple. » (2006, p. 18) Il me semble que les Québécois– eux qui ont été Français, Canadiens, Canadiens français avant de se définir en tant que Québécois dans les années 1960, marquées par la reprise en main de leur destin collectif – devraient être particulièrement bien placés pour comprendre une idée aussi simple.

Le dernier couplet de la chanson contient d'ailleurs une menace pour la société québécoise, qui peut également être perçue comme une invitation : il est grand temps de reconnaître l'histoire et la culture des Premiers Peuples ainsi que le droit de ces nations à l'autodétermination avant que les conflits locaux ne dégénèrent en crises politiques. Le statu quo n'est plus acceptable pour les Premières Nations et les Inuits. L'indifférence et la mauvaise foi des gouvernements fédéral et provincial ainsi que de la population en général alimentent des tensions qui deviendront de plus en plus vives à mesure que des projets d'exploitation de ressources naturelles se développeront dans les terres ancestrales de ces peuples. Le Québec, et toutes les autres nations d'Amérique, doivent en prendre acte.

En conclusion, les deux chansons étudiées ici sont une invitation à renouer avec les racines de l'expérience américaine, d'apprendre à connaître l'histoire et la culture des Premiers Peuples et de les considérer comme les fondements de l'expérience américaine, que l'on se trouve au Québec, au Mexique ou en Argentine. En ce sens, elles rejoignent ce qu'écrit Savard dans son livre *La forêt vive* (2004):

Le concept du tipenitamun [souveraineté innue], ou tout autre de ses équivalents, pourrait bien susciter un jour l'extension de l'affirmation

de cette souveraineté bien au-delà des territoires régionaux prévus par l'administration coloniale, soit à l'ensemble du territoire national tissé de génération en génération jusqu'à tout récemment par l'ensemble des communautés innues, sinon algonquiennes. S'il devait être trop tard pour y arriver, les voisins non autochtones des Innus deviendraient pour toujours les orphelins d'une certaine Amérique (2004, p. 174).

La mise en garde de Savard sur l'appauvrissement culturel qui guette les sociétés américaines si elles continuent d'ignorer une part importante de l'histoire du continent est claire. Par contre, il est juste de penser avec Savard que cette Amérique n'intéresse guère la majorité des Américains qui préfèrent se considérer comme des habitants d'un « Nouveau Monde ». Renoncer à cette partie de l'histoire revient néanmoins à se couper des « racines anciennes et répandues » (prov. cit.) de l'identité américaine et ce phénomène n'est pas sans conséquence pour le développement des sociétés de l'ensemble du continent, comme je le montre dans mon essai *Le territoire dans les veines*. Du Québec à l'Argentine, il y a un réel dialogue à établir avec les écrivains des Premiers Peuples afin de redéfinir notre rapport à l'Amérique. D'ailleurs, la professeure de littérature brésilienne, Rita Olivieri-Godet, propose une réflexion en ce sens dans son livre intitulé *L'altérité amérindienne dans la fiction contemporaine des Amériques: Brésil - Argentine – Québec*.

### Referencias bibliográficas

Bacon, J. (2018). *Uiesh / Quelque part*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Bacon, J. (2013). *Un thé dans la toundra Nipishapui nete mushuat*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Bacon, J. y Acquelin, J. (2011). *Nous sommes tous des sauvages*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Bacon, J. (2009). *Bâtons à message / Tshissinuashitakana*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Bureau, L. (1984). *Entre l'Eden et l'Utopie*. Montréal- Québec: Amérique.

Létourneau, J-F. (2017). *Le territoire dans les veines*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Nepveu, P. (1998). *Intérieurs du Nouveau Monde*. Montréal: Éditions Boréal, Coll. « Papiers collés ».

Olivieri-Godet, R. (2015). *L'altérité amérindienne dans la fiction*

*contemporaine des Amériques: Brésil - Argentine – Québec*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Savard, R. (2006). « Traditions orales: les Innus et leurs chef-d'œuvre », *Cap-aux-Diamants: la revue d'histoire du Québec*, 85, p. 16-20.

Savard, R. (2004). *La forêt vive*. Montréal: Éditions Boréal.

Toledo, N. (2016). *Deche bitoope / El dorso del cangrejo*. México: Éd. Almadia.

## **Discografía**

Ste-Marie, Ch. (2009). *Nitshisseniten E Tshissenitamin / Je sais que tu sais*. Montréal: GSI Musique.

Ste-Marie, Ch. (2002). *Je marche à toi*. Montréal: Octant Musique.

# El “recién llegado” y los sentidos de la hospitalidad en *El azul de las abejas* de Laura Alcoba

Natalia Ferreri<sup>1</sup>

Jacques Derrida en sus seminarios reunidos bajo el título *La hospitalidad* (1997) explica la antinomia insoluble de este concepto: por un lado, “la ley ilimitada de la hospitalidad incondicionada” que se ofrece a un “recién llegado” —como él mismo lo llama—, y por otro, “las leyes de la hospitalidad” siempre condicionadas y condicionales (2014, p. 81), estas últimas vinculadas a los fundamentos de un Estado-Nación. A partir de estos conceptos, en este trabajo propongo analizar en la novela de Laura Alcoba —*El azul de las abejas* (2013)— los distintos sentidos que se construyen en la narración acerca de la noción derridiana de hospitalidad, puesta en relación con la idea del sujeto “recién llegado”. Este abordaje se cimienta sobre la hipótesis de que además de narrativizar los procesos que transitan los personajes hacia la hospitalidad, la novela expande y complejiza el sentido de aquel concepto a partir de la intertextualidad.

## Hospitalidad y extranjería

Este sintagma si se lo piensa en el marco de los fundamentos de una nación alberga si no una contradicción, una tensión que puede trasponerse a la experiencia de los sujetos migrantes. De acuerdo con sus acepciones literales, mientras que la hospitalidad es definida como “virtud” o “buena acogida”, la extranjería se erige como “cualidad o condición” dada por la ley. ¿Por qué lo

---

<sup>1</sup> UNC - CONICET. [naferreri@hotmail.com](mailto:naferreri@hotmail.com)

señalo como tensión? Porque la extranjería como derecho es dada, asegurada y garantizada por la ley, en cambio, la hospitalidad es una acción volitiva individual o cultural que, en ese sentido, puede o no ser ofrecida al recién llegado y hasta puede convertirse en hostilidad. Derrida, en el texto que cité al comienzo, advierte también un sentido antinómico en el binomio que inicia este capítulo y lo expresa así:

¿debemos exigir al extranjero comprendernos, hablar nuestra lengua, en todos los sentidos de este término, en todas sus extensiones posibles, antes y a fin de poder acogerlo entre nosotros? Si ya hablase nuestra lengua, con todo lo que eso implica, si ya compartiésemos todo lo que se comparte con una lengua, ¿sería el extranjero todavía un extranjero y podríamos hablar respecto a él del asilo o de hospitalidad? Es esta paradoja lo que veremos precisarse (Derrida, 2014 [1997], p. 23).

La hospitalidad así entendida deviene en frontera permeable a tal punto que se desvanecería en cuanto el “recién llegado” ingresara en la lengua y en la cultura de quien lo recibe. Es innegable que la lengua instituye esta relación de hospitalidad entre “recién llegado” y anfitrión. Este carácter constituyente de la lengua, Marcel Mauss lo explica así:

El segundo grupo de hechos sociales que, en general, enfrenta más que ningún otro a las naciones entre sí, es la lengua, vocabulario o palabras, gramática, sintaxis, morfología y fonética. Verdaderamente, las grandes masas que llamamos razas, las grandes y pequeñas naciones son impenetrables entre sí a causa de sus lenguas y por sus lenguas. Su auténtica mentalidad, en efecto, está cerrada a quien no conoce su lengua (1972, p. 322).

Es decir que la lengua —como el Derecho— constituyen para Mauss los factores que menor intercambio producen, que “menos en préstamos se dan” (1972, p. 320) entre las comunidades. De manera que la lengua es, entonces, la condición necesaria para habilitar o deshabilitar la hospitalidad que una nación o una comunidad ofrecen a un “recién llegado”; asimismo, la literatura, de un modo menos evidente, reproduce esa misma operación porque, como explica Timothy Brennan: “En términos sociales, la novela pasó a ser, junto con el diario, el principal vehículo de los medios impresos nacionales, y contribuyó así a estandarizar el idioma, alentar la formación cultural y eliminar la incomprendibilidad mutua”



(2010, p. 73). Así, lo que relata la novela *El azul de las abejas* es el viaje de una niña hacia un país extranjero cuyas anfitrionas serán la lengua y la literatura.

Cuando la niña de la novela *El azul de las abejas* llega a Francia, serán la lengua y la literatura las que funcionarán como aquellos condicionantes de la hospitalidad. La pequeña narradora ocupa la figura de “recién llegada” que arriba a un espacio en el que la espera su madre. Como se trata de un relato notablemente intimista, las reglas de la hospitalidad se ciñen a esa esfera doméstica y personal. La lengua francesa y la literatura escrita en francés, si bien constituyen un capital simbólico que la niña ya poseía o, al menos, conocía desde su lugar de partida, conforman los condicionamientos de la hospitalidad que la narradora está decidida a traspasar, es decir, en el sentido que Derrida lo plantea, dejar de ser extranjera: “Y la idea del ‘baño lingüístico’ de pronto no me basta, quiero ir mucho más lejos: quiero hundirme en esa lengua para siempre, quiero estar *adentro*” (Alcoba, 2014, p. 54).

Es fascinante la narración del tránsito que la niña realiza desde el francés que aprendió en La Plata, idioma en el que aún habitaba como foránea, hacia el francés en Francia del que se apropia casi sin advertirlo. Ese proceso está organizado en la novela en fases que abarcan la descripción de la pronunciación de sonidos nasales, los distintos tipos de “inmersión lingüística” tales como la lectura, mirar la TV, escuchar a Claude François, concurrir a una escuela a la que asisten franceses nativos; hasta que finalmente, llega el momento en que pensar y hablar en francés suceden al mismo tiempo: “Por primera vez no había traducido. Había encontrado, sin necesidad de buscar, la entrada. Al fin me había deslizado por esas tuberías que durante tanto tiempo había creído inaccesibles” (Alcoba, 2014, p. 119). La narradora describe el aprendizaje de la lengua extranjera como un proceso fisiológico, en el que aquella deviene en un cuerpo extraño que pone en evidencia el funcionamiento de la nariz, de la boca y de los oídos de la pequeña hablante. Su lengua francesa, sin embargo, alberga en sí misma una amenaza: el acento “argentino”. Esa latencia de la lengua de partida está presente casi hasta el final del relato y actúa como condicionante, de tal modo que la niña busca afianzarse en ese nuevo espacio al que acaba de llegar. Por esto, la necesidad de apropiarse del francés se manifestará de dos maneras: una evidente, que es la descripción del proceso de adquisición de la lengua francesa. La otra, solapada, se trata de la intertextualidad literaria.

Dos lecturas emergen a lo largo de la novela y que propician el ingreso en un espacio metadieético: *La Vie des abeilles* de Maurice Maeterlinck y *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau. ¿Qué sentido genera que Alcoba haya elegido obras de estos dos autores como intertexto? Se trata de dos figuras imprescindibles de la literatura en lengua francesa tanto por su cuantiosa producción como por las transformaciones estéticas que generaron, además del reconocimiento académico, institucional y de la crítica.

*La Vie des abeilles* es un ensayo que Maeterlinck publicó en 1901. Organizado en siete libros, se trata de una obra de una sensibilidad extrema, en la que la diminuta vida de las abejas es puesta a escala humana, en el sentido de que cada acto de los himenópteros puede ser traspuesto al comportamiento del hombre que vive en comunidad. Este libro de ensayos se inscribe en el conjunto de escritos de Maeterlinck, es decir, se inserta en el proyecto simbolista del autor que no se reduce a una elección formal o estética sino que expresa toda una “concepción de la naturaleza” (Mouze, 2013, p. 3). La aceptación sobre el Simbolismo con la que la crítica emparenta a Maeterlinck es la que expresa Mallarmé en *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891):

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements* (Huret, 1891).

Ese mismo mecanismo sugestivo para expresar la naturaleza de un objeto o de una experiencia que Maeterlinck realiza en su obra, Laura Alcoba lo reproduce en su novela: el capítulo de *La Vie des abeilles* que es referido y citado mediante la transcripción de pasajes enteros en la novela de Alcoba y que constituye casi todo el diálogo epistolar que la niña y su padre mantienen de un lado y del otro del Atlántico, es el capítulo titulado “En el umbral de la colmena”. En este capítulo, Maeterlinck habla, por ejemplo, del peligro que asecha al hogar y su consiguiente abandono, de la esperanza, de la soledad, de la vida en comunidad, del final del hombre individualista, etc. Lo que hace Alcoba al insertar este texto en su novela es describir su propio exilio y el deseo de hospitalidad:

En vez de luchar en vano, y llenas de una previsión que se equivoca porque mira demasiado lejos, [las abejas] quieren al menos salvar el porvenir y se arrojan sobre las reservas de miel para tomar toda la posible y ocultar así la necesaria para fundar en cualquier otra parte y en seguida, una nueva colmena, si la antigua es destruida o se ven obligadas a abandonarla (Maeterlinck, S/D [1892], p. 13).

La novela de Queneau, *Les Fleurs bleues* (1965), puede ser considerada, sin duda, como el texto que ficcionaliza la totalidad de la historia de Francia. Philippe Dulac en el artículo que publicó en la *Nouvelle Revue Française* expresa que no pueden estar mejor descriptos los acontecimientos que conforman “*les mythologies de la francité*” (1978, p. 127). Esta novela “trans-histórica” recorre siete siglos —1264, 1439, 1614, 1789 y 1964— y, si bien se suceden cronológicamente, los hechos parecen acontecer como dentro de un sueño; el espacio diegético está envuelto en una dimensión onírica que Queneau logra generar mediante el magistral tratamiento del lenguaje a partir de la creación de una lengua futura:

— Je ne rêve jamais de tout cela.

