

A stylized, hand-drawn illustration of the Eiffel Tower in black ink, set against a background of a map of Latin America in a lighter shade of red. The tower is composed of several thick, expressive brushstrokes.

Francia y América Latina

Imágenes, visiones e influencias

Alfredo Rosas Martínez
Coordinador



Universidad Autónoma
del Estado de México

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales
Carlos Eduardo Barrera Díaz
RECTOR

Doctora en Ciencias de la Educación
Yolanda Eugenia Ballesteros Sentís
SECRETARIA DE DOCENCIA

Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado
SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS

Doctor en Ciencias del Agua
Francisco Zepeda Mondragón
SECRETARIO DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

Doctora en Humanidades
María de las Mercedes Portilla Luja
SECRETARIA DE DIFUSIÓN CULTURAL

Doctor en Ciencias de la Investigación
Marco Aurelio Cienfuegos Terrón
SECRETARIO DE RECTORÍA

Doctora en Ciencias Económico Administrativas
Eréndira Fierro Moreno
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN

Doctor en Educación
Octavio Crisóforo Bernal Ramos
SECRETARIO DE FINANZAS

Doctor en Ciencias Computacionales
José Raymundo Marcial Romero
SECRETARIO DE PLANEACIÓN Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

Doctora en Derecho
Luz María Consuelo Jaimes Legorreta
ABOGADA GENERAL

Doctor en Ciencias Sociales
Luis Raúl Ortiz Ramírez
SECRETARIO TÉCNICO DE LA RECTORÍA

Licenciada en Comunicación
Ginarely Valencia Alcántara
DIRECTORA GENERAL DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA

Doctora en Ciencias de la Educación
Sandra Chávez Marín
DIRECTORA GENERAL DE CENTROS UNIVERSITARIOS
Y UNIDADES ACADÉMICAS PROFESIONALES

FRANCIA Y AMÉRICA LATINA
IMÁGENES, VISIONES E INFLUENCIAS

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS

Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

RECTOR

Doctora en Humanidades

María de las Mercedes Portilla Luja

SECRETARIA DE DIFUSIÓN CULTURAL

Doctor en Administración

Jorge Eduardo Robles Alvarez

DIRECTOR DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS

FACULTAD DE HUMANIDADES

Doctor en Humanidades

Fernando Díaz Ortega

DIRECTOR

Doctora en Humanidades

Beatriz Adriana González Durán

SUBDIRECTORA ACADÉMICA

Maestra en Estudios Jurídicos

Ma. Enriqueta Lecuona Miranda

SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA

Francia y América Latina
Imágenes, visiones e influencias

Alfredo Rosas Martínez
COORDINADOR



Universidad Autónoma
del Estado de México



Facultad de H
u
m
a
n
i
d
a
d
e
s
U
A
E
M

"2021, Celebración de los 65 años de la Universidad Autónoma del Estado de México"

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEM.

Primera edición, septiembre 2021

Francia y América Latina. Imágenes, visiones e influencias
Alfredo Rosas Martínez
Coordinador

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote.
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel. (52) 722 481 1800
<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-360-0

Hecho en México

Editor responsable: Jorge Eduardo Robles Álvarez
Coordinación editorial: Zyanya Paulina Uribe Bautista
Corrección de estilo: María Guadalupe Díaz Guerra
Diseño: Mónica Edith Morales Olvera



Contenido

Presentación	9
Parodias del racismo	14
MARÍA DE LA CONCEPCIÓN GONZÁLEZ ESTEVA	
Diálogos sobre personajes y acontecimiento	34
LEONARDO PINTO DE ALMEIDA	
JUAN CARLOS GORLIER	
Francia, un modelo ambiguo. <i>Cette france que nous aimons</i> de Ventura García Calderón	57
MARIE-MADELEINE GLADIEU	
Mundos imaginarios que se yuxtaponen en Reo de nocturnidad de Alfredo Bryce Echenique	
EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ	
Imágenes y vivencias de París en César Vallejo y en Julio Ramón Ribeyro	91
ANTONIO GONZÁLEZ MONTES	
Creación, traducción y edición en <i>Poesía y Poética</i> de Hugo Gola: relaciones Francia-Argentina-México	110
TANIA FAVELA BUSTILLO	

- El exilio en Francia de Juan José Saer como estrategia para preservar
y construir su obra con la lengua materna 133
LUIS MANUEL VERDEJO NAVARRO
- Los incas y el Cuzco imaginados en el interés de los expedicionarios
franceses del siglo XVIII 156
SANDRO PATRUCCO
- Rosario Castellanos y Simone de Beauvoir:
ontología, literatura, lucidez y amor 191
ADRIANA SÁENZ VALADEZ
- Influencias del existencialismo francés en Sara María Larrabure
(1921-1962), destacada y olvidada figura femenina
de la generación de los cincuenta en el Perú 210
FRANÇOISE AUBÈS

Presentación

La relación intercultural entre Francia y América Latina ha sido bastante fructífera, sobre todo a partir del siglo XVIII. Esta relación se ha dado desde diversas perspectivas. Una de ellas se refiere a la fascinación que la ciudad de París ha provocado en varios escritores latinoamericanos, al grado de situar a los personajes de algunas de sus obras en esta ciudad. Otra, a la influencia que el pensamiento francés —en el caso del presente libro, el feminismo y el existencialismo— ha tenido en varios escritores latinoamericanos. Una más tiene que ver con el interés que ha ejercido, por ejemplo, la cultura prehispánica peruana en algunos arqueólogos franceses. Asimismo, es necesario destacar la importancia de la presencia en nuestro continente del pensamiento francés en relación con la teoría literaria. Los artículos de este libro, escritos por investigadores tanto de Francia como de América Latina, tienen el propósito de ofrecer al lector algunos ejemplos de dicha interrelación.

En el primer artículo, “Parodias del racismo”, María de la Concepción González Esteva expone las relaciones de poder que se dan en la sociedad por medio del vínculo entre la historia y la literatura. A partir de “La mujer más pequeña del mundo”, de Clarice Lispector, y de “Los cien días de la Venus hotentota”, de Henri Troyat, muestra cómo ambos autores parten de las ideas formadas de la colonización europea de África y América para, por medio de sus obras, crear conciencia sobre las prácticas imperialistas relacionadas con el racismo. Este trabajo expone

cómo el predominio europeo es ejercido especialmente sobre los grupos no occidentales y no blancos, identificados en términos de un complejo conjunto de diferencias físicas, socioeconómicas y culturales.

El trabajo “Diálogos sobre personaje y acontecimiento”, escrito por Leonardo Pinto de Almeida y Juan Carlos Gorlier, constituye un ejemplo interesante de la influencia fundamental que ha tenido el pensamiento teórico de algunos autores franceses —Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Michel Foucault y Derrida— en los estudios literarios en América Latina. Se trata de una reflexión sobre tres tipos distintos de personaje: el histórico, tradicionalmente asociado a la figura autoral en su relación con la captura de la experiencia y la organización del discurso; el conceptual, vinculado a la trama de los conceptos en la constitución del trabajo filosófico, y el original o literario, el cual se acerca al concepto de acontecimiento y permite entender su función en la experiencia literaria.

En el tercer artículo, “Francia, un modelo ambiguo. *Cette France que nous aimons* de Ventura García Calderón” de Marie-Madeleine Gladieu, se retoma el texto *Cette France que nous aimons*, escrito en francés al final de la Segunda Guerra Mundial cuando Francia salía de más de cuatro años de ocupación por parte del ejército nazi, trata de la influencia predominante que ejercieron intelectuales franceses sobre los alemanes y la capacidad de Francia para salir airosa de cualquier prueba. Asimismo, apunta Gladieu, es un análisis de la idiosincrasia de los pueblos alemán y francés y los pensadores que marcaron la cultura de los siglos XVIII y XIX, incluyendo los que enfrentaron los horrores y destrucciones del siglo XX. La intención principal del autor peruano es poner a Francia como un modelo para la realidad del Perú de mediados del siglo XX.

En el siguiente trabajo, “Mundos imaginarios que se yuxtaponen en *Reo de nocturnidad* de Alfredo Bryce Echenique”, Eduardo Huárag Álvarez ensaya sobre *Reo de nocturnidad*, novela que trata de las expe-

riencias de un profesor peruano radicado en Montpellier. Huárag analiza la novela, la cual está constituida por un relato que se desarrolla en dos niveles narrativos: 1) una autobiografía sobre la rehabilitación que el personaje principal, Max, debe seguir ante un mal anímico; 2) la historia personal y novelesca que Claire, la asistente de Max, escribe como una verdad testimonial y subjetiva de la terapia. Ambos relatos se relacionan e influyen el uno en el otro, *realidad y ficción*, por medio de la técnica de los vasos comunicantes. Según Huárag, en la novela sobresalen tres características: el narrador personaje que relata su autobiografía, el uso de la oralidad y el humor y la ironía.

El quinto artículo, “Imágenes y vivencias de París en César Vallejo y en Julio Ramón Ribeyro”, de Antonio González Montes trata de la importancia decisiva y vital, sociocultural y literaria que París tuvo en los escritores peruanos mencionados. González Montes comenta y analiza una crónica periodística y dos poemas póstumos, contenidos en *Poemas humanos*, de César Vallejo. De Ribeyro comenta algunos cuentos publicados en los años setenta y ochenta. En las obras de ambos autores, París es el lugar de encuentro de los personajes y sujetos líricos con sus propias conciencias, así como también de la confluencia de seres que establecen relaciones de comunicación, incomunicación, conflicto y amistad, todas ellas, situaciones propias de la condición humana.

En el sexto artículo, “Creación, traducción y edición en *Poesía y poética* de Hugo Gola: relaciones Francia-Argentina-México”, Tania Favela Bustillo destaca la importancia del escritor Hugo Gola, argentino de nacimiento, exiliado en México por más de treinta años y profundo admirador y conocedor de la poesía francesa. Sus principales actividades estuvieron orientadas a la creación poética, a la traducción de importantes poetas franceses y a la edición de dos revistas fundamentales: *Poesía y Poética* (1990-1999) y *El Poeta y su Trabajo* (2000-2010). En estas revistas, publicadas en México durante veinte años, escribe Tania Favela, Hugo

PRESENTACIÓN

Gola “realizó, en una apuesta ética y estética, una reflexión continua en torno a la poesía, los poemas, los poetas y su relación con el mundo y el lenguaje”.

El siguiente trabajo, “El exilio en Francia de Juan José Saer como estrategia para preservar y construir su obra con la lengua materna”, corresponde a Luis Manuel Verdejo Navarro. Según el autor, para Saer, vivir en Francia y hablar solamente en francés fue una actitud decisiva para escribir en su lengua materna: el español. Saer decía que la literatura surge de la lengua doméstica, coloquial u oral. Sin embargo, aclaraba, no debe reproducirse de manera directa, sino que debe haber una transmutación. No se trata de una mera reproducción de la lengua hablada; es necesario introducir elementos léxicos, de tono y de sintaxis. El escritor no preserva la lengua oral, sino que crea un lenguaje propio que se nutre de lo oral: un idioma dentro del idioma, un cosmos dentro de un cosmos.

El octavo artículo, “Los incas y el Cuzco imaginados en el interés de los expedicionarios franceses del siglo XVIII” de Sandro Patrucco, es un trabajo exhaustivamente documentado en el que se expone el enorme interés que despertó el antiguo Perú en algunos viajeros y expedicionarios franceses del siglo XVIII. Sus hallazgos conformaron una protoarqueología, crearon una moda por el tema y los resultados de sus expediciones fueron bastante valiosos. Lamentablemente, sus recorridos se circunscribieron al norte del país y no llegaron al Cuzco, lo cual hubiera suministrado una mayor información sobre el pasado incaico.

El noveno artículo, de Adriana Sáenz Valadez, “Rosario Castellanos y Simone de Beauvoir: ontología, literatura, lucidez y amor”, es una reflexión sobre el concepto de diferencia sexual y su relación con la cultura femenina, en especial, en la literatura, propuesta por Rosario Castellanos antes y después de que asumiera las ideas de la obra *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. A partir del conocimiento de esta obra, la escritora mexicana modificó su concepto de diferencia sexual y, por tanto, su

propuesta de cultura femenina. El marco teórico a partir del cual Sáenz Valadez realiza su reflexión es la hermenéutica y la teoría de género.

En el último artículo, “Influencias del existencialismo francés en Sara María Larrabure (1921-1962), destacada y olvidada figura femenina de la generación del cincuenta en el Perú”, Françoise Aubès muestra cómo los escritores de la generación del cincuenta en el Perú modernizaron la literatura de ese país, gracias al rico caudal de influencias extranjeras. Uno de los miembros de dicha generación fue Sara María Larrabure, escritora poco conocida y poco valorada en su tiempo. Aubès menciona su importancia como editora y como ensayista, además destaca que su obra más importante es la novela *Rioancho* (1949), en la que se nota la influencia existencialista de la novela *La invitada* (1943) de Simone de Beauvoir. Finalmente, los artículos que conforman este libro son un testimonio de la importancia y actualidad de la relación intercultural entre América Latina y Francia: imágenes, visiones e influencias.

Parodias del racismo

MARÍA DE LA CONCEPCIÓN GONZÁLEZ ESTEVA
Universidad Iberoamericana

El último siglo se ha caracterizado por la desconfianza en el significado. Desde que Ferdinand de Saussure planteó, a principios del siglo xx, el concepto de la arbitrariedad del signo, distintas disciplinas como la historia, la filosofía, la psicología y, por supuesto, la literatura se vieron forzadas a replantear sus sistemas epistemológicos e incluso sus objetos de estudio. Este planteamiento se hizo desde una nueva visión del lenguaje, en la que este funge como determinante cultural y como elemento mediante el cual no solo se expresan, sino que también se pueden crear los conceptos que rigen nuestras vidas. El repensar el mundo y la cultura desde nuevas perspectivas ha traído una infinidad de modificaciones. Una de ellas es la posibilidad de poner a prueba las construcciones que hacemos con el lenguaje y situarlas dentro de los ámbitos del poder, lo que, a su vez, permite desmontar esos discursos y buscar un mayor equilibrio en las relaciones que sustentan.

En principio, Foucault aseveraba que no existe un poder único y hegemónico; en la sociedad se dan múltiples relaciones de autoridad a distintos niveles que se sostienen unas a otras por medio del discurso.

De esta manera, el poder no es un objeto que se posee y se intercambia, es una acción que se ejerce dentro de una relación, como puede ser la de madre e hijo. Esto implica que el poder no es esencialmente represivo (Deleuze, 1987), se ejerce mediante el consentimiento, consciente o inconsciente, de los individuos que conforman una relación. El consenso, en lo individual, como dentro de una cultura en general, está relacionado con una ideología y, por lo tanto, con una identidad y un imaginario. Una ideología se pone en evidencia a través de diversos discursos, ya sean verbales o no. Sin embargo, se debe tener claro que el objetivo principal de un discurso siempre es comunicar; el qué, cómo y para qué determinarán su papel en los juegos del poder. Este repensar las relaciones de poder, específicamente el vínculo entre la historia y la literatura, se ha visto replanteado como parte del constante cuestionamiento del conocimiento y la cultura.

