

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

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

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

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

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

Diálogos culturales

PARTE I

Literatura argentina en diálogo

Relaciones de la narrativa argentina con el *Nouveau Roman*

Mario Goloboff¹

Parece inconsistente pensar que hacia 1955, que es cuando empieza a ser conocido el *Nouveau Roman* en estas tierras, las literaturas latinoamericana y argentina no estén poniendo seriamente en duda, y por su cuenta, los modos de representación realista en la narrativa. Los trabajos de Macedonio Fernández datan de décadas antes; Borges fue, casi irrefutablemente, el primer lector hispanoamericano del *Ulises* y, como consta, el primer traductor al español de su última página y, sin hablar en poesía de Vicente Huidobro, de César Vallejo y de todo el trabajo de las vanguardias estéticas y literarias, al menos en México y en el Río de la Plata, hacia los 50, están elaborando y hasta publicando sus obras Juan Rulfo (*El llano en llamas* es de 1953 y *Pedro Páramo* de 1955), Juan Carlos Onetti (*La vida breve* es de 1950), Antonio Di Benedetto (*Zama* es de 1956). Es por ello que hablo preferentemente de relaciones, es decir, de coincidencias o de convergencias y no de influencias, concepto antiguo y fuera de lugar literario y estético.

El *Nouveau Roman*, comodidad nominal que designa a escritores disímiles (entre los que se cuentan Michel Butor, Marguerite Duras, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon y otros), aunque unidos por la voluntad común de cuestionar los parámetros del realismo, nace como tal del bautismo impartido por Émile Henriot, quien por primera vez utilizó la expresión “nueva novela” para referirse al grupo en 1957, en su

¹ UNLP. goloboffmario@gmail.com

crónica del diario *Le Monde* sobre *La Jalousie* (*La celosía*), de Alain Robbe-Grillet (1957), y *Tropismes* (*Tropismos*), de Nathalie Sarraute (1957).

El movimiento tuvo especialmente que ver (y aunque parezca paradójico, por la acusación de puramente “formalistas” que recibieron sus integrantes y cultores) con el nacimiento, en 1941-1942, en la clandestinidad de la ocupación alemana, de las Éditions de Minuit, para publicar el célebre ícono rebelde de aquellos años *Le Silence de la mer* (*El silencio del mar*), de quien firmaba con el seudónimo Vercors. En 1948 Jérôme Lindon toma la dirección de las Éditions de Minuit; en 1950 la revista *Critique*, fundada por Georges Bataille, se incorpora a la editorial; en 1951 tres originales rechazados por numerosas editoriales y pertenecientes a un ya no tan joven irlandés que anduvo por París investigando, entre otras, las obras de Marcel Proust y del futuro premio Nobel (en 1969) Samuel Beckett, originales que serán, sucesivamente, *Molloy*, *Malone meurt* (*Malone muere*) y *L’Innommable* (*Lo innombrable*), son aceptados por Éditions de Minuit, las que publicarán ese año *Molloy* y al año siguiente *En attendant Godot* (*Esperando a Godot*). Vendrán después la primera novela de Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* (*Las gomas*) en 1953 y, entre 1954-1956, el libro de Michel Butor, *Passage de Milan*, otro de Robbe-Grillet, *Le Voyeur* (*El mirón*), *Graal filibuste*, de Robert Pinget, y uno nuevo de Butor, *L’Emploi du temps* (*El empleo del tiempo*), quien obtendrá en 1957 uno de los premios más importantes de París, el Renaudot, por su gran novela *La Modification* (*La modificación*). Es el año también en que, como decía, se utiliza por primera vez la expresión *nouveau roman* y en el cual otro gran escritor que será luego premio Nobel (en 1985), el último francés por el momento, Claude Simon, publica *Le Vent* (*El viento*). Marguerite Duras publica, en 1958, *Moderato Cantabile*, un libro singular, calificado por Claude Roy en *Libération* como “*Madame Bovary* reescrito por Béla Bartok”.

Por los mismos años, aunque con casi veinte de anticipación, está publicando Nathalie Sarraute algunas de su grandes obras: en realidad, *Tropismes* había sido publicado antes de la guerra y reeditado ahora, y también y especialmente *Le Planétarium* (*El planetario*), en 1959. Esto explica asimismo que, como suele pasar en los movimientos colectivos, muchos de sus miembros nieguen serlo, y que el grado de pertenencia o de adscripción al grupo varíe de autor a autor. Así, por ejemplo, la propia Nathalie Sarraute, en una de las raras entrevistas concedidas a *Le Monde des Livres*, en 1993:

En realidad, mi camino, muy interior, no tenía nada que ver con la exterioridad reivindicada por Robbe-Grillet quien ha sido siempre el más militante. Se ha dicho de todos nosotros que formábamos “la escuela de la mirada”. Equivocadamente se me ha clasificado dentro. Estábamos todos de acuerdo para decir que el personaje, la intriga, eran cosas pasadas de moda. Butor, el más joven de nosotros, acababa de escribir *Passage de Milan*. Simon, Pinget estaban ahí, también ellos. Pero, hablando con propiedad, nosotros no hemos formado jamás un grupo. En realidad, yo sólo me encontré con Claude Simon y Pinget en 1982, en Nueva York. (Pardina, 1993, p. 29).

Lo que sí es claro, como señala Nathalie Sarraute, es que había ciertas coincidencias sobre criterios comunes acerca de lo que significaba escribir ficciones novelescas a mediados del siglo XX. Fue Alain Robbe-Grillet quien los condensó y explicó con bastante claridad en su ensayo *Pour un nouveau roman (Por una nueva novela)*, de 1963. Y especialmente en el capítulo “Sobre ciertas nociones caducas”, en el que aborda respectivamente los temas que constituyen los pilares de la tradición novelesca poco menos que desde sus orígenes: “El personaje”, “La historia”, “El compromiso” y “La forma y el contenido”.

¿Qué es lo que afirma, fundamentalmente, de cada uno de ellos? Sobre el primer tema, la noción de personaje (acerca de la cual, hay que decirlo, nuestro Macedonio Fernández había comenzado a trabajar, al menos, desde 1927), Robbe-Grillet se burla de la crítica que, dice, “reconoce al ‘verdadero’ novelista” por el hecho de que “él ha creado personajes”, así como de la necesidad de que tenga un nombre y apellido, padres, hijos, profesión, es decir, “bastantes particularidades para volverse irremplazable, y bastantes generalidades para volverse universal” (1963, p. 27). Pero sostiene que en la novela moderna, en *La náusea* o en *El extranjero*, así como en *El viaje al fondo de la noche*, no hay estudio de caracteres, mientras que en Kafka se reduce a una inicial, en Beckett cambia de nombre y forma en el curso del mismo relato y en Faulkner dos personas diferentes reciben el mismo nombre. Y concluye: “La novela de personajes pertenece bella y buenamente al pasado, ella caracteriza una época: aquélla que marcaba el apogeo del individuo” (Robbe-Grillet, 1963, p. 28).

Sobre la historia, que también fue para la novela tradicional uno de los pivotes fundamentales, y que debía suceder naturalmente, dice:

Desgraciadamente, aun admitiendo que haya todavía alguna cosa de “natural” en las relaciones del hombre y el mundo, sucede que la escritura, como toda forma de arte, es por el contrario una intervención. Lo que hace la fuerza del novelista es justamente que él inventa, que inventa con toda libertad, sin modelo. El relato moderno tiene esto de destacable: él afirma deliberadamente ese carácter, a tal punto que la invención, la imaginación, se vuelven finalmente el tema del libro. (Robbe-Grillet, 1963, p. 30).

En cuanto al célebre *engagement* sartreano, el compromiso de la literatura, en verdad una noción que tiene poco que ver con la estructura, que es lo que preocupa, y sobre el cual se venía hablando al menos desde Émile Zola, y mucho más insistentemente en las filas de las izquierdas europeas y latinoamericanas, dice que el propio Sartre

que había visto el peligro de esta literatura moralizadora, predicaba una literatura *moral*, que pretendía solamente despertar conciencias políticas planteando los problemas de nuestra sociedad, pero que sabría escapar al espíritu de propaganda restituyendo al lector su libertad. La experiencia ha demostrado que ésta era aún una utopía: desde que aparece la preocupación de significar alguna cosa (alguna cosa exterior al arte) la literatura comienza a recular, a desaparecer. (Robbe-Grillet, 1963, pp. 38-39).

Por eso, respecto de este punto, acaba Robbe-Grillet:

Volvamos a dar, entonces, a la noción de compromiso el único sentido que ella puede tener para nosotros. En lugar de ser de naturaleza política, el compromiso es, para el escritor, la plena conciencia de los problemas actuales de su propio lenguaje, la convicción de su extrema importancia, la voluntad de resolverlos desde el interior. Allí está, para él, la única chance de seguir siendo un artista y, sin duda también, por vía de consecuencia oscura y lejana, de servir un día tal vez para alguna cosa, tal vez, inclusive, a la revolución. (1963, p. 39).

Por último, las otras nociones “caducas” para Robbe-Grillet son las de forma y contenido. Frente a la constante acusación que el grupo recibe de ser “formalista”, dice que provendría de una preocupación muy marcada que tienen por la forma y, en este caso preciso, por la técnica novelística, en detrimento de la historia y de su significación (1963, p.40). Es por otro lado, extraño que esa acusación provenga —subraya— tanto de los amantes de las bellas letras como de los partidarios dogmáticos del realismo socialista. Y esto sucede, aclara, porque ellos están de acuerdo al menos en un punto: “denegar al arte su principal condición de existencia, la libertad” (1963, p. 40). Él sostiene que “es en su forma que reside su sentido, su ‘significación profunda’, es decir, su contenido” (1963, p. 41). Textualmente:

Quando el escritor piensa en una novela, es siempre una escritura lo que antes que nada ocupa su espíritu, y reclama su mano. Tiene en la cabeza movimiento de frases, arquitecturas, un vocabulario, construcciones gramaticales, exactamente como un pintor tiene en la cabeza líneas y colores. Lo que pasará en el libro viene después, como secretado por la escritura misma (Robbe-Grillet, 1963, p. 41).

Uno de los primeros grandes críticos que se ocupó tempranamente de la literatura de Alain Robbe-Grillet fue Roland Barthes, de quien hay por lo menos cuatro trabajos que obran en *Essais critiques (Ensayos críticos)*, de 1963. Son ellos “*Littérature objective*” (“Literatura objetiva”), “*Littérature littérale*” (“Literatura literal”), “*Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet*” (“No hay una escuela Robbe-Grillet”) y “*Le point sur Robbe-Grillet ?*” (“¿Balance sobre Robbe-Grillet?”). El primero es de 1954, sobre *Les Gommages*, el segundo es de 1955 sobre *Le Voyeur*, el tercero es de 1958 y habla de las diferencias entre la literatura de Robbe-Grillet y la de Michel Butor, y el cuarto es el prefacio a un libro de Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet (Las novelas de Robbe-Grillet)* (París, Éditions de Minuit, 1963). En todos ellos confirma Barthes su adhesión a la tarea emprendida por el escritor, tendiente a demoler el edificio tradicional de la novela, y destaca los objetivos que acabamos de detallar así como su concreción en la práctica novelística. A lo que agrega su observación sobre un punto fundamental en la descripción del espacio y de las cosas, de la relación que con las cosas mantiene esta literatura y que es la que le valió, entre otros, los títulos de “escuela objetivista” o “de la mirada”.

Sobre este punto, dice Barthes (algo dramáticamente) que Robbe-Grillet “se propone sin duda asesinar el objeto clásico” (1964, p. 32) y, algo más calma y analíticamente, que la primera medida que toma el escritor es la de retirar a los objetos de su función y de nuestra biología; no les deja más que vínculos superficiales de situación y de espacio; les sustrae toda posibilidad de metáfora (cf. Barthes, 1964, p. 33). “Puede y debe el escritor describir un objeto sin reenviarlo a alguna trascendencia humana?” (Barthes, 1964, p. 199), se pregunta más adelante. Para Barthes, pues, el autor aísla a los objetos de la relación que tenemos con ellos, antropológica, en la medida en que su existencia lo es en función de nuestra necesidad o utilidad. Hay, en esta obra, un “rechazo de la significación de los objetos” (Barthes, 1964, p. 101).

Lo que diré a continuación no es para señalar preeminencias, paternidades ni adelantos cronológicos ni precocidades patrioterías sino con el fin de señalar, justamente como dice el título de este trabajo, relaciones, coincidencias, que tanto abundan en el terreno de las prácticas estéticas, más allá de las fronteras artificiales de los hombres.

Desde tiempo atrás, como ya adelanté, algunos de nuestros escritores, formados en otras escuelas filosóficas y preocupados por el agotamiento del género y por su falta de sincronía y acompañamiento de otras revoluciones estéticas, venían trabajando estos conceptos y tratando de llevarlos a la práctica. Macedonio Fernández, en el ataque que llevó desde sus inicios contra la novela realista, contra el paradójico intento de querer representar la realidad en libros que se dicen de ficción, protestaba, al menos desde 1927, “o el Arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad” (1982, p. 260). Y centraba el ataque en uno de los elementos fundamentales del género, como lo hará el *Nouveau Roman*, el personaje:

Fantasía constante quise para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealdad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura, cuya existencia en la novela lo hace fantástico respecto de la novela misma...” (Fernández, 1982, p. 210).

Y en su magno texto de ficción, *Museo de la novela de la Eterna* (publicado póstumamente por primera vez por el Centro Editor de América Latina,

en 1967) nos presenta personajes prestados, desechados, personajes efectivos, personajes frágiles, personajes de fin de capítulo, es decir, seriamente a pesar de su fino humor, puras funciones de personaje y no entidades que se parecerían a las personas humanas.

Macedonio trabajó otros campos del relato realista y se expidió también contra lo que llamaba “la falacia del asunto”, es decir, de la historia. Aunque en este tema las mayores enseñanzas las recibimos a través de los cuentos de Borges, cuyos narradores no conocen nunca la historia que cuentan de manera directa, nunca testimonian sobre ella, dudan permanentemente de su veracidad, la enfrentan a otras versiones: “Hay tal vez otra clave” (“Bouvard y Pécuchet”; 1972, p. 262) suele decir, o “...yo entiendo que los hechos ocurrieron de otra manera” (“Abenjacán” ; 1972, p. 605), “Otros refieren de otro modo la historia” (“Parábola del palacio”; 1972, p. 802), “El caso me lo refirieron en Texas, pero había acontecido en otro estado” (“El etnógrafo”; 1972, p. 989), “En Junín o en Tapalqué refieren la historia” (“El cautivo”; 1972, p.788), “Un vecino de Morón me refirió el caso...” (“El estupor”; 1972, p.1127), etcétera, es decir, todas son referencias, decires, comentarios, rumores que le restan veracidad y hasta le restan entidad porque lo que interesa no es contar la verdad de los hechos sino cómo se construye un relato: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”, nos dice al final de “Emma Zunz” (1972, p. 568), luego de haber armado una relación de hechos absolutamente apócrifa, fingida.

También Jorge Luis Borges, por lo menos en una de las notas más antiguas que yo registro, un Prólogo al libro de Carlos M. Grümberg, *Mester de Judería*, de 1940, ya había escrito respecto de las ideas de contenido y forma:

Hay escritores a quienes les importa la forma; a otros, lo que una mala pero inevitable metáfora llama el fondo. Ejemplo de formalistas es Góngora y también el improvisador de almacén, que admite cualquier verso que (más o menos) cuente unas ocho sílabas... Las páginas cabales burlan esa distinción habitual; en ellas la forma es el fondo, y viceversa (1975, p. 78).

Así como más adelante, en el “Prólogo” a *Elogio de la sombra* (1969) sostuvo:

En estas páginas conviven, creo que sin discordia, las formas de la prosa y del verso. Podría invocar antecedentes ilustres —el *De Consolatione* de Boecio, los cuentos de Chaucer, el *Libro de las Mil y una Noches*—; prefiero declarar que esas divergencias me parecen accidentales y que desearía que este libro fuera leído como un libro de versos. Un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen. Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esa afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo” (1974, p. 975).

Es la misma idea que, respecto de los géneros, tiene Borges:

Todas las piezas que componen este volumen póstumo pertenecen a un género que podríamos definir como de imaginación razonada, pero los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos, y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de la literatura fantástica o del realismo (1975, p. 51)².

En cuanto a la práctica textual, yo mismo afirmaba en 1978, en mi *Leer Borges*, analizando su libro de relatos, *El libro de arena* (1975), y especialmente cuentos como “El disco”, “El espejo y la máscara”, “*Undr*”, el propio cuento que da título al volumen, “El libro de arena”, que en ese libro “se reelabora la antigua búsqueda: la de la reducción, el rescate, el reencuentro de una palabra mágica, de una palabra-música, de una palabra que, simultáneamente, sea fondo y forma” (Goloboff, 1978, p. 152). Y efectivamente, en una entrevista que le efectuara César Fernández Moreno para la desaparecida revista *Mundo Nuevo*, sostuvo Borges:

J.L.B.: Actualmente yo creo que el sonido es muy importante en el verso, más importante que las ideas. // C.F.M.: Bueno, usted ha dado una vuelta completa sobre Unamuno. // J.L.B.: Pero es evidente. Si no hay tantas ideas.

² La cita corresponde al “Prólogo” a *La muerte y su traje* (1961), de Santiago Davobe.

// C.F.M.: Tampoco hay tantos sonidos. // J.L.B : Sí, pero ¿no hay música, caramba? Creo que la música es importante, también (1967, p. 13).

Hacia 1947, un poeta singular, que militó en las últimas huestes del surrealismo argentino, Alberto Vanasco, publica su primera novela, *Sin embargo Juan vivía*, en cuya segunda página se lee: “Cuando llegues (a las diez menos cuarto) te encontrarás con la muerte de tu hermana, con varios policías y las primeras páginas de la novela” (Vanasco, 1967, p. 2). Leemos en ella un relato policial (si no le afectara el anacronismo, diría “a lo Robbe-Grillet”) contado preponderantemente en esa segunda persona, en un casi permanente tiempo futuro, y en cuanto a la intriga, o a la historia, nunca se sabe bien quién es el culpable.

Otro autor notablemente vecino del *Nouveau Roman* es Antonio Di Benedetto. Entre otros, la profesora y crítica mendocina Marta Elena Castellino ha señalado recientemente:

De esta intención de narrar a través del ojo de una cámara, de manera objetiva, sucesos totalmente cotidianos, dan cuenta dos relatos de Di Benedetto publicados en 1958: “El abandono y la pasividad” y “Declinación y ángel”, que da título al libro, y con matices, reaparecerá en algunos pasajes de su obra posterior (2006).

Y de ésta, destaca especialmente la novela *Los suicidas*.

En un reportaje concedido pocos días antes de su muerte, el gran escritor mendocino, aclaró bastante su relación, de la que siempre se habló, con el *Nouveau Roman*³. Decía “Mi acreedor en materia literaria, después de Dostoievsky y Pirandello, es Ionesco. Influyó en mí sin conseguir que lo imite”. “¿Por qué influyó en usted?”, le preguntan. Y responde:

Porque representa la absurdidad que es la suma potencia del que nos gobierna a todos los que estamos vivos. Conocí a Ionesco en un viaje en barco. Representó allí una comedia que inventó espontáneamente, anudándose una servilleta para imitar a un conejo. En ese viaje me leyó *El rey se muere*.

³ Todas las citas que siguen sobre el reportaje a Di Benedetto fueron extraídas de Urien Berri (1986, p. 6).

El entrevistador le dice: “Creí que la polémica fue con Robbe-Grillet”.
Y él agrega:

Años después, una amiga que vivía en Francia le sopló a Robbe-Grillet que había un escritor argentino que era cultor del *Nouveau Roman*, pero que no era conocido porque no había traducciones. Luego lo conocí en Berlín en una reunión con motivo del cine. Dijo que me conocía de nombre, pero que quería conocer mi obra. Me citó en su habitación y le presenté *Declinación y ángel*, que tenía la virtud de ser un texto bilingüe, en inglés castellano. No leía muy bien inglés, pero encontró un párrafo del tipo del *Nouveau Roman*. Agregó, con toda bondad, que no era un mérito, porque esas teorías se habían difundido mucho. Quizás era casualidad, dijo. // Le expliqué que algo así había ocurrido, porque de chico viví en un pueblo en cuyo cine se proyectaban películas mudas, y películas como *La quimera del oro* habrían influido en mí.

Y termina afirmando, no se sabe si seriamente o con un buen dejo de ironía:

También le dije que otra influencia en mi objetivismo fue una situación en un tren donde traté de interesarle a una mujer y especulé con gestos y miradas para que ella se fijara en mí. Fue un romance con la mirada, para excluir al probable marido que estaba allí. Pero no tuve influencias conscientes del *Nouveau Roman*.

De dos grandes transformadores de la novela contemporánea argentina, Julio Cortázar y Manuel Puig, es difícil probar sus contactos con el *Nouveau Roman*. Cortázar, evidentemente los conocía, los había leído, y de tanto en tanto se refiere a ellos. Hay, por ejemplo, numerosas menciones a “el libro de Butor”, mencionado cinco o seis veces en *62 Modelo para armar*, hasta que al fin, luego de una lluvia en que se moja, lo deja abandonado en un portal. Pero sus textos más innovadores, y especialmente *Rayuela*, parecen tener más contactos con las búsquedas surrealistas (que tuvieron siempre un gran ascendiente en Cortázar), y con las macedonianas, que con las del objetivismo francés.

En Manuel Puig es también difícil para mí revelar esos contactos. El entramado de Puig es muy complejo; por añadidura, oculta sus lecturas y subraya su origen cinematográfico, pero no tanto el europeo sino el norteamericano

y mexicano, y además en su obra, a pesar de destruir formas tradicionales, especialmente en el procedimiento narrativo y el lenguaje, las historias, los héroes y heroínas guardan un peso mayor.

Haroldo Conti, en cambio, sin declamar grandes rupturas, las realiza en un campo cercano al del *Nouveau Roman*. Al achicar la dimensión de la aventura, al hacerla intrascendente, casi insignificante, el moroso desenvolvimiento de sus narraciones, la humildad del tono, su anunciada falta de originalidad y de grandeza temática en historias que “no significan un carajo para nadie, [son] un montoncito de verdadera tristeza” (Conti, 1971, p. 33), muestran un modo muy especial de aproximación a la materia narrativa. Una insatisfacción que acompaña las idas y vueltas de “héroes” cuyas vidas no son heroicas, ni ejemplares, ni típicas, ni siquiera importantes: hombres que no tienen nada que contar, como no sea la historia de algún otro; tipos que pueden cruzar la calle o no, torcer para cualquier lado; gente que “va y viene en un tiempo que jamás se consume” (Conti, 1971, p. 186).

Finalmente, cómo no referirme a Juan José Saer, quien, además de su propia producción ficticia, escribió sobre el *Nouveau Roman* valiosos trabajos que figuran en su libro *El concepto de ficción*⁴. Desde la primera vez que lo leí, creo que no antes que en *El limonero real*, me deslumbró esa historia minúscula, sencilla, esas vidas que no “cuentan” para nada, ese mismo material temático, cuya delgadez se justifica sólo como un pretexto para poder hacer hablar la lengua, para volver una y cien veces sobre la misma imagen, verla desde todos los ángulos, percibirla, tratar de percibirla, disolverla, en fin, y recomponer luego la historia como si nada hubiese pasado, porque de hecho nada ha pasado, salvo (¡salvo!) el texto: el texto que, en Saer, es la materia y es la anécdota, el texto y su fantástico espesor.

Su obra, también es cierto y así lo quiso él, es una auténtica “unidad de lugar”: las mismas gentes; el mismo espacio del río, de Santa Fe, de la región; un tiempo único que es el de la repetición y la memoria.

Estos elementos han llevado a la crítica a emparentar hasta la exageración su literatura con la del *Nouveau Roman* francés; de igual modo podrían vincularla con Marcel Proust o con Cesare Pavese. Como me

⁴ Ver especialmente “La novela” y “Notas sobre el Nouveau Roman”.

comentó Robbe-Grillet en la última visita que hizo a Buenos Aires, en una entrevista que publicó parcialmente el suplemento cultural Ñ, ellos se habrían sentido orgullosos si tal adhesión se hubiese confirmado:

Por momentos, yo reconozco influencias que son, algunas veces, incluso guiñadas de ojo. Por ejemplo, en el principio de *Cicatrices*, de Saer, hay gente que discute sobre el sentimiento de los celos, se habla de Otelo y de si él era o no celoso y cómo funcionaban sus celos. Usted sabe, en Saer siempre hay discusiones. Y el héroe de Saer que reaparece en todas sus novelas, Tomatis, dice: “¡No! Otelo no era celoso; estrangular a su mujer no es un reflejo de celos. Nosotros sabemos hoy que un celoso es alguien que cuenta los bananos, en su plantación, y que observa la sombra de un poste...”. Es raro, porque esa novela [*Cicatrices*] es de una época en que *La jalousie* [*La celosía*] todavía en Francia era muy poco leída. Que un joven en Santa Fe la conociera era bastante enternecedor [*Cicatrices*, subrayo, es de 1969].

Saer había leído tempranamente a los autores del *Nouveau Roman*, como había leído a William Faulkner desde mediados de los años 50 (*Mientras yo agonizo* creo fue su primera lectura del norteamericano. Y admiraba la escritura de algunos de ellos; especialmente, y con razón, la de Claude Simon, el mayor de todos, en quien veía una efectiva síntesis de Faulkner y del movimiento francés. Pero, por otro lado, había trazado su propio camino, aún antes de que el *Nouveau Roman* se difundiera, en una de esas coincidencias que abundan en la literatura. Él había llegado a una personal observación del paisaje, de los objetos, de los hechos, de los seres y de los personajes, y del enigma mismo de la percepción, por el camino de su propia respiración poética.

El principio, ampliamente desarrollado por Iuri Tinianov y los formalistas rusos, según el cual lo que cuenta ante todo en los contactos exteriores de los textos es “la serie literaria” misma, parece hallar en estos dos conjuntos una demostración efectiva. Y si ello fuese verdaderamente así, sus mejores frutos residirían en conducir a una búsqueda enriquecedora de los lazos que vinculan dos culturas contemporáneas.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. París: Éditions du Seuil.
Borges, J. L. (1967). Harto de los laberintos. *Mundo Nuevo*, 18.

- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1975). *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Castellino, M. E. (2006). Di Benedetto y los lazos secretos de su escritura. *Los Andes*, 7 de octubre.
- Conti, H. (1971). *En vida*. Barcelona: Barral Editores.
- Fernández, M. (1982) [1927]. *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Goloboff, M. (1978). *Leer Borges*. Buenos Aires: Huemul.
- Pardina, M. (1993) Un entretien avec Nathalie Sarraute. *Le Monde des Livres*, 28 de febrero, p. 29.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un nouveau roman*. París: Les Éditions de Minuit.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Urien Berri, J. (1986). Antonio Di Benedetto, el autor de la espera. *La Nación*, 19 de octubre, p. 6.
- Vanasco, A. (1967). *Sin embargo Juan vivía*. Buenos Aires: Sudamericana.

La zona francesa en *El pasado*, de Alan Pauls

Estela Blarduni¹

Escritor, traductor, docente y crítico de arte, Alan Pauls, considerado por Ricardo Piglia y Roberto Bolaños como uno de los más importantes narradores argentinos contemporáneos, recibió en 2003 el Premio Herralde por su novela *El pasado*.

En una entrevista a propósito de esta, señaló explícitamente cierta filiación con Borges al considerarlo “un gran maestro de la lectura que da a los escritores herramientas para manejar la cultura con cierto atrevimiento”. El procedimiento de apropiación desprejuiciada, de recreación lúcida que incorpora voces y estrategias y las hace circular en una poética personal, de juego de citas, de parodia, de incrustaciones intertextuales diversas –a menudo fragmentarias o disruptivas con referencia a una tradición o a determinados paradigmas– ha sido, fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, una característica de la literatura rioplatense. En *El pasado*, se hace evidente en especial en la alusión a la literatura y a la cultura francesa, como parte de una experiencia a partir de la cual se localizan, se recortan y se exponen ciertos motivos, determinadas formas de sensibilidad, e ideas sobre el tiempo, el arte y el amor que constituyen el universo textual de la novela.

El relato se centra en la relación amorosa de Rímimi y Sofía, más exactamente trata la experiencia del derrumbe amoroso, de la post-pasión, ya que interesa menos describir la combustión del sentimiento que sus ruinas. Ambos personajes deciden separarse tras doce años de ser la pareja cuasi perfecta. En la vida de Rímimi, tres mujeres: Vera, Carmen y Nancy, suceden a

¹ UNLP - IdIHCS (CONICET) eblarduni@gmail.com

Sofía, quien, sin embargo, retorna insistente, fantasmal, como si de la pasión agotada persistieran ciertos núcleos inaccesibles a un duelo definitivo.

Stendhal y Proust

A propósito de la temática de la novela, en la que se multiplican los tópicos referidos a la pasión amorosa con sus variantes y matices: los celos, la traición, la culpa, el deseo..., Pauls se ha manifestado lector devoto de Stendhal y de Proust.

De las novelas de Stendhal, seguramente ha incidido en su obra la imperiosa búsqueda de felicidad y amor de sus héroes, su compulsión a acumular la mayor cantidad de instantes dichosos, también sus arrebatos y debates internos en una sociedad con frecuencia hostil, las máscaras que a menudo imponen a sus sentimientos y los secretos que guardan, pero fundamentalmente en *El pasado* se hacen evidentes las observaciones analíticas sobre el sentimiento, que adquieren especial relevancia en el Stendhal ensayista de *De l'amour*, con apartados referidos a las diferentes etapas que recorre un enamorado: la admiración, la incertidumbre, la indiferencia, la cólera, los celos, la esperanza, el gran mundo, las desgracias... Así, como Stendhal sostiene que el nacimiento del amor acaece de un modo accidental e inopinado: "*L'amour est comme la fièvre, il naît et s'éteint sans que la volonté y ait la moindre part*" (1993 [1822], p. 12); la tercera persona del narrador en *El pasado* esboza un concepto semejante a propósito del amor reciente entre Rímimi y Carmen: "el enamoramiento es un colapso fortuito, un suceso tan acuciado por el tiempo y el espacio como un accidente de tránsito, cuya hora y lugar es decisión del azar, nunca de la voluntad de los protagonistas" (Pauls, 2010 [2003], p. 207). También como en Stendhal, se emplea una frase de carácter impersonal que pretende la validez de una fórmula universal; dicho procedimiento se reitera en Pauls para aludir a las situaciones de ruptura: "es en las separaciones, con la baja de la marea del amor, cuando sale a la luz, como un lecho de caracoles filosos, la lógica de fuerzas que el amor disimulaba" (2010 [2003], p. 61), y vuelve a repetirse en frases referidas a la felicidad (2010 [2003], p. 186), al amor y el deseo contrariados (2010 [2003], p. 357), o a la conducta de los celosos (2010 [2003], pp. 93-94).

Pero en la novela, ya desde el título y en el empleo frecuente de una prosa cuidada, de frases largas que acumulan incidentales y subordinadas, se hace

más evidente el diálogo con *À la recherche du temps perdu*, y por supuesto también con el Proust que ha pasado por el tamiz de la literatura francesa de las últimas décadas y por escritores rioplatenses como Juan José Saer.

Si en *La Recherche* y en *El pasado* tienen especial gravitación los signos referidos al amor, ellos están influidos tanto por los signos de carácter social –más específicamente mundanos, según la denominación de Deleuze (1995, p. 30) a propósito de Proust– que permiten una contextualización, como por los que aluden al paso del tiempo y sus efectos sobre los seres, los objetos y la memoria. También en las dos obras son importantes los signos del arte, que aparecen ligados en filigrana a los del sentimiento amoroso, y como en sobre-impresión ineludible en ambos, los signos que evocan la enfermedad y la muerte.

En los dos escritores el amor-pasión es por esencia contradictorio: fuente de exaltación y placer como de sufrimiento y mentira, se halla ligado a los celos, a la ausencia y el olvido. Proust señalaba además el carácter subjetivo de las relaciones amorosas: Swann apenas conoce a Odette, la considera de una belleza vulgar, pero luego, al identificarla con la Céfora de un fresco de Botticelli, proyecta en ella la sensualidad que le despierta el arte. Este carácter supletorio de las cualidades atribuidas imaginariamente al ser amado se repite en los sucesivos amores de Marcel y emparenta a Proust con Stendhal, quien alude al febril ensueño del enamorado en su famoso concepto de la “cristalización”, ilustrado con la rama arrojada a una mina de sal en Salzburgo que, durante el invierno, en poco tiempo se cubre de cristales.

La relación amorosa de Rímini y Sofía se halla asimismo fuertemente ligada al arte, específicamente a la obra del pintor Riltse, cuyo nombre es anagrama de Elstir, el ideal del artista que Marcel conoce en la playa de Balbec. La referencia está presente, se trata solo de un punto de partida. El relato se inicia con una carta –la primera de la serie que compulsivamente escribe Sofía cuando “el amor limitaba la validez de las palabras y los gestos en vivo” (Pauls, 2010 [2003], p. 21)– donde le comunica a Rímini la muerte de Jeremy Riltse, el artista que ambos “adoraban”. Desde las carpetas escolares donde pegaban figuras de sus primeras obras, hasta el reencuentro final, Riltse está presente en las distintas etapas de la pasión. Así como en Proust la Sonata y el Septeto de Vinteuil, para Swann y Marcel respectivamente, evocan a la persona amada, una reversibilidad semejante aparece con respecto a Riltse en la pareja de Sofía y Rímini.

No se trata de un pintor impresionista como el que habría inspirado el personaje de Elstir: creador del *Sick Art*, una suerte de *body art*, el imaginario Riltse, artista maldito, –“mezcla un poco vulgar entre Bacon y Orlan” (“Una entrevista...”, 2008)– se enferma a propósito, se extirpa las partes afectadas de su cuerpo y las presenta como obra de arte. Las líneas conceptuales de su movimiento aparecen en la serie de borradores bajo el nombre de “Historia clínica”; *Uña con hongo, Próstata, Vejiga, Recto, Afta, Herpes, Placa, Agujero postizo* son algunos de los títulos que ejemplifican la relación del arte con el cuerpo y sus patologías. Un capítulo redactado a la manera de las biografías de artistas, que coteja diversos documentos y datos sobre el autor, concluye con un relato paródico de aventuras y peripecias inesperadas para ilustrar la trayectoria de la última obra del pintor que va a parar a manos del argentino publicista marido de Nancy. Como al pasar, varias alusiones a la literatura francesa: a Proust, cuando una joven prostituta vietnamita descubre en una playa de Cannes “una banda de mujeres jóvenes que comparten un almuerzo bajo el sol” y regresa “amparada por la corte de muchachas en flor a la que acaba de incorporarse” (Pauls, 2010 [2003], p. 412); a Baudelaire, en el nombre de una agencia de acompañantes, *Luxe, calme et volupté* (Pauls, 2010 [2003], p. 412); a Balzac, en referencia al cuadro de Riltse como *chef d’œuvre inconnu* del arte de nuestro tiempo.

Pero además la historia del pintor implica la de su amor trágico con Pierre Gilles, personaje que, convertido en productor de Cine Pornográfico, recita versos de Éluard (Pauls, 2010 [2003], p. 371) y del Apollinaire de *Calligrammes* (Pauls, 2010 [2003], pp. 306-307) en sus entrevistas públicas. La relación recorre un periplo tortuoso de abandono, automutilación, reencuentros y separaciones. Pauls comenta en una entrevista: “quería que el amor de Riltse y de Pierre Gilles funcionara dentro de *El pasado* como *Un amor de Swann*” (Beccacece, 2003). Si la historia de Swann, alter ego y modelo de Marcel, aparece dentro de *La Recherche* como una *mise en abîme* de la totalidad de la obra, del mismo modo la de Riltse en *El pasado* se torna una clave estética de la poética del relato y “su frenesí de autodegradación corporal es una especie de réplica a escala orgánica, del calvario pasional de Rímini y Sofía” (Schettini, 2003).

No casualmente, una frase que pronuncia Sofía: “Somos una obra de arte” (Pauls, 2010 [2003], p. 58) señala el inicio de la decisión de separación

y el de un recorrido en el que la experiencia amorosa, aparentemente extinguida, no deja de asociarse a lo patológico en un tiempo absolutamente exagerado, saturado, centrifugado, que nunca da lugar a la percepción del tiempo en estado puro como hacia el final de *La Recherche*, en que héroe y narrador se unen y el éxtasis de la memoria funde pasado y presente.

Para Rímini, “atravesar el cambio de era geológica” (Pauls, 2010 [2003], p. 128), que implica la extinción de un amor de doce años, conlleva el intento de una amnesia voluntaria que anule todo lo que evoque el pasado; sin embargo, los signos del mundo sensible, como en Proust la magdalena sumergida en la taza de té, el campanario, las baldosas desiguales, la servilleta almidonada, o el ruido de la cuchara, lo remiten a la intensidad de una experiencia en el choque de dos magnitudes de tiempo:

alzaba de pronto los ojos y descubría y se llevaba por delante un cartel con el nombre de un bar, el afiche de una marca de ropa, la boca de una estación de subte, la portada de un libro exhibido en una mesa en la vereda... y sentía que de la mano de uno solo de esos signos banales un bloque entero de pasado, surgiendo de la noche sin aviso, hacía crujir su alma con una violencia brutal, como si fuera a partirla en dos. (Pauls, 2010 [2003], p. 128).

La asociación entre amor y enfermedad se intensifica progresivamente en el relato; así como Swann pensaba de su amor por Odette que “*n’était plus opérable*” (Proust, 1988, 303), Rímini, quien emplea el oxímoron “dulce veneno” (Pauls, 2010 [2003], p. 208) y “estocada de amor” (Pauls, 2010 [2003], p. 209) para referirse a la pasión naciente, se propone “extirpar” (Pauls, 2010 [2003], p. 96) a Sofía de su vida. Y si bien ella padece algunas manifestaciones físicas de estados patológicos, en Rímini éstos se patentizan crecientemente, a medida que sus experiencias amorosas y el erotismo exacerbado se suceden: con Vera se hace adicto a la cocaína, que se torna tan imprescindible para cumplir con su trabajo de traductor como la excitación inducida por la lectura de *Les onze mille verges* de Apollinaire, parodia surrealista de Sade; con Carmen es víctima de lo que denomina su “Alzheimer lingüístico”, que le hace olvidar los idiomas que conocía; separado de ella y sin poder ver a su hijo, cae en el abandono y la abulia crecientes. Recuperado físicamente por un instructor, ofrece a Nancy, a quien desprecia por su “perseverancia

en la bajeza” (Pauls, 2010 [2003], p. 430), su disponibilidad para el coito frenético y, en un razonamiento que juega con los conceptos de la santidad en la perversión del Sartre de *Saint Genet*, dice: “*estar ahí*”, “como los santos que besan una llaga (...) para contemplar la desnudez de su alma seca (...), del horror puro” (Pauls, 2010 [2003], pp. 430-431). A menudo llora, sufre desmayos y adolece de una suerte de inercia que va *in crescendo*, al punto que, finalmente, acepta con impasible docilidad una nueva vida junto a Sofía: pareciera una suerte de alma en pena como la otra Rímimi, Francesca, del Círculo de los lujuriosos del Infierno de Dante, condenada a flotar con su amado arrastrada por el viento.

Roland Barthes

En la novela hay preponderantemente alusiones a dos Barthes: el que se ocupó del lenguaje que surge en torno al amor, en *Fragments d'un discours amoureux* y el que alude a la muerte a propósito de la fotografía, en *La Chambre claire*, obra precedida por el Seminario sobre Proust y la fotografía.

El hábito de Sofía de comunicar mediante mensajes o cartas lo que no ha podido expresar personalmente continúa durante los años de separación. A pesar de las variantes, persiste una exigencia imperiosa: ambos deberían revisar las fotos de su pasado y decidir cómo repartirlas. Este doble intento genera de parte de Rímimi un doble rechazo: ignorar los mensajes de Sofía y no acceder a su petición.

Son varias las figuras de la Tópica amorosa descrita por Barthes que aparecen en *El pasado* (Gradiva, Dedicatoria, Informante...). Me interesa citar dos fragmentos que aluden a la carta: “*comme désir, la lettre d'amour attend sa réponse; elle enjoint implicitement à l'autre de répondre, faute de quoi son image s'altère, devient autre*” (Pauls, 2010 [2003], p. 189); “La comprensión es un don que exige respuesta. Si no produce alguna forma de intercambio se extingue sin remedio, y cuando se extingue, en el mismo suelo donde antes florecía la tolerancia, nace la dureza seca y árida de la guerra” (Pauls, 2010 [2003], pp. 96-97). De algún modo ambas frases sintetizan parte del largo periplo que recorren Rímimi y Sofía.

Por otra parte, Rímimi quien rechaza repetidamente revisar las fotografías de ambos que atesora Sofía, durante un viaje a Brasil, en una feria de libros, descubre un ejemplar con la biografía de Caique de Souza Dantas, un

actor muerto prematuramente de sida que la pareja había frecuentado. En una de las fotos que contiene el libro, se descubre cerca del actor junto a Sofía, ambos mirando a la cámara. Dolorosamente lo acecha una certidumbre: “la evidencia de *no haber muerto con él, con ellos, con Caique,...* pero también con ese Rímini y esa Sofía que habían quedado impresos en la foto interior, momificados para siempre” (Pauls, 2010 [2003], p. 252). Comprende entonces su negativa y su aversión a ser fotografiado con otros. Si Barthes asocia la fotografía con la muerte y considera que su efecto no es el de restituir el pasado, sino testimoniar lo que ha sido: “Ça-a-été” (1980, p. 120), en la novela se alude ese concepto con el agregado de la experiencia subjetiva: “miraba una foto y no decía: Esto que miro sucedió; decía: Esto que miro sucedió y ha muerto y yo he sobrevivido” (Pauls, 2010 [2003], p. 252).

El reencuentro y Adela H

Cuando finalmente Sofía y Rímini vuelven a estar juntos, el hecho de que éste comience a clasificar espontáneamente el álbum que contiene las imágenes de ambos es para ella la prueba inobjetable de que ha recuperado la salud, ha vuelto a recordar, luego de tantos años de haber considerado “que todas sus posibilidades de sobrevivir dependían de su capacidad de olvidar” (Pauls, 2010 [2003], p. 536).

La importancia del recuerdo del pasado signa la cuarta y última parte del relato. La alusión a Proust se refuerza particularmente cuando Sofía, rememorando a Marcel con Albertine, llama a Rímini: “mi Prisionero” (Pauls, 2010 [2003], p. 508). Ella ha fundado una sociedad de Mujeres que Aman Demasiado, cuya sede se llama Adela H.; Rímini, único varón en las reuniones, oye constantemente las expresiones: “archivo, capital mnémico, administración del pasado” (Pauls, 2010 [2003], p. 538), así como el giro: “*hacerles una memoria a los hombres*” (Pauls, 2010 [2003], p. 538), empleado por Sofía.

Las referencias literarias y artísticas relacionadas con enamoradas sufridas abandonadas por los hombres se suceden en el acto de inauguración del Adela H.: hay una Pentésilsea declamando su pasión por Aquiles, pero además una mujer que escenifica a Cocteau “recitando un pasaje de *La voz humana*, o más bien vociferándolo al tubo de teléfono que sostenía a la altura de sus ojos, como si fuera la cabeza cortada del hombre que una vez más la había abandonado” (Pauls, 2010 [2003], p. 545).

La alusión a la obra de Cocteau, sin mencionarla, había aparecido antes en la evocación de Rímimi de un monólogo que había presenciado en soledad cuando niño, durante una excursión escolar en la que su maestra, la señorita Sanz, hablaba ante un teléfono público. Descripta como “su primera epifanía erótica”, las palabras que escuchó decir a la señorita Sanz sumida en llanto, sintetizaban el drama de Cocteau.

Pero fundamentalmente en la última parte de la novela es definitoria la alusión a Adela H., Adèle Hugo, la menor de las hijas de Victor Hugo, cuya historia se vio opacada por la muerte trágica de su hermana Léopoldine. Se parte de “*L’Histoire d’Adèle H.*” (1975), de François Truffaut. La película está inspirada en los hechos reales, referidos por Adèle en el *Diario* que escribe a partir del exilio de la familia en Guernesy, donde conoce al amor de su vida y detonante de sus desequilibrios mentales: el oficial de la marina británica Albert Pinson. Durante diez años Adèle sigue obsesivamente al hombre que antaño le había propuesto matrimonio y que luego la había rechazado e ignorado. Su loco peregrinaje la lleva hasta Halifax, en Nueva Escocia y a Barbados, sin que la familia conozca su paradero. Cambiando sucesivamente de identidades y cayendo finalmente en la locura, concluye su vida internada en un hospital psiquiátrico.

Las escenas de la película que en una de sus primeras salidas Sofía y Rímimi habían visto juntos, son descriptas pormenorizadamente. No es la primera vez que se menciona el cine relacionado con la historia de amor de ambos²¹, pero el caso Adela H., presente en el inicio y en el final de su relación, figura claramente como otra *mise en abîme* de su propia historia que, por otra parte, concluye con una lógica que reniega del realismo e instala a ambos en un universo suprarreal.

A diferencia de la trilogía posterior: *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013), autoficciones que sondean la sociedad argentina de los setenta, *El pasado* fue escrita desde una postura intimista y extrema, centrada en el amor como absoluto, “quizá el secreto de la repercusión que tuvo es que se trata de una novela anacrónica, extemporánea. Trae a colación valores o imaginarios románticos que no están demasiado en

²¹ Se menciona a Cassavettes, “El amor es un torrente continuo”, y la escena de los techos de la catedral de “Rocco y sus hermanos” de Luchino Visconti.

circulación hoy” (Dema, 2009), decía Pauls en una entrevista. Podemos relacionar este concepto con el del anacronismo en Barthes, que en el prefacio a *Cómo vivir juntos* Pauls describe como verdadero arte del *contratiempo*:

introduce lo viejo en lo nuevo según una lógica de espiral, enemiga de sucesiones, relevos, progresos, haciéndolo volver, paradójicamente, en una posición *original* y al mismo tiempo “corta” el tejido homogéneo del presente con una intrusión inesperada, inyectándole la dosis de discontinuidad necesaria para impedir que “prenda”, cuaje, se imponga como puro presente (Pauls, 2010 [2003], p. 20).

Tal, creo, es el efecto que él mismo logra en *El pasado* al dialogar con la literatura y la cultura francesas en un logrado arte del *contratiempo*.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard - Seuil.
- Beccacece, H. (2003). Estrategias del amor que no cesa. *La Nación*, 30 de noviembre. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/549916-estrategias-del-amor-que-no-cesa>
- Castillo, M. (2008). Una novela es un territorio. *Manos a la obra*, 17 de abril de 2008. Recuperado de <http://jmarconsuscribanias.blogspot.com.ar/2008/04/una-novela-es-un-territorio.html>
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Dema, V. (2009). Alan Pauls: “el amor está muerto desde el minuto uno”. *La Nación*, 22 de junio. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1140344-alan-pauls-el-amor-esta-enfermo-desde-el-minuto-uno>
- Fresán, R. (2011). El oficio del escritor con Alan Pauls. *Casa Amèrica Catalunya*, 4 de julio de 2011. Recuperado de <http://americat.barcelona/es/el-oficio-de-escriptor-con-alan-pauls>
- Pauls, A. (2005). Prefacio. En R. Barthes, *Cómo vivir juntos* (pp. 9-21). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pauls, A. (2010) [2003]. *El pasado*. Barcelona: Anagrama.
- Proust, M. (1988). *Du côté de chez Swann*. París: Gallimard.
- Sartre, J-P. (2003). *Saint Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada.

- Schettini, A. (2003). Algo muy personal. *Página 12*, 7 de diciembre
Recuperado de [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/
libros/10-838-2003-12-11.html](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-838-2003-12-11.html)
- Stendhal (1993) [1822]. *De l'amour*. París: Flammarion.

Las *poupées* de Alejandra Pizarnik

Ludmila Barbero¹

En *La condesa sangrienta* los cuerpos femeninos son contruidos como muñecas. Las víctimas de la condesa y ella misma son autómatas, cercanas en su caracterización a la “virgen de hierro”, la máquina homicida predilecta por la *sonámbula vestida de blanco*.² En el trabajo de Bellmer (1933-1935) la conexión entre estos juguetes infantiles erotizados y el sadismo es marcada. Hal Foster en su libro *Belleza compulsiva* (2008) ubica a las muñecas bellmerianas en la zona siniestra del movimiento surrealista. La insistencia, la compulsión en volver a poner en escena el episodio traumático del desmembramiento corporal a través de los cuerpos femeninos que construye, para reproducirlo, es decir, para infligir castigos corporales a estos cuerpos sin vida, tiene mucho en común con el potencial signifiicante de la repetición de las muñecas en *La condesa sangrienta* y en buena parte de la obra de Alejandra Pizarnik, en la que estas figuras tienen una presencia casi ubicua.

Para Foster (2008), las *poupées* resumen el surrealismo como él lo delinea, focalizando en sus aspectos ominosos: “(...) confusiones siniestras entre figuras animadas e inanimadas, intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración y a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo, de deseo, disfunción y muerte” (2008, p. 177). Se trata de imágenes que construyen cuerpos desmembrados y erotizados, que participan de escenas que aúnan juegos inocentes y agresiones sadomasoquistas. Esta polivalencia y

¹ Universidad de Buenos Aires ILH- CONICET. ludmilabarbero@gmail.com

² Desarrollamos esta hipótesis en el artículo Barbero (2018).

liminalidad de las *poupées*, también señalada por su “origen” o inspiración en la ópera *Les contes d’Hoffmann* de Offenbach basada en *El hombre de arena*, remite, para Foster, al *punctum* de lo siniestro. La lectura de este crítico conecta al surrealismo y al gótico revisitado, en tanto que ilumina este *punctum*-puente que los comunica.

Si bien Bellmer indaga obsesivamente este tema durante toda su vida a través de otras modalidades artísticas: acuarelas, dibujos, grabados, etc., las *poupées* “escultóricas”, construidas con madera, metal, pedazos de yeso y juntas esféricas son dos.

Bellmer realiza su primera muñeca en 1933. La creación tiene aproximadamente un metro de altura. Está hecha de papel maché y yeso sobre un esqueleto de madera y metal. Las cabezas y extremidades desmontables le permiten a Bellmer crear poses y combinaciones misteriosas, fotografiadas habitualmente en sobrios interiores. Muchas de las fotos de la primera muñeca son enviadas a Breton a través de la prima del artista de la que estaba enamorado, Ursula Naguschewski. A los surrealistas les interesó mucho el trabajo de Bellmer y publicaron algunas de las fotos en el número de *Minotaure* de diciembre de 1934-1935, bajo el título de “Variaciones sobre una menor articulada”.

En la segunda muñeca, incorpora un avance técnico: la junta esférica (de Cardano), que le permite otorgar un aspecto realista y mayores posibilidades de manipulación a la autómatas. Saca más de 100 fotos de esta creación, en interiores claustrofóbicos y en escenarios exteriores que reenvían a los bosques encantados de los cuentos de hadas alemanes. Las imágenes tienen fuertes connotaciones sexuales, sádicas, y hacen pensar en violaciones, enfermedades y desmesuradas agresiones físicas sobre los cuerpos en escena.

Inicialmente, no encontrábamos un registro explícito de que Pizarnik hubiera conocido la obra de Bellmer, a pesar de que sus obras confluyen fuertemente en el tratamiento de las muñecas. Dos vías hipotéticas de confluencia real eran: las ilustraciones de Bellmer en textos de erótica, como *L’histoire de l’oeil* de Bataille, y *Le jardin des supplices* de Mirbeau. Pero no se ha podido comprobar que Pizarnik fuera propietaria de ejemplares de alguno de estos libros. Con respecto a Bataille, en un artículo previo hemos indagado la influencia de este autor sobre Pizarnik, ejercida directamente y a través de

la narrativa de Valentine Penrose³. Posteriormente, entre los manuscritos de Pizarnik ubicados en la biblioteca Firestone de Princeton hemos encontrado materiales que tornan casi ineludible la constatación de una vinculación tangible entre estos autores. Se trata del texto titulado “*Les poupées*” que va acompañado por fotografías de muñecas cuya cercanía con el trabajo de Bellmer es tan evidente que es incluso señalada en el índice de la colección. Por su importancia en este análisis y por tratarse de un texto inédito, lo transcribimos a continuación:

Caja 7, carpeta 2:

“Les poupées”

“-Mi muñeca tiene sombra propia.

_La mía, recuerdos coloreados.

La mirada de la muñeca se ubicaba entre el silencio y la palabra.

Las muñecas de A. tienen ojos de todos los colores.

Tienen cabellos de pelos de cabra del Tibet, de piel de astrabán natural o, sobre todo, cabellos auténticos de mujer, es decir de alguna loca suicidada. Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas alumbran lo corazones más extenuados.”

[A continuación hay cuatro fotos de muñecas].

“Así termina mi cuento:

Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas (1) alumbran los corazones más extenuados

De locas suicidadas.”

Estas muñecas son ubicadas en un umbral: tienen sombra propia, recuerdos coloreados, y poseen una mirada. Y esa mirada se sitúa entre el silencio y la palabra. Es decir, las muñecas podrían eventualmente responder. Tienen algo del orden del aura: la capacidad de devolver la mirada. Pero en esa mirada fija, vacía, llenable con todo aquello que el manipulador desee adjudicarles, hay

³ “Barbero, Ludmila (2017): “Erotismo e infancia en *La condesa sangrienta* de Pizarnik y *Le procès de Gilles de Rais* de Bataille”. En evaluación. *Acta Literaria*. ISSN 0717-6848.

una indecidibilidad: son no-vivas, pero no están muertas. Como el vampiro. Como Báthory. Pizarnik y Bellmer, fabrican muñecas monstruosas para hablar de una otredad inadmisibile ubicada en el seno del ser humano: una otredad siniestra en tanto implica el reconocimiento de lo familiar que se vuelve extraño, del doble que habita en el corazón de sí mismo. Otro elemento que recarga esta monstruosidad de lo humano-artificial es el hecho de estar conformadas por fragmentos de mujeres reales que aportan rasgos a la identidad de las muñecas: “Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas (De locas suicidadas) alumbran los corazones más extenuados”. Y esta última frase recibe la resonancia de la repetición porque figura dos veces, y en su segunda aparición marca el final del “cuento”. Además, el recurso a la nota al pie refuerza el movimiento de transmisión de propiedades de las antiguas portadoras de las cabelleras a sus inanimadas receptoras: el “(1)” señala un hiato, una elipsis que va a ser llenada al final del texto. Pero a la vez, por contigüidad, leemos “Los corazones más extenuados... de locas suicidadas”. Otro aspecto interesante es el participio: “suicidadas”, y no “suicidas”. ¿Este participio indica que son mujeres que efectivamente han cometido suicidio? ¿O será que un participio tan anómalo, que señala una agencia, está allí para dar cuenta de que *han sido suicidadas* por otro? Aquí entonces, nuevamente, pero con otro matiz que problematiza el concepto de voluntad, vemos cómo las locas suicidadas ya eran, en cierta medida, muñecas. También el participio fraguado puede ser leído como un galicismo (del francés *suicidéés*) en el que resuenan las lecturas francófonas de Pizarnik (Bataille, Penrose, Éluard-Bellmer) y el hecho de que el título del manuscrito está en francés.

Las fotos de *poupées* que Pizarnik intercala en este texto, entre el relato y la repetición de su final, son claroscurostas, muestran una cama o camas con sábanas desordenadas. En la primera hay miembros desencajados, en la segunda una muñeca con un agujero en el centro de su cuerpo sobre una cama, en las otras vislumbramos formas mucho menos delimitadas, más caóticas.

Bellmer tiene toda una sección de su producción fotográfica de imágenes infantiles con escenas montadas sobre camas. Camas con sábanas revueltas, muñecas adornadas con elementos propios de la edad madura, escenarios que remiten a la sexualidad y a la violación. Pizarnik hace otro tanto en sus cuatro imágenes de *poupées*. Pero sólo una de estas fotos presenta a un personaje que puede indudablemente ser catalogado como muñeca. Se trata, no de

una muñeca articulada, con miembros protuberantes como las bellmerianas, sino del clásico juguete infantil, pero con una peculiaridad: un agujero⁴ en el centro del cuerpo: el lugar de la grieta, del vacío. Consideramos que en esta muñeca no datada hay fuertes ecos o al menos una gran afinidad con la muñeca de Monsieur Ochs que ronda y acecha la narrativa de *62 Modelo para armar* y que aparece asociada tanto a una inocencia infantil interrumpida violentamente (el episodio de la muñeca que la niña violada quiebra) como al sadismo de la condesa Báthory, encarnación magistral de esa “inocencia” sádica y homicida (la asesina sonámbula).

Hay otros dos textos de Pizarnik (uno inédito y otro publicado) en los que las muñecas son construidas a partir de elementos que nos remiten a la poética bellmeriana. Se trata de “Aprendizaje” y de “Me gustaría que usaras largavistas”. Reproducimos el primero a continuación:

–Admire solo la ejecución de los muñecos– dijo.

Cuanto más los miraba, más fuerte era mi certidumbre de que nunca formularía, en mis poemas, signos iguales o parecidos a los que emitían esos muñecos. Y en verdad, ¿cómo comparar una paciente serie de pequeños actos con el impulso desenfrenado de la materia verbal errante?

–Ya no hay más nombres– dije a la loca.

–Si se queda unos años en el hospicio le enseñaré a hacer muñecos como estos– dijo.

¿Acaso es nada la vida? ¿Por qué conceder tanto tiempo a tan inútil aprendizaje?

–No quiero quedarme– dije –de lo que se llama la locura, he oído hablar, como todo el mundo, pero no hasta querer estar loca.

Se señaló a sí misma.

–No *la* abandone. No *la* deje sola.

Empezó a llorar. Entró el médico. La señalé a ella y dije:

– Lo he dado todo y ahora me dejan sola.

Así aprendí como se hace un muñeco. Pero ustedes admiren sólo la ejecución de los muñecos. (Pizarnik, 2014, p. 58).

⁴ Este agujero está marcando el lugar donde solía haber un pequeño dispositivo a partir del cual se escucharía la grabación de un llanto.

Acá vemos cómo se hallan en estrecha relación los muñecos como representación corporal y de sujetos con una puesta en escena del desequilibrio psíquico. Es la loca la que tiene la capacidad no sólo de hacer sino de enseñar a hacer estos muñecos. Estos muñecos per-versionan la infancia como espacio de un aprendizaje, porque lo que la loca enseña es a hacer un muñeco de sí misma, a construirse como muñeca. La duplicidad del yo también es marcada: ella y la loca aparecen disociadas al principio pero muy rápidamente los rasgos y frases atribuidas a cada una se solapan, y pasan a ser imágenes especulares.

En “Me gustaría que usaras largavistas y me vieras venir velozmente”, hay dos personajes que dialogan: Jeff y la protagonista.

Me gustaría que usaras largavistas y me vieras venir velozmente y dijeras a tus amigos: “una aventurera desconocida viene montada en una bicicleta.

Así va a ser –dijo Jeff

-y si se dan cuenta?

-Y qué? No me gusta mentir. Soy desprolijo. Tengo los mis dedos están siempre manchados de tinta, robo las monedas que caen del abrigo de mi papá, le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear. Pero prometo obedecerte en todo pero jamás ayudaré a fabricar ese impecable producto de la conciencia llamado mentira.

-Jeff

La amada

Quise decirle que me besara. Pero algo bajo ardió en mí y lo golpeé con un ramo de lilas.

-Quiero besarte. Dijo sonriendo.

Apareció un agente de policía que me arrebató las lilas y las pisoteó.

-Nunca pensás en el destino – dijo el policía.

Miré su cara.

Un querubín no un agente de policía.

28:

Tenés un olor perfume como si hubieras estado pintando los labios de mil muñecas – dije.

Querubín juntó mis manos con las de Jeff.

Si no se besan inmediatamente, los confino en la prisión perpetua por desfalco desacato desobediencia a la autoridad los ángeles.

Tras de vacilar un poco nos besamos.

Me pareció maravilloso.

-Qué piensan ser cuando crezcan – dijo querubín.

-Volatinero y mimo –dijo Jeff.

- Equilibrista, ferianta, ecuyère, titiritera –dije.

Sobre la hierba del jardín del oeste encarnamos una leyenda infantil. Con Jeff nos adentramos en el mediodía que brillaba tan dulcemente como el espejo de la dama de la Licorne. Así nos

Nos entregamos a nuestro amor y al encanto del doble y a la confusión del sujeto y del objeto.