— Et de quoi rêvez-vous, messire?

— Je rêve souvent que je suis sur une péniche, je m’assois sur une chaise longue, je me mets un mouchoir sur la figure et je fais une petite sieste.

— Sieste... mouchoir... péniche... qu’est-ce que c’est que tous ces mots-là ? Je ne les entrave point.

— Ce sont des mots que j’ai inventés pour désigner des choses que je vois dans mes rêves.

— Vous pratiqueriez donc le néologisme, messire ?

— *Ne néologisme pas toi-même : c’est là privilège de duc [...]* (Queneau, 1965, p. 42).

En este fragmento como en muchos otros, lo que Queneau expresa es la fuerza creadora del lenguaje, creadora de la historia, del tiempo y de la lengua misma. Esta novela, que Séverine Manhaval llama “arca-libro”, en referencia al episodio bíblico de Noé, deviene en el instrumento de salvación de la niña de *El azul de las abejas*: embarcarse en esta nave-lectura, tal como lo relata en la novela, es terminar de apropiarse de esa lengua cuya potencia inventiva le posibilita la creación de su propia novela que es la que estamos leyendo. Alcoba, de esta manera, da cuenta de que para dejar su condición de extranjera debe apropiarse también de la capacidad creadora de la lengua a la que arriba.

Sin sumergirnos profundamente en las historias, solo los títulos de estos dos intertextos —*La Vie des abeilles* y *Les Fleurs bleues*— junto con el de la novela de Alcoba bastan para trazar un triángulo no solo léxico (azul/abejas/flores), sino también de sentido. El vértice de este triángulo termina de formarse cuando la narradora deja de ser recién llegada, es decir, abandona la hospitalidad de la lengua y de la literatura para devenir en una “francesa de verdad”. Ese vértice que será el punto de llegada está representado simbólicamente con las “flores azules”, que coincide a la vez con el final de la lectura de la novela de Queneau y con el final del relato de la novela de Alcoba:

Después traduje para él [para el padre], al castellano, la última frase de la novela [...] porque me parecía verdaderamente perfecta. Además, en esa frase, las famosas flores del título habían hecho por fin su aparición...al cabo de doscientas setenta páginas. Aunque tantas cosas hubieran quedado en sombras para mí, aunque hubiera sido tan difícil llegar al fin de la lectura, tan pronto como la leí me dije que esa sola frase justificaba tanta, tanta pena: ‘Un manto de lodo cubriría aún toda la tierra; pero ya, aquí y allí, asomaban pequeñas flores azules’ (Alcoba, 2014, p. 122).

El surrealismo onírico de Queneau y el simbolismo de Maeterlinck invaden la escritura de Alcoba, desde esta perspectiva que no se puede obviar, todo se resignifica: la abeja como la niña, las flores como la lengua y la literatura. Mediante las tres líneas argumentales que sostienen el relato, se produce este paso desde la extranjería hacia el abandono de la hospitalidad cuando la niña deja de ser extranjera: por un lado, la apropiación de la lengua francesa; por otro lado, el ingreso en la dimensión cultural; por último, el

desprendimiento del yo extranjero. Las dos primeras líneas argumentales ya analizadas concluyen en la acción final de la historia de la niña: cuando ella ya hubo aprendido a hablar el francés, cuando ella ya hubo aprehendido la capacidad inventiva del lenguaje, abandona su yo extranjero que en la novela está representado en una foto que la niña le envía al padre a Argentina. En esa acción íntima se cristaliza el despojo, todo el pasado deja de ser hostil porque ya no le pertenece.

### **Referencias bibliográficas**

- Alcoba, L. (2015). *El azul de las abejas*. CABA: Edhasa.
- Brennan, T. (2010). La nostalgia nacional de la forma. En H. K. Bhabha (Comp.), *Nación y narración* (pp. 65-98). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Derrida, J. (2014). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Dulac, P. (1978). Raymond Queneau: *Les Fleurs bleues* («Folio», Gallimard). *La Nouvelle Revue Française* 307, 124-127.
- Huret, J. (1891). Enquête sur l'évolution littéraire. Recuperado de [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1891\\_huret.html](https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1891_huret.html).
- Maeterlinck, M. (S/D [1892]). *La vida de las abejas*. Buenos Aires: Biblioteca “Las grandes obras”.
- Mauss, M. (1972). *Sociedad y ciencias sociales*. Barcelona: Barral Editores.
- Queneau, R. (1965). *Les Fleurs bleues*. París: Gallimard.



# La noción de extranjería en Bernard-Marie Koltès

María Victoria Urquiza<sup>1</sup>

Koltès fue un escritor prolífico que llegó a la escena mundial después de que una de sus obras, en la que sin duda decantaría un estilo particular, fuese puesta en escena en el Festival de Avignon. A partir de ahí su trabajo con el actor y director Patrice Chéreau sería sinónimo de éxito. Nuestro escritor fundó una forma especial de decir el mundo, realista, sí, en algún sentido, pero inmensamente poética al mismo tiempo. Como aquellas flores del mal que nos dio Baudelaire, Koltès supo sacar la belleza de los lugares transitados y dejarnos expuestos a la luz de nuestra miseria.

A diferencia del *flâneur* de Baudelaire, que paseaba desapercibido en la ciudad, los personajes koltesianos, son extranjeros que se destacan en los territorios por los que se mueven por ser diferentes ya sea en su apariencia o en su forma de actuar. Moviéndose en el margen, estos personajes buscan un encuentro con el otro, buscan en ese encuentro poder sentirse autónomos.

## La noche justo antes de los bosques

Desde sus comienzos como escritor Koltès va a tener preferencia por los temas que acucian al hombre contemporáneo: la soledad, la relación con el otro, el amor, o mejor dicho, su ausencia, la comunicación, la necesidad de entablar un vínculo, la violencia. *La noche justo antes de los bosques* no será la excepción. Escrita en 1977 y estrenada en el mismo año, sobre ella dice Yves Ferry, actor de la primera puesta:

---

<sup>1</sup> Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo-CONICET. [mariviuquiza@hotmail.com](mailto:mariviuquiza@hotmail.com)

La conscience de se trouver devant un grand texte a été immédiate avec *La Nuit*. Un grand texte de solitude, sans adresse, presque un monologue intérieur. Un enfer urbain, l'impossible dire de la solitude contemporaine. Pourtant, c'est tout un monde qui parle par la voix de cet "étranger". (Ferry, 2010).

Lllaman la atención, por un lado, la calidad literaria de la obra debido a sus características formales. Según declara Patrice Chéreau (1995) en una entrevista con Laure Adler el texto resulta prácticamente incomprensible en una primera lectura; y por otro lado, la aparición de la ciudad como infernal. Ya en el siglo XIX Baudelaire había trazado una botánica del asfalto, como Benjamin (1972) lo determinó. Los personajes de su obra, son descriptos sin necesidad de acercarse a ellos, no hay una voluntad de establecer vínculos, más bien sirven de material para su escritura, y son víctimas de ese ojo ajeno que sin embargo conoce bien los lugares. Este *flâneur* pretende captar lo instantáneo.

En este caso, los personajes de Koltès conocen y viven en la ciudad pero no forman parte de ella, sino que son los excluidos. Son identificados con facilidad por su manera de hablar, de andar o de vestir. Quizás incluso por el color de su piel.

El título de la obra deja al lector/espectador desconcertado, presenta el espacio en que algún hecho sucede o sucederá. Un hombre solo, que se presenta a sí mismo como extranjero, le habla a otro hombre, al que reconoce como un igual e intenta retenerlo. Le cuenta de la noche y de los lugares por donde se mueve, los espacios sórdidos que constituyen un universo distinto. Este mundo queda expuesto, desgarrado, vibrando en la voz del personaje.

Se trata de un largo monólogo, una única frase que imita el habla de la calle y su ritmo, pero que también contiene recursos literarios entre los que se destacan los paralelismos y las metáforas. La respuesta del otro no tiene lugar, en un largo aliento, en un discurso sin frenos, una catarata de palabras se precipita. Es importante comprender que en el teatro koltésiano la palabra es acción, y al mismo tiempo es sonoridad: no existe diferencia entre la música y la literatura. Todos los personajes tienen su propia música que es traducible por medio de la escritura de acuerdo al ritmo propio y al de las obras. Una vez que se encuentra ese sistema musical, lo que se tiene es la esencia del personaje.

"Doblabas la esquina cuando te vi, llueve" Así comienza la obra. Es de noche, la noche pone en evidencia la soledad. Es necesario encontrar un lugar



de pertenencia donde poder contar eso que necesita ser dicho, y que no será finalmente expresado. La lluvia no dejará de caer durante todo el monólogo y marcará la necesidad y la urgencia de una compañía, de un igual que los deje observarse. Se establece un doble reflejo, el del otro en el cristal, y el reflejo propio que supone el otro “es difícil no mirarse, porque aquí hay tantos espejos (...) como ahora que estamos aquí donde es a ti a quien miran” (Koltès, 2008, p.117). El otro se vuelve entonces vital para ser definido.

Durante toda la obra se presenta una dicotomía que enfrenta a los franceses, dueños de una tradición burguesa con “cien mil años de antigüedad” (2008, p.118); con el personaje de la obra y su camarada, de esa manera es nombrada en todo momento esa voz en suspenso. Ambos son percibidos como foráneos por escapar de las leyes morales y sociales.

A través de la descripción del interlocutor somos capaces de reconstruir cómo es este personaje, que violentado y humillado busca un poco de “hierba en medio de esta confusión.” (2008, p.140). Presentados como aquellos que no ceden ante la enajenación de las grandes ciudades, ellos, siguen manteniendo su identidad a pesar de que la ciudad insista en volverlos anónimos. “eres cada vez más extranjero, estás cada vez más lejos, para que no sepas dónde vas” (p.134).

El prójimo es para Sartre aquel que me mira, y que me permite saber, conocerme y reconocerme cuando aparece esa mirada. La mirada de este extranjero hará divisible la ciudad en dos, podríamos decir que Koltès, en lugar de objetivar, habla de animalizar al ser. En esta ciudad los habitantes quedan divididos entre los “ratones”, livianos y volátiles, que ya no comen nada para poder ser llevados por el viento; y los cazadores “sinvergüenzas”, “gatos”. La ciudad entonces ofrece un mapa implícito, con zonas marcadas por el ritmo del trabajo y de la producción “como si desde arriba les hubieran trazado en un plano las zonas en las que deben estar toda la semana” (2008, p.132).

Frente a todo este paisaje desolador la naturaleza se presenta como el lugar seguro, de esta manera se nos desvela el profundo sentido del título: la noche, sin luz artificial, y los bosques, como lugares que sirven para camuflarse y huir, “todo lo que se mueve se esconde en las montañas, a orillas de los lagos, en los bosques” (2008, p.135), lo que aún está vivo, podría decirse, lejos de las historias individuales que sumadas construyen el horror, que no pueden ser superadas. No hay posibilidad de diálogo porque tampoco hay una intención de comunicar. Por eso, hacia el final de la obra se narra la

presencia de cuatro personas que repiten como autómatas el llanto, el canto, las muecas, en un subte, un no espacio. Estos son los vestigios de una sociedad egocéntrica y enajenada.

Eligiéndome, según Sartre (2009) en el *Existencialismo es un humanismo*, elijo a todos los hombres. De esta forma, con la elección se supone un “modelo de humanidad” que se desea. Así, detrás de la invitación a este extraño al que identifica como igual, Koltès habla de la posibilidad de generar una sociedad que sea distinta. Solo queda poder decir, aunque sea en vano, decir el dolor y el hartazgo, decirle al otro, al camarada que se lo quiere, e intentar vencer así a la soledad y al tiempo.

### **En la soledad de los campos de algodón**

Además de un excelente dramaturgo, Koltès fue un gran viajero. Varias estancias en Estados Unidos, en África y en Latinoamérica le permitieron no solo tener el evidente contacto con otras culturas sino que además le dieron una nueva perspectiva del lenguaje.

Casi nunca escribía en París, y las ideas de las obras nacían de las experiencias de sus viajes. Así en 1985 creó *En la soledad de los campos de algodón*. Basada en el encuentro entre un *bluesman* y un *punk* del East Side, que el propio autor presencié en Nueva York. (Koltès, 2010).

Título-metáfora, nos adelanta la presencia de uno de los temas más trabajados por el dramaturgo. Podemos tomar esta pieza como una continuidad de *La noche justo antes de los bosques*, en materia temática pero también en cuanto a la búsqueda formal. Ocho años separa la producción de ambas. Entre tanto, Koltès ha publicado ya *Sallinger* (1977) *Combat de nègre et de chiens* (1979), y *Quai Ouest* (1983) Obras puestas en escena por Patrice Chéreau, con quien trabajaría hasta el final de sus días. Esto supondrá para el escritor el aprendizaje de algunas exigencias del teatro y de la escenificación.

Algo de enigmático se esconde en el título. Luego de la lectura o expectativa, sin embargo, no se tiene certeza de lo que sea. De eso mismo se trata la pieza: el encuentro de dos personajes. Se ofrece y se busca algo, en un lugar cualquiera, evidentemente marginal, en una hora marginal también: la noche. Y aquí quizás sea más evidente el hilo que une a ambas piezas estudiadas.

La palabra será en este caso el arma con la que atacar y defender, frente al otro, que es un extraño pero que al mismo tiempo se necesita para establecer

una discusión que le permite crearse, o recrearse como sujeto. Una dialéctica de la guerra y de la paz, la palabra puede herir más que un golpe, y es también la base de la diplomacia, “comercio del tiempo” (Koltès, p. 1985), antecede al golpe.