En el caso de la literatura, esta ha sido una de las grandes formas de transmisión de lo desconocido, de la historia y los discursos de poder relacionados con el racismo. Pero si la literatura ayuda a construir y a reafirmar una ideología, también forma parte de su destrucción y desconstrucción. Dentro de la literatura, una de las herramientas más importantes para minar los discursos de poder es la parodia. De acuerdo con Hayden White (1987), cualquier tipo de discurso es un objeto cultural que está sujeto a la intertextualidad y al tipo de entramado que predomina, específicamente, en un texto histórico; además está relacionado con el tipo de ideología que el autor del texto sustenta o desea transmitir y con el tipo de relaciones de poder que establece. A partir de lo anterior, se analizará cómo la brasileña Clarice Lispector y el francés Henri Troyat hacen uso de la parodia en sus cuentos “La mujer más pequeña del mundo” y “Los cien días de la Venus hotentota”, respectivamente, para crear conciencia sobre las prácticas imperialistas relacionadas con el racismo.

Van Dijk (2003: 55) indica que “existen dos modalidades básicas del papel del discurso en la reproducción del racismo”. La primera, como discurso entre miembros de grupos mayoritarios con minoritarios — este es el caso del discurso entre colonos y colonizados, gobierno y gobernados— y, la segunda, como discurso entre miembros de un grupo mayoritario sobre minorías o relaciones étnicas. Ambas modalidades comprenden un complejo sistema de estrategias que, voluntaria o involuntariamente, se enfocan, directa o indirectamente, en la práctica de dominación. Dentro de la segunda modalidad, el discurso sobre minorías entre grupos dominantes, están los relatos de viajes y las pláticas cotidianas y familiares, así como los prejuicios que rigen la vida diaria. Estos son los temas que abarcan tanto el texto de Lispector como el de Troyat: la reproducción del discurso racista en la cotidianidad; sin embargo, ambos textos parten de las ideas preexistentes entre colonos y colonizados, que se formaron a partir de la colonización europea de África y América.

En el caso específico de Europa, cuando esta comenzó a expandirse, se enfrentó a una serie de mundos desconocidos. Para conquistar no solo estos espacios, sino realmente apropiarse de ellos, era preciso integrarlos dentro de un imaginario que fuera coherente y comprensible para los europeos y que justificara las acciones llevadas a cabo. Se hizo necesario, entonces, *descubrir e inventar* estos mundos. Lo anterior se realizó de la única forma posible: a través del lenguaje. Una vez que los territorios fueron sometidos, el único lenguaje válido —y, por lo tanto, la única visión del mundo válida— fue el de los conquistadores, el de los europeos. Con el tiempo, esta visión se convirtió en *la historia*, en *la realidad*, la cual se aplicaba tanto a colonizados como a colonizadores. De hecho, hasta la fecha y en la mayoría de los casos, no solo se sigue considerando verdadera e inapelable la historia contada por Occidente, también se sigue haciendo historia de acuerdo con los cánones establecidos.

Esos historiadores ingenuos llaman “objetividad” al hecho de medir las opiniones y las acciones del pasado según lo que en el momento piensa todo el mundo: aquí encuentran el canon de todas las verdades; su trabajo consiste en adaptar el pasado a las trivialidades actuales. Lllaman en cambio “subjetiva” a toda historiografía que no considere canónicas tales opiniones populares (Nietzsche, 1999: 82).

Este canon de *verdad absoluta* debe ser desmantelado como trabajo preliminar hacia la descolonización de la mente y la cultura. El cuestionar las verdades impuestas por Occidente significa una disposición a cuestionar no solamente el poder del imperio o la veracidad de su discurso, sino lo absoluto como tal. De no hacerlo así, se corre el grave peligro de caer en nuevos absolutos. La forma de lograr esto no es la de impugnar por falta de exactitud todos los textos que Occidente ha escrito sobre el otro, lo que convendría es desestabilizar al hecho histórico. Este es un cometido que la parodia alcanza fácilmente. Específicamente, el imitar de forma irónica los discursos de los exploradores, como lo hacen Lispector y Troyat, obliga a cuestionar su veracidad, y al hacerlo no se tiene más remedio que preguntar sobre la veracidad de otros textos históricos. El deconstruir el discurso de poder claramente es una forma de cuestionar el hecho histórico.

Todos los especialistas de la parodia concuerdan en que la única forma de disfrutarla y comprenderla es conociendo el hipotexto que, en el caso de “La mujer más pequeña del mundo”, lo constituyen, en forma particular, los relatos de viajes de los exploradores y, en general, la historia oficial. La anécdota del relato de Lispector es sumamente sencilla: un explorador, Marcel Pretre, encuentra a la mujer más pequeña del mundo y muestra su foto en los periódicos. La forma de contarla habla de siglos de enfrentamientos entre los unos y los otros, de los prejuicios humanos y sus miedos más profundos. A su vez, “Los cien días de la Venus hotento-

ta” de Henri Troyat relata los últimos cien días de Napoleón en el poder, desde su regreso del exilio en Elba hasta la caída de su imperio; a la par que describe los últimos cien días de la vida de Sarah Baartman, esclava africana que se hizo famosa en el siglo XIX, tanto en Inglaterra como en París, supuestamente por su negritud y las proporciones de sus genitales y caderas —decimos supuestamente, porque parece que este hecho tiene que ver más con una situación política y social determinada que con el físico de la mujer en cuestión—. En el cuento, Troyat une los dos sucesos históricos a través del matrimonio de Clarisse, quien anhela un hijo y pinta cuadros de florecitas, y de Jérôme, científico que trabaja en el museo de historia natural. Los contratiempos sufridos por el matrimonio a raíz de la llegada de la Venus a sus vidas sirven, de manera sumamente irónica, de contrapunto al devenir histórico de Bonaparte.

En estos relatos, la esencia y el destino de Europa están simbolizados por el factor histórico, mientras que lugares como el continente americano o el continente africano están confinados a una serie de representaciones sin significado o sentido específico. El sentido lo adquieren por la valoración que Europa hace de ellos, la cual, en última instancia depende de la ideología, la cultura y el momento histórico que se viva. Es así que, desde antes de encontrarse frente a lo desconocido, el explorador y el científico ya tienen un lenguaje destinado para descubrir, interpretar y nombrar sus descubrimientos. Ejemplo de esto son las crónicas de viajes que, a partir del siglo XVI, asignaron un valor estético e intrínseco a los lugares supuestamente explorados: los convirtieron en una fantasía del Edén.

En ambos textos, el de Lispector y el de Troyat, es más que obvio que el tropo predominante es el de la ironía, lo que, de acuerdo con la teoría de los tropos de Hayden White (2000), implica una ideología crítica, pues la ironía, como modo de entramar, supone la negación del sentido literal del texto por otro velado, y pone en evidencia la ambigüedad

y la ambivalencia de una afirmación; en lugar de determinar las semejanzas o las diferencias entre fenómenos, señala y niega a la vez las diferencias o similitudes expresadas, con lo cual, disloca el modelo tropológico original de los textos parodiados. La ironía conlleva ante el conocimiento una actitud implícitamente crítica de todas las formas metafóricas de identificación, reducción o integración de los fenómenos. Es la estrategia lingüística que subraya el escepticismo como forma de explicación, la sátira como argumentación y el agnosticismo o el cinismo como postura moral, y que, según Wayne Booth (1986), obliga a una reinterpretación por parte del lector.

La ironía está en la oposición entre lo que se dice y lo que se hace. Por una parte, en el cuento de Lispector, la alusión a los bantús, la tribu enemiga, es una imagen que parodia o refleja al explorador: los bantús cazan y se comen a la tribu de Pequeña Flor, de la misma forma en que Marcel lo hace metafóricamente; a pesar de todo esto, Pequeña Flor sobrevive, se salva de ser polvo alastrado (Lispector, 1998). Por otra parte, en el cuento de Troyat, Clarisse, en algún momento, declara que le parece indignante que su marido se preocupe por que la Venus se reproduzca, cuando ella no puede tener hijos. Clarisse ve a Sarah como “una monstruosidad de la naturaleza que insulta a mi propio cuerpo, tal caricatura de mujer denigra a todas las mujeres y a mí principalmente” (Troyat, 2003: 257), pero esto habla de los celos de Clarisse, no de Sarah.

Ser el otro de una cultura dominante, como lo son Sarah y Pequeña Flor, implica vivir en un universo de significación bifurcada. Por un lado, uno debe producirse a sí mismo como *uno*, para uno mismo: eso es sobrevivencia; por otro, el sistema requiere que uno mismo también se produzca como *otro*, para el colonizador. Esta doble significación está presente en los textos de tal manera que presentan no solo la imagen de las dos *salvajes*, sino también la del occidente conquistador como otredad. Esta otredad occidental, junto con la propia, que todos llevan den-

tro, se aprecia en las diferentes reacciones que provocan tanto el espectáculo de Sarah Baartman como la foto de Pequeña Flor en el periódico. Ellas se convierten en un espejo donde se reflejan las peores miserias de aquellos que las ven. Esto deja en claro que la forma en que se representa al otro se encuentra fuera de ese otro y es, en realidad, una representación de nosotros mismos como creadores de la imagen.

En particular, el lenguaje usado por Lispector retrata la lucha del ser humano entre la sociedad y él mismo como un ser ajeno, incluso, a su propia persona. Ese es el encanto de este cuento: precisar que en la *otredad del otro* está nuestro propio y desconocido ser. Así, cada vez que se fabrica una alteridad, se fabrica un espejo en el cual nos vemos mediante una imagen distorsionada:

En otro apartamento, una señora tuvo tan perversa ternura por la pequeñez de la mujer africana que —siendo mejor prevenir que lamentar— jamás se debería dejar solita a Pequeña Flor con la ternura de la señora [...] En aquella casa de adultos, esa niña había sido hasta ahora el menor de los seres humanos. Y, si eso era fuente de las mejores caricias, era también la fuente de este primer miedo al amor tirano [...] — Pero— dice la madre, dura y derrotada y orgullosa— pero es una tristeza de bicho [...] Y consideró la cruel necesidad de amar. Consideró la malignidad de nuestro deseo de ser feliz (Lispector, 1998: 70-72).

Todo esto, y más sucedió al ver la sola fotografía de Pequeña Flor. Las reacciones de quienes la han visto desbordan y muestran partes terribles de ellos mismos; de ahí, el miedo que se siente a lo extraño, a lo desconocido, porque enfrenta a todas las posibilidades que se deciden ignorar cada día, esas que hablan de uno como territorio secreto y peligroso por explorar. Esta escritura, basada en un encuentro con el otro —ya sea con la ternura, con uno mismo o con el propio hijo como ajeno—, lleva al

rompimiento de las jerarquías y oposiciones que determinan los límites de la mayor parte de la vida consciente. Lo otro, el otro, nos deja en la imposibilidad de pensar más allá y, de esta misma forma, se convierte en conquistado, en un otro que con su sola imagen redefine al espectador. Por eso, el *descubrimiento* de los nativos es lo que marca la pérdida de identidad. Se convierten en una *tabula rasa* donde se puede escribir lo que se desee y donde se vuelcan los deseos del imaginario europeo, del americano, del tirano, del imperio, cualesquiera que estos sean. Entonces, el personaje exocultural se convierte en un estereotipo que, a pesar de ser creado para lograr la aceptación o el rechazo de un grupo determinado —de otro—, termina por ser reflejo del creador.

Mientras tanto, en “Les cent jours de la Vénus hottentote”, el juego de los espejos se traspasa al escenario histórico en una infinita representación de paralelismos entre los llamados cien días y las prácticas imperialistas sufridas por Sarah Baartman, el efímero retorno del imperio napoleónico y los sucesos cotidianos del matrimonio Le Hennin. Este juego logra, además de poner en evidencia una serie de prejuicios y creencias, desnudar los discursos de poder tanto del imperio como de la ciencia y de la propia historiografía.

El punto de unión, en principio, parece ser los avatares de Sarah Baartman, pero, a medida que avanza el relato, el paralelismo se establece entre el matrimonio Le Hennin y Napoleón: el regreso de Napoleón a Francia coincide con la llegada de la Venus a la vida del matrimonio. La invasión de Francia por parte de las fuerzas armadas de los aliados sucede al tiempo que Clarisse invade la intimidad del marido al arrancar una hoja del cuaderno de apuntes y dibujos de Jérôme; abdica Napoleón y Jérôme se da por vencido ante la imposibilidad de preñar a Sarah; la muerte del futuro novio de Sarah sucede justo el mismo día de la batalla de Waterloo. De esta manera, Troyat equipara los hechos históricos con la cotidianidad de la vida marital de Clarisse y Jérôme y pone en eviden-

cia la creación, la aplicación y el desmantelamiento del poder, específicamente para la historiografía y el conocimiento científico: “En silencio, me extraño a mí misma de tomarme tan a pecho las tristezas y las humillaciones de la Venus hotentota cuando es la Francia entera la que mañana va a ser invadida” (Troyat, 2003: 269). Es decir, los sucesos en la vida de Sarah, son parte de un proceso transhistórico que no solo depende de las relaciones de poder, sino que son un síntoma del cómo están estructuradas dichas relaciones en el momento de la creación de la imagen del otro. Esta imagen tiene poca o ninguna relación con el sujeto en cuestión, pero sí, con la forma de representar y relacionarse de la sociedad en la que se sustenta y crea.

Así, mediante la parodia irónica, los dos textos logran evidenciar cómo las representaciones hechas del otro, sea este Napoleón Bonaparte, una esclava africana, un explorador francés o una pigmea de la selva, son representaciones de uno mismo, inscritas en un espacio ideológico sociocultural determinado. En ambos textos los personajes terminan por ser una serie de estereotipos que invitan a mirar el propio reflejo. Por un lado, así como Pequeña Flor, personaje principal del cuento “La mujer más pequeña del mundo”, es una representante fiel del estereotipo de ese otro exocultural, Marcel Pretre, su descubridor, es el estereotipo máximo del explorador. Por otro lado, Jérôme, el científico que analiza a la Venus hotentota, es el estereotipo del científico ilustrado, mientras que la propia Venus es la perfecta representación del buen salvaje.