Así

Fue nuestro querido amor

Entregamos al hechizo del doble. (pp. 26-27)

Jeff es una suerte de Bellmer: “Mis dedos están siempre manchados de tinta, robo las monedas que caen del abrigo de mi papá, le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear”. Y luego la protagonista señala: “Tenés un ~~olor~~ perfume como si hubieras estado pintando los labios de mil muñecas”. Se trata de una pequeña pieza teatral, o diálogo, entre dos niños que podríamos catalogar de “perverso-polimorfos”. Ambos tienen una sexualidad –desconocida- a flor de piel: “(La amada) Quise decirle que me besara. Pero algo bajo ardió en mí y lo golpeé con un ramo de lilas”. Sexualidad asociada a violencia y a muerte (el ramo de lilas).

En 62 *Modelo para armar* (1968) se da una conjunción de elementos que rondan reiterativamente la narrativa de modo compulsivo. Cortázar pone en primer plano la vinculación de estas muñecas con el erotismo y el mal. Recuperemos brevemente de dónde provienen las *poupées* de Cortázar y cómo se recargan simbólicamente a lo largo del texto. Monsieur Ochs fabrica unas muñecas muy especiales, que tienen en el interior (recordemos la foto de la muñeca con un agujero) unos extraños regalos para las niñas curiosas. Aparentemente uno de estos regalos provoca un escándalo que hace que Monsieur Ochs vaya a juicio y sea privado de la posibilidad de continuar

fabricando estas muñecas. En un momento dado Monsieur Ochs, que conoce a toda la *crew* de personajes de la novela, le regala a Juan una de sus creaciones. Él se la obsequia a Tell, que por algún secreto designio decide enviársela por correo a Hélène en París, la amada imposible de Juan. Cuando esta última viola a la niña Celia, luego de darle asilo en su casa, la víctima destroza a la muñeca, configurando un símbolo que la representa tanto a ella como a su victimaria. Su victimaria es sutilmente conectada a la figura de Báthory, y, en la escena de la violación, esta conexión se torna explícita: leemos en paralelo la descripción poética y onírica de la violencia ejecutada por Hélène y al mismo tiempo la escena en la que Juan y Tell ingresan a la habitación del Hotel de Hungría donde Frau Marta seduce y vampiriza a una inglesita. Asimismo, no podemos dejar de percibir la conexión entre el nombre del fabricante de muñecas y el pseudónimo que utilizaba Bataille para escribir erótica: Lord Auch (disfraz lingüístico que exhibe una interjección de goce sexual). Recordemos que Bellmer ilustra relatos eróticos de Bataille como *Madame Edwarda* y *L'histoire de l'oeil*. La narrativa cortazariana se ocupa de cerrar un círculo con los elementos que estamos vinculando aquí, porque insiste y persiste en enfatizar la *correspondencia* entre la condesa y las muñecas. Y esta correspondencia pone en primer plano algunas preguntas centrales para pensar el deseo, la configuración de las mujeres y el deseo femenino en la literatura surrealista y post-surrealista, las corporalidades abyectas y las afinidades entre la infancia, el erotismo y la muerte.

Hay muchos puntos que conectan *62 Modelo para armar* con la imagen de lo femenino construida por los autores del núcleo duro del surrealismo e incluso por aquella que subyace a las monstruosidades bellmerianas. Bellmer, más allá del potencial sublimatorio que pudieran tener sus criaturas y de su posible identificación con ellas, encontraba fascinación en la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino. Su deleite por la narrativa batailleana nos confirma en esta línea de pensamiento. Además, las muñecas no dejan de ser representaciones de la mujer-niña. Sobre este punto cabe citar a Xavière Gauthier:

La mujer-niño es tal vez el mito más característico de la visión que el hombre tiene sobre la mujer. ¿Qué sueño más masculino, más viril, más dominante, que mantener a la mujer en una dependencia completa, que la encierra en su frivolidad, su ignorancia, su despreocupación y su

irresponsabilidad, que hace de ella un juguete inocente y frágil, que la condena a la inacción y la impotencia? La mujer-niño, ese pequeño ser “instintivo” y delicioso” (1976, pp. 149-150).

La narrativa cortazariana se ocupa de poner sobre la mesa y sugerir las conexiones entre las muñecas, el sadismo de la condesa y la conflictividad del deseo sexual femenino. Y estas vinculaciones conectan directamente con el trabajo de Pizarnik, porque en él las configuraciones de sujetos femeninos desean-tes están frecuentemente asociadas a un erotismo sacrificial (como en el caso de *La condesa sangrienta*), o a ciertas perversiones infantiles (las *poupées*).

Las muñecas en la obra pizarnikiana señalan, como ningún otro tópico, un punto clave en la representación de las mujeres en relación con el deseo. Vemos allí ciertos corrimientos respecto de una cosmovisión androcéntrica y misógina de raigambre surrealista que ubica a la mujer como objeto, y esos corrimientos no pasan sólo por una mostración desasosegada del conflicto. Los vemos en la muñeca a la que le “despunta el sexo” en *Los poseídos entre lilas*, que caga encima de uno de los protagonistas; en la muñeca que abre y cierra los ojos en “A tiempo y no”, cuya silente participación en la narrativa posee un eficaz espesor dramático; en la condesa, que desgarrar-desarma a sus víctimas como si fueran muñecas.

Ya Melanie Nicholson, en su trabajo “Bellmer’s Argentine Doll”, señala una diferencia en la perspectiva ideológica y experiencial subyacente a la construcción de las muñecas en Bellmer y Pizarnik: mientras en Bellmer se trata de un modo de poner en evidencia los oscuros laberintos del deseo, para Pizarnik ellas representarían un doloroso descentramiento y desarticulación del yo. Si bien no acordamos completamente en su planteo, sí pensamos que las muñecas pizarnikianas son encarnaciones fragmentarias del yo, en un nivel mucho más fuerte que en Bellmer, donde la escisión entre muñeca y manipulador nunca se cuestiona.

Para concluir, la escritura pizarnikiana presenta cruces con un autor olvidado dentro de la corriente surrealista, como lo es Hans Bellmer, y con la obra cortazariana en un aspecto que no ha sido tan analizado, como la configuración de estas “máquinas ciegas”, mujeres-niñas artificiales, que por su potencial significativo nos obligan a preguntarnos, como las madres de las niñas de 62, *Modelo para armar*, qué hay adentro, o como la hija de Nadja en la novela de Breton: “ce qu’il y a derrière les yeux” (1964, p. 102).

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barbero, L. (2018). Belle comme un rêve de pierre: *La Condesa Sangrienta* como reescritura de cuentos de hadas. *Revista Anclajes*, 22(1).
- Breton, A. (1964). *Nadja*. París: Gallimard.
- Cortázar, J. (1983). *62 Modelo para armar*. México D.F.: Ixtlan.
- Depetris, C. (2008). *Aporética de la muerte. Estudio crítico sobre la obra de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid- Colección Estudios.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gauthier, X. (1976). *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Nicholson, M. (2008). Bellmer's Argentine Doll: Alejandra Pizarnik and the Disarticulation of the Self, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 32(1). URL: <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1669>
- Pizarnik, A. (2014). Aprendizaje. *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen.
- Pizarnik, A. (2014). Les poupées. Me gustaría que usaras largavistas. Aprendizaje. En *Pizarnik Papers. Biblioteca Fireston ("Rare books and Manuscripts")*. Princeton: Universidad de Princeton.
- Taylor, S. (2000). *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Música y tiempo en Boris Vian y Julio Cortázar

Ana María Peña¹

¿Quién recuerda lo que es un cronopio? Optemos por una definición que el propio Cortázar encontraría plausible: aquel ser que va por el mundo buscando a sus iguales, descubriendo relaciones insospechadas entre los hechos y las cosas. O aquel otro merecedor de la alegría que transmite Louis Armstrong. Alguien capaz de ir más allá de la realidad. ¿Y no es acaso el jazz la puesta en práctica de lo imaginado a partir de la realidad de una partitura?

La anomalía como norma, la refutación sistemática, o la certeza, como el propio Boris Vian escribe en el prefacio de *La espuma de los días*, de que “[...] Sólo existen dos cosas: el amor en todas sus manifestaciones [...] y la música de Nueva Orleans o de Duke Ellington. El resto debería desaparecer [...]”. Ese resto es todo lo que Vian se encarga de denunciar: la enfermedad y la muerte, el trabajo, la religión absurda y vacía, el fanatismo ideológico.

El jazz es un equivalente del surrealismo. Y tanto el escritor francés como el argentino fueron amantes del jazz, del surrealismo, de la locura que ofrecía París a los jóvenes escritores. Y en el jazz encontraron esa autonomía del universo inventado, propuesta por la patafísica y experimentada, aun inconscientemente, por los cronopios. Refiere el escritor argentino que el jazz le enseñó cierto swing que está en su estilo e intenta expresar en sus cuentos, con la misma espontaneidad e improvisación de un cronopio. (Prego, 1985).

¹ UNS panamaria60@gmail.com

Teniendo en cuenta la riqueza polifónica de ambas obras, nuestra reflexión se encuadrará en un denominador común que contribuye a aproximarlas: la fusión música-literatura y el carácter flexible del flujo temporal.

Fusión música-literatura

L'écume des jours es una novela alucinante –tan tierna como feroz– donde lo real reemplaza lo posible y lo inverosímil pierde su sentido. Sostenidos por el virtuosismo del lenguaje, interactúan seres humanos atípicos –oscilantes entre el sadismo y la ingenuidad– con animales y objetos incongruentes; música de jazz y sensualidad; espacio y tiempo supra reales.

Aunque no todos los personajes estén directamente vinculados a la música, todos ellos, con su bagaje de incoherencias, son esenciales para la construcción de esta novela musical, en la que el jazz no ocupa un lugar importante en la historia, pero sí en la vida de Colin.

Colin busca crear un mundo donde la música reine sobre el trabajo y la imaginación determine la realidad. En su relación con Chloé: «Êtes-vous *arrangée par Ellington?*» (p.35), el jazz domina el amor. Sin él, Chloé no existiría. Hasta sus actos íntimos están atravesados por su presencia sutil. Cuando Chloé «*applique sa tempe sur la joue de Colin*» (p.36) la palabra *tempe* puede reemplazarse por *tempo* y *joue* acepta una interpretación musical. Sus corazones laten al ritmo del *boogie*; la pareja se erotiza cuando escucha cualquier tema ellingtoniano; los deseos de los personajes se revelan a través de la música.

Colin prefiere el *blues* Chloé; Colin ama a Chloé. ¿Amor brujo o jazz intimista? Poco importa. Lo esencial es que Colin pueda tararear la primera en la calle Sidney y abrazar a la segunda en la avenida Armstrong. Lo esencial es que ambas, la música y la mujer de su vida sean etéreas, púdicas, impúdicas, inexplicables. Lo esencial es que esta muchacha aérea, de formas sensuales y doradas, se identifique con la melancólica cadencia erótica del *blues* negro, tal como opina Cortijo Talavera (2002): “Malos presagios y notas discordantes oscurecen su ritmo [...], es un reflejo del canto desesperado del blues negro [...]” (p. 68).

Chloé y Chloé. Jazz y literatura. Ellington y Vian.

En la primera parte, el tema de Ellington se repite como un leitmotiv. Colin mordisquea la cabellera de Chloé y murmura: «*–C'est exactement vous* » (p.

38). Su amor parece entonces más espiritual, pero también será más trágico. No olvidemos que «[...] *le jazz, même lorsqu'il est joyeux, plonge ses racines dans l'esclavage, le malheur, les tortures et la mort*» (Pestureau, 1997, pp. 61-114).

Nicolás es el enlace entre la *haute cuisine* y la danza del *biglemoi*; el ratón participa del *swing*; la alcoba adquiere -con la música de Ellington- la redondez de los senos de Chloé; el *pianoctail* busca amalgamar música y placer sensorial y los monólogos de Colin semejan solos de trompeta.

Chic y Alice representan temas abstractos explorados por la música y la literatura: la obsesión incontrolable de Chic por la obra de Jean Sol Partre y, por ende, el amor inaccesible de Alice por Chic, que los conducirá a la muerte.

Pero la música -y no solo el jazz- está siempre presente, desde el repiqueteo de los rayos de sol en los grifos -que hace bailar a los ratones- hasta el ejemplo más claro del mencionado *pianoctail* que, al combinar directa y explícitamente la música con el alcohol, las notas con los ingredientes, proporciona un placer doble y sinestésico: «[...] ça *donne un cocktail gris perle et vert menthe, avec un goût de poivre et de fumée*» (p. 128), que aúna, al deleite del oído, el del paladar y el de la vista.

Al final de la narración, la situación placentera desemboca en una asfixiante angustia y Colin visita al anticuario para vender el *pianoctail*: «[...] *il pleurerait de grosses larmes elliptiques et souples [...] La musique [...] ressortait filtrée et [...] lui ressemblait beaucoup plus à Chloé [...]*» (p. 127). El jazz, a partir de ese momento, desaparece del relato.

El perseguidor contrapone dos mundos -lo que se proyecta en dos miradas sobre el tiempo: uno medido, objetivo, por el ritmo marcado con continuidad métrica -representado por Bruno, crítico de jazz- y el otro vivido, psicológico, por los ritmos melódicos, individuales, incontrolables que se desarrollan sobre el ritmo fundamental -ilustrado por el saxofonista Carter.

El elemento improvisador y liberador del jazz emerge en el ritmo del cuento e influye en lo que tiene de huidizo y rupturista. Los atraviesa a todos, los descoloca, los hace moverse de diferentes maneras, altera la percepción uniforme de las cosas. “Leer *El perseguidor* es penetrar en la literatura sonora, sombría y sórdida del universo noctámbulo con aroma a tabaco, soledad y cierta desesperanza conformista”- reflexiona Álvarez Barriga. (1980, Prólogo).

Johnny es un visionario cuyas vivencias, intrínsecamente relacionadas con el jazz, le permiten acceder al tiempo flotante de la música. “Las estaciones

(del *métro*) son los minutos, [...] es ese tiempo de ustedes, de ahora, pero yo sé que hay otro [...]” (Cortázar, p. 89). El cuento adopta la forma del tema y sus variaciones, que lo acerca a recursos propios de la música: “Cuando la marquesa habla, uno se pregunta si el estilo de Dizzy no se le ha pegado al idioma” (p. 95).

Bruno intenta explicarse y explicarnos lo que le sucede al pobre negro tocado por los dioses: nos hace conocer el vuelo vertiginoso de ese insecto que, apenas toca la luz, cae aparatosamente. Es él quien regula el discurso literario; moraliza sobre las desviaciones de Johnny; moldea el tiempo de la narración; hasta evalúa la estética del jazz. ¿Cómo conjugar la simpleza del crítico con la brillantez torturada del trompetista?

Tenemos así la sensación de estar mirando por una ventana el transcurrir de una vida desorbitada. Sin embargo, sobre esta asfixiante coacción irrumpe el artista; el que padece sed de infinito; el que persigue algo más allá de lo contingente; el creador irreverente. El elemento melódico del jazz elevado sobre el territorio armónico de Bruno. De acuerdo con Georges Perec: “[...] la coacción es lo que permite la libertad, la libertad es lo que surge de la coacción; más estable es el modelo y más la desviación se impone” (2015, pp. 134-139). Y el jazz es la puerta hacia la libertad. El momento de poder entrar entre las grietas del tiempo.

De ahí ese impulso vital que lo ilumina y le permite alcanzar fugazmente el absoluto, escaparse de la racionalidad. Carter sabe que -sucedidos los raptos musicales -está “solo como ese gato y mucho más solo porque yo lo sé y él no” (p. 130).

Flujo temporal

Si privilegiamos el tema de la temporalidad, en *L'écume des jours*, al tiempo metódico de la primera parte –con referencias precisas y quiebres poco significativos– le sucede el tiempo alterado, incorporado al deterioro integral del desenlace.

Al principio, la progresión de la intriga es lineal; el pasado, inexistente; el narrador, poco visible. La trayectoria de Colin evoluciona entre dos polos: la casa y el deseo, cuyo destinatario es siempre Chloé. En el interior de esos límites se libera la imaginación, pero permanecen estables las referencias exteriores. Colin está vacío de recuerdos, ignora el devenir del tiempo, el mal, el

sufrimiento de los demás; la muerte sucede como un hecho trivial y ridículo. “*Le temps apparaît sans surprise et sans piège, sans arrière-plan et, si je puis dire, sans arrière-pensée*” (Baude, 1979, p. 90)

A partir del casamiento Chloé-Colin, “*nous verrons que l’espace est en même temps un espace temporel et que le temps va se désagréger avec l’espace en se spatialisant*” (Beigbeder, 2013). El espacio se transforma en mortal y el tiempo en una potencia trágica que rompe vínculos, conduce a Chloé a la muerte y genera en Colin pobreza y necesidad de trabajo: “*Son pick up ne marchait plus, [...] il fallait maintenant le remonter; [...] et ça le fatiguait.*” (p. 149). Sin proyectos que inauguren un tiempo nuevo, el porvenir se les impone forzosa y trágicamente. Las referencias espacio-temporales se confunden. Están entonces reducidos a vivir hacia atrás y a recordar el antes: “*Si je n’avais pas épousé Colin, j’aimerais tellement que ce soit toi qui vives avec lui*” (p. 114). Beigbeder (2013) compara el tiempo del texto, a medida que este avanza, con una *madeleine*.

La inestabilidad espacial y la desarmonía de Colin con el tiempo posibilitan el envejecimiento de los personajes cuando la situación lo exige, como sucede con Nicolás. El tiempo mágico demuestra el efecto destructor del tiempo real y el deterioro del tiempo meteorológico: “*Dans la journée, le nénuphar lui prêtait la belle couleur de sa peau, mais pendant son sommeil, [...] les taches rouges de ses joues revenaient*” (p. 149). Adherimos a Baude (1979) cuando dice: “*Le présent est double : il est instantané, mais en même temps témoin et symptôme de la dégradation permanente*” (p. 101). “*Nous sommes dans l’univers de la fissure et de la fragmentation*” (p. 106).

El impulso vital y la luminosidad se ensombrecen en un encuentro forzado con las múltiples figuras de la muerte, hasta finalizar en el cementerio. El deseo y el paraíso cultural del jazz, convertidos en espera inquietante y putrefacción. Así lo manifiesta Cortijo Talavera: (2002) “[...] nace recreando un mundo brillante y luminoso y acaba en el relente de las aguas estancadas de las ciénagas de *Song of the Swamp*” (p. 74).

En *El perseguidor*, Carter manifiesta: “[...] yo meto la música en el tiempo cuando toco” (p. 85), con lo que subraya que la música es una forma de temporalidad. Está también presente ese poder mágico de modificar las dimensiones espacio-temporales, pero el tiempo sin relojes –en simbiosis con la música– emana exclusivamente de las elucubraciones del saxofonista y

señala la intromisión de otra realidad, tocada por la temporalidad propia de los mitos: “[...] La música me sacaba del tiempo [...] hacia otro diferente. En realidad [...] creo que nos metía en ese tiempo... que no tiene que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así” (p. 83).

El “esto ya lo toqué mañana”, precedido por “esto lo estoy tocando mañana” (p. 80) o el “pensar un cuarto de hora en un minuto y medio” (p. 89), marcan momentos en que el tiempo histórico se dispara hacia otro de dimensión inclasificable –por efectos de la droga o las extravagancias de su genio– que le abren la puerta hacia la otredad: delira con urnas que anticipan su muerte y que nos recuerdan las figuras funestas de la novela francesa.

La elasticidad temporal se acentúa en los episodios del ascensor, del concierto *Amorous* en Nueva York –que podríamos considerar “epifánico”– (Dalmau, 2015, pp. 298-309) y del *métro* de París, cuando su mente se escapa de su memoria y siente una superposición de tiempos diferentes, que quiebran los esquemas temporales. “El *swing* garantiza la pluralidad de ritmos mediante una relación especial con el tiempo” –comenta Álvarez Barriga en el prólogo– (1980) “Johnny encarna a la perfección la esencia del swing, ya que constantemente quiere saltar encima de la sombra de su sentido temporal”.

Una noche de borrachera, clímax del relato, Johnny Carter desvaloriza el libro de Bruno, en un diálogo que Miguel Dalmau considera un auténtico “*tour de force*” (2015, pp. 298-309): “Pero Bruno, de lo que te has olvidado es de mí (p. 128)... Johnny de aquí y Johnny de allá... y yo me preguntaba ¿pero éste soy yo?” (p. 131).

Bruno advierte que Carter no es el victimario, el perseguido, sino el perseguidor, en tanto él es “ese hombre que solo puede vivir de prestado” (p. 118). “[...] lo envidio a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado” (p. 96) “[...] encubre otra cosa... lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que a él le importa” (p. 100). Al borde del delirio, Johnny se adentra en la persecución de un ideal de perfección artística que se le vuelve imposible y concluye con su muerte. El deseo se antepone al placer y lo frustra: “Toda la vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera, Bruno [...]. Una nada, una rajita...” (p. 131).

En cuanto al tiempo interno, se contrae o se dilata de acuerdo con las emociones. De ahí la impresión de estatismo de la primera parte, con predominio

de recuerdos del pasado; o la necesidad de abreviarlo al escaso lapso de un rato: “Hace un rato que no nos veíamos, un mes por lo menos” (p. 78). O de extenderlo: “No sé cuántos siglos han pasado” (p. 121) cuando muere la hija de Johnny, que marca para el músico el comienzo del final.

Para nosotros, lectores, no es nada difícil intuir que acaso el perseguidor no sea Johnny ni tampoco Charlie Parker, sino Cortázar. Es él quien percibe la miseria del ser humano en la de Carter. Quien a fuerza de fumarse sus porros es capaz de contraer o dilatar el tiempo. Quien se para en una esquina a ver pasar lo que piensa pero es angustiosamente impotente de pensar lo que ve. Es él quien al tiempo de los relojes le opone el tiempo interior, el del ocio... Él quien se pregunta cómo pueden pensarse quince minutos en minuto y medio y hasta es capaz de vivirlo.

Como conclusión, observamos que en *L'écume des jours* la música – instalada en una dimensión evidentemente protagonista– y una temporalidad segunda cuyos límites se confunden con los de un espacio resquebrajado, conforman ambas un universo mágico –entre insólito y descabellado– puesto en escena por la magia de la escritura, que no es más que la forma de expresión de una terrible angustia vital.

En *El perseguidor*, la música y el tiempo subjetivo construyen una unidad y, por ende, no pueden entenderse disociados. Por otra parte, la relación música-literatura plantea una paradoja: los sonidos inspiran a escribir páginas que nunca podrán expresar la música en su profundidad. Sin embargo, las reflexiones de Johnny sobre el tiempo intentan equiparar la naturaleza del jazz a las palabras, vale decir, convertirlas en *swing*.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Barriga, C. (1980). Prólogo. *Ocho clases de Literatura de Julio Cortázar*. Berkeley: Alfaguara.
- Beigbeder, F. (2013). Préface. *L'écume des jours*. París: Fayard/Pauvert.
- Cortázar, J. (2016). El perseguidor. En *Las armas secretas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Perec, G. (2015). *Les choses*. París: Édition du cinquantenaire. Julliard.
- Pestureau, G. (2001). Préface. En *Boris Vian: romans, nouvelles, œuvres diverses*. París: Livre de poche -Classiques modernes -Pestureau éditeur.
- Vian, B. (1980). *L'écume des jours*. París: J.-J. Pauvert -Collection 10/18.

- Vian, B. (1999). *La espuma de los días*, L. Sastre Cid (Trad.). Madrid: Alianza.
- Baude, J.-M. (1979). L'espace vital. En *Lecture plurielle de L'écume des jours*. Collectif dirigé par Alain Costes. París: Christian Bourgois éditeur.
- Dalmau, M. (2015). El perseguidor. En *El cronopio fugitivo*. Madrid: Edhasa
- Cortijo Talavera, A. (2002). *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian*. Tesis doctoral sin publicar. Universitat de Valencia. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/?codigo=182450>.

Contribuciones a la teoría del humor en el siglo xx y sus transposiciones literarias: Georges Bataille y Witold Gombrowicz

Javier Gorraís¹ y Paula Jimena Sosa²

La reflexión sobre el humor impulsada por Henri Bergson (1859-1941) en *Le Rire* (1900) inicia los debates del siglo xx sobre lo cómico. Las consecuencias de esto se advierten en Georges Bataille (1897-1962) y Gilles Deleuze (1925-1995), quienes a partir de la recepción de las ideas bergsonianas transformaron la lectura sobre dos formas de la risa: la ironía y el humor. La risa en Bergson se relaciona con elementos intelectuales y morales, orientados hacia la conservación de valores y normas sociales: un movimiento moral que excluye y condena lo separado del sentido común para restaurar un significado y encaminar al sujeto homogeneizándolo.

A partir de estas recepciones de la risa y sus implicancias, pensaremos aspectos desprendidos de estos autores, que ofrecen instrumentos para leer la literatura desde un enfoque en el que la filosofía y la ficción participan de la construcción de un conocimiento de la condición humana y su configuración en el espacio literario. En esas relaciones, en esas lecturas, cuestionamientos e impugnaciones, la literatura de Witold Gombrowicz (1904-1969) incide en la escritura de Deleuze respecto de los modos de leer y concebir la expresión literaria, como una experiencia siempre en proceso, cuyo nomadismo conduce a la invención constante de nuevas formas.

¹ Universidad Nacional de La Plata. jgorrais@hotmail.com

² Universidad Nacional de Tucumán. jimenasosa89@gmail.com

Gombrowicz, en sus escritos, plantea la preocupación del hombre por definirse en una forma y la manera en que ésta es superada por su propio caos. Su escritura es una experiencia de lo informe, lo inacabado e inasible, como proceso de identificación infinito abierto a la indiferenciación: un devenir que se deforma a cada paso, en una negación de la negación, como leemos respecto de sus teorizaciones sobre la Forma o sobre la Inmadurez. A través de un humor de sí-mismo y del hombre, desarrolla la exploración y el cuestionamiento de su escritura y de sí en un espacio indecidible. Esto se observa en *Kosmos* (1965), donde los planteos de *Ferdydurke* (1937) y *Pornografía* (1960) aparecen concentrados en series caóticas que pretenden dar forma y sentido a la realidad. Su creación estética escapa a la formalización en la búsqueda infatigable de la forma, por la fabulación para la invención de un nuevo decir, donde el humor y lo erótico muestran las obsesiones que asediaban su escritura, siendo esto lo que nos lleva a pensar su literatura desde la risa infantil de Bataille, el humor masoquista de Deleuze y una poética erótica. Esto constituye el erotismo adolescente ante el cual el hombre maduro experimenta un deseo de juventud. Gombrowicz y Bataille coinciden en la construcción de lo cómico desde un doble aspecto: en sus textos adoptan el humor negro y habilitan una proximidad con lo erótico como eje sobre el que gravita la parodia, como en las novelas del escritor polaco (desde 1937 hasta 1965) y en los escritos literarios del francés (desde 1928 hasta su profundo desarrollo en *L'Expérience intérieure* (1943) y *Le Coupable* (1944)). Este vínculo establecido entre humor y parodia da cuenta del intercambio generado a partir del diálogo entre los textos y la reflexión sobre los modos imaginarios de representación, en los que predomina la insistencia en la búsqueda de la forma, que de manera incesante ejerce sus fuerzas sobre la experiencia literaria mostrando su devenir en multiplicidad.

Para responder a la pregunta sobre lo risible, Bergson sostiene, en *Le Rire* (1900), que no se debe encerrar la fantasía cómica en una definición teórica, debido a que en ella hay algo vivo. Así, la risa pertenece al mundo de lo propiamente humano y, a la vez, expresa insensibilidad, ya que para que aparezca la comicidad es preciso anestesiar toda emoción dejando prevalecer la inteligencia. Asimismo, la inteligencia que capta el hecho cómico debe contactarse con otras inteligencias, pues la risa supone la complicidad con otras personas que ríen, reales o imaginarias.

El análisis bergsonianiano de la risa parte de conceptos ya desarrollados en *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), categorías que tensionan su interpretación de la realidad, es decir, los opuestos: naturaleza-sociedad, rigidez-flexibilidad, automatismo-vitalismo, materia-movimiento. En ellos, Bergson aplica una fórmula que, aunque presenta matices y novedades, se mantiene en su ensayo. Esta supone que lo cómico es la desviación de lo vital hacia lo mecánico: la idea de un mecanismo automático adherido a un ser vivo. Esta estructura de análisis explica lo cómico en las formas, en los gestos y los movimientos, en la situación, en las palabras y en el carácter. Siguiendo este marco interpretativo, se advierten tres procesos por medio de los cuales se instala una lógica mecanicista en el contexto de la vida, consistente en la repetición que interrumpe el curso cambiante de la vida, que cuanto más extraordinaria es, mayor comicidad provoca; la inversión o mundo al revés (el embaucador embaucado); y, finalmente, la interferencia de series, esa oscilación entre el sentido posible y el real hallada en el equívoco.

Para Bergson la risa tiene una función en el placer estético, pues aparece en el instante en que la sociedad y la persona libres del cuidado de su conservación empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte, como también en lo social, ya que su ámbito es la sociedad y responde a exigencias de la vida común. Allí, la risa ingresa para desplegar sus ambiciones morales, pues con ella la sociedad busca corregir al inadaptado reprimiendo toda tendencia al aislamiento. Aquí, la risa restablece la flexibilidad donde se había presentado la rigidez del impertinente. Para Bergson, la risa pagará el mal con el mal. Sin embargo, no acierta siempre pues no inspira benevolencia ni equidad, por el contrario, su objetivo es intimidar humillando, castigar faltas hiriendo a inocentes y respetando a culpables.

La risa expresa los aspectos ridículos de la persona, respondiendo a la exigencia social del vivir bien: condena costumbres haciendo que nos esforcemos en parecer aquello que deberíamos ser. Lo cómico, al señalar y expresar una imperfección individual o colectiva, evidencia la necesidad de una corrección inmediata, cuya escenificación es la risa que, como gesto social, subraya y reprime a los hombres, los hechos y sus acciones. La risa es un medio de corrección que surge ante modelos impertinentes, frente a los cuales la sociedad responde con esta herramienta de carácter ético.

La recepción de este enfoque intelectual, moralista y cientificista sobre la risa y sus explicitaciones sociales en la ironía y en el humor llegará con la lectura crítica de Bataille, quien relaciona la risa con temáticas de sus preocupaciones filosóficas. Luego de leer *Le Rire* (1900), Bataille, al hacer alusión a la experiencia de la risa, se distancia de Bergson, pues no la concibe como algo vinculado con la inteligencia o con lo moral, sino más bien con el cuerpo. Además, se aleja respecto de los límites otorgados a la risa, reducida a una reacción fisiológica ante una situación cómica y a una utilidad social moralista. La perspectiva bergsoniana aparta aspectos que vinculan la risa con sus primeras manifestaciones, como es el caso del recién nacido o expresiones de la infancia. En este sentido, lejos de quedarse en el plano reflexivo, intelectual y corrector de la risa bergsoniana, abre el juego hacia otras posibilidades, al abordarla en paralelo con las lágrimas, el sacrificio y la experiencia poética, tanto en *L'Expérience intérieure* (1943), *Le Coupable* (1944), en su conferencia *Non-savoir, rire et larmes* (1953), como también en sus escritos literarios (*Histoire de l'oeil* (1928), *Soleil pourri* (1930), *L'Anus solaire* (1931), *Sacrifices* (1936)).

Desde esta perspectiva, no se formula una respuesta a lo risible, sino a la introducción en nuestro mundo de un elemento inesperado que destruye la idea que uno se hace de éste: un acto que altera la concepción de un mundo previsible, seguro y dominado. Este descentrar al sujeto por medio de la risa permite que ese mundo sin sorpresas se vuelva desconocido, dejándonos en la ignorancia a la que respondemos de diversos modos. Este elemento imprevisible no surge de nuestra cotidianeidad, sino de una posibilidad indefinida e inasible a la cual nos arrojamos para su aprehensión. Esto conduce hacia el no-saber, un mundo ilimitado, que propicia una infinidad de experiencias y cuestionamientos, en la medida en que reconocemos el carácter insuficiente del conocimiento humano.

La risa malvada de Bergson busca encaminar al ser del cual se ríe: una risa sometida a una moral utilitaria, cuyo fin es conservar la homogeneidad de la sociedad y restablecer en la recta senda al descarriado. Luego, el que ríe se afirma en sus creencias y valores, sin correrse de sus posiciones morales; en cambio, en Bataille la risa apunta a la condición humana en sí, al reírse de sí mismo a través de los otros, en un constante cuestionamiento de sí. Por eso, donde Bergson veía un medio de corrección social y de respeto a las normas,

Bataille encuentra un modo de exponer el carácter limitado de las reglas y la posibilidad de transgredirlas, al reconocer que ningún dios, ser, ni ley tienen carácter imperecedero, pues no logran resistir a los movimientos violentos y desordenados que se conectan directamente con lo sagrado. Bataille piensa la risa desde una mirada que lleva a la reflexión sobre la experiencia interior, vinculada con lo erótico y lo poético, como movimientos que favorecen el pasaje de un mundo conocido a uno desconocido.

Otro filósofo que retomó la obra de Bergson fue Deleuze, quien enriqueció los debates sobre el humor y la ironía desde escritos, cuyos principales lineamientos se hallan en *Présentation de Sacher Masoch* (1967) y *Logique du Sens* (1969), pero que deben leerse en relación con aspectos desarrollados en otros textos (*Différence et Répétition* (1960); *Le Pli* (1988); *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975); *L'Anti-Œdipe* (1972); *Mille Plateaux* (1980) y *Critique et Clinique* (1993). Un acercamiento a los temas tratados en estos libros nos permitirá pensar categorías asociadas a la risa, a la literatura y a la construcción del sujeto, a través de los modos de representación que la ficción establece respecto de la realidad y la vida. A su vez, nos aproxima a la invención y a la creación artística desde impulsos que contemplan el carácter vital y dinámico de las obras, como también el cuestionamiento de la forma y sus reactualizaciones en un movimiento inacabado que exilia al sujeto y a la escritura.

Deleuze, en *Logique du Sens* (1960), piensa el humor y la ironía como dos formas de arte: una de las superficies y la otra de las alturas o de las profundidades. En relación con el lenguaje, establece que el humor desciende sustituyendo significaciones por designaciones que llevan al fondo del sinsentido o de un sub-sentido. Por eso, se exige salir de las profundidades y volver a la superficie, donde no hay nada que significar ni designar, donde se crea el sentido puro, producido en relación con el sinsentido de la superficie, en la que se encuentran los acontecimientos puros, las puras singularidades. Para Deleuze, esta experiencia encuentra su lugar en el humor.

Cabe señalar que el acontecimiento es la identidad de la forma y del vacío como lugar del sinsentido, nunca presente sino siempre por venir, inacabado y en búsqueda incesante. Por eso, las singularidades son nómadas, impersonales y libres. El sinsentido y el sentido ya no se oponen, sino que forman parte del sinsentido de la superficie y el sentido que se desliza por ella. En el humor coexisten el sinsentido y el sentido: Deleuze propone el humor como

arte de superficie, de dobleces, como punto aleatorio siempre desplazado, y descentrado. Allí, se suprimen las significaciones y las designaciones, quedando abolidas profundidades y alturas. En cambio, la ironía asciende, pues aparece en relaciones de eminencia, equivocidad y analogía: aquí se presenta como medio de ascenso que libera de la profundidad, reprime y persigue. En este sentido, la ironía sigue en el plano moral, posición normativa de instrumento de corrección social, como en Bergson.

En *Présentation de Sacher Masoch* (1967), ironía y humor son leídas desde su participación en el pensamiento de la ley: la primera para fundar la ley sobre un Bien superior; la otra para sancionarla en función de un Mejor infinitamente más justo. Desde la lectura deleuziana de dos autores de literatura erótica, Sade y Sacher Masoch, tanto la ironía como el humor se dirigen a la destitución de la ley: en Sade la destitución se orienta hacia la Idea de un Mal, un Ser supremo en maldad, una superación hacia un mal. El ironista, como el sádico, es considerado el lógico de los principios.

Por el contrario, en Sacher Masoch, la figura del masoquista se asocia a la forma del humor, pues desciende de la ley hacia las consecuencias. Se toma la ley y no se discute su carácter último, se obra como si ésta reservara para sí los placeres que prohíbe. Aquí, no se destituye la ley irónicamente, sino que se la sortea humorísticamente, por profundización de las consecuencias. El masoquista se hace aplicar la punición y en ella encuentra el placer que esta le prohíbe. Toma la ley y con su punición ordena la satisfacción del deseo. El castigo vuelve posible el placer prohibido, destituyendo la ley. En esta figura del masoquista se pone en evidencia la relación entre culpa y humor equiparándolos, ya que la culpa es lo más profundo e irrisorio e integra el triunfo, al tiempo que se muestra como aquello que libera al masoquista. En el humor, triunfa el yo frente al superyó: primero se da el castigo, luego aparece el placer, razón por la cual el humorista y el masoquista se presentan como lógicos de las consecuencias.

Este análisis muestra los modos de obrar de estas formas de la risa: mientras el humor trastorna, introduce un quiebre, funde repetición y diferencia, repite la diferencia, la ironía, con sus inclinaciones morales, confirma, excluye, condena, se abre para dividir lo Uno y lo Otro. Por lo tanto, frente a un movimiento moral como el propuesto por la ironía siempre alrededor de un yo que funciona como centro, se enfrenta uno cuyos impulsos se asocian

con lo amoral o con lo extramoral, sin centro ni horizonte, sin yo, ignorante de ideas y lenguaje, como es el humor, una especie de balbuceo infantil. El ironista ríe de lo que escapa al sentido común, como la risa bergsoniana ante la imperfección del otro castiga y reprime, mientras que la risa desprendida del humor parece indicar el deseo de lo condenado. Respecto de estas motivaciones presentes en las formas de la risa, concluimos que el fondo de lo risible de la ironía reside en el sin-sentido, en función de una reparación o la restauración de un sentido, de lo ideal para la sociedad. La manifestación del humor es sentido puro, resultado de la fusión de sentido y sin-sentido, en la disolución entre lo Uno y lo Otro, en la multiplicidad y en el pliegue, instaurando el caos, a partir de una risa libre.

En Bataille, la risa aparece como enigma, como un no-saber, una especie de verdad extraña destinada a errar, a la certidumbre de lo incierto, como posibilidad de la imposibilidad, de lo inasible, en el sentido de Maurice Blanchot, como proyecto que nunca llega a su fin. Frente a lo risible bergsoniano, focalizado sobre lo que nos reímos, sobre lo rígido, lo mecánico, lo muerto, la risa de Bataille se detiene en la verdad, en la muerte del hombre. Y si pensamos en términos de ironía y humor, debemos señalar que sus teorizaciones sitúan al ironista en un impulso de apropiación, con rasgos propios de la domesticación, homogenización y neutralización, cuyos fieles exponentes son quienes detentan el poder. En cambio, propone un movimiento de excreción, de lo heterogéneo, de los excluidos y excretados por los regímenes hegemónicos: allí, ubica al proletario, al esquizofrénico, al niño, a los que ríen con la risa del humor, cuyo espacio es de pura inmanencia, en el que la disolución de la moral desencadena movimientos caóticos y dionisiacos, liberando al otro y eludiendo el castigo. El humor de Bataille nace de lo trágico y de la angustia, sin la cual no podríamos hablar de risa ni dar lugar a ella: finalizada la risa, asedia la angustia posibilitando un nuevo reír.

Si pensamos en este vitalismo propuesto en las filosofías postnietzscheanas, la escritura de Gombrowicz halla su espacio en la experiencia escrituraria que persigue su inscripción en la vida y encuentra su modo de explicitación en la lucha con la forma. Las tensiones entre la forma y lo informe se producen en una serie de fragmentaciones y escisiones del yo, resultantes de la relación con los otros que imponen formas a partir de sus miradas, expresiones y gestos. Esta idea que se acerca a la filosofía del encuentro de Levinas

o a la construcción del yo atravesada por el otro que, desde la fenomenología y el pensamiento de Sartre en adelante, transforman y piensan al sujeto.

Las actualizaciones de la inmadurez resultan fundamentales para la lucha con la Forma, en la que los vínculos inmaduros e inacabados posibilitan la manera de pensar la relación entre el escritor y su obra, para oponerse a lo acabado, a lo maduro. La inmadurez, escenificada en *Ferdydurke* (1937), y la proyección creadora, en *Pornografía* (1960), impulsan movimientos caóticos y series desordenadas que, como en la multiplicidad de *Kosmos* (1965), favorecen el orden y el equilibrio para la formación de la realidad, como también para la experiencia del goce, en los placeres juveniles. Este impulso dionisiaco que permite situarse en lo inacabado brinda el espacio del caos donde las multiplicidades y las líneas de fuga, que la escritura de Gombrowicz desarrolla a través del humor, el erotismo y las deformaciones del yo, resuelven las tensiones y organizan sus propias lógicas de construcción del sentido, al mismo tiempo que reorientan su escritura.

El erotismo en Gombrowicz puede leerse desde una mirada relacionada con la construcción cultural, la transgresión y lo dionisiaco, en contacto, a su vez, con la propuesta de Bataille en *L'Érotisme* (1957), *Les Larmes d'Éros* (1962) y *Le Coupable* (1944). La literatura de Gombrowicz exhibe un erotismo carente de obscenidad y sugerente que lleva al lector hasta el momento precedente al acto erótico, deteniéndose en la producción y en la preparación del instante. Esto lo logra a través de movimientos desordenados y rupturas que instalan el caos en el orden establecido, configurando un espacio *entre*, en el que se debaten estas fuerzas violentas y en el que se dan los impulsos divergentes del humor, la inmadurez y lo erótico. Espacio vital, donde se garantiza el devenir deformante de la forma y lo inacabado de una escritura lúdica que da testimonio de su propia representación. Como en *Pornografía* (1960), donde muestra la potencialidad del arte y de la sexualidad, vivida en la pareja de jóvenes desde la puesta en escena de los adultos que gozan con las directrices de sus impulsos lúdicos, provocando un erotismo risible.

La escritura de Gombrowicz articula gestos infantiles que tienen que ver con los planteos de Deleuze: por un lado, el lenguaje balbuceante, el devenir, lo no-serio, la divergencia y el alcance de una literatura menor, entendido desde los aportes de Deleuze y Guattari; por otro, la explosión de la risa desprendida de un humor que busca franquear los límites de la ley. Esto,

también, puede pensarse desde la risa del niño en Bataille, pero nos interesa señalar el vínculo con el erotismo como movimiento generado por la curiosidad, la incertidumbre, el vitalismo y la dinámica producida por el deseo, de la cual la literatura resulta una de sus posibilidades. Si el erotismo aparece en Bataille como aquello que se funda en la prohibición y se alimenta de esa interdicción, la búsqueda gombrowicziana podría leerse desde estas máquinas de goce y de deseo que se orientan hacia la desarticulación de lo organizado por la cultura, el poder, el lenguaje y el sentido. El erotismo de Gombrowicz cuestiona el imaginario vulgar de lo erótico, de allí que adopte las condiciones de la forma contra la que lucha su escritura. Lo cambiante, lo efímero, con las configuraciones del cuerpo y de sus partes integran el devenir caótico de la escritura, interpelando por medio de tensiones y risas sobre lo humano, una reflexión de sí, pero a su vez, la imaginación del lector, que entre devaneos eróticos y risibles, también se deforma entregándose al goce.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1970). *Œuvres complètes. Tome I*. París: Gallimard.
- Bataille, G. (1973). *Œuvres complètes. Tome V*. París: Gallimard.
- Bataille, G. (1987). *Œuvres complètes. Tome X*. París: Gallimard.
- Bergson, H. (2007). *Le Rire*. París: PUF.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. París: PUF.
- Deleuze, G. (1967). *Présentation de Sacher Masoch*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du Sens*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'Anti-Œdipe*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (1988). *Le Pli*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et Clinique*. París: Minuit.
- Gombrowicz, W. (1996). *Moi et mon double*. París: Gallimard.

Medea de Héctor Schujman y Médée Kali de Laurent Gaudé: un punto de encuentro

María Silvina Delbueno¹

Los conjuntos de leyendas de los que forma parte el mito de Medea han sido recepcionados desde la Antigüedad hasta la actualidad. A pesar de las diferencias que pueden reconocerse entre ellas, el núcleo central de los relatos ha mantenido su coherencia y su capacidad de estímulo para nuevas creaciones. De modo que la situación personal de Medea en las nuevas versiones del personaje de Eurípides debe analizarse en el contexto de un diálogo permanente. En este sentido Hardwick (2003) afirma: “*The implications for the study of classical texts are important since they suggest that the meaning attributed to an ancient text is shaped by the historical impact of its subsequent receptions*” (p.8). Este trabajo busca establecer, a partir del hipotexto clásico griego, un punto de encuentro entre dos *Medeas*: la obra argentina: *Medea* de Héctor Schujman (estrenada en Buenos Aires en 1965, transmitida por Radio Nacional en el año 1966 y editada en 2011) y la obra francesa: *Médée Kali* de Laurent Gaudé (2003), entrelazadas en un acontecimiento singular: la constatación del filicidio en los inicios de ambas obras. Podemos afirmar entonces que dicho acontecimiento invierte claramente los trazos del paradigma mítico griego. Muy atrás ha quedado la dubitación de la madre en Eurípides en la extensa *rhexis* de los vv.1022 a 1081, como los discursos de las *Medeas* posteriores. La palabra es el crimen nos dice René Girard (1987).

¹ Universidad nacional de la Plata – Universidad nacional del Centro. silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Entonces la violencia de esta mujer sólo engendra una violencia mayor, una pulsión secreta. El personaje mítico de Medea sabe que es capaz de desintegrar al hombre con el sufrimiento por la muerte de los hijos que operan como víctimas propiciatorias.²

The violent impulse becomes so intense that it silences all other considerations, and the mad logic we see here takes over, the logos of human groups in a state of disarray. The innumerable crimes of sex and violence in the myths of the entire world suggest that the mob and its logic play a role in the genesis of mythology, and they show us, as they often do, the collective expulsion or death of those who supposedly committed these crimes” (Burkert et al.,1987, p. 85).

Dos autores vuelven a conjugar la tragedia como una fuerza cultural. Tal como afirma Kierkegaard (2005): “A pesar de las muchas transformaciones que el mundo ha sufrido la concepción de la tragedia se mantiene en lo esencial idéntica, de la misma manera que llorar es hoy tan intrínseco al hombre como en todo tiempo pasado” (p. 13).

Si tenemos en cuenta la estructura formal de estas piezas podemos constatar que es diversa. Por un lado, Schujamm elabora una tragedia en un acto único en lo que denomina “teatro didáctico popular”.³ Este teatro comienza por definirse en la elección de los temas que encara, orientados hacia la exposición y el esclarecimiento de hechos históricos o acontecidos de implicancia universal. Asuntos conflictivos, problematizados; puestos en el índice por los poderes y los intereses, considerados tabúes y excluidos de la discusión pública en razón directa de lo urticante y revelador de lo que en ellos se denuncia. Y se considera “didáctica” esta expresión, al hacerla viable a través de un medio cultural popular y artístico (teatro).

Por otro lado, en Gaudé hallamos un extenso poema escénico, un lento monólogo conformado por nueve apartados entre cuyos personajes no se

² Rosenzvaig (2009, p. 103) “Hacia fines del siglo XIX, durante una época en que la burguesía consolida su ideal modélico de mujer, el teatro como género literario dibuja arquetipos de mujeres como la mujer dominada, sumisa y subalterna al padre o al esposo; la madre abnegada; la felina, sensual y peligrosa, y la mujer que causa la ruina del hombre”.

³ Pelletieri (2003, p. 134) Teatro orientado a la “exposición y esclarecimiento de hechos históricos o acontecidos de implicancia universal”

establece el diálogo, a excepción de las voces de los hijos muertos insertos en las acotaciones escénicas.⁴ Son estas voces las que hacen referencia al tiempo pasado, al tiempo del después de su muerte, y al consecuente motivo del *plancto* del padre: “*Les larmes de notre père et ses cris*” (p. 7) (las lágrimas de nuestro padre y sus gritos).⁵ Sin embargo, ellos no responden a Medea ya que sus diálogos se establecen en dimensiones paralelas, sin dominio efectivo de la comunicación. Hallamos también una segunda persona, el tú, en función de destinatario, en anonimato inicial, que únicamente está presente a partir del acto de enunciación de la mujer. Entonces aparece delineada la figura de Perseo, el cazador de Medusa, una de las tres Gorgonas (tripartición de la enfermedad, la locura y la muerte), el conquistador de su cabeza. Igualmente tiempos y espacios difieren en las obras motivo de nuestro análisis. La acción de la obra argentina se ubica en un tiempo cercano al de su escritura, aproximadamente entre las décadas del 50 y del 60.⁶ Ello se deduce por los elementos utilizados en la escenificación como son el teléfono de horquilla, la lencería de tul, el traje sastre oscuro en el vestuario de Medea, el sombrero de la nodriza como así también el negocio petrolero al que está dedicado el suegro de Jasón, el señor Creonte. Poco sabemos del lugar en donde se desarrollan los hechos, más allá de la casa de altos y bajos en la que habita la protagonista, que en realidad puede tratarse de cualquier lugar.

Desde otra perspectiva, en la pieza del autor francés hallamos una conjunción de espacios y de tiempos que nos conduce a la génesis fundacional

⁴ Laurent Gaudé. Escritor francés nacido el 6 de julio de 1972 en el 14 *arrondissement* de París. Sus obras son: *Théâtre* (1999) *Combats de possédé*, Actes Sud; (2000) *Onyos le furieux*, Actes Sud; (2001) *Pluie de cendres*, Actes Sud; (2002) *Cendres sur les mains*, Actes Sud; (2002) *Le tigre bleu de l'Euphrate*, Actes Sud; (2003) *Salina*, Actes Sud; (2003) *Médée Kali*, Actes Sud; (2004) *Les Sacrifiées*, Actes Sud; (2008) *Sofia Douleur*, Actes Sud; (2009) *Sodome, ma douce*, Actes Sud; (2011) *Mille orphelins* suivi de *Les Enfants Fleuve*, Actes Sud; (2012) *Caillasses*, Actes Sud. Romans: (2001) *Cris*, Actes Sud; (2002) *La mort du roi Tsongor*, Actes Sud, Prix Goncourt des lycéens 2002 et Prix des Libraires 2003; (2004) *Le soleil des Scorta*, Actes Sud, Prix Goncourt 2004 et Prix Jean Giono 2004; (2006) *El dorado*, Actes Sud; (2008) *La porte des Enfers*, Actes Sud; (2010) *Ouragan*, Actes Sud. Nouvelles: (2006) *Sans négrier*, (2007) *Dans la Nuit Mozambique*, (2008) *Livre de nouvelles-récits: Voyage en terres inconnues*, Magnard; (2011) *Les Oliviers du Négus*, Actes Sud.

⁵ Gaudé (2003). Todas las citas textuales están extraídas de esta edición y la traducción es de nuestra autoría.

⁶ Cfr. Pégolo (2015, p. 205)

del mito con un claro entrecruzamiento. Médée no sólo evoca al personaje de la tragedia epónima griega sino que también en ella confluyen, a modo de quiasma, el mito griego de Gorgona: “*Je suis la Méduse, / Gorgo, Gorgo, la Méduse*” (Soy la Medusa, Gorgo, Gorgo, la Medusa) (p. 8)⁷ y el mito hinduista de Kali, diosa tribal de la montaña.⁸ La deificación de esta mujer, se expande por una sola noche, inicial y orgiástica (al igual que la noche concedida por Creonte para el posterior destierro de la Medea euripídea, aunque en inversión de espejo), en la que lejos de una concepción denigratoria del otro social, se produce el movimiento *apoteótico*: “*J’ai pensé qu’on me lapiderait après ce que j’avais fait, / que les hommes me traiteraient de dépravée et*

⁷ Grimal (1982, p.217): “Había tres Gorgonas llamadas: Esteno, Euriale y Medusa. Eran hijas de dos divinidades marinas, Forcis y Ceto. Las dos primeras eran inmortales, y sólo la última, Medusa, era mortal. Estos tres monstruos habitaban en el Occidente extremo, no lejos del reino de los muertos, del país de las Hespérides. Su cabeza estaba rodeada de serpientes, tenían grandes colmillos, semejantes a los del jabalí, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar. Sus ojos echaban chispas y su mirada era tan penetrante, que el que la sufría quedaba convertido en piedra. Constituían un objeto de horror y espanto no sólo para los mortales, sino también para los inmortales. Perseo partió hacia Occidente para matar a Medusa, ya sea por obedecer órdenes de Polidectes, tirano de Séfros, ya por consejo de Atenea. Encontró su guarida y mientras dormía le dio muerte”.

⁸ Kali es una de las diosas principales, considerada consorte y energía o “shakti” del dios masculino Shivá. La religión hinduista ve en ella a la Madre universal, que representa el aspecto destructor de la maldad y de los demonios. De acuerdo con la etimología, su nombre parece ser una versión femenina de la palabra sánscrita *kala* que significa oscuridad, como también mujer negra. De entre todas las facetas con las que se halla asociada, nos interesa sólo una de ellas: “Kamakshi”, ojos de lujuria, pues es éste, al igual que la nocturnidad, los aspectos en los que pondrá el acento Laurent Gaudé. La leyenda de los orígenes de Kali se encuentra en el *Matsya-purana*, que indica que ella se originó como diosa tribal de la montaña. A menudo llega a ser salvaje e irrefrenable, y sólo Shivá es capaz de domesticarla. Esto se debe a que es ella una versión transformada de una de sus consortes y porque él puede emparejar su ferocidad con el desafío del baile silvestre del *tandava* y así aventajarla. La iconografía suele representar a Kali bailando sobre el cuerpo caído de Shivá, como también hay referencias sobre ellos bailando juntos, en un estado de frenesí. A este mismo respecto Bataille (2003) sostiene:

La esposa de Shiva se presenta en la imaginación de los hindúes con nombres y aspectos diversos, tales como *Devi*, la Diosa, *Durga*, la Inaccesible, *Kali*, la Negra, etc. Esa divinidad es una de las más populares de la India, en particular bajo el aterrador aspecto de Kali. En la India [...] en el gran templo de *Kali* en Calcuta, la estatua de la diosa está de acuerdo con la imagen popular. Tiene el rostro negro y saca una lengua monstruosa, repulsivamente ensangrentada. Una de sus cuatro manos aprieta una cabeza humana sangrante, la segunda un cuchillo, la tercera está extendida y vierte sangre, la cuarta, alzada y amenazante, está vacía. Tan sólo en ese templo los sacrificios a la diosa alcanzan de ciento cincuenta a doscientos cabritos por día. Los animales son decapitados de un solo machetazo por los sacerdotes (p. 71).

de sorcière [...] Mais on me vénéra” (pp. 15-16) (Pensé que me lapidarían después de lo que había hecho/ que los hombres me tratarían de depravada y de bruja [...] Sin embargo me veneraron). A partir de los hechos prodigiosos perpetrados en esa sola noche y en la interioridad del templo, la protagonista de la obra francesa adquirió el acompañamiento de otra nominación, el nombre divino de Kali: “*J’avais un nouveau nom,/ Que tous, un à un, répétait./ Médée Kali/ Médée Kali.*”(p. 16) (Yo tenía un nombre nuevo,/ Que todos repetían uno a uno./ Médée Kali/ Médée Kali.).

En cuanto a los espacios en la obra francesa podemos decir que se corresponden tanto con el objetivo asumido por la mujer-Gorgona como con la ciclicidad del tiempo. Es decir, la obra comienza con la mujer en las orillas del Ganges, regresa a Grecia y finalmente vuelve al Ganges. Ella retorna a la tierra griega sólo para el desentierro de sus hijos porque le es insoportable la idea de que estén en suelo extranjero: “*Ils vous ont enterrés comme des Grecs*”/ *Avec la vanité du marbre [...] Je vais laver cet affront*” (p. 17) (Ellos los han enterrado como los griegos con la vanidad del mármol [...] Voy a lavar esta afrenta). Su retorno, en la confirmación de la persecución de un fin, es sostenido por estos hijos en una descripción monstruosa: “*Elle nous griffera à nouveau. Avec ses dents de mère, elle nous saignera à nouveau*” (p. 17) (Ella nos arañará de nuevo. Con sus dientes, ella nos hará sangrar nuevamente). La enunciación discursiva de los hijos muertos en el tiempo presente nos conduce al racconto fragmentado del filicidio en tiempo pasado. Recordemos que este hecho apenas aparece aludido en la tragedia clásica griega, en tanto que es omitido en la pieza argentina, y finalmente, en la obra francesa se encuentra claramente descripto por los hijos desde una visión lapidaria respecto del comportamiento criminal materno.

Médée ya no está sola, sino que forma junto a sus hijos desenterrados, que han llegado a su presencia, una tríada monstruosa que comienza a moverse hacia su destino final: “*Médée Kali accompagnée de la dépouille de ses fils*” (p. 36) (Medea acompañada por los despojos de sus hijos). En este momento el autor retoma el tópico de la Gorgona por la conformación de una trinidad, que se aviene con el hinduismo de Kali: “*Les hommes parlent de la Gorgone à trois têtes*” (p. 37) (Los hombres hablan de la Gorgona de tres cabezas) y, en ese itinerario, en ese discurrir, los cuerpos de los hijos han experimentado el tiempo ficcional del crecimiento, y parecen escoltarla hasta

llegar a la orilla del Ganges, lugar en el que finalmente serán depositados: “*Je les confie aux fonds limoneaux du Gange/ Il n’y aura plus de tourment/ Je leur offre l’apaisement et l’oubli*” (p. 39) (Los confío al fondo cenagoso del Ganges. No habrá más tormentos. Les ofrezco el sosiego y el olvido). La mujer se aproxima a la posibilidad de estar con ellos, de seguirlos en esa inmediatez de la muerte, pero el cazador la espera.⁹ Debe cumplir con su destino y, voluntariamente se entrega.

Desde el ámbito de la literatura argentina, los inicios de la tragedia de Schujman están marcados por la sangre derramada del filicidio perpetrado durante la noche y en el espacio cerrado de la casa, en la planta alta. Los movimientos de ascenso y descenso de la protagonista permiten semiotizar el objeto escalera. Los hijos muertos obrarán como “testigos silenciados por la mano de Medea y por la culpa de Jasón” (Schujman, p. 32). La escalera que divide los espacios: arriba-abajo podría significar el tramo conducente al lugar del horror, un movimiento de ascenso, en tanto que en la planta baja, movimiento de descenso, tienen lugar los diálogos de inculpación entre los personajes que componen esta pieza: Medea-Nodriza-Jasón-Sabina (en función de Creusa)-Creón.¹⁰

Medea aparece laxa, perdida la vista en el vacío. Se apoya en el marco de la puerta, deja caer el estilete ensangrentado que pende de su mano izquierda y luego como sonámbula, recorre el pasillo, desciende la escalinata (p. 14).

Schujman ha desmitificado a la Medea euripídea y ha moldeado a una mujer corriente anclada en una sociedad moderna y la reviste de humana tragicidad. El ritmo de la tragedia es el ritmo del sacrificio de una mujer desesperada por haber perdido el amor del hombre. Amor que en ella se transforma en una locura amorosa en la que los hijos deben morir, como víctimas propiciatorias, para ser ofrecidos en holocausto por venganza a la alta traición:

¡Qué amor, eso di! ¡Qué terrible amor el mío, que así hace insignificante y huidizo el tuyo, eso di! ¡Qué puedes tú ofrecer en holocausto al tuyo que emule al mío! ¡Anda, ve! Descubre con tus propios ojos lo que hice por

⁹ Sousa Silva (2007, p. 20): “*Tem sido matéria de ampla reflexão o conjunto de metamorfoses que condicionam a estrutura da peça: de homen em animal, de caçador em caçado, de perseguidor em vítima, de realidade em ilusão e de ilusão em realidade, de espectador em espetáculo*”.

¹⁰ Schujman (2011) Todas las citas están extraídas de esta edición.

amor. Y despréndete de culpa si no la tienes. Pero no antes de mirar!;-Vé!;Vé! (p. 39).

Contrariamente Gaudé ha logrado mitificar a su personaje con toda la fuerza pasional de la Medea clásica y con la sensualidad lujuriosa y escalofriante de la diosa Kali, avizorada en otro entramado mítico, el de la Gorgona. La madre retorna con el propósito de romper el mármol, una manera de quebrar el pasado que la unió a Jasón, y que posibilitará el desentierro de esos hijos, en movimiento de ascenso, para lograr el desentierro del mundo griego y para su posterior entierro, en movimiento de descenso, en la pertenencia identitaria del lecho cenagoso del Ganges.