Lo primero que sorprende es la ausencia de cualquier didascalía. Solo al principio encontramos una aclaración acerca de lo que es un *deal* (en inglés en el original): “transacción comercial basada en valores prohibidos o estrictamente controlados, que se lleva a cabo en espacios neutros, indefinidos, no previstos para ese uso, entre proveedores y clientes por acuerdo tácito, signos convencionales o conversaciones con doble sentido.” Las largas tiradas del *deal* y del cliente, nos darán a conocer cuáles son el tiempo y el espacio en el que tiene lugar esta transacción.

La segunda característica a destacar es que a pesar de que hay dos personas sosteniendo un diálogo, las réplicas de los personajes son extensas y no permiten hablar de una verdadera comunicación. Son más bien monólogos que se interrumpen y que se construyen a partir de la estructura de la retórica clásica. Los temas planteados van de esta forma retomándose y tejiendo una estructura argumentativa.

Los parlamentos parecen comenzar por definir los roles “si usted anda por la calle a esta hora y por este lugar es porque desea algo” (p.143). Esto abre el juego en el que el que habla se establece como vendedor y por defecto su contrincante será el comprador. Queda determinada una estructura en la que moverse. El espacio y la hora hacen evidentes ese supuesto encuentro, así como ya en *La noche justo antes de los bosques* se habló de zonas, podemos afirmar entonces que quienes transitan esas zonas nos les queda más que ocupar los roles designados.

El verdadero deseo es lo que define a los seres, por eso es visible “como se ve una luz que se enciende en una ventana en lo alto de un edificio” (p.143) En un mundo lleno de injusticias la satisfacción del deseo significaría sentirse un paso más allá del fracaso, aunque el fracaso sea como lo ve Koltès apenas un aspecto del propio deseo. Como si desear y fracasar estuvieran siempre, al igual que el diálogo entre los personajes, en un constante vaivén.

En este contexto mirar a los ojos, dice el dealer, nos iguala. Esto es, quienes pueden sostener la mirada y no desviarla ni desviar el camino han comprendido que el otro es también un engarce más dentro de la propia singularidad. Es en esa tensión constante que dealer y cliente, en esa lucha por la palabra van a

poder reconocerse como sujetos. El que ofrece satisfacer un deseo sabe en qué consiste porque antes fue capaz de desear. Así se nos presenta, al otro como su reflejo. Como la única manera posible de reconocerse como igual.

Bastará entonces que el planteo de un anhelo, para que el personaje lo haga suyo, y es por eso que el cliente niega todo deseo. Porque no es algo que le pertenezca, o si le pertenece, no empieza a manifestarse sino hasta que alguien lo designa como tal. Si ninguno de los dos personajes es capaz de nombrarlo es porque no tiene forma, empieza a tenerla a medida que entre ambos lo descubren. La única frontera que hay que atravesar es la que existe entre el comprador y el vendedor, pero es incierta, al poseer ambos el deseo y el objeto de deseo, hueco y elevado a la vez.

El intercambio comercial es la única relación posible entre ellos; se muestra como una relación más sincera donde se conocen los roles a jugar. Dirá el dramaturgo: “Je ne croix pas au rapport amoureux en soi. C’est une invention de romantiques” (2010, p. 76). Luego podrá abandonarse el papel y volver a las zonas ya conocidas, incorporarse al ritmo de las ciudades con la luz del día.

El cliente por su parte se resiste al encuentro, fruto, según él, de la mera casualidad. Retoma las partes del discurso expuestas por el dealer y las niega, el diálogo se construye en una constante simetría que lo hace avanzar en paralelo. Esta disputa queda marcada por la falta de libertad y de acción de ambos. Si los dos decidieran o realizaran alguna acción entonces no habría disputa. Sus discursos no tratan de convencer, sino de justificar las razones por las que se encuentran ahí: “camino yendo de un punto a otro” (p. 145), “pues diga lo que diga, la línea sobre la cual caminaba, por recta que fuera, se torció cuando me vio” (p. 147).

El día queda marcado como el momento de los intercambios lícitos, a la luz natural o artificial de los negocios. La noche entonces se propone como un momento en el que las pasiones de los hombres quedan expuestas, como si se tratase de algo inevitable, la noche iguala a las criaturas.

El espacio en que se desarrolla la acción verbal es también, como la noche, el lugar que habilita una existencia alternativa a la rutina diaria, aunque también expulsa al que no es capaz de ingresar en una lógica diferente, porque ¿qué es un margen si no el lugar donde otra lógica sucede? Estar en él no supone la ausencia de leyes sino la implementación de otras. Por eso, el cliente se está en la espera y no sabe cómo debe moverse en esa tierra

“extranjera, y no conoce la lengua, ni las costumbres, ni lo que es malo o conveniente” (p.154)

¿Pero qué es lo que teme el cliente? Enfrentarse a su propio deseo, desnudo ante la mirada que lo determina, lo que el otro establece sobre nosotros es también parte de la propia identidad: “No a causa solo de la mirada, sino porque el simple peso de esa misma mirada sobre mí hace que (...) la línea recta por su culpa se vuelva curva y un laberinto oscuro, en el oscuro territorio donde me perdí” (p.148).

En ese intento de singularizarse, puesto que lo único que tienen en común estos dos seres es la ausencia de identidad, van a ofrecerse la camaradería, aunque sea en ese breve espacio y tiempo. Una camaradería que resulta aún más violenta que la traición, ya que deja a los hombres inmóviles y los obliga a reconstruir una historia. Al convertir al otro en camarada queda en suspensión el tiempo: “La noche es el momento del olvido” (p.159). La alteridad, pasa a ser un rasgo que los ayuda a integrarse porque en la historia del otro está también su propia historia. El lenguaje como herramienta de defensa los ayuda a ocultar que en definitiva lo que existe entre ellos es el temor de ser capaz de dañar y de provocar sufrimiento, “uno solo inflige lo que uno mismo es capaz de soportar” (p.153).

Finalmente en la pieza no hay vencedor ni vencido, no hay cliente ni vendedor, no hay comprador ni comerciante, hay solo dos hombres cuya soledad los cansa. En ese reconocimiento último y en el gesto final de quedar con los torsos desnudos, el cliente le ofrece al dealer la posibilidad de ser verdaderamente iguales. Las extensas réplicas pasan a ser breves y se acelera el ritmo de la obra, se precipita el final: “No temo pelearme. Le temo a las reglas que no conozco” (p.166). El descubrimiento último, “no hay amor” (p.166), los deja a los dos seres más solitarios que al principio. En esa noche que no devuelve ecos, descubren que la intención de tender el lazo es estéril: “habrá dicho algo y yo no lo habré oído”, “me habrá ofrecido algo que yo no interpreté.” (p.166). La sangre, que no ha sido derramada, los podrá unir. Sin embargo, no pueden golpear al otro porque lo necesitan.

Con la réplica final, queda entonces una pregunta crucial. Si ni el puño ni la palabra nos sirve, entonces “¿qué arma?” (p.166) logra por fin conectar con los demás.

## Conclusión

A 27 años de su muerte Koltès sigue siendo de una vigencia aterrorizadora porque, más allá de su universalidad, el paisaje urbano que presentan todas las sociedades modernas no ha variado. La explotación del hombre por el hombre, las libertades individuales acotadas y las sensación de enajenación que producen los sistemas actuales no han dejado de producir la alienación del ser humano, ocupado en tratar de encajar en un engranaje que lo tritura.

Los personajes de Koltès son flâneurs marginales, que se destacan y toman conciencia de serlo bajo la mirada del prójimo. Pero son sobre todos personajes en busca de su esencia y de su identidad. Se mueven en lugares y horarios fuera de toda norma, no por simple rebeldía, sino porque no están dispuestos a permanecer inmóviles ante la crueldad del capitalismo, moverse en las fronteras resulta necesario.

Así, en *La noche justo antes de los bosques*, el protagonista con un ritmo, aquel de la desesperación, desnuda y retrata a la perfección el laberinto por el que transitan los seres que resisten en espacios fuera de control. Hay que moverse con cautela o volver a la naturaleza o buscar en el otro la forma de la paz. El camarada nos permite volver a humanizar las relaciones y los encuentros, disfrutar de la compañía del otro, pero también poder hablar, solo eso. Hablar.

Con mayor pesimismo *En la soledad de los campos de algodón* reproduce el único vínculo que sobrevive en los tiempos que corren: el del intercambio. Sin embargo, ese proceso se ve demorado por la necesidad misma de que ese lazo provisorio, concreto y delimitado nos devuelva nuestra esencia.

## Referencias bibliográficas

- Adler, L. (1995). Patrice Chéreau à propos de l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès. En *Le cercle de Minuit*. París: France 2. Recuperado de: <http://www.ina.fr/video/I10090425>
- Benjamin, W. (1972). Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo. En *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Cornago, Ó. (2006). Teatro postdramático: las resistencias de la representación. En J. Sánchez (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). Cuenca: UCLM. Recuperado de <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=290>

- Ferry, Y. (2001). La nuit juste avant les forêts, c'est comme un solo de Charlie Parker. *Magazine littéraire* (395, febrero). Recuperado de: <http://www.magazine-litteraire.com/parution/mensuel-395>
- Koltès, B-M. (1976). Entrevista para Pralagnon, 26/04/ 1976. Recuperado de <http://www.bernardmariekoltes.com/oeuvres/08-la-nuit-juste-avant-les-forets/>
- Koltès, B-M. (1985). Prólogo. En Koltès, B-M. *Dans la solitude de champs de coton*. París: Éditions Minuit.
- Koltès, B-M. (2008). *Teatro*. Buenos Aires: Colihue
- Koltès, B-M. (2010). *Une part de ma vie: entretiens, 1983-1989*. Paris: Éditions de Minuit.
- Rykner, A. (2004). *O reverso do teatro. Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Lisboa: Fundação Calauste Gulbenkian.
- Sartre, J.P. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Ed. Edhasa





## *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio: El ailleurs como exploración del “cuerpo extranjero”

Maya González Roux<sup>1</sup>

En el discurso de recepción del Premio Nobel (2008), J.-M. G. Le Clézio se preguntaba por qué uno escribe. En su caso, de su primer viaje por África trajo no tanto la materia de sus futuras novelas, sostenía, sino una suerte de *segunda personalidad*, soñadora y a la vez fascinada por lo real, que lo acompañó a lo largo de toda su vida y que fue la dimensión contradictoria, *la extrañeza de sí mismo* que algunas veces sintió hasta el sufrimiento. Es posible entonces pensar que su escritura está incondicionalmente ritmada por el *ailleurs* como en *Voyage à Rodriguez* (1986), *Désert* (1980), *Le chercheur d'or* (1985), *Gens des nuages* (1997), entre otros títulos.

En el caso de *L'Africain* (2004), el *ailleurs* se vincula también con los propios orígenes. *L'Africain* es un libro de recuerdos del primer viaje de Le Clézio para conocer a su padre, Raoul Le Clézio, médico británico en servicio durante veintidós años en África, primero en Camerún y más tarde en Nigeria. Con solo ocho años, Jean-Marie Gustave viaja con su hermano y su madre durante dos meses en barco para finalmente encontrar a su padre. El libro es el relato de este viaje, del encuentro con su padre y del descubrimiento de este continente, del año en Nigeria donde vivió la parte más memorable de su infancia (Le Clézio, 2004, p. 99). Son recuerdos que exploran la “herencia africana” recibida, una herencia carnal que marca un antes y un después en su vida: “*Si je n'avais pas eu cette connaissance charnelle de l'Afrique, si*

---

<sup>1</sup> CONICET - IdIHCS (UNLP) [mayagonroux@yahoo.com.ar](mailto:mayagonroux@yahoo.com.ar)

*je n'avais pas reçu cet héritage de ma vie avant ma naissance, que serais-je devenu ?*" (Le Clézio, 2004, p. 103).

En la primera página, el autor explica el propósito del libro: a su regreso de África, para huir de la realidad francesa en la que ya se sentía un extraño, recreó una historia e inventó un pasado, en el que su madre era negra. Pero al reencontrarse con el padre, cuando este vuelve a Francia ya en edad de jubilarse, comprueba que era él, el padre, el africano. El libro emerge de esta necesidad de desenmascarar lo que hasta allí había sido una creencia. En "El cuerpo", el primer capítulo, Le Clézio se centra en los rostros: le fue difícil aceptar el suyo, no lo miraba pero tampoco lo odiaba, simplemente lo ignoraba. El viaje a Nigeria, y la entrada en la cabaña en la que viviría con su familia, marcan el comienzo del olvido —"*C'est là que j'ai appris à oublier*" (Le Clézio, 2004, p. 10)—; tratándose del cuerpo, el olvido deviene la borradura de los rostros, el propio y el de aquellos que estaban a su alrededor. Pero África significa más que el rostro, es el cuerpo: el descubrimiento de la desnudez del otro, el encuentro con el cuerpo avejentado que aquí sí se exhibe —en cambio, en Francia la vejez se ocultaba y, en consecuencia, las mujeres parecían estar exentas de la "enfermedad de la edad" (Le Clézio, 2004, p. 13)—. El cuerpo es también el lugar del contacto con la naturaleza africana, un contacto que describe como la violencia de las sensaciones, la violencia de los apetitos, la violencia de las estaciones (Le Clézio, 2004, p. 13). Durante el viaje en barco ese cuerpo, cobijado por el calor del hogar de la abuela materna en Niza, pero anémico y sin libertad, sufre una erupción violenta a causa del calor extremo: en el contacto, África le borraba el rostro pero, en cambio, le devolvía un cuerpo afiebrado y, al mismo tiempo, le entregaba una memoria. El presente africano borraba todo su pasado; la vida precaria de la guerra, el confinamiento en un pequeño departamento de Niza, el racionamiento de los alimentos, todo esto comenzaba a borrarse y se volvía irreal. Como antes se indicó, en Le Clézio hay una cisura, un antes y un después de África (Le Clézio, 2004, p. 15) marcado principalmente por la libertad del niño que allí, en Ogoja (Nigeria), significa la libertad total del cuerpo, una libertad del movimiento, del pensamiento y de las emociones (Le Clézio, 2004, p. 20). Una libertad que, sin embargo, también se vincula con la violencia. En Ogoja, señala, la violencia no era la de la guerra, que él ya conocía, sino una violencia abierta, real, que hacía vibrar el cuerpo y que era perceptible en cada detalle

de la vida y de la naturaleza (Le Clézio, 2004, p. 17). Por ejemplo, la fuerza eléctrica de las tormentas que dejan en el niño Le Clézio una imagen particular, la de un continente poderoso y lleno de entusiasmo.