El estereotipo surge porque la imagen es una representación, y sustituye a otra. Así, en lugar de conocer realmente a Pequeña Flor o a Sarah Baartman, se muestra la imagen de la negrita de juguete o la sexualidad extrema e impura de la negritud; en el caso de Jérôme y Pretre, la imagen extrema e inflexible del científico sin corazón. El estereotipo es, entonces, la “forma elemental, incluso caricaturesca, de la imagen” (Pageaux, 1994: 107). De acuerdo con Nair Anaya (2001), el estereotipo rebasa las fron-

teras de las expectativas culturales del lector; así se impide el proceso de identificación y, por lo tanto, la asimilación del concepto estereotipado a la cultura receptora. Identificarse con una pigmea salvaje es más difícil de lo que podría ser identificarse, simplemente, con una mujer embarazada o deseosa de hacerlo. De hecho, parte del problema que aqueja a Clarisse, en la novela de Troyat, es que termina por identificarse con Sarah a través del deseo que ambas sienten de tener un hijo. El estereotipo no se presenta como un signo, en el sentido de que no está abierto a diferentes significaciones, por ejemplo, al de mujer embarazada, más bien se presenta como una señal que remite automáticamente a una sola interpretación —negritud, salvajismo—: Clarisse se siente incómoda ante la sola idea de poder reconocerse en una salvaje. El estereotipo es el indicio de una comunicación unívoca, de una cultura en vías de bloqueo, respecto a la otredad y “revela una cultura tautológica de la que en lo sucesivo se excluye todo enfoque crítico en beneficio de algunas afirmaciones de tipo esencialista y discriminatorio” (Pageaux, 1994: 109). Transmite, supuestamente, un solo mensaje esencial y se sitúa con frecuencia en el plano del epíteto, de la adjetivación: es el atributo accesorio, el calificativo, el que se convierte en esencia de todas las ideas y relaciones racistas.

En cualquier grupo social existe una gran cantidad de estereotipos y prejuicios que hacen referencia a una multitud de aspectos. Así, por ejemplo, los estereotipos y prejuicios étnicos son aquellos que utilizan la raza y el complejo asociado de lengua, religión y usos culturales como base para la categorización grupal. El racismo se da cuando las relaciones de poder están determinadas por este tipo de categorías. Desde la perspectiva racista, *raza* o *cultura* —o ambas— significan derecho por nacimiento a una nacionalidad, a un respaldo histórico, a un grupo de cualidades que pertenecen exclusivamente al grupo nacional: “es en la raza de ‘sus niños’ que la nación puede contemplar su verdadera identidad en su máxima pureza” (Balibar, 1990: 284). Por esta razón, de acuerdo con las

prácticas racistas, se debe aislar y expulsar del entorno todo lo exógeno, lo mezclado y lo cosmopolita para así obtener una raza o una cultura pura que asegure la supervivencia de la nación. Esta práctica de estigmatización de lo exterior en puro e impuro es, obviamente, alienante en todos los sentidos: social, político, económico y cultural, y es un arma temible y poderosa en manos de las clases dirigentes.

Este proceso de construir una raza es sumamente ambiguo. En principio, con base en el criterio de origen y comportamiento, debe existir una forma de reconocer quién pertenece a esa raza y quién no. Sin embargo, estos criterios son ambiguos por sí mismos. Los estereotipos utilizan la raza y el complejo asociado a la lengua, la religión y los usos culturales como fundamento para la categorización grupal, y terminan con la indefinición y la angustia del caos. Racismo, entonces, es el que las relaciones de poder estén determinadas por ese tipo de categorías. No obstante, el concepto *racismo*, más que ser descriptivo de una situación o constituir una categoría objetiva, es una herramienta analítica para nombrar posiciones de poder.

Son justamente este tipo de posiciones las que Lispector y Troyat ponen en juego. Al tiempo que Lispector utiliza el lenguaje del poderoso, del descubridor, se burla de él y de su necesidad de orden: “Sintiendo la *necesidad inmediata* de orden, y de dar nombre a lo que existe [...] conseguir clasificarla entre las *realidades reconocibles*” (Lispector, 1998: 69). Necesidad que refleja no solo el deseo humano de acabar con el caos y clasificar jerárquicamente los objetos conocibles, sino también la importancia que cobraron la observación y la exploración científica como máximo logro de la humanidad durante la expansión imperial. Lo anterior permitió a Occidente delimitar antropológicamente la superioridad o inferioridad de una raza, a la vez que trazar una línea precisa entre naturaleza y cultura, con lo cual se confiere validez e impunidad a la práctica de dominación.

En la novela de Henri Troyat, la inquietud por el discurso científico, como una manera de manipular y justificar —aún las prácticas más terribles—, aparece como una forma particular de preocupación, representada por el exitoso Jérôme, “asistente consentido del paleontólogo Georges Cuvier y, según dicen, candidato a sucederlo en el Colegio de Francia” (Troyat, 2003: 248). La importancia tanto de las actividades científicas que desarrolla como su propia figura se ven prontamente ridiculizadas por el autor cuando Clarisse, la esposa, describe sus propias actividades:

Discípula del pintor Julien Bonhomme, especialista renombrado de imágenes florales [...] en el fondo cada uno de nosotros se apoya en un gran hombre, hijo de sus obras: él sobre Cuvier y su clasificación de los vertebrados, y yo sobre Julien Bonhomme y sus obras desbordantes de pétalos y de graciosos follajes (Troyat, 2003: 248).

Pero Troyat va más lejos y muestra cómo se justifican mediante la lógica y la razón los abusos cometidos contra Sarah Baartman. En el fondo estos abusos son el reflejo de las prácticas imperiales de Bonaparte y de la Europa de esa época. Específicamente, en el pasaje en el que Napoleón conoce a la Venus hotentota, el autor presenta de manera prístina la relación entre imperio, racismo y científicismo:

Aunque él le hablaba en francés, ella parecía entender lo que le decía y le contestaba, igualmente en francés, con una frase que Jérôme le había enseñado el día anterior: “agradezco a su Majestad el interés que tiene en mí”. Conmoverido por esta deferencia, Napoleón alza la voz para ser escuchado por todos los presentes y dice: “su historia no puede más que consternar e indignar a todos los amigos de la libertad y la igualdad. Cuando haya terminado con Inglaterra me ocuparé de abolir la esclavitud en África negra” (Troyat, 2003: 301).

Lo anterior es dicho no solo en un museo donde la pieza principal en exposición es la receptora de esas palabras, sino por quien, en nombre de la ciencia y la civilización, despojó a Egipto de gran parte de su bagaje cultural.

Lispector no se queda atrás, presenta a Marcel Pretre en lugar de Jérôme y a Pequeña Flor en el lugar de Sarah. Desde el primer párrafo muestra como Marcel Pretre es “el explorador [...] cazador y hombre de mundo” (Lispector, 1998: 68); sin embargo, más adelante se duda de su cordura y de su ser mundano:

En la certeza, *apenas de no estar loco*, es que su alma no desvarió ni perdió los límites [...] Pequeña Flor se rascó donde una persona no se rasca. El explorador —como si estuviese recibiendo el más alto premio de castidad al que un hombre, siempre tan idealista, puede aspirar- el explorador, tan experimentado, desvió los ojos (Lispector, 1998: 69-70).

En el fragmento se contradicen la vergüenza que Pretre siente ante un acto natural como es el rascarse —sin importar en dónde— con la afirmación de que es un hombre experimentado. La misma forma de decirlo, subraya la propia contradicción del discurso y de la figura del explorador: presupone que Pequeña Flor es un animal porque se rasca donde las personas no se rascan, pero como hombre idealista se avergüenza, como solo uno se puede avergonzar, frente a las intimidaciones de otra persona. La autora se burla de esos signos específicos de clase alta europea, con los que este tipo de discurso busca revestir al *buen salvaje*.

La figura del *buen salvaje* es uno de los temas centrales en ambas novelas, pues es uno de los productos clave del discurso occidental *civilizado/civilizador*. De hecho, el aparato científico de la ilustración produjo dos campos de observación que Daniel Defert (1982: 19) describe así:

La identidad de las personas estaba dividida con relación a la cuestión de estado; había personas que habitaban en estados y personas que habitaban en la naturaleza. La oposición entre naturaleza y cultura no es una clasificación que permita entender el origen de la sociedad; es una división histórica que Occidente levantó entre sí mismo y los otros.

De esta división surge la figura mítica y paradójica del *buen salvaje*, la cual existió a partir de lo descubierto por Europa. Antes de eso, no existía, no tenía historia ni temporalidad alguna. En “La mujer más pequeña del mundo”, el tiempo parece no existir. Se pasa del descubrimiento a la publicación de la foto y, como si fueran escenas simultáneas, de nuevo al encuentro entre Marcel y Pequeña Flor. La única pista cronológica parece ser el aprendizaje de una lengua por parte de Pequeña Flor, pero este indicio de temporalidad es sumamente ambiguo, lo cual es también parodia de un ser para el que el registro del tiempo no existe. De acuerdo con Mary Louise Pratt (1996), durante los episodios de conquista, en las zonas de contacto,¹ las culturas entran en un estado de crisis en la que se establece una lucha entre la relación conquistador/conquistado, pasado/presente, antes/después. Esta lucha la suele ganar el conquistador, que niega la historia antes de él y la existencia de un pasado que no le incluya. Así, Pequeña Flor y Sarah Baartman, quienes carecen de antecedentes, entran a un nuevo tiempo: el del ahora de Marcel Pretre o el de Napoleón Bonaparte. En este nuevo espacio temporal, las dos mujeres se convierten en símbolos de lo maravilloso y lo exótico.

En el siguiente fragmento se observa cómo Colón, el explorador por excelencia, *reviste* al indígena de nobleza:

¹ De esta forma denomina la autora a los lugares donde culturas que han tenido trayectorias históricas separadas se interceptan o entran en contacto para establecer una sociedad, comúnmente, en términos de colonialismo (Pratt, 1996).

El Señor ya traía camisa y guantes quel Almirante le Labia dado, y por los guantes hizo mayor fiesta que por cosa de las que le dió. En su comer con su honestidad y hermosa manera de limpieza se mostraba bien ser de linaje (1892: 127).

El texto muestra, con la festiva adopción de los guantes, la naturaleza salvaje, la cual está predispuesta a la nobleza; esta tendencia, a su vez, confirma las buenas maneras del indígena. Lispector, por su parte, se burla de la división entre cultura/vestimenta y naturaleza/desnudez:

Ella amaba a aquel explorador amarillo. Si supiese hablar diría que lo amaba y él se hincharía de vanidad. Vanidad que disminuiría cuando ella agregara que también amaba mucho al anillo del explorador y que amaba mucho a la bota del explorador (Lispector, 1998: 74).

El buen salvaje, el que desea vestirse y ser como su conquistador o agradar al emperador con algunas frases aprendidas en francés, garantiza una fácil conversión dentro de una misión de civilización, como eran supuestamente la enviada por los reyes Católicos o la propuesta por Napoleón Bonaparte. Junto con la descripción sobre lo festivo e ingenuo del nativo, también se encuentra la disposición indígena a adoptar las costumbres europeas al igual que sus ropajes y, por lo tanto, la disposición a someter sus cuerpos a la inscripción del poder, aunque esto signifique verse convertido en una supuesta deformidad física y moral, como es el caso de Sarah. Sin embargo, de acuerdo con Mary Louise Pratt, la experiencia de los indígenas, es decir, su cultura y su forma de vida están más allá de la comprensión occidental. Parece haber un enorme abismo entre cómo son descritas las sociedades indígenas y cómo estas sociedades experimentan la realidad:

Los occidentales han tendido a trabajar con la idea de que la cultura es lo que se desarrolla después de que un grupo ha asegurado su existencia. Se define como aquello que existe más allá de la “simple supervivencia”. Pero para los indígenas contemporáneos, una oposición entre cultura y supervivencia tiene muy poco sentido [...] La cultura es supervivencia (Pratt, 1996: 3).

A pesar de esta total incompreensión de la otredad por parte de los conquistadores, el tema de la virtud natural del buen salvaje —que se extiende a través de casi todos los primeros recuentos sobre América y que alcanza a mitigar *el salvajismo africano* en el siglo XVIII— está formulado con signos que en Occidente, además de estar relacionados con la *cultura* en general, también pertenecen a una clase particular europea. Signos que son dados por alguien de esa clase o que se preocupa por poseer ese tipo de signos. En el caso de Colón, se sabe que el título de don y de almirante los obtuvo con los viajes a América, por lo que, en su caso, existía una preocupación por ser digno de esa clase. Esto mismo es lo que sucede con Marcel Pretre quien desea ser un explorador y hombre de mundo o con Jérôme e, incluso, la propia Clarisse, todos buscan alcanzar la grandeza de sus tutores. Son modelos de la Europa ilustrada, racional y civilizada, pero, sobre todo, son modelos de una clase burguesa que, aún hoy, sustenta y perpetúa los diferentes discursos de poder del *status quo*, entre ellos, los del racismo.

El racismo específicamente blanco se desarrolló en colaboración con el colonialismo y el imperialismo occidental. En general, significa el predominio europeo ejercitado especialmente hacia los grupos no occidentales, no blancos u otros pueblos identificados en términos de un complejo conjunto de diferencias físicas, socioeconómicas y culturales. Este tipo de racismo es relevante en las relaciones entre el norte y el sur y

entre las mayorías europeas y las minorías no europeas (Van Dijk, 2003). En la actualidad, frente al creciente fenómeno de la migración, el racismo ha cobrado una enorme importancia que queda de manifiesto en los tuits de algunos presidentes y en las conversaciones cotidianas, donde nunca falta, aun de forma inconsciente, un comentario racista o prejuicioso.

El racismo no consiste únicamente en las ideologías de supremacía racial de los blancos ni tampoco en la ejecución de actos discriminatorios como la agresión evidente o flagrante, que son básicamente las modalidades de racismo entendidas en la actualidad durante una conversación informal en los medios de comunicación o en la mayor parte de las ciencias sociales (Van Dijk, 2003). El racismo también comprende las opiniones, actitudes e ideologías cotidianas, mundanas y negativas, así como los actos aparentemente sutiles y otras condiciones discriminatorias contra las minorías, que son, justamente, las que Lispector y Troyat ponen en evidencia en sus textos y con las cuales pretenden dismantelar el poder de la historia.

Se puede decir que la sola apropiación de los hechos históricos por parte de Troyat supone ya un enfrentamiento al poder del discurso histórico, pues pone en evidencia que es un constructo que depende de la historiografía. Pero, aún más, al reubicar ese constructo en un nuevo contexto, mediante la ironía y la comparación con hechos tan cotidianos como los pleitos maritales, posibilita la presencia simultánea de una multiplicidad de significados que, por sí mismos, son inherentes a todo texto y crean un espacio de ambigüedad donde nuevos significados pueden tomar preponderancia sobre otros que se daban por sentados. Al presentar las nuevas posibilidades del hecho histórico, el autor lo muestra, al igual que a cualquier tipo de representación, como un objeto cultural que reinterpreta la realidad y cuyo referente se encuentra fuera de sí mismo. De esta manera, el pasado histórico, al ser construido con base en

otros textos y de no sostener un único y autorreferenciable conocimiento, pierde su estatuto de objeto científico de conocimiento y se muestra como un constructo y un instrumento cognitivo atrapado en una red de textos: la llamada intertextualidad, de la cual no logra escapar.