A modo de conclusión en ambas obras, el personaje de Medea “hace carne la aporía del horror” Williams (2014, p. 13). La violencia de este horror ya ha sido consumada por la mano filicida sobre los hijos, víctimas expiatorias de la venganza por el amor traicionado y no correspondido¹¹ Sostenemos con Martindale (2013): “*Such intertextuality never merely resolves meaning; rather there is a dialectic of difference and similarity between the two texts, which is constantly reconfigured in new ways by new readers*” (p. 300).

La maleabilidad del mito nos ha permitido entretejer intertextualmente, a partir de él, a estas tres mujeres tan disímiles y tan intrínsecamente semejantes. Las protagonistas de la obra argentina y de la obra francesa comparten un mismo punto de encuentro: el filicidio ya está perpetrado desde los inicios de la trama de ambas obras. Sin embargo y, a pesar de ello la vida de Medea y de Jasón debe continuar fragmentada después de la muerte de los hijos.

Referencias bibliográficas

- Assael, J. (1993). *Intellectualité et Théâtralité dans l'Oeuvre d'Euripide*. Francia: Faculté des Lettres de Nice.
- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burkert, W., Girard, R. and Smith, J.Z. (1987). *Violent Origins. Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford, California: Stanford University Press.

¹¹ Girard (1987, p. 79) “*Our avoidance of them, our psychological violence, like the physical violence of a more brutal world, appears entirely justified by the very nature and behavior of these people.*”

- Eliade, M. (1949). *Traité de religions*. París: Éditions du Seuil.
- Eurípides. (1938). *Medea*, D. L. Page (Ed. e Intr.). D.L. Oxford: Clarendon Press.
- Eurípide. (1976). *Le Cyclope – Alceste – Médée - Les Héraclides*. Tome (1), L. Méridier (Ed. y Trad.). París: Les Belles Lettres.
- Eurípides. (1994). *Cyclops - Alcestis – Medea*, Kovacs. D. / (Ed y Trad.). Cambridge, Mass: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Eurípides. (1995). *Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca*. Medina González, A. y López Férez, J.A. (Intr., Trad. n.). Buenos Aires: Planeta D'Agostini.
- Eurípides. (2000). *Tragedias Alcestes –Medea -Los Heraclidas –Hipólito – Andrómaca -Hécuba*. García Gual, C. (Ed.). Madrid: Gredos.
- Gaudé, L. (2003). *Médée Kali*. París: Actes Sud- Papiers.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La literatura au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Grimal P. (1982). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Kierkegaard, S. (2005). *De la tragedia*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Martindale, C. (2013). Receptions-a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, 5, p. 169-183.
- Pégolo, L. (2015). Medea de Héctor Schujman: de la tragedia al melodrama. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 3, 202-211.
- Pellettieri, O. (Ed.) (1997). *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda Modernidad (1944-1976)*. Tomo (4). Buenos Aires: Galerna.
- Rosenzvaig, M. (2009). *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Schujman, H. (2011). *Teatro Cuaderno 6. Medea*. Buen día, Monsieur Gauquin. ¡Oh, un ratón. Buenos Aires: Dunken.
- Sousa Silva, M. F. (2007). *Bacantes* de Eurípides. Símbolos em confronto. *Synthesis*, 14, 9-30. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr407>
- Williams, R. (2014). *Tragedia moderna*. Buenos Aires: Edhasa.

Los dos galeotes, Les deux forçats: El problema de la traducción en los siglos XVIII y XIX

Belén Landini¹

Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche et Poujol o Pierre-François-Adolphe Carmouche o *Monsieur Carmouche* nació en Lyon el 9 de abril de 1797 y murió en París el 9 de diciembre de 1868. Fue compositor, poeta, *goguetier* (creaba canciones para las *goguettes*, reuniones festivas, en su origen vinculadas al carnaval, en las que se cantaba y se bailaba) y dramaturgo. Ya en plena actividad, se casó con Jenny Vertpré, actriz, hija de François Botte, actor, conocido como Vertpré.

Jean-Bernard-Eugène Cantiran de Boirie, melodramaturgo, nació el 22 de octubre 1785 en París, donde murió el 14 de diciembre de 1857, víctima de los achaques de la “mala vida”. Ambos autores, en colaboración, escribieron y representaron *Les deux forçats ou la meunière du Puy-de-Dome: drame en trois actes*. El estreno de la obra tuvo lugar en el teatro de la Porte Saint-Martin el 3 de octubre de 1822.

El manuscrito de *Los dos galeotes* hallado en el Archivo General de la Nación, traducción de la pieza de Carmouche y Boirie, explicita que la pieza fue copiada por “B^{et}. A y J/I” el 6 de marzo de 1827. Este dato nos lleva a pensar que la traducción se realizó en Europa y al Río de la Plata sólo llegó una copia del texto ya traspasado al español. Según Ibáñez Rodríguez (2000), en los siglos XVIII y XIX hubo una fuerte influencia francesa en la aristocracia española. Esto se debió a que Carlos II nombró heredero de la corona española a Felipe de Anjou, nieto de su hermana María Teresa y de Louis XIV. Éste

¹ Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” – UBA. belulandini@hotmail.com

subió al trono como Felipe V. Con la llegada de los Borbones al trono español se institucionalizó la presencia francesa en España. Se le dio importancia entonces a los preceptos de Boileau y el clasicismo francés, dejando de lado la producción nacional al punto de prohibirse los autos sacramentales.

Como el estatuto del traductor en esta época dependía de cómo éste había podido legitimar su producción, nada impedía que quien manejara medianamente bien dos o más lenguas, pudiera ganarse la vida “traspasando” textos de una a otra. Por eso, sabemos que circulaban traducciones más o menos formales de la literatura en boga, sobre todo de los géneros más populares, como los folletines o los textos dramáticos. En este sentido, creemos que al Río de la Plata llegaron originales en idiomas distintos del español, pero también traducciones, adaptaciones y copias de estos textos.

Quienes manejaban el francés se abocaron en gran medida a la traducción de todo lo que venía de Francia, aunque sin perder de vista la necesidad de reapropiarse de las historias, de los dramas, sobre todo en lo que al teatro respecta. Entre los traductores más conocidos contamos a Manuel Bretón de los Herreros, José María de Carnerero, Antonio Gil de Zárate, Ventura de la Vega, Antonio de Capmany y de Montpalau, Mariano José de Larra y Pierre d’Ablancourt.

Dice Pierre d’Ablancourt:

Consiguientemente no me atengo a las palabras del autor, ni siquiera a sus pensamientos. Yo guardo el efecto que él intentó producir en la mente, y dispongo el material según la manera de nuestra época (...). Lo que yo he conseguido no es ciertamente una traducción, en sentido estricto. Es algo mejor que una traducción... (...) De hecho hay muchos pasajes en los que he traducido palabra por palabra, por lo menos en la medida en la que lo toleraba una versión elegante. Hay también otros pasajes en los cuales yo he considerado, más que lo que el autor realmente dijo, lo que debería decirse o lo que yo podría decir.” (Ibáñez Rodríguez, 2000, p. 214).

Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), importante dramaturgo y traductor español, admite que “nadie respetaba ni reconocía el derecho de propiedad de las obras dramáticas” (en Ibáñez Rodríguez, 2000, p. 207) y, en sus artículos periodísticos, considera necesaria la adaptación o “españolización” de los textos para hacer valer la firma del traductor. Dice Bretón de los Herreros:

A traducciones menos esmeradas y concienzudas que las mías han dado, y muchas con el beneplácito del público, grande importancia otros escritores, aplicándoles, en lugar de la que corresponde, la calificación de *arreglos al teatro español*, sin embargo de que la mayor parte no se ha variado otra cosa que los nombres de los personajes y el lugar de la escena. Más de dos se han presentado y aceptado como originales, y los traductores vergonzantes, por no confesar buenamente que lo eran, han incurrido en la nota de plagiarios. Las traducciones de las obras de imaginación, y principalmente de dramas y novelas, no deben ni pueden ser literales, y esos *arreglos*, que con harta frecuencia se han encarecido tanto, no son de ordinario primores del arte, sino condiciones inherentes a esta clase de tareas (en Ibáñez Rodríguez, 2000, p. 208).

En su reseña del libro *Creación y traducción en la España del siglo XIX* de Francisco Lafarga y Luis Pergenaut (Peter Lang, 2015), Laura Fólica afirma:

“[...] se trata de traductores adaptadores o *reescritores* que, con el objetivo de aclimatar los textos, tienden a recortar las largas partes de descripción y a conservar los nudos argumentales; por otro lado, suelen amplificar el color local español, hasta llegar incluso a borrar el nombre de los autores originales (esto ocurre sobre todo en el teatro de entretenimiento y en las novelas de folletín, géneros cuyos autores no gozaban de tanta legitimación).” (2016, p. 190).

Solange Hibbs (Université de Toulouse 2 Jean Jaurès), en la presentación de su curso de Traducción y Traductología 3, se refiere al valor que tuvo la traducción al francés a lo largo de los siglos:

Au cours du XVII^e siècle, la traduction va connaître une situation et un essor différents: elle va servir la langue française et la formation du goût. La vraie préoccupation est de vérifier la conformité au texte français, aux canons de la langue mais pas de vérifier l’exactitude de la traduction. C’est ce qui a valu aux traductions de cette époque d’être appelées les ‘Belles infidèles’.

La deuxième étape concernant les réflexions sur la traduction est celle du XIX^e siècle, marquée par l’approche théorique et herméneutique, période à laquelle l’acte de traduire est considéré comme une partie intégrante de l’existence culturelle.

(...)

El análisis de las prácticas de traducción confirma la amplia presencia del plagio, probablemente considerada como “natural” en el siglo XIX, ya que múltiples obras traducidas vienen acompañadas de la mención “arreglo libre del francés” o son adaptaciones muy literales de la obra de origen. El plagio llegó a constituir una modalidad de “transferencia” corriente... (pp. 5-6).

Los dos galeotes omite el nombre del autor de la obra original y también la referencia a su título, pero esto no se debe a las modificaciones cuyo traductor pudiera haber hecho, ya que se trata de una traducción literal, sino a una costumbre del momento de no dar importancia en “géneros menores” como el teatro o el folletín a los autores de las obras originales.

Por otro lado, conjeturamos que esta obra se representó en Buenos Aires sólo a modo de entretenimiento porque no tenía ningún vínculo con la coyuntura del momento. Se sitúa en la campiña francesa un siglo atrás de la fecha de representación y creemos que reproduce casi literalmente el original francés probablemente debido a su género y a su eje argumental simple y concreto y cuya efectividad se basa en la intriga y no en el estilo de los parlamentos o en su retórica.

Podemos decir que, en el siglo XIX en el Río de la Plata, el teatro cumplía una función pedagógica fundamental, sea porque ponía en escena ideas políticas, sea porque exponía lineamientos morales. Éste es el caso de *Los dos galeotes*. Jean-Marie Thomasseau explica que el melodrama “practicaba el culto de la virtud y de la familia, exaltaba el sentido de la propiedad y los valores tradicionales, y en definitiva proponía una creación estética que ajustaba sus formas a reglas muy precisas” (1984, p.12). Las características básicas del melodrama clásico según este autor son:

- a) Una persecución, eje de la intriga melodramática, personificada por un “malo”.
- b) El reconocimiento, que interviene en las escenas finales y que en general es subrayado por “la voz de la sangre”, es decir, el reconocimiento de la filiación de dos o más de los personajes involucrados en la intriga.
- c) La división maniquea de los personajes en buenos y malos.

Todo esto apoya el pensamiento moral que quiere transmitir el melodrama, basado en la religión, en la abnegación y el cumplimiento del deber. *Les deux forçats* o *Los dos galeotes* cuenta la historia de una molinera viuda que decide casarse con un hombre que llegó a su pueblo siete años atrás sin declarar su apellido ni decir de dónde venía, pero quien, durante esos siete años, demostró generosidad y abnegación respecto de sus vecinos. Varios personajes del pueblo dudan de él y pretenden desenmascararlo, pero finalmente él termina contando su historia, descubriendo que su anonimato era causa de haber protegido a su hermano de la difamación. Por supuesto, a esto se suma el hecho de que, quien aparentemente llegaba para poner a Paulino entre las rejas resulta ser su tío, que había ido a buscarlo. Ahí “la voz de la sangre”.

El hecho de que el manuscrito no cite el nombre del autor ni el del traductor y que, además, no se observen cambios significativos en la traducción nos hace pensar que quien la realizó no era más que un “traspasador” de textos de un idioma a otro, que no contaba con el don de la imaginación del que habla Bretón de los Herreros. Por otro lado, como hemos dicho, el melodrama era un género simple, de efecto directo en el público, lo que quizá explique que no se haya hecho cambios significativos sobre el texto, manteniendo la prevalencia de la intriga.

Referencias bibliográficas

- Boirie, J.-B. E. C. de y Carmouche et Poujol, P.-A. (1822). *Les deux forçats ou la meunière du Puy-de-Dome*. Paris: sin dato de edición.
- Fólica, L. (2015). Reseña de *Creación y traducción en la España del siglo XIX de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute*, Peter Lang, 2015. *Quaderns. Revista de Traducció*, 23, 187-190.
- Hibbs, S. (2016). *Présentation du Cours de Traduction et Traductologie 3 pour Master 2, UE ES00903V*, documento inédito.
- Ibáñez Rodríguez, M. (2000). Manuel Bretón de los Herreros, traductor de dramas franceses. Catálogo de sus traducciones. *Berceo. Logroño*, 138, 203-227.
- Los dos galeotes*, manuscrito inédito, en Archivo General de la Nación, inv. 7856.
- Thomasseau, J.-M. (1984). *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.

PARTE II

Miradas sobre literatura contemporánea

Memoria de la Historia y los campos de concentración en textos de Romain Gary y Amélie Nothomb: Identificaciones y reactualización

Mónica Martínez de Arrieta¹

El conocimiento que tenemos sobre los hechos de la segunda guerra mundial y los campos de concentración se apoya en diversas fuentes: documentos oficiales e históricos, testimonios, correspondencias, discursos, publicaciones de distinta índole que han dado origen a la creación de múltiples manifestaciones estéticas, como el cine y la literatura, entre muchas otras. Las motivaciones y los objetivos de los escritores que han elegido ficcionalizar y reactualizar esta temática a lo largo de los años son también numerosos y diferentes. Romain Gary (1914-1980), ruso judío nacionalizado francés, fue piloto durante la segunda guerra, luchó por la Francia libre a partir de 1940, y participó en varias campañas militares en África, Abisinia, Libia y Normandía, actuación por la que fue condecorado. En 1945 entró al Ministerio de Asuntos Extranjeros con distintos destinos, y de 1952 a 1956 fue encargado de relaciones exteriores en Bolivia y cónsul en Los Ángeles. Dejó la carrera diplomática en 1961, recorrió el mundo durante diez años y se dedicó al cine, como actor y director. Durante la guerra, entre dos misiones, escribió su primera novela *Éducation européenne*, traducida a 27 lenguas y *Prix des Critiques* 1945. A este texto sobre la guerra, seguirán muchos otros, novelas y *nouvelles*, que ficcionalizan episodios y situaciones que el autor

¹ UNC. monicamartinezarrieta@gmail.com

vivió o conoció, en Europa y en América. “*La plus vieille histoire du monde*” y “*Un humaniste*” son dos de las 16 *nouvelles* que integran la antología *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, publicada en 1962. En la primera, la narración se sitúa en La Paz, Bolivia, varios años después del fin de la guerra, y pone en escena refugiados, víctimas y victimario; la segunda se desarrolla en Munich, en el contexto de la persecución a los judíos en el comienzo de lo que sería el genocidio posterior.

Hasta pocos años creímos que Amélie Nothomb había nacido en Japón en 1967, tal como ella misma afirmaba en sus textos autobiográficos, información que sus críticos no discutían. La polémica es conocida y finalmente sabemos que Fabienne Claire Nothomb, nació en Bélgica en 1966. Lo que no se discute es el desarraigo que sufrió por los traslados de la familia debido al trabajo de su padre que era embajador. Dedicó varios textos a su vida de niña y adolescente en Extremo Oriente, principalmente en China y en Japón, espacio, lengua, y cultura que admira y con los que se identifica, con una visión al mismo tiempo crítica. En su obra encuentro sólo dos textos que reactualizan la temática de la guerra y los campos de concentración: *El sabotaje amoroso* (1993-2010) y *Ácido sulfúrico* (2005-2007). La situación de los dos autores es entonces bien diferente, separados también en espacio y tiempo. Poner en diálogo textos con temática similar y diferentes estrategias, los aproxima y los diferencia.

“*La plus vieille histoire du monde*”,² se sitúa en La Paz, a cinco mil metros sobre el nivel del mar, donde “il y a des lamas, des Indiens, des plateaux arides, des neiges éternelles, des villes mortes, des aigles, dans les vallées tropicales errent les chercheurs d’or et des papillons géants” (Gary, 1962, p.239), paisaje sudamericano, que Gary conoció. Para Hall

(...) las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no “quiénes somos” o “de dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall y Du Gay, 2011, pp. 17-18).

Este concepto se manifiesta en esta historia que narra el encuentro de dos judíos, sobrevivientes del campo de concentración de Torenberg y su torturador

² La penúltima de las dieciséis *nouvelles* de la antología.

de la Gestapo, los tres refugiados y escondidos en Bolivia después de la guerra. Schonembaum logra establecerse como “*tailleur de Paris*”, a pesar de las dificultades que encuentra para enseñar el oficio a los indios de los Andes porque “la finesse de l’aiguille s’accorde mal avec leurs doigts” (Gary, 1962, p. 240), afirmación sin duda discriminatoria de este sastre polaco. Reconoce a su compañero de torturas, confundido en una caravana de llamas, camuflado bajo un atuendo autóctono, por la tortura inolvidable que refleja su rostro y “cet air de souffrance et de muette interrogation qu’il était imposible de ne pas reconnaître” (p. 242). Falso caravanero de la Sierra que insiste en llamarse Pedro y descubre su verdadera identidad cuando responde en yiddish a su antiguo camarada. Vive con el terror a ser denunciado otra vez y convertirse nuevamente en víctima de esa bestia sádica, Hautmann Schultze, comandante de las SS. De nada servirá que el sastre le asegure que la guerra terminó hace 15 años, que Israel es un estado y no hay necesidad de esconderse, el terror y la desconfianza no desaparecen. Estas dos víctimas del nazismo y su torturador se encuentran en un mismo espacio, pero en diferentes situaciones: el sastre polaco parece haber logrado un nuevo presente, sin olvido pero con esperanza. En cambio Gluckman, obsesionado y todavía aterrorizado por la experiencia del campo de concentración, alimenta de noche y en secreto al nazi escondido en un sótano. Los espacios se han invertido pero no las identificaciones de los protagonistas de las historias. Ante la reacción atónita de su amigo, que lo ha seguido durante varios días, sólo atina a responder con una frase tan terrible como prospectiva: “*Il m’a promis d’être plus gentil la prochaine fois!*” (p. 251). El título es un paratexto importante, anuncia que es la historia más vieja del mundo: habrá victimarios y víctimas, en distintos espacios, tiempos, y guerras, como propone Nothomb en algunos de sus textos. Un sótano, lugar emblemático de aislamiento y escondite, recordemos, entre muchos otros, a Ana Frank, es también el lugar del desenlace de “*Un humaniste*”, la tercera *nouvelle* de la antología.

El narrador, omnisciente en las dos *nouvelles*, sitúa la historia en Múnich, cuando Hitler sube al poder. Karl Loewy, dueño de una fábrica de juguetes, no acepta exiliarse con sus amigos porque es un humanista jovial y optimista, convencido de que este clima de persecución y muerte es pasajero porque la razón y la justicia humanas terminarán por triunfar. Sus lecturas de Platón,

Montaigne, Erasmo, Heine, esos “ilustres pioneros”³ no podían equivocarse. Acepta instalarse en el sótano de su casa, con sus cigarros, licores, y libros, atendido por sus fieles servidores Frau y Herr Shutz, cuando el nazismo arrasa personas y ciudades. La ironía habitual en los textos de Gary se pone al servicio no sólo de un acto de memoria sino también de identificación en una situación ficticia en el marco del conflicto bélico histórico conocido. El personaje de Karl es portavoz de la concepción de humanismo del autor: el hombre es todavía un proyecto de sí mismo en permanente evolución, logrará convertirse en un ser humano verdaderamente cuando los actos de deshumanización desaparezcan. Es el optimismo y la esperanza que Karl sostiene hasta su muerte, muchos años después del fin de la guerra, en 1950, cuando sus fieles servidores lo han convencido de que por la seguridad de los tres debe permanecer encerrado, porque correrían serio peligro si descubrieran que esconden un judío en el sótano. Ellos se han instalado en su casa y gozan de los beneficios de su fábrica, ahora floreciente. La condena a la deshumanización evidente en la conducta de los Shutz en este final terrible, muestra también las identificaciones entre víctimas y victimarios, en ambas *nouvelles*, nazis y judíos. La lectura de los grandes humanistas de la historia anuncian los nombres que identifican los barriletes mensajeros en la última novela de Gary *Les cerfs volants* (1980), utilizados por la resistencia en plena guerra como contraseñas. El discurso de Karl agonizante no ha cambiado, habla de los derechos del hombre, la tolerancia, la alteridad, los beneficios de la lectura y la educación porque la realidad lo llevaría a la desesperanza y la angustia. Esta oposición y lucha entre el vacío de la realidad y el poder de la ficción fue la del autor durante toda su vida. Batalla que finalmente le ganó la existencia: Gary se suicidó el 2 de diciembre de 1980. Su afirmación: “*Mon oeuvre de français libre est dédiée à la lutte contre la Puissance sous toutes ses formes, des nazis à tout ce qui écrase l’homme*”⁴, esclarece la motivación profunda de su extensa obra sobre la segunda guerra mundial, y puede ser leída como premonitoria de los textos de Nothomb, en los que plantea otras luchas contra todo Poder, con mayúsculas, que aniquile al hombre.

³ Es el subtítulo de la antología: *Les oiseaux vont mourir au Pérou. Gloire à nos illustres pionniers*. Gallimard. 1962.

⁴ Según afirma en *Nouvelles Littéraires* N° 2145. Louis Mounier et Arlette Merchez. “*Je suis un irrégulier*”, p. 31, oct. de 1968. Consultado el 29/4/2017.

Más de treinta años después, Amélie elige, en un texto autobiográfico, *El sabotaje amoroso* (1993-2010), ficcionalizar una guerra infantil en el espacio de un campo cerrado, el barrio diplomático de San Li Tun, en Pekín, donde se traslada la familia después de su estadía en Japón. La niña tiene 7 años, como la narradora, que alterna la voz entre la primera y la tercera persona.

Es una historia de gueto. Es, pues, el relato de un doble exilio: exilio respecto de nuestro país de origen (para mí Japón, ya que estaba convencida de que era japonesa) y exilio respecto a la China que nos rodeaba pero de la que nos manteníamos aislados, en virtud de nuestra condición de huéspedes profundamente indeseables (Nothomb 2010, p. 109).

“Gueto”, diplomático en este texto, nos sitúa enseguida en el espacio de la guerra y sus consecuencias, aquí se trata de una confrontación bélica entre los hijos de los cónsules y embajadores de distintas nacionalidades, el grueso de los “efectivos” eran franceses, pero África el continente más representado, los únicos belgas eran ellos⁵. En esta atroz guerra infantil, todo vale: robo de alimentos, golpes, tormentos, ahogos, orines, aullidos de miedo, suplicios.... Había “aliados” y “enemigos”, como en la Historia, los alemanes eran el objetivo a eliminar. Las batallas se suceden ante la inoperancia de los progenitores, ocupados y aislados a su vez en sus importantes tareas diplomáticas, interviniendo esporádicamente, y sin resultado, en la contienda desatada. El amor, otro hambre nunca saciado de Amélie por Elena, la bellísima e indiferente niña italiana, permite asociar también el recuerdo personal con la memoria literaria, la guerra infantil en Pekín con aquella otra, mítica, provocada por otra Helena: “Curiosamente la *Ilíada* me ha informado menos sobre San Li Tun que San Li Tun sobre la *Ilíada*” (Nothomb, 2010, p. 143). Sacar la nieve de la entrada es una experiencia que Amélie vive como un “trabajo forzado” de una condenada en una cárcel: “[...] sólo me faltaba la bola atada al pie” (p. 127).

El hecho de narrar este período de vida un en espacio cerrado donde se confrontan culturas e identificaciones que se combaten, no sólo hace memoria de tristes episodios de la guerra, con la ironía y el humor que caracterizan

⁵ La narración sucede en el contexto socio-cultural del maoísmo, la Revolución Cultural y “La Banda de los Cuatro” de Mme Mao. El choque con el comunismo fue sorprendente para la familia pero Nothomb rescata la figura conciliadora de Chou En-Lai, Primer Ministro de la China popular entre 1949 y 1976.

a la autora, sino que preanuncia el lugar donde se sitúa, muchos años después, la historia de *Ácido sulfúrico* (2005-2007)⁶. La frase liminar del texto advierte sobre una nueva y actual ficcionalización: “Llegó el momento en que el sufrimiento de los demás ya no les bastó: tuvieron que convertirlo en espectáculo” (p. 9). ¿A quiénes no “les bastó” y quiénes “tuvieron” que hacer un espectáculo? Se trata de un programa de televisión de moda llamado “Concentración, un *reality show* para el que un equipo de televisión hace redadas al azar por las calles de París para reclutar participantes, la única condición es que sean seres humanos, que son transportados en vagones precintados al espacio cerrado donde unos serán prisioneros y otros “kapos”, siendo filmados permanentemente durante todo el proceso. A los candidatos prisioneros se les hace un tatuaje, que será su matrícula, formada por letras y números, CKZ114, será el de la joven Pannonique, que despierta el amor de la kapo Zdena, ambas jóvenes de 20 años, identificadas arbitrariamente como víctima y victimaria, y que finalmente se unirán para poner fin a la deshumanización organizada. ZHF es una señora viejita y odiosa que grita de noche desesperada, lo que será bien explotado por los productores. PFX 150 es una dulce y silenciosa joven...Descripciones que provee la cámara y que reproducen los discursos televisivos sobre el programa, pero una focalización interna nos hace saber que ciertos pasajes son narrados por un testigo presencial, ya que penetra en los pensamientos y reflexiones de algunos prisioneros y kapos. Despojados de todo signo de identidad: nombres, situaciones personales, vestimenta, reemplazada por batas para las mujeres y pijamas para los hombres, familia, contexto, recuerdos. Deben trabajar de la mañana a la noche en la construcción de un túnel inútil, entre golpes, insultos, torturas físicas y morales, ante la vigilancia de los kapos y las cámaras, con una sola e incomible comida diaria, y durmiendo en galpones miserables en indescribibles camastros. Si la Shoah inauguró un proceso de deshumanización, este campo de concentración televisado, muestra con todos los procedimientos y detalles de los de la historia, la ignominia, la destrucción de lo humano por otros medios y métodos que sin embargo persiguen el mismo fin: persecución, exclusión, humillación, pérdida de identidad, prisión y tortura en un

⁶ En ambos textos de Nothomb las citas corresponden a las traducciones posteriores de Anagrama: Quinteto, 2010, para el primero y 2007 para el segundo.

gueto televisado, y con el mismo fin: la muerte. Al comienzo fueron los kapos quienes designaban a los condenados, como la audiencia bajaba decidieron que fueran los telespectadores por medio del televoto los que cada semana designaran un candidato que debía dejar el programa, eufemismo para decir que era el elegido para ser ejecutado. Radios, cadenas de televisión, medios de comunicación en general opinaron que había que detener el “programa más repugnante de la Historia” (Nothomb, 2010, p. 123), otros en grandes titulares proponían: “ÚLTIMO HALLAZGO DE CONCENTRACIÓN: ¡LOS KAPO SOMOS NOSOTROS” (...) TODOS SOMOS VERDUGOS” (p. 123)⁷. Cuando más violento, cruel, y humillante es el espectáculo, más crece la audiencia del otro lado del sufrimiento, de la frontera entre las víctimas y los “voyeurs” que sólo miran y votan, telespectadores que hacen posible que la telerealidad exista. La audiencia llegó a límites insospechados a partir de estas repercusiones, pulverizando todos los récords, 100%, toda la población veía el programa. Pannonique y Zdena, víctima y victimaria provisionales en este juego macabro, y luego de múltiples conflictos y enfrentamientos serán las que pondrán fin a la telebasura, cuando la primera, condenada a muerte por su expreso pedido, grite frente a las 95 cámaras:

“- ¡Espectadores, son todos unos cerdos! (...) -¡Hacen el mal con toda impunidad! (...) (151).- Creen estar en una posición de fuerza porque nos ven y nosotros no les vemos a ustedes. Se equivocan ¡les veo! Miren mi ojo, leerán en él tanto desprecio que tendrán la prueba de ello; ¡les veo!” (...) ¡Van a verme morir sabiendo que les estoy viendo!“(152).

La amenaza de bombas molotov que la kapo muestra harán que finalmente las autoridades, pasivas, mudas, televidentes también hasta ese momento, intervengan y liberen a los prisioneros. El proceso de Nuremberg (octubre 1945-octubre 1946) fue un hecho de memoria y justicia, aunque tardío, nos preguntamos: ¿Qué juicio tienen los que hacen posible y anónimamente la deshumanización?

Gary y Nothomb, con motivaciones y estrategias diferentes, separados en tiempo y espacio, hacen memoria de la guerra, los campos de concentración y sus consecuencias en ficcionalizaciones que tienen en común denunciar y luchar contra todo dogmatismo totalitario y su representación materialista. En

⁷ En mayúsculas en el texto citado.

la creación literaria, la irrisión, la ironía y el humor, son estrategias que sirven a la reivindicación del poder de lo no material. Los diferentes espacios ficcionales de estas narraciones en América del Sur: el sótano en las dos *nouvelles* de Gary; o en Europa; el gueto diplomático y el campo de concentración en las novelas de Nothomb, son universos concentracionarios que permiten la deshumanización mediante el despojo sistemático de la dignidad humana. El hombre, que aún lo permite, es un proyecto de sí mismo, inacabado, que será verdaderamente humano cuando logre emanciparse.

Referencias bibliográficas

- Gary, R. (1962). *Les oiseaux vont mourir au Pérou. Gloire à nos illustres pionniers*. París: Gallimard.
- Gary, R. (1997). *Ode á l'homme qui fut la France. Suivi de Malraux, conquérant de l'impossible*. París: Calmann-Lévy.
- Hall, S. y Du Gay, P. (comps.) (2011). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nothomb, A. (1993). *Le sabotage amoureux*. París: Albin Michel. (2010). [*El sabotaje amoroso*]. Barcelona: Anagrama. Quinteto.
- Nothomb, A. (2005). *Acide sulfurique*. París: Albin Michel. (2007). [*Ácido sulfúrico*]. Barcelona: Anagrama.
- Mounier, L. y Merchez, A. (1968). Je suis un irrégulier. *Nouvelles Littéraires*, 2145 (31/10/1968), 31. Recuperado de <https://books.google.com.ar/el/29/4/2017>.

Ecós de Rimbaud en la literatura italiana: Campana, Montale, Tabucchi

Sergio Di Nucci¹ y Ana María Rossi²

¿Surgió en el horizonte de las letras italianas en las primeras décadas de lo que Gianfranco Contini llamó ‘*Letteratura dell’Italia Unita*’ algo comparable a lo que en las francesas entre 1861, año de la segunda edición de *Les Fleurs du mal*, y 1876, año de publicación de la tercera compilación del Parnaso Contemporáneo? ¿Algo comparable al nacimiento y expansión de poéticas hoy consideradas por una crítica unánime como “verdaderamente extraordinarias”? “Extraordinarias en todo sentido”, según lo dice el texto ya clásico de Massimo Colesanti (1992, pp. 240-353) (junto a Giovanni Macchia, entre los críticos que más han hecho por conocer y hacer conocer en la Italia de la segunda mitad del siglo XX la presencia de la Literatura Francesa). En esos años, cuando París era “la capital del siglo XIX” (Walter Benjamin), convivieron la aparición de las cuatro recopilaciones de Verlaine, las colaboraciones en revistas de los cuentos y poemas de Villiers de L’isle-Adam, la *Hérodiade* y el *Après-midi d’un faune* de Mallarmé, los *Chants de Maldoror* de Lautréamont, *Le Coffret de santal* de Charles Cros, los primeros textos de Germain Nouveau y desde luego, entre 1869 y 1873, años en que abre y cierra su experiencia poética Arthur Rimbaud.

Sobre la recepción crítica de Rimbaud en Italia durante el siglo XX resulta esclarecedor el texto de Mario Matucci (1992, pp. 1037-47), *Lignes*

¹ UBA. sergiodinucci2017@gmail.com

² UBA. rossiborghini@yahoo.com.ar

de force de la critique rimbaldienne en Italie, que presenta el rimbautismo en Italia –desde fines del siglo XIX hasta mediados de los años 60– como una componente importante de la evolución poética italiana en el momento en que surgen las atrevidas tendencias del futurismo, una especie de multiplicación de imágenes rimbautianas que provocan el estallido de la antigua unidad académica del lenguaje poético tradicional.

La excepcionalidad de Rimbaud debe contemplarse -si se quiere evitar mitologías- desde este panorama complejo y extraño de “estremecimientos nuevos” (Victor Hugo) en la poesía en Francia. Es nuestro interés aquí estudiar hasta qué punto su lectura o influjos se hicieron sentir en poetas y, en general, en escritores italianos de los siglos XX y XXI.

Esta excepcionalidad de Rimbaud se basa en primer lugar, en que pocos, a su edad y en su tiempo, se atrevieron a aspirar a tanto: a renovar el género con nuevos temas, a despreciar la poesía que lo antecedió, tanto la “abismal y nocturna” romántica como la “marmórea y estatuaria” parnasiana, a sacudir y trastocar la deferencia debida a las instituciones (poéticas y sociales), a impugnar las idolatrías arcádicas, para cantar así mundos más largos y más anchos. Un decenio y medio atrás, Charles Nicholl dedicó una prolija biografía, *Rimbaud en Africa*, con el propósito de recuperar su etapa más oscura, “esa suerte de aventura existencial condenada al fracaso”. Rimbaud había nacido en 1854 en Charleville, pronto dio muestras de conocer las formas clásicas y la prosodia francesa, a las que combinó con un estilo alarmantemente original. Nadie podía saber qué estaba haciendo este adolescente, porque lo que hacía resultaba entonces, y aun ahora, por completo imprevisible: un estudiante que, mientras cursaba el colegio secundario ya estaba escribiendo algunas de las obras maestras de la poesía francesa, burlándose de Baudelaire y homenajando ‘indecencias’³.

Rimbaud

A los 17 años, en mayo de 1871, Rimbaud acuñó, en una carta a su profesor Georges Izambard, la fórmula que actuará como principio mayor de su

³ Las ediciones mejor anotadas de las obras de Rimbaud son las siguientes: Rimbaud, A. (1946) *Œuvres complètes*, París, al cuidado de J. Mouquet y de R. De Renéville, Rimbaud, A. (1972) *Œuvres complètes*, París, al cuidado de A. Adam, y en Rimbaud, A. (1981) *Œuvres*, París, al cuidado de S. Bernard y A. Guyaux.

poética: “Je est un autre”⁴, que formará, con otra, del mismo año, las *Cartas del vidente*, nombre que la historia literaria les ha dado. En ellas desarrollaba una dura crítica a la poesía occidental desde la Antigüedad, y defendía el surgimiento de una nueva razón poética.⁵ La segunda carta del vidente fue remitida el 15 de mayo de 1871 al poeta Paul Demeny, a quien Rimbaud le confió unos meses antes una copia de sus poemas antes de publicarlos.⁶

Si la visión de Rimbaud como ángel satánico ayudó a perpetuar su leyenda entre surrealistas y católicos, otras no menos colosales lo acercaron luego a las idolatrías del rock y del Mayo francés.

La importancia de su obra —*Poesías* (1863-1869), *Cartas del vidente* (1871), los poemas en prosa de *Una temporada en el infierno* (1873), *Iluminaciones* (1874), opacan toda anécdota biográfica. Según el crítico y escritor norteamericano Edmund White⁷, especialista en literatura francesa decimonónica, en la biografía de Rimbaud su tempranísima huida de la poesía, se explica, en una **fórmula acaso más simplificadora que simple**, como una vía de escape de la vida de este *homme sérieux* que a los 21 años dejó de escribir para siempre y que murió a los 36 víctima de una infección en la rodilla.

Según Anna Balakian, el arte del “niño-genio”, como ella lo llama, permanece incomprendido desde su época hasta 1920. En nuestro trabajo seguiremos sus huellas y las reverberaciones de su poesía en tres escritores italianos contemporáneos: los poetas Dino Campana, Eugenio Montale y el novelista Antonio Tabucchi.

Rimbaud y Dino Campana

Dino Campana compone los *Cantos Órficos*, su obra mayor, donde la palabra poética se erige en instancia mítica que puede iluminar y transformar la

⁴ Sobre la técnica poética de Rimbaud, Richer, J., (1972) *L'alchimie du verbe de Rimbaud ou les jeux de Jean-Arthur*, París; y Guyaux, A. (1985) *Poétique du fragment*.

⁵ El facsímil de esta carta fue publicado por primera vez, por iniciativa del destinatario, en octubre de 1928 en la *Revue européenne*. Esta carta contiene el poema “El corazón atormentado” (*Le Cœur supplicié*).

⁶ Su contenido fue revelado al público por Paterne Berrichon en octubre de 1912, quien la publicó en el número de ese mes en la revista literaria *La Nouvelle Revue Française*.

⁷ Además puede consultarse también Étiemble (1954); Eigeldinger (1964), Neuchatel y Bonnefoy (1975).

realidad. El registro estilístico personal y vibrante de Campana se caracteriza por dialogar a la vez con la tradición italiana (Leopardi, Pascoli, D'Annunzio) y con la extranjera (Baudelaire, Nietzsche, Whitman y muy especialmente Rimbaud). Una imaginería poderosa que se despliega en visiones mágicas que logran conectar al poeta con otra realidad, misteriosa, nocturna, y totalmente transfigurada.

El mito romántico del “poeta maldito” signado por la indiferencia, la rebelión y la muerte, así como la imposibilidad del artista de expresar su esencia en la sociedad halla en Rimbaud una representación perfecta. Y en Italia Dino Campana –con su poética cercana a la de los “*maudits*” y la influencia de Rimbaud– es percibido como integrante de ese grupo.

C. Vitale marca en la obra de Campana la presencia paralela y aparentemente contradictoria de influencias opuestas: crepuscularismo y futurismo, el primero orientado hacia la naturaleza y el pasado, el segundo hacia el progreso tecnológico y el futuro. Contini y Mengaldo resaltan el influjo de Rimbaud. Según Contini, deriva de Rimbaud: “*L’ambizione d’una conoscenza visionaria ottenuta attraverso il ‘dérèglement de tous les sens’*”. Campana se nos aparece acaso como el único escritor italiano que, con economía de recursos retóricos, llegó a comunicar sensaciones primigenias y nocturnas (Contini 1968, p. 713). En la poesía de Campana, de acuerdo con Vitale (1984) se hallan elementos que preanuncian el hermetismo, una corriente poética que en Italia alcanzará su apogeo con Montale y Ungaretti, entre otros.

La poética campaniana está marcada por una amalgama verbal original y desgarradora, cuyos rasgos principales se apoyan en la componente fónico-musical, y en la intencionalidad simbólica-metafísica. Experimental en cuanto a la forma y construida en lenguaje aristocrático, reposa sobre el impulso irracional del canto, que domina el significado: transformadora y visionaria está en la base ya sea del hermetismo como de la experiencia rondística. Y es recién a partir de 1968 que se comienza a valorizar a Campana como una nueva figura de poeta a partir del ensayo de Enrico Falqui.

Rimbaud y Eugenio Montale

Los herméticos intentaron en su poesía hacer de la palabra un momento absoluto, superador de tensiones cognoscitivas y existenciales, que revela el sentido de la vida con una fuerte valencia iniciática.

La poética hermética refuta la palabra como simple acto comunicativo, potencia su valor evocativo y la ubica en un espacio atemporal, que recorre los itinerarios alusivos y laberínticos de las metáforas y vehiculiza experiencias alejadas de lo común. Así la poesía puede transmitir sintéticamente intuiciones de otro modo indescifrables, y experiencias físicas y espirituales inefables. Eugenio Montale –como Ungaretti– recibió el influjo de grandes poetas –Goethe, Blake, Keats y Rimbaud, que con su “alquimia verbal” transmutaba el lenguaje común mediante la evocación de significados ocultos y sutiles. El primer núcleo del hermetismo –en torno de la revista *Frontespizio*– sigue la huella de la tradición simbolista francesa y europea, buscando crear un nuevo lenguaje que profundice la experiencia interna de la realidad y exprese así las contradicciones existenciales contemporáneas. Montale, según Glauco Cambon, “*aversa la poetica de Rimbaud proponendone una alternativa*”. Dice Montale “*Rimbaud è del resto, mi sono convinto, un poeta straordinario, un colosso*”, luego de la lectura del *Rimbaud* de Soffici. El entusiasmo por el poeta francés compartido con su amigo Camillo Sbarbaro es recordado en un homenaje de 1967, donde Montale escribe, comentando *Fuochi Fatui* de aquel: “*Rimbaud fu la simpamina della mia adolescenza*”.

Las líricas *Mediterráneo y Riviere*, pertenecientes a *Ossi di Sepia* se refieren desde distintas posturas enunciativas al itinerario consciente de una formación rimbaudiana del “yo narrante” como individuo y como poeta. En *Mediterráneo* la parábola existencial y poética de Rimbaud tal como está alegóricamente representada en el *Bateau Ivre* es evocada y asumida como “antimodelo”. La asunción de Rimbaud como antimodelo es reafirmada por el Montale maduro de *Per un omaggio a Rimbaud* de la antología *Omaggio a Rimbaud* (1954), incluida dos años después en *La Bufera e altro*. En el texto se resalta la confrontación entre dos vuelos: el rimbaudiano del *Bateau Ivre* de la perdiz, desordenado y violento, con plumas caídas sobre el asfalto, y el montaliano de la mariposa, más delicado y sensible, donde el tú es, según Jacomuzzi, mujer o poesía. El volumen recoge poesías, traducciones y críticas de Palazzeschi a Sereni, y es un documento significativo sobre de la recepción de Rimbaud en el siglo XX en Italia.

Rimbaud y Tabucchi

A veces, Antonio Tabucchi convierte en textos de ficción, fragmentos de la vida o personajes de Pessoa, Pirandello y Montale entre otros. Se apropia,

por ejemplo, de Peter Schlemil (de Von Chamisso) y de Gatsby (de Scott Fitzgerald) en relatos de *Piccoli equivoci senza importanza*.

En *Sogni di sogni* surge la figura inconfundible de Rimbaud entre otros personajes: “*mi ha spesso assalito il desiderio de conoscere i sogni degli artista che ho amato. Purtroppo quelli di cui parlo in questo libro non ci hanno lasciato i percorsi notturni del loro spirito*”, anticipa al comienzo (Tabucchi, 1992). En esos sueños suele producirse la fusión entre el autor y el contenido de su texto en relatos oníricos que exhiben una misma estructura: se sumerge al artista inconscientemente en el corazón de su obra, con la intención de enfrentarlo a sus propios demonios.

Son sueños que a menudo devienen pesadillas, atravesadas por la crueldad y la violencia; el escritor debe “vivir” su ficción. La figura del escritor tabucchiano está ligada al motivo de la muerte, que es inseparable de toda idea ligada a la escritura. En una microbiografía que incluye al final de *Sogni de sogni*, el autor afirma que Rimbaud atravesó como un meteoro la poesía francesa dejando versos visionarios, que llevó una vida inquieta marcada por la errancia, abandonando la poesía para partir hacia Abisinia.

En un artículo el escritor de Pisa reflexiona con lucidez sobre la autoficción, la autobiografía y la novela, y se interroga sobre la naturaleza de la literatura, una “especie” que depende la familia “arte”. Como corolario propone refugiarse en unos pensamientos de Rimbaud a través de citas de “*Adieu*” en un breve texto de *Une saison en enfer*, al que define como una de las despedidas de la literatura más bellas y conmovedoras. “Intenté inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas lenguas”, se dice Rimbaud y prosigue “Debo sepultar mis recuerdos y mi imaginación”. Mientras se prepara para partir afirma: “Entretanto puedo decir que el arte es una estupidez”. Pero Tabucchi continua la idea: “La literatura, como toda forma de arte, es una estupidez, concedido, sólo que, como dijo Pessoa, es la sencilla demostración de que la vida no basta. Y por eso nosotros seguimos hablando de ella”.

Conclusiones

Extraña, por inclasificable, resulta la obra de Rimbaud, y su vida también: el insularismo de su producción poética se vio cimentado por el conocimiento preciso de la tradición poética de buena parte de la Antigüedad, sumado a ello una intención de condena e impugnación de la poesía del siglo

XIX. Como se ha señalado, el experimento poético rimbaudiano formó parte de un período en que tantos otros se estaban llevando a cabo, específicamente en la cultura francesa, y en la poesía en términos estrictos. Ahora bien, como se afirma en el texto de Matucci, la obra de Rimbaud ejerció en el panorama italiano una influencia que sobrepasó a la de sus contemporáneos.

Mario Luzi, poeta, traductor y crítico, considera que la sustancia de Rimbaud se habría infiltrado en los fundamentos del hermetismo a tal punto que –en su meditación sobre el lenguaje poético de la modernidad– Luzi tuvo que elegir entre la vía de Mallarmé y la de Rimbaud. Fue este último quien se impuso y está presente constantemente en la obra de Luzi como una linfa que la alimenta constantemente. En su prefacio a las *Obras Completas* de Rimbaud, Luzi se refiere a un ensayo de Yves Bonnefoy: recuerda que aquél considera que Rimbaud impone a cada uno hacer las cuentas con el lenguaje. En *Notre besoin de Rimbaud*, Bonnefoy señala que la iluminada búsqueda de Rimbaud parte de la revuelta contra la religión y el orden burgués, pero al subvertir el orden de las palabras subvierte precisamente el orden de las cosas. En su escritura siempre aparece la mentira de los signos y la angustia de lo real fragmentado, una marca de las relaciones entre poesía y realidad, y de la lucha entre lucidez y esperanza. Tanto la poesía de Campana y Montale como la narrativa de Tabucchi son expresiones también de esa lucha tenaz, de esa angustia, de ese escepticismo y esa lucidez presentes en la obra rimbaudiana, que supo nutrir e inspirar de diversas maneras el imaginario de estos tres notables escritores.

Yves Bonnefoy señala la renuncia final de Rimbaud a la poesía como un gesto de libertad. Y esa es, precisamente, la actitud que lo convirtió en una figura tutelar, en un guía.

Referencias bibliográficas

- Balakian, A. (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.
- Bonnefoy, Y. (1975). *Rimbaud*. París : Seuil.
- Bonnefoy, Y. (2009). *Notre besoin de Rimbaud*. París: Seuil.
- Cambon, G. (2016). *Eugenio Montale's Poetry. A Dream in Reason's Presence*. New Jersey: Princeton Tec University Press.
- Campana, D. (1984). *Cantos Órficos*. Selección, traducción, prólogo y notas de Carlos Vitale. Zaragoza: Olifante ediciones de poesía.

- Colesanti, M. (1992). *La Letteratura Francese: dal Romanticismo al Simbolismo*. Milán: Rizzoli.
- Contini, G. (1972). *Letteratura dell'Italia Unita. 1861- 1968*. Milán: BUR.
- Eigeldinger, M. (1964). *Rimbaud et le mythe solaire*. Neuchatel.
- Étiemble, R. (1954). *Le mythe de Rimbaud*. París: Seuil.
- Falqui, E. (1960). *Per una cronistoria dei "Canti Orfici"*. Florencia: Vallecchi.
- Jacomuzzi, A. (1978). Per un omaggio di Montale a Rimbaud, in *La poesia di Montale*. Turín: Einaudi.
- Luzi, M. (1992). "Nel cuore dell'orfanità". Inroduzione al volumen Rimbaud, *A. Opere complete*. Turín: Einaudi-Gallimard.
- Mattucci, M. (1992). *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 92e Année (N° 6).
- Nicholl, C. (2001). *Rimbaud en África*. Barcelona: Anagrama.
- Rimbaud, A. (1979). *Oeuvres complètes*. París: Gallimard Pléiade.
- Scheiwiller, V. (curatore) (1954). *Omaggio a Rimbaud*. Milán: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Tabucchi, A. (1992). *Sogni di sogni*. Palermo: Sellerio.

Dos formas de impostura: Autoficción y falso testimonio en *L'adversaire* de Emmanuel Carrère y *El impostor* de Javier Cercas

Yael Natalia Tejero Yosovitch¹ y Maia Mara Swiatek²

Dos autores y dos obras

Emmanuel Carrère (1957), autor de novelas, documentales y diversas ficciones audiovisuales, publica la novela *L'Adversaire* en el año 2000, obteniendo gran éxito a nivel mundial. En esta obra, recrea el “affaire Romand” sucedido en 1993: luego de hacerse pasar por un famoso médico de la OMS durante dieciocho años y al encontrarse a punto de ser descubierto, Jean-Claude Romand asesinó a su esposa, hijos y padres para finalmente intentar suicidarse. Esta noticia extraordinaria de mentiras e imposturas desmesuradas fascina a Carrère, quien se propone encontrar los restos de humanidad en Romand y comprender así el porqué de todo aquello. El resultado es una obra original, habitante de la frontera que separa biografía y ficción. El hecho de que Carrère intente escribir sobre la vida de Romand recreando su genealogía y apoyándose sobre documentos responde a las exigencias metodológicas estándar del género biográfico. Por momentos, en cambio, Carrère expone su vida en paralelo con la de Romand, lo cual tiñe todo el texto de una apariencia autobiográfica con

¹ Instituto de Estudios Iniciales, Universidad Nacional Arturo Jauretche - UBA – CONICET . yael.tejero@gmail.com

² Centro de Estudios Comparados, Universidad Nacional del Litoral - UNAdER. maiaswiatek@gmail.com

una trama *sui-generis*. A veces, no obstante, la voluntad del autor de comprender a su personaje se contrapone fuertemente con la imposibilidad de rozar siquiera aquella verdad interior de Romand, opaca y densa, en respuesta a lo cual Carrère no duda en servirse de toda su imaginación literaria para llenar los agujeros de sentido que harían derrumbar la novela. Es ciertamente difícil que pueda clasificarse a esta obra en un género literario establecido sin despertar con ello toda clase de disputas por demás muy justificadas.

Javier Cercas (1962), autor de *El impostor* (2014), es un escritor español que desde la publicación de *Soldados de Salamina* (2001), consolidó una obra literaria donde, con más o menos centralidad, se ocupa de la revisión de la historia reciente de España enlazada con relatos de carácter más o menos (auto)biográfico. En esta novela en particular se centra en la vida de Enric Marco, un hombre de origen catalán que fingió ser sobreviviente de un campo de concentración nazi en el que jamás estuvo, relato que, sin embargo, dio sentido a una misión humanitaria contra toda forma de genocidio. Al igual que Romand, se trata de un mitómano que, en este caso, se sirvió de sus conocimientos históricos para crear una impostura verosímil y usarla para crearse una vida ficticia, convertirse en héroe político y colaborar en múltiples organismos consagrados a la memoria y los derechos humanos. Sin embargo, a diferencia de Romand, Enric Marco está libre de todo delito.

En estas obras híbridas que participan de géneros como el ensayo, la novela y la crónica periodística, se construye una narración autoficcional en la que se problematiza la identidad entre autor, narrador y personaje (Alberca, 2007). El narrador asume la primera persona y el nombre del autor y reconstruye la vida un tercero -Romand y Marco- a partir de dos estrategias. En el caso de Cercas, el relato metaficcional de una trama de investigación, cotejo de fuentes y testimonios. En el caso de Carrère, se suma a los testimonios una operación de ficcionalización que el narrador produce en torno a los aspectos infranqueables de la vida de Romand. Nos proponemos indagar de qué manera estas dos obras se hacen cargo de los dilemas morales y los problemas literarios que entraña la escritura de biografías de impostores.

De la ficción y la mentira

Existen varios enfoques desde los cuales es posible definir la ficción literaria. Para diferenciarla del falso testimonio, tomaremos el enfoque pragmático,

que concibe la ficción como institución y analiza su costado interaccional entre sujetos. Esta perspectiva parte de la idea de que hay una configuración sistemática de relaciones entre el significado de las palabras o las oraciones que pronunciamos y los actos ilocucionarios que realizamos al pronunciarlas. En “El estatuto lógico del discurso ficcional” (1975), John Searle se pregunta cómo es posible que en un relato de ficción, las palabras y otros elementos tengan su significado y a la vez no se ajusten a las reglas que los rigen. Desde esta perspectiva, un texto no es literario por sus rasgos intrínsecos sino por un conjunto de actitudes que asumimos frente a ese discurso y que son una función de esas propiedades; es decir que no se trata de una actitud arbitraria. Searle se propone estudiar la diferencia entre enunciados ficticios y lo que él llama “serios”. El enunciado serio debe cumplir ciertas reglas para no ser considerado defectivo³, reglas entre las cuales se encuentra el compromiso del hablante respecto del contenido del enunciado. Lo que hace posible la ficción es un conjunto de convenciones no semánticas y extralingüísticas que permiten que el hablante use esos significados literales para hacer aserciones sin asumir los compromisos que asume en condiciones normales (Searle, 1975). Mentir, por el contrario, es violar alguna de las reglas regulativas en la realización de actos de habla. Esto que a priori puede sonar evidente no lo es tanto. Dentro de estas obras, sobre todo en la de Cercas, la tensión entre ficción e impostura genera conflictos. El yo figurado del ensayista/novelist/a/cronista del texto de Cercas se equipara a sí mismo con la figura del impostor y rastrea, incluso, los antecedentes de esa confusión ya en la filosofía de Platón.

No todas las referencias de una obra de ficción serán actos simulados de referencia. Ciertos géneros de ficción se definen parcialmente por los compromisos no ficticios implicados en la obra de ficción. En el caso del *non fiction* o la crónica periodística, el compromiso con la verdad define al género. Searle dice que una obra de ficción no necesita estar conformada enteramente por un discurso de ficción y en general no lo está. Hay enunciados que no son ficticios ni forman parte del relato. Con esto, Searle se está refiriendo a

³ La regla esencial indica que quien hace la aserción se compromete él mismo con la verdad de la proposición expresada. Las reglas preparatorias dicen que el hablante tiene que estar en condiciones de presentar evidencia a favor de esa verdad. La proposición expresada no tiene que ser obviamente verdadera para el hablante ni para el oyente. La regla de sinceridad consiste en el compromiso de creer en la proposición expresada (Searle, 1975).

enunciados que hoy llamaríamos comentativos: las reflexiones o moralejas. En estas dos obras, encontramos dilemas éticos, observaciones criminológicas, testimonios psiquiátricos: todas esas secuencias textuales construyen un tramado híbrido de elementos no ficticios.

Uno de los problemas a los que se enfrentan ambos autores es que, mientras que el testimonio en primera persona resulta un material fundamental para la elaboración de una biografía, cuando se trata de impostores, ese testimonio cae en desgracia. Tanto Marco como Romand han perdido la noción de la falta de correspondencia entre sus palabras y la realidad. Cercas dice que la forma más refinada de la mentira es aquella que se amasa con verdades. ¿Cómo explorar entonces la historia de dos impostores? Ambos autores apelan a los procedimientos de la metaficción, reponiendo las dudas, explicitando hipótesis y elucubraciones en su carácter provisorio. Pero Carrère advierte acerca del carácter ficcional de todos los puntos ciegos a los que no puede acceder y sobre los cuales decide construir ficción. ¿Qué hace el escritor español? Repite insistentemente el verbo de decir cada vez que da voz a Enric Marco, manteniendo una distancia respecto del contenido de sus enunciados.

Cercas ve el testimonio de Enric Marco repleto de fabulación; razón por la cual sería redundante añadir ficción a la novela. Al decir esto pone en un mismo nivel los enunciados ficcionales del novelista con el falso testimonio del impostor. Esta suerte de asimilación entre “ficción” y “mentira” no se debe a una confusión de la diferencia pragmática y moral de ambos actos de habla sino que busca crear una suerte de paralelismo entre él como escritor y Enric Marco; paralelismo que termina por revelarse como un artificio para dar lugar a reflexiones sobre la función de la metaficción como procedimiento.

Sobre las formas

Si retomamos la definición de metaficción de Linda Hutcheon, encontramos la referencia a relatos que reflexionan sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa. El texto metafactivo no narra un relato con el efecto de realidad propio del realismo tradicional sino que narra el proceso de construcción de ese relato (1984). La autoconciencia de los textos es una forma de narcisismo narrativo, donde es fundamental el juego de relaciones entre la realidad y la ficción (o la historia y la ficción). Como modelo del posmodernismo literario, el discurso reflexivo y autoconsciente de la metaficción

cuestiona las convenciones narrativas miméticas convirtiendo el asunto del que se trata en algo inabordable por fuera de la reflexión sistemática. Esto permite completar los espacios que el discurso histórico ha dejado vacantes y debatir sobre ellos.

Si se sigue la definición de diégesis según Gérard Genette (1989) entendida como el mundo ficcional en el que suceden los hechos narrados, la metaficción diegética sería aquella metaficción que se refiere o pertenece a la historia y que mantiene el efecto de realidad, pero introduce, en el plano de los acontecimientos narrados, una secuencia de perturbaciones mínimas que explicitan el carácter autoconciente y autoreflexivo de la obra. Suele haber un narrador protagonista, que a menudo es escritor, y que cuenta el proceso de elaboración del texto narrativo (Orejas, 2003). Los relatos intercalados tienen relación de continuidad, y no de ruptura, respecto de la historia principal. *L'adversaire* puede ubicarse en esta línea, pues su narrador pone el foco en la vida de Romand, pero tiende a irrumpir con alusiones al proceso de construcción del relato a partir de diferentes fuentes: declaraciones de testigos y el testimonio del mismo Romand, informes de los psiquiatras, artículos de prensa, correspondencia, notas tomadas en el juicio. Sin embargo, tiende a ocultar pormenores de su propia investigación generando un efecto de realidad que predomina por sobre la explicitación del artificio. Las fuentes y testimonios se enlazan con la trama sin saltos disruptivos.

Por el contrario, en la metaficción enunciativa el efecto de realidad se rompe de manera explícita mediante procedimientos que contradicen los códigos narrativos convencionales, tanto en lo que concierne a la historia como al relato. Esa ruptura se produce en el proceso de enunciación y no en la diégesis. El relato metaficción enunciativa, a partir de su autoconciencia y autorreflexividad, pone de relieve su ficcionalidad. No se presenta como autobiografía, ensayo crítico, testimonio o relato histórico sino como una obra de ficción. Así, produce una paradoja: niega la existencia de las narraciones ficticias poniendo de relieve que toda narración es en realidad una ficción (Orejas, 2003). *El impostor* cumple estas características, aunque no se presenta como ficción, pues intenta llegar a la verdad sobre Enric Marco; lo que no impide que construya y deconstruya los procedimientos de la ficción (y así termina por cumplir con la característica de ficcionalidad). Lo hace a partir de los siguientes elementos: el relato de la búsqueda de fuentes y testimonios; el relevamiento

de teorías psiquiátricas o sociológicas; la elaboración de narrativas históricas que explican algunos aspectos de la vida particular del personaje; los factores que dan verosimilitud a su discurso; la reposición de polémicas sobre el Holocausto, el negacionismo y la Memoria Histórica en España; el carácter filosófico y ético de la mentira, etc. En las dos obras, hay una diferencia de grado en cuanto a la explicitación del artificio. En la de Cercas, la condición de ficcionalidad de la metaficción enunciativa no se cumple en la enunciación del narrador sino en la novela que Enric Marco hace de sí mismo.

Estos personajes ¿son conscientes de sus mentiras? En *El impostor*, Cercas explora teorías psiquiátricas sobre el narcisismo como patología e incluso se remonta a las versiones sobre Narciso, porque en la mitología se esconden también verdades. Carrère también echa mano de los discursos clínicos sobre la “novela narcisista” de Romand: “*Avant on croyait tout ce qu’il disait, maintenant on ne croit plus rien et lui-même ne sait que croire, car il n’a pas accès à sa propre vérité mais la reconstitue à l’aide des interprétations que lui tendent les psychiatres, le juge, les médias*” (2000, p. 129). Por su parte, Cercas sostiene:

Quando estalló el caso Marco, muy pocos se privaron de dar su opinión sobre el personaje: lo hicieron periodistas, historiadores, filósofos, políticos, profesores; también, por supuesto, psicólogos y psiquiatras. El diagnóstico de estos últimos fue unánime, y en cierto modo coincide con el de muchos conocidos de nuestro hombre: Marco es un narcisista de manual. (2014, p.153).