En Ogoja el padre era el único médico en un vasto territorio de sesenta kilómetros en el que se ocupaba de todo, desde los nacimientos hasta las autopsias. La vida de Le Clézio y su hermano, los únicos niños blancos en toda la región, no se parecía a la imagen un poco caricaturesca de los niños educados en las colonias. Le Clézio no reconoce nada del mundo colonial que William Boyd, por ejemplo, quien también estuvo en el oeste de África durante su infancia, describe en sus libros<sup>2</sup>. El mundo de la colonia era para él un clan, una suerte de “escuela de la consciencia racial” en la que estaban sumidos los niños de la sociedad blanca. Ese mundo, que reemplazaba “el aprendizaje de la consciencia humana”, le fue completamente ajeno. Ni su hermano ni él iban a la escuela (aprendían inglés y aritmética con su madre durante las mañanas), no pertenecían a ningún club, no hacían deportes, no tenían amigos en el sentido que se le da a la palabra en Francia o en Inglaterra. El recuerdo que Le Clézio conserva de aquel tiempo es el de haber pasado en barco de un mundo a otro (Le Clézio, 2004, p. 20). Y este mundo conforma, en cierto sentido, un *ailleurs* para el niño.

El “*ailleurs*” es aquello que está en otra parte, en un lugar lejano, es la otra realidad, lo extranjero y extraño, lo desconocido, lo otro que puede ser percibido como exótico. Porque el *ailleurs* introduce una pregunta esencial: ¿quién es el otro? La respuesta marca una ruptura: “*l'autre est un je*”, se podría decir a través de una inversión de la célebre afirmación de Rimbaud en su carta a Paul Demeny. Y en este punto, *L'Africain* abre una línea de diálogo que nos permitiría un análisis mucho más vasto, una lectura sobre el exotismo que nos llevaría a Montesquieu y al personaje de Usbek de las *Lettres persanes* (1721), en las que el autor traza una sátira irónica de su sociedad. Sin duda en este diálogo deberíamos también detenernos en Victor Segalen y la “estética de lo di-

---

<sup>2</sup> “*Je ne sais rien de ce qu'il [William Boyd] décrit, cette lourdeur coloniale, les ridicules de la société blanche en exil sur la côte, toutes les mesquineries auxquelles les enfants sont particulièrement attentifs, le dédain pour les indigènes [...], et surtout cette sorte de coterie dans laquelle les enfants de même sang sont à la fois réunis et divisés, où ils perçoivent un reflet ironique de leurs défauts et de leurs mascarades, et qui forme en quelque sorte l'école de la conscience raciale qui supplée pour eux à l'apprentissage de la conscience humaine*” (Le Clézio, 2004, p. 19).

verso” del libro *Essai sur l'exotisme* y sus críticas a Pierre Loti. En cuanto a Le Clézio, es necesario decir que recibió críticas por la exaltación del Otro como modelo o ideal (Salles, 2006). E incluso, en Francia suscitó ironías al afirmar cierta “indianidad” presente en él, como escribió en el comienzo de su libro de ensayos *Haiï* (1971): “soy un indio”<sup>3</sup>. Pierre Marcelle, en su texto “Hiératique Le Clézio”, ironiza sobre la imagen que Le Clézio construye de sí mismo y asevera que no se trata más que de afirmaciones oportunistas<sup>4</sup>. Es verdad que en *L'Africain* el exotismo se vincula con la naturaleza pero desde la percepción de un niño que, ya en la edad adulta, no puede despegar esa naturaleza del sentimiento de libertad. De ahí que su descripción funcione como un motivo para recordar los juegos de infancia (por ejemplo, sus recuerdos sobre las hormigas, las termitas, los escorpiones que descubre en la cabaña o en sus alrededores). Le Clézio es categórico en este punto: “*Je ne veux pas parler d'exotisme : les enfants sont absolument étrangers à ce vice. Non parce qu'ils voient à travers les êtres et les choses, mais justement parce qu'ils ne voient qu'eux*” (Le Clézio, 2004, p. 103). Los objetos como las máscaras, las estatuas de ébano, la madera tallada o algunos muebles son mencionados no como cosas exóticas sino, por el contrario, como objetos de uso corriente en la vida del autor y que tienen un significado propio acorde a los años pasados en África. No son una “piel muerta” que se exhibe y se vende y que suele llamarse “arte”, se lamenta en el texto (Le Clézio, 2004, p. 65). Estos objetos son la parte africana de Le

---

<sup>3</sup> “*Je ne sais pas trop comment cela est possible, mais c'est ainsi : je suis un Indien. Je ne le savais pas avant d'avoir rencontré les Indiens au Mexique, au Panama. Maintenant, je le sais. Je ne suis peut-être pas un très bon Indien. Je ne sais pas cultiver le maïs ni tailler une pirogue. Le peyotl, le mescal, la chicha mastiquée n'ont pas beaucoup d'effet sur moi. Mais pour tout le reste, la façon de marcher, de parler, d'aimer ou d'avoir peur, je peux le dire ainsi : quand j'ai rencontré ces peuples indiens, moi qui ne croyais pas avoir spécialement de famille, c'est comme si, tout à coup, j'avais connu des milliers de pères, de frères et d'épouses*” (Le Clézio, 1971, p. 5).

<sup>4</sup> “*Car comment est-ce ou seulement serait-ce possible, n'aimer pas Le Clézio? L'homme respire une humilité de bon aloi, une culture agréable et une constante civilité, ponctuellement lisibles dans diverses chroniques pleines de bon sens revendicatif, à propos de baleines et d'Indiens. Toutes qualités qui pointent les limites de l'exercice critique appelé 'éreinement' : voilà un auteur dont l'évidente qualité humaine fait qu'on s'en voudrait presque de ne pas apprécier l'œuvre. Ceci n'ayant rien à voir avec cela, il faut se résoudre, hélas !, à dire les choses telles qu'elles apparaissent dans leur laconique et douloureuse évidence: J.M.G. Le Clézio a réuni dans *Hasard suivi de Angoli Mala* deux 'romans' qui établissent à l'envi qu'il écrit toujours le même livre. Ou refait toujours le même rêve de livre” (Marcelle, 1999, párr. 2).*

Clézio, así como los recuerdos de infancia, anclados como un tesoro vivo en su interior, devienen sobre todo la certeza de su pasado africano (Le Clézio, 2004, p. 103)<sup>5</sup>. Ese *ailleurs* finalmente parece acompañarlo.

La ironía sobre el exotismo también se dirige a la imagen característica de la colonia. Esta es la imagen de la llegada de los viajeros europeos, vestidos de blanco y ayudados por los negros a descender de los barcos. De las poblaciones, organizadas en distintas zonas, una lujosa y reservada para los blancos, algo más lejos el lugar de los domésticos “intermediarios” que se visten un poco como los europeos, y más al exterior, el resto de los africanos que solo conocen las órdenes de los occidentales (Le Clézio, 2004, p. 58). Esta imagen es la que el padre de Le Clézio siempre detestó. Él no representaba, entonces, al típico europeo colonizador, lo que refuerza, además, que en el texto su figura aparezca a contraluz del paisaje africano: los horizontes lejanos y la exuberancia de la naturaleza chocan con la austeridad de la pequeña cabaña paterna; los perfumes de la naturaleza se contraponen con los olores del alcohol y de la medicina; la vida salvaje y casi peligrosa de los dos hermanos fuera de la cabaña se opone a las reglas internas del padre que los niños deben respetar (la higiene personal, el modo de comer, la prohibición de sacarse las medias, los mosquiteros que debían colocarse obligatoriamente todas las noches luego de haber rezado, forman parte de la ceremonia cotidiana). Así, la disciplina de la mañana y de la noche que impone el padre se compensa con la libertad del día, una libertad desconocida hasta entonces. La autoridad del padre podría ser la parte gris de la pintura del *Africain*. Él es, sin duda, el extranjero: no solo en esa tierra africana pero sobre todo con respecto a esa otra vida que no eligió, por ejemplo la de ser un médico de campo en los suburbios londinenses (Le Clézio, 2004, p. 42). Por orgullo, por el deseo de aventura y para huir de la mediocridad de la sociedad inglesa, fue otro el camino elegido que, desde luego, lo sumergió en otro mundo: “*cela [ce choix] vous exilait au moment de la guerre, vous faisait perdre votre femme et vos enfants, vous rendait, d’une certaine façon, inéluctablement étranger*” (Le Clézio, 2004, p. 43). Por cierto, este es el sentimiento que genera también en su hijo y, sobre todo, la imagen que Le Clézio conserva del primer encuentro: los quevedos

---

<sup>5</sup> “*Pour moi, ces objets, [...] étaient ma part africaine, ils prolongeaient ma vie et, d’une certaine façon, ils l’expliquaient*” (Le Clézio, 2004, p. 65).

que el padre llevaba resaltaban la dureza de su mirada; su costado británico y la rigidez de su ropa, no hacían más que acentuar la extranjería de este padre desconocido y percibido, incluso, como peligroso (Le Clézio, 2004, p. 45).

Libro sobre rostros, *L'Africain* curiosamente termina con un capítulo titulado "*L'oubli*" que cierra el círculo al evocar la misma pérdida del comienzo, la de los rostros, esos rostros que en su propia historia aparecen como ausentes: se trata del rostro del padre que él, el hijo, no pudo ver, o bien de alguna iluminación furtiva en el rostro de un niño que todo padre observa, de la luz cambiante en el rostro de la mujer amada que un hombre distingue cada día. Todo esto está, definitivamente, ausente de su infancia. En cambio, esta ausencia, a la que se refiere desde las primeras páginas del libro, está compensada por distintos recuerdos en los que predomina una intensa libertad, tan intensa que "*cela me brûlait, m'enivrait, que j'en jouissais jusqu'à la douleur*" (Le Clézio, 2004, p. 103). Tal vez esta libertad encuentre un vínculo con aquella "segunda personalidad" que África dejó en él y que alojó en su interior una dimensión de *extrañeza de sí mismo*, tal como Le Clézio se percibía en su discurso citado al comienzo. De hecho, la experiencia en África unida al sentimiento de extrañeza revelarían al libro *L'Africain* menos como una búsqueda de los orígenes (mauricianos, bretones y picardos) que como una exploración sobre él mismo. En una entrevista, Le Clézio comentaba:

Cuando logré hacer la conjunción entre mi madre —que representaba lo que hay de picardo y francés en la familia— y mi padre, que había regresado [de África] para instalarse en Europa trayendo consigo toda la tradición mauriciana, el shock fue muy real. No tanto al enterarme de que yo tenía tal o cual origen, sino al comprender que, en este contexto meridional francés, yo sería educado como un joven mauriciano [...]. Cuando a uno se lo educa así a lo largo de toda la infancia, [...] la pregunta que te acosa no es la de los orígenes sino la de la extranjería: uno se siente transformado. En este lugar que, sin embargo, es el propio, uno es como un cuerpo extranjero (de Cortanze, 1998, párr. 22, nuestra traducción).

La llegada a este continente abre una nueva dimensión en su interior que también es, como escribe, "la entrada en la antecámara del mundo adulto"<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> "*L'arrivée en Afrique a été pour moi l'entrée dans l'antichambre du monde adulte*" (Le Clézio, 2004, p. 47).

(Le Clézio, 2004, p. 47). Y todavía, en términos de escritura, es la entrada en la literatura: el viaje y la escritura están íntimamente vinculados en Le Clézio, no sólo como tópico sino desde la experiencia misma porque fue en el transcurso de la travesía en barco hasta Nigeria que Le Clézio comenzó a escribir<sup>7</sup>. Si África es el germen de su literatura, si el *ailleurs* que describe parece revelarse en su interior, si en el encuentro con el padre termina por descubrirse a sí mismo, podríamos pensar que, finalmente, *L'Africain* desborda el relato familiar de Le Clézio. En realidad también es la historia de su escritura.