En resumen, parodia y otredad van de la mano. La relación puede ser de respeto y contener una fuerza conservativa o puede ser una relación transgresora que busque revolucionar. De cualquier forma, para que exista una parodia debe existir un otro parodiado que es aceptado, admirado, reverenciado, ridiculizado o rechazado. Sin embargo, en el caso de la parodia irónica, esta se vuelve un arma que destruye el poder del discurso y permite deconstruir conceptos como *otro*, *superior*, *inferior*, *identidad*, etcétera. “La parodia puede verse como un acto de emancipación: la ironía y la parodia pueden actuar para señalar distancia y control en el acto de descifrar” (Hutcheon, 1985: 96). Esto es precisamente lo que, en particular, buscan los cuentos presentados en este trabajo y, en general, la parodia irónica: liberar al lector de una serie de absolutos y permitirle dar entrada a otras posibilidades. Las narraciones aquí analizadas, definitivamente, pertenecen a este último tipo de parodia: las irónicas, que obligan a pensar dos veces el significado de conceptos que se han dado por sentados, tales como el amor materno —en el caso de “La mujer más pequeña del mundo” — o los valores positivos de la Ilustración, en el caso de la Venus hotentota. El solo hecho de descubrir que algo es diferente a como se pensaba es, por sí solo, un acto de deconstrucción.

En general, en casi toda narración se evoca, de una forma u otra, diversas producciones culturales, tanto contemporáneas como del pasado, que se terminan por parodiar este tipo de producciones. Sin embargo, los cuentos analizados en este trabajo se distinguen porque en ellos se encuentran evocaciones muy claras y precisas de ciertas formas de retórica del poder que, al ser parodiadas, y en forma acumulativa, deconstruyen

además de las mismas formas retóricas, a todo tipo de *verdad absoluta* que se intente plantear. Con sus parodias, Lispector y Troyat permiten que el horizonte de conocimiento se abra a otras nuevas perspectivas y formas de entender el mundo, y definen una manera particular de consciencia histórica en donde la forma es creada para interrogarse a sí misma en contra de precedentes significativos. Es esta consciencia histórica de la parodia la que le da su poder potencial para enterrar a los muertos y, al mismo tiempo, dar nueva vida. Finalmente, esta posibilidad significa que el conocimiento ha sido liberado. Este espacio no debe ser obstruido por un pensamiento esclerótico de aquel que dicta los discursos de poder.

Referencias

- Balibar, E. (1990). “Paradoxes of Universality” [trad. Michael Edwards]. En Goldberg, D. T. (ed.), *Anatomy of Racism* (pp. 283-294). Minnesota: University of Minnesota.
- Booth, W. (1986). *Retórica de la ironía* [versión castellana de J. Fernández Zulaica y A. Martínez Benito]. Madrid: Taurus/Alfaguara.
- Colón, C. (1892). *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*. Tomo CLXIV, Madrid: Biblioteca Clásica. Disponible en: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/relacionesYCartasDeCristobal-Colon.pdf> relacionesYCartasDeCristobalColon.pdf [consultado el 6 de septiembre de 2020].
- Defert, D. (1982). “The Collection of the World: Accounts of Voyages from the Sixteenth to Eighteenth Centuries”. *Dialectical Anthropology*, vol. 7, núm. 1, pp. 11-20.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault* [trad. José Vázquez Pérez]. Barcelona: Paidós.

- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*. Chicago: University of Illinois Press.
- Lispector, C. (1998). "A Menor Mulher do Mundo". *Laços de família* (pp. 68-72). Río de Janeiro: Rocco.
- Nietzsche, F. (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pageaux, D. (1994). "De la imaginaria cultural al imaginario". En Brunel, P.y Y. Chevrel, *Compendio de literatura comparada* [trad. Isabel Vericat Núñez]. México: Siglo XXI.
- Pratt, M. (1996). *Apocalypse in the Andes: Contact Zones and the Struggle for Interpretative Power*, Serie Encuentros, núm. 15, marzo, Inter-American Development Bank, Cultural Center.
- Troyat, H. (2003). "Les cent jours de la Vénus hottentote". *L'éternel contretemps* (pp. 245-310). París: Albin Michel.
- Van Dijk, T. A. (2003). *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa.
- White, H. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins University.
- White, H. (2000). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Jhon Hopkins University.

Diálogos sobre personajes y acontecimiento¹

Leonardo Pinto de Almeida²

Universidade Federal de Mato Grosso

Juan Carlos Gorlier

Universidad de Massachusetts

¿No es increíble todo lo que puede tener adentro un lápiz?

GUILLE, hermano de Mafalda

*Los personajes que viven y mueren en un libro,
cuando las tapas caen sobre ellos, se esfuman, no existen,
se vuelven más ficticios que el ficticio lector.*

AUGUSTO ROA BASTOS

El diálogo establecido en este breve escrito trata sobre la relación entre personaje literario, que aquí se llamará personaje original, siguiendo las indicaciones de Melville (1971), y el acontecimiento,

¹ Artículo originalmente publicado en portugués en la revista *Mnemósine*, volumen 13, número 2, año 2017. Esta versión modificada para la lengua española es inédita.

² Trabajo relacionado con estudios realizados durante una investigación posdoctoral, en la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo (2016-2017).

concebido como una ruptura temporal que bloquea la repetición y hace posible la creación.

Antes de adentrarnos en este terreno árido, se tratará de situar el debate sobre lo que sería un personaje y sus formas de manifestación en el seno del universo lingüístico. Lo creemos necesario para atravesar con ojos atentos las relaciones entre literatura y acontecimiento.

Rápidamente, se vislumbran tres figuras en la esfera del pensamiento que funcionan como personajes: el personaje conceptual, el personaje histórico y el personaje original.

Invitamos entonces a lectoras y lectores a caminar en las paradas del universo lingüístico con el propósito de presentar la potencia del personaje original y su relación con el acontecimiento.

Nombre, autor, personaje y captura

El discurso se ordena. Las palabras giran alrededor de sí mismas para configurar mensajes y, tal vez, producir comunicaciones precisas o no. Los verbos potencian acciones, los adjetivos califican agentes, sujetos y objetos. El orden de las acciones y de las calificaciones son sometidas a los sujetos. La gramática es la tela donde habitan las palabras ordenadas por acciones, calificaciones y sujetos. Produce palabras de orden, crea la estandarización de los pensamientos (Nietzsche, 2006).

En el tejido lingüístico, el nombre propio³ tiene como función capturar el agente del discurso: ordenación de discurso, cercenamiento

³ La cuestión relativa al papel del nombre propio es trazada por Foucault (2001a) en *Qué es un autor*. En ese texto, en que indica las características de la función autor, Foucault subraya el papel del nombre propio tanto para la existencia cotidiana como para la funcionalidad autoral, aproximándolas y distinguiéndolas a partir del papel que ocupan en la trama discursiva.

del pensamiento.⁴ Al nombrar la cosa, se mata la cosa. Olvidamos que las palabras son metáforas para designar la cosa.⁵

Leonardo y Juan son nombres propios. Describen, designan e indican funcionalidades en el seno del discurso. Cuando son usados por amigos, amigas y familiares, la función que toman remite a una existencia. Estos nombres sirven para habilitar y fundamentar relaciones que perdurarán, tal vez, hasta después de la muerte, por medio del recuerdo fomentado por los seres queridos.

Friedrich Nietzsche es un nombre propio. La hermana de este filósofo, famosa por manchar los últimos textos y deseos después de muerte de este, en la vida cotidiana, se relacionaba con Friedrich por la funcionalidad del nombre propio que remite a la existencia y a la fraternidad entre hermanos (Onfray, 2014).

Cuando Elisabeth Foerster-Nietzsche compiló el libro *La voluntad de poder* (Nietzsche, 2011a) con el fin de crear un sistema filosófico para su hermano, tomó su nombre propio para otra funcionalidad. El nombre de Friedrich Wilhelm Nietzsche no evoca solamente una existencia, sirve en la trama de los discursos para ordenar la obra, para marcar un territorio en el seno del lenguaje: funciona como autor (Foucault, 1996).

La particularidad del nombre propio, ligada a la funcionalidad autoral, es la de designar un conjunto de textos en la construcción del

⁴ En *El orden del discurso*, Foucault (1996) presenta con claridad la relación entre poder y discurso. Resalta la existencia de tres grandes grupos de procedimientos que enrarecen el discurso, lo que impide el enloquecimiento del lenguaje: procedimientos externos, sometidos al principio de exclusión; procedimientos internos, regidos por el principio de clasificación, y procedimientos de control social, subordinados al principio de sujeción.

⁵ Nietzsche (2007) enfatiza que las palabras son metáforas y metonimias que toman el lugar de la cosa y que, debido a los usos de las palabras, a lo largo del tiempo, olvidamos lo que realmente son y designan.

concepto de obra. La funcionalidad referencial es clara. El nombre de la autora o el autor⁶ es un nombre propio que indica una referencia en la trama discursiva (Foucault, 2001a). Sería un personaje histórico en el seno de la literatura que estaría del lado del movimiento de captura de la obra literaria. La figura autoral se aproxima claramente a la captura, la idea de propiedad, la penalización y la moralización de la escritura como un acto que se ha de castigar y enlazar en la dialectización de sus elementos.⁷

A la sombra de Salman

Es necesario reforzar y profundizar la idea de la autonomía del texto. Este la tiene, pero la obra no, pues precisa del fantasma de la autoría para sobrevivir y construir su consistencia.⁸ Sin embargo, la consistencia creada

⁶ Dada la necesidad de cuestionar el ocultamiento de las mujeres en la historia del pensamiento, a lo largo de este artículo se ensayan esta y otras formas de presentación.

⁷ Para una mayor profundización en las cuestiones relativas al papel del nombre del autor/a en el seno de la experiencia, revisar Almeida, L. P. (2014), *Escritura & autoría: internet*, literatura, ontología.

⁸ La distinción entre obra y texto atraviesa las discusiones desarrolladas por Foucault, Barthes y Kundera sobre la experiencia literaria. En Foucault (2000), el concepto de obra forma, junto con la escritura y la figura autoral, la tríada de captura de la experiencia literaria que impide entender el ocultamiento del agente subjetivo de la escritura. En Barthes (1984), se observa la distinción entre obra y texto cuando el pensador francés versa sobre la escritura y lectura. La obra también está del lado del cierre, mientras que el texto está intrínsecamente ligado a la creación, sea en la escritura o en la lectura. Kundera (1986), en *El arte de la novela*, señala que cuando se toma *Crimen y castigo*, por ejemplo, como obra de la literatura universal, este concepto de obra se presenta como un obstáculo a la lectura. Tal vez sea la paradoja vinculada al concepto de obra, pues él organiza los escritos bajo el aura de su importancia; sin embargo, para leer efectivamente debemos convertirlo en un mero libro. Solo hay experiencia lectora cuando se logra liberar la obra. En *Escritura y lectura* esta característica aparece como “el desmantelamiento de la obra” (Almeida, 2009).

impide la experiencia al mediar una relación de poder y una de orden en el ejercicio discursivo.⁹

El texto tiene otra lógica. Se produce en la experiencia de la escritura (Barthes, 1978), la cual es fruto de la relación tejida en el espacio literario que es la parte del fuego, ya que todo lo transforma (Blanchot, 1987 y 1997; Foucault, 1966).¹⁰

La lectora tiene su relación mediada inicialmente por la obra y por su referente directo: el autor. No obstante, el apagamiento, producido en la experiencia del escribir, se reedita en la experiencia total del leer. La lectora es llevada a caminar por parajes jamás pensados hasta entonces. Camina a través de una relación que transforma al lenguaje y al propio sujeto entregado al espacio literario (Blanchot, 1969 y 1987).

Es importante afirmar la autonomía del arte por distintas razones, entre ellas, porque en la autonomía se juega con la posibilidad del arte como crítica del orden establecido y como exploración de nuevas formas de ver y de sentir.¹¹ El arte produce desvíos en el lenguaje, en el propio orden establecido que escudriña el espacio lingüístico (Barthes, 1978).

En el registro del arte literario, tal vez convenga distinguir el texto del escritor, y a partir de esas distinciones explorar las posibles relaciones

⁹ Esta característica de la crítica literaria en su sed por el poder sobre la literatura fue denunciada por Blanchot, significativamente a partir de *L'Entretien Infini* (1969), cuando se acerca con más fuerza al pensamiento nietzscheano y se desvía de la obra de Heidegger, a través de los problemas relativos al nihilismo y al valor.

¹⁰ Esta remisión a las dos obras de Blanchot nos recuerda, junto a él y Foucault, que la literatura es espacio y la parte del fuego. El espacio literario es un espacio relacional nutrido por las paradojas del lenguaje, ya que no existen sentidos únicos ni identidades fijas que permanecen durante su juego (Almeida, 2009).

¹¹ Para una sintomatología de la sociedad, se necesita del arte para captar las molestias que sufrimos. Ella crea mundos para producir salud, aunque frágil ante el aplastamiento proveniente del trabajo del día. Para una distinción exacta de las figuras del escritor y de la autora, véase Almeida (2009).

entre escritor y texto.¹² ¿Pero no habría ninguna relación entre la escritora y el texto? Hay una correspondencia entre estos elementos que se nutren del borrado del agente lingüístico.¹³ El yo que escribe no es el mismo que el que toma café y come una magdalena.¹⁴

La relación está mediada por el cuerpo, lingüístico y subjetivo. Dejando de lado la pretensión errónea de explicar el texto a partir del contexto social, de la biografía del autor o la autora, de sus intenciones, ¿no sería todavía posible explorar algunas conexiones entre la escritora y el texto?

Tal vez se pueda concebir al artista como una especie de prisma. La escritora es un tipo de cuerpo que refleja y refracta impresiones: las expresa a través de palabras, pero para ello debe forzarlas, tiene que violentar los significados convencionales, las formas gramaticales establecidas.¹⁵ Así se conecta con las molestias y las alegrías de nuestro mundo y capta

¹² Para una distinción rápida entre escritora y autora, véase Almeida (2009).

¹³ La literatura, como espacio, se nutre del lenguaje paradójico. Es producto de la torsión del lenguaje cotidiano en favor del acceso al poético. La paradoja, según Deleuze (2000), no existen identidades fijas ni sentido único. En la idea de que la escritura literaria apunta a la supresión del escritor/a (Foucault, 1966) y del lector/a (Blanchot, 1987; Almeida, 2009) está intrínsecamente ligada a la noción de que la literatura es fruto de un lenguaje paradójico, de la desviación de la repetición, de la constitución de un espacio y de la parte del fuego.