La metaficción fue caracterizada por Linda Hutcheon como una forma de narcisismo narrativo. Y como vemos, el narcisismo como patología es central en ambos relatos, lo que nos brinda una curiosa relación entre la temática y la estrategia de abordaje.

Intertextos

Casi en la mitad del libro, Cercas se pregunta por la pertinencia ética de su empresa: ¿no es acaso inmoral sacar a la luz la vida privada de Marco y todos aquellos que lo rodearon? En ese momento, el narrador se remite a su lectura de *L’adversaire* de Carrère, a la cual denomina “novela sin ficción o relato real” y nos recuerda una historia que relata el autor francés, en la que se

refiere a Truman Capote y la escritura de *A sangre fría*. Esta obra maestra se construye a partir de lo que Cercas llama “aberración moral”. Con esto se refiere al vínculo que estableció el escritor norteamericano con los dos convictos por los asesinatos de Kansas en 1959, tema central de la obra. Capote entrevistó a los autores de los crímenes durante años en la cárcel: mientras aseguraba que hacía todo lo posible para salvarlos, rogaba en secreto por su muerte para dar el cierre perfecto a su obra. Carrère dice que con este gesto, Capote se salvó como escritor pero se condenó como ser humano. Para diferenciarse del autor norteamericano, el escritor francés decidió contar la historia incluyendo la primera persona y las perplejidades morales que se le presentaron. Al retomar esta reflexión de Carrère, Cercas expone una serie de interrogantes sobre problemáticas éticas y morales de su obra. Observemos el fragmento:

¿Tiene razón Carrère? ¿Se salvó él como persona, además de salvarse como escritor -*El adversario* es también una obra maestra-, al incluirse en su relato de la impostura criminal de Jean Claude Romand? ¿Iba a salvarme yo, como escritor y como persona, si, ya que no podía cambiar ni embellecer la historia de Marco, al menos no hacía como Capote y no contaba en tercera sino en primera persona mi relación con el protagonista de mi libro, sin repudiar las dudas y los dilemas morales que enfrentaba al escribirlo, igual que había hecho Carrère? ¿No era el argumento de Carrère brillante y falso por no decir tramposo? ¿No era una forma de comprar legitimidad moral para autorizarse a hacer con Jean Claude Romand lo que Capote había hecho con Dick Hickok y Perry Smith y lo que yo pretendía hacer con Enric Marco, y para hacerlo además con la conciencia limpia y sin perjuicios personales? ¿Bastaba reconocer la propia vileza para que esta desapareciese o se convirtiese en decencia? ¿No había que asumir simplemente, honestamente, que, para escribir *A sangre fría* o *El adversario* había que incurrir en algún tipo de aberración moral y por lo tanto había que condenarse? ¿Estaba yo dispuesto a condenarme a cambio de escribir una obra maestra, suponiendo que fuese capaz de escribir una obra maestra? En definitiva, ¿era posible escribir un libro sobre Enric Marco sin pactar con el diablo? (2014, p. 173)

Estos interrogantes no sólo no se cierran en el libro sino que además pueden encontrar respuestas contradictorias entre sí. Cercas elabora hipótesis

sobre las condiciones de posibilidad de una trama como la de Marco. Algo similar ocurre con Carrère. Pero en ningún momento se pierde de vista que son hipótesis. El primero indaga posibilidades que enlazan la historia de Europa y de España en particular con la personalidad de Marco. El segundo ata cabos sueltos para comprender la verosimilitud del relato que Romand hizo de sí mismo. Cercas se mueve permanentemente sobre el terreno de lo hipotético. Carrère se toma licencias para imaginar sobre esos cabos sueltos, pero lo advierte solo una vez. En adelante, relata esas hipótesis bajo el efecto de realidad. ¿Se salvan cuando deciden, a diferencia de Capote, usar la primera persona? ¿Qué posición ética asumen frente a estos interrogantes?

Para responder a esta pregunta, es necesario volver a los aportes de Searle, particularmente a la idea de que los actos de habla “serios” (no ficticios) pueden ser transmitidos por textos de ficción. Pues casi toda obra de ficción comunica uno o más mensajes, pero estos actos de habla “serios” que el texto tiene por misión transmitir no están necesariamente explícitos en él. Una de las operaciones críticas que podemos realizar sobre un texto es la interpretación de algunos de esos actos de habla “serios”. En este caso, podemos identificar una aserción que implica una postulación: es necesario entender el mal extremo (*L’adversaire*) o el engaño acerca del mal extremo (*El impostor*) para combatirlo. Esa empresa -al menos en el plano literario- no debe hacerse sin poner en cuestión la posición de enunciación de quien escribe y el lugar desde donde lo hace, incluyendo en eso la tradición historiográfica o novelística de las que participa un proyecto literario. Los procedimientos metaficticiales cumplen la función de desarmar esos supuestos y desnaturalizar diversas convenciones narrativas enraizadas en formas de pensar el pasado o la realidad.

La escritura de estas obras responde a la necesidad de comprender no sólo el por qué sino también el cómo de ambas imposturas. Cercas dice: “Yo pensaba que nuestra principal obligación es entender. Entender, por supuesto, no significa disculpar o (...) justificar; mejor dicho, significa lo contrario.” (2014, p. 20). Mostramos la complejidad de la existencia, agrega Cercas, es uno de los deberes del arte. Escribir la biografía de impostores desde un procedimiento autoficcional permite construir un paralelo entre narrador-autor biógrafo, por un lado, y personaje biografiado por otro. Este paralelismo habilita a pensar en la ficción como una forma de impostura. Los procedimientos metafictivos contribuyen a desarmar esa impostura revelando su propio artificio.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alter, R. (1975). *Partial Magic. The Novel as a Self Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Carrère, E. (2000). *El adversario*. Barcelona: Anagrama.
- Cercas, J. (2014). *El impostor*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Garrido Domínguez, A. (1997). Teorías de la ficción literaria: los paradigmas. En A. Garrido Domínguez (Comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London/New York: Methuen.
- Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arcos Libros.
- Searle, J. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*, 6(2), 319-338.

PARTE III

Miradas sobre literatura medieval

Expresiones de amor femeninas en dos romans franceses y en *La muerte de Arturo*, de Sir Thomas Malory

Gabriela Cipponeri¹

“El amor debe nacer del corazón, y no por ningún constreñimiento”, afirma Lanzarote en el libro XVIII de *La muerte de Arturo*, de Thomas Malory. Más allá de la espontaneidad con que debe surgir el sentimiento amoroso existen constreñimientos, obligaciones y limitaciones en las historias amorosas narradas en el género *roman courtois* que gravitan sobre las formas de expresión del amor. Este trabajo se propone estudiar las formas de expresar su amor de la amante de Maboagraín en la “Aventura de la Alegría de la Corte”, incluida en *Erec y Enid*, de Chrétien de Troyes (siglo XII), la doncella de Escalot en la *Mort Artu* (*roman* francés del siglo XIII), y las de Ginebra y Elaine de Astolat en los libros XVIII y XIX de *La muerte de Arturo* (1485).²

Se intentará probar que es posible establecer un paralelo entre las formas de expresar sus sentimientos de Ginebra y de la amante de Maboagraín, condicionadas por las costumbres de la corte, y diferenciarlas de las de Elaine de Astolat y la damisela de Escalot, cuyos amores se originan y crecen en el ámbito privado de sus hogares. Se buscará evidenciar que, a medida que los personajes se alejan de la corte, las formas de expresión amorosa se vuelven menos convencionales, pero también, menos efectivas.

¹ UBA. gabrielacipponeri@yahoo.com.ar

² En este trabajo se emplearán las siguientes siglas: EE = Erec y Enid, MD = Le Morte D'Arthur (Malory) y MA = Mort Artu (en este caso se citarán los párrafos además de las páginas). Las citas corresponden a las ediciones mencionadas en la sección obras citadas.

El amor cortesano de Ginebra y de la amante de Maboagraín

La relación de estas dos mujeres con sus respectivos amantes tiene como escenario la corte dado que ambas pertenecen a la nobleza y nacieron y crecieron en ámbitos cortesanos. La forma en que ellas manifiestan sus sentimientos por sus caballeros y las características de sus vínculos con ellos están afectadas, por lo tanto, por las costumbres de la corte.

De acuerdo con los preceptos del amor cortés, estas relaciones se presentan como asimétricas entre los miembros de la pareja, situación que se compara con el vínculo de vasallaje propio del sistema feudal. En estas relaciones, las damas ostentan el poder del rey o señor feudal y sus caballeros aceptan el dominio de ellas cual vasallos. Esta aceptación se efectúa sin cuestionamientos, ni de la autoridad de la dama por sobre el caballero ni de la naturaleza de sus demandas. Evidencia de esto es el otorgamiento de Maboagraín del *don contraignant* que su doncella le pide y su sometimiento a la voluntad de la dama una vez que este es formulado, aun cuando esto implica su reclusión en el vergel y la consecuente desaparición de la alegría en la corte. No solo acepta otorgar el don en blanco y cumplir su promesa porque está en juego su honor, sino que además este caballero afirma:

cuando conocí mi prisión y vi a la que yo más quería, no hice semblante ni puse cara de que me desagradara algo; pues si ella se hubiera dado cuenta, se reservaría para sí misma su corazón y yo no lo quería en ninguna manera, por nada que pudiera ocurrir (*EE*, p. 109).

Es decir, ocultó el desagrado que le producía el requerimiento de la dama para que ella no lo privase de su amor.

Estas damas son caprichosas y exigentes en sus demandas y someten a sus amantes a su voluntad bajo la amenaza de despojarlos de su amor, como sucede con Maboagraín según lo ya detallado. Mucho mejor se aprecia esto en la relación entre Ginebra y Lanzarote al inicio del libro XVIII. La reina, cuyo discurso conocemos de manera directa³, acusa a Lanzarote de que su amor por ella está mermando y de que tiene otras amantes, lo injuria llamándolo

³ Es posible contrastar el rol de las damas en estas obras de Malory y de Chrétien de Troyes a partir de sus intervenciones discursivas. Mientras que en MD oímos a Ginebra en más de una ocasión, en EE no tenemos acceso a la versión de la doncella de los acontecimientos, sólo a la de Maboagraín.

“caballero falso y menguado, y un vulgar lujurioso” (*MD*, p. 201) y lo aparta de su lado sin considerar los argumentos de Lanzarote en su propia defensa. Esto sucede también cuando Ginebra se entera a través de Gawain del amor que siente Elaine de Astolat por Lanzarote y lo asume recíproco. Los celos dan lugar al enojo⁴ y este acarrea la negativa de la reina de ver a Lanzarote o su expulsión de la corte, decisión que puede tomar no sólo porque es la reina, sino también porque Lanzarote es su vasallo en la relación amorosa que los une. Asimismo, los diálogos entre Lanzarote y sir Bors, intermediario entre los amantes, dejan entrever que esta situación se repite con frecuencia y que la reina termina arrepintiéndose de su accionar y admite a Lanzarote en su favor de nuevo. Esta predisposición de la reina permite que Lanzarote anticipe el enojo de Ginebra en relación con el episodio de la manga bermeja de Elaine (*MD*, p. 232).

Por otro lado, el vínculo amor-armas que caracteriza el género *roman* también influye en las manifestaciones de amor de los personajes. Condición del pacto amoroso sellado entre estas parejas es que los caballeros realicen actos heroicos para probar su amor. En el caso de Ginebra y Lanzarote, varias de las aventuras que él protagoniza en los libros XVIII y XIX de *MD* tienen como objetivo salvaguardar a la reina: en el libro XVIII pelea contra sir Mador para librarla de la muerte en la hoguera, y en el XIX se enfrenta dos veces a sir Meliagaunt, la primera para liberarla del secuestro al que la sometió este caballero y la segunda para defender su honor cuando es acusada de haber traicionado al Rey. Asimismo, las damas les ponen condiciones a los caballeros en sus aventuras, de manera que les demuestren el amor que sienten por ellas. Es así como, tras la muerte de la doncella de Astolat, Ginebra, al igual que Elaine, le pide a Lanzarote que lleve una manga suya en el próximo torneo en que participe de incógnito. En el caso de Maboagraín, su doncella confía tanto en sus virtudes guerreras que le pone como condición para su libertad ser vencido por un caballero mejor, creyendo que tal caballero no existe y, por lo tanto, nunca aparecerá.

De lo ya dicho se desprende otra cualidad de la relación entre estas mujeres y sus amantes y de la forma en que ellas expresan su amor. Dado que

⁴ El texto de Malory reza: “cuando la reina Ginebra supo que sir Lanzarote había llevado la manga bermeja de la Hermosa Doncella de Astolat, casi perdió el juicio de ira” (p. 230).

ellos se someten a la voluntad de las damas para conseguir y conservar su favor y llevan a cabo cuanto aventura se les presenta, son personajes activos, en continuo movimiento y combate. Ellas, en cambio, están estáticas comparadas con ellos: permanecen siempre en el mismo lugar (el vergel, la corte de Arturo⁵) y sólo actúan a nivel discursivo. Por lo tanto, así como las armas son la herramienta del caballero, las palabras son las armas que esgrimen las damas para expresar su amor y obtener el de sus caballeros. Un ejemplo de esto es el recurso del don en blanco empleado por la amante de Maboagraín: tanto el pedir como el otorgar el don son actos performativos, cuyo valor está en la importancia que le confieren a la palabra dada. En el caso de Ginebra, su amor, manifestado en su expresión de deseo y también a través de sus celos, su enojo, sus reproches se expresa sobre todo en sus conversaciones con el mismo Lanzarote o con otros caballeros. Cítese, por ejemplo, el encuentro secreto entre Ginebra y Lanzarote en el libro XIX.⁶

Del episodio referido en el párrafo precedente se desprende que Ginebra manifiesta su amor también en el plano sexual, de manera que se entrega a una relación ilícita con su amante. En relación con Maboagraín y su amante, no hay suficiente evidencia en el texto de que su relación involucre este aspecto también.

Elaine y la doncella de Escalot, amores poco convencionales

A diferencia de Ginebra y la amante de Maboagraín, las doncellas de Escalot y Astolat (el mismo personaje en el nivel de la trama, pero distintos en cuanto al tratamiento dado por sus autores) no han frecuentado el espacio de la corte por pertenecer a otros estratos de la nobleza, y sólo conocen algunas de sus prácticas, de manera que sus manifestaciones de amor discrepan de las ya descritas. Elaine de Astolat, por ejemplo, es hija del barón de Astolat y, enamorada de Lanzarote a primera vista, recurre a la costumbre de pedirle al caballero que lleve su manga al torneo. La doncella de Escalot, en cambio,

⁵ Debe tenerse en cuenta que el traslado de Ginebra al castillo de Meliagaunt se hace por la fuerza.

⁶ En este episodio, Lanzarote se acerca furtivamente a la habitación de Ginebra por la noche para visitarla, sube por una escalera que trajo consigo y ante el deseo expreso de ella de que permanezca, arranca las barras de hierro de la ventana para acceder a su recámara. Es decir, el que se traslada y ejecuta todas las acciones para lograr estar con ella es él, ella simplemente permanece en su habitación y se manifiesta discursivamente.

es hija de un valvasor y hace uso del recurso del *don contraignant* para entablar una relación con Lanzarote. Su pedido no es desmesurado como el de la amante de Maboagraín, sino que remite a otra práctica común de la época: pedirle al caballero que haga armas por su amor.

Una vez que conocen a Lanzarote, las vidas de ambas giran en torno a él y ambas expresan su amor por acción y omisión, en el discurso y con el cuerpo. Así, por ejemplo, cuando Elaine de Astolat se entera de que Lanzarote está herido, cabalga en su búsqueda; al encontrarlo herido lo atiende y le brinda sus cuidados durante su convalecencia; demuestra su enojo con su hermano y con sir Bors cuando las llagas de Lanzarote se vuelven a abrir por un descuido, y otra vez lo cuida. La doncella de Escalot también lo cuida en el episodio equivalente del *roman* francés, se muestra hacendosa en su hogar y se arregla y adorna cuando se entrevista con Lanzarote.

De manera inversa, ambos personajes expresan su amor en forma de omisión: cuando Elaine de Astolat es rechazada por Lanzarote, tanto en calidad de esposa como de amante, ella renuncia a vivir, probando la congoja que le produce la negativa del caballero (no duerme, no come, no bebe). La omisión en el caso de la doncella de Escalot, en cambio, es un síntoma de su amor por el caballero, ya que ella misma le admite que desde que lo vio “no pude ni comer ni beber, ni dormir ni reposar” (MA, §57, p. 61), a lo que agrega: “con el pensamiento he estado cavilando; de noche y de día he sufrido todo tipo de dolor y desgracia” (MA, §57, p. 61). Se aprecia, entonces, que en ambos personajes los sentimientos de amor y de dolor se vuelven físicos, se evidencian en el cuerpo⁷. Dado que no hay acceso a la conciencia de estos personajes, solo tenemos la palabra de la doncella del *roman* francés de que sus pensamientos también tienen como objeto único a Lanzarote. En un género que no se caracteriza por la introspección, esta afirmación implica un crecimiento, si bien leve, de la interioridad del personaje.

Esta misma afirmación de la doncella nos permite referirnos al plano discursivo en el que ambos personajes descubren su amor. Elaine de Astolat afirma que ama a Lanzarote en varias oportunidades, por ejemplo, cuando le dice a sir Gawain “no conozco su nombre ni de dónde viene; pero os digo que

⁷ En el caso del personaje de Malory, al encontrar a Lanzarote herido en la ermita se desmaya al menos dos veces, otro ejemplo en el que su cuerpo ostenta el amor que siente por el caballero.

lo amo y os prometo a vos a Dios que así es” (*MD*, p. 228) o cuando insiste en quejarse de sir Lanzarote a su confesor. La doncella de Escalot también se refiere a Lanzarote como el primer y único hombre que podrá amar cuando se halla en conversación con Galván, o cuando les descubre sus sentimientos a su hermano y al propio Lanzarote. En sus intervenciones discursivas se destaca una creciente alusión a la inevitabilidad de su muerte en caso de no ser correspondida⁸, hecho que se concreta cuando Lanzarote rompe su ilusión de ser amada por él. La anticipación de la doncella es tan efectiva que, cuando finalmente se produce su deceso, sin dilaciones ni afectación, este se da casi como una conclusión lógica. Elaine de Astolat también perece de amor ante la negativa de Lanzarote, pero el suyo es un proceso más lento e incluso planificado, ya que organiza su muerte y funeral.

Consecuencias de las expresiones de amor de las damas. ¿Dos tipos de amor?

Más allá de las diferencias entre Elaine de Astolat y la doncella de Escalot, sus expresiones de amor comparten un rasgo que las distancia de las de Ginebra y la amante de Moboagraín: su ineffectividad. Así, mientras que el amor de las damas de la corte es correspondido, al punto del sometimiento total de los caballeros a su voluntad, el amor de las otras doncellas no encuentra respuesta satisfactoria en Lanzarote. Asimismo, mientras que las manifestaciones de amor de Ginebra y la amante de Maboagraín son aceptadas sin crítica abierta, cuando Elaine llega a la corte de Arturo en la barca, ya muerta, despierta la simpatía y pena de los nobles, pero suscita también la autodefensa de Lanzarote, quien para desvincularse de la muerte de la doncella la culpa de desmesura. La carta de la doncella de Escalot, en cambio, hace hincapié en el hecho de haberlo amado lealmente hasta su final.

Es posible que Lanzarote reaccione así en sendos textos porque las formas de expresar su amor de estas doncellas le son desconocidas, además de

⁸ Cítese, por ejemplo, el siguiente fragmento que a ella se refiere: “se enamoró tanto [...] que le pareció que no podría sobrevivir de ninguna manera si no le mostraba su voluntad” (*MA*, §38, p. 42). Más tarde se afirma que, en conversación con su hermano, “le dijo que amaba a Lanzarote con un amor tan grande que moriría si no le ayudaba cuanto fuera necesario para conseguir toda su voluntad” (*MA*, §39, p. 43) o, en sus propias palabras, “he sido destinada a morir por él, y moriré de tal modo que vos lo veréis claramente” (*MA*, §39, p. 43).

por sus sentimientos hacia Ginebra. Como hijo del rey Ban y como caballero de la Mesa Redonda, Lanzarote debe estar más familiarizado con el mundo público de la corte, uno de “disfraces, verdades a medias y motivos mal entendidos”, según Ridy (1976, p. 359, mi traducción) en oposición al mundo espontáneo y generoso de Elaine (o la doncella de Escalot), y con las expresiones de amor cortesanas como las de Ginebra y la amante de Maboagraín. Dichas expresiones se asemejan a las manifestaciones amorosas de las damas en la *fin’ amor* de los trovadores y troveros. Si bien existen distintas características de lo que se conoce como *fin’ amor* y no todas se aplican a todos los ejemplos, Duby destaca “el olvido de sí mismo, la fidelidad y la abnegación en el servicio” como cualidades esenciales de los caballeros (2012 [1990], p. 27), las cuales son apreciables en Lanzarote (respecto de Ginebra) y en Maboagraín. Asimismo, Hauser se refiere a “esta suerte de esclavitud erótica del hombre” (2012 [1951], p. 59) y sostiene que esta y las concepciones asociadas con la cortesía “expresan simplemente los conceptos jurídicos generales del feudalismo y que la noción cortesana caballerisca del amor no es sino la transposición de las relaciones de vasallaje político a las relaciones con la mujer” (2012 [1951], p. 59), como sucede en estas parejas. Por otra parte, Paul Zumthor hace mención de una cualidad de la *fin’ amor* que se encuentra en la relación entre Ginebra y Lanzarote, mas no entre Maboagraín y su amante: su condición de amor adúltero. A esto agrega Zumthor que “la cortesía reposa en el mérito y el libre don” (2012 [1972], p. 91), lo cual sí puede ser vinculado con la relación entre Maboagraín y su doncella.

Luego de haber analizado las obras focalizando la atención en las formas en que los citados personajes femeninos expresan su amor, es posible sostener la divergencia propuesta al inicio entre las expresiones de amor de Ginebra y la doncella de Maboagraín, cultivadas de acuerdo a las convenciones de la corte, y la de Elaine y la doncella de Escalot. Según lo observado, las dos primeras exhiben un poder significativo sobre sus amantes que se plasma en sus demandas exageradas y caprichosas, como el *don contraignant* de la doncella de *EE*, o los raptos de celos y furia de Ginebra. Estas demandas ponen a los caballeros en posiciones que les desagradan (Maboagraín se siente preso, Lanzarote se aflige con las reacciones de la reina), mas ellos no vacilan en someterse a la voluntad de sus damas por miedo a perder su favor. Esto reafirma la concepción del vínculo amoroso como un reflejo del vínculo

de vasallaje feudal. Nada de esto sucede con Elaine o la doncella del *roman* en prosa, ya que no tienen ninguna relación con Lanzarote, pero, sobre todo, porque manifiestan su amor de una manera distinta: Elaine es espontánea, decidida, generosa y se vale por sí misma, la doncella de Escalot es humilde pero servicial, fiel y activa, aunque víctima de una ilusión.

Más allá de que existen diferencias entre las relaciones protagonizadas por Ginebra y la doncella de Maboagraín (la primera está envuelta en una relación adúltera y pasional, la otra mantiene una relación lícita y pública), ambas responden a las características principales del *fin' amor*. Las manifestaciones de las otras doncellas, en cambio, se muestran menos pegadas a la convención. Excede los límites de este trabajo determinar hasta qué punto las doncellas de Astolat o la de Escalot sirven como modelo a futuros personajes femeninos en la narrativa o el drama de los siglos subsiguientes, aunque se sugiere como punto de partida de un trabajo posterior.

Referencias bibliográficas:

- Duby, G. (2012). El modelo cortés (Trad. Galmarini, M.A.). En A. Basarte (Comp.) y Dumas, M. (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 11-34). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. (Tomado de *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo III, *La Edad Media, La mujer en la familia y en la sociedad*, pp. 301-319, por Duby, G. y Perrot, M., Dirs., 2000, Madrid: Taurus. Título original: *Storia delle donne in Occidente*, vol. 2, Il Medioevo, 1990, Bari: Laterza).
- Chrétien de Troyes. (1987). *Erec y Enid*. (Trad. Cirlot, V., Rosell, A., y Alvar, C.). Madrid: Siruela.
- Hauser, A. (2012). El romanticismo de la caballería cortesana (Trad. Tovar, A. y Varas-Reyes, F.P.). En A. Basarte, A. (Comp.) y Dumas, M. (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 35-83). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. (Reimpreso de *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 1, pp. 243-289, 1993, Barcelona: Labor. Título original: *The Social History of Art*, 1951, Nueva York: Knopf). (1995). *Mort Artu [La Muerte del rey Arturo]* (Trad. Alvar, C.). Madrid: Alianza Tres.
- Malory, sir T. (2005). *Le Morte D'Arthur [La muerte de Arturo]*. (Ed. Torres Oliver, F.). Madrid: Siruela.

- Riddy, F. (1976). Structure and meaning in Malory's 'The Fair Maid of Astolat'. En *Forum for Modern Language Studies XII*, 4, (pp. 354-366). Recuperado de: <http://campus.filo.uba.ar/mod/folder/view.php?id=129346>
- Zumthor, P. (2012). La «cortesía» (Trad. Basarte, A.). En A. Basarte (Comp.) y M. Dumas (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 84-97). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. (Reimpreso de *Essai de poétique médiévale*, pp. 466-475, 1972, París:Seuil).

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

Kaila Yankelevich¹

Los episodios en que se describen torneos son una pieza infaltable en la narrativa caballeresca. Una lectura posible de estos episodios podría establecer una dicotomía entre los textos en los que estas fiestas aparecen como eventos felices y aquellos en los que lo hacen como situaciones dañinas o inútiles. Es posible encontrar, sin embargo, trazas de brutalidad en las descripciones de los torneos más festivos, lo que hace pensar que la mirada de las obras de literatura caballeresca sobre las asambleas² nunca fue del todo aprobatoria. Así, a través de distintos ejes se pueden conectar episodios en apariencia felices, como el torneo de Noauz en *El caballero de la carreta* y el de Tenebroc en *Erec y Enid*, con otros más lúgubres o violentos, como los episodios de los torneos de *La mort Artu* y la asamblea de Camelot en *La muerte de Arturo* de Sir Thomas Malory³.

Preparación de los torneos

El primer eje de comparación concierne a la organización de los torneos por parte de los personajes y a la causa de su preparación. En *La mort Artu* queda claro desde un primer momento que es Arturo quien impulsa la convocatoria. La causa expresa del primer torneo –el de Winchester– es la desaparición de las aventuras del reino de Logres, y la preocupación subsiguiente del rey que “no quería

¹ FFyL - UBA. kailayankelevich@gmail.com

² La palabra “asamblea” será utilizada como sinónimo de “torneo”.

³ Las ediciones utilizadas se encuentran en la lista de obras citadas. En adelante dichas obras serán mencionadas, respectivamente, como MA, CC, EE y LM.

que los compañeros dejaran de practicar el ejercicio de las armas” (*MA*, §3, p. 15). Es decir que los torneos están planteados como una distracción mediante la cual Arturo pretende anular el peligro que supondría que los caballeros de la Mesa Redonda, no teniendo oportunidad de usar las armas, terminen guerreando entre sí. Winchester tiene, entonces, una finalidad muy específica y calculada, que se extiende también al resto de los torneos de este *roman*.

No obstante, la participación de Arturo va palideciendo⁴, así como la presencia de torneos en el texto⁵. En *La mort Artu* el fin específico de los torneos se ve frustrado. Sin aventuras en las que desempeñarse, los caballeros de la Mesa Redonda –incluido el rey– deterioran más y más sus relaciones, lo que produce finalmente la ruptura que lleva a la guerra, y con ella al final catastrófico del reino de Logres.

Los torneos de los *romans* de Chrétien, por su parte, no son fruto de una decisión impuesta por una circunstancia negativa, si bien sí tienen fines específicos. En *Erec y Enid*, la corte se encuentra reunida con motivo de una boda, y es tal el ambiente festivo que al cabo de tres semanas “decidieron emprender todos juntos un torneo” (EE, 101). Es decir que el deseo de organizar los juegos es colectivo. En este sentido se los puede pensar como un acontecimiento espontáneo, alegre. Pero si se toma en consideración el contexto en el que están insertos, su significado cambia, dado que todo el *roman* gira en torno al conflicto entre el amor y las armas, expresado en el héroe que se debate entre sus deberes caballerescos y conyugales. Así, resulta paradójico que para celebrar una boda –una fiesta relacionada con el amor– se organice un torneo –una fiesta dedicada a las armas–.

En *El caballero de la carreta*, por otro lado, el torneo de Noauz es planeado por un grupo de doncellas cuya “asamblea creyó oportuno organizar un gran torneo” (CC, 99). El claro objetivo es el de convocar a los caballeros del reino con el fin de elegir marido. Las damas pretenden poner las armas –el torneo– al

⁴ Se podría desarrollar un paralelismo entre la desaparición de los torneos en cuanto al espacio físico que ocupan en la historia y en cuanto al espacio que ocupan en la mente de Arturo, a quien van agobiando otras preocupaciones.

⁵ Durante la segunda parte del *roman*, a medida que desaparecen los torneos, van apareciendo otros hechos de armas, entre ellos el duelo judicial entre Mador y Lancelot, los asesinatos de Gariete y de la dama de Beloe o el asedio a la torre de la reina. Esta escalada de violencia termina con la batalla de Salisbury en la que Mordret hiere de muerte a Arturo.

servicio del amor –su supuesta boda– pero su plan se ve frustrado por la aparición de Lancelot, quien, sin estar interesado en el amor de ninguna dama que no sea Ginebra, demuestra tal habilidad guerrera que opaca a todos los demás caballeros. Las damas, que saben que un caballero así está fuera de su alcance, se frustran y “juran por San Juan que no se casarán ese año” (CC, 110). En este caso, la fiesta de las armas volvió imposible la festividad del amor.

En *La muerte de Arturo* de Malory, finalmente, encontramos elementos que conectan el torneo de Winchester tanto con los episodios de *La mort Artu* francesa como con los de Chrétien. Por un lado, la asamblea es convocada cuando “hizo pregonar el rey una gran justa y torneo” (LM, 215), es pues idea de Arturo organizar los juegos, que además celebran “el Día de Nuestra Señora de la Asunción” (LM, 214 - 215), es decir, en una situación festiva. En este caso, no hay un deseo explícito de Arturo de usar los torneos para suplir la falta de aventuras⁶. Estos dos últimos hechos acercan el torneo de Malory a los de Chrétien. Sin embargo, la supuesta celebración deja a los personajes en una situación muy poco feliz. Lancelot queda malherido y, al enterarse, Arturo afirma que “estas son para mí las peores nuevas que me llegan en siete años” (LM, 226). Los otros caballeros de la Mesa Redonda, aunque no reconocieron al héroe, comparten su inquietud.⁷

Se puede pensar, entonces, que si bien los torneos narrados en las obras de Chrétien y Malory están planteados como eventos felices, convocados por personajes cuya intención es festiva, existen elementos que los acercan al carácter más sombrío e insatisfactorio de las asambleas de *La mort Artu*, como el hecho de que la intención explícita con la cual se organizan las reuniones se vea frustrada –en el caso de Noauz–, o el malestar y el padecimiento que crean dichos eventos en los personajes –en todos los casos–.

El aspecto descriptivo

Como ya se comentó antes, en *La mort Artu* los torneos van desapareciendo. A medida que avanza la obra aparecen menos detalles sobre estas

⁶ De hecho, al principio del libro XVIII del *roman* se dice que cuando terminó la búsqueda del Santo Grial “hubo gran contento en la corte” (LM, 199).

⁷ Se podría desarrollar, como eje adicional, la sensación que deja cada uno de los torneos en los personajes que participan de dichos juegos, centrándose especialmente en el creciente malestar que le generan a Arturo en *La mort Artu* y en la frustración de las damas en el torneo de Noauz.

fiestas: del último de todos apenas sabemos que vence Lancelot y a quiénes vence. Del primero, en cambio, conocemos más detalles, desde qué armas lleva Lancelot hasta en qué lugar se sienta el rey⁸, aunque faltan descripciones propiamente dichas. Se hace hincapié en la cantidad de caballeros que asisten a la asamblea y se nombra entre los presentes al “rey de Escocia, el rey de Irlanda, el rey de Norgales y otros muchos nobles” (MA, §16, 24). Sobre todo, se explica con precisión quién derriba a quién. Predominan, pues, las acciones sobre las imágenes, pero a lo largo de *La mort Artu* también ellas van desapareciendo de estos episodios. Los torneos de Taneborg (§43), Camelot (§66) y Kaharés (§87) ocupan cada vez menos líneas en el texto (Lachet, 1994). La información que recibimos acerca de estos eventos va menguando, y solamente persiste en todos los casos el nombre del ganador, resaltando así el aspecto competitivo.

En los torneos de Chrétien de Troyes, en cambio, el plano descriptivo de los episodios es bien distinto. En ambos hay un gran despliegue cromático, donde los colores que ostentan los caballeros son tan importantes como el caballero mismo. En la tribuna del torneo de Noauz los caballeros que no justan les explican a las damas las identidades de los que participan en los juegos, y para hacerlo se valen de las armas que los identifican. Por ejemplo, reconocen a Governal de Roberdic como a “aquel de escudo rojo con una franja dorada” (CC, 106), o a Ignauro porque “la mitad de su escudo es verde, y lleva un leopardo pintado; la otra mitad, azul” (CC, 106). Las descripciones son muy detalladas y hacen que el aspecto visual del torneo sea difícil de ignorar. De igual forma, en Tenebroc abundan los detalles cromáticos. El autor se detiene, apenas comienza el torneo, en señalar que “¡allí hubo tanta enseña bermeja, tantos velos y tantas mangas azules y blancas (...)! ¡Tantas lanzas (...) de oro y plata (...)!” (EE, 101). Los caballeros suelen ir acompañados de una enseña visual propia, aunque este punto se trata con menos insistencia que en Noauz⁹. Hay, también, múltiples adjetivos, imágenes visuales que permiten imaginar mejor a los caballeros –“cogen las riendas por los nudos y los escudos por las abrazaderas”

⁸ Incluso este detalle, que da una imagen visual de lo que está sucediendo en Winchester, se presenta a través de la acción: “el rey, con gran compañía de caballeros, subió a la torre principal de la ciudad a ver el torneo” (MA, §17, p. 25).

⁹ Ejemplos más cercanos a los del torneo de Noauz son Randurant, que “iba cubierto con un cendal azul” (EE, p. 103), o el mismo Erec, que “monta sobre un caballo blanco” (EE, p. 102).

(EE, 103) – e incluso imágenes auditivas –“allí todos desenvainan las espadas sobre aquellos que caen con gran ruido” (EE, 102) –.

En *La muerte de Arturo* inglesa, por su parte, encontramos una enumeración exhaustiva de los asistentes al torneo de Camelot, similar a la que aparece en *La mort Artu*. Además, se registra minuciosamente cada movimiento de los caballeros durante los juegos, por lo que existe, como en dicho *roman*, un gran predominio de las acciones. El aspecto cromático, sin embargo, está casi ausente. Los únicos colores son el blanco de los escudos de Lancelot y Lavaine, y el rojo de la manga de la doncella de Astolat que lleva Lancelot atada al yelmo.

En oposición al despliegue descriptivo de los torneos de Chrétien, los torneos de *La mort Artu* y de *La muerte de Arturo* aparecen como situaciones grises, privadas de colorido y belleza. El único color que cabe imaginar en estos episodios es el rojo, que no es sólo el color de las armas de Lancelot en Winchester y de la prenda de Elaine en Camelot, sino también el de la sangre, y esto lleva directamente al siguiente eje de este análisis, es decir, el despliegue de la violencia en los torneos.

La violencia en los torneos

En *La mort Artu*, como ya se ha dicho, los juegos tienen por objetivo canalizar los impulsos violentos de los caballeros de la Mesa Redonda de una forma no dañina. Sin embargo, en Winchester Arturo les impide a sus sobrinos, Galván y Gariete, participar del torneo, ya que si Lancelot “venía a justar no quería que se hirieran, ni que surgiera querella ni mala querencia entre ellos” (MA, §16, 25). Algo similar ocurre en *La muerte de Arturo*, donde “no sintió el rey que sir Gawain se apartase de él, pues nunca tenía sir Gawain lo mejor cuando sir Lazarote estaba en el campo” (LM, 219). La violencia que suscitan los juegos, lejos de estar contenida y limitada a su función, puede en cualquier momento desbordarse.

Además del peligro latente que Arturo ha intentado conjurar al organizarlos, en los torneos de *La mort Artu* hay otros peligros, físicos e inmediatos. En Winchester, apenas Lancelot entra en combate le hace a un caballero “una herida grande y profunda en el costado izquierdo” (MA, §18, 25). Poco después su primo lo hiere sin reconocerlo, y cuando decide abandonar el torneo, lo hace “dejando en el lugar a uno de sus escuderos muerto, al que uno de

los caballeros había matado accidentalmente” (MA, §21, 29). Él mismo va “ensangrentado; (...) gravemente herido” (MA, §21, 29 - 30). La muerte patética del escudero es un recordatorio del derroche inútil de violencia que la justa deja atrás. Leídos bajo esta luz, los torneos posteriores, los de Taneborg, Camelot y Karahés, parecen esconder tanta sangre como la que se encuentra explícita en Winchester.

También en *La muerte de Arturo* de Malory abundan las imágenes relacionadas con el dolor y la muerte. Luego de indicar los derribos que ocurren en las justas particulares, se informa que “sir Bors atravesó a sir Lanzarote el escudo y el costado, y se quebró la lanza; y el hierro le quedó dentro del costado” (LM, 221)¹⁰. Después de esto, Lancelot “creyó que había recibido la muerte” (LM, 222). Finalmente, cuando el héroe se retira del torneo¹¹, hay una escena sangrienta en la que le pide a sir Lavaine que le quite la lanza que lleva clavada. Como consecuencia de esto “manó la sangre, casi una pinta, de manera que (...) se desvaneció, pálido y mortal” (LM, 223). El blanco y el rojo, únicos colores mencionados durante el torneo, reaparecen para confluir en el cuerpo maltratado del héroe.

En *El caballero de la carreta* y en *Erec y Enid*, por el contrario, la sangre y la muerte no aparecen de forma manifiesta. Hay, sí, golpes y derribos. En *Erec y Enid* el héroe, luchando contra los caballeros del equipo rival, “destroza la lanza, golpeándole bajo la tetilla (...); luego desenvaina la espada y los atraviesa, hunde los yelmos y los rompe” (EE, 104). Es difícil imaginar que estas hazañas se llevan a cabo sin herir gravemente a nadie. Por su parte, en el episodio de Noauz, Lancelot justa con el hijo del rey de Irlanda, y aquél descubre que “su lanza ha quedado hecha pedazos, pues no ha golpeado sobre musgo, sino sobre un escudo de planchas muy duras y secas” (CC, 108). El escudo perdió, en el momento de la batalla, los adornos que lo caracterizaban: ahora sólo queda el arma.

¹⁰ Como en *La mort Artu*, Lancelot es herido por su primo sir Bors, con quien está en excelentes términos. Además, se encuentra en un momento en posición de matarlos a él, a sir Héctor y a sir Lionel, y en *La mort Artu* ataca a Héctor sin reconocerlo. Tanto en *La mort Artu* como en *La muerte de Arturo*, entonces, el torneo se presenta como una situación fundamentalmente brutal, que puede llevar a parientes y amigos a matarse entre sí por un descuido.

¹¹ Capítulo XII.

En los episodios de Chrétien, el color de la sangre queda relegado a un segundo plano, oculto tras los pendones, prendas y escudos impactantes que los caballeros llevan consigo. Los golpes, sin embargo, son feroces. El objetivo, que es el incremento del honor del ganador, no parece compensar el riesgo que supone participar en los juegos. En este sentido, es imposible pensar que los torneos de Chrétien se sitúan más allá de la violencia explícita de *La mort Artu* o *La muerte de Arturo*; esa violencia está, sólo que menos evidente.

Las damas en los torneos

Compararemos por fin el lugar que ocupan los personajes femeninos en los episodios elegidos, cuestión estrechamente vinculada con la manera como se presenta en cada uno de ellos la tensión entre amor y armas propia de la narrativa caballeresca. Es evidente que las damas tienen un lugar mucho más protagónico en los episodios de Chrétien, como se verá.

En el torneo de Noauz, el conflicto al que se enfrenta Lancelot es la decisión que debe tomar entre perder su honra actuando como un cobarde, como se lo pide la reina, o desobedecer este pedido, faltando así a su deber de amante. Lancelot obedece a Ginebra, subordinando su deseo de obtener más honor al deseo de conservar el amor de su dama. El amor, en este caso, le impide hacer buen uso de las armas. Paradójicamente, cuando sobre el final la reina lo libera y Lancelot actúa como buen caballero, son sus hechos de armas los que impiden que las doncellas, reunidas para buscar marido, sean capaces de amar a otro. Las armas, en este caso, obstruyen el camino del amor, y la tensión amor/armas no llega a resolverse en un equilibrio. Dicha tensión se encuentra también presente en Tenebroc, aunque, como se mencionó antes, dependa más del contexto en el que se inserta el episodio que del episodio en sí. Al torneo, de todas formas, acuden damas que entregan “tantos velos y tantas mangas (...) como prendas de amor” (EE, 101). En este caso, las prendas señalan la presencia de mujeres interesadas en el torneo, pero no un conflicto como el que señalamos en Noauz y el que aparece en el torneo de Winchester de *La mort Artu*.

En dicho *roman*, la presencia de una manga, tradicional prenda de amor, en el torneo de Winchester ocasiona una pelea entre Lancelot y la reina y

la partida del héroe de Camelot. Esa manga, única presencia femenina en Winchester, puesto que ni a la misma Ginebra se le permite asistir, produce un conflicto. En el resto de las asambleas¹², la participación de la reina como espectadora es nula, y contrasta con las intervenciones activas de Ginebra descritas en Noauz. Algo similar ocurre en el torneo de Camelot de Malory, al que la reina no asistió “porque estaba enferma y no podía cabalgar esta vez” (LM, 215). La manga de la doncella de Astolat, sin embargo, llega al torneo y causa luego el conflicto entre los amantes.

La intervención de las damas, entonces, es casi nula pero conflictiva en *La mort Artu* y en *La muerte de Arturo*, y activa en los torneos de Chrétien, pero expresada desde un lugar de tensión con la naturaleza misma de las justas. Se puede pensar, pues, que lejos de dulcificar el escenario en dichos episodios, la presencia femenina lo complejiza y lo vincula con el clima de los torneos de Malory y de *La mort Artu*, donde esta presencia ya no es bienvenida.

A partir de este análisis, y teniendo en cuenta el fracaso del objetivo inicial de los torneos, la violencia que los signa, o la tensión que genera en ellos la presencia femenina, es posible concluir que, si bien los torneos de Chrétien presentan muchas características que los hacen a primera vista más lúdicos y felices, esconden también similitudes que anticipan los torneos sangrientos e inútiles de *La mort Artu*, e incluso de *La muerte de Arturo*.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1980). *La muerte del rey Arturo*. (Trad. Alvar, C.). Madrid: Alianza.
- Chrétien de Troyes. (1976). *Lanzarote del Lago o el caballero de la carreta*. (Trad. García Gual, C. y Cuenca, L.A.). Barcelona: Labor.
- Chrétien de Troyes. (1982). *Erec y Enid*. (Trad. Alvar, C., Cirlot, M.V. y Rosell, A.). Madrid: Editora Nacional.
- Lachet, C. (1994). «Mais où sont les tournois d’antan ?» : La fin des joutes dans *La Mort le Roi Artu*. En J. Dufournet (Comp.), *La mort du Roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie* (pp. 133 - 155). París: Honoré Champion.

¹² Sabemos que al segundo torneo acude la reina, puesto que más tarde el rey “se marchó de Taneborg con la reina” (MA, §48, p.62), y probablemente se encuentre en Camelot durante el tercer torneo, puesto que tres días después Mador de la Puerta llega a la corte y encuentra a la reina allí (§67). En cambio, a Karahés ya no asiste ni siquiera el rey.

Malory, sir T. (1991). *La muerte del Rey Arturo*. (Trad. Torres Oliver, F.).
Madrid: Siruela.

Variantes alegóricas del amor en el *Roman de la Rose* y en la *Vita Nuova*

Agustina Miguens¹

Introducción

La alegoría es una figura retórica que se define como metáfora prolongada, y, en términos más generales, constituye un segundo significado, distinto del literal (Zink, 1993 pp. 107-112). Como procedimiento hermenéutico ya era utilizado para la exégesis bíblica, pero durante la Edad Media se producen numerosos textos literarios que también requieren una lectura alegórica para su interpretación, como los que nos incumben. La primera parte del *Roman de la Rose* narra, mediante un sueño alegórico, la aventura de un joven para conseguir un beso de un capullo de rosa, símbolo de la amada. A través de distintos procedimientos alegóricos, como figuras pictóricas, personajes que representan de forma abstracta procesos psicológicos como “Celos” o “Buen recibimiento”, y las enseñanzas explícitas del dios Amor, el texto presenta de forma objetiva y abstracta el proceso amoroso y sintetiza las virtudes de la *fin’amor*, que se despliegan a partir de una serie de conductas específicas. Estas virtudes y comportamientos se codificaron progresivamente a lo largo de una tradición que comienza con la lírica provenzal.

Por su parte, la *Vita Nuova* se centra en el amor del joven Dante hacia Beatriz desde su primer encuentro, a los nueve años, hasta después de la muerte de la amada. Esta autobiografía ficcional combina una antología personal de poesías con una prosa autoexegética a partir de la cual el narrador

¹ UBA. agustinamm@hotmail.com

reflexiona sobre su producción lírica. Este texto también requiere una lectura alegórica, ya que cada experiencia de Dante con Beatriz funciona como signo de los cambios progresivos que atraviesa el protagonista y que afectan su concepción del amor y su escritura poética. Estas transformaciones configuran un camino de ascenso espiritual, el cual parte de un amor pasión y culmina con uno espiritual, sublimado, que trasciende la muerte del ser amado. Como afirma Varela, la “vida” del personaje Dante: “no es más que una colección de “hechos” e “imágenes” cada una de ellas significativa en sí misma como huella, signo, sacramento de una verdad superior” (Varela, 2006, p. 67).

El presente trabajo se propone analizar estos dos textos y compararlos a partir de la idea de que, mientras en el *Roman de la Rose* el amor supone un perfeccionamiento moral basado en la incorporación del código ético de la *fin’amor*, la *Vita Nuova* muestra una elevación espiritual que halla su correlato en la expresión poética. En función de esta hipótesis, nuestro trabajo recorrerá algunos puntos nodales de ambos textos que permiten argumentar a favor de este supuesto.

La aventura como perfeccionamiento moral en el *Roman de la Rose*

El *Roman de la Rose* puede considerarse un “arte de amar”, como se anuncia en el prólogo de la obra, no sólo por el hecho de contener mandamientos explícitos a la manera de otros tratados didácticos medievales, sino también porque incluye las enseñanzas en un marco ficcional y narrativo, similar al del *roman courtois*², lo cual las hace más atractivas para el lector. En este sentido, Michel Zink (2012) afirma que “el arte de amar reside más bien en la generalización, mediante el rodeo de la alegoría, de las etapas por las que pasa todo hombre joven que descubre y vive su primer amor” (p. 309). Etapas del amor que representan un camino de perfeccionamiento, tanto para el protagonista como para el lector, quien es invitado por la voz autoral, y de forma explícita, a participar del aprendizaje:

A aquel que hasta el fin permanezca atento puedo asegurarle que al final sabrá muchísimas cosas del arte de amar, con tal de que sea

² Esto puede vincularse con la idea de “*sénefiance*” en los *romans* de Chrétien de Troyes como enseñanza oculta en una ficción.

capaz de entender cuanto diga aquí, para que interprete el significado de este sueño mío. Ya que la verdad que se encubre en él, llegado el momento, podrá descubrir (*Roman de la Rose*, 1998, p. 97)³.

Luego del prólogo, comienza aquello que podemos identificar como la primera etapa del sueño. Esto sucede cuando el protagonista tiene veinte años y es joven e inexperto, pero cuenta con la edad apropiada para enamorarse: “yo cumplí veinte años, al punto en que Amor toma posesión de todos los jóvenes” (*RR*, p. 41). Como primer paso en la adquisición de las virtudes del amor cortés⁴, el joven no debe poseer ciertos vicios, prohibición que se plasma en el texto mediante imágenes antropomórficas pintadas sobre el lado externo del muro que protege el vergel. Algunas de estas imágenes son pecados capitales, como la Aversión, la Envidia y la Avaricia, otras son vicios morales como la Traición, la Codicia, la Villanía⁵ y la Hipocresía, y otras se pueden considerar condiciones incompatibles con el amor cortés: la Vejez, la Pobreza y la Tristeza. Todo esto determina que el acceso al jardín sea para los pocos que carezcan de esas características.

En segundo lugar, al ingresar al vergel el protagonista debe familiarizarse con los personajes de la corte, como Ociosa y Recreo, cuyos nombres indican que el tiempo de esparcimiento es condición indispensable para poder dedicarse al amor y acceder al deleite que este produce. La belleza, la alegría, la cortesía y el buen vestir son características compartidas por todas las personificaciones y son presentadas como alicientes para el amor: “La gente más bella, lo debéis saber, que en el mundo entero pueda imaginarse, son los que acompañan a Recreo aquí, a los cuales él inspira y conduce” (*RR*, p. 58). Los nombres de las flechas de oro del dios Amor, como Belleza, Franqueza, Bello Semblante, y de sus compañeros, por ejemplo, Largueza y Riqueza, indican

³ Después de la primera mención, se denominarán los textos trabajados por sus iniciales.

⁴ El amor cortés es descrito por Michel Zink (2012) como “un amor refinado, perfecto, depurado, no en el sentido platónico sino como el metal en fusión que fluye del crisol, purificado de toda aleación o escoria” (p. 278).

⁵ La “villanía” tenía como significado primario la procedencia campesina, rústica, y por lo tanto, diametralmente opuesta al ámbito de la corte. A medida que la “cortesía” se empezó a vincular en el imaginario con costumbres virtuosas y comportamientos refinados, la “villanía” también adquirió connotaciones morales negativas, tal como explica Paul Zumthor (2012, p.83). Desde esta perspectiva moral es que aparece descrita en el *RR*.

las cualidades y actitudes que debe tener un amante cortés. Después de que el joven protagonista observa a estos personajes, la voz narrativa, desde la madurez que le confieren los años, emite una serie de reflexiones morales, las cual reflejan el aprendizaje que ha internalizado a partir de su experiencia vital. Por ejemplo, después de describir a Riqueza, amonesta a los lisonjeros: “¡Vida miserable debieran llevar estos lisonjeros codiciosos, a los que los nobles despreciar debieran!” (RR, p. 70).

El tercer momento que seleccionamos es el enamoramiento. Este es presentado a través de un juego intertextual con el mito de Narciso, probablemente conocido por el autor a partir de la difusión medieval de las *Metamorfosis* de Ovidio. El narrador se inclina sobre la fuente en la que se ahogó Narciso y ve en ella el reflejo de un pimpollo de rosa, como se indica en la siguiente cita:

En él reflejado, y entre otras mil cosas, distinguí un rosal cargado de rosas, el cual se encontraba en lugar oculto, cercado de un seto todo alrededor. Y me sobrevino un tan gran deseo que, si se me dieran a cambio Pavía o incluso París, no me impedirían que me dirigiera hacia aquel lugar (RR, p. 83).

El mito funciona como una enseñanza que indica que enamorarse de un “otro” significa superar el narcisismo infantil. Por ello, se reprueba el rechazo de Narciso a Eco y se amonesta a las mujeres en general para que no sigan su ejemplo: “Así pues, tomad ejemplo, mujeres que a vuestros amigos os mostráis esquivas. Si vuestros amigos murieron por vos, Amor se podrá vengar algún día” (RR, p. 82). El enamoramiento también se expresa a través de la metáfora de la herida causada por una flecha y se describe como sufrimiento y alivio a la vez: “Esa flecha, pues, la virtud tenía de ser a la vez dulce y dolorosa: desde aquel instante pude comprobar que fue para mí martirio y consuelo” (RR, p. 92).

Después, el protagonista recibe las enseñanzas de Amor, desarrolladas en un largo monólogo en el que el dios adoctrina al narrador a la manera de un maestro con su discípulo. Por eso, este pasaje es el más explícitamente didáctico. Los consejos también apuntan a consolar al amante gracias a su nivel de generalización, como se ve en el siguiente pasaje: “Te estremecerás con escalofríos, como ocurre al hombre que vive angustiado, saldrán de tu cuerpo

profundos suspiros, y debes saber que esto les ocurre a quienes padecen los mismos rigores que a ti en adelante te van a agitar” (*RR*, p. 103).

En una última etapa, el joven fracasa en su intento de obtener el beso de la rosa, ya que es rechazado por los personajes alegóricos Celos, Peligro y Vergüenza, y porque una alta fortaleza se alza alrededor del capullo. No obstante, según las convenciones de la *fin' amor*, un buen amante debe estar dispuesto a sufrir ante el rechazo de la dama, y sus sentimientos deben mantenerse firmes, por lo que estos obstáculos constituyen un nuevo tipo de prueba. Como sintetiza Schnell (2012): “Un largo periodo de sufrimiento separa el comienzo del cortejo de la recompensa (a veces) prometida del amor. En ese lapso el enamorado debe, con su devoción, dar prueba de la sinceridad y constancia de su amor” (p. 377).

La elevación espiritual en la *Vita Nuova*

En la *VN* la aparición de Beatriz sucede en el inicio del relato y desencadena la evolución interior del Dante “protagonista”. Esta evolución se desarrolla a partir de sus recuerdos y une los pocos contactos y experiencias que tiene con Beatriz (conocerla, recibir su saludo, etc.) con un perfeccionamiento espiritual y con cambios en su estilo poético. En este texto, la manera de entender el amor y la forma en que la dama influye sobre el amante está atravesada por nociones filosóficas platónicas (la contemplación de la dama como fin último) y aristotélicas (nociones de sustancia, accidente, virtud). Blanco Valdés analiza esta cuestión basándose en el siguiente fragmento de la *Vita Nuova*: “Amor no es por sí sustancia, sino que es un accidente en la sustancia” (*La Vida Nueva*, 2004, p. 101). Lo accidental es, para Aristóteles, lo contingente y potencial, por lo tanto es algo que puede ocurrirle o caracterizar a un ser, pero no es necesario ni constante. En cambio, la esencia sí es determinante y es “la *substancia* de un *ser* determinado” (Blanco Valdés, 1998, p. 117). Según estas ideas, el amor, que es un accidente, necesita de un amante para poder realizarse en acto, pero además, por ser “accidente en sustancia”, tiene una esencia propia amorosa la cual es capaz de producir cambios profundos en la esencia misma del amante⁶. En relación con lo anterior, el soneto del capítulo XX muestra cómo se produce el enamoramiento

⁶ Como explica Blanco Valdés (1998), para Dante: “es evidente que la esencia de un individuo en el cual se realiza ese Amor, sí se ve modificada pues de no amorosa pasa a ser amorosa” (p. 117).

cuando el sentimiento amoroso pasa de la potencia al acto: “la belleza aparece después en una discreta / dama, que agrada tanto a los ojos, que dentro / del corazón nace un deseo del objeto que agrada; / y a veces dura tanto en éste, que hace / que despierte el espíritu de Amor” (VN, 2004, p. 81).

Al principio de la VN, la concepción del amor está muy influida por la poesía de Guido Cavalcanti,⁷ lo cual se observa en las poesías que desarrollan el sufrimiento y el dolor que produce el amor, como el soneto del capítulo XV: “el semblante muestra el dolor del corazón, / que, desfallecido, se apoya donde puede; / y por la ebriedad del gran temblor parece / que las piedras gritaran: Muere, muere” (VN, p. 67).

En una etapa ulterior, se produce un quiebre cuando Beatriz se niega saludar a Dante por sus requerimientos a las “damas pantalla”. A partir de este momento clave, el poeta renuncia a buscar una recompensa de parte de la amada (el saludo). De un amor sensual, un “loco amor”, que produce sufrimiento en el amante, se pasa a uno intelectualizado y focalizado en el ser amado, lo cual constituye la transformación central de la *Vita Nuova*. Tanto para Dante como para Cavalcanti, “el amor se origina en la vista de una bella imagen, la de la dama, que se intelectualiza y después desciende hasta el corazón” (Blanco Valdés, 1998, p. 122), pero Dante añade que el sentimiento amoroso produce una mejora espiritual y un cambio profundo al combinarse con el alma racional. Esta concepción particular del fenómeno se manifiesta en las poesías de alabanza a Beatriz, que el escritor considera una “nueva materia, más noble que la anterior” (VN, p. 71). Una de las poesías centrales de la VN y que marca esta transición es la balada “Damas que tenéis entendimiento de amor”. Allí se exalta a la dama al considerarla una “maravilla” y se la asimila a un ser celestial: Un ángel invoca al divino intelecto y dice:

Señor, en el mundo se ve
como maravilla el acto que procede
de un alma cuyo resplandor alcanza hasta aquí.

⁷ Dante establece un diálogo intertextual con otros “iniciados” que pueden entender su poesía, conformado por los “*fedeli d’Amore*” (Varela, 2006, p. 62), colegas entre los que se destacan Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti, llamado por Dante: “el primero de mis amigos” (VN, 2004, p. 41), del que se nos dice que escribe un soneto en respuesta al primer poema de la VN. Como el texto de Dante se dirige primariamente a un grupo selecto de entendidos, adquiere un carácter esotérico.

El cielo, que no tiene otro defecto,
que el de no tenerla, la reclama a su Señor (VN, p. 75).

Además, la dama representa una fuente de virtud y salud: “Y cuando encuentra a alguien que es digno / de contemplarla, ése prueba su virtud, / pues se le vuelve salud lo que ella le da / y tanta humildad le entrega, que toda ofensa olvida” (VN, p. 76), por lo cual Beatriz deja de ser motivo de sufrimiento y pasa a ser promotora del mejoramiento espiritual a través de un amor sublimado. De este modo, como expresa Bello Valdés (1998): “Ahora ya no se precisa de correspondencias pues basta la alabanza, la poesía reclama del sujeto una cada vez más cumplida autoperfección espiritual. Este amor, en la medida en que significa búsqueda del bien no puede procurar ya dolor y se aúna con la virtud” (p. 38). De este modo, la amada de la VN prefigura las características de la Beatriz de la *Divina Comedia*, “que es símbolo de la Sabiduría, de la Teología, lo que es también Amor” (Bello Valdés, 1998, p. 38).

Esta transformación culmina en los últimos poemas de la VN, después de la muerte de la dama. En el capítulo XXIX, Dante vuelve a tener la misma visión de Beatriz que en su juventud, cuando se le apareció vestida de rojo, pero se arrepiente del deseo sensual que había sentido en ese momento: “recordándola según el orden del tiempo pasado, mi corazón comenzó a arrepentirse del deseo por el que tan vilmente se había dejado poseer algunos días contra la constancia de la razón” (VN, p. 135). Luego, observa que pasan por su ciudad un grupo de peregrinos que lo inspiran a adoptar una actitud devota con respecto a la dama y a expresarlo en el último soneto, en el que describe una visión de Beatriz en el más allá. El amor ha elevado al protagonista a las más altas esferas de la razón y la divinidad:

Allende la esfera que más amplia gira
pasa el suspiro que sale de mi corazón:
inteligencia nueva, que el amor,
mientras llora, pone en él, elevándolo.
Cuando ha llegado allí donde desea,
ve a una dama que recibe honor
y luce tanto, que por su esplendor
el peregrino espíritu la contempla (VN, p. 141).

La *VN* termina con una promesa de cambio personal y de estilo de escritura, con características que ni siquiera puede expresar, ya que se vinculan con la contemplación de la esfera divina. Afirma al respecto el narrador: “Después de escribir este soneto se me apareció una maravillosa visión, en la que vi cosas que me persuadieron a no hablar más de mi bendita dama hasta que pudiese tratar de ella más dignamente” (*VN*, p. 141). Con esto, se liga el final con el comienzo mismo del texto “*Incipit vita nova*” (*VN*, p. 35) como el inicio de una nueva etapa en la vida del poeta en la que puede reflexionar retrospectivamente sobre su transformación desde un amor sensual a uno espiritual, que representa una “nueva vida”.