## Referencias bibliográficas

- de Cortanze, G. (1998). Une littérature de l'envahissement. *Magazine Littéraire* 362.
- Ezine, J.-L. y Le Clézio, J.M.G. (1995). *Ailleurs*. París: Arléa.
- Le Clézio, J.-M. G. (1971). *Haï*, Ginebra: Skira.
- Le Clézio, J.-M. G. (1980). *Désert*. París: Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1985). *Le chercheur d'or*. París: Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1986). *Voyage à Rodriguez*. París: Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1997). *Gens des nuages*. París: Stock.
- Le Clézio, J.-M. G. (2004). *L'Africain*. París: Mercure de France.
- Le Clézio, J.-M. G. (2008). *Dans la forêt des paradoxes*. Recuperado de [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture\\_fr.pdf](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf)
- Marcelle, P. (1999). Hiératique Le Clézio. *Libération*. Recuperado de [http://next.liberation.fr/livres/1999/05/20/face-aux-piles-hieratique-le-cleziojean-marie-gustave-le-clezio-hasard-suivi-de-angoli-malagallimar\\_273518](http://next.liberation.fr/livres/1999/05/20/face-aux-piles-hieratique-le-cleziojean-marie-gustave-le-clezio-hasard-suivi-de-angoli-malagallimar_273518)
- Montesquieu (1949). *Œuvres complètes. Tome I*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Salles, M. (2006). *Le Clézio : Notre contemporain*. Rennes: Presses

---

<sup>7</sup> En una entrevista, Le Clézio recordaba: “Quand j’avais sept ans, raconte-t-il, j’ai fait un voyage de trois mois, en bateau, pour aller en Afrique. J’allais rejoindre mon père. À bord — je me souviens très bien de ça — ma mère me disait : ‘Viens, on voit la côte’; mais je restais dans la cabine et j’écrivais. J’écrivais ce que je ne voyais pas. Je faisais un voyage en Afrique, et j’écrivais un livre qui s’appelait Un long voyage dans lequel je parlais de quelqu’un qui faisait un voyage en Afrique — mais c’était quelqu’un d’autre...” (Ezine, 1995, pp. 26-27). Estas primeras páginas son la primera versión de lo que más tarde publicó como *Onitsha*.

universitaires de Rennes. Recuperado de <http://books.openedition.org/pur/34773>.

Segalen, V. (1978). *Essai sur l'exotisme*. París: Fata Morgana.



## Ken Bugul: Extranjera también en su propia casa

Lía Mallol de Albarracín <sup>1</sup>

El presente trabajo pretende ser un aporte a los estudios críticos sobre Ken Bugul, escritora senegalesa francófona reconocida en su continente y en Europa, pero aun ignorada en nuestro país. Se inspira en la lectura de su novela *Cacophonie* (2014), penúltima publicada hasta el momento, la cual inevitable y naturalmente me ha llevado una vez más a representarme la existencia y los sentimientos de la autora ya que, por sus propias declaraciones, es sabido que su producción se inscribe en la literatura de neto corte autobiográfico. Completo la interpretación con la revisión de cuatro obras anteriores: la trilogía *Le baobab fou* (1982), *Cendres et braises* (1994) y *Riwan ou le chemin de sable* (1999), además de *De l'autre côté du regard* (2003). Los estudios actuales sobre Bugul, que en su mayoría constituyen tesis doctorales o se encuentran publicados en revistas literarias interesadas en la problemática africana, hacen hincapié en su primer libro casi exclusivamente; resulta difícil hallar comentarios acerca del resto de su vasta producción que sobrepasen una fugaz evocación de los títulos. Sin embargo, vale la pena acercarse al resto del universo ficcional de esta mujer que ha hecho de la literatura su medio de liberación interior, necesidad catártica que mucho tuvo que ver con un doloroso sentimiento de extranjería que se torna oportuno revisar aquí. No en vano el pseudónimo elegido para firmar sus obras es una expresión en lengua wolof que significa —según su propia traducción— “*personne n'en veut*”, esto es “la que nadie quiere”, “la rechazada”. Es por ello que me ha

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Cuyo. [liamalloldea@gmail.com](mailto:liamalloldea@gmail.com)

parecido valioso referirme a esta autora y traer a colación las novelas mencionadas, con la humilde intención de ampliar el conocimiento y la difusión de su pluma.

“*Ici ne t’appartient pas, toi, tu n’es pas d’ici; je ne sais pas d’où tu es mais tu n’es pas d’ici*”, le declara una amiga a Ken, la protagonista de la novela *Cendres et braises* (Bugul, 1994, p. 40), volumen en el que la autora relata su retorno a África luego de haber vivido cinco años atormentados en París como amante de un joven ejecutivo francés, blanco, perteneciente a la alta burguesía, habitante de la elegante zona adyacente a *Saint-Germain des Près*. Las palabras de la amiga —con su tono de sentencia— resumen inmejorablemente el sentimiento de la propia Ken, recién llegada de regreso a su casa materna, quien observa todo como si no formara parte de su propio entorno. Atentamente mira a su alrededor mientras trata de reconocer y comprender movimientos, gestos y palabras; simultáneamente, revisa los años transcurridos fuera de su país y esto despierta en ella asombro, distancia, reservas. Ken es una extraña en su propio pueblo entre sus familiares y amigos, tal como lo ha sido en Francia. Allí, a causa del color de su piel; en África, porque viene de afuera y no responde al modelo femenino tradicionalmente aceptado en su tierra.

Resulta inevitable, entonces, asociar a la protagonista con la propia autora, y a esta con el concepto de extranjería que las XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona (La Plata, 2017) se habían propuesto explorar. En efecto, Ken Bugul se reviste de todas las notas que caracterizan a la persona extranjera tales como la no pertenencia a una comunidad, la extrañeza, la singularidad, la diferencia, la distancia, el desconocimiento, la falta de familiaridad y de lazos, notas que se repiten en la definición del término reproducida por variados diccionarios<sup>2</sup>. La etimología ayuda a esclarecer estas considera-

---

<sup>2</sup> A modo de ejemplo, copio : ÉTRANGER: (Celui, celle) qui n’est pas d’un pays, d’une nation donnée; qui est d’une autre nationalité ou sans nationalité; plus largement, qui est d’une communauté géographique différente. (Celui, celle) qui n’est pas *familier(ière)* d’un lieu qui ne fait pas partie d’une collectivité donnée. (Celui, celle) qui n’est pas *familier(ière)* à quelqu’un, qui n’a pas de relation avec lui, qui en est mal connu(e), distant(e). (Celui, celle) qui n’arrive pas à se situer par rapport à lui-même, à la vie, à ce qui l’entoure; à qui tout paraît sans rapport avec lui-même. Qui est d’un autre pays, d’une autre nation et plus largement d’une communauté géographique différente; relatif à un autre pays ou à d’autres pays, à leurs caractéristiques. Qui n’est pas d’un lieu, d’un groupe donné. Qui est sans rapport avec quelqu’un ou quelque chose. Qui n’est pas propre, naturel, familier à quelqu’un,

ciones pues expone que la palabra “extranjero” proviene del francés antiguo *estrangier* (hoy *étranger*) vocablo derivado del término *étrange*, evolución del latín *extraneus*, el mismo que en español dio origen a “extraño”, y cuya raíz *extra-* da cuenta del significado relacionado con lo que está afuera, en el exterior, lo que no es de la familia o el país<sup>3</sup>. Extranjero y extraño comparten, pues, la misma raíz y es posible asociar al primer vocablo las notas de “raro, extraordinario o fuera de lo común” propias del segundo término. En síntesis, el extranjero es aquella persona que viene de afuera, que no pertenece a un grupo determinado y resulta distinto, singular, fuera de lo común. Sin duda es esto lo que ha signado la vida de la autora que hoy nos ocupa y a quien presentaré brevemente a fin de demostrar cómo es posible afirmar que Ken Bugul se percibe extranjera aún en su propia casa.

Nació en Senegal en 1947 y desde muy pequeña llevó una infancia diferente del resto de los niños, signada por el desamparo y el desamor: el padre, muy anciano y distraído en sus meditaciones y plegarias debido a que era un líder religioso, pronto queda ciego e imposibilitado de atenderla; su madre la abandona a la edad de cinco años cuando deja al marido. En *De l'autre côté du regard* la protagonista declara: “*J'étais encore un enfant. Un tout petit enfant abandonné par sa mère. [...] Sur le quai d'une gare*” (Bugul, 2010[2003] p.71). “*Elle était partie alors que je n'avais que cinq ans*” (p. 72). En esta novela, Bugul se identifica completamente con la protagonista y relata su relación con la madre y el dolor de la infancia originado en el citado abandono. También nos enteramos de que el reencuentro se efectúa un año más tarde lejos del hogar paterno, en medio del más frío y parco recibimiento, lo que profundiza la herida y dificulta la recuperación del vínculo.

---

à sa personnalité, qui est inconnu ou mal connu de quelqu'un. Qui est sans lien, sans rapport avec quelque chose, qui ne fait pas partie d'un ensemble, qui est différent d'autre chose. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9tranger>.

Dans une acception moins courante, le terme plus ou moins amical d'étranger peut servir à qualifier ou à pointer une personne qui apparaît comme “différente” ou “singulière”, par le fait qu'elle est perçue comme n'appartenant pas ou pas complètement au groupe. <https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tranger>

<sup>3</sup> Étymol. et Hist. 1. Ca 1050 *estrangie* « étranger » : « hors du commun, extraordinaire »; 1668 par affaiblissement de sens « bizarre, singulier (ici d'une personne) ». Du lat. class. *extraneus* « du dehors, extérieur; qui n'est pas de la famille, du pays, étranger ». <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9tranger>

Distanciada así de su madre, Bugul se refugia en la escuela francesa y no solo es alfabetizada en francés sino que se nutre de un imaginario cultural totalmente distinto del de su medio originario. Occidente le es presentado a través de los manuales escolares como la “tierra prometida”; Francia, como el país de sus ancestros. Fue la primera mujer de su familia en instruirse, incluso contra la voluntad de la abuela, que desde ese momento la desprecia y rechaza también. Esta experiencia es relatada en *Le baobab fou*, donde la autora hace especial hincapié en la educación extranjerizante de la escuela, a la que responsabiliza del desentendimiento existente desde entonces entre padres e hijos y del distanciamiento de los propios jóvenes entre sí porque no compartían ya idénticos valores ni anhelos. Lo resume elocuentemente en estos términos: “*L’école française, nos ancêtres les Gaulois, la coopération, les échanges, l’amitié entre les peuples avaient créé une nouvelle dimension: l’étranger*” (Bugul, 2010a, p. 157). Este es el momento que Bugul llama de la ruptura y que profundiza su distanciamiento de la madre y de la patria, pues abandonada a su suerte y con la única referencia del extranjero como norte, se abraza a la cultura foránea con total pasión. Leemos en *Cacophonie* acerca de un personaje que podemos identificar con la autora:

*La mère était partie sans l’avoir assez aimée, sans l’avoir rassurée, sans lui avoir laissé les clés pour ouvrir les portes de la vie. Salie se détourna d’autres modes de vie et de pensée et plongea directement dans les eaux tumultueuses de l’école étrangère. Elle s’y jeta violemment, sa tête se fendit en deux et d’autres valeurs s’y enfoncèrent et l’éloignèrent à jamais de ce lieu, de ces gens, de tout un univers dont elle fut à jamais exclue. La rupture fut totalement consommée avec les siens à partir de ce moment-là* (pp. 34-35).

En la escuela francesa, Bugul toma contacto con los maestros y profesores que venían de la metrópoli para instruir a los colonizados. En este contacto, el Otro es visto como un ser superior y un modelo digno de ser imitado; conocer su lugar de proveniencia era una meta, un proyecto de vida. Esto es lo que lleva a nuestra autora –excelente estudiante– a solicitar una beca de estudios superiores en Bélgica, a donde desembarca imbuida de la certeza de llegar por fin a su verdadero hogar: la tierra prometida, la cuna de sus antepasados, el lugar de la realización de todos sus sueños y del florecimiento de sí misma. Deja su patria

colmada de ilusiones y de expectativas, segura de alcanzar su verdadero lugar en el mundo. Sin embargo, no es esto lo que encuentra; antes bien, la peor de las decepciones: “(...) *ils ne faisaient même pas attention à moi. ‘Qu’est-ce qui se passait donc ici? (...) Vous ne m’avez pas vue ? Vous ne m’avez pas reconnue? Mais c’est moi’*” (Bugul, 2010a, p. 55), les grita interiormente cuando llega a Europa por primera vez, ante las evidentes actitudes de desprecio y de rechazo de los habitantes que la cruzan en las calles sin devolverle el saludo. Este viaje sumerge a nuestra senegalesa en la más profunda confusión identitaria e intensifica sin lugar a dudas la ruptura con su medio de origen.

El hecho de no sentirse bien en ninguna de las dos orillas (ni en Senegal entre su familia o sus pares no alfabetizados, ni en Europa junto a gente que la humilla y la maltrata) lleva a Bugul a alternar sus estancias en África y en el extranjero durante largos años cargados de desventuras y desdicha, relatados fundamentalmente en *Le baobab fou* y en *Cendres et braises*. Regresa a su país natal definitivamente a la edad de 35 años; allí encuentra por fin la paz interior al contacto con un anciano sabio que la convierte en su vigésimo octava esposa y le ayuda a reconocer el sentido de su vida, asociando este a la aceptación de sí misma y de sus raíces culturales africanas, lo cual ha quedado registrado en la novela titulada *Riwan ou le chemin de sable*.

Bugul, entonces, decide instalarse en “el continente claro-oscuro” (tal como ella lo llama) y ya no lo abandonará más que para dar sus conferencias o presentaciones. Actualmente vive en Benín, donde atiende talleres literarios y otras obras culturales y humanitarias.

Así pues, nuestra autora conoce la experiencia del extranjero en su propia vida desde muy temprano. Y esto en dos dimensiones: por una parte, debido a su contacto con el Otro -llegado desde Europa para colonizar su tierra africana- en la escuela francesa; y por otra parte, a través de su contacto con ese Otro que la recibe en su propio suelo (Bélgica, Francia) pero le hace saber que este no le pertenece. Lo expresa ella misma: “(...) *j’étais plus frustrée encore: je m’identifiais en eux, ils ne s’identifiaient pas en moi*” (Bugul, 2010a, p. 80), hecho que la lleva a concluir: “*Oui, j’étais une Noire, une étrangère. (...) Oui, j’étais une étrangère et c’était la première fois que je me rendais compte*” (Bugul, 2010a, p. 60).

Ahora bien, considero posible afirmar que a causa de esta doble experiencia Ken Bugul conoce además una tercera dimensión del extranjero, metafórica

y simbólica, aun más desgarradora para su ser: esto es, el sentimiento de encarnar ella misma la extranjería tanto fuera como dentro de su propio continente, incluso de su propia casa.