¹⁴ El pensamiento contrario a la concepción crítica que presupone la comprensión de la obra literaria a través de la mera investigación sobre la vida de su supuesto agente discursivo, acuñada originalmente por Sainte-Beuve, es formulado por Proust, Kundera, Deleuze y Barthes. Este pensamiento se abre para una acogida de la literatura en que se toma a la escritura por el bias de la experiencia y del acontecimiento (Proust, 1954; Kundera, 1986; Deleuze, 1997; Barthes, 1984).

¹⁵ En Francia, durante el siglo pasado, esta forma de lidiar con las convenciones gramaticales y lingüísticas propias de la literatura recibió diversos nombres: trampa, en Barthes (1978); transgresión, en Bataille (2015a) y en Foucault (2001b); éxtasis, en Bataille (2015b); delirio, en Deleuze (1993); el rechazo y el trabajo de la noche, en Blanchot (1969; 1987).

las enfermedades sufridas. Es una sintomologista (Deleuze, 1993), pero no como aquellos médicos o médicas que diagnostican sin mirar los rostros de sus pacientes, sino como aquellos o aquellas que se conectan con las enfermedades y construyen un plano de composición que, para Martin Heidegger (1999) u Octavio Paz (1972), podría ser llamado mundo. Por medio de su conexión, los escritores crean mundos para acceder, por medio de la lectura, a lo poético, que es de lo que se han nutrido.

Es posible entender esto a través del concepto de relación. No hay origen, el espacio abierto por la literatura transforma los cuerpos del lenguaje de la escritora y de la lectora en esta relación intensa mediada por la pasión a las palabras y por su poder de encantar (Almeida, 2009). El escritor experimenta el humor y el amor al expresarse de manera singular en palabras. La mayoría de los seres humanos experimentan, en algún momento de sus vidas, amor y humor.¹⁶ Lo que singulariza a una escritora es su capacidad de expresar esas experiencias a través de las palabras.

Salman expresó en palabras las amarguras de nuestro tiempo a través de un libro impregnado de humor (Rushdie, 1989).¹⁷ Sin embargo, la insipidez de una sociedad que no acepta la ligereza crítica de la risa y

¹⁶ A lo largo de su obra crítica, Kundera subraya que la novela es antifilosófica por excelencia, ya que se contrapone a la seriedad dogmática, la sistematización del pensamiento y la voluntad de verdad a través del humor y la suspensión de juicio, experimentada con el yugo de los personajes (Kundera, 1986, 1993 y 1998; Almeida, 2009).

¹⁷ *Los versos satánicos* relatan la historia de Gibreel Farishta, el gran actor del cine indio, y Saladin Chamcha, un intérprete de voces de comerciales ingleses. Después de un largo secuestro de avión, caen del cielo en la costa inglesa y se transforman en dos figuras que representan la lucha entre el bien y el mal. Por escribir este libro, Rushdie fue acusado de blasfemia por el gobierno iraní. El régimen de Ayatollah Ruhollah Khomeini ofreció recompensa por la muerte del autor en 1989. Rushdie permaneció oculto hasta 1998, cuando el gobierno iraní retiró su apoyo a la condena por fatwa (Rushdie, 1989 y 2012). Para una profundización acerca del libro, véase Kundera (1993).

la jocosidad de las palabras, lo condenó a ser exiliado y encarcelado en la existencia discursiva ilusoria de un Rushdie.

Michel y Kafka

Cuando Kafka descubrió la literatura, tomó la escritura literaria como acto en tercera persona (Blanchot, 1997). La literatura no es narrativa. El escritor no narra sus quehaceres domésticos, no relata sus aventuras amorosas, no escribe sobre algo que le sucedió (Deleuze, 1997). Experimenta el lenguaje hasta el punto del enloquecimiento, en sintonía con la paradoja y sus reverberaciones. No escribir en primera persona es el principio kafkiano de la literatura. La primera persona remite a la narrativa.

Joseph K. o K. son personajes originales que hacen girar las cuestiones cruciales de un proceso o de una experiencia laboral en el castillo (Kafka, 1997 y 2000). Esas cuestiones producen experiencias en aquellos que se encuentran ante ellas.

Houellebecq, en sus libros *Partículas elementales* (1999), *La extensión del dominio de la lucha* (2015) y *Plataforma* (2002), presenta las enfermedades y peripecias existenciales de tres personajes que reciben su primer nombre: Michel. Estos textos hacen una apropiación del principio kafkiano con el propósito de cortocircuitar la recepción. Los personajes con nombre de Michel no designan la misma existencia, mucho menos son construcciones producidas sobre las vivencias del autor, más bien sirven para poner en jaque la fantasía sobre el agente subjetivo de la escritura.

Personajes y conceptos: el movimiento del pensamiento

La filosofía, la ciencia y el arte enfrentan cuestiones. La apertura abierta por el caos, los mueve. Cada uno a su manera, conceptos, proposiciones

y afectos hacen del lenguaje algo burbujeante, que toma un rumbo específico para dar cuenta del caos (Deleuze y Guattari, 1992).

Caos y cosmos, disputa (*agon*) que hace brotar incontables posiciones ante los cuerpos, ante la vida. Disputa que recupera la potencia del vivir a la luz de la pregunta más profunda (Blanchot, 1969).

El mecanismo autoral crea un personaje histórico por medio de la captura de la experiencia de la escritura. El personaje conceptual se distingue del personaje histórico gestado por la autora. No es fruto de la captura, se inventa en la trama filosófica para dar fuerza al movimiento del pensamiento.

Los personajes conceptuales se suman a los conceptos movidos por la creación en el seno del trabajo filosófico. Ambos son instrumentos que permiten a los filósofos captar los problemas y las cuestiones en la búsqueda intrínseca al pensamiento.

La amistad está en el corazón de la filosofía. El amigo es aquel que se prolonga a lo largo de la vida para alcanzar la fuerza de los lazos que hacen de la vida lo que es. Los personajes conceptuales y los conceptos dan potencia al pensamiento en la búsqueda inconmensurable de la amiga del conocimiento.

La composición filosófica se vale de la unión entre personaje conceptual y conceptos. Son ellos los que caracterizan y dan potencia al pensamiento de cada filósofa. El tiempo fantasioso del progreso, tan caro a la ciencia, no funciona en la filosofía. Las teorías filosóficas no se refutan, no se aniquilan mutuamente, coexisten como los tiempos geológicos expresados en una roca sedimentaria.

Cada sedimento u obra filosófica tiene vida propia, pero coexiste con otras sin refutarlas. La refutación filosófica es un disfraz para aguzar la atención sobre la cuestión que motiva a cada filósofo.

Platón es un personaje conceptual en Nietzsche (2006). El rechazo de este último al pensador griego no impide leer y pensar a partir de

su obra. Platón tiene una función en la obra nietzscheana; sirve como instrumento de afinación de los conceptos para prestar atención a la cuestión principal con más claridad: la vida. El personaje juega con los conceptos, o con su trama, para componer el pensamiento filosófico del autor alemán. Se necesita de Platón y de los conceptos para comprender lo que Nietzsche propone.

Zaratustra también es un personaje conceptual. Sin embargo, tiene una característica quizás más sofisticada: puede ser entendido como personaje histórico, personaje conceptual, pero también como personaje original.

En *Ecce homo*, Nietzsche anuncia que eligió a Zaratustra para cuestionar la moral a la luz del método genealógico, pues representa la primera división moral del mundo, inventada por los persas. El uso del primer moralista para cuestionar toda moral justifica su elección (Nietzsche, 1995).

Sin embargo, no se queda en esta primera parada, Zaratustra se une a conceptos como vida, valor, transmutación, verdad y a otros personajes como el niño, el camello, el último hombre, el superhombre para componer el tejido filosófico del pensamiento nietzscheano.

El antiplatonismo de la figura de Zaratustra es evidente (Héber-Suffrin, 1994). No sale de la cueva para ver la verdad, como en el mito platónico. Se queda treinta años en la cueva y sale para contar la buena nueva: la muerte de Dios (Nietzsche, 2011b).

Esta alegoría es un tanto paradójica, ya que Zaratustra cuenta algo que tal vez no estemos preparados para escuchar y conocer. Tenemos la impresión de que él perdió el *timing*, como se dice coloquialmente, o que llegó demasiado temprano. Es un personaje conceptual, porque, al revelar el acontecimiento de la muerte de Dios, aclara distintos conceptos de la obra nietzscheana.

Aprovechando las reflexiones de Derrida (2006) en *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento* para pensar un poco más sobre el papel de Zaratustra en la obra nietzscheana, lo cómico de este libro es que Zaratustra descubre la buena nueva y viene a contarla. Experimentó el acontecimiento, pero es imposible decir de qué se trata. Zaratustra no es comprendido.

Para decir el acontecimiento, no puede hablar *sobre*, sino *con*, para usar una distinción que apunta a la experiencia como tal. Hablar *sobre* es propio de la interpretación, hablar *con* es la acogida del acontecimiento en sí.

Sin embargo, si se toma a Zaratustra como un personaje original, se vislumbra que no solo intenta relatar el acontecimiento, algo falso de antemano, sino que porta el acontecimiento. El magnetismo de este personaje está asociado directamente a eso. Trae las reverberaciones del acontecimiento que son del orden de lo impensable y de lo imposible.

El acontecimiento cae sobre nuestras cabezas verticalmente (Derrida, 2006). Cambia el curso de lo que pensamos, sentimos y vivimos. Zaratustra porta el acontecimiento, por eso, los otros personajes de la trama giran a su alrededor como los planetas alrededor del Sol. No es casual que Zaratustra sea el centro radiante y magnético de la obra nietzscheana; este personaje no solo une conceptos, hace de la filosofía un acontecimiento.

Personajes originales

A diferencia de los autores como personajes históricos que remiten a la captura de una obra literaria, y de los personajes conceptuales que dan potencia al pensamiento filosófico en su conjunción con los conceptos a la luz de una cuestión, los personajes originales habitan el espacio abierto

por la literatura. En el encuentro con ellos creamos y recreamos las cuestiones existenciales que circunscriben la obra literaria.¹⁸

Los personajes originales son el centro radiante de la creación literaria (Melville, 1971; Gorlier, 2012). Hacen posible la experiencia total ligada a la exigencia de la obra.¹⁹

La literatura capta en lugar de capturar. Ofrece una experiencia intensa en lugar de crear patrones moralizantes de conducta o de recepción de ideas. Los personajes originales suscitan una forma nueva de percibir, sentir y actuar, por eso escapan a la mirada moralizante de la captura.

La singularidad y la potencia de un personaje original están en su relación intrínseca con el acontecimiento. Los personajes originales y el acontecimiento se retroalimentan. Es justamente por esta relación que escapan a todo tipo de designación y de captura moralizante del vivir.²⁰

La literatura se diferencia de la narrativa y su punto de captación está vinculado al acontecimiento y a los personajes. La narración empieza por algo que sucedió. Sin embargo, el movimiento del narrar captura el acontecimiento, aprisionándolo por su necesidad intrínseca de ordenar lo ocurrido. La narrativa odia la discontinuidad. Así, captura el aconteci-

¹⁸ En *El arte de la novela*, Kundera (1986) afirma que la escritora es una exploradora de la existencia que, a partir de una suspensión de juicio, muy peculiar, accede a lo poético a través de los personajes, pues la literatura no está motivada por la seriedad dogmática o por la voluntad de verdad ni por la sistematización del pensamiento, intrínsecos a la filosofía y a la ciencia. El juego de los personajes pone en escena la cuestión abierta por la existencia.

¹⁹ La exigencia de la obra, debido a las reverberaciones heideggerianas de *Espacio literario* (Blanchot, 1987), se aproxima a la noción de horizonte de sentido, apuntando a una concepción que, según la inmersión de la obra, provendría de una exigencia que no pre-existe en el sujeto que la vivencia, sino en una exigencia de la propia experiencia total del escribir.

²⁰ La moral está del lado de formulaciones preestablecidas para la conducta humana, mientras que la ética estaría asociada directamente a la experiencia y al acontecimiento.

miento para hacerlo explicable, para tomarlo en el orden de la continuidad, o mejor, domándolo por el ejercicio de la interpretación. Lo captura, obliterando la discontinuidad, la ruptura inherente al acontecimiento y a su poder creador.

La tensión entre la continuidad y la discontinuidad se manifiesta en la narrativa para crear secuencia, causalidad, continuidad, explicación. Movidada por la voluntad de verdad, la narrativa es un escribir *sobre*, diferente de la literatura, que es un escribir *con* (Deleuze, 1997).

Es importante pensar las relaciones entre lenguaje y existencia. El lenguaje se mueve por lo que es irrepresentable la muerte (Foucault, 2001b y 2001c; Blanchot, 1987). Sin embargo, el surgimiento del lenguaje es concomitante con la fantasía de poder representar todo.

La literatura, movida por el deseo, por la discontinuidad y la ruptura, encarna el lenguaje para denunciar e indicar su carácter fallido. El lenguaje y la existencia sufren de la misma falla.²¹ Así, la experiencia literaria, como la existencia, muestra que el deseo no puede ser satisfecho.

Autoconocimiento paradójico que no merecería tal nombre si no fuera por que solo de este modo se percibiera que el vivir va más allá de la fantasía de decir *yo*.

La escritora no sabe por qué escribe, no sabe qué busca cuando escribe. Encarna la imposibilidad de descubrirlo en el momento en que experimenta el encuentro con el lenguaje (Robbe-Grillet, 1965; Gombrowicz, 1996; Duras, 1993; Kundera, 1986). La crítica académica no puede lidiar con eso.²² La relación entre acontecimiento y personaje original dispara esta imposibilidad de descubrir y aplacar el deseo de la

²¹ En el debate entre Blanchot (1983) y Nancy (1999), la comunidad sufre del mismo inacabamiento constitutivo y paradójico de la existencia y del lenguaje.

²² En *L'Entretien Infini*, Blanchot (1969) afirma que el trabajo crítico, derivado del nihilismo moderno, se interpone entre lector y obra, lo que hace a esta última ilegible.

escritura. Ambos son del orden de lo inclasificable, como el ser viviente.

Un personaje original revela los síntomas de una sociedad enferma. Como el coleccionista de Milan Kundera (1983a), que indica las nuevas formas de consumo de sí y de otros en la sociedad contemporánea, o como Saladin Chamchawala y Gabriel Farishta (Rushdie, 1989) que presentan la imposibilidad del hombre occidental de creer en la división moral del mundo, impuesta por las figuras del bien y del mal transmitidas por las religiones.

Los personajes sirven para disparar impresiones sobre los modos de vivir, de actuar y pensar que circulan en la actualidad. Distintos personajes muestran diferentes dimensiones y efectos del acontecimiento.