Conclusión

Creemos que la aventura del protagonista en el *RR* puede entenderse como un camino de perfeccionamiento moral que consiste en la adquisición de las cualidades y conductas de un buen amante cortés. Las mismas experiencias de enamoramiento y fracaso del protagonista contribuyen en el proceso de aprendizaje. En cambio, en la *VN* se da un paso más allá de la concepción del amor de la tradición cortés, ya que en ella se plasma una evolución personal, tanto espiritual como artística, que culmina con un amor sublimado, místico y sagrado hacia el personaje de Beatriz, lo cual prefigura la aparición de este personaje en la *Divina Comedia*.

Por otro lado, el *RR* busca expresar, a partir de una experiencia individual, el proceso amoroso por el que pasa cualquier amante cortés. El nivel de abstracción y generalización hace que el texto funcione como consuelo y como enseñanza para el lector, a quien se interpela directamente. En contraste, la intencionalidad didáctica es mucho más sutil en el texto de Dante. En la *VN* hay un giro sumamente personal y subjetivo, que se observa en el recurso de la autobiografía ficcional y en la expresión de una evolución amorosa, espiritual y poética individual. Seguimos a Auerbach, quien afirma que Dante “es subjetivista en grado sumo: sus rasgos son el poder de Amor como mediador de la sabiduría divina, la conexión directa de la dama con el reino de Dios, la fuerza de ésta para agraciarse al amante con fe, conocimiento y renovación interior” (Auerbach, 2008, p. 51).

A pesar de sus diferencias, en ambos textos el amor no solo es la manifestación de la sensibilidad y de las emociones del hombre sino, fundamentalmente, una fuente de perfeccionamiento, ya sea moral o espiritual.

Referencias bibliográficas

- Auerbach, E. (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona: Acantilado.
- Alighieri, D. (2004). *La vida nueva*, edición bilingüe de Julio Martínez Mesanza. Madrid: Siruela.
- Bello Valdés, M. (1998). La virtud del amor: el amor de la virtud. Notas sobre un itinerario dantesco. *Medievalia*, 28, 36-43. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/93>.
- Blanco Valdés, C.F. (2006). La teoría del *buon perfetto* en Cavalcanti y Dante. *Revista de Literatura Medieval*, 18, 113-127.
- Guillaume de Lorris y Jean de Meun. *Roman de la Rose*, J. Victorio (Ed. y Trad.). Madrid: Cátedra.
- Schnell, R., (2012). El amor cortés como discurso cortés sobre el amor. En A. Basarte (Comp.) y M. Dumas (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: EdeFyL, 321-424.
- Varela-Portas de Orduña, J., (2006). El Dante estilnovista, *La Vida nueva*. En *Dante Alighieri* (pp. 37-70). Madrid: Síntesis.
- Zink M., (1993). L'allégorie. En *Introduction à la littérature française du Moyen Age* (pp. 107-112). Paris: Le livre de poche.
- Zink, M., (2012). Un nuevo arte de amar. En Basarte, A. (comp.) y Dumas, M. (ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 275-319). Buenos Aires: EdeFyL.
- Zumthor, P., (2012). La "cortesía". En A. Basarte, (Comp.) y M. Dumas, (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 83-95). Buenos Aires: EdeFyL.

Infidelidad y lascivia: Elementos cómicos en dos textos de las narrativas italiana y francesa del siglo XII

María Constanza Esposito¹

Introducción

El fenómeno de la risa ha sido objeto de interés para filósofos y estudiosos a lo largo del mundo y de la historia. Por qué nos reímos ha sido la pregunta que ha encontrado múltiples respuestas, pero que todavía hoy sigue sin encontrar una explicación unívoca.

Sin embargo, aunque la respuesta a esa pregunta sea harto difícil, lo que sí es sencillo responder es *qué* nos da risa. Por eso, y atendiendo a una coyuntura social, cultural, histórica, es posible identificar ciertos hechos jocosos para el ser humano.

El propósito de este trabajo es, justamente, estudiar uno de esos motivos: el del marido cornudo en la literatura medieval. En esta ocasión, el rastreo y análisis se llevará a cabo en dos textos de fines del siglo XII y comienzos del XIII: el *fabliau* francés “Le villain de Bailleul” y el cuento “El tonel” del *Decamerón* de Boccaccio.

En ambos casos el motivo no solo estructura la narración, sino que es el inspirador incuestionable de la risa. Este aspecto cómico será trabajado desde una doble perspectiva: por un lado, una perspectiva filosófica. Aunque las explicaciones al fenómeno de la risa sean múltiples, creemos que en este

¹ USAL - UNLP. constanza.esposito@usal.edu.ar

caso es sumamente iluminador el análisis del pensador francés Henri Berson en su célebre libro, *La Risa*. Por otro lado, el contexto en que se producen estas obras no puede ser dejado de lado: la alta carga de eroticidad con que se materializa el motivo encuentra su explicación más clara en el análisis bajtiniano de la cultura cómica popular de la Edad Media. Es a través de este doble acercamiento que nos proponemos explicar el *leit motiv* del marido cornudo en ambas narraciones.

La hipótesis del trabajo será entonces: *El tópico del marido cornudo responde a una doble motivación: por un lado, como ejecución del procedimiento cómico bergsonianos por excelencia, la inversión, por el otro, como actualización de los elementos eróticos existentes en la cultura no oficial de la Edad Media.*

Misoginia e ingenio

Un punto clave de contacto entre los dos textos es la artífice de los engaños y adulterios, la mujer. La figura femenina en la narrativa medieval arrastra una pesada herencia desde la época de la Antigüedad Clásica, desde el mismísimo Plauto, como bien ha señalado la crítica.

Existe un tratamiento muy puntual para el fenómeno del adulterio cuando lo lleva a cabo la mujer y esto gira en torno a una pregunta muy sencilla: ¿Cómo puede lograr sus objetivos cuando se encuentra en una situación de inferioridad con respecto al hombre? Naturalmente, la fuerza bruta no es una respuesta. La alternativa, en cambio, es el ingenio. Se utiliza para hablar de la mujer en los *fabliaux* el término “antifeminista” pues ellos tienden a advertir las perfidias que estas llevan a cabo. Anrnaud de la Croix señala, sin embargo, que “Mais cet antiféminisme supposé se teinte aussi d’une grande admiration, chez les auteurs de fabliaux, por la stratégie féminine: . . . elles s’y entendent merveilleusement pour parvenir à leur fins” (De La Croix, 2003, p. 123).

La advertencia no excluye, por lo tanto, la admiración por la elocuencia y eficacia con que estas mujeres salvan el obstáculo de la inferioridad y cuyo recurso mejor explotado es el ingenio.

Tras la historia de “Le Villain de Bailleul”, que narra el cómo una mujer engaña a su muy poco agraciado marido, tanto física como intelectualmente,

para retozar con el capellán del pueblo en sus narices, natural es que la falsa moraleja (rasgo típico, por otro lado, de los *fabliaux*) presentada sea: “. . . mais le fabliau dit à la fin / qu'on doit tenir pour fou / celui qui croit sa femme plus que lui-même” (Bodel, 1994, p. 91).

En el *Decamerón*, conocemos la historia “El Tonel”, en la que Peronella y su amante gozan de los placeres sexuales también, como en el *fabliau*, frente al marido de la mujer. No es casual que Boccaccio la ubique en la séptima jornada del libro, jornada en la cual los jóvenes que escapan de la peste narran historias en las que “. . . se razona sobre las burlas que por amor o por salvarse de ellas han hecho las mujeres a sus maridos, no percatándose de ellos o sí” (Boccaccio, 214, p. 524).

La narrativa medieval es, sin duda, en el mayor de los casos, misógina o al menos “anti-feminista”. Pero aunque este aspecto sea una consecuencia lógica del contexto socio cultural en que estos textos fueron producidos, no podemos ignorar esta admiración que las mujeres despertaban por el agudo uso de su ingenio. Así, en los dos textos trabajados hay un tratamiento levemente redentor para estas mujeres adúlteras.

En “Le Villain de Bailleul”, a pesar de la advertencia final, el narrador hace una descripción significativa del marido engañado: “Il était grand et épouvantable à voir, / un vrai diable, avec un vilaine hure” (Bodel, 1994, p. 8). Tal descripción del hombre, si bien no constituye una justificación para el adulterio, pone de manifiesto el hecho de que la joven no encontraría en el hombre ninguna clase de atractivo. Se advertirá, además, que el hombre no era precisamente iluminado en entendimiento, ya que cree fácilmente a su mujer cuando esta le afirma que está muriendo, e incluso, que ha muerto. Frente al hombre desagradable y por añadidura estúpido, el lector no puede sino solidarizarse con la mujer mucho más que con el marido.

En el *Decamerón*, esta suerte de dimensión redentora aparece de forma mucho más explícita. En la narración, Filóstrato, el joven que relata la historia de Peronella, se inmiscuirá en el relato para hacer declaraciones muy claras a este respecto:

Queridísimas señoras mías, son tantas las burlas que los hombres os hacen, y en especial los maridos, que cuando sucede que alguna mujer burla al marido, no solamente deberíais estar contentas de que ocurriera, o de

enteraros de ello o de oírlo decir a alguien, sino que deberíais vosotras mismas irlo contando por todas partes, para que los hombres comprendan que, si ellos saben burlaros, las mujeres, por su parte, también saben (Boccaccio, 2014, p. 534).

Aunque en líneas generales nos resulta impensable el empoderamiento femenino en el contexto medieval, cuando nos resulta problemático incluso en el presente, es preciso no olvidar que en la literatura de este período, la figura femenina pudo haber tenido, de vez en cuando, un leve vislumbre de justicia poética.

El camino bergsoniano de la risa

El filósofo francés Henri Bergson reflexionó a propósito del problema de lo risible, en su famosa obra, *La Risa*. Y, aunque al principio de la exposición planteábamos que las respuestas sobre este fenómeno son todo menos unívocas, el planteo bergsoniano es especialmente iluminador.

Una primera noción que tomaremos de él es la siguiente: “Lo cómico habrá de producirse cuando los hombres que componen un grupo concentren toda su atención en uno de sus compañeros, imponiendo silencio a la sentimentalidad y ejercitando únicamente la inteligencia” (Bergson, 2004, p. 6). Aquello que mueve a risa, entonces, lo hace toda vez que la empatía sea eliminada.

El motivo del marido cornudo implica, a este respecto, una necesaria eliminación de la solidaridad que el marido pueda suscitar en el público. La pregunta es entonces, ¿cómo hacerlo?

El *fabliau* trabajado usa una metodología clara y sencilla: la presentación de un marido feo, deforme y encima de todo estúpido. La empatía nace de la posibilidad de identificación con otro sujeto, y si el sujeto presentado es un cúmulo de defectos, difícilmente un lector o espectador se sienta identificado. Suponemos que nadie tiene tan poca estima de sí mismo. El marido de esta narración es un claro ejemplo de lo que Bergson denominaba “fealdad cómica”, esa fealdad que deja de ser un simple defecto físico para cruzar los umbrales de la ridiculez.

Un segundo mecanismo bergsoniano que ejecuta el *fabliau* es el denominado “fantoche de hilos”. El recurso consiste en la presentación de “. . . escenas en las que el personaje cree hablar libremente y sin embargo identificamos que es un simple juguete en manos de alguien” (Bergson, 2004, p. 33). Una vez

puesto en marcha el ardid de la esposa, quien se propone convencer al hombre de que este se encuentra verdaderamente en agonía, toda respuesta del marido estará sometida a la falaz sentencia de muerte. Tan víctima es el hombre del engaño, que, cuando el capellán retoce con su esposa, este lamentará no poder darle una paliza porque *ha muerto*: “Certes, si je n’*étais pas mort / vous regretteriez votre entreprise*” (Bodel, 1994, p. 89).

Boccaccio, por su parte, hace una presentación del marido mucho menos radical. Suscita incluso cierta lástima por parte del Filóstrato, quien dice: “No hace mucho tiempo un pobre hombre de Nápoles tomó por mujer una bella y graciosa joven, llamada Peronella” (Boccaccio, 2014, p. 535). Por lo tanto, la comicidad no podrá producirse en este caso a partir de la estética cómica. En cambio, Boccaccio sí apelará al “fantoche de hilos”, y todo aquello que diga el hombre estará sometido al entramado adúltero que ha planteado su esposa. Lo escucharemos decir, por ejemplo: “Oh, Dios, alabado seas siempre, porque aunque me has hecho pobre, me has dado el consuelo de esta mujer buena y honesta” (Boccaccio, 2014, p. 535).

Por añadidura, en ambas narraciones vemos que las mujeres, sabedoras de sus engaños y mentiras, se expresan de manera tal que le recuerdan a sus maridos las desgracias que las aquejan por sus causas: “Que deviendra ta malhereuse femme / qui se tuera de chagrin pour toi?” (Bodel, 1994, p. 87) y “Y yo, infeliz de mí, porque soy buena y no me ando con locuras, tengo males y mala suerte” (Boccaccio, 2014, p. 536).

Finalmente, Bergson propone un recurso claro y efectivo para alcanzar el efecto cómico: la inversión, idea que estructura el célebre tópico del mundo al revés que Bajtín, a su vez, trabaja en su análisis sobre la cultura cómico popular.

El motivo del marido cornudo funciona a través de este mecanismo: en una coyuntura histórico social en la que la mujer se encuentra siempre sometida a la fuerza y los designios del colectivo masculino, la inversión consiste en el enroque de estas relaciones de poder. Quien era antes el poderoso ha quedado sometido al débil y este atentado contra una triste expectativa nos genera risa. Naturalmente, no es risible que la mujer, aplastada por siglos de sometimiento sea engañada, pues el adulterio masculino era, de hecho, moneda corriente. En palabras de Cristina Martín de Doria: “El adulterio femenino es un recurso estilístico puesto al servicio de una intencionalidad cómica” (Martín de Doria, 2010, p. 665).

Así, los textos seleccionados materializan este procedimiento cómico claro a través de las historias de estas dos mujeres adúlteras que, mediante ardides verbales, llevan al marido a una situación fácilmente risible al tiempo que satisfacen sus más lascivos deseos. Peronella y la mujer del *fabliau*, a veces llamada Emma, otras Erme, invierten la posición de sumisión en que sus contemporáneas no ficcionales seguramente se encontraban y dejan a sus respectivos maridos en el completo ridículo.

El elemento erótico en la cultura cómico popular

Bajtín, en su célebre obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* hace un impecable rastreo de aquellos elementos que constituían una cultura que, aunque no era oficial, estaba profundamente viva.

Los textos seleccionados para el presente trabajo pueden ser eficazmente iluminados por el rastreo bajtiniano, pues un elemento clave de estos es el erotismo. En ambas narraciones, son claras las referencias más o menos explícitas al acto sexual. Contra la expectativa del ojo común, es preciso no olvidar entonces que este aspecto no era algo *extraño* en la narrativa medieval.

El motivo del marido cornudo que, por otra parte es muy rico para explotar el elemento erótico, es además una materialización cultural de la inversión bergsoniana. En palabras de Bajtín: “El carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios y tabúes” (Bajtín, 1987, p. 15).

Los protagonistas de estas narraciones encuentran, entonces, mediante el adulterio, la liberación de la opresión del marido. Pero además, en ambos textos se explota la sexualidad con una naturalidad que muestra de forma clara la eliminación del tabú que existía (y existe) con respecto al sexo: “Il (le chapelain) a délacé ses vêtements, l’a dévêtuë: / sur le fourrage nouvellement battu / ils se sont renversés tous le deux, / lui dessus et elle dessous” (Bodel, 1994, p. 89).

En el pasaje citado, las referencias corporales son muy explícitas: la desnudez, las posiciones que los amantes toman durante el acto. Al respecto, Bajtín había explicado con claridad que “las imágenes del cuerpo, así como la bebida, la satisfacción de las necesidades corporales y de la vida sexual” (Bajtín, 1987, p. 23) eran un elemento capital de la cultura cómico popular.

A propósito, dice Arnaud De La Croix: “Si le Moyen Âge est un civilisation visuelle qui s’attache au geste, au mouvement du corps, cependant l’érotisme reside d’abord dans le regard posé sur ces corps” (De la Croix, 2003, p. 124).

La narración de Boccaccio, por su parte, no escatima a propósito del tema sexual. Peronella y su amante consuman el acto carnal justo mientras el marido de esta se encuentra limpiando lo que parecen heces dentro del tonel. El elemento escatológico era, sin duda, clave en la cultura cómico popular. Pero más allá de la referencia, es llamativo lo explícito de la descripción del encuentro entre los amantes:

Y mientras así estaba, indicando y recordando a su marido, Giannello (el amante), que aquella mañana no había satisfecho plenamente sus deseos . . . se acercó a Peronella, que tapaba por entero la boca del tonel, y llevó a efecto el juvenil deseo . . . Casi al mismo tiempo encontró satisfacción el amante y quedó raspado el tonel (Boccaccio, 2014, p. 538).

Boccaccio ha logrado en su narración la sincronización de dos elementos propios de la cultura popular: las heces (en la limpieza del tonel) y el acto sexual. Sobre esta última, cabe señalar que, en la cultura cómico popular, la satisfacción de las necesidades es sin duda la forma más acabada y efectiva de rebajar todo aquello que es sublime (Bajtín, 1987, p. 137).

Esta cultura asentaba su estética en un sistema de imágenes claro en el que todo giraba en torno a la corporalidad, a este sistema Bajtín lo denominó “Realismo Grotesco”. Las narraciones analizadas toman efectivamente este sistema estético para la construcción de la trama: el predominio del elemento erótico y la riqueza expresiva de registro con la que este es tratado muestran por parte de estos autores, una voluntad clara de aprehender lo risible. No en vano Joseph Bédier había llamado a los *fabliaux* “contes à rire en vers” (De la Croix, 2003, p. 116).

Paralela a la literatura culta que existía, condensada en la materia del amor cortés y la lírica provenzal en Francia y en la Scuola Poetica Siciliana, la lírica toscana y eventualmente el Dolce Stil Novo en Italia, los *fabliaux* y los cuentos cómicos del Decamerón constituyen una expresión clara de esta cultura cómico popular que vivía con intensidad en estos pueblos. Allí donde la aristocracia proponía un modelo de amor apegado a rígidos cánones idealistas, donde el amor se convertía en un juego de espera, de encuentros y

desencuentros, de loas y ennoblecimiento, estos textos no dejaron caer en el olvido esta cultura que, aunque no era oficial, era inmensamente rica.

Conclusión

La inquietud a propósito de la risa como fenómeno humano es una cuestión sumamente difícil de responder. Como proponía Aristóteles, creemos que aquello que suele distinguir al hombre del animal es la risa, y, como todo fenómeno humano, se torna tanto más difícil la explicación cuanto más lo percibimos como exclusivo.

Sin embargo, sí es posible identificar de forma más o menos unitaria ciertas constantes que mueven al hombre a la risa. El motivo del marido cornudo es una de estas constantes.

En literatura, los ejemplos son ricos y frecuentes. “Le Villain de Bailleul” y “El Tonel” no son las únicas narraciones de sus respectivos géneros o colecciones que apelan a este motivo. Son numerosos los *fabliaux* que lo retoman, y son frecuentes los relatos de esta temática en el *Decamerón*.

En el presente trabajo, la propuesta fue justificar que el motivo del marido cornudo genera risa desde dos aspectos: uno filosófico (la risa bergsoniana) y uno cultural (la cultura cómico popular bajtiniana). A través del rastreo de estos procedimientos cómicos, concentrados a su vez en la figura femenina, creemos que se obtiene un resultado interesante.

Por un lado, se explica de forma más o menos acabada por qué el adulterio femenino es gracioso en todas las épocas: la inversión, aunque clara en estos textos medievales, es un mecanismo perenne. La riqueza de la propuesta bergsoniana consiste en que los mecanismos que él sistematiza no encuentran limitaciones temporales ni geográficas y le dan a la risa una dimensión universal. Mientras la mujer ocupe un lugar de subalterna, el marido engañado ha sido y probablemente será motivo de risa en todas las culturas, en todos los tiempos.

Por otra parte, resulta imposible soslayar la coyuntura en que este motivo se interpreta. Aunque risible en nuestro tiempo, en la cultura medieval tomaba otros tintes, especialmente en la mixtura con el elemento erótico. En este aspecto es que la propuesta bajtiniana permite, en el análisis de las narraciones, no hay que olvidar que la fuerza con la que lo sexual aparece retratado no es un mero ejercicio de vulgaridad, sino que reviste una forma clara y valiosa de incorporar una cosmovisión única de esa época y de ese tiempo.

Bergson, entonces, nos permite intentar explicar la risa. Bajtín evita, por su parte, que olvidemos por qué la infidelidad femenina era risible. A través del recuerdo, un recuerdo jocoso que no nos abruma con el peso de las obligaciones que ha adquirido el ejercicio de la memoria en un mundo de guerras y atrocidades, la cultura cómica popular se filtra en nuestros días para (como otrora hiciera) que también nosotros podamos vivir de vez en cuando esa atmósfera de liberación.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Bergson, H. (1994). *La Risa*. Buenos Aires: Losada.
- Boccaccio, G. (2014). *El Decamerón*. Madrid: Alianza.
- Bodel, J. (1994). Le Vilain de Bailleul. En R. Brusegan, (Comp.), *Fabliaux* (pp. 84-91). París: Union Générale d'Éditions.
- De La Croix, A. (2003). *L'Érotisme au Moyen Âge*. París: Éditions Tallandier.
- Martín de Doria, C. (2010). La mujer infiel desde Plauto hasta *Johan Johan* [Exclusivo en línea]. *Biblioteca Digital Universal*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151687.pdf>

Hospitalidad: Dimensión humana y divina en *Le Voyage de Saint Brendan* (Benedeit)

Susana Verónica Caba¹

Traigo a estas jornadas parte de una investigación mayor² en torno a la figura de Saint Brendan. ³ *Le voyage de Saint Brendan*, texto anglonormando —idioma que los normandos trasladaron a Bretaña— escrito por Benedeit alrededor del año 1120 y cuya riqueza expresiva habilita el desarrollo de ciertas formas narrativas propias del Medioevo francés.

Si bien en otras oportunidades he planteado la inmensa difusión que esta obra tuvo a lo largo de los siglos por toda Europa, es aún un texto que ha tenido una fortuna literaria bastante acotada en el ámbito académico argentino, producto en parte de que su traducción al castellano resulta bastante tardía (S. XX) y porque su temática ha sido abordada desde lo dogmático cristiano exclusivamente.

Concentrada en el eje de análisis propuesto, esta comunicación intenta, por tanto, abordar la noción de hospitalidad en dos episodios de *Le Voyage de Saint Brendan: Arrivée à 'Île d'Ailbe/ L'ordre de Saint Ailbe/ Dieu pourvoit à tout* (vv. 621-778) y *Paul l'ermite/ La loutre ravitailleuse* (vv.1505- 1606), en cuyo interior vemos no solo una visión cristianizada de la vida ultraterrenal sino también un viaje pleno de aventuras, en una dimensión eminentemente humana.

¹ UBA- UNO- ISFD 29 scaba14@yahoo.com

² Este trabajo forma parte de una investigación mayor: “Resignificación de la representación de viajes y viajeros medievales. La matriz narrativa en *Le voyage de Saint Brendan*” cuyo marco es el proyecto UBACyT: Pervivencia y resignificación de tradiciones literarias en la Literatura Europea Medieval (siglos XII-XV), IFyLH, FFyL (UBA) dirigido por la Lic. Silvia Delpy y codirigido por la Dra. Susana Artal.

³ Cfr. Caba, S. 2013.

La hospitalidad, que acompaña y sostiene en gran medida la esencia misma de los viajes en la antigüedad y el medioevo, forma parte de un proceso histórico-cultural mucho más extenso, en el cual se entrecruzan límites folclóricos y mágicos, al mismo tiempo que permite convocar personajes y fuentes histórico- morales.

Será necesario recordar que Brendan desea: conocer “aquel Paraíso, donde primero vivió Adán, aquel que es nuestra herencia y del que fuimos desposeídos” y por ello emprende un viaje en compañía de un grupo de sacerdotes. En ese itinerario esta *congregatio* debe superar una serie de obstáculos que les permitirán fortalecer su fe en Dios. Pero además, el periplo exige que los hombres comprendan la naturaleza que los rodea, que, atravesada por elementos cristianos, carga múltiples connotaciones. Y en particular, que en cada escala que hagan, enfrentarán los elementos naturales y exigirán o recibirán hospitalidad para la prosecución del peregrinaje. Por tanto, este viaje purificador puede entenderse como una progresión espacio-temporal que se corresponde con una evolución espiritual, evolución que se diluye o fragmenta cuando se manifiesta lo racional propio de los hombres.

De esta manera, el abad Brendan y su comunidad eclesial enfrentan el desafío de recibir amparo humano o divino pero, muy especialmente en el encuentro con dos ancestrales anfitriones en su peregrinaje en busca del Edén. La buena asistencia que reciben de éstos, en franca empatía con el objetivo del peregrinaje emprendido, cimienta la apertura a una construcción ficcional que plantea la dialéctica entre lo humano/ lo profano/ lo divino.

Desde esta perspectiva, no sólo cobra importancia el protagonismo del monje penitente en busca del Paraíso ultraterrenal sino en especial el de cada uno de los personajes que lo reciben y su *hospitalitas*, que emana de Dios. La prodigalidad que distingue al monje de la orden de Saint Ailbe y a Paul del resto de los otros monjes es asimismo autorreferencial; así, la cuestión cristológica se ve, sino desplazada, al menos interpelada por una valoración secular de la vida humana misma en la escritura benedictina.

La isla de Saint Ailbe

En el inicio del segundo año de viaje, Brendan y su comunidad arriban a la isla de Saint Ailbe. La escala en la misma permite a los viajeros aprovisionarse y, al mismo tiempo, habilita el análisis sobre la hospitalidad que los peregrinos reciben.

Brendan, después de una navegación de varios meses y de intentar el desembarco durante cuarenta días, logra hacer tierra dificultosamente. La isla ofrece a los viajeros el cobijo y la protección de una abadía suntuosa, una joya en sí misma, a cuyas puertas aparece una fuente doble, de la que mana agua clara por un lado, y turbia por el otro; agua cuyo significado analizaremos más adelante.

Un monje anfitrión acude en busca de Brendan, lo recibe, se postra ante él, lo acompaña y le sirve de guía. Ofrece, asimismo, ayuda material para calmar el hambre y la sed de los monjes. El episodio en su conjunto trabaja sobre la dualidad humano- divino; trabajo- providencia; santidad- pecado; claridad- turbiedad. Ailbe, según Alvar, “uno de los pioneros santos de Irlanda”, será entonces Albeus (Short y Merilees, Bartoli) quien, como el propio Brendan como sujeto histórico (S. V.), abandona sus bienes materiales y su feudo para optar por la vida monástica. Pero así como Ailbe duplica a Brendan, la hospitalidad dada ahora a los viajeros se hace especular, a su vez, por la divinidad, quien hace años, también la ofreció a Saint Ailbe.

Planteada en estos términos, la visita se convierte en una escala necesaria para cobijarse en la ayuda del guía. El episodio asimismo permite mostrar el trabajo de la comunidad eclesial hacia su interior: el servicio de la cena, del uso del refectorio, el trabajo del lector litúrgico, la salmodia eclesial, etc. Pero fundamentalmente compele la idea de conocimiento. Así, Waters establece que Benedeit insertó toques realistas y poéticos en su narrativa en orden de “aportar al conjunto de la historia maravillosa dentro de la comprensión de los mortales ordinarios” (citado por Mackley, 2008: p. 139)⁴. Y la idea de conocimiento, tanto de los lugares por los que se viaje como de los personajes con los cuales los viajeros se encuentran, se ve interpelada por el conocimiento que otorga la Fe y que se manifiesta mediante hechos extraordinarios, maravillosos o mágicos (Cfr., Le Goff, 1985).

Es la oportunidad del monje anfitrión para referir la historia de Ailbe, de su llegada y su pervivencia en la isla, la regla de la orden y el paso del tiempo. Ochenta años han pasado desde la muerte del alma mater de esta comunidad religiosa. Ese espacio temporal permite que el monje anfitrión pueda afirmar:

⁴ Nuestra traducción.

De Dios proviene -no sabemos más-
La carne que comemos.
No tenemos ningún proveedor
Pero cada día hallamos todo preparado
Sin tener que buscarlo por allí fuera (vv. 743- 748).

Así, la providencia divina, en forma de comida milagrosa y de la infinitud del ciclo se derrama en providencia humana, terrenal y fundamentalmente, espiritual. Las provisiones son clasificadas y otorgadas según el día de la semana —festivo o no, según el calendario litúrgico—. Y el uso del agua es explicitado: el agua clara es para beber y la turbia, para las cuestiones terrenales y el aseo. Sin lugar a dudas, en un viaje por mar, el agua dulce es la fuente de la supervivencia, y se reserva entonces a las funciones más dignas: la preservación del cuerpo sagrado de los hombres santos. La afirmación del guía ratifica esta idea de doble prodigalidad: la comunidad eclesial, que se atribuye a Dios, es la única que puede dar hospitalidad a los peregrinos en su viaje salvífico.

Pablo, el ermitaño

El episodio de Pablo, el ermitaño (vv. 1511- 1612) sin dudas potencia y completa el episodio que acabamos de analizar, el de la isla de Ailbe.

Respecto del personaje, si bien no hay un acuerdo generalizado, muchos críticos creen que podría tratarse de San Pablo de Tebas (229- 341), ermitaño retirado al desierto de la tebaida para huir de la persecución del emperador Decio. Podríamos afirmar, sin embargo, junto con Bartoli, Carozzi, Ianello, etc. que se trata de san Pablo de León, de sobrenombre Aureliano y contemporáneo de Brendan, quien fue fundador del obispado de León, en el *finisterrre* bretón. Así, Brendan, Ailbe y Pablo comparten un mismo tiempo histórico que se ve compelido por la errancia, la vida ascética y contemplativa pero que tiene, a su vez, rasgos inaugurales, con fuerte sentido de comunidad y de propagación de la fe, lo que representa, de un modo u otro, la necesidad de prodigalidad, de ofrecimiento de hospitalidad a quienes siguen a estos personajes fundacionales dentro del dogma cristiano.

El episodio parece indicar que la hospitalidad recibida (o por recibir) humaniza a Brendan, que “reduce así su carácter cristológico” (Alvar, 2002,

p. 151), y quien, llamativamente, se muestra ignorante de la historia paulina. Consígnese aquí que la ignorancia que Brendan manifiesta es solo superada por su inmensa Fe; pero en otras versiones de la leyenda, la castellana, por poner solo un ejemplo, la falta de conocimiento no solo potencia a los considerados Padres de la Iglesia, en franca oposición con personajes que solo se sostienen por su Fe y Caridad y parecen desconocer en su totalidad el culto mariano también, sino que se muestra así para sentar y desarrollar las bases dogmáticas de siglos posteriores en la historia de la Iglesia.

El episodio imbrica pues dos visiones, dos tradiciones que se fundirán: la cristiana y la céltica. La primera recupera la *peregrinatio pro Dei amore* y la segunda, la *alienato* que funde a su vez elementos propios de lo ultramundano: la barca encantada sin remos, ni timón ni equipaje; el hombre vestido con su pelo, la longevidad centenaria, etc. Sin embargo, “hay elementos folclórico- maravillosos que se encuentran cristianizados: la nutria y la fuente que alimentan al ermitaño aquí son obra directa de la Providencia” (Alvar, p. 151). La prodigalidad entonces no es cuestionada ni racionalizada, sino que es vivida como una experiencia de vida eclesial, como una prueba más de manifestación de la Fe en la palabra divina y en el hallazgo del Paraíso terrenal para los hombres puros de corazón.

A modo de conclusión

Ambos episodios analizados hasta aquí mantienen ciertas características comunes que permiten la comparación y la posibilidad de extraer conclusiones afines.

En primer término, ambos se inscriben en momentos clave del relato. El episodio de la isla de Ailbe, al comienzo del segundo año, habilita la concreción de la serie de aventuras que se da cuando Brendan y su comunidad constituyen los límites textuales de una franja indefinida que tiende a flexibilizar la dialéctica binaria bien-mal más allá de la vida terrena (Cfr. Le Goff, 1985 y Ebel, 1968) y avanza en la conformación de la estructura tripartita posterior: Infierno, Purgatorio, Paraíso.

Esta zona como espacio moral comienza a hallar su final durante el sexto año (recordemos que todo el ciclo dura siete años, hasta el arribo al Paraíso). En el tiempo del relato se halla inserto antes de la llegada al Paraíso, y en el tiempo de la historia, en el episodio de ‘Pablo, el ermitaño’, antes del séptimo año y del fin del periplo.

Además de la posición estratégica de ambos episodios en el texto, comparten, a su vez, la inclusión de un personaje venerable, sabio y que hace referencia a tiempos pretéritos pero que representa el espíritu de una comunidad monacal. La misma cobra sentido en su aspecto de prodigalidad, es decir, Brendan y sus monjes son recibidos y acogidos por esta idea rectora de ofrecer a otros la providencia divina, dada a los hombres santos, quienes, a su vez, pueden y deben compartirla con los peregrinos y viajeros que comparten su condición. O predicarla como forma de vida emanada de Cristo, prueba de su peregrinaje en la Tierra.

En tercer lugar, ambos episodios comparten la particular visión de que la providencia divina se manifiesta en la hospitalidad de los hombres santos. Confluye entonces en el segundo episodio, imagen especular y amplificada del primero que analizamos, “tres tradiciones” a veces no muy diferenciables entre sí: en primer lugar, una *tradicón clásica*, que proporcionaba junto a sus materiales una idea de *auctoritas* muy importante para la mentalidad medieval; en segundo lugar, una *tradicón cristiana*, que une a la riqueza bíblica y para-bíblica su exégesis, la patrística y la teologías medievales; en tercer lugar, una *tradicón folclórica*, que añade a las anteriores materiales paganos de culturas ancestrales.” (Alvar, p. 39).

En conclusión, la *hospitalitas*, virtud de los viajeros antiguos y medievales, reposiciona a los personajes benedictinos y permite no solo el reabastecimiento material para la prosecución del viaje sino también el apoyo moral y la descripción de ciertas acciones humanas que potencian y afianzan la espiritualidad terrena y ultraterrena.

Referencias bibliográficas

- Alvar, C. (Dir). (2002). Introducción. En Benedeit (Ed.), *María de Francia. Viaje de San Borondón; Purgatorio de San Patricio. Dos viajes al otro mundo*, pp. 10- 94. Madrid: Gredos.
- Bartoli, R. A. (1993). *La Navigatio sancti Brendani e la sua fortuna nella cultura romanza dell'età di mezzo*, Fasano: Schena.
- Benedeit. (2006). *Le voyage de saint Brendan*. Édition bilingue. Ian Short et Brian Merrilees (Ed. Trad. y n.), París: Champion (Champion Classiques. Moyen Âge),19.
- Burgess, G. S. (1995). Savoir and Faire in the Anglo Norman Voyage of St. Brendan. *French Studies*, 49, pp. 257-274

- Caba, S. (2013) Territorios insulares del aspidoqueolonio. En O. Caeiro, O. [et. al.] (Ed.) (2013). *Estudios argentinos de Literatura de habla francesa: Herencia y transmisión, lealtad y traición, literatura comparada* (pp. 227- 232). Universidad Nacional de Córdoba.
- Carozzi, C. (1994). *Le voyage de l'âme dans l'Au-delà d'après la littérature latine (V – XVIII siècle)*. París : Ecole Française de Rome, 189.
- Ebel, U. (1968). *La littérature didactique allégorique et satirique (Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters)* pp. 181-215/ 231-251. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Ianello, F. (2011). *Il proceso di cristianizzazione dell' aldilà celtico e delle divinità marine irlandesi nella Navigatio sancti Brendani* (pp. 127-151) en 'Ilu.Revista de Ciencias de las Religiones. Dipartimento di Studi Tardoantichi,Medievali e Umanistici: Università degli Studi di Messina, 16.
- Hernández González, F. (Ed.). (2006). *La Navegación de San Brendan* (2006). Madrid: Akal. Clásicos Latinos Medievales y renacentistas, 20.
- Le Goff, J. (1985). *L'imaginaire medieval. Essais*. París: Gallimard.
- Mackley, J. S. (2008). *The legend of St. Brendan. A comparative study of latin and anglo- norman versions*. Leiden: Brill.

PARTE IV

Diálogos con tradiciones literarias occidentales

En el centenario del estreno de *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire: Un drama experimentalista de fusión de poéticas

Jorge Dubatti¹

El próximo 24 de junio de 2017² se cumplirán 100 años del estreno de *Les Mamelles de Tirésias*³ en París, en el Conservatoire Renée Maubel, rue de l'Orient, Montmartre, por gestión de Pierre Albert-Birot, director de la revista *SIC*. Fue en los tiempos difíciles de la I Guerra Mundial y ante una reducida audiencia de “élite”, que integraron, entre otros, Paul Fort, André Breton, Louis Aragon, Jacques Vaché y Philippe Soupault. Según Peter Read,

la première des Mamelles de Tirésias constitue l'apogée d'une série de «manifestations d'art» (conférences, débats, matinées littéraires et musicales) organisée par SIC, dans divers locaux, à partir de juillet 1916. Lors d'une soirée dans son appartement de la rue de la Tombe-Issoire, en novembre 1916, Pierre Albert-Birot avait proposé à Apollinaire de composer une pièce de théâtre qui serait montée et financée par la revue, afin de compléter sa campagne en faveur de tous les moyens d'expression contemporains. Apollinaire accepta de suite, disant qu'il possédait déjà un drame «commencé bien avant la guerre». (Read, 2000, p. 109)

¹ Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA. jorgeadubatti@hotmail.com

² Conferencia pronunciada el 9 de mayo de 2017.

³ En adelante, utilizaremos la abreviatura *LMdT*. Las citas del drama se harán por la edición de Gallimard (2003) y por la traducción de Mariano Fiszman (2009).

Para entonces Apollinaire ya había atravesado la trepanación necesaria para su curación de las heridas de guerra. Desde agosto de 1916 se lo veía, convaleciente, con la cabeza vendada, visitar los lugares que le eran familiares de la Rive Gauche (Pascal Pia, 1958, pp. 17-18).

Evoquemos el equipo creativo que llevó adelante la puesta de *LMdT*. Interpretaron los personajes Edmond Vallée (El Director, Presto), Louise Marion (Teresa – Tiresias – La Cartomántica), Marcel Herrand / Jean Thillois (El Marido), Juliette Norville (El Gendarme), Juliette “Yéta” Daesslé (Periodista Parisino, El Hijo, El Kiosko, Lacouf), Howard (El Pueblo de Zanzíbar), Georgette Dubuet (Una Señora), Niny Guyard, Maurice Lévy, Max Jacob, Paul Morissé (Coros). La escenografía y el vestuario estuvieron a cargo de Serge Férat. La música, de Germaine Albert-Birot, fue interpretada al piano por Niny Guyard, ya que la partitura orquestal no pudo ser ejecutada por falta de músicos. La portada del programa de mano contenía un dibujo de Pablo Picasso⁴ y en la página 3 se indicaba: “*Les Mamelles de Tirésias / Drame sur-réaliste en deux actes / et un prologue. / Choeurs, Musique et Costumes selon l’esprit nouveau*”. Read reproduce el facsimilar del programa y lo describe de esta manera:

Le programme des Mamelles de Tirésias, quatre pages non numérotées de dimensions généreuses (25,5 x 29 cm), contient des poèmes de Max Jacob («Périgal-Nohor»); de Jean Cocteau («Zèbre»); de Pierre Reverdy («Mao-Tcha»); de Pierre Albert-Birot («Poème en rond»). Il est orné d’une gravure sur bois de Matisse, le célèbre Nude 1906, dit Le Grand bois, d’une vigueur fauve et expressionniste. Sur la couverture, plus sagement lyrique, un élégant croquis de Picasso représente une belle écuyère devant un cheval qui se cabre. La couverture souligne le fait qu’il s’agit bien d’une «Manifestation SIC», tandis que la page de titre annonce «Les Mamelles de Tirésias ! Drame sur-réaliste en deux actes et un prologue / Choeurs, Musique et Costumes selon l’esprit nouveau représenté pour la première fois le 24 juin 1917», avant de préciser que «La conférence annoncée est supprimée, le prologue en tenant lieu». La 4 e de couverture annonce que SIC commencera la publication des Mamelles de Tirésias dans le numéro de juillet. (2000, p. 118-119)

⁴ Sobre la relación entre Apollinaire y Picasso, véase Peter Read 2010.

En el “Prefacio” a la primera edición de *LMdT* (Éditions SIC, 1918), Apollinaire fechó la composición de su obra entre 1903 y 1916: “Sin reclamar indulgencia, hago notar que esta es una obra de juventud, ya que salvo el prólogo y la última escena del segundo acto, que son de 1916, la obra fue hecha en 1903, es decir, catorce años antes de su representación” (2009, p. 99). Pascal Pia cuestiona la veracidad del dato y sugiere que la obra fue concebida entre fines de 1913 y comienzos de 1914 (1958, pp. 161-164). Sin embargo, por las características de la poética (como enseguida veremos), es posible que *LMdT* se remonte a 1903.

Los historiadores otorgan al estreno de 1917 relevante significación en los procesos de modernización del teatro occidental y en la constitución de la escena de la vanguardia histórica francesa e internacional.⁵ Henri Béhar afirma: “Hubo que esperar a [Roger] Vitrac para comprender que Apollinaire, gracias a la sorpresa, abrió el camino hacia una nueva estética teatral que, reaccionando contra el teatro de costumbres y el teatro libre, sería ilustrada por Aragon, Ribemont-Dessaignes, etc. En adelante el teatro estaría hecho de asombro y poesía muchas veces melancólica” (1970, p. 42). En su *The Theatre of Absurd* (1961), Martin Esslin reivindica *LMdT* como antecedente principal del teatro del absurdo, y en su capítulo “Modern Theatre 1890-1920” para la *Oxford Illustrated History of Theatre*, sostiene que “*the champion of cubism among poets, Guillaume Apollinaire, tried to embody its principles in a satirical play LMDt (The Breasts of Tiresias, 1917) (...) Here too all external realism is abandoned in favour of a true ‘super-realism’*” (1997, pp. 378-379). Michel Pruner asegura en *Les théâtres de l’absurd* que “*La création, le 24 juin 1917, des LMDt provoque un scandale analogue à celui d’Ubu (...) constituant un moment important dans l’élaboration d’une esthétique de la provocation*” (2003, pp. 14-15). Finalmente destaquemos las palabras de Michel Décaudin en el prólogo a la edición de *LMdT* de Gallimard:

⁵ Nuestra dedicación al teatro de Apollinaire está enmarcada en el Proyecto UBACyT “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)” que dirigimos entre 2014-2017, así como en los contenidos de la Cátedra Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Nos complace además pensar nuestro estudio como parte de una tradición argentina de auténtico interés por Apollinaire. Recordemos que la primera traducción al castellano de *LMdT* fue publicada en Buenos Aires (Apollinaire, 1988-1989). Sobre los principales hitos de la recepción de Apollinaire en la Argentina, véase Dubatti 2017a.

“*La représentation de cette pièce avait été, plus que celle de Parade, le grand événement de l’avant-garde en 1917*” (2003, p. 10).

En ocasión del centenario del estreno proponemos releer la poética dramática de *LMdT* en su relación con los procesos históricos del teatro francés y europeo, a partir de la teoría y la metodología que venimos desarrollando en la UBA: Teatro Comparado, Poética Comparada e Historia Comparada de las Poéticas Teatrales.⁶ Primero nos detendremos en el carácter híbrido de la poética de Apollinaire y sus tensiones entre tradición e innovación teatral; luego, analizaremos el vínculo de *LMdT* con el drama experimentalista y la vanguardia histórica; finalmente, identificaremos algunos procedimientos que provienen del drama moderno.

Entre innovación y tradición

Un análisis de la micropoética de *LMdT* nos permite concluir que, a diferencia de lo sostenido por algunos historiadores, el drama de Apollinaire no encuadra totalmente en las coordenadas de la vanguardia histórica. Más bien se trata de un texto dramático híbrido, de fusión de procedimientos de diversas poéticas en práctica en el teatro europeo hacia 1916-1917, entre una innovación radicalizada y convenciones dramáticas impuestas desde décadas atrás. Por una parte, sostendremos que *LMdT* hace una contribución principal a la poética del drama experimentalista (que diferenciaremos del drama vanguardista). Por otra, advertiremos en *LMdT* la presencia de procedimientos que se correlacionan con las estructuras del drama moderno consolidado a finales del siglo XIX.

El dato de los años de composición provisto por Apollinaire, quien fija buena parte de la escritura de la obra en 1903, nos da la razón al aproximar la génesis del texto más al modelo experimentalista de Alfred Jarry (el autor del ciclo de *Ubú Rey* y numerosos otros dramas, referente central de Apollinaire hacia 1900) que a las expresiones de la vanguardia histórica (futurismo y dadaísmo) en la década de 1910. Hacia 1903 la situación del teatro europeo manifiesta una fuerte consolidación del drama moderno y del simbolismo (piénsese en la deuda de Apollinaire con este último en su drama *Couleur du temps*) y un todavía muy germinal avance del experimentalismo. Adelantado

⁶ Para una explicitación de estas perspectivas (que preferimos no desarrollar aquí por razones de espacio), remitimos a nuestro *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (2012).

como Jarry, Apollinaire empezó a escribir *LMdT* en 1903 pero debió esperar hasta 1916 para que históricamente se dieran las condiciones de posibilidad de su conclusión, comprensión codificadora y estreno. A diferencia de lo que señala Pascal Pia, creemos que es coherente que la pieza se haya gestado hacia 1903, porque lo confirma justamente la mezcla de procedimientos y poéticas que el texto evidencia. En este sentido, valen para la micropoética de *LMdT* las observaciones de Saúl Yurkievich:

Apollinaire y su poesía se encuentran en la encrucijada entre un mundo que nace y un mundo que perece. A pesar de su entusiasmo modernista, de su fervor por el progreso, de su afirmación de todo lo contemporáneo, no querrá liberarse del pasado, porque no se considera colocado ante un enfrentamiento excluyente. La divergencia no tiene para él visos de opción trágica o de conflicto. Por esta índole suya, la de ser poeta de entremundos, poeta de clausura y de apertura, receptáculo de una antigua y transitada herencia, a la par que punto de arranque de nuevos caminos, su obra nos resulta doblemente atractiva. Un depurado romanticismo finisecular converge con el descubrimiento de nuevos contenidos y nuevos procedimientos poéticos. Hay, si se quiere, dos Apollinaire (...) el Apollinaire tradicional y el innovador. (1968, pp. 9-10).

Apollinaire subtítulo *LMdT* “Drame surréaliste en deux actes et un prologue” (2003, p. 91).⁷ En forma pública, ya había usado poco antes el mismo término cuando participó en la experiencia de *Parade*⁸ con la escritura de un texto para el programa de mano: “Parade y el espíritu nuevo” (recogido más tarde en sus *Chroniques d’art*, 1960, p. 426-427).⁹ La tensión productiva

⁷ A diferencia del programa de mano, donde se lee “sur-réaliste”, en el texto de la edición de 1918 la palabra “surréaliste” aparece sin guión.

⁸ Ballet con música de Erik Satie y guión de Jean Cocteau, estrenado poco tiempo antes de *LMdT*, el 18 de mayo de 2017, en el Théâtre du Châtelet, en París, por les Ballets Russes de Sergei de Diaghilev, con vestuario y escenografía de Pablo Picasso, coreografía e interpretación de Léonide Massine y dirección orquestal de Ernest Ansermet.

⁹ Apollinaire insistirá en este “espíritu nuevo” en *LMdT* (por ejemplo, en el poema dedicatoria a Louise Marion, 2003: 101) y en su texto “L’esprit nouveau et les poètes”, publicado un mes después de su muerte en *Mercur de France* (1° diciembre 1918), donde valora “la sorpresa” como aquello “por lo que se distingue el espíritu nuevo de todos los movimientos artísticos y literarios que lo han precedido” (Béhar, 1971, pp. 37-38).

entre lo nuevo y lo convencionalizado parece estar inscrita en la misma formulación del término “surrealista”. Erróneamente se tiende a asimilar lo “surrealista” apollinairiano como antecedente del movimiento posterior impulsado por André Breton, pero en realidad, tanto en referencia a *Parade* como a *LMdT*, Apollinaire usa el término con otro sentido. En el texto sobre *Parade* anuncia futuras expresiones de ese “espíritu nuevo”, sin duda en referencia al próximo estreno de *LMdT*:

De esta alianza nueva, porque hasta ahora los decorados y los trajes, por una parte, la coreografía, por otra, no tenían entre ellos más que una ligadura artificial, ha resultado en *Parade* una especie de *surrealismo* en el cual yo veo el punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu Nuevo [sic, con mayúscula], que, al encontrar hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la élite, y que promete modificar de arriba abajo para júbilo universal las artes y las costumbres, porque el buen sentido quiere que ellas estén al menos a la altura de los progresos científicos e industriales. (Apollinaire, 1999, p. 138, el subrayado es nuestro)

Apollinaire se refiere aquí a lo “surrealista” como una suerte de nuevo “realismo” (1999, p. 138) que busca producir “emoción estética” (“Los decorados y los trajes de *Parade* muestran claramente su preocupación por extraer de un objeto todo aquello que pueda producir emoción estética”, 1999: 139) y que consiste “ante todo en traducir la realidad” (1999, p. 139). Entiende por traducción una nueva respuesta del arte a la representación de “la realidad” y “la naturaleza”, el pasaje de un realismo externo y objetivista a otro superador, de “análisis-síntesis”. Una forma innovadora de dar cuenta de la realidad social a través de nuevas formas:

Sin embargo, el motivo ya no es reproducido, sino meramente representado, y más que representado, querría ser sugerido por una especie de análisis-síntesis que abarcara todos sus elementos visibles y algo más, si es posible, una esquematización integral que intentaría conciliar las contradicciones al renunciar tal vez deliberadamente a producir el aspecto inmediato del objeto. (1999, p. 139).

De la inmediatez y la reproducción realista (en el sentido convencionali-

zado y dominante en el siglo XIX) a una nueva representación, más compleja y profunda, de la realidad. Pero sin que se pierda la conexión directa con esa realidad que se busca representar. Dice Peter Read: “*Apollinaire propose ainsi une créativité qui dépasse la simple imitation de la nature afin d’exprimer la vérité de l’expérience humaine, plus riche, plus complexe, plus surprenante que ne laisse supposer le réalisme «tranche de vie», forcément réducteur*” (2000, pp. 139-140). El “surrealismo” apollinairiano es, a la vez, integración, superación y ahondamiento de las relaciones entre arte y “naturaleza”. En el texto sobre *Parade* Apollinaire llama también “cubismo” a este nuevo “realismo” (1999, p. 138). El cubismo sería la expresión de ese modo surrealista. En los manuscritos del “Prefacio”, afirma Read, Apollinaire usó los términos “surnaturaliste” y “surnaturalisme”, que luego descartó (2000, p. 139). Tanto en el “Prefacio” a *LMdT* como en el “Prólogo” en boca del Director de la Compañía, Apollinaire insistirá en esta misma dirección. Dice en el “Prefacio” a *LMdT* :

Para caracterizar mi drama usé un neologismo que se me perdonará porque es algo que me sucede muy pocas veces y forjé el adjetivo *surrealista* (...) que define bastante bien una tendencia del arte (...) volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos. (2009, pp. 99-100).

El “surrealismo” apollinairiano rompe con la ilusión fotográfica del realismo, pero preserva de este la conexión con la “realidad” y la “naturaleza”, así como su referencialidad. Para Apollinaire este “surrealismo” sigue teniendo una base en el realismo porque es una vuelta a la naturaleza, pero sin mimesis fotográfica. Si bien la obra es “una fantasía”, al mismo tiempo “es mi manera de interpretar la naturaleza” (2009, p. 100). Quiere que, de esta manera, el teatro “pueda tener una influencia sobre las mentes y sobre las costumbres en el sentido del deber y del honor” (2009, p. 104). En el “Prólogo”, el personaje del Director afirma que el espectáculo se ofrece

no con la finalidad
de fotografiar lo que llaman un pedazo de vida
sino para hacer surgir la vida misma en toda su verdad
porque la obra debe ser un universo completo

con su creador
es decir la naturaleza misma
y no solamente
la representación de un pequeño fragmento
de lo que nos rodea y de lo que pasó (2009, p. 117)¹⁰

De los escritos sobre *Parade* y *LMdT* se deduce que Apollinaire propone abandonar la dimensión costumbrista, fotográfica, icónica, mimética del realismo objetivista, el efecto de real (como lo llama Barthes), la ilusión de contigüidad con la empiria, pero no otras dimensiones del realismo, como su origen en la observación de la realidad, su señalamiento referencial de la “naturaleza” y su impacto en la transformación social. Sostenemos que Apollinaire cuestiona los ángulos sensorial, narrativo y lingüístico del realismo¹¹ para liberar el teatro de la representación mimética objetivista de la realidad a través de múltiples procedimientos anti-realistas (en la escenografía, el vestuario, el espacio, la música, la rima, etc). Pero, al mismo tiempo, preserva la capacidad de observación y referencialidad del teatro con la realidad social y su predicación sobre la vida, así como la fuerza del teatro para incidir en la modificación de la realidad. Le interesa, en suma, mantener los aspectos referencial, semántico y voluntario de la poética del realismo.

Se trata en consecuencia de reconocer en la poética “sur-réaliste” de *LMdT*, y de acuerdo con lo que observa Yurkievich, no la ruptura radical con el realismo, sino el pasaje, la absorción y transformación de un realismo a un nuevo *sur-realismo*, con la consecuente tensión y pervivencia de aquel en este. El drama realista (a través de algunos de sus componentes) aparece no totalmente abandonado o roto, sino de alguna manera inscripto o encriptado en el nuevo drama *sur-realista*. Esta es, entonces, nuestra visión a desarrollar: *LMdT* configura una poética en la que, a la par que se observa una innovación radicalizada propia del drama experimentalista, Apollinaire sigue recurriendo a procedimientos (semánticos, referenciales y voluntarios) estatuidos por el drama moderno y el realismo canónico.

¹⁰ El texto original carece de puntuación.

¹¹ Sobre los ángulos sensorial, narrativo, lingüístico, referencial, semántico y voluntario de la poética del realismo en el drama moderno, véase Dubatti, 2009, pp. 36-46.

Drama experimentalista y drama vanguardista

Para la caracterización de la micropoética de *LMdT* necesitamos distinguir dos poéticas abstractas: las del drama experimentalista y el drama vanguardista (Dubatti, 2017b). Lo hacemos recurriendo a las teorías de Peter Bürger (1997) y Umberto Eco (1988). En su conferencia “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, Eco propone diferenciar dos formas de pensar lo nuevo en la historia. El experimentalismo consiste en “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida” (1988, p. 102) a partir de diferentes grados o niveles de experimentación (“se puede admitir que Joyce experimentaba más que [Henry] James”, 102). El artista experimental, dice, posee “voluntad de hacerse aceptar” por la institución, anhela que “sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo” (p. 103). La vanguardia, en cambio, está marcada por “la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiestan como inaceptables” (p. 103). Si bien Eco dicta esta conferencia en 1984, parece desconocer (al menos no lo menciona) el libro fundamental de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, publicado en primera edición en 1974 (diez años antes de la conferencia de Eco). Eco coincide, sin mencionarla, con la tesis de Bürger sobre el componente anti-institucional de la vanguardia. Eco sí cita a Renato Poggioli, con quien acuerda en una síntesis de las características de la vanguardia (p. 103). En síntesis, Eco plantea tres diferencias relevantes entre experimentalismo y vanguardia:

Experimentalismo	Vanguardia
“juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que vale ante todo como obra” (p. 104) “de la obra se extrapola una poética” (p. 104)	“juega con el grupo de obras o de no obras, algunas de las cuales no son sino meros ejemplos de poética” (p. 104) “de la poética [se extrapola] una obra” (p. 104)
“tiende a la provocación interna a la historia de una determinada institución literaria” (p. 104)	“tiende a una provocación externa, es decir, que quiere que la sociedad en su conjunto reconozca su propuesta como un modo insultante de entender las instituciones artísticas y las instituciones literarias” (p. 104)
“[se refiere a la relación] existente entre Autor y Lector Modelo” (p. 104)	“se refiere a las relaciones entre autores y lectores empíricos” (p. 104)

Por su parte, para Peter Bürger, hay que usar el término vanguardia con un estricto y preciso sentido técnico. Por eso afirma que la vanguardia es “histórica”: constituye un período único e irrepetible en la cultura y el arte, caracterizado por un inédito fundamento de valor: la combinación de la búsqueda de fusión de arte-vida y la lucha contra la institución-arte. “*The attack on the institution of art is the condition for the possible realization of a utopia in which art and life are united*”, afirma en un artículo donde revisa su tesis casi cuarenta años después (2010, p. 696). Destruir la institución-arte significa oponerse no sólo a la situación presente del arte, sino a los procesos que el arte viene desarrollando durante al menos cinco siglos de historia. La vanguardia ataca los fundamentos de la producción, la circulación y la recepción artísticas, pretende acabar con las ideas estatuidas de artista, espectador y especialmente con las instituciones y agentes mediadores (los empresarios, la crítica, los museos, la Universidad, los premios, etc.). Según Bürger, la concepción de la vanguardia histórica corresponde, en su expresión más ortodoxa, a las prácticas y las teorías del futurismo, el dadaísmo, el constructivismo y el surrealismo.

En resumen, el experimentalismo es punta de choque de la modernización intrainstitucional, en cambio la vanguardia histórica, en términos de Bürger, se asienta en otra dinámica más compleja de ruptura y contradicción:

In so far as the historical avant-garde movements respond to the developmental stage of autonomous art epitomized by aestheticism, they are part of modernism; in so far as they call the institution of art into question, they constitute a break with modernism. The history of the avant-gardes, each with its own special historical conditions, arises out of this contradiction (2010, p. 967).

A partir de las observaciones de Eco y Bürger, llamamos drama experimentalista a aquel que persigue una radical modernización frente a lo convencionalizado y la tradición, pero que, a pesar de su alto grado de innovación, se mantiene en el plano intrainstitucional y respeta las reglas de juego y legitimación de la institución-arte. El experimentalismo es intra-institucional. En cambio, el drama vanguardista es aquel que busca la fusión de arte-vida atacando programáticamente a la institución-arte, con el fin de violentarla y disolverla. A diferencia del drama experimentalista, el

vanguardista intenta fundar un espacio extra-institucional y se sostiene en la lucha anti-institucional.

Si conectamos la micropoética de *LMdT* con las poéticas abstractas del drama experimentalista y el drama vanguardista, es evidente que la pieza de Apollinaire trabaja intra-institucionalmente en cuanto a las condiciones de producción, circulación y recepción (Read, 2000). Aunque en un circuito marginal, por los bordes del campo teatral, y resistiendo las adversidades del contexto bélico, ni la práctica de la producción de *LMdT* ni su aparato conceptual plantean violencia destructiva o ruptura contra los basamentos de la institución-arte. *LMdT* impulsa una modernización radical intra-institucional.

Podemos entonces establecer una primera caracterización: *LMdT* es un drama experimentalista, de potente innovación, que en el mejor de los casos, por su radicalidad de innovación, favorece los procesos de modernización y, concomitantemente, colabora en forma indirecta con la generación de condiciones históricas para la afirmación y consolidación del teatro de vanguardia, sin serlo él mismo exponente de la vanguardia.

Como hemos señalado en un trabajo anterior (Dubatti 2017b), a pesar de su diferencia en la relación con la institución-arte, drama experimentalista y drama vanguardista comparten tres campos procedimentales para la construcción de sus poéticas:

I. violencia o “torpedeo”, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas del teatro anterior vigente en la contemporaneidad;

II. recuperación de procedimientos del teatro pre-moderno (entendiendo como tal ya sea el teatro anterior a la Modernidad, o el que se realiza fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, la América aborígen) y anti-moderno (que coexiste a la Modernidad pero la enfrenta en sus fundamentos, en conexión de continuidad con lo pre-moderno).¹²

III. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores, que van más allá del ataque a lo estatuido o la recuperación apropiadora de lo marginado:

¹² En *El teatro sagrado* (1992) Christopher Innes demostró que la producción escénica del experimentalismo y la vanguardia histórica buscó en las manifestaciones del tiempo premoderno, dentro o fuera de la civilización occidental, referentes artísticos y culturales que le permitieron confrontar con las estructuras de la institución-teatro vigentes en las primeras décadas del siglo XX e impuestas a través de los procesos históricos de la Modernidad.

a) La liminalidad: la escena investiga formas de fusión y tensión entre arte y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.), busca zonas de indeterminación, de frontera o pasaje, de umbral y límite borroso entre campos ontológicos.¹³

b) La redefinición de la teatralidad más allá de lo dramático: contra la idea hegeliana de “drama”, la teatralidad ya no aparece necesariamente asimilada a la representación de una historia encapsulada en sus propias reglas ficcionales (que cuenta con personajes, situaciones, objetos, espacio y tiempo, paralelos al mundo real); tampoco a la puesta en escena de un texto dramático previo. Se la identifica con el acontecimiento o acto de producir *poíesis* corporal en sí mismo, como en *le serate* futuristas o en las sesiones dadaístas. Se desestabiliza lo dramático. La vanguardia pone en tensión dos componentes del teatro presentes desde el origen mismo de lo teatral: lo dramático y lo no-dramático.

c) El irracionalismo: se investiga en estructuras al margen de la razón, como el humor, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control del sentido, en sus diversas manifestaciones, el “azar objetivo”, la escritura automática y la asociación libre, el montaje y el collage.

d) El conceptualismo: tanto en los “ismos” experimentalistas como en las expresiones vanguardistas (futurismo, dadaísmo, surrealismo, constructivismo) proliferan las poéticas explícitas, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, a través, por ejemplo, de metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la innovación o la ruptura, etc. Se diseñan dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional y programática de lo que se va construyendo.