Siguiendo una de las acepciones halladas en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier & Gheerbrant (1991) según la cual el término extranjero “significa también la parte de sí mismo, aun errática y no asimilada, en la vía de la identificación personal”, podemos entender que el problema es profundamente existencial y se relaciona con la dimensión espiritual de la persona, incapaz de sentirse parte de un espacio y de una cultura. Es lo que ocurre con nuestra autora, quien se ha considerado extranjera siempre y en cualquier parte porque desde su más tierna infancia no hace más que buscarse a sí misma, perseguir su identidad, sus raíces culturales, el amor de su madre, un lugar en el mundo donde sentirse a gusto e identificada, sondeo que solamente se ha visto resuelto en el espacio de la escritura. No en vano ha repetido en diversas entrevistas: “*Ma quête identitaire est une quête individuelle, existentielle, qui passe par l’écriture. (...) Moi, c’est l’écriture que j’ai utilisée pour me défouler, pour évacuer des vécus (...) pour me retrouver moi-même*” (Brezault, 2010, p. 179)<sup>4</sup>.

Así, la trasposición ficcional de su vida resulta ser el medio por el cual Bugul ha intentado dar respuesta y ponerle fin a su búsqueda existencial identitaria y a su anhelo de afincarse definitivamente en un lugar propicio al mismo tiempo para su paz interior, su necesidad de libertad y para una vocación afectiva que la ha llevado siempre a desear convivir y comunicar con otras personas, tal como le ocurre a Sali, la anciana protagonista de su penúltima novela, *Cacophonie*. Leemos en una de las primeras páginas:

*Mais Sali avait du mal à quitter cette petite ville ocre qu’elle aimait tant. Elle y avait trouvé un ‘canari en terre cuite’ sur lequel elle avait pu se poser, et même si elle en était à présent éjectée, elle avait connu, pendant neuf ans, la sensation et le sentiment de faire partie d’une communauté, d’une famille, d’une belle-famille, et c’était ce qu’elle recherchait* (Bugul, 2014, p. 11).

---

<sup>4</sup> La cita completa es: “*Au début, quand j’ai commencé à écrire, c’était sans intention d’être écrivain, mais juste d’utiliser l’écriture comme moyen d’évacuation, de quête de soi. C’était une nécessité. (...) la personne a besoin de parler, de se défouler. Moi, c’est l’écriture que j’ai utilisée pour me défouler, pour évacuer des vécus (...) pour me retrouver moi-même*”.

La anciana, ya viuda, vive en una “pequeña ciudad ocre” que la fascina, donde aprecia maravillada la variedad de colores y de aromas al amanecer; es dueña de su tiempo y de su vida dentro de una casona amarilla que guarda sus tesoros y recuerdos; allí pensaba haber encontrado —dicho en términos de la novela— “ *un “canari en terre cuite’ sur lequel se poser pour mettre fin à son errance*” (p. 25), entendiendo metafóricamente el término *canari* como el lugar de las raíces y el origen<sup>5</sup>. Sin embargo, crece en ella día tras día un malestar, una incomodidad que la llevan a desear partir —a su pesar— en busca de otros horizontes. Pues no obstante haber creído encontrar en esa casona y en esa ciudad el lugar del sosiego, la identidad y la dicha tanto tiempo anhelados, ahora se considera prisionera y al mismo tiempo extranjera en el hogar marital; se siente incomprendida, criticada, enjuiciada, rechazada (“éjectée”). Le pesa la soledad de la que es víctima. Para su familia política ella es una extranjera y se lo hacen saber mediante el desprecio, el alejamiento, el ocultamiento; ya no la visitan ni la tienen en cuenta para los acontecimientos o novedades familiares. Es que, a su juicio, esta mujer venida de lejos, imbuida de otras costumbres y de otras experiencias, ocupa un lugar que no le corresponde pues ese “*canari en terre cuite*” no le pertenece... A modo de una suerte de *mea culpa*, la propia Sali justifica a sus detractores mientras recuerda un dicho de su patria: “*Si tu descends de ton canari en terre cuite pour monter sur celui d’autrui, tu trouveras ce dernier assis dessus. Si tu descends de ton canari en terre cuite, tout canari sur lequel tu voudras t’asseoir se brisera*” (p. 31).

La mujer reconoce haber tenido la ilusión de afincarse en un lugar que por fin pudiera considerar propio. Deseaba con esto hallar el espacio físico y afectivo del que carecía desde la infancia. Leemos en la novela: “*Tout son mal existentiel venait de là. Elle n’avait pas connu le canari en terre cuite sur lequel il était essentiel de s’asseoir et d’où il ne fallait jamais se lever*” (p. 67). Intentaba de este modo recuperar las raíces perdidas tempranamente y conseguir una morada como medio para escapar a la condena de la alienación. Sin embargo, la condición de extranjera que lleva consigo y que es parte esencial de su propio ser, no se lo permite.

---

<sup>5</sup> Canari: “*Réceptient en terre cuite pour l’eau potable. Image pour signifier les racines, les origines*”. Nota a pie de página de la propia novelista. (Bugul, 2014, p. 11)

Análogamente, si entendemos que los personajes de Bugul constituyen una metáfora de sí misma, es posible afirmar que es la propia escritora quien padece el dolor de sentirse extranjera dondequiera que se encuentre.

## Conclusión

A través de las protagonistas de sus novelas, mujeres todas desgarradas por la experiencia de la extranjería, la senegalesa Ken Bugul nos confía su propia experiencia y los sentimientos derivados de ella. Son indisimulables la angustia y la incomodidad que la han acompañado a lo largo de su vida, originados en una sucesión de hechos desafortunados que no hicieron más que profundizar su convencimiento de no pertenecer a ninguna parte; estos son: el abandono de la madre, la mudanza lejos de la casa paterna, la concurrencia a la escuela francesa que la confrontó conflictivamente con el Otro dentro y fuera de su patria, los viajes a un continente que la rechazaba debido al color de su piel, el regreso a un hogar que no la reconoció como propia a causa de su desenvoltura y sus ideas “extrañas”. Recalco el término “extraño” desde un punto de vista etimológico a fin de acentuar las notas de rareza y singularidad que han caracterizado siempre a nuestra autora no solo entre los europeos sino frente a sus propios compatriotas, acontecimiento tanto o más desgarrador para su alma inquieta necesitada de comprensión y de acogida.

La dimensión del extranjero resulta, pues, para Ken Bugul, un rasgo esencial y, por lo tanto, indispensable de tener en cuenta a la hora de penetrar acabadamente el estado anímico de los personajes de sus novelas y el tono desencantado y nostálgico de sus propias confesiones.

## Referencias bibliográficas

- Bugul, K. (1994). *Cendres et braises*. París: L’Harmattan.
- Bugul, K. (1999). *Riwan ou le chemin de sable*. París/Dakar: Présence Africaine.
- Bugul, K. (2010a). *Le baobab fou* [1982]. París/Dakar: Présence Africaine.
- Bugul, K. (2010b). *De l’autre côté du regard* [2003]. Cher: Éditions du Rocher/Motifs
- Bugul, K. (2014). *Cacophonie*. París/Dakar: Présence Africaine.
- Brezault, É. (2010). *Afrique; Paroles d’écrivains*. Montréal: Mémoire d’encrier.



Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1991). *Diccionario de los símbolos*.  
Barcelona: Herder.



## Dos lecturas: *Tamango* de Prosper Mérimée

María Amelia Grau<sup>1</sup>

La historia de la esclavitud en las colonias francesas del Caribe Insular se caracteriza por una ininterrumpida lucha de los esclavos para obtener su libertad. En estas islas durante el siglo XVIII la esclavitud sostenía la existencia de la plantación como sistema de producción y fue para muchos autores parte integrante del desarrollo económico europeo. Como afirma C.R.L James en su ensayo *Los jacobinos negros*, “en el siglo XVIII Saint-Domingue era para muchas naciones, aventureros y comerciantes una especie de Eldorado, su producción de azúcar, algodón y café nutrieron las dos terceras partes del comercio exterior de Francia y hacia 1789 esta colonia caribeña representaba el mercado más importante de comercio de esclavos” (2003 [1938], p. 25). Así, la colonia de Saint-Domingue representó una época de prosperidad, de ilusión de triunfo del colonialismo y del sistema esclavista, pero en 1791, los esclavos negros entran violentamente en la vida política para transformar este escenario y lograr así, la abolición de la esclavitud, la declaración de la primera Independencia de América Latina y el Caribe y la fundación de la primera República negra de Haití, en 1804. La acción llevada adelante por Toussaint Louverture, antiguo esclavo negro y líder político de esta independencia, y la Constitución inspirada en sus pensamientos y redactada por Boisrond-Tonnere en la noche del 31 de diciembre de 1804, luego de la Independencia, son la ilustración concreta de los principios de igualdad, libertad y fraternidad de la Revolución francesa, llevados adelante hasta sus últimas consecuencias fuera

---

<sup>1</sup> ISFD 9 – 001 Mendoza – Universidad Nacional de San Luis [magrau@unsl.edu.ar](mailto:magrau@unsl.edu.ar)

de Europa. Los hechos que se sucedieron en Haití desde 1791 hasta 1804 y el texto de la Constitución de 1804, fueron el primer gran discurso que, aún con sus contradicciones, alteró el orden colonial, intentó fundar una nacionalidad haitiana, declaró la libertad y la igualdad de los hombres más allá de su color de piel, propuso otra organización de la producción diferente a la de mercado de la modernidad ilustrada. En su ensayo *La oscuridad y las luces*, Eduardo Grüner dice “estos hechos fueron una auténtica revolución, en el sentido moderno del término, vale decir una completa transformación de las así llamadas estructuras socioeconómicas, políticas e ideológico-culturales dominantes” (2010, p. 267). Sin embargo, no ha sido percibida como tal en la historiografía francesa y europea, incluso ha sido banalizada

Las huellas de estos hechos, al contrario, perduraron subterráneamente en una gran cantidad de textos de ficción europeos y en una ensayística y literatura latinoamericanas. Desde el siglo XVII hay relatos etnográficos que se incluyen en lo que se conoce como literatura de viajes en donde aparece representada la esclavitud afroamericana y el *commerce triangulaire*, nombre con el que se designa el viaje de un barco esclavista desde un puerto europeo hacia la costa africana para comprar esclavos y llevarlos a las colonias del Caribe Insular, pero en ellos son escasos los testimonios de esclavos. En general, son textos en donde un narrador habla de ese “Otro” desde su mirada, sin darles voz.

Marie Denise Shelton en su ensayo *Haiti et les autres* (2011) afirma que los escritores del Romanticismo francés adhieren en su poética a los ideales de libertad, igualdad y humanidad, entre ellos Prosper Merimée quien publica en 1829 *Tamango* en el contexto de los debates por la abolición de la esclavitud en Francia. En este trabajo presentaré dos lecturas de este relato, una desde la poética del Romanticismo francés y otra, actual, desde las reflexiones sobre la Revolución haitiana que Eduardo Grüner realiza en su ensayo *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución* (2010).

*Tamango* cuenta una rebelión de esclavos negros en alta mar durante un viaje triangular desde Nantes hacia África para recoger esclavos y llevarlos a Jamaica a trabajar en las plantaciones de caña de azúcar. Su líder, Tamango, es un jefe de tribu senegalés y es quien vende, vestido a lo europeo, los negros de su tribu al capitán Lédoux del barco esclavista francés *L'Espérance*. Durante las negociaciones, Lédoux le regala aguardiente y beben. El alcohol provoca en Tamango una pérdida de racionalidad que lo

lleva a entregar a sus negros por nada y a regalar su mujer Ayché al capitán. Al despertar de su borrachera siente un fuerte arrepentimiento al ver lo que había hecho con sus negros y con su propia mujer. Llega al barco nadando, allí es esclavizado por los Blancos y Tamango comienza a planear la rebelión contra estos para liberar a los negros y devolverlos a su tierra africana. Luego de una feroz lucha, los *Noirs* quedan dueños del barco, pero ni Tamango ni ningún otro tienen los conocimientos para poder conducirlo de regreso a África. Así pasan los días, mueren uno a uno los esclavos por diferentes razones, hasta que un buque inglés encuentra *L'Espérance* con Tamango a la deriva. El rebelde negro es llevado a Jamaica, allí es liberado e incorporado a una banda de música en donde se entrega al alcohol. Muere al poco tiempo por una enfermedad pulmonar.

Es interesante destacar que este texto causó un gran revuelo en su época porque fue una de las representaciones más fuertes sobre la trata de esclavos y hoy es uno de los pocos textos sobre la esclavitud incluido en el canon literario francés en los *lycées* franceses. Aimé Césaire se refiere a él en su *Cahier* (1939), John Berry filma una primera versión cinematográfica en 1957, el escritor senegalés Boubacar Diop la readapta en su novela *Le temps de Tamango* (1981), el cineasta congolés Jean Roké Patoudem realizó un film estrenado en Francia en 2002.

### **Lectura de *Tamango* desde el Romanticismo social francés**

En esta *nouvelle* están presentes elementos de la poética del Romanticismo como son el gusto por lo exótico, las historias con excesos, los antagonismos marcados, como así también la adhesión del narrador a los ideales de libertad e igualdad cuando critica el comercio de esclavos, cuando cuestiona a través de la ironía el concepto de civilización frente a lo salvaje y cuando tiene una mirada menos condenatoria y hasta de justificación de las rebeliones de esclavos en busca de su libertad.

La rebelión en alta mar aparece en el texto como justificada tanto por la inmoralidad de la esclavitud misma como por el arrepentimiento de Tamango ante su acto injusto de condenar él mismo a la esclavitud a otros y en la necesidad de redimirse liberándolos para devolverlos a África. Esto queda explicado en el texto cuando el líder negro es capturado pero luego perdonado y liberado por el gobernador de Jamaica.