El personaje original es la personificación del acontecimiento, es la reorganización de un cuerpo a la luz del acontecimiento. En *La piedra de la paciencia*, algo ocurre en el habla de la mujer (Rahimi, 2009). Ella está delante de su marido quien se encuentra en estado de coma, inerte en la cama. Lo cuida; todos los días conversa con él. Sin embargo, hay un momento en el que su discurso sufre una desviación: antes, su monólogo servía para hablar de la dureza de la vida cotidiana sin su apoyo, pero existe un instante en el que su habla transforma al hombre en su piedra de la paciencia. Así, su discurso evidencia las molestias sufridas por las mujeres en Afganistán, verdadera constitución de un sujeto colectivo o impersonal. Su discurso inserta un desvío en la repetición, un cambio significativo que posibilita mostrar los síntomas de una sociedad enferma.

Se produce un cambio de registro que es el resultado de la discontinuidad. Algo nuevo reverbera en el habla de la mujer, esto produce el desvío de los automatismos y patrones de comportamiento previos.

La ética, el acontecimiento, la creación y los personajes entran en colisión en el trabajo del lenguaje. Contra la repetición y los automatismos, la vida y el lenguaje persisten contra las fuerzas que buscan ordenarlas. En *La insoportable levedad del ser* (Kundera, 1983b), Tomás era

un coleccionista de experiencias sexuales. Para no someterse al amor, creó reglas de conducta, fundadas en aquello que convino en llamar amistad erótica.

Las reglas regían su conducta hacia sus amantes. Su intención clara era la de apartar los peligros y los riesgos del amor. Nunca dormía con ellas y, cuando las volvía a ver, lo hacía con cierto intervalo de tiempo. Un día conoció a Teresa en un bar. Ella fue a su casa y se instaló en una de sus habitaciones, ya que venía del interior. Tomás no quería romper con los patrones regidos por la amistad erótica; no obstante, aquella noche, tuvieron relaciones sexuales y, poco después, se durmieron. Tomás despertó al día siguiente sorprendido con su mano enlazada a la de ella. El acontecimiento cae sobre su cabeza.

Todos los significados preestablecidos que regían su vida entran en colapso por el encuentro con el vacío y la nada que porta el acontecimiento. Se produjo un cambio. Algo se rompió y la vida ya no podría ser como era antes. Tomás no era el mismo. Este acontecimiento produjo una desviación de las repeticiones y automatismos ejercidos por él hasta entonces. En ese momento, se encontró con la insostenible levedad del ser, ya que el acontecimiento tiene, al mismo tiempo, el peso de un venir a ser y la ligereza de la danza que es propia de la existencia y de la creación de nuevos modos de vivir. Del acontecimiento nada se retiene y nada permanece igual (Badiou, 2009).

Cuando se mira de cerca la figura de Charles Dexter Ward (Lovecraft, 2006), se percibe cómo el acontecimiento y el personaje original están enganchados. La trama comienza con la huida de Charles del hospicio. ¿Estaba loco? ¿Cómo se detuvo en el hospicio? ¿Y por qué huyó? Estas son algunas preguntas planteadas de inicio por el narrador. Al adentrarse en la historia, se entiende que ocurrió un acontecimiento

que transformó a Charles. Su efecto fue la supuesta locura que lo acometió. Sin embargo, a lo largo de esta historia, con una *verve* genealógica, para usar el término que designa el famoso método nietzscheano (Nietzsche, 1998), se observa que la locura de Charles está ligada directamente al encuentro con la figura misteriosa de su ascendente, el brujo Joseph Curwen. Todos los personajes del libro giran en torno a las figuras de Charles y Joseph que, en este caso, están ligados por el acontecimiento.

Este libro de Lovecraft sigue lo que él llamó “historia fantástica del miedo cósmico”. Una historia que no sirve para enseñar o producir un efecto social ni, mucho menos, para explicar sus meandros por medios naturales (Lovecraft, 2007).

La conexión con la locura y el ocultismo es evidente. La historia de Charles y Joseph gira en torno al acontecimiento. Por eso estos personajes originales son difícilmente capturados por la lógica de la explicación. Llegamos cerca del acontecimiento que amalgama a los dos personajes, pero permanecemos sin respuesta ante el misterio.²³

El misterio del acontecimiento es como el misterio de la vida y de la creación. Nada permanece igual y de él no se consigue retener ni capturar nada. Cuando se explica, se retiene o captura, ya no es él.

La paradoja vinculada al acontecimiento se produce porque al mismo tiempo que modifica se escapa. La relación entre el acontecimiento y el personaje literario es crucial para entender la fugacidad de la literatura. Es el punto que hace girar a los otros personajes y es ella la que hace que la lectura y la escritura literarias sean experiencias intensas y totales (Blanchot, 1987).

²³ Mientras el personaje conceptual amalgama y da consistencia a la obra filosófica, a partir de la composición de una tela conceptual, el personaje original es amalgamado por el acontecimiento, se une a los demás personajes de forma magnética para componer un espacio experiencial intenso.

Raskolnikov es el sujeto dividido (Dostoiewski, 2002).²⁴ Atravesado por el acontecimiento, se encuentra ante la división indudable entre la ética y la moral. Esta división recae sobre su cuerpo como una brasa incandescente.

Comete un asesinato, justificado por los malabarismos de la razón. Sin embargo, el crimen se hace acontecimiento y nada pensado con anterioridad permanece igual. Raskolnikov es atormentado por el acontecimiento. Su cuerpo y sus pensamientos sufren las reverberaciones aturdidoras del crimen-acontecimiento: fiebre, pesadillas, persecución. El acontecimiento, cuando reverbera, toma los cuerpos, coloca en jaque las ilusiones de seguridad sostenidas por un *yo*.

Tal vez, Bartleby, como nombre, no designa a un sujeto (Deleuze; Guattari, 1980). Los meteorólogos personifican los huracanes, dándoles nombres, pero en el centro del huracán no hay nadie, reina una quietud anónima. Tal vez sea una suerte de espejo muy liso como para poder adherirle alguna particularidad (Deleuze, 1997). Acaso Bartleby sea el signo de una fuerza que arrasa todo, aunque no se mueva, aunque esté quieta.

Cada uno de los personajes originales, Ahab en *Moby Dick* (Melville, 1851) y Bartleby en la obra homónima (Melville, 1856), es una poderosa figura solitaria que sobrepasa toda forma explicable y que lanza trazos de expresión incomprensibles (Deleuze, 1997).

Pero es necesario que otro personaje trate de comprenderlos, persista en aferrarse a los vestigios de la razón (Deleuze, 1997) y asuma el desafío de narrar lo imposible de narrar. Tal es el lugar de Ishmael, el único sobreviviente de la tripulación del Pequod, en *Moby Dick*, y del abogado que reconstruyó la historia de Bartleby, desde que apareció por

²⁴ En la traducción brasileña de *Crimen y castigo* hecha por Natália Nunes, la traductora subraya que *raskol* significa 'escisión', lo que pone en evidencia que la creación de este nombre indica un sujeto escindido y atravesado por la contradicción (Dostoiewski, 2002).

primera vez en su oficina hasta su muerte en una prisión.

Todo el esfuerzo lo hace el abogado y todo lo que se sabe de Bartleby, se sabe a través del abogado, de las impresiones y de las sensaciones que Bartleby despierta en él. El abogado se acuerda de Bartleby como un ser delicado, respetable e indefenso que escribía sin parar y en completo silencio. Se acuerda que una vez le pidió que revisara un documento, pero Bartleby con voz suave y firme respondió que preferiría no hacerlo. Se acuerda que su cara estaba tranquila, sus ojos grises expresaban calma; ninguna tensión parecía agitarlo. A partir de este momento, Bartleby decía y hacía cada vez menos. Bartleby lo intrigaba y lo conmovía.

A veces, la melancolía lo invadía, e imaginaba que estaba unido a Bartleby por un lazo fraterno, incluso, antes del nacimiento, pero la melancolía pronto desapareció y comenzó a sentir emociones contradictorias, vaivenes cada vez más rápidos, casi espasmódicos, entre la atracción y la repulsión, expresiones de un afecto impersonal y anónimo.

El buceo en la experiencia literaria tiene un precio: la puesta en jaque de las convicciones que configuran el *yo*. El hacer literario está ligado a la desaparición de la escritora y la lectora (Almeida, 2014; Foucault, 1966).

La literatura abre un espacio impersonal y anónimo, mediado por la transformación de sí, de los demás y del lenguaje. Es como si se entrara en el remolino de Maelström (Poe, 1981), de donde jamás se sale ileso. Este potencial de la literatura que lo hace espacio tiene una relación inherente al acontecimiento.

La escritora, la lectora, el libro y los personajes son efectos del acontecimiento inexplicable. No pueden ser capturados. Cuando son tomados por las fuerzas de captura, dejan de ser lo que son. Paradoja interminable entre el deseo de captura y el acontecimiento. Por eso, los efectos del acontecimiento escapan a la mirada de la crítica académica.

La crítica académica intenta hacer una limpieza burocrática y, al hacerlo, toma a la literatura y a la poesía con la lógica de la marcha militar. Retira la ligereza de la danza constitutiva del arte para imponer el peso de la marcha a la luz de la arrogancia de la verdad, porque da más valor a lo que repite. De ahí su tono moralizante ligado a la captura. Recupera la repetición que de ninguna manera es creación. La creación es suspensión y desvío de la repetición. La mirada sobre el acontecimiento y sus efectos nos hace apropiarnos de la desviación para tener una mirada crítica calcada en la reverberación y la resonancia.

Referencias

- Almeida, L. P. (2009). *Escrita e Leitura: a produção de subjetividade na experiência literária*. Curitiba: Juruá.
- Almeida, L. P. (2014). *Escrita & autoria: internet, literatura, ontologia*. Curitiba: Juruá.
- Badiou, A. (2009). *São Paulo: a fundação do universalismo*. São Paulo: Boitempo.
- Barthes, R. (1978). *Aula (aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977)*. São Paulo: Cultrix.
- Barthes, R. (1984). *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- Bataille, G. (2015a). *L'expérience intérieure*. París: Gallimard.
- Bataille, G. (2015b). *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Blanchot, M. (1969). *L'Entretien Infini*. París: Gallimard.
- Blanchot, M. (1983). *La communauté inavouable*. París: Minuit.
- Blanchot, M. (1987). *O espaço literário*. Río de Janeiro: Rocco.

- Blanchot, M. (1997). *A parte do fogo*. Río de Janeiro: Rocco.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica e Clínica*. Río de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G. (2000). *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1980). *Mille plateaux*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1992). *O que é a filosofia?* Río de Janeiro: Editora 34.
- Derrida, J. (2006). “Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento”. En J. Derrida, G. Sussana y A.Nouss, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* (pp. 79-107). Madrid: Arena Libros.
- Dostoiowski, F. (2002). *O crime e o castigo*. São Paulo: Nova Cultural.
- Duras, M. (1993). *Écrire*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (1966). “La pensée du dehors”. *Revue Critique. Maurice Blanchot*, revista mensual, t. XXII, núm. 229, junio. París: Minuit, pp. 533-546.
- Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso*. Lisboa: Loyola.
- Foucault, M. (2000). “Linguagem e literatura”. En R. Machado, *Foucault, a filosofia e a literatura* (pp. 137-174). Río de Janeiro: JZE.
- Foucault, M. (2001a). “O Que é um Autor?”. En M. Foucault, *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (pp. 264-298). Río de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2001b). “Prefácio à Transgressão”. En M. Foucault, *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (pp. 28-46). Río de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2001c). “A Linguagem ao Infinito”. En M. Foucault, *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (pp. 47-59). Río de Janeiro: Forense Universitária.

- Gombrowicz, W. (1996). *Testament, entretiens avec Dominique de Roux*. París: Gallimard.
- Gorlier, J. C. (2012). "Personajes: notas sobre Deleuze y la novela modernista". *Fractal, Revista de Psicologia*. [En Línea], vol. 24, núm. 3, Río de Janeiro, pp.483-500. Disponible en: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922012000300004&lng=es&tlng=es.
- Héber-Suffrin, P. (1994). O "*Zaratustra*" de Nietzsche. Río de Janeiro: Jorge Zahar.
- Heidegger, M. (1999). *A origem da obra de Arte*. Lisboa: Ediciones 70.
- Houellebecq, M. (1999). *Partículas Elementares*. Porto Alegre: Sulina.
- Houellebecq, M. (2002). *Plataforma*. Río de Janeiro: Record.
- Houellebecq, M. (2015). *Extensão do domínio da luta*. Porto Alegre: Sulina.
- Kafka, F. (1997). *O processo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Kafka, F. (2000). *O castelo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Kafka, F. (1983a). *Risíveis amores*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Kundera, M. (1983b). *A insustentável leveza do ser*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Kundera, M. (1986). *L'art du roman*. París: Gallimard.
- Kundera, M. (1993). *Les Testaments trahis*. París: Gallimard.
- Kundera, M. (1998). Entrevista cedida a Christian Salmon. En M. Maffei (orgs.), *Os Escritores: as históricas entrevistas da Paris Review* (pp. 315-327). São Paulo: Companhia das letras.
- Lovecraft, H. P. (2006). *O caso de Charles Dexter Ward*. Porto Alegre: LPM.
- Lovecraft, H. P. (2007). *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras.

- Melville, H. (1851). *Moby-Dick: or the whale*. Nueva York: Harperand Brothers.
- Melville, H. (1856). Bartleby, the scribener. A story of Wall Street. En H. Melville, *Piazza tales*. Nueva York: Edwards & Co.
- Melville, H. (1971). *The confidence-man: his masquerade* [1857]. Nueva York: Norton.
- Nancy, J. L. (1999). *La Communauté désœuvrée*. París: Christian Bourgois éditeur.
- Nietzsche, F. (1995). *Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das letras.
- Nietzsche, F. (1998). *Genealogia da moral, uma polêmica*. São Paulo: Companhia das letras.
- Nietzsche, F. (2006). *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Nietzsche, F. (2011a). *Vontade de potência*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Nietzsche, F. (2011b). *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das letras.
- Nietzsche, F. (2007). “Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. Tradução de Ana Lobo”. En F. Nietzsche, *O livro do filósofo*. Lisboa: Rés, s.d., pp.89-109 (trabajo publicado originalmente en 1873).
- Onfray, M. (2014). *A sabedoria trágica, sobre o bom uso de Nietzsche*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: FCE.
- Poe, E. (1981). *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural.
- Proust, M. (1954). *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard.
- Rahimi, A. (2009). *Sygué sabour. Pedra-da-Paciência*. São Paulo: Estação Liberdade.

Robbe-Grillet, A. (1965). *Por um novo romance*. Sintra: Europa-América.

Rushdie, S. (1989). *Les versets sataniques*. Paris: Plon.

Rushdie, S. (2012). *Joseph Anton Memórias*. São Paulo: Companhia das letras.