En *LMdT*, en tanto drama experimentalista, reconocemos la presencia de estos campos procedimentales:

¹³ Para el concepto de teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, así como las tensiones entre dramático y no-dramático, véase Dubatti, 2016: 7-28 y 2017b.

I. Violencia contra determinadas estructuras teatrales dominantes: Apollinaire “torpedea” algunos artificios del drama moderno: el realismo sensorial (la cara de Teresa es azul, la cara del periodista “no tiene rasgos, sólo tiene boca”); el cronotopo realista (la isla de Zanzíbar se cruza con el *zanzi*, juego de dados); el personaje con entidad psíquica, pasado, pertenencia social, motivaciones, etc.; la representación de lo normal y lo posible como categorías narrativas realistas (la metamorfosis de Teresa-Tiresias, la parición de 40.049 hijos en un solo día por un hombre y sin intervención de mujer, los bebés con vidas de adultos); el acuerdo mimético entre los objetos y su valor signíco (Teresa-Tiresias arroja por la ventana una chata, una escupidera y un orinal, que Marido transforma verbalmente en piano, violín y plato de manteca).

II. *Rattrapage* de estructuras del teatro pre-moderno y anti-moderno: Apollinaire recupera y se reapropia del teatro en verso, la inclusión del “Prólogo” a público, el personaje de Tiresias (adivino ciego del imaginario griego clásico, presente en *Edipo Rey* de Sófocles) y del dios mitológico Zeus que puede parir sólo a Atenea, la apelación al espacio mítico de Zanzíbar (puerto de la región homónima de Tanzania, costa este de África, que comprende las islas Unguja y Pemba, en el Océano Índico, entre África y Asia; etimológicamente, del persa, Zanzíbar quiere decir “costa de los negros”), el personaje del Pueblo de Zanzíbar y la inclusión de los coros (procedimiento que remite a la antigua tragedia griega), la “comedia de magia” barroca, la relación de Teresa-Tiresias y de los teatristas con el Hada Morgana, etc.

III. Lo nuevo propositivo: Apollinaire juega con la liminalidad en la discusión entre Presto y Lacouf sobre el lugar de los acontecimientos (París, lugar de la función teatral, del acontecimiento; Zanzíbar, espacio dramático). Abundan en *LMdT* los artificios de un teatro no-racional, el *nonsense*, el poema-disparate “Eh pastora fume la pipa...”, la imagen absurdista (por ejemplo, “Un gran incendio destruyó las cataratas del Niágara”). La dramaticidad disparatada (mundo imaginario ficcional) genera distancia en el espectador, dificulta o imposibilita construir pacto ficcional y un espesor metafórico continuados, estables y sin fisuras, por lo que el orden convivial-representacional se tensiona con el mundo dramático. Apollinaire redefine la tensión entre dramático y no-dramático: la permanente caída de la dramaticidad y el regreso a lo representacional (la enunciación como enunciado) instalan en primer plano el orden de acontecimiento, la dimensión del teatro como “algo

que pasa” y produce afectación, contagio, estimulación. Apollinaire trabaja además con múltiples procedimientos de explicitación conceptual: el “Prefacio” metatextual a partir de la primera edición (1918), el “Prólogo” metateatral interno a la obra a cargo del personaje Director de la Compañía (cuya función clave explicita en el “Prefacio”: “Para volver al arte teatral, se encontrarán en el prólogo de esta obra los rasgos esenciales de la dramaturgia que propongo”, 2009, p. 103), algunas observaciones metatextuales en los poemas-dedicatorias a los actores. Por otra parte, los dos actos de la pieza incluyen situaciones (por ejemplo, la del Hijo novelista) o referencias directas o indirectas al arte y su función en boca de los personajes (“Después de todo se trata del arte de curar a los hombres / La música se encargará de eso”, Acto I, Esc. 7, 2009, p. 139;

Es sensacional la música moderna
Casi tan sensacional como los decorados de los nuevos pintores
Que florecen lejos de los Bárbaros
En Zanzíbar
No hace falta ir a los ballets rusos ni al Vieux Colombier
(Acto II, Esc. 1, 2009, p. 148).

En una primera aproximación, podemos caracterizar *LMdT* como un drama experimentalista de dinámica intra-institucional, pero que con su espíritu innovador radicalizado alienta el advenimiento y el desarrollo de la vanguardia. Expresiones como la antes citada: “En Zanzíbar / No hace falta ir a los ballets rusos ni al Vieux Colombier”, sugiere que Apollinaire comparte el anhelo de la utopía vanguardista de un arte vital fusionado con la vida.

Pervivencia del drama moderno en *LMdT*

Pero al mismo tiempo reconocemos en la micropoética de *LMdT* que no todo es torpedeo, *rattapage* de lo olvidado o descartado por la modernidad, liminalidad e irracionalismo. Hay en *LMdT* ciertas perduraciones de la poética del drama moderno en los planos semántico, referencial y voluntario. Detengámonos brevemente en esta otra poética abstracta para luego volver a *LMdT*.

El drama moderno comienza a constituirse en el siglo XVIII, a través de la emergencia del drama burgués, y se consolida como poética en la segunda mitad del XIX (Emile Zola y Henrik Ibsen son dos de los principales

responsables de esa consolidación). Se trata de una de las poéticas de mayor productividad en el teatro mundial hasta hoy. Propone un modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva concepción del teatro, a la que llamamos objetivista, sustentada en cinco principios:

a) El ser del mundo es objetivo: existe un mundo “real”, objetivo, compartido por todos los hombres, determinado y constituido por el conjunto de saberes y experiencias de la empiria, y ese mundo posee reglas estables, de base material, por lo que el hombre puede investigarlo, observarlo, conocerlo, medirlo y hacer predicaciones sobre él a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones –observación de las recurrencias y comprobaciones- del régimen de experiencia empírica. Ese mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social (el común mundo compartido, el régimen de la vida cotidiana y las interacciones humanas) y todo conocimiento o posibilidad del hombre parte de su relación con él.

b) El ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (ficcional) a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica. La *poïesis* teatral puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria, pero a la vez organiza esa ilusión para construir hipótesis, tesis, predicaciones sobre el mundo real, y preserva su naturaleza específica de obra de arte.

c) El fundamento es la ilusión de contigüidad entre mundo y arte: la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte debe estar definida por la adecuación del segundo al régimen del primero. El arte se adecua a la percepción del régimen de experiencia y adquiere el estatuto de una extensión valorizada, de una prolongación multiplicadora de la empiria, pero al mismo tiempo supera la diversidad-trivialidad del acontecimiento empírico con la organización en una idea y con la configuración de una estructura de reglas específicas.

d) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista: sustentada en el¹⁴ procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético, el realismo exige la puesta en suspenso de la incredulidad, la aceptación del pacto de recepción respecto de la posibilidad artística de dicha contigüidad. El espectador debe aceptar la convención por la que se

¹⁴ Es importante señalar que el realismo excede las estructuras del drama moderno y se manifiesta en muchas otras poéticas. El drama moderno, en cambio, exige realismo para su versión ortodoxa.

sostiene que el mundo poético es una parte integrada al todo real, pero a la vez sabe que el arte proyecta una determinada valorización de la empiria y se separa de ella por su especificidad de construcción (reglas internas de la poética).

e) Estatuto del artista y función del arte: es un observador del mundo real y un reproductor (reconstructor, recreador) de ese mundo en el arte, no crea un mundo autónomo a partir de su voluntad, sino que se limita a re-crear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. La recursividad es relevante en la poética del drama moderno: se parte del mundo para duplicarlo en el arte, pero se pretende que luego el arte incida en la modificación del mundo. Resulta muchas veces difícil precisar si se trata de un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) o revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). La recursividad se resuelve como borramiento de los términos causa-efecto.

Darío Villanueva ha señalado tres dimensiones del realismo que están presentes en la configuración del drama moderno:

- *Realismo genético*: “Todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello da como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio [del teatro], el lenguaje [dramático y escénico], y a la ‘sinceridad’ del artista” (2004, p. 43).

- *Realismo formal* : “Hablaemos de realismo formal o inmanente como opuesto al realismo genético y le atribuiremos en vez de aquella ‘hermenéutica de reconstrucción’ -la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía- el principio desarrollado por Hans Georg Gadamer de la distinción estética, que lleva implícita la abstracción ‘de todo cuento constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado’. Es decir, la puesta en paréntesis de ‘los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido’. (...) Esta doctrina gadameriana concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención” (2004, p. 68).

- *Realismo intencional o voluntario* : “Nos acercamos así a la compren-

sión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del ‘principio de cooperación formulado por H. P. Grice’” (2004, p. 114).

El realismo del drama moderno presenta estas tres dimensiones: la de la presuposición y consecuente sujeción al régimen de experiencia empírica propio del mundo o la realidad; la de una lógica interna del texto dramático y del texto escénico que plantea un vínculo con la especificidad de lo artístico, la negatividad característica de la autonomía; la de la participación del espectador quien, para que haya realismo, debe partir de la aceptación voluntaria de la convención realista, incluso cuando es consciente de la especificidad artística de la obra y sus convenciones.

Como observamos antes, en tanto archipoética o modelo abstracto, los rasgos estructurales inmanentes del drama moderno pueden sistematizarse en seis ángulos, interrelacionados y a la vez subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real objetivo y mundo poético: realismo sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico y voluntario (Dubatti, 2009). Por su fuerte productividad en el teatro posterior, de acuerdo con la Poética Comparada, el drama moderno ofrece al menos seis versiones de despliegue histórico: canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria. A través de estas versiones, el drama moderno sigue poseyendo una fuerte productividad hasta el presente y todo parece indicar que seguirá en vigencia en el futuro.

Volvamos a *LMdT*. Como ya señalamos, Apollinaire torpedea algunos ángulos del drama moderno y el realismo (los ángulos sensorial, narrativo y lingüístico) pero preserva otros: referencial, semántico y voluntario. Estaríamos ante una versión fusionada del drama moderno con el drama experimental.

¿Dónde se observan esas pervivencias del drama moderno en la micropoética de *LMdT*? Aunque desde “estéticas nuevas” (“Prefacio”, 2009, p. 104), Apollinaire se propone, como el drama moderno, exponer una predicación sobre la realidad observada y que no es sino una tesis de Apollinaire sobre la

situación de la sociedad francesa contemporánea. Apollinaire repite en *LMdT* la actitud del drama moderno de querer incidir con esa idea principal en la sociedad y producir transformaciones para mejorar la situación social. Para ello necesita, como en el drama moderno, encontrar procedimientos que garanticen la conexión referencial entre el mundo poético de la obra y el mundo real de la empiria. La historia de *LMdT* encarna en su parábola la idea / tesis, y Apollinaire multiplica en su texto la función de los personajes delegados que explicitan la tesis redundantemente. Al mismo tiempo, como en el drama moderno, en *LMdT* se despliega una red simbólica que conecta sensiblemente con la tesis y, en términos semióticos, se construye un paradigma semántico de comunicación que garantiza la transparencia a través de la cohesión y la isotopía pedagógica.

¿Cuál es la idea / tesis que Apollinaire impulsa a través de *LMdT*, tanto a través de la obra como del “Prefacio” y los poemas-dedicatoria a los actores? Es necesaria la repoblación porque se ha convertido en una “cuestión vital” (2009, p. 100). En Francia ha descendido la maternidad (señala Apollinaire a manera de diagnóstico) y es indispensable que nazcan más niños por “el grave peligro reconocido por todos que entraña para una nación que quiere ser próspera y poderosa no tener hijos” (p. 102). “Nada podría provocarme una alegría más patriótica” (p. 101), en referencia a al crecimiento de la reproducción en Francia. La causa del problema que denuncia radica en una “verdad”: “no se conciben más chicos en Francia porque no se hace lo suficiente el amor. Eso es todo” (p. 103). Es necesario repoblar Francia (p. 100) porque en la guerra ha habido mucha muerte (p. 100). Hay que “aprender la lección de la guerra”: la consigna debe ser darle la espalda a la muerte y fomentar el amor y los nacimientos. A riesgo de parecer reaccionario y conservador respecto de los derechos de la mujer, el poema-dedicatoria a Louise Marion, la actriz que encarnó a Teresa-Tiresias, dice literalmente: “*La féconde raison a jailli de ma fable / Plus de femme stérile et non plus d’avortons*” (2003, p. 101), es decir, “no más mujeres estériles y no más abortos”. El término “avorton” puede tener además otro sentido complementario: “*non plus d’avortons*” podría traducirse como “basta de monstruos”, de “engendros”, de “abortos de la naturaleza”. Una mujer que no tiene hijos y quiere ser hombre sería para *LMdT* un “avorton” (monstruo, engendro, aborto de la naturaleza). Observemos que ese “mundo al revés” (el de la mujer que se transforma en hombre y el del

hombre que se convierte en madre) es también objetivado en la puesta con el *cross-dressing* y el *cross-acting* : son actrices las que componen los personajes del Gendarme (Juliette Norville) y del Periodista Parisino /El Hijo / El Kiosko / Lacouf (Juliette “Yéta” Daesslé).

Se trata de una tesis fuertemente directiva (según la tipología textual de E. Werlich, 1975): vale como indicación de acciones para el comportamiento futuro ya sea del artista o del espectador. Es una tesis exigidora de acción: Hay que reproducirse, Debemos tener hijos, Tenemos que repoblar Francia. En síntesis, la pieza pide a los espectadores que hagan el amor y tengan hijos. En el “Prefacio” Apollinaire asegura que, en cuanto cambie la actitud de los franceses respecto de la reproducción, es decir, si su drama transforma la realidad social (como quería y creía que era posible para el teatro en la concepción del drama moderno), recursivamente la pieza dejará de tener su sentido “más trágico” para transformarse en una “farsa” (pp. 100-101). En la argumentación que expone en el “Prefacio” afirma que, para hablar sobre “el problema de la repoblación”, podría haber asumido “el tono sarcástico-melodramático que pusieron de moda los hacedores de ‘obras de tesis’” (p. 100).

También sostiene que “habría podido escribir un drama de ideas” (p. 100). Optó por el “surrealismo”, que consiste en “volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos” (p. 100). Es decir: expone el problema de la repoblación a través de “esta fantasía que es mi manera de interpretar la naturaleza” (p. 100). El “surrealismo” le permite exponer tesis e ideas pero a través de nuevas estéticas. Como el mismo Apollinaire explica, no resigna la tesis ni las ideas, sino que las expresa a través de un nuevo realismo o surrealismo. En consecuencia, retomando el sentido que le otorga Apollinaire a la expresión “surrealista”, podemos caracterizar a *LMdT* como un “drama surrealista de tesis” o un “drama surrealista de ideas”. Se trata de un drama de tesis pero no-realista en el sentido canónico, una suerte de drama de tesis o de ideas fusionado con procedimientos experimentalistas. Se trata de exponer ideas pero a la manera de “ciertas invenciones imposibles de novelistas cuya fama está fundada en lo que llaman científico maravilloso” (p. 101). Como afirma en el “Prólogo” el Director, Apollinaire hace “uso razonable de inverosimilitudes” (p. 116). Y esa razonabilidad está destinada a garantizar que el espectador reciba la idea / tesis y sienta su fuerza directiva. En cuanto al paradigma semiótico de comunicación, Apollinaire es contun-

dente: “mi obra (...) es muy clara” (p. 101).

¿Cómo se articula la tesis de la necesidad de la repoblación desde el ángulo de la historia, es decir, de la estructuración formal de la fábula? Observemos que todas las acciones de los personajes de *LMdT* concurren hacia dos campos semánticos complementarios, y que he aquí la central isotopía estructurante de la pieza en todos sus niveles: generar vida (engendrar hijos) o generar muerte, poblar / despoblar. El mismo Apollinaire explicita su conciencia sobre esta cohesión compositiva cuando señala que “todas mis escenas se encadenan según la fábula que yo imaginé y cuya situación principal [es] un hombre que concibe hijos” (p. 101). Desmontemos la historia en un cuadro-esquema a partir del análisis de las acciones principales,¹⁵ los campos semánticos que las involucran y la posible significación de esas acciones en virtud de la idea / tesis (citamos por la traducción de Mariano Fiszman):

ESTRUCTURA EXTERNA	ACCIONES PRINCIPALES DE LA HISTORIA	CAMPOS SEMÁNTICOS	SIGNIFICACION DE LAS ACCIONES
ACTO I Esc. 1 a 4	Teresa: ser “feminista”, no reconocer “la autoridad del hombre” (121), rebelarse contra su marido, transformarse en hombre (Tiresias), decidir vivir como hombre, no ser madre (“tener hijos cocinar no es demasiado”, 122), irse de casa, dominar a su esposo, quitarle el pantalón, ponerle su pollera, atar a su marido y marcharse	Negación del engendrar hijos (no generar vida, despoblar)	Tópico cómico del mundo al revés: la mujer toma el lugar del hombre y el hombre es feminizado
Esc. 4	Presto y Lacouf: batirse a duelo y matarse entre sí	Generar muerte	Como en la guerra, los hombres se matan entre sí porque “todos los tiros están en la naturaleza” (130)
Esc. 5	El Gendarme: desatar al Marido y confundirlo con una muchacha	Negación del engendrar hijos (no generar vida, despoblar)	Tópico cómico del mundo al revés: atracción sexual de un hombre hacia otro hombre

¹⁵ Por un principio metodológico de análisis, enunciamos las acciones con infinitivos: ser, rebelarse, transformarse, etc.

Esc. 6	Presto y Lacouf: resucitar, expresar hartazgo de “estar muerto” y repudiar la muerte, sin embargo volver a batirse y huir cuando el Gendarme interviene	Generar muerte otra vez	Aunque pueden reflexionar sobre el horror de la muerte, los hombres se siguen matando, la muerte como acto ritual, repetitivo o reincidente en la sociedad ancestral y contemporánea
Esc. 7	El Gendarme: seducir a Marido Marido: aceptar su nueva situación “Si mi mujer es hombre/ es justo que yo sea mujer (...) Soy una decente mujer-señor / mi mujer es un hombre-señora” (p. 138) Coro de Mujeres: celebrar la liberación de Teresa (“Viva Tiresias / No más hijos no más hijos” (p. 139) El Gendarme: avanzar en su seducción del Marido .Marido: resistirse	Negación de engendrar hijos (no generar vida, despo- blar)	Se profundiza el tópico del mundo al revés. El hombre se asume mujer y las mujeres celebran su liberación de la función de engendramiento, parición y maternidad
Esc. 8	El Marido: decidirse a tener hijos él solo porque hay que poblar Zanzibar (“Hay que hacer hijos en Zanzibar nuevamente / La mujer no los hace / el hombre los hará” (p. 142), prometer al Gendarme que para la noche habrá parido hijos sin mujer	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Frente a la necesidad de repoblar y engendrar hijos, la naturaleza transforma al hombre y le da capacidad de parir sin mujer (“natura / me dará sin mujer proge- nitura”, p. 143)
Esc. 9	Marido, Gendarme, Presto, Pueblo de Zanzibar: bailar para celebrar la resolución	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Fiesta frente al próximo nacimiento de niños
EN- TREATO	Coro: repetir tres fragmentos signifi- cativos de las Escenas 8 y 9	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Redundancia sobre el valor de repoblar
ACTO II Esc. 1	El Marido: tener 40.049 niños y cuidarlos	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Un hombre solo, sin colaboración de mujer, como un dios, ha podido engendrar prolificamente
Esc. 2	Un periodista de París: entrevistar a Marido porque “Anunciaron que usted encontró / la manera de que los hombres / conciban hijos” Marido: afirmar que “la voluntad [de engendrar, de repoblar] señor nos conduce a todo” (p. 151) y sostener que los hijos son la mayor riqueza	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Los niños, aunque bebés, producen riqueza al padre (uno de ellos es novelista exitoso, otra es divorciada y cobra una renta del rey de las papas, etc.)

Esc. 3	El Marido: repetir que los hijos son riqueza, refutar a los economistas y afirmar que seguirá pariendo. Engendrar al bebé 40.050 (al que destina para ser periodista)	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Nunca es suficiente el número de niños, hay que seguir multiplicándolos
Esc. 4	El Bebé: transformarse en periodista y atosigar al padre con información Marido: celebrar al hijo, recibir su información, fatigarse con la saturación de información	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Los hijos desarrollan sus capacidades incluso por encima del progenitor, que se siente superado, excedido por sus acciones
Esc. 5	Marido: declarar que el hijo “no salió bien” y pensar en desheredarlo, frente a la llegada de más noticias decidir engendrar un hijo sastre (“nada de bocas inútiles / ahorremos ahorremos” (p. 162)	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Continúa y completa la acción de la escena anterior, disposición para seguir engendrando más niños
Esc. 6	El Gendarme: reconocer que Marido cumplió con lo prometido (engendró 40.050 niños), advertir que Zanzibar colapsa de hambre por tantas bocas que alimentar Marido: proponer pedir “cartas” (tarjetas de aprovisionamiento de alimentos en la guerra) a la cartomántica	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	No importa que haya demanda de alimento, es posible atender, de alguna manera, la demanda que los niños traen
Esc. 7	La cartomántica: afirmar que quienes han tenido hijos serán millonarios y quienes no los han tenido (Gendarme) morirán “en la más horrible de las miserias” (p. 168), estrangular al Gendarme, identificarse como Teresa El Gendarme: resucitar Teresa y Marido: reconciliarse, iniciar nueva relación (vuelve a ser mujer pero sin senos y ha traído consigo a tres amantes) Teresa: liberar sus senos para que “Vayan a alimentar a todos los hijos / de la repoblación” (p. 171) Todos: cantar como celebración del nuevo orden	Afirmación del engendrar hijos (generar vida, poblar)	Resolución del conflicto: reconstitución de la pareja, pero desde un nuevo orden (no regreso al orden anterior a la mutación de Teresa), Teresa deviene una madre universal cuyos senos alimentan a todos los niños de la repoblación

Recordemos que en el “Prefacio” a *LMdT* Apollinaire escribe que espera, a la manera del drama moderno, que la tesis incida en el cambio social, que el teatro produzca una transformación y ayude al progreso social: “El tema será bastante general como para que la obra dramática que lo tenga como

fondo pueda tener una influencia sobre las mentes y sobre las costumbres en el sentido del deber y del honor” (p. 104).

Se advierte en la pieza una proliferación de personajes que asumen la función de delegados en la transmisión explícita de la idea / tesis, así como contradelegados (Teresa, Coro de mujeres, Gendarme) para favorecer una dialéctica de tesis / antítesis:

ESTRUCTURA EXTERNA	FUNCIÓN PERSONAJE DELEGADO	PERSONAJES CONTRADELEGADO
PRÓLOGO	Director (personaje delegado por excelencia): “Les traigo una obra cuyo fin es reformar las costumbres / trata de los hijos en la familia” (p. 115) “entretener / para que bien dispuestos [los espectadores] puedan aprovechar / todas las enseñanzas que contiene la obra / y que el suelo se estrele de miradas de recién nacidos” (p. 116) “Escuchen oh franceses la lección de la guerra / y tengan hijos ustedes que muchos no tienen” (p. 116)	
ACTO I Esc. 1		Teresa: “tener hijos cocinar no es demasiado” (p. 122)
Esc. 4		Presto: “Todos los tiros [la guerra, la muerte] están en la naturaleza” (p. 130)
Esc. 6	Presto: “Empiezo a hartarme de estar muerto / Pensar que hay personas / que creen que es más honorable estar muerto que vivo” (p. 135) “Pero me repugna que nos hayamos batido en duelo / decididamente uno mira la muerte con ojos demasiado complacientes” (p. 135) Lacouf: “Qué quiere tenemos demasiado buen concepto / de la humanidad y de sus restos” (p. 135)	
Esc. 7	Marido (al Gendarme): “Haría mejor en tener hijos” (p. 141)	Voces de mujeres: “Viva Tiresias / no más hijos no más hijos” (p. 139) Voces de mujeres: “no más hijos no más hijos” (p. 141)

<p>Esc. 8</p>	<p>Marido: “La mujer quiere en Zanzibar derechos políticos / y renuncia de pronto a los amores prolíficos / Las oye usted gritar No más hijos No más hijos” (p. 142) “Zanzibar quiere hijos (...) hay que hacer hijos en Zanzibar nuevamente / La mujer no los hace El hombre los hará” (p. 142). Kiosko: “Deseen que los hijos triunfen (...) repoblar Zanzibar” (p. 143) Marido: “cómo natura / me dará sin mujer una progenitura” (p. 143) y repite lo mismo a continuación el Gendarme</p>	
<p>Esc. 9</p>	<p>Primero Gendarme y luego Marido repiten “cómo natura / me dará sin mujer una progenitura” (p. 144)</p>	
<p>ENTREACTO</p>	<p>Coros: repiten frases del personaje Kiosko “Deseen que los hijos triunfen”, “repoblar Zanzibar” (p. 146)</p>	
<p>ACTO II Esc. 2</p>	<p>Periodista: “Anunciaron que usted encontró / la manera de que los hombres / conciban hijos” (p. 150) “En suma usted es algo así como padre soltero” (p. 152) Marido: “La infancia es la riqueza de residencias / mucho más que el dinero y las herencias” (p. 152)</p>	
<p>Esc. 3</p>	<p>Marido: “Cuantos más hijos tenga / más rico seré y mejor podré alimentarme” (p. 156) “acaso no es sensacional tener una familia numerosa / quiénes son entonces esos economistas imbéciles / que nos hicieron creer que el hijo / era la pobreza” “por eso voy a seguir teniendo hijos” (p. 156)</p>	
<p>Esc. 7</p>	<p>La cartomántica: “Castos ciudadanos de Zanzibar / que ya no conciben hijos / sepan que la fortuna y la gloria / los bosques de ananás y las tropillas de elefantes / le pertenecen por derecho / en un futuro cercano / a quienes para tenerlos hayan concebido hijos” (p. 167) “Usted que es tan fecundo [al Marido] (...) Usted se hará diez veces millonario” “Usted [al Gendarme] que no concibe hijos / morirá en la más horrible de las miserias” (p. 168) “Levanten vuelo pájaros de mi debilidad / vayan a alimentar a todos los hijos / de la repoblación” (p. 171).</p>	<p>Gendarme: “Pero la población zanzibariana / hambrienta por el aumento de bocas para alimentar / está en trance de morir de hambre” (p. 165)</p>

A manera de la red simbólica puesta al servicio de la tesis en el drama moderno, en *LMdT* hay un conjunto de potentes imágenes que generan “emoción estética” complementaria a las ideas de la pieza: una mujer (anti-madre) que no quiere ser mujer y quiere ser hombre; un hombre que es visto como una mujer; un hombre que debe parir solo (suma de padre y madre, un hombre-madre); la multitud de recién nacidos. El símbolo de Tiresias andrógino (desde el título) adquiere doble sentido: es monstruo o engendro (*avorton*) y, a la par, unidad del hombre y la mujer (“Ellas son todo lo que somos y sin embargo no son hombres”, frase repetida en boca de Presto y de los Coros, Acto I, Esc. 9, 144, y Entreacto, p. 146).

Nos interesa volver sobre la expresión del Director en el “Prólogo”: “el uso razonable de inverosimilitudes” (2009, p. 116), “*l’usage raisonnable des invraisemblances*” (2003, p. 114). ¿Qué debemos entender por “razonable”? Programado, calculado, deliberado: por un lado, “torpedeo” consciente a las estructuras del drama moderno y el realismo (Apollinaire sabe dónde atacar, qué torpedear) y, por otro, consciente preservación de ciertas estructuras (exposición de una idea/tesis en la historia y a través de personajes-delegado, red simbólica, redundancia pedagógica, férrea isotopía, paradigma semiótico de comunicación transparente) puestas al servicio de la observación y la predicación social, la transmisión de la tesis, la garantía de comunicación con el espectador y el anhelo de transformación social. Acaso esta expresión: “*raisonnables invraisemblances*”, sea el oxímoron, el híbrido, la fusión que mejor expresa la poética de cruce entre experimentalismo y drama moderno.

En suma, según lo analizado, podemos caracterizar la micropoética de *LMdT* como un espacio de tensiones entre drama experimentalista y estructuras del drama moderno. Pero también como una poética innovadora que, sin ser exponente de la vanguardia histórica, pone a circular una energía artística que estimula la emergencia y el desarrollo de la vanguardia teatral en Francia. Poética experimentalista de fusión de procedimientos, *LMdT* no sería entonces, de acuerdo a nuestras conclusiones, un hito de la vanguardia histórica, sino de los procesos de modernización radical en la historia del teatro europeo.

Referencias bibliográficas

- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Paris: Éditions Sic.
Apollinaire, G. (1946). *Les Mamelles de Tirésias*. Paris: Éditions du Béliet.

- Apollinaire, G. (1960). *Chroniques d'art (1902-1918)*. Paris: Gallimard. Édition de L.-G. Breuning.
- Apollinaire, G. (1988-1989). Las tetas de Tiresias. *Diario de Poesía, Buenos Aires, N° 11* (verano), 5-10. Traducción y notas de Jorge Fondebrider.
- Apollinaire, G. (1990). *El poeta asesinado*. Traducción de Enrique Vega y prólogo de Juan Jacobo Bajarlía. Buenos Aires: Leviatán.
- Apollinaire, G. (1994). *Poemas selectos*. Barcelona: Edicomunicación, Col. Fontana. Selección y traducción de José Manuel López.
- Apollinaire, G. (1995). Los pintores cubistas. En L. Cirlot (Ed.). *Primeras vanguardias artísticas* (pp. 59-73). Barcelona: Labor.
- Apollinaire, G. (1999). Parade y el espíritu nuevo. En J. A. Sánchez (Ed.). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias* (pp. 138-139). Madrid: Akal.
- Apollinaire, G. (2003). *L'enchanteur pourrisant, suivi de Les mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*. Paris: Gallimard.
- Apollinaire, G. (2009). *El encantador putrefacto, Las tetas de Tiresias*. M. Fizman (Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Barthes, R. (1982). El efecto de real. En AAVV. *Polémica sobre el realismo* (pp. 141-155). R. Piglia (Comp.). Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Béhar, H. (1971). *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Barral Editores.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bürger, P. (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: an attempt to answer certain critics of Theory of the Avant-Garde. *New Literary History*, 41, 695-715.
- Décaudin, M. (2003). Préface. En G. Apollinaire. *L'enchanteur pourrisant, suivi de Les mamelles de Tirésias et de Couleur du temps* (pp. 7-14). Paris: Gallimard.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2017a). La obra de Guillaume Apollinaire en la cultura argentina. Inédito.

- Dubatti, J. (2017b). Vanguardia artística y política en los procesos del teatro. En P. Pavis et al., *Puesta en escena y otros problemas de teatro* (pp. 39-67). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Eco, U. (1988). El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. En *De los espejos y otros ensayos* (pp. 99-111). Buenos Aires: Lumen.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin.
- Esslin, M. (1997). Modern Theatre: 1890-1920. En J. Russell Brown (Ed.). *The Oxford Illustrated History of Theatre* (pp. 341-379). Oxford/New York: Oxford University Press.
- Innes, Ch. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: FCE.
- Jarry, A. (2001). *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
- Jarry, A. (1987). *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard.
- Jarry, A. (1988). *Oeuvres complètes III*. Paris: Gallimard.
- Pia, P. (1958). *Apollinaire par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil.
- Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pruner, M. (2003). *Les théâtres de l'absurd*. Paris: Nathan.
- Read, P. (2000). *Guillaume Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La révanche d'Éros*. Presses Universitaires de Rennes.
- Read, P. (2010). *Picasso & Apollinaire: The Persistency of Memory*. University of California Press.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Werlich, E. (1975). *Typologie der Texte*. München: Fink.
- Yurkievich, S. (1968). *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Losada.

Sébastien Roch: Novela-deformación

Mariano García¹

Lo que genéricamente conocemos como “novela de aprendizaje” tiene un origen histórico preciso que es válido recordar a los efectos de este trabajo: en el siglo XVIII la palabra alemana *Bildung* desarrolla, a partir de su sentido original de “formación”, la noción de “aprendizaje” y “educación”, asociada a una idea religiosa que la relaciona con el concepto de imagen o “forma” divina. Esta acepción se apartaría de su contenido religioso en el curso del Siglo de las Luces hasta llegar a la comprensión que de este término hace Schiller, para quien existe una *ästhetische Bildung* (formación estética) que sería el camino hacia la perfección humana, y cuya fórmula se repite también en los textos de Goethe y Wilhelm von Humboldt. Para estos tres escritores la “formación” implicaba un *desarrollo* y una *asimilación*.

Este nuevo género de novela alemana, sin abandonar del todo las aventuras triviales de siglos anteriores, ponía punto final al principio de adición indeterminado de las peripecias para acentuar en cambio la “acción interna”, vale decir: la repercusión que cada aventura deja en el personaje y en qué medida posibilita un escalón en la maduración y reflexión crítica del héroe sobre la vida y el mundo (Amícola, 2003, pp. 54-55). La narración debe conducir al final feliz que implica que el protagonista alcance sus metas (el ascenso social con integración en la nobleza), acercándose en este sentido al esnobismo ya señalado por Gramsci (1998, p. 129) en la literatura popular que busca compensaciones simbólicas o “estructuras de consolación” a través de

¹ UCA - CONICET. ardeo2@gmail.com

casamientos convenientes y golpes de suerte que aseguran ese final feliz. En el caso de la novela de aprendizaje el factor diferencial estaría dado por la metarreflexión del texto sobre el proceso que se desarrolla ante el lector, lo que le asegura al género su canonización en el rubro de la alta literatura, así como también la realización individual obligatoria del héroe masculino (Amícola, 2003, p. 57).

En general puede decirse que, como ocurre habitualmente, la ley del género sienta un precedente del que apartarse y al que desobedecer (Derrida, 1986). Ya en la época misma en que surge este género aparecen ejemplos peculiares que guardan una relación más bien tangencial con el modelo sentado por el *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, como la amarga y desolada *Anton Reiser* (1785-1790), del pedagogo Karl Philipp Moritz, de quien Goethe mismo tomaría algunos conceptos fundamentales de estética. Se habla a veces de “novela de formación negativa”, en casos como Gottfried Keller (*Der grüne Heinrich*) o Adalbert Stifter (*der Nachsommer*), de “novela de la desilusión” (*Desillusionsroman*, según la caracterización de Lukacs), e incluso de parodia o inversión de la novela de aprendizaje, esto es, una antinovela de aprendizaje que habría nacido contemporáneamente al macizo modelo asentado por Goethe: se trata del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, precursora de otras obras anómalas en esta línea como *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz o *El juguete rabioso* de Roberto Arlt.

El título francés que mejor reúne las características de la novela de aprendizaje tal vez sea *Illusions perdues* (1837-1843) de Balzac, si no consideramos el trágico final de Lucien de Rubempré en *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847). Sin duda *L'Éducation sentimentale* (1869) aporta un jalón relevante al género, aunque entre Balzac y Flaubert se tiene la impresión de que el optimismo que debe transmitir la trayectoria del héroe se va perdiendo en un proceso entrópico. En esta serie podría incluso considerarse *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) de Zola como una novela de aprendizaje que invierte ingeniosamente algunas pautas del género, desde el momento en que el joven sacerdote Serge Mouret debe desaprender su exaltada educación espiritual para que se le revele el mundo material de la naturaleza y de la sexualidad.

Sébastien Roch (1890), de Octave Mirbeau, se puede ubicar en esta genealogía alterna y negativa que responde con puntuales sarcasmos al optimismo goetheano. Pero es sin duda un texto que va un poco más allá en su refutación

desesperanzada de las ideas de desarrollo y asimilación promovidas por el género. A simple vista tributaria del estilo prosístico de los tres grandes novelistas franceses mencionados, y participando ya desde el título de las convenciones de la novela de formación y la novela autobiográfica, su contenido va socavando progresivamente los cimientos del género para hacerlos volar literalmente en un final que consigue, a través de una torsión brutal en el nivel narrativo, una deformación significativa en el nivel de la estructura.

La novelística de Mirbeau aparece en el contexto del decadentismo finisecular aunque, como el resto de su obra, se aparta de la “majestuosidad funeraria” de los decadentes a favor de la velocidad y el calor, el vértigo y la combustión, en un proceso de metamorfosis muy distinto al de los decadentes y por el cual su narrativa adopta el modelo orgánico de lo existencial azaroso, postulando una estética opuesta a la ficción antropomorfa tradicional, la teleología artificial de la trama desarrollada y los desenlaces que alivian la tensión. Importante es en Mirbeau el que la obra funcione como instrumento terapéutico para restaurar el sentido de integridad psíquica en el narrador y como vehículo de agresión dirigida contra el estancamiento creativo y a la parálisis (Ziegler, 2007, pp. 8-9), que es lo que tal vez se deja ver con más claridad en sus primeras novelas.

De los tres periodos en que se divide su novelística es el primero, compuesto por *Le Calvaire* (1886), *L'abbé Jules* (1888) y *Sébastien Roch* (1890), el más claramente autobiográfico y quizá también el más convencional en cuanto a la forma. Es en esta etapa donde aparecen las instituciones que se autoprotegen y violentan al individuo cuyos intereses tienen la responsabilidad de proteger:

- la familia, que sacrifica la sensibilidad del niño al prejuicio de los padres;
- las escuelas, que envenenan la curiosidad intelectual endureciéndola con brutalidad y dogmatismo;
- la religión, que promueve la represión, el odio a sí mismo y la neurosis al obstruir la expresión espontánea del instinto y la intuición.

Toda esta etapa, según el estudioso de su obra Robert Ziegler, estaría dominada por la experiencia de la violación y la busca del poder curador de la narrativa, donde domina la identificación con la figura de la estatua (que

no es susceptible de sufrimiento) y donde se plantea además su ginecofobia, aunque en cambio no se destaca todavía su epistemofobia, el horror a los personajes, lo popular y lo claro (Ziegler, 2007, pp. 10-12).

Más allá de especulaciones detectivescas y ante la imposibilidad de conocer la verdad a través de los documentos, primero por no haberlos facilitado los jesuitas y finalmente al haberse quemado los archivos del colegio de Saint-François-Xavier en Vannes, donde también estudiara Auguste Villiers de l'Isle-Adam (Michel, 2011, p. 10), resulta suficientemente elocuente el dato de que tanto Mirbeau como su personaje Sébastien estudian en dicho colegio jesuita y son expulsados de allí a los quince años de edad sin que se conozcan las causas. También se ha identificado tras el no muy velado personaje del perverso padre de Kern a Santislas du Lac, destinado a jugar un papel de alta responsabilidad en la prevaricación de la que fue víctima el capitán Alfred Dreyfus (Michel, 2011, p. 8), caso que apasionaría al joven Mirbeau y por el cual promovería a la categoría de héroe a su por entonces admirado Émile Zola. Los enigmas que permitirían explicar la neurosis, homofobia y misoginia de Mirbeau quedan como tarea, sin duda apasionante, de los biógrafos, mientras que a los efectos de su estética solo nos interesa detenernos en los elementos corrosivos, en el baño de ácido que Mirbeau arroja violentamente a la tradición genérica de la novela de aprendizaje, o bien, por separado, a la tradición, al género, a la novela y al aprendizaje.

Tal vez el punto más flojo del relato se presenta en su comienzo, que gira en torno a la figura de Monsieur Roch, el quincallero egocéntrico que solo piensa en la educación de su hijo como herramienta para su propia promoción social. El trazo grueso, cercano a la caricatura del burgués de pueblo, coloca a este personaje poco original a medio camino entre el boticario Homais y el Tribulat Bonhommet de Villiers; el resto de los personajes de Pervençhères, lugar natal de Sébastien, son en su mayoría un grupo de mujeres repulsivas o patéticas destinadas a pintar la asfixia de un pueblo de provincias. En todo caso, la decisión egoísta e inapelable de su padre, obstinado en enviar a su hijo a un colegio para jóvenes de familias nobles, perfila a Sébastien como una alegoría del dolor: “la simiente de una vida nueva, esta brusca violación de su virginidad intelectual le infundía también el germen del sufrimiento humano” (Mirbeau, 2011 [1890], p. 66)².

² Las traducciones de Mirbeau son mías.

Ya en el viaje hacia Vannes comienzan a asomar ciertos detalles anómalos en la descripción; desde el tren Sébastien observa “países de fiebre, malditos [...], espectros de caballos rojos [...] siniestros, sobre la palidez vidriosa de charcos de agua [...] y el aliento de la muerte volvía a llevar, en la atmósfera más densa, las pesadas emanaciones palúdicas, y los torbellinos de polvo cósmico, larvas invisibles de la eterna putrefacción” (Mirbeau, 2011 [1890], p. 91). Un mundo orgánico en su fase pútrida es la puerta de entrada y la alegoría anticipada de algo peor que el pequeño pueblito de burgueses mezquinos: la sociedad de los desdenosos compañeros aristocráticos y la cofradía de los jesuitas, obsecuentes y permisivos solo con los grandes apellidos, secos y distantes con el resto.

Este ambiente injusto e indigno al que se verá enfrentado Sébastien guarda relación con las concepciones anarquistas sobre la educación y su doctrina del hombre nuevo. La utopía anarquista, al menos la anarco-individualista, solo sería viable si los hombres aprendieran a comportarse como individuos libres y responsables, algo inviable en las escuelas del Estado o de congregaciones religiosas que subyugan a los alumnos a la clase dirigente. Para los anarquistas la consigna fundamental es respetar la conciencia del niño, que es exactamente lo que se mancilla de manera grosera en Sébastien, que además del oprobio físico debe tolerar que con sofística retórica jesuítica se le niegue en la cara lo ocurrido.

Los numerosos artículos que escribiría Mirbeau sobre la educación se pueden ver dramatizados en las páginas de *L'abbé Jules* y de la novela que nos ocupa. Dentro del marco de una novela de aprendizaje “anarquista” se encuentran cuatro etapas para acceder al mundo adulto:

- el fracaso de la educación institucional,
- la rebelión,
- la oposición a la familia,
- la compleción de la formación con ayuda de un amigo “acompañante” (Granier, 2003, p. 55).

En *Sébastien Roch* la conciencia de sí que asume el protagonista se hace visible en el momento en que este comienza a llevar un diario personal que se intercala en la narración en tercera persona y que representa la metarreflexión característica del *Bildungsroman*. Pero esta conciencia de sí ya ha

sido sometida a la deformación, del mismo modo en que Jules se quejará de que le han deformado las funciones de la inteligencia y las del cuerpo cambiando al hombre natural, instintivo y lleno de vida por un fante artificial, un muñeco mecánico de la civilización.

Esta obsesión de Mirbeau con la deformación también puede encontrarse en un artículo periodístico donde denuncia el trabajo de deformación, de sofocación y de impersonalidad que llevan a cabo las escuelas: en suma, la educación, ya en su sentido etimológico, consiste en sacar de sí al alumno y en atentar contra su integridad (Granier, 2003, p. 59). En este sentido la novela participa de las doctrinas anarquistas para quienes la educación tal como se la concebía debía ser denunciada y reformada.

Es al personaje de Bolorec a quien le tocará convertirse en el amigo “acompañante” del hipersensible Sébastien, y es él el encargado de iniciar a Sébastien en ideas libertarias y ácratas. Mirbeau se desdobra así en estos dos personajes, en parte para poder llevar a cabo la deformación mayor en el nivel estructural, que es la muerte de Sébastien en la guerra al final de la novela. En efecto, es con el final con lo que Mirbeau trastoca la ley del género, se planta contra la autoridad formal y lleva a cabo así una acción característica de los anarquistas, como es la denuncia. Las instituciones deforman al hombre y lo llevan a su perdición: Sébastien, tras la seducción y violación por parte del padre de Kern, resulta anulado como hombre no solo en el plano social sino también en el plano sexual, pierde, como dice el narrador, “la orientación de su equilibrio moral” (Mirbeau, 2011 [1890], p. 195) y se convierte en un ser abúlico para quien la existencia ha perdido todo sentido.

La decisión por parte de Mirbeau de escindir a su alter ego en dos personajes puede responder a una necesidad poco destacada en el transcurso de la novela. En su afán por poner de manifiesto “la incoherencia moral de los que se dicen cristianos” (Attala y Delhom, 2014, p. 44) el ambiente del colegio es el que más espacio ocupa, no solo físico, digamos, sino dramático. Este predominio infunde a la novela un pesimismo asfixiante que ni siquiera el propio Bolorec es capaz de redimir; mientras dura su estancia en el colegio él es el único al que Sébastien puede considerar un amigo, pero no es un amigo especialmente simpático ni entrañable. Solo al final, pasados los años, cuando Sébastien recibe una carta suya y luego cuando lo encuentra en la guerra, Bolorec se perfila como la esperanza de un futuro posible y como el contrapeso para la negatividad casi absoluta de esta refutación de novela de aprendizaje.

Si por un lado Sébastien reúne las características del melancólico paralizado en sus elucubraciones, Bolorec es un personaje que hace: talla sus pequeños animales en madera, canta porque le da felicidad, y ya en la guerra sorprenderá a Sébastien al confesarle que ha matado al capitán de su propio regimiento. La supervivencia de Bolorec parece asegurar, en un mundo injusto, la posibilidad de vengar las atrocidades cometidas contra un ser desprotegido e inocente. Pero también a nivel formal despliega un ingenioso recurso: no permite que el portavoz del autor se agote en una sola posibilidad sino que nos ofrece, desdoblada, la tragedia de una víctima de la perfidia religiosa en todos sus detalles, alguien para quien la divisa jesuítica *perinde ac cadaver* (“disciplinado como un cadáver”) se realiza de manera tristemente cabal, y a la vez la visión menos pesimista de alguien que a pesar de todo ello logró hacerse un camino en la vida. Después de todo, el mesianismo latente en tantos representantes del anarquismo no podía faltar del todo en un autor que también apeló a los símbolos de redención evangélica como contraste a la corrupción institucional de la iglesia (en su obra teatral *Les Mauvais Bergers*, de 1897).

La impresión que produce en el plano formal la lectura de *Sébastien Roch* es doble, y sin que a mi juicio una pueda prevalecer sobre otra: por un lado el sentimiento de que no hay un plan preestablecido o de que, si lo hay, no es seguido a pies juntillas por el autor; por otro, el sentimiento de una lucha permanente contra las constricciones formales del género. La muerte de Sébastien al final tiene, en un primer momento, cierto carácter inesperado y gratuito que parece producto de una decisión repentina o de no haber encontrado el autor una manera mejor de terminar esta historia; nada en el desarrollo moroso de la vida en el colegio permite adelantar por otra parte el protagonismo súbito y el halo heroico que asume en las páginas finales Bolorec.

Otro elemento sin duda problemático es el de la persona narrativa. En general las novelas de escritores de filiación o afinidad anarquista elegían la primera persona como herramienta de propaganda individualista y como producto de una ética garantizadora de la autenticidad del relato (Granier, 2003, p. 64); por el contrario, las novelas de formación clásicas son en general en tercera persona. En esta tensión no resuelta Mirbeau elige la tercera persona para la casi totalidad del relato y da voz al propio protagonista en las páginas de diario que intercala en un capítulo de la segunda parte. En un plano formal esta elección no resulta del todo convincente, por muy iluminadoras

que resulten las páginas del diario de Sébastien. Lo que se nota en suma es una serie de desobediencias, una opción por la mala conducta que si bien no redundan en un realce estético se corresponden con el aliento ético que pretende transmitir Mirbeau.

A su vez, la escisión en los dos personajes permite a Mirbeau decirnos, por un lado, que, como Bolorec, él también sobrevivió e incluso pudo haberse visto orientado al anarquismo, que predica con el ejemplo, por el divorcio tajante, en los jesuitas, entre el decir y el hacer. Por otro, que no dejó por ello de ser en parte (¿a medias?) un muerto en vida en un universo de caos orgánico sin redención posible. Con este notable tramo final de su novela, Mirbeau se aparta de la construcción pautada de la novela incorporando el azar, que sería décadas más tarde marca del surrealismo; deforma la novela de aprendizaje demostrando que la educación deforma y deformando escandalosamente su final haciendo que un dato de la diégesis transforme la estructura³, deja por último resonando una nota ambigua en el pacto de lectura de novela autobiográfica, al cambiar el rumbo realista-naturalista del relato hacia un incierto horizonte modernista.

Referencias bibliográficas

- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Attala, D. y Delhom, J. (2014). *Cuando los anarquistas citaban la Biblia*. Madrid: Catarata.
- Aubery, P. (1969). L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme. *Le Mouvement social* 69, 21-34.
- Bersani, L. (1982). Le réalisme et la peur du désir. En T. Todorov y G. Genette (Comp.), *Littérature et réalité* (pp. 47-80). París: Seuil.
- Derrida, J. (1986). La loi du genre. En *Parages* (pp. 249-287). París: Galilée.
- Gramsci, A. (1998). *Literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos editor.
- Granier, C. (2003). Le désordre du 'je' ou l'ordre en jeu. Quatre romans d'éducation anarchiste de Georges Darien et Octave Mirbeau. *Cahiers Octave Mirbeau* 10, 51-66.

³ Leo Bersani (1982) analiza en qué medida las pautas genéricas de los finales de la novela decimonónica, con sus tradicionales casamientos o muertes, establecen criterios formales que terminan incidiendo en la moral novelesca, repartiendo castigos o premios según un criterio de represión del deseo.

- Michel, P. (2011). Préface. En O. Mirbeau, *Sébastien Roch* (pp. 7-54). París: L'Age d'homme.
- Mirbeau, O. (2011 [1890]). *Sébastien Roch*. París: L'Age d'homme.
- Shaya, G. (2010). How to make an anarchist-terrorist: an essay on the political imaginary in fin-de-siècle France. *Journal of Social History*, 44 (2), 521-543.
- Ziegler, R. (2007). *The Nothing Machine. The Fiction of Octave Mirbeau*. Amsterdam - Nueva York: Rodopi.

La recepción del pensamiento grecolatino en *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade: Una lectura hermenéutica

Marcos Fabián Polisená¹ y Julieta Videla Martínez²

Función del mito en la Antigüedad y en la Modernidad

Frédéric Monneyron y Joël Thomas sostienen en *Mitos y Literatura* (2002, p. 17) que el mito da cuenta de un saber que, sin él, se nos escaparía.

El mito es [según Boulogne citado por Monneyron y Thomas] una re-presentación imaginaria y dramatizada de lo desconocido, una representación eficaz al punto de ser admitida por todos los miembros de una comunidad y de ser luego transmitida por la tradición, una representación que tiene su eficacia porque consigue domesticar lo invisible de acuerdo con el conjunto de los otros conocimientos vigentes. (2002, p. 17).

Los antiguos recurren al pensamiento mítico para develar los misterios del cosmos y su generación. Sin embargo, una de las mejores respuestas para Monneyron y Thomas es la de Claude Calame, quién plantea que el mito es una narración que da cuenta principalmente de los orígenes del mundo. En su esfuerzo por esclarecer la función del mito en la antigüedad, el autor destaca su aspecto social primordial.

La tradición enciclopedista moderna nos ha transmitido la dicotomía mito-lógos, producto del positivismo y el cientificismo, que desemboca en

¹ UNC. videlamartinezjulieta@gmail.com

² UNC. mfpolisenaa@gmail.com

una concepción reduccionista que afirma que la filosofía nació en el siglo VI a.C., con Tales de Mileto. Sin embargo, cabe hacer alusión a la etimología de la palabra *μῦθος* para disolver esta injusta dicotomía. En griego, *μῦθος*, no significa otra cosa que *discurso*, al igual que *λόγος*, sólo que se trata de dos modalidades diferentes de discurso. La primera apela a metáforas y, a veces, a entidades trascendentales para ofrecer una explicación ya sea, cosmológica o metafísica de los orígenes del mundo y su devenir. En cambio, *λόγος*, es también un discurso, pero evita apelar a tales recursos.

Eric Selbin en *El poder del relato: Revolución, rebelión, resistencia* (2012, pp. 79-89) aborda la función del mito en épocas de crisis tal como lo fue la Revolución Francesa (1789-1799) y destaca su carácter imaginativo y organizativo en cuanto a la complejidad del mundo y “sobre quién es uno en el mundo”. Los mitos, para Selbin, revelan cómo fueron el mundo y la sociedad y cómo deberían ser.

La filosofía en el tocador se caracteriza por ser un “tejido de discursos” (Monneyron y Thomas, 2002, p. 33) que crea un efecto hipercomplejo de ejes de sentidos en los cuales el lector se pierde. Este tejido dificulta leer el diálogo entre el relato literario y el mito, porque el carácter heterogéneo de la obra reúne en su entramado una multiplicidad de discursos tales como el político, religioso, filosófico, literario y mítico, los cuales, a su vez, se ven atravesados por el discurso argumentativo.

El mito de Edipo sirve de “cardinal” (Barthes, 1977, p. 19) en la obra del Marqués (2010, diál. II p. 31). La joven Eugenia, que es educada en la filosofía del libertinaje por Mme. de Saint-Ange, su hermano y Dolmancé, declara amar a su padre y odiar a su madre. Al mismo tiempo, Mme. Saint-Ange y su hermano practican una relación incestuosa que junto con los diversos argumentos de la obra, van a justificar la sodomización, el envenenamiento con sífilis y la costura de los órganos sexuales de la madre de Eugenia, Mme. de Mistival. En suma, la destrucción total de este personaje tan despreciado por su hija.

En el folleto político que Dolmancé compró en “el Palacio de la Igualdad” (Sade, 2010, p. 140) se retoma el carácter incestuoso -típico del complejo edípico- que debe funcionar en las bases de una sociedad republicana, ya que es una práctica que “se encuentra en el origen mismo de las sociedades [...] En pocas palabras, oso asegurar que el incesto debería ser la ley de todo gobierno cuya base es la fraternidad” (Sade, 2010, p. 178).

El segundo mito que aparece numerosas veces en la obra es el de Ganímedes y Júpiter (Sade, 2010, p. 7, p. 183). El dios Júpiter (Zeus en griego) se vio seducido por la belleza de Ganímedes, entonces se transformó en un águila y lo secuestró, llevándose lo consigo al Olimpo. Estas figuras divinas constituyen parte del argumento a favor de la sodomía y en contra de la reproducción sexual.

La figura de Venus (Afrodita en griego) es resemantizada a lo largo de todos los diálogos sádicos para nombrar los órganos sexuales de las mujeres o de los hombres, tal es el caso de los “dos montes de Venus” y el “cetro de Venus” (Sade, 2010, p. 23), o también para definir el saber y proceder erótico como “los misterios de Venus” (Sade, 2010, p. 17) a los que va a ser iniciada la señorita Eugenia.

El pensamiento antiguo en *La filosofía en el tocador*

El mismo año en que fue publicada *La filosofía en el tocador*, Friedrich Schiller (2016 [1795], p. 70) afirma:

Pero por poco que reparemos en el carácter de la época, ha de asombrarnos el contraste imperante entre la forma actual de la humanidad y la forma de la de otrora, en particular la de la griega. La fama de la cultura y el refinamiento, que con justicia hacemos valer frente a toda naturaleza que sea meramente tal, no puede beneficiarnos frente a la griega, que se desposó con todos los atractivos del arte y con toda la dignidad de la sabiduría, sin ser por ello, como la nuestra, su víctima. Los griegos nos avergüenzan no simplemente por una sencillez que es ajena a nuestra época; ellos son al mismo tiempo nuestros rivales, incluso con frecuencia nuestros modelos, cuando se trata de aquellas mismas ventajas con que acostumbramos consolarnos de lo antinatural de nuestras costumbres. Rebosando de forma y a la par de contenido, cultivando la filosofía y a la par la creación, con delicadeza y a la par con energía, los vemos aunar la juventud de la fantasía con la virilidad de la razón en una humanidad magnífica. (2016 [1795], p. 70)

Conforme a la lectura de los coetáneos de Sade tal como Schiller podemos inferir que los hombres del Siglo de las Luces, bajo el dominio de la Razón tenían como meta recuperar el esplendor de la humanidad de la antigüedad sobre todo griega, donde —según el panorama de los intelectuales modernos— todo el universo era un organismo vivo y en permanente interacción, en contraste

con la forma actual de la humanidad moderna en la que asomaba y amenazaba un perverso paradigma del progreso científico con la fragmentación del mundo, del pensamiento y del hombre mismo.

Cuando aún gobernabais el bello universo,
estirpe sagrada, y conducíais hacia la alegría
a los ligeros caminantes,
¡bellos seres del país legendario!,
cuando todavía relucía vuestro culto arrebatador,
¡qué distinto, qué distinto era todo entonces,
cuando se adornaba tu templo,
Venus Amazusia

Cuando el velo encantado de la poesía
aún envolvía graciosamente a la verdad,
por medio de la creación, se desbordaba la plenitud de la vida (...)

Donde ahora, como dicen nuestros sabios,
sólo gira una bola de fuego inanimada,
conducía entonces su carruaje dorado
Helios con serena majestad (Schiller, 2002, p. 15).

Si bien Sade manifiesta este anhelo de la época en su obra, creemos que la lectura de nuestro objeto de análisis debe ser cautelosa esencialmente porque se trata de un “tejido de discursos”, como ya lo hemos subrayado, atravesado tanto por el arte (literatura) como por la política.

En una primera lectura, y teniendo en cuenta por un lado, la función del mito en la Antigüedad como discurso iniciático que pretende explicar los orígenes del mundo y la dimensión invisible para los ojos humanos, y, por otro, la función del mito en la Modernidad —específicamente en épocas de crisis— como narrativa que permite organizar el mundo, y saber quiénes somos dentro de él, podemos interpretar que Sade intenta organizar ese mundo revolucionario que está viviendo, incluso podemos pensar que crea un nuevo mundo posible, a partir de la base de figuras míticas como Venus, Marte, Minerva, Júpiter

o Hércules, figuras histórico-míticas como Teodora, la esposa del emperador Justiniano, y Lucrecia, el prototipo de mujer romana; y mitos como Edipo y Júpiter y Ganímedes.

Sin embargo, esta primera lectura no es tan sencilla como para concluir con la simple idea de que Sade intenta construir un mundo nuevo a partir de la literatura. Una segunda lectura se concentra en la estructura en la que se introduce el pensamiento antiguo. Si revisamos el folleto político que trae Dolmancé y que utiliza para fines didácticos en su reunión de enseñanza de la filosofía del libertinaje, podemos observar la manifestación “explícita” en apariencia como para sentar las bases para una particular República:

[Apología de la religión pagana]

Puesto que creemos en la necesidad de un culto, imitemos el de los romanos: las acciones, las pasiones y los héroes: esos eran sus respetables objetos (Sade, 2010, p. 145).

Dadnos, pues, en este caso, la que conviene a hombres libres. Dadnos los dioses del paganismo. De buena gana adoraremos a Júpiter, Hércules o Palas (Sade, 2010, p. 148).

[Apología del robo como perversión natural]

Si recorremos la Antigüedad, veremos el robo permitido y recompensado en todas las repúblicas de Grecia; Esparta y Lacedemonia lo favorecían abiertamente; algunos otros pueblos lo consideraron una virtud guerrera; es un hecho que mantiene el coraje, la fuerza, la destreza, todas las virtudes, en pocas palabras, que son útiles para un gobierno republicano y por lo tanto para el nuestro (Sade, 2010, p. 164).

[Valoración de la prostitución de la mujer]

Entre los tártaros, cuanto más se prostituía una mujer, más honrada era; llevaba públicamente en el cuello las señales de su impudicia y no se estimaba en absoluto a las que no estaban así adornadas (Sade, 2010, p. 177).

[Naturalización de distintas formas de asesinato de los niños]

Hasta el traslado de la sede del Imperio, todos los romanos que no deseaban alimentar a sus niños los arrojaban en los vertederos de basura. Los antiguos legisladores no tuvieron ningún escrúpulo en consagrar a los niños a la muerte. Aristóteles aconsejaba el aborto (Sade, 2010, p. 192).