## Lectura de *Tamango* hoy por Eduardo Grüner

Cuando Prosper Mérimée publica este relato en 1829, Haití estaba dividido bajo el régimen de Boyeren, sufría violentas crisis políticas y militares. Considera el autor argentino que, leída hoy, la *nouvelle* “representa la incompetencia de los esclavos para, después de la rebelión triunfante, administrar adecuadamente su recién conquistada libertad, es decir: una transparente alegoría negativa sobre la Revolución haitiana” (2010, p. 436).

Esta incapacidad del líder negro Tamango para conducir *La Esperanza* a puerto seguro se debe a la tecnología, Tamango no conoce la brújula ni el timón del barco, es, desde una mirada modernista eurocéntrica un *salvaje* en medio de la Modernidad. Por otro lado, esa misma tecnología moderna produjo su esclavitud y trajo el alcohol que aparece en el relato no solo como producto de intercambio en la compra de esclavos sino también como una forma de aliviar su desesperación al encontrarse en altamar sin rumbo.

Desde su lectura centrada en Latinoamérica, Grüner explica que *Tamango* puede ser leída hoy, como una metáfora del *in-between* o *middle passage* representado por ese viaje triangular en el cual los esclavos se encuentran entre dos continentes, África y América, entre dos identidades, ya no son miembros de su propia cultura y tampoco han ingresado a la nueva; entre dos formas de producción, el comunitarismo tribal y la producción proto-capitalista de las plantaciones, entre dos organizaciones comunitarias, la basada en el parentesco y la basada en la producción para el mercado, en donde este “encuentro de culturas” fue en realidad el producto de una violenta esclavización.

Para el autor, en tanto alegoría negativa de la Revolución haitiana, *Tamango* representa el fracaso de la fundación de una nueva identidad nacional. En Haití, esclavos provenientes de distintos lados, mulatos y mestizos lograron con sus luchas la independencia y su libertad, pero no tuvieron tiempo de construir “su ser” allí donde la violencia de la esclavitud colonial había producido una fractura en su ontología social. Esta fractura se debe al alejamiento de su tierra, de su lengua, de sus creencias, de sus formas de organización, de sus lazos familiares, de sus sentimientos religiosos, de sus comportamientos habituales y solo puede reconstruirse a partir de un sentimiento de pertenencia a un territorio, a una lengua y a un color, en este caso al color *negro* como dice el artículo 14 de la Constitución de 1804: todos los ciudadanos haitianos, más allá del color de su epidermis serán llamados negros. La

Constitución republicana redactada por Toussaint Louverture en 1801, siendo Gobernador de Saint-Domingue, es considerada como uno de los textos fundadores de la nacionalidad haitiana.

Los ideales de igualdad y libertad establecidos en dicha constitución no se realizaron al igual que las promesas de Tamango de libertad y de retorno a África para los esclavos de su tribu. Ti-Noel el personaje narrador en *El reino de este mundo* (1948) de Alejo Carpentier, un exesclavo negro, también se refiere a este fracaso cuando regresa a Haití en 1816 y lo encuentra bajo la tiranía del Rey Henri Christophe en donde toda la población del Norte había sido movilizada para trabajar en aquella obra inverosímil.

Andando andando comienza a pensar que las orquestas de cámara de Sans Souci, el fasto de los uniformes y las estatuas blancas desnudas que se calentaban al sol sobre sus zócalos de almocárabes, entre los bojes tallados de los canteros, se debían a una esclavitud tan abominable como la que había conocido en la hacienda de Monsieur Lenormand de Mezy (Carpentier (2010 [1948], p. 108).

Por otro lado, el pensador, médico y escritor haitiano Jean Price Mars, preocupado en perfilar una identidad haitiana, reunió bajo el título *Ainsi parla l'oncle. Essais d'Ethnographie* los textos de conferencias que él había pronunciado a partir de 1920 en ocasión de la ocupación norteamericana en el Caribe y en América del Sur. Por una paradoja desconcertante, dice este autor, el pueblo haitiano que ha tenido una de las historias más atractivas y emocionantes del mundo, la de una raza trasplantada a un suelo extranjero en las peores condiciones biológicas, experimenta enojo y hasta vergüenza de su pasado y de su africanidad percibida por la élite de su país “como desechos de la humanidad, sin historia, sin humanidad, sin religión, a los cuales había que infundir no importa cómo, nuevos valores morales, una nueva investidura humana” (Price-Mars, 1928, p. 9).

Si bien en 1804 la comunidad negra de Haití se independizó del poder colonial francés tuvo dificultades para construir su identidad a partir del mestizaje y de sus raíces negras africanas. Price-Mars explica, en el texto citado, que en una suerte de *bovarysimo* colectivo la élite haitiana miraba a Francia y buscaba

‘ser otra de la que se es’ y creyó que su destino superior reposaba en modelar sus pensamientos y sentimientos a imagen de la antigua metrópoli

e identificándose con ella. La historia de Haití se ha inclinado hacia esta postura a pesar de la resistencia de parte de su pueblo. Si continuamos esforzándonos en creernos franceses de color, continuamos desaprendiendo a ser haitianos, es decir, hombres nacidos en condiciones históricas determinadas, contruidos con una psicología que da a la comunidad haitiana su fisonomía específica (1928, p. 9).

Para concluir, hago estas preguntas, ¿acaso los ideales de la Revolución francesa no han tropezado con dificultades para convertirse en realidad a lo largo de estos 230 años?, ¿no han sido ignorados muchas veces de los proyectos y debates políticos, culturales y económicos en las sociedades occidentales modernas? Se puede decir entonces que los ideales de libertad, igualdad, fraternidad/solidaridad y el respeto a los derechos del hombre siguen presentes en el horizonte utópico de todas las sociedades o comunidades que pretenden vivir con lazos más fuertes de solidaridad/fraternidad e igualdad, sin racismo, sin violencia, sin guerras, con respeto a los derechos y amor hacia el Otro.

### **Referencias bibliográficas**

- Carpentier, A. (2010) [1948]. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grüner, E. (2010). La literatura dice lo suyo. En *La oscuridad y las luces*. Buenos Aires: Edhasa.
- James, C.L.R. (2003) [1938]. *Los jacobinos negros*. Traducción Ramón García. México: Fondo de cultura económica.
- Mérimée, P. (2008). *Tamango*. París: Hatier.
- Price-Mars, J. (1928). *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie*. Édition numérique réalisée le 8 février 2009 à Chicoutimi. Consulté le 30 juillet 2017 [http://classiques.uqac.ca/classiques/price\\_mars\\_jean/ainsi\\_parla\\_oncle/ainsi\\_parla\\_oncle.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/price_mars_jean/ainsi_parla_oncle/ainsi_parla_oncle.pdf)
- Shelton, M.D. (2011). *Haïti et les autres. La révolution imaginée*. París: L'Harmattan.



# La hospitalidad como trampa en *El cuento del Grial*

Mariana Florencia Gómez<sup>1</sup>

A lo largo de *El cuento del Grial*, Perceval y Gauvain, como caballeros errantes, atraviesan distintos espacios, por lo cual la hospitalidad juega un rol importante en diversos episodios de este *roman* de Chrétien de Troyes. En ocasiones, la hospitalidad no solo garantiza un refugio al viajero, sino que también constituye una celebración de los valores cortesianos, que ensalza el honor tanto de quien prodiga las atenciones como de quien las recibe. En otras ocasiones, sin embargo, las muestras de cortesía de las que son objeto Perceval y Gauvain podrían ocultar segundas intenciones por parte de sus anfitriones y convertirse en una trampa potencial.

Contrastaremos las distintas experiencias de Perceval en los castillos de Gornemant de Goort y de Belrepaire, y la de Gauvain en el Castillo de las Reinas para observar los diferentes modos en que se manifiesta la hospitalidad.

## **La importancia de la hospitalidad en el *roman courtois***

La hospitalidad es un elemento fundamental en la vida social medieval, tal como se refleja en la acción de los *romans courtois*, los cuales se centran en la hospitalidad cortésana. Como señala Esposito, esta es una ceremonia compleja “en la cual el momento de la hospitalidad es menos una verdadera forma de asistencia que una excelente ocasión de describir un aparato de gestos y de acciones rituales, bajo la forma, en la mayoría de los casos, de una

---

<sup>1</sup> UBA - FFyL. [marianaflorenciagomez@gmail.com](mailto:marianaflorenciagomez@gmail.com)

fiesta mundana” (Esposito, 1982, p. 40). La corte rompe con la monotonía de la vida en el castillo para agasajar al huésped con una serie de rituales en los que puede reconocerse a sí misma.

Estas escenas de hospitalidad cumplen una doble función. Por una parte, presentan a la nobleza, el público a quien se destina el *roman*, un reflejo idealizado de su propia clase. Por la otra, estructuran el relato al engarzar una aventura con la siguiente. Y es precisamente la aventura la razón de ser del caballero errante, la figura central del *roman*. Como señala Köhler:

La pérdida de una función política concreta abandona al caballero a sí mismo y sólo su reivindicación de pertenecer a los grupos superiores reintroduce la *aventure*, elevada al rango de prueba totalmente personal, en el seno de la comunidad, es decir del estamento nobiliario y, por consiguiente, bajo las leyes de una ética feudal. En tanto que la *aventure* se convierte en el ideal característico de este estamento en su conjunto, la baja nobleza puede integrarse en una comunidad de élite que, según la ficción literaria y cortés, es indiferente a las posesiones territoriales (Köhler, 1990, p. 66).

En este mundo ficcional donde la guerra territorial ya no es el eje del mundo feudal, la *quête* se convierte en el modo en que el caballero logra conocerse a sí mismo y definir el rol que ocupa en la sociedad. Por esa razón, más que indiferencia, Perceval y Gauvain manifestarán rechazo a la posesión de tierras. En los *romans* de Chrétien, quienes eligen permanecer en sus castillos ocupan un rol periférico: o son valvasores que prestan ayuda al héroe en sus aventuras o reyes, como Arturo, encerrado en su corte e imposibilitado de actuar.

### **Gornemant de Goort como modelo de hospitalidad**

*El cuento del Grial* se construye a partir de las pruebas que Perceval y Gauvain deben enfrentar a lo largo de su errancia. En el caso de Perceval, se trata de un viaje de iniciación: comienza su camino en la ignorancia y la ingenuidad, y las sucesivas experiencias lo formarán como caballero. Su llegada al castillo de Gornemant de Goort y los dones que allí recibe serán fundamentales para su aprendizaje.

Gornemant es el modelo del anfitrión cortés. Como señor de un castillo “muy bien situado y bien dispuesto en su interior” (Chrétien, 1985, p. 54),

de torres y muros fuertes, al que se accede por un puente “fuerte y alto”, Gornemant viste ropas de armiño, lleva un bastón en su mano que denota su autoridad y es acompañado por dos pajes. Recibe a Perceval sobre el mismo puente con perfecta cortesía, aunque descubre pronto la rusticidad del joven y su ignorancia en el manejo de sus propias armas.

Como valvasor, Gornemant pertenece a la categoría de caballeros que viven retirados en sus tierras y en el *roman* artúrico cumplen tradicionalmente con la tarea de brindar hospitalidad al caballero errante. En la respuesta que Gornemant le da a Perceval cuando este le pide albergue, el valvasor muestra el rol que cumplirá:

Con mucho gusto —dice el prohombre—, pero a condición de que me otorguéis un don del que veréis seguirse gran beneficio.

—¿Cuál? —dice él.

—Que seguiréis los consejos de vuestra madre y míos (p. 56).

En el *roman courtois* el pedido de un don a menudo acarrea serias dificultades si no se tiene el suficiente cuidado, pero en este caso particular el don beneficia más a quien lo otorga que a quien lo pide, porque Gornemant será quien instruya a Perceval en el manejo de su caballo y de las armas.

Una vez completa esta parte de la educación de Perceval, Gornemant lo invita a pasar a su castillo para disfrutar de una hospitalidad “irreprochable” (*sanz vilenie*). La escena que se describe es un caso ejemplar de este ritual cortesano:

Al principio de la escalinata se les acercó un agradable paje que llevaba un manto corto con el que corrió a abrigar al muchacho para que, después del calor, el frío no le hiciera daño. El prohombre tenía ricas estancias, hermosas y grandes, y buenos servidores; y la comida, buena, agradable y bien preparada, estaba dispuesta. Una vez los hubieron lavado, los caballeros se sentaron a la mesa, y el prohombre hizo sentar a su lado al muchacho y comer con él en la misma escudilla (p. 60).

El servicio que le presta Gornemant a Perceval se extiende mucho más allá del recibimiento en su castillo. El joven, al vencer al Caballero Bermejo, había ganado su armadura y sus armas, pero es Gornemant quien le enseña

el arte de la caballería. Reemplaza el viejo traje galés de Perceval por ropas más adecuadas a su nuevo rango y le aconseja que deje de utilizar a su madre como referencia y, en su lugar, cuando le pregunten quién le ha enseñado, mencione el nombre de Gornemant. El valvasor procura que Perceval corte con los lazos que aún lo atan a su madre para que de este modo comience a dejar atrás al muchacho ignorante que había sido en la Yerma Floresta.

Aunque Perceval menciona a Arturo al preguntársele quién lo ha nombrado caballero, es Gornemant quien cumple con el ritual para introducirlo en la orden de caballería, según lo detalla el narrador:

Y el prohombre se agacha y le calza la espuela derecha, pues era costumbre que el que hacía caballero a otro le debía calzar la espuela. [...] El prohombre cogió la espada, se la ciñó y lo besó y le dijo que, con la espada, le había dado la más alta orden que Dios haya hecho e instaurado: es la orden de caballería, que debe ser sin villanía (p. 61).