Francia, un modelo ambiguo. *Cette france que nous aimons* de Ventura García Calderón

Marie-Madeleine Gladieu
Universidad de Reims, Francia

En 2012, la Universidad Ricardo Palma publica *La Francia que amamos* de Ventura García Calderón, traducción que se debe a María del Pilar Suazo Mantilla del libro de ensayos, publicado en Ginebra en 1945 por la editorial À l'Enseigne du Cheval Ailé, *Cette France que nous aimons*. Escrito en francés, al final de la Segunda Guerra Mundial cuando Francia sale de más de cuatro años de ocupación por el ejército nazi, este texto es un análisis de la idiosincrasia de los dos pueblos: el francés y el alemán. No obstante, el texto explora a los pensadores que marcaron la cultura de los siglos XVII y XIX y la encaminaron, a pesar suyo, a los horrores y destrucciones del siglo XX. *Cette France que nous aimons* intenta señalar la influencia predominante de intelectuales franceses sobre los alemanes y la capacidad de Francia para salir de cualquier prueba o mal paso. Francia, como faro —con perdón a Baudelaire— de Europa y del mundo, es la propuesta de Ventura García Calderón. ¿A qué imagen de Francia se refiere el escritor peruano, que se asimila al pueblo

francés adoptando la lengua del país amado y dando tantas pruebas de un profundo conocimiento de su cultura hasta tal punto que, excepto en pocas ocasiones, el libro parece escrito por un intelectual francés?

Para comenzar esta discusión cabe señalar la sinceridad del verbo *amamos*, sin duda, se refiere, en primer lugar, al escritor y a su hermano Juan, teniente aviador del ejército francés que murió abatido por un tiro enemigo en 1917; sus despojos se mezclaron con la tierra de la llanura fronteriza con Bélgica, trágica fusión del amante con la amada patria. En segundo lugar, se refiere a Miranda, precursor venezolano que participó con más suerte en la batalla de Valmy, en la que se fundó, dice la historia, la nación francesa, y tiene su estatua en el lugar del campo de batalla. Estos ejemplos muestran que *amar* significa, en varios casos, exponer e, incluso, sacrificar la vida por el país amado. En el caso de Ventura García Calderón, consiste en dedicarse al estudio y la reflexión de la cultura francesa a partir de sus grandes autores.

Cette France que nous aimons es una obra comprometida con lo que su autor considera como lo más representativo de la Francia eterna, según la expresión algo solemne de la poesía y la oratoria patriota. Por consiguiente, *nous* no se refiere solamente a los hermanos García Calderón, sino a la comunidad internacional de los países libres, principalmente se refiere al Perú y a Sudamérica. García Calderón señala, citando una frase del historiador del siglo XIX, Michelet, que Francia es el país “qui a le plus confondu son intérêt et sa destinée avec ceux de l’humanité” (García, 2012: 215). Luego recuerda que en su ensayo *Le Peuple*, el historiador hace el recuento, en forma de inventario lírico, de lo que Francia hizo por el mundo. Si la Revolución francesa fue un sinónimo de terror y tragedias, también fue una hazaña comparable con el episodio bíblico del pueblo judío cruzando el Mar Rojo que Moisés abrió para cambiar definitivamente el curso de la historia: pasar de la esclavitud a la libertad.

De las fechas en que fue redactado el libro, cuando Francia se libera de la ocupación alemana y empieza a reconstruirse, el lector deduce que Ventura García Calderón observa la capacidad de este país para no perder la esperanza ni siquiera cuando las ciudades han sido convertidas en solares cubiertos de ruinas; ni cuando el invasor arruinó la agricultura y la industria, y se llevó cuanto pudo comprar o robar; ni cuando parte de la juventud tuvo que sacrificarse por la patria y muchos fueron deportados a campos de trabajo obligatorio, en el mejor de los casos, y en el peor, a campos de concentración por su origen o su religión. La capacidad de renacer como el ave fénix, metáfora subyacente en tantas páginas, es lo que ama el autor. De este modo, Ventura García Calderón analiza los elementos de cultura y comportamiento que le parecen más representativos de las dos potencias europeas: Francia y Alemania.

Los años 1939 y 1944 son de destrucción y éxodo. La huida de los habitantes de las zonas bombardeadas invadidas por el ejército alemán, es uno de los pocos momentos en que García Calderón recurre a imágenes que remiten a un ámbito más peruano o andino que francés, en la parte norte y central del país: los parisinos abandonan la capital hacia la cual afluyen los soldados vencidos “comme s’ils fuyaient la peste, ou le tremblement de terre” (García, 2012: 35). Pánico, hambre, sufrimiento y vergüenza no parecen corresponder a la visión que tiene el escritor sobre los franceses. Tampoco los “automobiles mortes comme des carcasses de lamas dans mes montagnes” (García, 2012: 35) pueden ser representativos de la modernidad. Con la invasión nazi a Francia, el Perú pierde su modelo de cultura y modernidad. Al constatar ese espantoso estado del país amado, García Calderón evoca lo que en su país de origen es sinónimo de atraso y barbarie: epidemias, carreteras poco seguras, transporte a lomo de animales, naturaleza que el hombre no domina. La aceptación de tal situación por algunos que intentan conciliar la simpatía del invasor

y sugieren el pretexto de una restauración del orden después de años de animados debates políticos, típicos de la democracia en el país de Clémenceau y Jaurès, suscita en el escritor extrañeza y desprecio:

On veut nous faire croire, dans telle ou telle brochure, qu'à ce moment quasi providentiel, 1940, l'Allemagne est venue pour fournir au pays vaincu une idéologie plus solide, l'armature qui lui manquait. Un monde, une civilisation viennent de mourir et ne sont pas près de renaître, d'après ces prophètes salariés (García, 2012: 40).

La irrisión de las últimas dos palabras de la cita hace sentir la violencia del desprecio del escritor. La propaganda nazi ciega a los seudointelectuales que traicionan su historia y su cultura, o que aprovechan una oportunidad para vengarse de aquellos que poseen un talento que hasta entonces envidiaban, y como la opinión impuesta por la autoridad gubernamental de entonces es *son correctos, ils sont corrects*, muchos ingenuos se dejan engañar:

Bougres d'innocents —et je reste poli— serez-vous toujours dans la défaite comme ces Indiens de ma sierra qui s'accusaient un jour devant leur curé d'avoir tué Notre Seigneur Jésus-Christ? Fiers à juste titre dans la vie courante mais à genoux dans le malheur, jusqu'à quand serez-vous les complices de cette interprétation de la destinée, de cette ahurissante fabrication de l'histoire qui n'a que trop duré? (García, 2012: 126-127).

La ironía, la irritación y el asombro ante un pueblo con fama de culto que reacciona como aquellos que, a comienzos del siglo xx, para ciertos intelectuales representan el atraso y la ignorancia por vivir lejos de la capital —sinónimo de progreso y cultura—, se manifiestan en los repro-

ches expresados a la manera de Cicerón. El comportamiento de los que colaboran con el opresor es indigno. El país que sirve de modelo cultural se ha convertido en contramodelo moral, dando la espalda a los héroes y grandes pensadores del pasado. Los hijos de las revoluciones del siglo anterior, los herederos de un pensamiento que instauró como lema nacional *liberté, égalité, fraternité*, se portan como esclavos ignorantes que desfiguran su país. Traición por interés, pero sobre todo traición moral y cultural. García Calderón no cita sus nombres: no merecen tanto honor, sino tan solo el olvido.

El autor de *Cette France que nous aimons* señala que la democracia francesa es heredera de la griega y de las leyes romanas, mientras que la Alemania de Bismark, la misma que invadió parte del este de Francia y llega hasta París en 1870, odia la democracia por ser, según su jefe del Estado, un régimen débil sinónimo de desorden. Los prusianos pretenden salvar de tal desorden a los pueblos a los que invaden y ocupan.

Nietzsche sigue el mismo razonamiento, pero añade las influencias del suizo, Carl Spitteler, fascinado por la figura de Prometeo, y de la obra del francés Ernest Renan: *Dialogues philosophiques*, que protesta contra el igualitarismo revolucionario capaz de destruir la civilización de una nación que ha alcanzado un altísimo nivel cultural. La ambigüedad del modelo francés nacido de la Revolución es obvia aquí: si los jacobinos exaltan las virtudes de la igualdad entre ciudadanos, los girondinos, menos igualitaria a una parte de ellos, creen en el individualismo y el esfuerzo personal para que el hombre logre superarse. Zaratustra es, por consiguiente, una interpretación límite de los principios revolucionarios, y el nazismo es, a su vez, otra extrapolación de los principios del hombre superior, lo que crea la interpretación de tal superioridad como la correspondiente a una raza, blanca, rubia y alta.

No obstante, afirma García Calderón que el sacrificio de los más robustos y valientes en la guerra corresponde muy poco a la doctrina de

Nietzsche. Él no habría deseado esa monstruosa guerra si hubiera previsto los estragos causados por unas mentes fanáticas que planearon su actualización en holocaustos y esclavitud de pueblos que, según ellas, impedían el advenimiento de la nueva humanidad.

García Calderón señala, además, la germanofilia de varios intelectuales franceses, entre ellos Renan, que se dejan fascinar por ciertas cualidades de obediencia y orden de los alemanes, reconociendo con todo que “ce nouvel empire peut être néfaste pour la culture de l’Europe” (García, 2012: 85). No aprecian la capacidad latina de sonreír a pesar de las pruebas dolorosas, de no dejar de esperar en los momentos trágicos, porque aguantar no significa resignarse o someterse. García Calderón (2012: 86) califica los textos de Renan de “métaphysique de la débâcle”.

Sometida en una o en varias batallas, ocupada casi en su totalidad por el enemigo, Francia no se da por vencida durante la Segunda Guerra Mundial; se organiza la resistencia desde Inglaterra o los *maquis*, o con una sonrisa que no reconoce la derrota. Refiriéndose a lo que observó en 1870, a la guerra perdida contra Bismark, Renan no parece haberse enterado de las anécdotas humorísticas y de las tonadillas que circulaban en la parte de Francia, ocupada por los prusianos y que ridiculizaban al vencedor. Unos decenios después, Milan Kundera escribirá que Dios ríe, y los que nunca ríen, según Mario Vargas Llosa, son los fanáticos que nunca se distancian de lo inmediato y de sus afirmaciones, por lo cual pueden alcanzar el mayor grado de la barbarie para fracasar al final.

Pese a la situación de París, ocupada por los soldados nazis, una pareja joven ríe y bromea en el metropolitano. Juan, hermano del escritor, fue testigo de una escena similar en un tren en el que viajaban militares. Estos, extrañados, los miran con reprobación: los vencidos, los humillados, no parecen sufrir; por el contrario, piensan en felicidades presentes y futuras. En su comentario, Ventura García Calderón vincula las respectivas reacciones con influencias religiosas. Los alemanes, cristianos

reformistas, quedan obnubilados por el mal que hay que corregir para reformar el mundo, mientras que los franceses católicos no dejan que el mal les quite el derecho a la felicidad y al amor, y desprecian el *castigo* impuesto por el país vecino. Esta es la reacción más sana y saludable, porque los vencidos conservan su optimismo y superan la desgracia. Gracias a tal comportamiento podrán librarse del opresor y recobrar la libertad, porque en su fuero interno son libres. García Calderón valora, entonces, lo que llama insolencia de los jóvenes, que ríen y cantan frente a la brutalidad arrolladora del nazismo como pajarillos inconscientes que trinan frente a la boca de la escopeta; la considera como la provocación más esperanzadora, afán de grandeza o sumo orgullo, gloria efímera de quien desprecia el peligro o la deshonra; de ella se nutre la resistencia a todos los males y obstáculos por insuperables que parezcan. Dicen que la diosa Fortuna sonríe a los audaces.

Leyendo los capítulos dedicados a la resistencia y esperanza imperantes en gran parte de la Francia ocupada y martirizada, surge el recuerdo implícito de la derrota peruana en la guerra del Pacífico. Como Francia en el mundo occidental, el Perú fue durante más de tres siglos el país preponderante en el continente sudamericano, desde Panamá hasta el Estrecho de Magallanes.

El siglo XIX vio la formación de nuevos países y la emergencia de nuevas potencias paralelamente a un cambio de civilización. La pérdida de parte del sur del país y la ocupación de Tacna hasta 1929, además de la crueldad de los combates forman un *trastexto* latente en la reflexión de Ventura García Calderón. Los valores vinculados a la religión católica son, para él, los que permiten conservar la esperanza en los peores momentos, son los de la Francia eterna, imperecedera, que difundieron sus más grandes escritores (narradores, dramaturgos, poetas o pensadores), valores innatos, piensa él, en cada francés, con pocas excepciones. Un paralelo entre las dos ocupaciones territoriales subyace en estas páginas, y

Francia, que recuperó la integridad de su territorio nacional aparece, entonces, como un modelo.

Insistiendo sobre la capacidad de los franceses para recordar momentos históricos o heroicos, pero trágicos, Ventura García Calderón cita el ejemplo de las guerras napoleónicas con su cuota de víctimas y sus famosas victorias. Tanto en la historia nacional como en la fantasía popular solo se recuerdan los triunfos, mientras las derrotas son meros nombres, o en el caso de Waterloo —probable referencia a Víctor Hugo—, la poca suerte del ejército y sus aliados y la traición del enemigo.

Ventura García Calderón considera que el factor religioso constituye un elemento de explicación del comportamiento alemán y francés, e insiste sobre ello en varias páginas. Alemania es un país protestante en su mayoría, mientras que Francia es católica: generalización algo exagerada en la época de la Primera Guerra Mundial, porque según en las regiones francesas predominaba ya el protestantismo, ya el catolicismo, ya el judaísmo. Para el escritor, el protestantismo es sinónimo de realismo y estricta organización.¹ La influencia del catolicismo, por el contrario, se traduce como el triunfo de la pasión y el empuje vital sobre la razón. Y como las grandes fiestas católicas son obviamente herederas de cultos antiguos vinculados a las fuerzas del universo material, solsticios y cambios de estaciones, el arte en Francia se expresa tanto en las catedrales —tam-

¹ Recordemos que varios economistas afirman que Estados Unidos se enriqueció debido a los inmigrantes anglicanos y protestantes que la poblaron en los siglos XVIII y XIX. Para ellos, Dios premia con riquezas el esfuerzo humano y el pragmatismo. También hay que recordar que el positivismo de Auguste Comte, aunque inspirado en la filosofía de los países que hicieron antes de Francia su Revolución Industrial, es francés, y fue adoptado por todos los centros de formación económica y técnica existentes en los países hispanoamericanos; por ejemplo, en México, Benito Juárez y los políticos más influyentes de la segunda mitad del siglo XIX estudiaron en la primera universidad donde se enseñaban las teorías positivistas.

bién presentes en Alemania— como en las estatuas de inspiración griega, podría añadirse el obelisco que trajo Napoleón Bonaparte de su campaña a Egipto o la Mezquita de París edificada después de la Primera Guerra Mundial. La diversidad religiosa aceptada por el estado laico desde comienzos del siglo xx —el catolicismo ya no es la religión oficial del Estado francés— favorece cierto grado de libertad humana ante lo sagrado, respetado dentro de un marco de libertad y no de austeridad.