El hecho de que semejantes delitos sean justificados y argumentados en un discurso político republicano y que el elemento argumentativo fundamental se sostenga sobre el pensamiento antiguo, nos hace dudar de semejantes afirmaciones. Sostenemos que la ironía en clave de parodia desborda su narrativa y por lo tanto el discurso republicano, como la idealización del pensamiento antiguo se encuentra parodiados en *La filosofía en el tocador*, al tiempo que los elementos de la Antigüedad funcionan para desnaturalizar, como decía Schiller, “las costumbres” de la Modernidad.

La ironía en la obra del Marqués parece figurarse como una luz que encandila, especialmente por la osadía de semejantes tesis explícitas. Sin embargo, no es una luz transparente toda vez que no deja vislumbrar a simple vista lo que está parodiando. Así, entendemos junto con de Beauvoir que su ironía “es lo suficientemente sutil como para no malograr sus delirios” (Del Barco, 2010, p. 256). En consecuencia, la primera lectura relacionada con la creación de un mundo nuevo a partir de las bases del pensamiento antiguo se derrumba. En realidad, su proceso político-literario intenta mostrar, cuanto menos desnaturalizar ese mundo ordenado por el Dios del cristianismo, el Dios del progreso (la Razón), la monarquía y la república desde una posición particular ante dichos pilares.

La política del discurso literario en *La filosofía en el tocador*

Si reconocemos que se está parodiando el discurso de la República, o por lo menos, de la Revolución Francesa (1789-1799), es porque estamos frente a la politicidad de la literatura de Sade. Rancière afirma (2010, p. 16) que “la política comienza precisamente cuando ese hecho imposible vuelve en razón.” En efecto, se nombra y se habla de la prostitución, de las relaciones incestuosas, del asesinato, del robo, de la sodomía y de los sujetos que los practican, para evidenciar esa máquina humana descompuesta que sangra y hace sangrar sin parar, pero de la que no se habla, de la que permanece invisible.

Sade, a través de su literatura, interviene en el reparto de lo sensible que define el mundo que habitamos. En una lectura superficial, las escenas “voluptuosas” podrían darnos la sensación de desorden. Tradicionalmente, traducimos la palabra griega *χάος* como desorden, sin embargo, es más propicio entender *χάος* no como desorden, sino más bien, como “otro orden”. Esto sirve para explicar, por ejemplo, cómo las escenas sexuales están perfectamente

pautadas y ordenadas, pautas que se rompen cuando todos los participantes llegan al éxtasis y se confirma el cierre de ese orden a través de acotaciones como “Cada uno a su sitio, ahora” (Sade, 2010, p. 98) o “la figura se rompe” (Sade, 2010, p. 134). Estas citas no hacen más que demostrar cómo se dispone la estructura de los diálogos, a saber, siempre antecede una escena “voluptuosa” y “lúbrica”, a continuación, se “rompe la forma” y finalmente procede una reflexión filosófica que argumenta las perversiones a través de la Razón. Interpretamos esta disposición como un juego entre las nociones de “impulso sensible” y de “impulso formal” -imperantes en el discurso idealista- en el que lo sensible tiene forma y la forma -la razón- justifica lo irracional. Este juego consiste en mofarse de sus contemporáneos idealistas debido a que escenas impúdicas como estas son completamente absurdas y salvajes para estos últimos.

Visto que en *La filosofía del tocador* se construye el orden del mundo a partir de sus restos descompuestos, desnaturalizándolo, a la vez que se reconstruye “otro orden” en el que tienen un lugar todas las prácticas y todos los sujetos elididos del reparto común, Sade encarna en su obra una revolución más profunda, “una revolución de la existencia sensible en sí misma y no solamente de las formas del Estado” (Rancière, 2004, p. 44). La politicidad de *La filosofía en el tocador* radica en la autonomía de una forma de experiencia sensible, en otras palabras, en hacer visible la máquina humana chirriante y sangrienta que se oculta al tiempo que se delinean nuevas formas de lo común en donde participan todos los que no tienen voz. Por lo tanto, la política de la literatura de *La filosofía en el tocador* deviene metapolítica, porque no sólo cuestiona las formas del Estado, sino que también propone “una revolución del modo mismo de producción de vida material” (Rancière, 2004, p. 41).

Conclusión

A modo de conclusión, sostenemos que el pensamiento antiguo greco-romano es una pieza fundamental en el tejido discursivo de *La filosofía en el tocador*. Constituye un arma de doble filo que merece una lectura atenta para poder dar cuenta de un complejo funcionamiento, esto es, de dos prácticas estético-políticas. La primera permite mostrar y explicar lo “invisible” que para la antigüedad referiría a los orígenes del cosmos, mientras que, para Sade, en la modernidad, apunta a manifestar lo invisibilizado por el Estado y

a la vez desnaturalizar el mundo descompuesto y fragmentado en la Francia de 1795, tal como los hace Schiller. La segunda trata de reconstruir, a partir de los desperdicios de esa máquina humana, “otro orden” que le da espacio y voz a los que no los tienen, a partir del discurso iniciático del mito.

Los mencionados procesos políticos de la literatura del Marqués inscriben su obra en una metapolítica incomprendida que merece una relectura abierta a diversas interpretaciones. Esta perspectiva lectora propicia, abona y enriquece diferentes recepciones al tiempo que (re)inserta una figura controvertida —la del autor en cuestión— en un ámbito otro de la sociedad, anima, finalmente, una renovada reflexión sobre la posición filosófica, política y literaria del Marqués de Sade en la historia de las ideas.

Referencias bibliográficas

- Apollinaire, G. (1909). *L'oeuvre du Marquis de Sade [La obra del Marqués de Sade]*. París. Éditions Bibliothèque des Curieux. París.
- Barthes, R. (1966). Introducción al análisis estructural de los relatos. Buenos Aires. Centro editor de América Latina. Recuperado de <http://soda.ustadistancia.edu.co/>
- García Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid. Siglo XXI de España.
- Gaves, R. (1985a). *Los Mitos Griegos I. b, Los Mitos Griegos II.* Madrid. Alianza.
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona. Paidós.
- Lacoue-Labarthe, P. (2010). *La imitación de los modernos: (Tipografías 2)*. Buenos Aires. Ediciones La Cebra.
- Monneyron, F. y Thomas, J. (2002). *Mitos y literatura*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Otto, W. F. (2012). *Los dioses de Grecia*. Madrid. Siruela.
- Rancière, J. (2010). *Política de la literatura*. Buenos Aires. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2004). *El malestar en la estética*. Buenos Aires. Capital Intelectual.
- Sade, D. A. F. (2010). *La Filosofía en el Tocado*. Buenos Aires. Colihue.
- Sade, D. A. F. (1979). *Sistema de la agresión: textos filosóficos y políticos*. Barcelona. Tusquets Editores.
- Sebastián Yarza, F. I. (1972). *Diccionario Griego-Español*. Barcelona. Sopena.

- Selbin, E. (2012). *El poder del relato: Revolución, rebelión, resistencia*. Buenos Aires. Interzona.
- Schiller, F. (1795). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Mendoza. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras.
Recuperado de <http://bdigital.uncu.edu.ar/>
- Schiller, F. (1788). *Poesía filosófica*. Madrid. Poesía Hiperión.
- Steuding, H. (2004). *Mitología griega y romana*. Buenos Aires. Quadrata.

PARTE V

Diálogos con otras expresiones artísticas

Premios literarios y valor: Polémica en torno al Goncourt 2010

María Julia Zaparart¹

Houellebecq y el Goncourt

Houellebecq tiene ya una larga historia con el premio que le era esquivo desde 1998. La primera novela del escritor francés, *Extension du domaine de la lutte*, publicada bajo el sello editorial Maurice Nadau en 1994, no tuvo más repercusión que algunos elogios por parte de la crítica especializada que le bastaron para alcanzar una buena cifra de ventas. Sin embargo, en 1998 Houellebecq contará para la publicación de *Les Particules élémentaires* con el apoyo de Flammarion, una de las más prestigiosas editoriales francesas cuyo director literario era en ese momento Raphaël Sorin quien estaba dispuesto a poner en juego todos sus recursos para promocionar la novela de Houellebecq². Los esfuerzos de Sorin serán recompensados con la inclusión

¹ Instituto de Investigaciones de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. juliazaparart@gmail.com

² Las primeras críticas feroces a la novela se hicieron oír desde el comité de la revista *Perpendiculaire* editada por Flammarion y de la que Houellebecq formaba parte. Varios miembros de la revista interrogan a Houellebecq en una entrevista publicada el 17 de septiembre de 1998 en la revista *L'Événement du jeudi*: a la pregunta “sus personajes expresan ideas que pueden escandalizar en cuanto a sus puntos de vista políticos, de racismo, de exclusión. ¿Hasta qué punto comparte usted sus posiciones?”, Houellebecq responde: “Pero no tienen puntos de vista políticos. Les importa un pito. En cuanto al racismo, no me interesa, son cosas sin importancia”. Houellebecq será excluido de la revista que publicará su último número en diciembre de ese mismo año.

de la novela en la primera lista de seleccionados para el premio Goncourt de ese año. Pero la demanda judicial por difamación presentada contra Houellebecq por los dueños del camping “L’espace du possible”³, las declaraciones siempre polémicas y el perfil “misógino” del autor y los pasajes con contenido sexual de su libro, lo sacarán de la lista de seleccionados. Sólo dos miembros del jurado apoyarán a Houellebecq: Françoise Chandernagor y François Nourissier. Paule Constant, autora Gallimard, se llevará el premio por su novela *Confidence pour confidence*.

En 2001, Houellebecq se convierte nuevamente en el centro de atención con la publicación en Flammarion de su tercera novela, *Plateforme* que consigue integrar nuevamente la lista de la primera selección del Goncourt. Pero algunos días más tarde, aparece en la revista *Lire* la famosa entrevista donde Houellebecq declara que el islam “es la religión más estúpida”. Su novela *Plateforme* no aparecerá en la segunda lista de seleccionados para el premio.

En 2005, Houellebecq decide cambiar de editor y publica *La Possibilité d’une île* en Fayard, dirigida por Claude Durand. Este “pase” millonario de Flammarion a Fayard despertó también la polémica respecto del incumplimiento de algunos puntos del contrato que el escritor había firmado con Flammarion⁴. Además, el sello de Claude Durand lanza una estrategia que terminará perjudicando a Houellebecq: la prensa especializada sólo recibe algunos fragmentos de la novela y sólo tres jurados del Goncourt recibirán el

³ El camping aparecía con su verdadero nombre en *Les Particules élémentaires*, la demanda fue rechazada y en las siguientes ediciones de la novela se cambió el nombre por el de “Le Lieu du changement”.

⁴ Sobre esta polémica, ver el artículo de Jérôme Dupuis “Houellebecq: les secrets du transfert du siècle” publicado en *L’Express* el 1 de marzo de 2005. Dupuis explica que Houellebecq, cansado de los sucesivos fracasos de las adaptaciones cinematográficas de sus novelas, decide dirigir él mismo la siguiente. François Samuelson, agente de Houellebecq, le sugiere entonces el pase a Fayard, filial del grupo Lagardère que le garantizaría que la publicación de su novela *La Possibilité d’une île* estuviera acompañada por una adaptación cinematográfica dirigida por él mismo. El contrato que Houellebecq firma con el grupo Lagardère es excepcional en el campo literario francés: más de un millón de euros al momento de la firma del contrato, 15 % por los primeros ejemplares y luego 18 % del precio de tapa. Pero además, Houellebecq se queda con los derechos de la novela para Alemania, donde sus novelas son verdaderos best-sellers y firma de manera independiente un contrato millonario con Du Mont Verlag. La adaptación cinematográfica de *La Possibilité d’une île* será un verdadero fracaso y Fayard deberá además enfrentarse legalmente a Flammarion cuyo contrato con Houellebecq incluía una cláusula en la que el escritor se comprometía a publicar también su próxima novela bajo el mismo sello.

texto completo. Houellebecq no concede casi ninguna entrevista para evitar cualquier polémica en torno a sus declaraciones.

Todo parece encaminado para que Houellebecq se alce finalmente con el premio, pero Grasset anuncia sorpresivamente la publicación de *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans. El Goncourt 2005 se verá entonces afectado por los ecos de una antigua polémica entre Claude Durand y Jean-Claude Fasquelle⁵. El primero, que en Fayard siempre estuvo fuera del sistema de los premios literarios, ve con buenos ojos darle cierre a su carrera con un Goncourt; pero Fasquelle, antiguo enemigo de Durand, para nada contento con esta perspectiva, decide retomar su actividad—se había jubilado en el 2000—para “robarle” el Goncourt. Houellebecq sólo tendrá cuatro votos y Weyergans se quedará con el Goncourt 2005.

En noviembre de 2010 Houellebecq ganará por fin el Goncourt por siete votos contra dos a Virginie Despentes. En cuanto a los dos miembros del jurado del Goncourt que, desde 1998, se opusieron sistemáticamente a las candidaturas de Houellebecq, Françoise Mallet-Joris (que, en 2005, había amenazado con renunciar a la Academia Goncourt si Houellebecq ganaba el premio) y Tahar Ben Jelloun⁶, no le dieron sus votos pero no se opusieron a su triunfo. Se trató de la deliberación más corta en la historia del Goncourt: 1 minuto y 29 segundos para premiar a Houellebecq. Mucho tendrá que ver con el triunfo su regreso a Flammarion, dirigida por una de las figuras más influyentes del campo literario francés: Teresa Cremisi, ex directora literaria de Gallimard.⁷

⁵ Claude Durand comenzó su carrera como editor en Le Seuil, pero en Fayard, sello que dirigió entre 1980 y 2009, se impuso como una de las grandes figuras del mundo editorial. Entre Le Seuil y Fayard trabajó durante dos años en Grasset, dirigida entonces por Bernard Privat. Fasquelle, que esperaba ser el sucesor de Privat, se siente amenazado porque Durand podría ganarle el puesto. Claude Durand describe las humillaciones que tuvo que vivir durante ese período en Grasset en sus “memorias” que publica en Albin Michel en 2010 bajo el título *J'aurais voulu être éditeur*.

⁶ Tahar Ben Jelloun eligió un medio de prensa italiano para referirse a la novela de Houellebecq. En el diario *La Repubblica* dijo: “¿Qué ofrece de nuevo esta novela? Charlatanería en torno a la condición humana, una escritura afectada que se pretende depurada, una ficción que convoca personajes reales y los mezcla con otros inventados, un poco de publicidad para algunos productos de consumo y finalmente el último mensaje de un escritor que se cree por encima de los demás y de las reglas, eternamente maldito e incomprensido, y sobretodo alguien que no ama ni la vida ni los caminos de la felicidad.” (Nuestra traducción).

⁷ En 1989 Antoine Gallimard elige a Teresa Cremisi, editora italiana, como directora editorial de Gallimard, puesto que ocupará durante dieciséis años antes de pasar, en 2005, a Flammarion, que acababa de ser adquirida por el grupo Rizzoli-Corriere della Sera. En 2012, cuando Gallimard compra

El premio despierta una gran polémica en torno a los criterios de valoración y de legitimación del jurado Goncourt. La prensa especializada comienza a hablar de un Houellebecq “sosegado”, de una novela escrita a medida para ganar el premio Goncourt. En una entrevista con Augustin Trapenard para el canal France 24, Houellebecq dice al respecto:

No creo que eso sea... que eso tenga sentido, de hecho, un libro “a la medida del Goncourt”, en fin, no creo demasiado en eso. [...] El contenido de un libro, yo pienso que el premio Goncourt es capaz de [...] otorgarle su premio a un libro cuyo contenido sea muy violento y peligroso. Pienso que serían capaces de hacerlo, los estimo lo suficiente como para pensar eso. Entonces, lo que produce una impresión más calma, no sé... pienso que evidentemente, las sumas alcanzadas en el mercado del arte no escandalizan a la sociedad francesa tanto como el turismo sexual, entonces es la temática lo que es menos violento, no es mi escritura lo que cambió. (Trapenard, 2010).⁸

Incluso algunos miembros del jurado Goncourt desmintieron el supuesto cambio de tono de la prosa houellebecquiana, Bernard Pivot decía al respecto:

A uno puede no gustarle un libro, en el sentido tradicional, como no le gustan las vacaciones o el chocolate, y considerar que ese libro es una obra mayor que hace honor a la literatura. Es el caso de las novelas de Michel Houellebecq, en particular la última, *La Carte et le Territoire*. No me gusta, además el escritor no hace nada para gustar, pero este libro confirma mi sentimiento de que Michel Houellebecq es un gran novelista (Pivot, 2010).⁹

Pivot desplaza el debate en torno a los temas polémicos que las obras de Houellebecq abordan para referirse a la calidad de su escritura, al valor literario de su novela. Como se puede ver a partir de este recorrido de la historia de Houellebecq con el Goncourt, poco se habla de la calidad literaria de su

Flammarion, Antoine Gallimard le otorgará nuevamente toda su confianza al nombrarla directora general del grupo Madrigall.

⁸ Nuestra traducción.

⁹ Nuestra traducción.

obra, las polémicas y los criterios que lo han sacado sistemáticamente de las listas del premio hasta el 2010 poco tienen que ver con la literatura. Aunque los detractores de Houellebecq, entre los que se cuentan los dos miembros del jurado Françoise Mallet-Joris y Tahar Ben Jelloun se han referido en varias oportunidades a la supuesta ausencia de estilo de las obras de Houellebecq. Esta acusación se funda sobre la afirmación que sostiene que la escritura houellebecquiana es “chata”. Ahora bien, Houellebecq escribe “chato” porque es el estilo que mejor conviene al objeto que describe, porque como dice uno de los protagonistas de *Extension du domaine de la lutte* (1994), “La forma novelesca no está concebida para pintar la indiferencia, ni la nada; habría que inventar una articulación más chata, más concisa, más taciturna.” (Houellebecq, 1994, p. 42).¹⁰

Por otra parte, el tono de la prosa distante y glacial del autor excede sus ficciones y se extiende fuera de sus novelas, hasta la displicencia con la que responde en las entrevistas está invadida por ese estilo. La palabra despojada es entonces coherente con el proyecto artístico de Houellebecq. En este sentido, Pierre Jourde afirma que

[...] la banalidad de Houellebecq constituye su arma estilística, y sabe usarla de manera eficaz. Además es coherente con su proyecto global. Una obra que estigmatiza la ilusión del deseo de originalidad debe expresarse de una manera taciturna. Houellebecq habla de individuos promedio, indiferenciados, en un lenguaje promedio. (Jourde, 2002, p. 233).¹¹

Houellebecq elige el tono de la melancolía y del cinismo, de la desolación y la agresividad, que se convierte en la marca de su estilo porque es el adecuado para llevar a cabo un proyecto global: representar la realidad que lo rodea.

Los criterios de valoración del arte interpelados desde la narración

La Carte et le Territoire aborda la historia de la industrialización y de la técnica para interrogarse sobre el lugar del artista hoy a través de la carrera de Jed Martin que comienza con una serie de fotografías que representan

¹⁰ Nuestra traducción.

¹¹ Nuestra traducción.

herramientas de trabajo. Luego, se hace famoso con sus fotos de los mapas Michelin. La exposición, que lleva el título “La carte est plus intéressante que le territoire”, es el correlato visual de la novela que se construye a partir de una exacerbación de la representación reforzada por una abundancia de reflejos, un juego de espejos a través del cual Houellebecq parece decirnos que la representación –visual o escrita– es más importante que su objeto. Pero además, es esta exposición la que permite introducir a Michel Houellebecq personaje. Jed Martin le pide a Houellebecq que escriba un texto para el catálogo de la exposición y le “paga” con un retrato del propio escritor.

Jed pasa luego a la pintura con una serie de 64 cuadros, la “serie de los oficios” que se divide en dos: la “serie de los oficios sencillos” y la “serie de las composiciones de empresa”. Algunos de los cuadros que integran estas series son: *El arquitecto Jean-Pierre Martin abandonando la dirección de su empresa*, *Bill Gates y Steve Jobs conversando sobre el futuro de la informática* y *Claude Vorilhon*¹², *gerente de un bar-estanco*. Pero *Damien Hirst* y *Jeff Koons repartándose el mercado del arte* será el único fracaso de Jed Martin que no logrará representar el oficio de artista. Jed destruye violentamente el cuadro porque desde su óptica estos dos “artistas” representan el triunfo del dinero por sobre otro tipo de consideraciones de orden puramente estético. Hacia el final de la novela, Jed retoma la reflexión sobre la mercantilización del arte cuando viaja a Suiza para visitar *Dignitas*, la empresa a la que su padre acudió para tener una muerte digna por medio de la eutanasia. Al llegar, Jed descubre que el establecimiento se encuentra junto al *Babylon FKK Relax-Oase*, un cabaret. Compara los dos establecimientos y piensa:

(...) el Babylon FKK Relax-Oase distaba mucho de conocer una agitación tan considerable. El valor comercial del sufrimiento y la muerte había llegado a superar al del placer y el sexo, se dijo Jed, y posiblemente por esta misma razón Damien Hirst había arrebatado unos años antes a Jeff Koons su primacía de número uno mundial en el mercado del arte. Es cierto que el cuadro que debía conmemorar este acontecimiento había

¹² Claude Vorilhon, más conocido como Raël, es el fundador y líder espiritual de la secta Movimiento Raeliano. Houellebecq se ha entrevistado con él en varias oportunidades para construir el personaje del profeta en *La Possibilité d'une île*.

sido una obra fallida [...], pero el cuadro seguía siendo imaginable, algún otro podría haberlo realizado (...) (Houellebecq, 2013, p. 327).

Houellebecq muestra que en el mercado del arte el objeto ya no tiene un “valor intrínseco” sino que es la competencia entre los compradores lo que determina su valor. Jed rechaza esta idea al destruir el cuadro en el que Damien Hirst y Jeff Koons se disputan el mercado del arte. Esta misma intención de “destruir” el valor económico de un cuadro, puede leerse en la escena en que Houellebecq y Jed Martin discuten sobre la remuneración del texto que el escritor francés escribe para la exposición de Jed: Houellebecq no acepta los diez mil euros que Franz, el galerista de Jed, había previsto y prefiere recibir a cambio el cuadro *Michel Houellebecq, escritor*, su propio retrato pintado por Jed Martin.

Finalmente, será este proceso de mercantilización del arte lo que provocará el brutal asesinato de Michel Houellebecq¹³. Jasselin, el comisario encargado de investigar el asesinato, se siente decepcionado cuando con la ayuda de Jed Martin descubre que Houellebecq fue asesinado por dinero. Jed advierte que en la casa de Houellebecq falta su cuadro. Cuando Jasselin le pregunta si el cuadro “valía dinero”¹⁴, Jed responde: “En este momento mi cotización aumenta un poco, no muy rápidamente. En mi opinión, novecientos mil euros” (Houellebecq, 2013, p.319). Jasselin considera entonces que el caso está resuelto, porque tarde o temprano el cuadro volverá al mercado y no será difícil encontrar al vendedor. Sin embargo, no está satisfecho, en su reacción se lee el desencanto que invade toda la novela ante un mundo en el que el dinero lo invade todo, incluso el arte:

¹³ Tras la publicación de *La Carte et le Territoire*, novela en la que Houellebecq describe su propio asesinato, el autor francés “desaparece” y la prensa comienza a hablar de la posibilidad de que la ficción se haya hecho realidad. Pero Houellebecq simplemente habría “olvidado” viajar a Amsterdam, a La Haya y a Bruselas, donde se lo esperaba para una serie de lecturas con motivo de la publicación de su novela en Holanda.

¹⁴ Nuestra traducción. En este pasaje, la traducción al español de Jaime Zulaika, publicada por Anagrama dice “¿[El cuadro] Era valioso?” (Houellebecq, 2013: 319); mientras que el original francés dice “[Le tableau] Ça valait de l’argent ?” (Houellebecq, 2010: 363). Es decir que mientras que el original francés se refiere claramente al valor económico de la obra de arte, la traducción al español puede referir tanto a su valor económico como a su valor simbólico.

Al principio aquel caso se presentaba a una luz especialmente atroz pero original. Cabía imaginar que se trataba de un crimen pasional, de un arrebato de locura religiosa, de diversas cosas. A fin de cuentas, resultaba bastante deprimente caer en la motivación delictiva más extendida, la más universal: el dinero. (Houellebecq, 2013, p. 322).

Ocho años después, tras descubrir sus negociados con Patrick Le Brazouec, un traficante de insectos, la policía allana la casa del cirujano plástico Adolphe Petissaud y encuentra junto con un Bacon y dos von Hagens la última obra de Jed Martin: *Michel Houellebecq, écrivain*, cuya cotización había alcanzado, para ese entonces, los doce millones de euros.

Conclusión

Houellebecq parece haber entendido mejor que nadie las tensiones existentes entre literatura y mercado, entre valor económico y valor literario: su obra las exhibe constantemente. *La Carte et le Territoire* constituye una interrogación en torno al modo de construcción del valor artístico, a la mercantilización de la obra de arte. Al mismo tiempo, su figura autoral, el personaje que él mismo decidió construirse encarna también estas tensiones. Por un lado, está el Houellebecq solitario y taciturno que fuma constantemente y tarda siglos en responder a las preguntas que se le formulan y por el otro, el Houellebecq polémico que le gusta al mercado, el que considera que el “Islam es la religión más estúpida del mundo”.

Al alentar estratégicamente la identificación con sus narradores y generar polémica en todas y cada una de sus apariciones mediáticas a partir de sus afirmaciones, Houellebecq ha generado que el debate en torno a su obra se desplace hacia su figura deliberadamente construida de escritor polémico, poniendo así de manifiesto que los criterios de valoración que las diferentes instancias de consagración del campo literario ponen en juego actualmente lejos están de ser puramente estéticos.

La polémica en torno al Goncourt 2010 nace entonces de un desplazamiento en el que la operación crítica no se centra ya en el hecho literario sino en la figura de escritor polémico que Houellebecq se construyó. Es por eso que los ataques que ponen en juego la validez del Goncourt en tanto instancia de consagración no suelen basarse en criterios literarios o repiten hasta el

cansancio la ya gastada fórmula “Houellebecq no tiene estilo”. Con *La Carte et le Territoire* el autor francés demuestra que es capaz de escribir - con su estilo “chato”- un texto cuya estructura es sumamente compleja ya que la obra de Jed Martin funciona como reflejo metatextual del código de construcción de la novela. Que además, en el diálogo intertextual con otro tipo de textos, se interroga sobre los procedimientos literarios y que reflexiona también sobre la influencia de la economía de mercado en los criterios actuales de valoración del arte.

Las polémicas en torno a la figura de Houellebecq aumentan exponencialmente las cifras de ventas de sus novelas, pero esto no debería ir en desmedro de su calidad literaria.

Referencias bibliográficas

- Dupuis, J. (2005). Houellebecq: les secrets du «transfert du siècle». *Lire* (01/03/2005). Recuperado de http://www.lexpress.fr/culture/livre/houellebecq-les-secrets-du-transfert-du-siecle_809896.html
- Durand, C. (2010). *J'aurais voulu être éditeur*. París: Albin Michel.
- Houellebecq, M. (2005). *La Possibilité d'une île*. París: Fayard.
- Houellebecq, M. (2013[2011]). *El mapa y el territorio*. Buenos Aires: Anagrama. Traducción de Jaime Zulaika.
- Pivot, B. (2010). La carte gagnante de Michel Houellebecq. *Le Journal du Dimanche* (04/09/2010). Recuperado de <https://www.lejdd.fr/Chroniques/Bernard-Pivot/La-carte-gagnante-de-Michel-Houellebecq-218193>
- Robitaille, L.-B. (1989). *Paris, France*. Québec: Boréal.
- Trapenard, A. (2010). Michel Houellebecq, écrivain. *France 24*. Recuperado de <http://www.france24.com/fr/20101110--entretien-michel-houellebecq-ecrivain/>

El arte en *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq: Mercado, figura de artista, proyecto creador y melancolía

Fernando Urrutia¹

Por más que la fatuidad moderna vocifere, [...] cae de maduro que la industria, irrumpiendo en el arte, se convierte en el más mortal de los enemigos, y que la confusión de las funciones impide que cualquiera de ellas sea bien cumplida.

La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y cuando se encuentran en el mismo camino uno de los dos debe servir al otro.

Charles Baudelaire, “Salón de 1859”

Las exclamaciones de Baudelaire contra los artistas de su tiempo dan cuenta del fenómeno que paulatinamente ha irrumpido, mediado, impulsado y enriquecido a veces (pero también debilitado como nunca antes) el campo del arte: se trata, claro está, del predominio ineludible del mercado. Así lo expresaba el poeta francés a mitad del siglo XIX: “El artista, hoy y desde hace ya varios años, es, a pesar de su falta de mérito, un simple *niño mimado*” (Baudelaire, 2009, 74). En efecto: si en los tiempos de Baudelaire era ya evidente que la razón técnica y consumista se imponía como el nuevo orden del mundo, en la posmodernidad el mercado y la industria se han instaurado como un nuevo tipo de mecenazgo en el campo del arte, convirtiendo al artista en ese “niño mimado” del que nos habla Baudelaire. Si bien es cierto que

¹ Instituto de Investigaciones de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. fau_94@hotmail.com

el arte nunca escapó al ámbito mercantil y a las reglas que este impone, es verdad también que en las últimas décadas el circuito artístico ha sido diezmado por los grandes emporios empresariales y multinacionales, que mediante transacciones millonarias y la inevitable fetichización de los productos artísticos han suplantado, en su mayoría, cualquier valor simbólico o estético que pudiese tener una obra de arte por apreciaciones ligadas a la competencia y la propaganda. Es precisamente en este desborde del rol del mercado en el arte, y su tendencia a fagocitar tanto las obras como las aspiraciones del artista, en lo que focaliza Michel Houellebecq en su quinta y muy celebrada novela, *El mapa y el territorio* (ganadora del premio Goncourt 2010). En varias ocasiones la crítica ha caracterizado *El mapa y el territorio* como una isla en medio del estilo abyecto y polémico que entreteje y conecta casi la totalidad de las obras del autor, ya que, en efecto, *El mapa y el territorio* es una aguda y sabia reflexión crítica sobre el arte contemporáneo, un tema que hoy difícilmente pueda caracterizarse de “polémico” en el universo mediático, y que es disparado por algunas preguntas clave que hilan el argumento de la novela: ¿Puede hoy el arte cambiar la vida? ¿Cuál es, en verdad, su rol? ¿Qué importancia tiene en la sociedad? ¿Cómo se establece el valor del arte? ¿Qué lugar ocupa el artista? ¿Cuál es, hoy, su condición? En primer lugar, la lógica de consumo, de los *mass media*, de las novedades efímeras, del narcisismo y otros fenómenos que surgieron tras la caída de los grandes relatos, (y que son, en definitiva, el *leitmotiv* fundamental de las obras de Houellebecq), parecen intensificar el tópico romántico de la angustia del artista que atraviesa toda la novela: Jed Martin, nuestro héroe, ferviente lector de Platón, Sófocles, Balzac, Hugo, Dickens y Flaubert (2010, 43), es un joven sensible que decidió consagrar su vida al arte, manteniendo una actitud distante y apática con el mundo. Jed es víctima de un estado de desencanto y melancolía casi perpetua, en consonancia con su aguda sensibilidad estética y el deseo de lograr metas extraordinarias en un contexto postcapitalista, postindustrial, o, como postula Robert Danto para referirse al ámbito del arte, “posthistórico”. Es, en fin, un artista que podemos caracterizar como “romántico”, si tenemos en cuenta, además, que *El mapa y el territorio* puede leerse como una típica novela de artista, donde el personaje se ve enfrentado al mundo que lo rodea, presenta un fiero antagonismo con la sociedad de su tiempo, y que mantiene una relación especial con el arte, que se erige como un criterio normativo en la totalidad de su vida. Este contraste con el espíritu banalizador y consumista al que debe enfrentarse el protagonista es lo que

acentúa, a nuestro juicio, la crítica frontal al arte y a la sociedad actual que plantea la novela desde una figura de artista que podríamos denominar arcaica, extraña para nuestro tiempo, si tenemos en cuenta también, y sobre todo, el proyecto artístico general del héroe: “Jed emprendió una carrera artística sin más proyeco [...] que el de hacer una descripción objetiva del mundo.” (Houellebecq, 2010, 45) Una “descripción objetiva del mundo” que acercará a Jed más a la escuela del realismo clásico que al arte conceptual o *pop*, como veremos más adelante.

Al iniciar sus estudios en la Escuela de Bellas artes, por otro lado, Jed había encontrado en los objetos manufacturados una fuente fructífera de material fotografiable que, aunque “le valió el respeto de sus profesores, no le permitió en modo alguno unirse a uno de los grupos que se formaban a su alrededor, impulsados por una ambición estética común o, más prosaicamente, por un intento colectivo de entrar en el mercado del arte” (2010, 36). Una vez finalizada su carrera, Jed consigue ser contratado por dos agencias de fotografías que enviaban sus imágenes de productos manufacturados a las revistas de publicidad y demás organismos ligados al *márketing*. Este período de la vida de Jed, aclara el narrador, es el que en su biografía oficial se conoció como “de homenaje al trabajo humano”. Pero si bien Jed trabaja para la industria, no renuncia, como profesional formado en el arte clásico, a sus producciones independientes, a sus fotografías de arte “puro”, y espera, con ello, alcanzar algún día el tan preciado prestigio, el reconocimiento de su arte por su *valor*, lo que nos obliga a recordar la teoría del sociólogo francés Pierre Bourdieu sobre la instauración de las reglas que determinan dicho valor: “El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetich*e al producir la creencia en el poder creador del artista [...]” (Bourdieu, 1995, 339). Si bien la emancipación del artista se produjo, en gran medida, gracias al mercado, no cabe duda de que hoy es el único encargado de la circulación de las obras, de su visibilidad, recepción y apreciación mediante entidades afines a él, como las galerías, los críticos, la prensa. En otras palabras, el mercado es el que instaura el tan polémico *valor de la obra de arte*. Veamos la reacción de Jed al darse cuenta de esto:

Y un buen día, al desembalar un disco duro Western Digital que acababa de llevarle un mensajero, y del que debía entregar negativos bajo diferentes ángulos al día siguiente, comprendió que había acabado con la fotografía

de objetos, al menos en el campo artístico. Era como si el hecho de haber llegado a fotografiar estos objetos con una finalidad puramente profesional, comercial, invalidase toda posibilidad de utilizarlos en un proyecto creativo. Esta evidencia tan brutal como inesperada le sumió en un período depresivo de débil intensidad durante el cual su principal distracción pasó a ser el programa *Questions pour un champion*, presentado por Julien Lepers. (Houellebecq, 2010, p. 45).

Detengámonos en esta primera parte. Dado que la obra se enmarca dentro de la era posmoderna, y, por consiguiente, del arte contemporáneo –donde no existen estilos privilegiados sino que todo parece entrelazarse y convivir pacíficamente, ya que, como aclara Robert Danto, “Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro” (1999, 49)– podemos indagar en cuáles son las corrientes artísticas de las que deriva el arte de Jed, y las teorías que dialogan con su estilo y su concepción estética. Así, el hecho de utilizar productos manufacturados remite, en primera instancia, al arte de los años sesenta, principalmente al movimiento del *pop art* liderado por Andy Warhol. ¿Y qué deseaba mostrar Warhol al exponer una Caja Brillo, o sus famosas latas de sopa Campbell en una galería de arte, por ejemplo? Aún observados en detalle, “no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* [...] y las cajas de Brillo de los supermercados” (Danto, 35). Sin embargo, una es concebida como arte y la otra no. El mensaje parece ser claro: lo que caracteriza al arte no es lo visual, lo bello, sino lo que quiere decir, lo que representa la obra. En una góndola de supermercado, la caja Brillo es un simple producto más, perdido en la totalidad de lo cotidiano. Pero al colocarla en una galería de arte, deja de serlo: algo significa; el artista desea comunicarnos algo. Este vuelco de lo fútil a lo reflexivo –que es, en definitiva, el principio básico del llamado “arte conceptual”– por el mero traslado del lugar que ocupa un objeto es lo que Danto llama “transubstanciación” o “transfiguración” del lugar común. Jed Martin se inscribe, en un principio, dentro de esta corriente: “No obstante su cultura clásica [...], no le embarcaba en absoluto un respeto religioso por los maestros antiguos; a partir de esta época prefería con mucho Mondrian y Klee a Rembrandt y Velázquez.” (Houellebecq, 2010, 45) Sin embargo, su paradójica inclinación a fotografiar

productos manufacturados como parte de su retrato objetivo del mundo no solo es un guiño a la obra de Warhol, sino que también es el punto de inflexión en la carrera de Jed: es su impacto repentino con las leyes del mercado, ya que el problema del arte luego de Warhol es que ha sido naturalizado por las instituciones y el mercado. En este sentido, es lógico que Jed Martin fuera fagocitado rápidamente por las compañías de propaganda, a tal punto de sentir repugnancia por sus propias producciones al saber cuál sería su fin. La hipótesis crítica de Houellebecq en este punto es, entonces, la siguiente: concebir un proyecto artístico propio, sin existir ya un programa histórico que lo fundamente, que le permita establecer un diálogo con su contexto y no anclarse en el mero rubro de lo acontecimental, de los actos triviales y momentáneos que no necesitan descripción (como el arte performativo, conceptual post-Warhol, etc.), permite la intromisión del mercado y convierte a los artistas en los “niños mimados” favoritos de grandes empresarios (ligados al arte o no). En este sentido, no es para nada casual que la novela comience con Jed pintando *Jeff Koons* y *Damian Hirst repartíéndose el mercado del arte*, lienzo que pertenece, como nos enteramos más tarde, a su serie de cuadros titulada “Oficios”. No obstante, Jed no puede retratar el “oficio” del arte porque no se identifica con los artistas que supuestamente lo representan, primero, y segundo, porque su propia noción clásica de lo que es el arte le impide considerarla como uno de esos oficios amarrados al capitalismo de su época. Tanto Jeff Koons, un referente del llamado “arte kitsch”, como Damien Hirst, conocido por ser el autor de la obra posmoderna más cotizada dentro del mercado, son dos referentes del arte contemporáneo, y que en la novela se posicionan, indirectamente, como antagonistas directos a la visión estética de Jed, más cercana a la contemplación realista del mundo que a la *performance*: una postura particularmente similar a la del mismo autor (un romántico declarado, y defensor también de la escuela realista), y del personaje Michel Houellebecq, que aparece en la mitad de la novela como una autoparodia del escritor, pero también como un doble del propio Jed, una especie de compañero intelectual que resultará ser el único artista que Jed es capaz de retratar, pues el lienzo sobre Koons y Hirst será finalmente destruido.

Durante la segunda parte de la novela, por otro lado, y luego de su fallido proyecto con los productos manufacturados, Jed descubre por casualidad durante un viaje los mapas de la guía Michelin, a los que concibe con aguda

visión estética: “En él [el mapa Michelin] se mezclaban la esencia de la modernidad, de la percepción científica y técnica del mundo, con la esencia de la vida animal”. (Houellebecq, 2010, 47) Jed decide, sin dudar, fotografiarlos. Una de esas imágenes se da a conocer en una muy concurrida exposición organizada por varios artistas, en su mayoría ex compañeros de estudios de Jed. Entre los concurrentes se encontraba una hermosísima joven de origen ruso llamada Olga, con quien Jed iniciará un apasionado romance. Lejos de interesarse en la obra de Jed por juicios de orden estético, a Olga le llaman la atención las fotografías por un motivo concreto: ella es representante oficial de la empresa Michelin. Rápidamente ofrece a Jed una cita con sus superiores, arregla una exposición basada íntegramente en el trabajo de Jed con los mapas y se convoca a la prensa especializada. La crítica elogia con ímpetu la obra de Martin, que se vende casi en su totalidad. Aun así, a pesar de su rotundo reconocimiento crítico y económico, la actitud distante, indiferente y apática de Jed para con el mundo y su propia existencia permanece intacta, como si la fama, el éxito y el amor le generaran el mismo entusiasmo que una aspiradora. Pues aún con los elogios de la crítica, sus imágenes son tratadas como una mera oportunidad comercial para la empresa.

We are a team—añadió Forestier [uno de los dirigentes de Michelin] sin que realmente fuera necesario—. Nuestras ventas de mapas han aumentado un diecisiete por ciento durante el mes pasado—continuó—. [...]Lo más inesperado es que incluso hay compradores para los antiguos mapas Michelin, lo hemos observado en las subastas de Internet. Y hasta hace unas semanas nos conformábamos con triturar esos viejos mapas...—añadió, fúnebre—. Hemos dejado dilapidar un patrimonio cuyo valor no sospechaba nadie de la casa...hasta sus magníficas fotos. (2010, 79).

Jed se convierte así en el “niño mimado” favorito de Michelin mientras dura su relación con Olga, ya que la pareja debe separarse abruptamente cuando ella es enviada por la empresa a Rusia, por tiempo indefinido. Esto es motivo suficiente para que Jed rompa su contrato con Michelin. El vínculo de Jed con el mercado nunca había sido tan arduo, debido a que “sus estudios habían sido puramente literarios y artísticos y nunca había tenido la oportunidad de meditar sobre el misterio capitalista por antonomasia: el de la *formación de precios*” (2010, 82). Precios que partían de los dos mil euros por un tamaño estándar de una de sus

fotografías. Con un antecedente así, era esperable que consiguiera un nuevo patrocinador luego de abandonar los mapas Michelin, y que será el galerista Franz Teller, bajo cuya tutela Jed se embarcará en la producción de una serie de sesenta y cinco cuadros hiperrealistas denominada “Oficios”, en la que invierte nada menos que siete años, y donde su proyecto de “describir objetivamente el mundo” se concreta en su sentido más literal, ya que serán retratos de personalidades en el simple ejercicio de su profesión, tales como *Bill Gates y Steve Jobs discutiendo sobre el futuro de la informática*, *El arquitecto Jean-Pierre Martin abandonando la dirección de su empresa*, entre otros. La puesta en circulación de estas obras es impulsada por una reseña del escritor Michel Houellebecq, con quien Jed entabla una extraña y apegada relación de amistad, como ya mencionamos. Los cuadros, por otra parte, son cotizados y vendidos a precios descomunales: Jed se hace acreedor de más de quince millones de euros. Los dueños de las más grandes fortunas del mundo desean contratar a Jed para ser retratados por él, ofreciendo un mínimo de un millón de euros por cada lienzo. Jed, como era de esperarse, se niega. Aquí resulta curiosa la caracterización que hace Teller de nuestro héroe frente a esta situación: “Empiezo a conocerte, siempre has sido igual [...]: trabajas, te encarnizas en tu rincón durante años; y en cuanto expones tu obra, en cuanto obtienes el reconocimiento, lo dejas.” (2010, 181) ¿Por qué razón Jed parece resignarse luego de alcanzar el éxito? Pues había “*producido una obra*, como se suele decir, sin encontrar, sin vislumbrarla siquiera, la felicidad” (2010, 211) La respuesta a esta infelicidad y marginación es quizás la desazón y la impotencia que le produce ver su propia obra convertida en un producto cotizado a gran escala y consumido por “coleccionistas”.

Él mismo había sido distinguido, menos de un mes antes, por la *ley de la oferta y la demanda*, la riqueza le había envuelto de repente como una lluvia de chispas, liberado de todo yugo económico, y cayó en la cuenta de que ahora iba a abandonar aquel mundo del que en realidad nunca había formado parte, sus relaciones humanas, ya poco numerosas, iban a secarse una tras otra y a extinguirse, estaría en la vida como estaba actualmente en el habitáculo de acabado perfecto de su Audi Allroad A6, apacible y sin alegría, definitivamente neutro. (2010, 236)

El hecho de que Jed no se identifique con el arquetipo del artista contemporáneo (alejado por completo de este perfil de artesano melancólico que

busca en el arte un refugio, un consuelo para la vida) dota a la historia de un perspectivismo crítico: el negocio del arte es desmembrado desde una figura de artista como un ser pasivo y encadenado, “ser artista, en su opinión, era ante todo ser alguien *sometido*. (Houellebecq, 2010, 94)”. Sometido no solamente a su condición de ser sensible, entelado y atravesado por esa visión estética del mundo y la existencia, sino también por las condiciones de la era postindustrial, por las leyes del márketing, los artistas que se comportan “pura y sencillamente como jefes comerciales” (2010, 197), y la recepción del arte como un bien de consumo, valorado más por su cotización en el mercado que por su belleza. Así, la última obra de Jed, ya en los tramos finales de su vida, puede leerse como una síntesis de esta realidad penosa, ya que el narrador la caracteriza como “una meditación nostálgica sobre el fin de la era industrial europea, y más en general sobre el carácter perecedero y transitorio de toda industria humana” (Houellebecq, 2010, 377). En los videos que conforman la pieza, todo aquello que representa la cultura manufacturada, al arte kitsch, y la humanidad misma, aparece en perpetua degradación hasta que, finalmente, la naturaleza termina devorando todo rastro de existencia: el triunfo de la vegetación, de la belleza libre y natural, “es absoluto” (2010, 377). Meticulosamente construida, *El mapa y el territorio* es, así, un grito melancólico, una reflexión sobre el valor y el rol del arte en nuestros días, sobre las relaciones humanas, sobre la decadencia de un tipo de artista como producto de la dominación ideológica del comercio y la tecnología, ya que, como resume Maurice Blanchot:

En el mundo de la técnica se puede seguir alabando a los escritores y enriqueciendo a los pintores; se le puede reservar un sitio al arte porque es útil o porque es inútil, obligarlo, reducirlo, o dejarlo libre. La suerte, en este caso favorable, tal vez sea la más desfavorable. Aparentemente, el arte no es nada si no es soberano. De ahí la incomodidad del artista de ser todavía en un mundo donde, sin embargo, él se ve injustificado. (2005, 231).

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, C. (2009). *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. Madrid: Trotta.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Danto, R. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

Danto, R. (2012). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte*.
Buenos Aires: Paidós.

Houellebecq, M. (2010). *El mapa y el territorio*. Barcelona: Anagrama, 2010.

De la novela al film. *Moderato cantabile* y la traición del código

Lucía Vogelfang¹

Duras reescribe

Según cuenta Adler (1998, pp. 547-551), en 1960, Marguerite Duras solicitó a su casa de edición el estado de ventas de sus libros. Sus novelas no se vendían bien y la editorial no le daría nuevos anticipos. Quizás es por eso que cuando Peter Brook se lo propuso, aceptó adaptar y guionar *Moderato cantabile*, una tarea para la que sabía –gracias a su experiencia con *Hiroshima mon amour*– tenía facilidad.

Pero Duras no hace nada a medias: reconstruyó la matriz de la novela, redujo los días en los que los protagonistas se encuentran, brindó identidad e historia a la mujer muerta: “*Elle habitait derrière l’arsenal. Mariée depuis dix ans. N’avait jamais fait parler d’elle*” (Adler, 1998, pp. 548-549), y dio a Anne mayor espesura, convirtiéndola en una devoradora de hombres, poseedora de un secreto que desconoce y abandonada a su feminidad, una prefiguración de Lol V. Stein, con una mirada “*avec ravissement*” (Adler, 1998, p. 550). También eligió el escenario: Blaye, una ciudad de provincia por excelencia.

Duras necesitó de ocho manuscritos y cuatro finales para delinear el guión. Luego de ese trabajo no de adaptación sino de reescritura, la novela llegó a la pantalla en el apogeo de la *Nouvelle Vague* y con dos de los íconos del movimiento –Jeanne Moreau y Jean-Paul Belmondo– y Duras, a pesar

¹ Universidad de Buenos Aires. lucia.vogel@gmail.com

de su admiración por la actriz y de la amistad que las unía, rechazó el film, acusó a Peter Brook de no haber entendido nada y confesó querer filmarla ella misma “*avec de petits moyens*” (Borgomano, 1993, p. 63) por lo que Adler (1998) vio allí el motivo por el que Duras pasó “*de l’autre côté de la caméra*” (p. 551).

¿Qué sucedió con el film? ¿Qué es lo que el director no había entendido?

Al pie de la letra, o lo que Peter Brook sí entendió

Moderato cantabile parece haber sido escrita en una perspectiva dramática poniendo en evidencia que el estilo durasiano ya desde fines de los años 50 tiende a la representación. Es por eso que no sorprende que sus obras posteriores se transformen en los híbridos novelas-diálogo, guiones, libros-teatro, libretos, libros-film. En la novela se alternan un texto narrativo con un diálogo en estilo directo. En ese diálogo, cuya importancia es casi igual a la del relato propiamente dicho, el narrador cede la palabra a sus personajes y se borra detrás de ellos. Alcanzaría con retomar tal cual esos fragmentos de diálogo y con seguir las indicaciones de *régie* o de puesta en escena del relato para obtener una pieza teatral. En la parte más fiel al texto —y la mejor, cinematográficamente hablando—, la película de Peter Brook sigue ese camino, escoltado por Thirard, el iluminador, que supo transmitir los grises pesados y otoñales de la novela.

Otro de los aciertos del film es haber captado una de las materias sensibles no ya a Duras sino a todo el conjunto de escritores del *Nouveau Roman*: el culto a lo imperceptible y a lo banal. La imagen del film se inscribe en ese mismo marco: en el plano un portal cerrado ocupa todo el espacio e impone su propia insignificancia. La escuela de la mirada impuso la objetividad y la opacidad que Brook supo transponer en la fotografía del film en la cual ese portal que mantiene cuidadosamente la mirada fuera de la casa burguesa representa tanto la opacidad como la fascinación sin contacto, misma disposición que experimenta Chauvin frente a Anne. Pero, como demostró el *Nouveau Roman*, ya no se trata sólo de registrar sino que la observación, según la ley de la ciencia moderna que la novela moderna replica, modifica el objeto observado. Por eso en el texto de Duras se ponen en escena complejos dispositivos de la mirada (como ventanas y espejos) cuya estructura es la de la trampa. La misma indiscreción ocupa la imagen del film: las rejas cierran

el acceso a la casa, aunque el ojo desafía la barrera espacial y social y, al fijarse en ese cerramiento, denuncia la división de clases.

El título del libro, *Moderato cantabile*, no remite ni a un personaje ni a un lugar, ni a un acontecimiento. Es un enunciado, un puro acto de lenguaje, una escritura, la inscripción sobre la partitura de Diabelli que el niño, con desgano y dificultad, interpreta en la escena inicial. En los títulos con los que abre el film Brook replicó ese efecto de escritura: los créditos simulan ser escritura sobre la textura de un papel.

El juego de las diferencias

Sin embargo, Peter Brook introdujo en la película algunas diferencias significativas respecto de la novela.

Si bien la decisión de filmar exteriores hizo inevitable un anclaje espacial y un color local específico, no podemos dejar de notar que la novela apuntaba a un espacio más abstracto. La elección de Blaye, fiel al espíritu del decorado novelístico, resulta una localización demasiado precisa que traiciona la incertidumbre del texto. Esa ciudad no debía nombrarse justamente para que pudiera ser sólo un espacio textual, inalcanzable, un espacio simbólico abierto a todas las interpretaciones que pudiera convertirse rápidamente en la misteriosa S. Tahla de las novelas posteriores (*El arrebató de Lol V. Stein*, *El amor*). La ausencia de toponimia de la novela construye una geografía inventada, abstracta y universal con espacios simbólicamente cargados de sentido. Es un pueblo sin color regional, la provincia toda. No se trata de una realidad geográfica sino de una metáfora de la sociedad francesa en su dimensión industrial y capitalista.

Los espacios de la novela –el puerto, el café, la casa de la protagonista– adquieren en la versión fílmica un carácter mucho más provincial y afrancesado. Incluso algunas escenas encarnan un imaginario naturalista. Ejemplo de ello es el aspecto mucho más rural del café del film que, además, está sobre la otra margen del río que acentúa una interpretación que concuerda con una idea central de esta “novela de travesía” (Weiss, 2003, pp. 51-89): los personajes cruzan fronteras espaciales, sociales, de clase, etc. El cambio de orilla necesariamente reduce la cantidad de encuentros que se llevan a cabo en el café escrito e introduce el barco –que viola el universo espacial estricto de la novela– y nuevos escenarios para los diálogos: los muelles, la

casa abandonada pasando el estuario, la orilla del río, el camino de plátanos. Los personajes del film se encuentran en un parque público por la noche en una larga escena que, en la novela, se desarrolla dentro del café. Los escenarios de los encuentros se multiplican porque si en la novela la evolución de la relación de los protagonistas se inscribe en los diálogos de la historia que inventan y en el trabajo subterráneo de identificación, la película necesita hacer sensible visual y auditivamente la evolución y la sucesión es una manera visual de materializarla, en especial por las variaciones de tono que cada uno de los espacios imprime: hay lugares diurnos, crepusculares, nocturnos, está presente la vacuidad de la casa abandonada, la intimidad precaria de un banco público, la fluidez del río, la protección ilusoria de los plátanos.

El capítulo VII, el de la comida burguesa y el escándalo, que la crítica en general analiza por separado, es el único en toda la novela que penetra el espacio de la casa y se adentra en la noche. Las estadías en la casa eran hasta entonces elipsis del relato, un blanco entre los capítulos. Textualmente Anne vivía fuera. Las palabras de Chauvin en varias ocasiones intentaban quebrar esa barrera y penetrar la intimidad del hogar, evocando el salón, el piano, el pasillo del primer piso, el cuarto y la cama. Pero hasta allí la intrusión permanecía en el plano del discurso. En el capítulo VII el propio relato viola las reglas estrictas de tiempo y espacio que había establecido para sí: para decir el escándalo, el relato se hace escándalo, contradicción e infracción. El film mucho antes viola el código: la noche del crimen el espectador asiste a la cena de la pareja y penetra en el espacio prohibido de la casa, que en la novela permanece como incógnita.

Además, la versión cinematográfica se fija la regla de cierta “decencia” que no hace justicia al texto: los encuentros de Anne y Chauvin en el café parecen secundarios pues ya no ocupan el lugar predominante que la novela les otorgaba; los dos protagonistas beben menos en la pantalla que en el papel y el vino ya no se percibe como el lazo fundamental que los une. Además, y sobre todo, los diálogos se acortan y se simplifican, pierden espesura y pierden también su aspecto borroso, repetitivo, titubeante, como de búsqueda. Por último, la noche de la recepción, Anne, en lugar de vomitar, se arrastra por el piso y dice a su marido “*Dites-leur que je suis devenue folle*”. Una confesión de locura que la novela no nombra y ni siquiera sugiere opera aquí como recuperación “realista”, como excusa por su conducta indecorosa cuando la fuerza de

la novela reside justamente en que no haya excusa o en que ni siquiera se la busque. Porque el film, además, se atiene a la regla clásica de la verosimilitud que la novela omitía: si en la novela desconocemos el nombre del niño, la película lo apoda Pierre; si la novela deja deliberadamente en las sombras al personaje del marido, el film le reserva un rol identificable y además se anuncia que Chauvin está por dejar la ciudad. Esta apuesta por el realismo y por la explicitación llega al punto cúlmine cuando el film pone en escena lo que la novela había deliberadamente callado y Anne declara su amor a Chauvin y reduce el mítico amor elaborado por Duras.

También el clima recibe en ambos formatos un tratamiento diferente. El clima invariable del film no condice con los titubeos climáticos de la novela. La acción transcurre en diez días a lo largo de los cuales se habla del viento y de “*Les premières chaleurs*” (p. 32) “*ce temps, si précocement beau*” (p. 69) y “*Bientôt l’été*” (p. 107). No se trata entonces de un realismo climático sino de la simbología de la primavera como el tiempo de lo erótico y de lo amoroso.

Si bien la estructura general de la historia se conserva, algunos agregados o supresiones de la adaptación alteran la atmósfera. Eso sucede con la escena policial del film en la que los gendarmes obligan al asesino a reconstruir el crimen pasional. El interés de ese agregado consiste en subrayar el hecho de que Anne y Chauvin, a su manera, están embarcados en la reconstitución.

Una de las diferencias fundamentales que distingue una novela de una película reside en la materia de la expresión: la lengua escrita es homogénea, el lenguaje cinematográfico, en cambio, se compone de imágenes en movimiento, menciones escritas, palabras, efectos de sonido y música. Tomemos por caso las primeras líneas de *Moderato cantabile*:

-*Veux-tu lire ce qu’il y a d’écrit au-dessus de ta partition?, demanda la dame.*

-*Moderato cantabile, dit l’enfant.*

La dame ponctua cette réponse d’un coup de crayon sur le clavier (p. 11).

Dos voces se oyen (narrador y personajes) que el flujo lineal de la escritura obliga a excluirse (cuando en el film podríamos escuchar a dos personajes dialogando mientras vemos lo que hacen). Duras juega con esta característica: los personajes dialogan en una situación diegética singular (en el café, en el camino) referida por el narrador, constituyendo el relato primero. El relato

de la pareja desconocida sólo será referido e inventado por los personajes del relato primero a través de sus diálogos, lo que determina que se encuentre enmarcado. Pero al tiempo que inventan ese segundo relato en caja china, hacen existir su historia gracias a la ambivalencia constitutiva del lenguaje lo que supone un desafío enorme para la adaptación cinematográfica. El film resuelve esta encrucijada delegando al relato primero muchos de los efectos que en la novela produce el relato segundo.

En el texto atribuible al narrador —esas frases breves alrededor de los diálogos—, el relato está siempre del lado de Anne Desbaredes, la acompaña, la sigue sin separarse de ella. Si, como hace gran parte de la crítica, dejamos aparte el capítulo VII, este observador se relaciona con espacios precisos: dos lugares cerrados —el departamento de Mademoiselle Giraud y el café visto primero desde el exterior y luego desde el interior— y un espacio abierto, el camino pues siempre abandonamos al personaje fuera de su casa. Este relato pareciera tomar el punto de vista de Anne, lo que se pone en evidencia en el momento del crimen, cuando se trata sin duda de su mirada, fascinada por el espectáculo de la muerte: “*Elle laissa son enfant [...] rejoignit le gros de la foule devant le café et atteignit le dernier rang des gens que, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, voyaient*” (p. 23). Pero su mirada no es personal: mezclada con la muchedumbre inmóvil, observa el espectáculo como cualquier otro de los presentes. Hay detalles, pero ninguna subjetividad, es la mirada impersonal del objetivo de una cámara fotográfica. Ese punto de vista, precisamente localizable e indistinto, no entra en ninguna de las categorías del análisis del discurso: es focalización interna en lo que respecta al ángulo de la visión y a la restricción del campo, pero es focalización externa, en lo que respecta a la toma de posición por la exterioridad. Su ambigüedad genera un malestar porque no permite que el lector se identifique con un personaje sino que debe hacerlo con una mirada impersonal, de *voyeur*. Quizás para evitar ese malestar y facilitar la identificación del espectador, la adaptación introduce en esa escena a Chauvin: es él quien, en el film, ve a Anne mirar la escena del asesinato, lo que simplifica el efecto pero, al mismo tiempo, lo falsea.

Un párrafo aparte merece el trabajo que la novela hace con la temporalidad y las estrategias para llevar ese trabajo a la pantalla. En la novela conviven dos tiempos diegéticos: el del encuentro a lo largo de diez días entre Anne y Chauvin y el tiempo de la pasión de la pareja desconocida, que la muerte

suspende y prolonga hasta el infinito. Las dos parejas, sus amores y relatos se desarrollan en dos temporalidades. La singularidad reside en la oposición entre el tiempo preciso, datado, casi cronometrado del primero y el segundo, sin límites, sin referencias, incesantemente en transformación como si estuviera en continua expansión. Esta oposición corresponde a la distinción entre un tiempo crónico –medido por relojes y calendarios– y el tiempo subjetivo y fuera del tiempo de la pasión. La voz narradora que se ocupa del relato primero multiplica las precisiones al tiempo que subraya el desarrollo lineal e irreversible de esos diez días: “*au coeur de l’après-midi*” (13), “*le crépuscule commença à balayer la mer*” (p. 18), “*Le lendemain*” (p. 31), “*C’était un samedi*” (p. 39); “*Six heures déjà*” (p. 40), “*trois jours auparavant*” (p. 50), etc. Esta temporalidad de los episodios cotidianos contrasta con la fluidez y lo indecible, sin comienzo ni final en la que pasado, presente y futuro se confunden. Sin embargo, esta segunda temporalidad contamina la primera, la hace perder sus límites y referencias. Cuando se encuentran Anne y Chauvin al día siguiente del asesinato hablan en primer lugar del hecho que aconteció el día anterior pero muy rápidamente sus palabras se remontan hacia un tiempo pasado y lejano, abandonando el relato de los hechos comprobados para adentrarse en el mundo hipotético del imaginario de la pasión. Como saben tan poco de ese crimen y de esa historia, se la apropian y la inventan, le otorgan un origen, una duración y un futuro potencial. Ese esbozo que hacen de la historia de los extraños rápidamente se convierte en su propia historia. Y, como por una especie de ósmosis, la historia inventada se apodera de la suya, acentuando cada vez más el proceso de identificación y de fusión hasta que el pronombre “*elle*” designa tanto a la mujer muerta como a Anne. Así, el tiempo del relato de los encuentros reiterados durante diez días es dominado por un tiempo fabuloso, absoluto, el tiempo de la pasión incandescente. El lector pierde las referencias temporales y siente una duración indefinida.