El valvasor le enseña los preceptos básicos de la caballería tal como se la entiende en el *roman courtois*, por los cuales Perceval se regirá en adelante: conceder merced al enemigo cuando pide por ella, ayudar a los indefensos, evitar las palabras innecesarias. A pesar de su deseo de conservar a Perceval a su lado para continuar instruyéndolo, cuando éste decide marcharse Gornemant lo despide con una bendición y regalos. En el castillo de Gornemant se practica así la hospitalidad cortesana ideal, que ayuda al caballero en su camino, lo ennoblece y le aporta un beneficio sin esperar nada a cambio.

## **Perceval en Belrepaire**

Gornemant y su castillo encarnan todo aquello que el mundo cortesano debería ser. En contraste, Belrepaire y sus habitantes están marcados por la carencia y el infortunio. Desde que Perceval se aproxima al lugar empieza a observar las diferencias. La tierra a su alrededor es yerma; el puente que debe cruzar para alcanzar el castillo, tan débil que teme que no pueda soportar su propio peso. Nadie lo recibe sino hasta que llama insistentemente a la puerta, y entonces una doncella “flaca y pálida” responde a su pedido de albergue: “Señor —contesta ella—, lo conseguiréis, pero me lo agradeceréis bien poco; no obstante os albergaremos lo mejor que podamos” (p. 64). Cuatro hombres armados con hachas y espadas le abren la puerta. El narrador acota: “Si los

servidores hubiesen disfrutado de prosperidad, hubieran sido muy gentiles; pero habían padecido tanta miseria, entre ayunos y vigiliyas, que uno se quedaba asombrado” (p. 64). Este recibimiento dista mucho de la hospitalidad irreprochable de Gornemant, y una vez dentro de los muros, se evidencia aún más la miseria de Belrepaire. Calles deshechas, casas y monasterios en ruinas; ninguna señal de actividad ni comercio, tampoco la presencia de alimentos que pudieran comprarse: “Tan desprovisto encontró al castillo, que no había ni pan ni pasta, ni vino, ni sidra ni cerveza” (p. 64). Chrétien no describe en detalle la riqueza del castillo de Gornemant, porque se da por sentada como la norma en un *roman courtois*. En cambio, sí detalla minuciosamente las penurias de Belrepaire: desde los “cinco miserables panes” para cenar hasta la escasez de caballeros para salvaguardar el castillo. La *largesse* de Gornemant es todo lo que cabría esperarse de la hospitalidad cortesana bien entendida; Belrepaire, en cambio, es un ejemplo de la hospitalidad en una situación desesperada.

No obstante, los habitantes de Belrepaire se esfuerzan en cumplir con los ritos de la hospitalidad: desarman a Perceval, ponen un manto sobre su espalda, alimentan a su caballo con lo poco que les queda y lo llevan a conocer a Blanche fleur, la doncella del castillo. En la descripción de la joven se encuentra todo el lujo del que carece Belrepaire: ropas púrpuras tachonadas de oro, pieles de armiño, cebellinas; sus cabellos se comparan al oro; su frente, a las piedras preciosas y el marfil; la combinación de rojo y blanco de su piel se asemeja al sinople sobre la plata. En su belleza hiperbólica se encuentra toda la riqueza que su castillo parece haber perdido. La doncella saluda a Perceval con una advertencia:

Buen señor, vuestro albergue no será, en verdad, como convendría a un prohombre. Si ahora os dijera cuál es nuestra situación y nuestro estado, podría hacer que os figurarais que lo hacía con mala intención para hacerlos marchar de aquí; pero, si os place, venid y aceptad el albergue tal cual es, y Dios os lo dé mejor mañana (p. 66).

Por sus palabras, podría creerse que desea disuadirlo de permanecer allí, pero su intención es la opuesta. A pesar de todo, Perceval es bien atendido, como nos lo describe el narrador: “El caballero disfrutó de toda la comodidad y de todo el deleite que se puede imaginar en una cama, excepto el placer de

doncella, o el de dama, si le hubiese estado permitido; pero él no sabía nada del amor” (p. 68).

En este caso en particular, la hospitalidad es motivada en parte por el deber cortés de albergar y agasajar a uno de los suyos, aun en condiciones adversas, pero en la escena en que Blancheffleur baña con lágrimas el rostro de Perceval mientras él duerme, se revela una segunda intención. Cuando la joven le habla de sus padecimientos y le revela su plan de suicidarse al día siguiente a menos que un caballero venza a Anguinguerón y levante el asedio, Perceval inmediatamente se ofrece a tomar las armas, lo cual era desde el primer momento el objetivo de la doncella: porque ella —aclara el narrador— “únicamente fue a llorar sobre su cara, aunque le diera a entender otra cosa, para meterle en el ánimo emprender la batalla, si osa hacerlo por ella, a fin de defender su tierra” (pp. 70-71). Blancheffleur le presenta así una oportunidad de probarse como caballero, y en cierto modo continúa la educación que había comenzado Gornemant (el cual es nada menos que su tío), al enseñarle la relación entre amor y armas.

Hay una diferencia entre tío y sobrina: Gornemant le había pedido a Perceval un don que en realidad beneficiaba a quien lo otorgaba, mientras que los discursos de Blancheffleur enmascaran sus verdaderas intenciones. Se despide de Perceval deseándole que encuentre mejor hospitalidad que la suya y se niega a ser su amiga si la condición es que él muera por ella, pero cada una de sus palabras tiene el objetivo de que Perceval haga lo opuesto de lo que le pide: “Ella lo ha puesto en tal trance, que por un lado se lo reprueba y por el otro lo instiga” (p. 72), explica el narrador. Desde el primer momento lo ha estado manipulando para sus propios fines, una manipulación que, no obstante, está lejos de mostrarse como algo negativo: en cierto modo, ella está cumpliendo con su deber para con los habitantes del castillo y, además de haber recibido a Perceval con toda la cortesía posible dadas sus circunstancias, lo proveyó incluso de lo único que Gornemant no podía ofrecerle: el amor de una doncella de quien Chrétien dice que “para robar los corazones de la gente hizo Dios en ella un prodigio, pues después no volvió a crear a otra semejante, ni antes la había creado” (p. 62). Pero esta cortesía, a diferencia de la de Gornemant, está motivada por un interés propio.

Los esfuerzos de Blancheffleur se ven recompensados cuando Perceval vence a Anguinguerón y regresa la alegría al castillo. Sin embargo, no logrará

tener el mismo poder sobre Perceval cuando quiera convencerlo de permanecer a su lado en Belrepaire. Ni los ruegos, ni el amor, ni la posibilidad de convertirse en señor del castillo alcanzan para retenerlo, y el narrador así lo expresa:

Toda la tierra sería libremente suya, si hubiese podido evitar que su corazón estuviera en otro sitio; pero ahora más se acuerda de otra cosa, pues tiene en el corazón a su madre, que vio caer desvanecida, y tiene más deseos de ir a verla que de nada más. No se atreve a despedirse de su amiga, porque ella se lo veda y se lo prohíbe y ha ordenado que le pidan mucho que se quede. Pero nada consiguen con lo que le dicen (pp. 89-90).

### **Gauvain en el Castillo de las Reinas**

Perceval no es el único caballero que en este *roman* renuncia al señorío de un castillo: Gauvain enfrenta una elección similar en el Castillo de las Reinas. Aquí también se debe cruzar un curso de agua para llegar al castillo y, en este caso, un barquero recibe a Gauvain en su casa. La calidad del albergue no tiene nada que envidiarle a la ofrecida por Gornemant. Se nos dice que: “La casa del barquero, que era tal que en ella se podría hospedar un conde, estaba cerca del río, y Gauvain se encontró muy bien en ella” (p. 190). A diferencia de las escenas en el castillo de Gornemant, aquí se enumeran todas las carnes y clases de vinos que se sirven. Este grado de lujo resulta algo extraño para un mero barquero, y funciona como anticipo de la riqueza del Castillo de las Reinas, un sitio donde hasta un hombre rengo tiene una pata postiza de plata, con aros de oro y piedras preciosas (p. 194). Del mismo modo minucioso en que se describen las miserias de Belrepaire, se retrata el esplendor de este palacio:

[...] sus puertas [eran] ricas y bellas, pues los goznes y los cerrojos eran de oro fino, según atestigua la historia. Una de las puertas era de marfil, muy bien cincelado por encima, y la otra de ébano, igualmente trabajada, y ambas estaban iluminadas con oro y piedras preciosas. El pavimento del palacio era verde, rojo, índigo y azulado, variado en todos los colores, muy trabajado y pulido (p. 195).

El lujo hiperbólico, tan fuera de toda medida cuando se lo compara con el castillo de Gornemant, sumado a las advertencias del barquero sobre aquella “tierra salvaje llena de grandes maravillas” (p. 195), hace pensar en un lugar

que parecería guardar relación con el Otro Mundo, ya sea el mundo feérico o el reino más allá de la muerte. Por otra parte, el Castillo de las Reinas se halla excluido del mundo no solo en el plano físico, sino también porque allí el transcurrir del tiempo parece haberse detenido. Por un lado, las Reinas y señoras del castillo son la madre de Arturo y su hija, la madre de Gauvain, quienes, como él mismo señala, han muerto muchos años atrás. Por el otro, los escuderos nunca se convierten en caballeros a pesar de sus cabellos y sus barbas encanecidos; las doncellas nunca podrán desposarse. No mueren, pero tampoco viven. Al detener cualquier desarrollo se detiene el curso de la vida misma. Todos aguardan la llegada de un libertador: un caballero sin villanía ni tacha alguna, que logre permanecer en el palacio y romper el encantamiento que les impide reincorporarse a la vida.

Cuando Gauvain demuestra ser el caballero esperado al superar la prueba del Lecho de la Maravilla, la hospitalidad que recibe está fuera de toda medida: innumerables pajes se arrodillan ante él para luego desarmarlo, las reinas le envían ropas lujosas y una multitud de doncellas hermosas se ofrecen a servirlo. Sin embargo, toda esta cortesía tiene un precio: a quien se le conceda convertirse en amo y protector del castillo, se advierte, “le será ordenado y destinado no salir nunca de estas mansiones, con razón o sin ella” (p. 202). Así como Blanchefleur quería asegurarse un defensor, las reinas desean retener a Gauvain en su mundo del tiempo detenido. A pesar de todos sus lujos, Gauvain percibe ese lugar como una muerte en vida. Como le explica al barquero: “vivir siete días aquí encerrado me parecería siete veces veinte años, si no pudiera salir todas las ocasiones que quisiera” (p. 202).

Como en Belrepaire, la hospitalidad en el Castillo de las Reinas viene acompañada de segundas intenciones: la necesidad doble de asegurarse un libertador y un señor. La cortesía del recibimiento cumple con la función de persuadir al vencedor para que se quede, y se conjuga con la promesa del título de señor y la belleza de sus doncellas. El lujo también funciona como un aliciente: la fortuna inigualable del Castillo de las Reinas podría ser tentación más que suficiente para muchos, y en el caso del deteriorado Belrepaire, toda su opulencia se condensa en la figura de Blanchefleur con su hermosura hiperbólica en la que el infortunio no ha hecho mella.

Quedarse, sin embargo, implica abandonar la vida errante y las aventuras. Sería el fin de la vida del caballero tal como se concibe en el *roman courtois*.



El momento en que un caballero decide quedarse en un castillo finaliza su relato o pasa a ocupar un rol periférico en la historia de otros, como sucede con Gornemant o el mismo Arturo.

Cabe destacar que el estado inconcluso de este *roman* impide asegurar cómo se habría resuelto esta situación. Desconocemos si Perceval regresaría a Belrepaire al final del relato y cuál sería el destino del Castillo de las Reinas. En principio, tanto Gauvain como Perceval precisan encontrarse libres de toda atadura para continuar en la búsqueda de la lanza que sangra. No obstante, la decisión de Gauvain de marcharse del castillo, y la facilidad con la que logra salir y entrar de sus dominios, por una parte, y la reticencia de Perceval a regresar junto a Blanchefleur tras descubrir la muerte de su madre, por la otra, permiten suponer que los dos son conscientes del precio que implicaría aceptar permanecer como señor de un castillo, y ninguno de ellos estaría dispuesto a pagarlo.

## Referencias bibliográficas

- Chrétien de Troyes (1985). *Perceval o El cuento del Grial*. M. Riquer (Trad.). Madrid: Espasa.
- Esposito, E. (1982). Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (du *Roman de Thèbes* à Chrétien de Troyes). *Romania*, 410(11), 197-234.
- M. C. Balestrini (Trad. y adapt.) (2012). Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (du *Roman de Thèbes* à Chrétien de Troyes), E. Esposito (1982). *Romania*, 410(11), 197-234. En S. Artal y M.C Balestrini (Comp.), *Para leer Yvain o el caballero del León de Chrétien de Troyes*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras.
- Köhler, E. (1990). *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, B. Gari (Trad.). Barcelona: Sirmio. Traducción de Blanca Garí.

Este volumen reúne los trabajos de investigación sobre literatura en lengua francesa desarrollados en las universidades argentinas y extranjeras, presentados en el marco de las XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona. Este evento científico fue organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP en colaboración con la AALFF, durante el mes de mayo de 2017. Se organizan a partir de tres ejes, Hospitalidad, extranjería, Revolución y Diálogos culturales. Incluye trabajos sobre literatura contemporánea, medieval y clásica abordados desde una perspectiva actual, por lo que se estudian los diálogos culturales de la literatura en lengua francesa con la literatura argentina, con diversas tradiciones literarias de la cultura occidental, la traducción y otras expresiones artísticas.

**Trabajos, Comunicaciones  
y Conferencias, 39**

ISBN 978-950-34-1760-7