En el film la doble temporalidad de la novela se reduce al eje temporal de los encuentros cotidianos. Las imágenes, entonces, al tiempo que marcan la sucesión de los encuentros deberán producir ese efecto de duración indefinida. Para ello el film sigue el orden cronológico del relato primero, pero introduce algunas distorsiones que otorgan densidad a la continuidad lineal. Luego del encuentro en la casa abandonada, un largo *travelling* hace desfilarse frente a la vista del espectador las rejas de una casa majestuosa mientras se

escuchan unas tenues pisadas. Es de noche. Algunas escenas más tarde, luego de que hubieron reconstruido el crimen, Chauvin le confiesa a Anne que esa noche había pasado delante de su casa. Se produce entonces un efecto de analepsis interna: el espectador recuerda el *travelling* y comprende que era Chauvin frente a la casa de Anne y los pasos pierden su carácter enigmático. El orden cronológico de las imágenes no se vio alterado, simplemente se había suspendido su interpretación (Gardies, 1993, p. 95). No se trata de una anacronía en el sentido que le otorga Genette al término porque el orden de los acontecimientos no se altera pero el espectador establece acercamientos entre dos momentos separados experimentando la espesura temporal del texto. El film además borra las dataciones precisas de la novela (sólo unas poquísimas se mantienen) para producir la indeterminación y la sensación de duración.

Otro aspecto de la temporalidad puede sentirse en los planos en movimiento sin personajes que el film multiplica (los *travellings* de las rejas, de la superficie del río, de las barandas del paseo público y de los árboles del bosque de pinos). Estos planos están allí para representar el tiempo que pasa, la duración indefinida: el movimiento de la cámara, regular y continuo, que transforma la imagen, sucede frente a los ojos y hace experimentar la duración que transcurre entre dos momentos de la historia. Esa es según Gardies (1993, p. 99) una propiedad del cine, la dimensión fenomenológica de la duración cinematográfica, el tiempo en acto. La experiencia del espectador se inscribe en el presente de su percepción y permite que surja una duración específica que parece recordar que *Moderato cantabile* es, como la novela, un film sobre el *tempo*.

A modo de conclusión

Si bien las modificaciones del film no parecen fundamentales, la acumulación de licencias en algunos detalles permite hipotetizar que alteran sus códigos y su espíritu.

El traspaso de cualquier novela a la pantalla moviliza estrategias con notables particularidades. El caso de *Moderato cantabile* brinda un terreno de análisis muy fructífero y permite preguntarse si la imagen puede retomar el trabajo absolutamente particular que la novela durasiana realiza con la temporalidad, la espacialidad, el punto de vista y la narración. Quizás aquí el paso de la escritura a la pantalla deba pensarse no en términos de una

comparación o equivalencia sino de operaciones, lo que implica concebir a la novela no como un modelo sino como un reservorio de instrucciones. Brook elige apropiarse sólo de algunas y tratarlas tomando en cuenta su propia especificidad.

Referencias bibliográficas

Adler, L. (1998). *Marguerite Duras*. París: Gallimard.

Borgomano, M. (1993). *Moderato cantabile*. *Marguerite Duras*. París: Bertrand-Lacoste.

Duras, M. (1958). *Moderato cantabile*. París: Éditions de Minuit.

Gardies, A. (1993). Narration et temporalité dans *Moderato cantabile*. *Cinéma, revue d'études cinématographiques*, 4(1), 88-102.

Weiss, F. (2003). *L'oeuvre au clair*. *Moderato cantabile*. París: Bordas/VUEF.

Lévy, R. y Brook, P. (1960). *Moderato cantabile*. Francia-Italia: Paramount.

El Extranjero, de Ferrandez: Recursos narrativos para una adaptación

Francisco Pérez¹

El Extranjero, de Camus, se ha ganado un lugar en la historia de la literatura universal. Publicada en 1942 y definida por Barthes como “la primera novela clásica de posguerra, (...) obra (...) significativa [que] señala una ruptura y resume una nueva sensibilidad” (2003, p. 75), sosteniendo una nueva filosofía. La novela busca inspirarnos, a través de su narración, sus elementos y su personaje, Meursault, el sentimiento del absurdo. En “Explicación de *El Extranjero*”, Sartre caracteriza al absurdo como:

La relación del hombre con el mundo. La absurdidad primera pone de manifiesto ante todo un divorcio: el divorcio entre las aspiraciones del hombre hacia la unidad y el dualismo insuperable del espíritu y la naturaleza, entre el impulso del hombre hacia lo eterno y el carácter ‘finito’ de su existencia, entre la ‘preocupación’ que es su esencia misma y la vanidad de sus esfuerzos. (1960, p. 78).

El hombre está separado del mundo, es exterior a él, está frente a él. Meursault será aquel que otorga su mirada distante, subjetiva, descriptiva. Será el “extranjero” que genera rechazo porque no acata las razones del mundo, no juzga, no se apropia, sólo describe y actúa sabiendo que “eso no tiene importancia”, muletilla y afirmación repetida por Meursault, que se encarga de acentuar cada vez más esta separación inevitable entre hombre y mundo, entre hombre y Naturaleza.

¹ Universidad Nacional de La Plata. perez_francisco@live.com.ar

Si bien encontramos esta distancia en el diálogo del narrador (en la imparcialidad ante las situaciones del mundo), vemos que el discurso directo es escaso en relación a las múltiples instancias de descripción. En la novela, en la literatura, estas descripciones pueden dar cuenta de una mirada, dar cuenta, en este caso, del mundo externo a Meursault, de la relación absurda entre hombre y mundo, de la “sumisión al absurdo”² y la soledad que experimenta el narrador. Este lenguaje literario, verbal, se distingue, lógicamente, del lenguaje de las historietas, donde lo verbal se entrelaza e intercala con lo visual, generando conexiones y reciprocidad. Cuñarro y Finol otorgan una definición general de este tipo de lenguaje:

El lenguaje de los cómics está formado por códigos lingüísticos, icónicos, cromáticos y gráficos. (...). Los códigos gráficos son convenciones formalizadas aceptadas tácitamente por la comunidad que las utiliza y así, al universalizarlo, se posibilita una lectura común de los mismos. En este sentido, el cómic retoma técnicas y formas de otras artes como la fotografía, el cine y la pintura, para transformarlas de acuerdo con sus necesidades, otorgándoles diversas dimensiones semióticas. (2013, p. 268).

El hecho de retomar técnicas de otras artes no convierte a la historieta en una comunión de lenguajes “extranjeros”, por así decirlo, sino que configura un lenguaje y codificación característicos y particulares de esta forma narrativa. El nexo entre lo verbal y lo no verbal, la apreciación estética y comunicacional, se da de otra forma. Groensteen (2007) diferencia al “género narrativo” de los “tipos narrativos” (dentro de los cuales estará el cómic, la novela y el cine, por ejemplo) e indica que cada uno de estos tipos narrativos “propone al público otro modelo explícito de narrativa y se inclina hacia sus competencias particulares”³ (p. 16), por lo que cada lenguaje estará caracterizado por una forma particular de narrar, acorde a sus formas específicas de codificación, incluso tratándose de una adaptación, como será el caso de *El Extranjero*, de Ferrandez.

Jacques Ferrandez, un historietista argelino nacido en 1955, publica *El Extranjero* en 2013. Editada por Gallimard, la historieta establece desde la

² “Camus [nos propone] un acto puro, inconsecuente, separado de sus vecinos, lo bastante sólido para manifestar una sumisión al absurdo del mundo (...).” (Barthes, 2003, p. 78).

³ La traducción es mía.

primera página las particularidades de la misma, no sólo en relación (y en comparación) con la novela de Camus, sino también en relación a los códigos gráficos de otras historietas.

En la página 5 (el comienzo de la historia) vemos cómo Ferrandez otorga una visión general del lugar, para, luego, introducir al personaje de Meursault a través de una serie de viñetas que lo muestran subiendo al autobús. Si nos detenemos en la primera imagen, en la “panorámica”, por llamarla de algún modo, podemos notar algunas similitudes con una pintura al óleo, y diferenciarla de las imágenes de las viñetas por la ausencia de líneas fuertes que tracen las figuras. La “panorámica” funciona en esta página como una inserción inmediata al lenguaje de la historieta, introduciendo primariamente el código gráfico y no verbal, y distinguiéndose, además, de las imágenes contenidas dentro de las viñetas debido a un sutil pero significativo cambio en el estilo de representación. La introducción de este recurso gráfico no se limitará a la primera página, sino que se repetirá durante toda la historieta, abarcando, la mayoría de las veces, dos páginas (pp. 8-9, pp. 20-21, pp. 52-53, pp. 60-61, pp. 106-107, pp. 66-67). En esta repetición descubrimos un paralelismo entre historieta y novela. Si en la novela la visión del mundo (externo, “silencioso”) se da a través de las descripciones que realiza Meursault, en la historieta serán estas imágenes “panorámicas” las que describen y aportan a la mirada. El *leitmotiv*⁴ no será puramente estético (aunque la función estética está, entrelazada con la función lingüística) sino que responderá a la presencia del hombre frente al mundo, a la descripción, transformadas en imágenes donde las líneas se borran y la mirada se expande. Dentro de estas páginas podemos encontrar, también, una estructuración espejada de las viñetas, lo que agrega otra capa de significación a la diagramación de la historieta. El mundo que, como si de un espejo se tratara, devuelve al hombre su propia imagen, opone aquí las viñetas. Si observamos las páginas 66-67, por ejemplo, notamos dicha estructura, y podemos distinguir un paralelismo: la tercera viñeta de la izquierda, con los personajes aproximándose, podría compararse con la última de la derecha, con Raimundo alejándose de la casa y acercándose al

⁴ “Cuando un tópico gráfico se extiende a toda la red que compone un cómic, puede introducir series temática o plásticamente diferenciadas. Entonces, las interconexiones se vuelven una dimensión esencial del proyecto narrativo, estimulando a toda la red, la cual, encontrándose en efervescencia, incita lecturas trans-lineares y pluri-vectoriales.” (Groensteen, 1999, p. 130). La traducción es mía.

borde derecho de la página. Además, podemos notar que el salto temporal (que separa la partida de Raimundo al médico y su regreso a la casa), es en la página una separación física, que es llenada por la imagen de la playa. Estas características se repetirán en las múltiples instancias donde aparece esta estructura espejada. Mucho más significativo es el paralelismo gráfico establecido entre dos viñetas correspondientes a la primera y a la segunda parte. En la novela, Meursault, al ver a los ancianos reunidos frente a él, al otro lado del ataúd de su madre, dice: “por un momento tuve la ridícula impresión de que estaban allí para juzgarme” (Camus, 2008, p. 15). En la historieta, esta sensación no es representada verbalmente, sino gráficamente, utilizando nuevamente viñetas espejadas. En la página 16 (Ferrandez, 2013) vemos que en la viñeta superior aparecen los ancianos devolviéndole la mirada a Meursault. Ya en la segunda parte, la misma disposición gráfica (tanto en la viñeta como en los personajes de la escena) aparece en el juicio, en la parte inferior de la página 95. La disposición similar de los elementos, la metáfora visual⁵ que desencadena esta similitud se relaciona directamente con la sensación de Meursault en la novela, la sensación de ser juzgado por los demás por su indiferencia ante las razones del mundo, de ser juzgado “por no haber llorado en el entierro de su madre”. Pero esta sensación no es representada verbalmente, el lenguaje de la historieta posibilita una representación gráfica, icónica, espejando viñetas separadas, conectando ambas partes a través de ese reflejo.

Si bien vemos a la descripción y al espejado como recursos trasladados y re-significados por la historieta, podemos notar otros recursos narrativos de la escritura camusiana. Ya desde el comienzo de la novela, Camus da cuenta de una narración discontinua, entrecortada, donde cada frase es un fragmento pequeño y cerrado sobre su propia existencia. Sartre hace referencia a este tipo de narración, y lo relaciona con el absurdo: “El hombre absurdo no ve sino una serie de instantes. (...). Ahora comprendemos mejor el corte de su narración: cada frase es un presente” (1960, p. 91). Estos instantes sólo podrán aparecer, en la novela, de forma verbal, como presentes sucesivos, realidades

⁵ “Para crear una metáfora visual el dibujante debe asignarle un sentido profundo y concreto a un signo icónico, otorgándole a éste una significación y connotación específica, convirtiéndolo automáticamente en un símbolo. Luego, mediante el estereotipo y el uso, ésta pasa a formar parte de las convenciones iconográficas del medio y se convierte en una metáfora visual reconocida.” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 274).

que se abren y cierran una detrás de la otra a través de las palabras. En la historieta este recurso es doble. Distinguimos entre el recurso verbal (indistinto de aquel de la novela: las frases aparecen textualmente) y el recurso visual. Aquí sí notamos una re-significación, una re-codificación. Las viñetas en la historieta de Ferrandez serán esos instantes, esos presentes. Si vemos la página 6, donde aparece texto por primera vez, notamos que la separación entre frases se da también entre viñetas. Ambas están distanciadas, contenidas dentro de sí mismas. Esto no sólo se limita a aquellas viñetas superpuestas a una imagen “panorámica” (pp. 60-61), sino que se repite a lo largo de la historieta a través de un esquema irregular en lo que respecta a las viñetas. Esta irregularidad en las proporciones y en el diseño de página (páginas 55 y 56, por tomar dos ejemplos de páginas consecutivas), delimitará diferentes instantes, diferentes presentes encapsulados.

Estos recursos se ven complementados con la presencia constante del sol en la narración. En el caso de la novela, Camus le otorga un peso significativo y simbólico, una presencia constante y abrumadora. El sol somete y dispone,⁶ modifica el mundo físicamente, está latente. Hace “estallar el alquitrán” (Camus, 2008, p. 23) y endurece el agua, detiene el tiempo: “Era el mismo sol, la misma luz sobre la misma arena que se prolongaba aquí. Hacía ya dos horas que el día no avanzaba, dos horas que había echado el ancla en un océano de metal hirviente.” (2008, p. 76). Este sol generador de instantes aparece en la historieta como una presencia luminosa, es representado con el color blanco, y se extiende, en muchas ocasiones, a toda la página (Ferrandez, 2013, pp. 8-9, pp. 20-23).

Los recursos gráficos e icónicos descritos hasta el momento confluyen en el punto inflexivo de la historia, el asesinato. En la novela, la descripción abrumadora del calor y la inmovilidad se rompen con el disparo, y la primera parte concluye con Meursault anunciando sentenciosamente que los disparos finales eran “cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia” (Camus, 2008, p. 78). En la historieta, la secuencia del encuentro y el asesinato se desarrolla en dos páginas, la 72 y 73 (Ferrandez, 2013). En ellas, los recursos gráficos se combinan para agregar peso y notoriedad a la escena. Además de la imagen “panorámica” de la playa, podemos notar la distancia

⁶ “(...) el Sol es en este caso una experiencia tan profunda del cuerpo que se convierte en su destino; ‘hace’ historia, y dispone, en la duración indiferente de Meursault, algunos momentos generadores de actos.” (Barthes, 2003, p. 78).

entre las viñetas, que resalta su condición de instantes encapsulados. El sol también está presente, aparece en la luminosidad de la escena y la transpiración de Meursault, que parece que está derritiéndose bajo el calor abrumador. También aparece en el reflejo del cuchillo, un reflejo que lo ciega, un reflejo que sale de la viñeta, invade el resto de la página. El destello blanco excede los límites y cubre el exterior, del mismo modo que cubre los ojos de Meursault. Finalmente, el primer disparo aparece en una fina viñeta junto con la onomatopeya que lo representa (“PAN”) y vuelve a hacer tangible el paso del tiempo⁷. El revólver también excede los límites de la viñeta, direccionando nuestra mirada hacia el árabe herido de muerte. Los cuatro disparos posteriores, aquellos que “dan a la puerta de la desgracia” (Camus, 2008, 78) aparecen en cuatro viñetas consecutivas, distanciadas y repletas del blanco del sol. Además, vemos cómo se van haciendo más pequeñas, y cómo la onomatopeya va perdiendo nitidez, metaforizando la situación de Meursault en la segunda parte, donde será juzgado y estará completamente arrinconado debido a su condición de “extranjero” en el mundo.

El cambio en la segunda parte es notorio. Por un lado, los colores se vuelven mucho más fríos y oscuros, ya desde las primeras páginas (Ferrandez, 2013, pp. 76-77). Aquí también podemos notar cómo el sol continúa afirmando su presencia sobre Meursault, vemos cómo lo ilumina y lo molesta para dormir. Por otro lado, la presencia de lo verbal se hace mucho más fuerte, en particular en la parte del juicio, durante las declaraciones de los personajes (2013, pp. 102-104, pp. 106-107). Se da, además, un cambio notorio en relación al narrador. En la primera parte los diálogos de Meursault eran siempre dirigidos a un personaje dentro de la historia, siempre estaban contenidos dentro de un globo de diálogo⁸. En la segunda parte vemos un acercamiento a la novela con la aparición de los cartuchos, en la página 92. Este elemento,

⁷ “La onomatopeya, al igual que las líneas de movimiento y el diálogo ayudan a resaltar la temporalidad de la acción; es decir, hacen tangible el paso del tiempo, esto es posible mediante el proceso de integración que realiza el lector; a través de las experiencias pasadas podemos evaluar con cierta precisión la duración total de un sonido particular, asignándole un valor en minutos o en segundos a cada sonido. El lector calcula el tiempo que tarda la acción en ser realizada.” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 276).

⁸ “El globo es una convención específica del cómic, creada para representar gráficamente los diálogos o el pensamiento de los personajes, y que pudieran ser integrados en la estructura icónica de la viñeta.” (2013, 271).

característico de la historieta, posee varias funciones, entre las cuales se encuentra la narración (generalmente de una “voz de afuera”). Meursault pasará a ser el narrador de su soledad (como lo es desde el principio de la novela), aquel “extranjero” separado del mundo, cuyo diálogo con la sociedad ha sido cercenado. Sus intervenciones serán prácticamente inexistentes, y en su intento vano de justificación al confesar haber matado al árabe “por culpa del sol” (2013, p. 114), lo vemos fuera de la viñeta, mezclado con la playa, ajeno al juicio, expulsado. El recurso gráfico, la exteriorización del personaje, vuelve a metaforizar la “extranjería” del mismo, la distancia frente al mundo. Los elementos gráficos se recombinan en varias páginas (por ejemplo, páginas 122-123), y encontramos que la distancia entre las viñetas vuelve a repetirse. Luego de la cólera de Meursault contra el capellán, que tiñe la página de rojo (p. 130), pasamos a las últimas páginas de la historieta (2013, pp. 132-134), donde los cartuchos se superponen a la imagen “panorámica” y las viñetas adquieren uniformidad, para concluir con un alejamiento que aparta y expulsa a Meursault de la historia, dirigiendo nuestra mirada hacia el cielo nocturno.

Al analizar en profundidad la historieta de Ferrandez, podemos observar múltiples puntos de confluencia con la novela homónima de Camus. Si bien desde el título se habla de una “adaptación”, los recursos gráficos, estéticos e icónicos de la historieta podrían orientar hacia otro sentido, la apropiación. El historietista, como la historieta con los lenguajes del cine, la pintura, la fotografía, se apropia del lenguaje y la narrativa camusiana para re-significarla. Las frases cortas, representaciones de instantes, serán viñetas de diversas formas y tamaños, separadas y encapsuladas en sí mismas, la imagen del hombre devuelta por el espejo del mundo serán estructuras y diseños de página que dan cuenta de ese reflejo. La presencia abrumadora del sol serán tonalidades y escalas cromáticas que metaforizan estas relaciones con el mundo y la Naturaleza. La descripción del mundo, la mirada del hombre, será una pintura al óleo donde las líneas se borran y el hombre mismo desaparece. Estos recursos en su conjunto dan cuenta de la filosofía camusiana, la del absurdo. Dan cuenta del hombre “extranjero”, expulsado del mundo a través la verbalidad y la iconicidad, a través de la metáfora gráfica. Dan uso a lenguajes diversos e interconectados. La apropiación de los recursos camusianos, re-codificados para trazar lazos diversos con la verbalidad de la obra, será lo que lleva a la historieta de Ferrandez a ser mucho más que una mera “adaptación”.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2003). *El Extranjero*, novela solar. En *Variaciones sobre la literatura*, E. F. González (Trad.) (pp. 75 - 79). Buenos Aires: Paidós.
- Camus, A. (2008). *El Extranjero*, B. del Carril (Trad.). Buenos Aires: Booket.
- Cuñarro, L. y Finol, J. E. (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 267-290. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4147470>
- Ferrandez, J. (2013). *L'Étranger. D'après l'œuvre d'Albert Camus*. París: Gallimard.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. [Beaty, B. y Nguyen, N., trad. (2007). *The system of comics*, Estados Unidos: University Press of Mississippi].
- Robbe-Grillet, A. (2010). Naturaleza, humanismo, tragedia. *Por una nueva novela* (pp. 77 - 102). Buenos Aires: Cactus, traducción de Pablo Ires.
- Sartre, J. P. (1960). Explicación de *El Extranjero*. En *Situaciones, I*, 77-93. Buenos Aires: Losada.

Los ‘Otros’ y ‘Nos-Otros’ en algunas historietas de Jason

Rocío Pilar Judith Quiroga ¹

Existen, en el mundo de la historieta, las que se conocen como las “tres grandes escuelas”: la estadounidense, la japonesa y la franco-belga. Estas no solo supondrán un amplio halo de influencia para el resto del mundo y sus artistas sino también unos circuitos editoriales que permiten el reconocimiento y la difusión de sus obras. Por esto, es común que historietistas de todo el mundo se dediquen por años a trabajar para Estados Unidos, Francia, o alguno de los espacios ligados a estas escuelas puesto que contemplan un mercado mayor y hasta especializado para un público amplio.

Hoy nos ocupa la escuela franco-belga que, si bien se encuentra por debajo en ventas con respecto a la japonesa productora de *mangas* y la estadounidense productora de *comics*, se erige como el hogar de la producción europea que más tarde ha de traducirse a lo largo y ancho del mundo. Allí, Jason alcanzó el reconocimiento del que hoy goza y que lo hace uno de los historietistas más activos de los últimos años.

Jason nació en Noruega en 1965 bajo el nombre de John Arne Sæterøy. Es decir, nació en lo que podríamos llamar “los márgenes del mundo de la historieta”. En su camino hacia la escuela franco-belga, Jason publicó su primera novela gráfica en 1995: *Pocket full of rain and other stories* en blanco y negro. Conviven en este tomo tres tipos de personajes que conforman una

¹ Grupo Rorschach. Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación. Universidad Nacional de La Plata. theyude@gmail.com

tensión de estilo que podría darle el mote de experimental. Nos encontramos con personajes de estilo humano “realista”, otros de estilo más bien caricaturesco por el gran tamaño de sus cabezas, y aquellos animales antropomorfos que más tarde serán característicos en la carrera de Jason.

En este trabajo en particular nos interesa explorar el papel de la extranjería en la obra de Jason. Para hacerlo, podemos referirnos a tres planos que se superponen en su producción: el del mercado, el argumental y el composicional. Estos planos logran entrar en contacto a partir de la intermedialidad que los hace dialogar de manera constante. El mercado dispone las condiciones de producción de las historietas ya que para alcanzar un mayor público, mayores serán las restricciones que se impongan. Es decir, mayor dependencia del mercado, menor independencia de creación. Estas restricciones entran en juego con las técnicas de ilustración, los temas a tratar en los guiones, cómo se dispondrán en la página, el espacio que ocupará la palabra escrita si la hay, si se utilizará color o no, el grado de experimentalidad, entre otros aspectos. De modo de que cuando nos referimos a historietistas de renombre, nos referimos a condiciones del plano de mercado que marcan fuertemente los dos planos específicos de la historieta: el argumental y el composicional. Por lo que la intermedialidad servirá como método para flexibilizar estas relaciones y crear así un producto diverso y maleable.

En el plano del mercado se destaca una extranjería con respecto al núcleo editorial de la historieta que llevó a Jason como noruego a construir una estrategia de “universalización” del lenguaje desde la “historieta muda” con *Espera* (publicado en Francia en el 2000²) y *Chhht* (2002). Con estas producciones logró sortear las fronteras lingüísticas que se cernían a su alrededor e integrarse a la tradición francesa de la línea clara, impulsada por Hergé, y que distingue la forma del fondo para que no haya lugar a confusión y mantener cierta “simplicidad” en el dibujo. La elisión de la palabra le abrió el paso a un mayor público más allá de la frontera puesto que tanto el mercado como el consumo de este producto en Noruega es muy pequeño y vivir de esta profesión es tarea difícil para los artistas. Esta situación desfavorable, los impulsa

² De ahora en más, todas las publicaciones citadas entre paréntesis se corresponderán a sus primeras publicaciones francesas pero sus títulos se citarán en español.

a intervenir sus creaciones de forma novedosa para que encuentren espacio en un lugar altamente competitivo y exclusivo como lo es el de la historieta³.

Así llegamos a *Dime algo* (2002), *El carro de hierro* (2003), *¿Por qué haces esto?* (2004), *Por el mal camino* (2004), *No me dejes nunca* (2005), entre otras. Todas varían entre el estilo mudo y los diálogos y se ubican en el plano argumental “de la extranjería” o, incluso, de la “melancolía”. Los personajes existen pero no pertenecen a ninguna parte, no hay plano espacial, temporal, relacional, social, lingüístico o cultural que los integre. Siempre quedan por fuera del acontecer colectivo, en la soledad, en el “No Lugar de la No Pertenencia”. Y Jason se sirve de la historieta como objeto intermedial para dar cuenta de diferentes instancias de alienamiento o de intento de sus personajes por encontrar un punto de fuga que les permita huir a un colectivo que los acepte.

Para ejemplificar esta afirmación, nos referiremos a *El último mosquetero* (2007) y “Athos en América” (2011), trabajos de Jason que comparten protagonista.

En *El último mosquetero* se nos presenta a un mosquetero venido a menos que vive en pleno siglo XX y que no hace otra cosa que buscar el reconocimiento de quienes lo rodean. Para eso, una vez que cae un extraño rayo en Francia, se dirige a la casa de su compañero Aramis para ir a combatir con los extraterrestres. Pero este lo rechaza: “El presidente puede encargarse de esto” (Jason, 2010⁴, p. 7) le responde.

³ En este sentido, hay que tener presente que cualquier historieta compite inmediatamente con cualquier otra en una librería o en una tienda especializada. Es decir, una obra de Jason puede competir en una tienda con *comics* de superhéroes, novelas gráficas de renombre y demás, no sólo por su precio o calidad sino también por los mecanismos de publicidad en los que se han presentado.

⁴ Este año de publicación se corresponde con la edición estadounidense de Fantagraphics Books que se utilizó para este trabajo. Las traducciones de las citas al español son mías.



Athos se burla de este sistema de poder y lo impugna por no acompañarlo en semejante aventura. Termina emprendiéndola solo, enfrentándose a un sistema monárquico extraterrestre gracias a la ayuda de la princesa de Marte, a su amante y a un presidiario que resultó ser un científico increíble. Detrás de todo se halla el Conde Rochefort y Athos muere encontrando la gloria perdida al tiempo que el viejo Aramis reconoce su propia soledad y el viejo lema de lealtad ante la tumba de su compañero “Uno para todos y todos para uno” (Jason, 2010, p. 48).

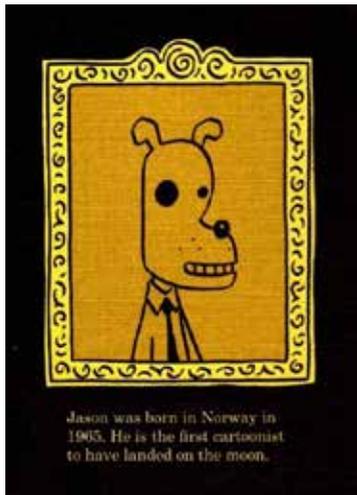


Años después, en 2011, vio la luz *Athos en América*. Una antología de la que nos interesa la historieta homónima. Allí, nos reencontramos con nuestro personaje pero esta vez en Nueva York. Se ha enterado de que estaban por filmar una película de los mosqueteros y decidió ir a pedir el papel de su propio personaje. La casi totalidad de la escena transcurre en un bar y Athos se dedica a relatarle al cantinero lo que le ha ocurrido en las tierras norteamericanas. Tuvo un amorío con Louise Brooks pero ella tuvo que dejarlo, está escribiendo sus memorias y ahora quiere volver a Francia porque no se siente cómodo con los ruidos, el ritmo de vida, el idioma y demás idiosincrasias de Estados Unidos.

Resumidos, entonces, a muy grandes rasgos, los argumentos de ambas historietas, podemos meternos más de lleno en el análisis que nos incumbe. A partir de la contraposición de Athos y Aramis vemos cómo dos personajes que pertenecieron a un mismo tiempo y espacio se hallan ahora en un momento de gran distancia experiencial. Aramis ha decidido aceptar el presente que le toca vivir y hasta intenta adaptarse a él. Athos no lo consigue y se refugia en el alcohol y en diferentes aventuras con tal de obtener un poco de pasado donde vivir. Podríamos decir que es un personaje paradigmático en la obra de Jason. Es un “Otro” que no encuentra su lugar.



Por un lado, a lo largo de la obra de Jason, podemos notar personajes animales antropomorfos muchas veces difíciles de distinguir y, hasta pareciera que se repiten de una historieta a otra a partir de leves guiños. Jason hasta se retrata a sí mismo como un perro en las solapas de sus historietas y ha logrado autoficcionalarse en *Athos en América*.



Esta gran masa de personajes que “se repiten” y sin una individualidad estrictamente marcada obedece a un sistema de alienación en el que los

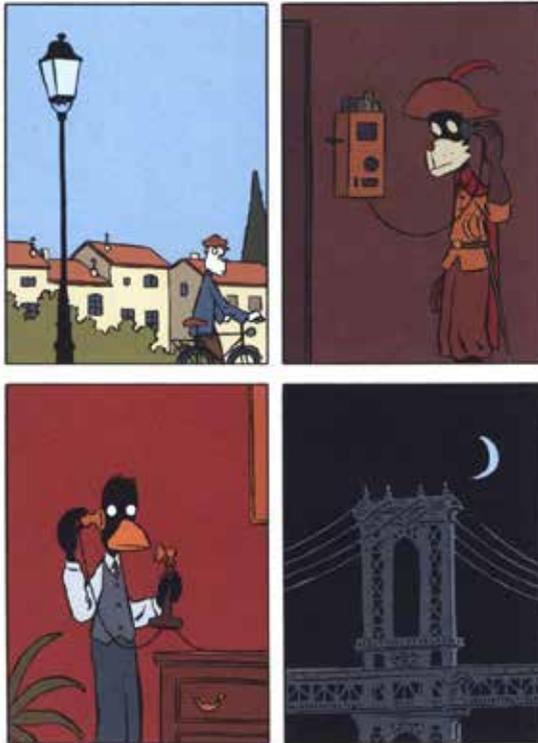
personajes no pueden hallar satisfacción, contención o en el que la idea de “progreso” parece completamente vana cuando no se puede ir más allá de la soledad. Por otro lado, a partir de la historieta como objeto intermedial es que Jason se sirve de la influencia del cine, la música, la pintura y la fotografía para crear espacios donde los personajes sienten el hastío de la vida moderna. Configura desde allí también argumentos en los que estos personajes se construyen como “Los Otros” en una sociedad que los repele. Pero, a su vez, los hace formar parte de un “Nos-Otros” con los lectores cuando logramos identificarnos con su cotidianeidad en los “No-Lugares” de la existencia y de las relaciones interpersonales en tiempos turbulentos, todo en la excesiva condición estática del día a día de individuos particulares. Por eso no sorprende que incluso los giros argumentales en las obras de Jason terminen mal. Sus personajes buscan puntos de fuga para sus existencias y cuando los alcanzan todo culmina de la manera más melancólica posible. Las salidas son pocas: una vuelta a la rutina y a la desesperanza, la muerte, la soledad.

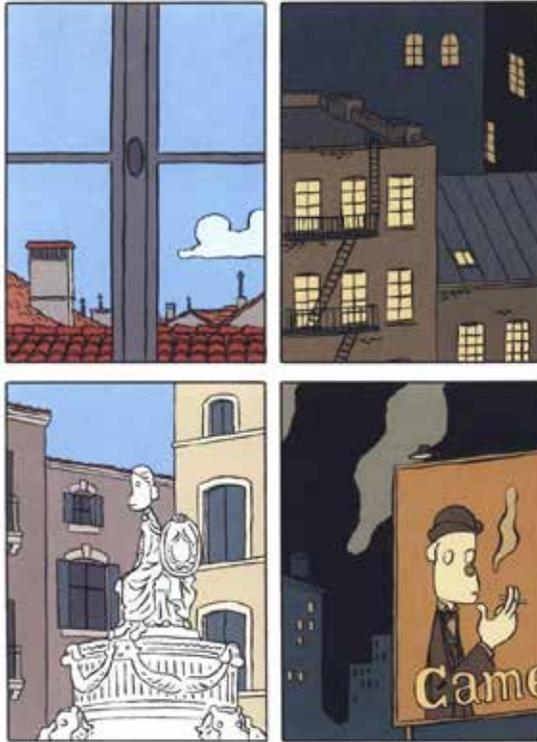
En “Athos en América”, Athos llama a Aramis desde Nueva York sin motivo aparente después de contarle a un cantinero todos los fracasos que le sucedieron en su estadía en Estados Unidos.



Esta escena de conversación en un bar no sólo nos recuerda escenas típicas de películas o series donde un personaje se desahoga con quien lo consuela con alcohol sino que también nos da a saber que el aún mosquetero está escribiendo sus memorias. Un personaje literario escribe literatura sobre sí mismo en una especie de puesta en abismo que lo repite en serie. Quiere perpetuarse como persona real y se hace cada vez más literatura. En el transcurso de la llamada podemos ver varias diferencias entre estas espacialidades incapaces de conciliarse. Hay una diferencia de vestimenta entre dos mosqueteros que devela su condición: Athos aún se proclama mosquetero mientras que Aramis ha dejado de lado esa tarea para intentar insertarse en el modo de vida actual.

Puede verse, en la arquitectura que rodea a ambos personajes, y a la par de la diferencia horaria, una diferencia temporal histórica. Aramis se encuentra en una Francia más ligada a los monumentos, a la arquitectura de antaño, mientras que Athos está en un Estados Unidos completamente industrial, lleno de humo y noche, propagandas, departamentos obreros. Cada una de estas representaciones nos recuerda a las postales de viaje, a fotografías tomadas desde alguna ventana de hotel en un viaje que quiere ser recordado. Athos exige recordar y que lo recuerden. Quiere ser memoria por todos los medios. Pertener a la Historia y renunciar a la extranjería. Y es acá donde Jason inserta su humor irónico: el espacio en el que su protagonista se encuentra es el de las propagandas de tabaco, propagandas efímeras de productos que se hacen humo en una ciudad condenada al cambio de la modernización.





Ni siquiera nosotros como lectores podemos identificarnos con esos contextos: las vestimentas son completamente distintas y, debido a que Athos habría tenido un romance con Louise Brooks, la estrella de cine, sabemos que todo esto debería haber acontecido antes de 1985, fecha de su muerte. Ellos tampoco se sienten sincronizados en tiempo y espacio: Aramis tuvo que dejar prácticamente a la fuerza todo su pasado de lado, mientras que su compañero no puede hallarse con el ruido, el ritmo de vida, la gente, la lengua de Estados Unidos. Se está enfrentando constantemente a ese presente (para él un futuro) que lo acosa: enfrenta su espada al arma de la modernidad: el revólver. Y siempre gana pero no obtiene lo que desea: reconocimiento, inserción, romance.



Athos representa su incomodidad, en las dos historietas que lo tienen como protagonista, a partir de una fotografía de una mujer, la utiliza como ancla a un momento de felicidad en el que pertenecía a alguna parte. Además, él mismo es un reconocido personaje de la literatura de Dumas y ha protagonizado varias adaptaciones cinematográficas (el propio personaje de Jason fue a audicionar a NY para el papel de Athos). Es consciente de su existencia en

esta especie de multiverso y no puede hacer más que flotar en él sin afianzar los pies en ninguna parte. Desde la intermedialidad del plano compositivo de las historietas, los personajes intentan reconocerse como parte de un colectivo: Athos está enamorado, como puede estarlo cualquier individuo, quiere formar parte del cine, como todo el mundo, habla como un personaje literario (puesto que lo es), pero así y todo no puede hallarse en ningún ambiente. Todos los círculos de socialización lo rechazan y lo convierten en un ser abyecto puesto que pertenece sólo al afuera de la sociedad. Por esto mismo se mueve casi todo el tiempo durante la noche, entre las sombras de la ciudad y sus bares. Se encuentra allí con el alcohol y las puertas de otra existencia.

Existe un conflicto temporal que es llevado al plano espacial en la búsqueda de su resolución pero que ni aún así puede darse. Por ejemplo, en *El último mosquetero*, Athos vive añorando el pasado y debe enfrentarse al presente que no lo reconoce (ya no existe el rey ni la reina a los que él servía). El presente cronológico es un futuro fenomenológico para él. Un futuro de decadencia y alienación donde no puede encontrar su propósito. Es paradójico, por lo tanto, que sólo a partir de un ataque de los marcianos a la Tierra él pueda recuperar un poco de su pasado ya que en ese momento se reencontrará con el conde Rochefort, viejo enemigo de los mosqueteros y a quien puede darle fin en un castillo extraterrestre. Sólo allí logra el reconocimiento de los terrestres, una vez que ha cumplido con una tarea de gran envergadura, y sólo en ese momento Aramis lo vuelve a aceptar como compañero. Además, y en el mismo sentido, vive el futuro en Estados Unidos cuando padece toda la velocidad del tiempo que se desvanece ante sus ojos.

Athos hasta puede considerarse, por lo tanto, como un portal hacia la imaginación. Cuando le deja su espada al cantinero al llamar a Aramis, este se pone a jugar y a actuar (podemos decir “play” en su sentido inglés) con ella y hasta podría convertirse, por ese breve momento, en el conde de Rochefort, debido a su extremo parecido.



El mosquetero podría ser una vía de escape para ese perrito de orejas caídas. De hecho, ni siquiera sabemos en qué momento transcurre este episodio en la vida de Athos, si antes o después de lo ocurrido en *El último mosquetero* o, siquiera, si ocurren en el mismo universo. ¿Podrían el cantinero y el conde ser el mismo personaje? ¿Podría el neoyorquino sentir que la vida de un guerrero era mejor que propia? ¿Podría Athos suscitar la salida de un personaje casi cinematográfico hacia un mundo de Ciencia Ficción para convertirlo también en uno literario y de historietas?

Athos entra y sale de los lenguajes en la búsqueda de uno que pueda sentir como nativo pero cada uno de ellos lo repele. Sólo la historietas puede contenerlo en su variedad. Agrupar lenguajes, complementarlos, volverlos maleables en la búsqueda de un sitio propio. Y sólo así vemos nosotros, lectores, que lo fijo, lo estático y lo dado nos asfixia. Athos quiere volver al pasado porque no entiende que con su juego está haciendo futuro.



Referencias bibliográficas

Groensteen, T. (2013). *Comics and Narration*. Mississippi: Univ. Press of Mississippi.

Jason. (2012). *Athos en América*. España: Astiberri.

Jason. (2010). *The last musketeer*. Estados Unidos: Phantagraphics books.

Reggiani, F. y von Sprecher, R. (eds.). (2010). *Teorías sobre la Historieta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de ciencias de la información.

De Hernani a Ernani: Literatura y música en son de libertad

Claudia Teresa Pelossi¹

Giuseppe Verdi no solamente fue uno de los maestros de la ópera mundial, sino también, en otro terreno, una figura clave del *Risorgimento* italiano.² Para Piere Milza (2006) muchos encontraron en su música un medio para expresar su deseo de vivir libres y unidos. Los historiadores aún debaten si verdaderamente Verdi anticipó o no las reacciones políticas de su público. Lo cierto es que asumió sus efectos y que encarnó durante décadas el anhelo colectivo de libertad y unidad nacional.

En la relación entre este músico y la historia de su país existe algo que lo acerca al escritor francés Víctor Hugo, de quien Verdi tomó los argumentos de dos de sus óperas: *Ernani* (1844), y *Rigoletto* (1851), cuyo hipotexto es *El rey se divierte*. Según Dauvin, Hugo detestaba la música y, en particular, la ópera; pero los compositores líricos se sintieron atraídos por los dramas hugolianos, ya que portaban rasgos compatibles con la ópera: acciones de fuerte intensidad, violencia de sentimientos, costumbrismo y, sobre todo,

¹ Universidad del Salvador - CEN. claudia.pelossi@gmail.com

² Nella leggenda verdiana si vuole che Nabucco e I Lombardi siano state rappresentazioni fondamentali per il risveglio della coscienza risorgimentale italiana, ma non è vero, non tanto perché sono opere dedicate a due sovrane, Adelaide d'Austria e Maria Luigia di Parma, quanto piuttosto perché negli anni in cui vennero composte il sentimento patriótico era un fuoco tutt'altro che divampante. Il patriotismo che faceva fremere i cuori italiani e vergare alle mani il famoso "W Verdi" che campeggiava sui muri, nacque più tardi, alla vigilia della seconda guerra d'indipendenza. Nonostante nel 1859 fossero passati dodici anni dal Nabucco, i patrioti attribuivano a Verdi una sorte di precoce ispirazione profetica che lo aveva guidato soprattutto nella composizione di "Va pensiero" (Belenghi, 2007, p. 26).

una organización casi musical: alternancia de monólogos (I,5; V,2), de tiradas declamadas ante *partenaires* reducidos a silencio (I,3), de dúos (I,2, IV, 2), de grandes escenas asimilables a coros (IV, 3) (2004). En la transposición de *Hernani*, Verdi junto al libretista Piave, debió realizar modificaciones sustanciales, debidas a la migración de género. En primer término, el autor italiano opera una síntesis o reducción de contenidos necesaria para la adaptación al canto, cuya consecuencia más próxima es una más rápida progresión de la acción. Así, de cinco actos pasamos a cuatro. Entre otros artilugios de condensación –expresa Dauvin– evita todo lo que tiende a retardar la acción, como las largas tiradas de Don Ruy (I, 3; III, 6). Se podría vaticinar que los personajes verdianos, privados de la verborragia hugoliana, adolecieran de profundidad psicológica; pero Verdi logra subsanar esta carencia con una interiorización de los caracteres confiada al poder de la música. Por otra parte, se esfuerza también en hallar una mayor unidad de tono: suprime, por ejemplo, los escasos elementos cómicos que Hugo había introducido en virtud de la hibridación de géneros (el personaje de la dueña, I, 1; Don Carlos que sale del placard, I, 2, los cortesanos ridículos, V, 19) (2004).

Es comprensible que el drama original de Víctor Hugo y el escándalo que había causado entre la gente conservadora la batalla parisina de *Hernani*, no podían dejar de preocupar a los censores austríacos de *Ernani*. La exaltación del bandolerismo, la representación en escena de una conspiración de poder, la ridiculización del personaje del soberano, a quien el texto trataba de “viejo estúpido”, y que el público podía fácilmente asimilar con el emperador de Austria, amenazaban propagar los ideales patrióticos y atentar contra el orden público. De manera que Verdi tuvo que reprimir su ira y dotar a su héroe de una actitud respetuosa hacia el soberano. Con todo, luchó enérgicamente para limitar las mutilaciones que le reclamaban y se mantuvo firme en el mantenimiento del título de la ópera, que se llamaría *Ernani*, y no, como lo exigían las autoridades, *L’Onore Castigliano* (El honor castellano).

En este trabajo nos focalizaremos en uno de los aspectos de la transposición, que resumiríamos en un interrogante-hipótesis: ¿en qué medida Verdi logra tomar las banderas de libertad política pregonadas por Hugo, adaptando ese mensaje a una Italia en pleno proceso resurgimental?

Para lograrlo, tomaremos como eje el tratamiento del personaje de Don Carlos. Ambas obras se remontan al siglo XVI (1519), es decir, al momento

en que Carlos I rey de España es electo Emperador y devendrá Carlos V. Para la construcción de este actante, Hugo escogió una imagen muy poco difundida por la tradición. Durante la tarde de la primera representación de *Hernani*, la siguiente nota fue distribuida en mano a los espectadores. El autor aclararía que fue tomada de una crónica española:

Il est peut-être à propos de mettre sous les yeux du public ce que dit la chronique espagnole de Alaya “qui ne doit pas être confondu avec Ayalá l’annaliste de Pierre-le-Cruel” touchant la jeunesse de Charles-Quint, lequel figure comme on sait dans *Hernani*: -‘Don Carlos, tant qu’il ne fu qu’archiduc d’Autriche et roi d’Espagne, fu un jeune prince amoureux de son plaisir, grand coureur d’aventures, sérénades et estocades, sous les balcons de Saragosse, ravissant volontiers les belles aux galants et les femmes aux maris, voluptueux et cruel au besoin. Mais du jour où il fut empereur, une révolution se fit en lui et le débauché Don Carlos devint ce monarque habile, sage, clément, hautain, glorieux, hardi avec prudence que l’Europe a admiré sous le nom de Charles-Quint “Grandezas de España, descanso 24” (Matzke, 1891, p.37).

Se observan en este fragmento dos aspectos clave. Por un lado, queda plasmada la construcción de un personaje dinámico –aspecto que también recogerá Verdi-, en el sentido de que experimenta una notoria evolución –inverosímil por lo abrupta en las dos obras- que va de un rey donjuanesco y aventurero a un emperador maduro, sabio y justo. En términos de Gil Calvo (2006), el héroe crudo, al punto de devenir monstruo o villano, de pronto asume la identidad de patriarca, sin mediación de proceso psicológico alguno. Hugo agrega a esa primera etapa, rasgos de tiranía y crueldad con sus súbditos. El drama romántico, por lo general, debía *frapper les sens*, razón por la cual se privilegiaba lo pintoresco. Hugo recurre, entonces, al color local histórico y geográfico; por ende, esta visión del monarca que nos brinda la Crónica española de Alaya, le sentaba perfecto. Sabemos que si bien la historia constituye el telón de fondo del drama romántico, este debe extender un profundo lazo entre las situaciones históricas que le sirven de trama y el presente político y social del espectador. El drama toma entonces una “mission nationale, un mission sociale, une mission humaine” (Hugo, 1856, p. 6). Es por ello que, los objetivos que se fija Carlos V, luego de su transformación,

no reflejan en realidad las preocupaciones de un emperador del siglo XVI. Preferir la clemencia a la violencia, esforzarse por lograr un mundo más armonioso, trabajar por el progreso de la humanidad (v. 1488) y la unificación de Europa, prestar gran atención al pueblo, fuerza viva de una nación que es necesario proteger (v. 1529), todas estas aspiraciones llevan más bien las huellas de las ideas de Hugo, futuro hombre político que, por otra parte, fueron muy bien recibidas por los hernanistas de la primera representación y anunciaron los compromisos sociales y políticos de los románticos posteriores a 1830. En resumidas cuentas, no podemos considerar a Carlos V como un personaje referencial en el sentido que le atribuye Pilippe Hamon³.

Es necesario detenernos en la escena clave en la que se plasma la transformación sustancial del monarca, que constituye una verdadera catábasis. En ambas obras, Don Carlos, en el momento en que se halla próximo a ser elegido emperador, se dirige a la cripta de Carlomagno con el fin de desbaratar una conjuración en su contra, cuyo artífice es, obviamente, Hernani. El rey hugoliano pronuncia ante la tumba un conmovedor discurso, joya del arte retórica, en el que reflexiona sobre la magnificencia del poder y el sentido del Imperio, a través del uso de tópicos medievales. En primer término, sus palabras nos remiten a la teoría propuesta por Dante Alighieri (1992) en su tratado *Monarquía* (1310-1312), donde el florentino analiza las delicadas relaciones entre el Papado y el Imperio, cuestión que resuelve con la teoría “de los dos soles”. Para Dante, el papa y el emperador reciben su poder directamente de Dios, sin subordinación de la autoridad terrena a la espiritual: deben ser como dos soles que iluminan contemporáneamente el mundo⁴. El emperador debe guiar a la humanidad en su fin natural en la Tierra: la felicidad en este mundo,

³ Una categoría de *personajes-referenciales*: personajes históricos (Napoleón III en los *Rougon-Macquart*, Richelieu en A. Dumas...), mitológicos (Venus, Zeus...), alegóricos (el amor, el odio...) o sociales (el obrero, el caballero, el pícaro...). Todos remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura, a roles, programas y empleos estereotipados, y su legibilidad depende directamente del grado de participación del lector en esa cultura (deben ser *aprendidos* y *reconocidos*). Integrados en un enunciado, servirán esencialmente de “anclaje” referencial remitiendo al gran Texto de la ideología, de los clichés, o de la cultura; asegurarán entonces lo que Barthes llama en otra parte un “efecto de real” y, con frecuencia, participarán en la designación automática del héroe (haga lo que haga, el héroe será caballero en Chrétien de Troyes) (Hamon, 1977, p.4).

⁴ Se contraponen a la teoría del papa Gregorio Magno, según la cual el emperador está subordinado al papa, como la Luna al Sol.

garantizada por la paz y la justicia; y el papa debe conducir a los hombres hacia su fin supranatural, la felicidad ultraterrena. Solo de la libre acción de las dos máximas autoridades, separadas, pero concordes, puede nacer un mundo nuevo y regenerado. He aquí las palabras de Hugo, en las que el papa y el emperador quedan plasmados como dos figuras armónicas pero independientes:

Quand ils sortent, tous deux égaux, du sanctuaire,
L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire,
L'univers ébloui contemple avec terreur
Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur!
(...)
Le pape et l'empereur! Ce n'était plus deux hommes.
Pierre et César! en eux accouplant les deux Romes,
Fécondant l'une et l'autre en un mystique hymen,
Redonnant une forme, une âme au genre humain,
Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle
Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle
Et tous deux remettant au moule de leur: main
Le bronze qui restait du vieux monde romain!
(Hugo, 1858, pp. 98-99).

En su discurso aparecen también dos tópicos típicamente medievales: el de *vanitas vanitatum*⁵ y el *contemptu mundi* (desprecio del mundo)⁶:

Oh! quel destin! Pourtant cette tombe est là sienne!
Tout est-il donc si peu que ce soit là qu'on vienne?
Quoi donc! avoir été prince, empereur et roi!
Avoir été l'épée, avoir été la loi!
Vivant, pour piédestal avoir eu l'Allemagne!

⁵ Expresión proveniente del Eclesiastés, que pretende transmitir la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte.

⁶ Expresión tomada del poema del monje benedictino del siglo XII, Bernardo de Cluny, *De contemptu mundi*, una sátira encarnizada contra los desórdenes morales de la época monástica del poeta y que gira alrededor de dos puntos principales: el carácter transitorio de todos los placeres materiales y la permanencia de las alegrías espirituales.

Quoi! pour titre César et pour nom Charlemagne!
Avoir été plus grand qu'Annibal, qu'Attila,
Aussi grand que le monde! — Et que tout tienne là!
Ah! briguez donc l'empire! et voyez la poussière
Que fait un empereur! Couvrez la terre entière
(Hugo, 1858, p. 159)

Ante la tumba de su homónimo, Carlos comienza a tomar conciencia de la magnitud de su próxima misión y pide a Carlomagno la fuerza necesaria para gobernar al mundo:

Ah! puisque Dieu, pour qui tout obstacle s'efface,
Prend nos deux majestés et les met face a face,
Verse-moi dans le cœur, du fond de ce tombeau,
Quelque chose de grand, de sublime, de beau!
Oh! par tous ses côtés fais-moi voir toute chose!
Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose
Y toucher. Apprends-moi ton secret de régner,
Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner!
(Hugo, 1858, p. 160)

El cambio sustancial se ha operado y este nuevo Emperador, moldeado a la manera de su antiguo predecesor, da un giro abrupto en su cosmovisión.

Ahora bien, si tomamos la misma escena en el libreto de la ópera, veremos alteraciones sustanciales. El discurso, mucho más breve que en el texto francés, no sólo no es pronunciado frente al sepulcro, sino que la figura del gran emperador medieval se desdibuja por completo. Este Carlos expresa:

CARLO: Gran Dio! costor sui sepolcrali marmi
Affilano il pugnai per trucidarmi!...
Scettri!... dovizie!... onori!...
Bellezza!... gioventù!... che siete voi?
Cimbe natanti sopra il mar degli anni,
Cui l'onda batte d'incessanti affanni,
Finché giunte allo scoglio della tomba

Con voi nel nulla il nome vostro piomba!
Oh de' verd'anni miei
Sogni e bugiarde larve,
Se troppo vi credei,
L'incanto ora disparve.
S'ora chiamato sono
Al più sublime trono,
Della virtù com'aquila
Sui vanni m'alzerò;
E vincitor dei secoli
Il nome mio farò⁷.
(Verdi, 2012, p. 309)

El libretista ha operado una reducción del pasaje hugoliano y ha tomado exclusivamente la reflexión sobre la vanidad del mundo y el ocaso del poder, y la posterior necesidad de un cambio moral que lo ubicase a la altura de las circunstancias. Verdi trató, por todos los medios, de mantenerse fiel a la trama argumental, pero sin ensalzar demasiado la figura imperial. Lo logra desplazando el acento heroico, del rey, a los conjurados, a través de un discurso, cuyo eje es la liberación de la tiranía, que no aparece en el hipotexto francés:

CORO: Si ridesti il Leon di Castiglia,
E d'Iberia ogni monte, ogni lito
Eco formici tremendo ruggito,
Come un di contro i Mori oppressor.
Siamo tutti una sola famiglia,
Pugnerem colle braccia, co' petti;
Schiavi inulti più a lungo e negletti

⁷ ¡Gran Dios! / Ellos, sobre estos mármoles sepulcrales, / afilan la daga para darme muerte. / ¡Cetros! ¡Riquezas! ¡Honores! / ¡Bellezas! / ¡Juventud! ¿Que sois? / Barcas navegando sobre / el mar de los años / a quienes las olas / golpean con penas incesantes, / hasta que, al alcanzar el/ arrecife de la tumba, / tu nombre se hunde contigo en la nada. / ¡Oh!, sueños y embustes / de mis años juveniles, / si he creído en vosotros, / vuestro conjuro se ha desvanecido. / Si ahora soy llamado / al trono más sublime, / me elevaré como un águila / sobre las alas de la virtud, ¡ah! / y convertiré mi nombre / en el conquistador de los siglos.

Non sarei finché vita abbia il cor.
Sia che morte ne aspetti, o vittoria,
Pugneremo, ed il sangue de' spenti
Nuovo ardire ai figliuoli viventi,
Forze nuove al pugnare darà.
Sorga alfine radiante di gloria,
Sorga un giorno a brillare su noi...
Sarà Iberia feconda d'eroi,
Dal servaggio redenta sarà...⁸
(Verdi, 2012, p. 311)

Evidentemente, no es casual la diferencia de actitud en los autores. A las monarquías hereditarias, Hugo opone la soberanía de un emperador electo. De corte liberal, el autor francés sostiene el principio de la elección como un elemento positivo, aunque todavía no profese ideas netamente republicanas. Recordemos que tres meses después del estreno de Hernani, se produjo la Revolución de 1830, que arrojó del poder a Carlos X, figura conservadora y absolutista. Es por ello que esta obra fue considerada no solamente transgresora en el aspecto artístico, sino sobre todo, peligrosa en el plano político. Era imposible despegar la imagen de Carlos X del retrato de ese primer Don Carlos. Por otra parte, Hugo, artista romántico, aunque parezca contradictorio, fue seducido por la concepción carolingia del poder imperial (v. 1641, 1487), autoridad sagrada, mística, confiada por Dios, quien guía a los electores hacia el candidato más digno, situación imposible en la monarquía hereditaria. Éste era ya uno de los temas de la propaganda napoleónica: el conductor de hombres es investido por una misión de origen divino. Tengamos en cuenta, además, que la generación de Hugo creció en la fascinación de las empresas

⁸ TODOS ¡Un pacto! ¡Un juramento! / Que despierte de nuevo / el León de Castilla, / y que en cada montaña, / en cada región de Iberia, / resuene el eco de su / tremendo rugido, / como ocurriera antaño / contra el moro opresor. / Formamos todos una sola familia / y pelearemos con nuestros brazos / y pechos. / No seremos / esclavos irredentos y en abandono / mientras haya vida / en nuestros corazones. / Ya la muerte nos atrape, / o nos sonría la victoria, / combatiremos, / y la sangre de los muertos / dará nuevo valor / a los hijos vivientes, / dará resurgente fuerza a la lucha. / Que se haga el día, por fin, / radiante de gloria, / que se haga el día y brille / sobre nosotros / Iberia será fértil en héroes, / será librada de la servidumbre.

napoleónicas y su legado político y cultural, por lo que Carlomagno, en definitiva, no es más que una transposición del militar corso.

Inversamente, en la obra italiana, la figura de Carlomagno y la del nuevo emperador, adquieren ribetes diametralmente opuestos, pues se vinculan claramente con el poder tiránico del Imperio Austrohúngaro. Si bien su argumento –a diferencia de *Nabucco* e *I Lombardi*– no estimulaba de modo directo el fervor patriótico, el pueblo captó en esta obra los aires de libertad. Y es así como podemos interpretar en clave italiana independentista, el discurso de liberación, cantado por el coro y citado anteriormente. La frase “Si ridesti il leon di Castiglia” (“Que despierte de nuevo el león de Castilla”) se transformó popularmente en “Si ridesti il leon di Venezia”. Así, si reemplazamos los términos “Iberia” por “Italia” y “moros” por “austriacos”, el paralelismo es perfecto. También la célebre aria inicial de Elvira “*Ernani! Ernani, invola mi...*” se tomaría- según cuenta la tradición años después- como un ruego a la Joven Italia⁹ para que Víctor Manuel, rey del Piamonte, la liberara del abrazo aborrecido del Imperio Austrohúngaro.

Para concluir, podemos afirmar que Hugo y Verdi fueron dos genios devenidos mitos que lograron fascinar al público de su tiempo, por la grandeza del arte literario uno, y del arte musical, el otro. Y en estas obras, a través del telón de la historia lograron captar y plasmar con maestría las inquietudes y desasosiegos del hombre de su tiempo, atrapado en complejas estructuras políticas y sociales, carentes de libertad. Y es por ello que hoy, entre otras causas, después de casi doscientos años, el público continúa aplaudiéndolos.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1992). *Monarquía*. Tecnos: Madrid.
- Belenghi, R. (2007). *Giuseppe Verdi*. Napoli: Liguori Editori.
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- Dauvin, S. et J. (2004). *Hernani (1830) Ruy Blas (1838)*. Collection Profil d'une oeuvre. Paris: Hatier.

⁹ La *Joven Italia*, instituida en Marsella en julio de 1831, era una organización clandestina que agrupaba a republicanos, nacionalistas y liberales que se planteaban la difusión de las ideas nacionalistas y democráticas, a la par que estimulaban la insurrección contra las potencias extranjeras que estaban obstaculizando esos procesos. Los representantes más conocidos son Mazzini y Garibaldi.

- Hamon, Ph. (1977). Para un estatuto semiológico del personaje (Trad. T.M. de Costa). UNC. En R. Barthes y otros. *Poétique du recit*. París, Seuil.
- Hugo, V. (1858). *Théâtre. Hernani*. Paris: L. Hachette et Cie. Recuperado de https://books.google.com.ar/books?id=L7bUg0skYROC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Hugo, V. (1856). Lucrèce Borgia. En *Théâtre*. Paris: L. Hachette et Cie. Recuperado de books.google.com.ar/books?id=3porAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=lucrece+borgia&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjJo47ZkprYAhWHxpAKHUDA_BhMQ6AEIRTAE#v=onepage&q=lucrece%20borgia&f=false
- Matzke, J. (1891). The Historical Hernani. [El Hernani histórico]. *Modern Language Notes*, 6(2). Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2919034>
- Milza, P. (2006). *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Verdi, G. (2012). *Hernani. Tutti i libretti d'opera*. [Todos los libretos de ópera]. Roma: Newton Compton Editori.

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