García Calderón añade que el temperamento francés, influido por el catolicismo restaurado por Napoleón y después del culto a la razón instaurado por la Revolución, algo ha conservado de la rudeza feudal, tal como aparece en los libros de caballerías: matizada por el amor cortés de los trovadores. Junto a la espada, la rosa que un cruzado trajo a Provins desde Oriente. El tiempo borra las atrocidades del combate y subsiste la gloria de las hazañas celebradas con las flores ofrecidas por niñas y mujeres del lugar.

La voluntad de superar los límites y el deseo de un orden democrático son cualidades que muchos intelectuales franceses, según García Calderón, observan y desean fomentar en sus conciudadanos; no obstante, el peruano añade que el orden como obediencia absoluta no corresponde al insumiso temperamento francés que critica y protesta, pero que en los momentos graves sabe volver a la unanimidad para defender sus valores, cultura y país.

El lector de *Cette France que nous aimons* observa que los ejemplos, sobre los cuales Ventura García Calderón funda su razonamiento, provienen de la historia y, más particularmente, de la lectura de Michelet, el renovador de la representación del pasado: ya no es cronista o biógrafo de sucesos y hombres célebres, sino el primer historiador moderno en el siglo XIX. Sus sucesores le reprocharán su propensión a contar que falsifica la visión del pasado.

Numerosas son las citas de Ernest Renan, que, en sus reflexiones filosóficas sobre la sociedad del siglo XIX, aparece como un precursor de la sociología. Él sustituye a la fe primitiva con la razón y la verdad revelada. La razón rige los pueblos modernos y propone soluciones a sus males.

A mediados del siglo XX, las nuevas ciencias humanas, en su versión francesa, constituyen modelos a seguir para dar impulso a la evolución latinoamericana. Ya lo afirmaban, un siglo antes, intelectuales como Domingo F. Sarmiento, pero la originalidad de García Calderón es recordar modelos aún vigentes para renacer y reconstruir un país y una sociedad después de varios años de destrucción.

La cantidad de escritores y de textos de la tradición literaria francesa citados en *Cette France que nous aimons*, para servir de pruebas a las afirmaciones del autor,² dan a entender que si Francia es un modelo admirable, es esencialmente por sus escritores, por sus textos filosóficos y literarios. Ventura García Calderón les dedica un largo capítulo de su libro. Ahí, destaca su lectura de la literatura francesa en general. Según García Calderón, esta literatura nace en una nación de moralistas que estudian los defectos del ser humano para corregirlos. Lo anterior se revierte en una preocupación por la denuncia de los defectos nacionales. De este modo, la denuncia estaba destinada a impulsar un progreso en el comportamiento y la moral, junto con el avance material y económico del país. Entre los ejemplos más citados están los escritores de la segunda mitad del siglo XVIII y del siglo XIX.

En los últimos decenios del siglo XIX, aparecen textos que revelan una observación despiadada de la sociedad, digna de la de Dante cuando

² Los franceses de la Edad Media son menos bárbaros que los demás europeos porque suavizan su rudeza, esto, por ejemplo, en textos como *La Chanson de Roland* y *Les Quatre Fils Aymon*, mientras que la moral, desprovista de *acrimonia*, presente en la tradición cristiana y los sermones de Jesús, renace en las fábulas de La Fontaine.

baja con Virgilio al infierno. A la sonrisa divertida de Molière ha sucedido la ironía de Voltaire; un siglo después, la sonrisa castigadora de Maupassant, la constatación por Zola y la escuela de Médan, de los males introducidos por el cambio social debido a la evolución económica y moral.

En el cuento “Saint-Antoine” de Maupassant, situado en Normandía durante la ocupación prusiana, el personaje principal, Antoine, alias Saint-Antoine, da, con un comportamiento socarrón, alojamiento y comida a un soldado prusiano; con el pretexto de tratar bien a su invitado, lo obliga a comer y tomar hasta matarlo de indigestión. Antoine lo apoda *cerdo*, como para desquitarse de la vergüenza producida por la derrota. Ironizar acerca de la representación del alemán en las caricaturas de la época —cerdos barrigones tomando cerveza con salchichas— es una táctica de autodefensa que parece haber sido bastante común entre 1870 y 1871. La letra de un estribillo popular decía: “As-tu vu Bismark / à cheval sur un cochon / XIX qui fumait la pipe / au son du canon. / V’la l’ canon qu’éclate / Bismark est foutu / les Français l’attrapent / par la peau du c...”; hasta la Primera Guerra Mundial, el texto todavía se cantaba y acompañaba con risas. Fue una manera de negar la realidad de los hechos, la derrota y la pérdida de Alsacia y Lorena.

André Malraux dijo que el arte es un *antidestino*. Lo mismo podría afirmarse de la cultura literaria —en un sentido que integre lo culto y lo popular— puesto que conforma la idiosincrasia de un pueblo. Así, cuando alguien vencido por la fuerza de las armas se considera mentalmente vencedor, sabe escapar de la esclavitud y conservar la esperanza. Reacción a flor de piel para algunos, pero táctica de defensa muy consciente para otros.

García Calderón realza la importancia de la literatura y de la poesía épica en tiempos de reconstrucción, del optimismo francés, así como la influencia política de origen europeo. De esta manera, por ejemplo, son de origen italiano Mirabeau, el orador revolucionario que pedía a gritos

audacia y abogaba por una virtud, sinónimo no de la austeridad de Robespierre —apodado el Arcángel de la Revolución—, sino del disfrute de la vida y confianza en el porvenir, y Napoleón Bonaparte, —Córcega fue italiana hasta el año anterior al nacimiento del futuro emperador—. García Calderón muestra que la idiosincrasia francesa no se relaciona con una sola región, un solo origen, sino que es el resultado de varias influencias que inyectan lo mejor de su tradición y dinamizan al país huésped. Los ejemplos de Mirabeau y Napoleón inspiran a Víctor Hugo a escribir lo mejor de su poesía épica, la *Légende des Siècles* —*Leyenda de los siglos*—, según la cual el mundo ha de pasar de las eras bárbaras a lo más admirable de la civilización: la conquista de la libertad. La toma de la Bastilla da la señal del nacimiento de una nueva era: la Edad del Hombre, quien tomará el destino en sus manos.

Cuando un país considera, gracias a sus pensadores y escritores, sus ventajas y las taras que pueden llevarlo al fracaso, para García Calderón, ese país siempre tendrá en sus manos la posibilidad de salir victorioso de cualquier problema, apuro o derrota. Será un modelo para el mundo, y más particularmente para el Perú después de su derrota en la guerra del Pacífico y la ocupación de una parte del territorio nacional. Como Francia, después de la tercera ocupación alemana, el Perú tiene que reconstruirse, y sus escritores están llamados a desempeñar un papel importante en dicha reconstrucción. Pero los dos países no están en la misma situación. A finales de la primera mitad del siglo xx, mientras que Francia es un estado nación consolidado desde hace ya un siglo, el Perú aún no había integrado plenamente a toda la población de sus diversos espacios geográficos para formar una nación unida.

Estos ejemplos, elegidos entre muchos más que presenta Ventura García Calderón, muestran claramente la ambigüedad del *modelo* francés. Por una parte, nunca faltan los serviles que no dudan en colaborar con el opresor y los intelectuales que, sin traicionar del todo sus valores

culturales, se dejan seducir por algunos aspectos de un orden que puede llevar a la barbarie y, por otra, están los que, sin pretender ser héroes, son los representantes de una civilización y una cultura que ni el tiempo ni la barbarie logran destruir. García Calderón, realista y optimista al mismo tiempo, no ha perdido la fe en una Francia materialmente arruinada por la guerra, pero mentalmente capaz de renacer de sus cenizas.

Referencias

García Calderón, V. (2012). *Cette France que nous aimons*, 1945, [Genève, ediciones A l'enseigne du Cheval Ailé. Traducción al español, por María del Pilar Suazo Mantilla, *La Francia que amamos*]. Lima: Universidad Ricardo Palma, Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas.

Mundos imaginarios que se yuxtaponen en *Reo de nocturnidad* de Alfredo Bryce Echenique

Eduardo Huárag Álvarez
Pontificia Universidad Católica del Perú

Introducción

Alfredo Bryce es uno de los escritores peruanos que, aparte de Mario Vargas Llosa, ha alcanzado la internacionalización de su obra. Su primera novela *Un mundo para Julius* (1970) —tal vez su mejor novela en opinión de muchos críticos— aparece cuando la atmósfera del boom de la narrativa hispanoamericana ha disminuido su impacto en la escena literaria. Entre sus novelas publicadas destacan *No me esperen en abril*, *La vida exagerada de Martín Romaña*, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* y *Reo de nocturnidad*. Por esta última novela, y en mérito a su trayectoria de narrador, mereció el Premio de Narrativa de España.

La novela que analizaremos, *Reo de nocturnidad*, revela, a través de un narrador-personaje, las peripecias que le suceden a este en todo el

proceso de rehabilitación que debe seguir ante un mal anímico. Está en la línea de personajes que narran su autobiografía, pero hay, además, un segundo nivel del relato, puesto que discurre una historia personal, novelesca, que Claire, su asistente, transcribe como parte de la terapia aunque como una verdad testimonial subjetiva. La novedad de este texto radica en la manera en como el narrador logra organizar una trama con planteamientos argumentales que se yuxtaponen. Un relato influye en el otro de modo que los límites de la realidad y la ficcionalización de sus obsesiones se confunden. Estamos, entonces, ante una novela de complejas relaciones a manera de vasos comunicantes.

La obra del novelista se distingue por tres características primordiales: a) un discurso desde la subjetividad de un narrador. Habitualmente este es un narrador-personaje que relata sus avatares a manera de autobiografía; b) el uso de un discurso que se enlaza con los rasgos de la oralidad del ciudadano en su cotidianeidad, con una sintaxis discursiva que tiene los giros expresivos de la oralidad de los sectores sociales elitistas, y c) el humor en el relato de los incidentes o personajes, un humor que lo puede llevar, incluso, a reírse de sí mismo —con la complicidad y la sonrisa del lector—.

Es parte del estilo del autor ese humor casi espontáneo para contar sus peripecias. Claire, la joven mujer que debe transcribir lo que Max ha grabado como testimonio, no puede creer que Max persista tanto por el amor de Ornella, una mujer que no siempre le fue leal; peor aún, no es seguro que ella tuviera un sentimiento amoroso por él. El tono sarcástico está siempre presente, mas no tanto como en otras novelas del mismo autor. Lo importante, desde el punto de vista narrativo, es la forma como se van entrelazando los universos imaginarios de Max, aquello que testimonia, pero, a la vez, lo que le sucede en la cotidianidad. Lo concreto es que su mente confunde lo imaginario y la realidad de tal manera que hasta se duda qué es lo real y qué lo imaginado. El diagnóstico final,

nos cofunde más, porque el psicólogo hace ver que Max ha perdido todo contacto con la realidad.

Reo de sus obsesiones

Un enfermo que se ausculta a sí mismo

La novela trata de un profesor peruano, Maximiliano Gutiérrez, que viaja de París a Montpellier para ejercer la docencia en la universidad local. Paralelamente, a través de su mundo subjetivo, confiesa que anímicamente no se siente bien, lo que lo lleva a pedir una cita con el doctor Lanusse. El médico decide que debe quedarse internado aunque se le dará permiso algunos días para el dictado de sus clases. La terapia consiste en la evocación de sus recuerdos y obsesiones. Tiene pensado escribir una novela en la que se revelará “el itinerario de mi caída” (Bryce, 1997: 15).

Al tratar de buscar el título posible de su novela, Maximiliano Gutiérrez comenta que el mal que padece no era una crisis momentánea o circunstancial:

Después creí que podría llamarse Secretos de un hombre enfermo, porque parece que enfermo llegué ya a Montpellier, y antes a Francia y Europas, e incluso al Perú y a la mismísima Lima en que nací, y a donde ahora se me ocurre pensar —o más bien divagar, y en sentirlo y sufrirlo— que llegué también ya enfermo, como si la cigüeña me hubiera llevado en muy malas condiciones desde ese mismo París (Bryce, 1997: 16).

Se trata de una novela dentro de otra novela. En una se presenta la vida de Max como profesor y la relación con sus amigos; la otra cuenta, como parte de su terapia, sus tribulaciones sentimentales por Ornella:

Reo de nocturnidad se nos presenta como la verbalización de una terapia personal, la cura de un prolongado insomnio provocado, en principio, por una razón sentimental, aunque el protagonista tan solo logrará superarlo de vuelta a su Lima natal. La novela podría entenderse, por consiguiente, como símbolo de un reencuentro, pese a haber sido escrita, como figura en el final del texto, entre New Haven, Las Palmas de Gran Canaria y Madrid, y finalizada en junio de 1996 (Joaquín, 2003: 513).

La situación de Max es de sumo cuidado. Sigue un tratamiento de sucesivos medicamentos que pueden hacerlo dormir:

Mi vida se reduce prácticamente a estas sondas de Valium y suero, mañana y tarde, y a los somníferos que me dan desde la hora de la comida hasta la hora en que debo apagar la luz y a ver si hay suerte (Bryce, 1997: 19).

Nótese que estamos ante un personaje que está contando su enfermedad y lo que le han prescrito para que se recupere. Como lectores compartimos la perspectiva del narrador, lo cual ya es una condición especial puesto que nos hace partícipes de su estado anímico y sin tribulaciones:

Lo de mi ingreso a esta clínica fue lógica consecuencia de un largo y grave proceso que por fin estalló una noche, a principios del otoño [...] Llevaba un año durmiendo mal, uno más durmiendo pésimo, y ya me había tragado el récord mundial de somníferos sin efecto alguno (Bryce, 1997: 20).

El tono en el que se comenta su situación personal hace que, a pesar de que su situación es dramática, él mismo tome el mal y el proceso psicológico

con algo de humor. Se trata de una difícil comunicación que combina lo dramático con el humor, casi como reírse de sí mismo. Pero, entonces, es una risa bastante trágica, ya que se enmarca en el drama de la persona que no sabe cómo resolver sus obsesiones y su vínculo con la realidad.

El amor real y obsesivo por Ornella

Una de las personas que más marcaron la vida emocional de Max fue Ornella: “la conocí aquel verano de 1978, en Ischia, y cambió totalmente mi vida. Y ahora está presa en el Brasil” (Bryce, 1997: 31). Como el mundo de las evocaciones invade su presente, resulta que él percibe que alguien, en la pizarra —no olvidemos que es un profesor visitante en Montpellier—, había escrito la palabra *Ornella*, señalando que ese nombre, esa persona, tiene algo que ver con él. O quizá lo escribió él mismo y no lo recuerda. Todo puede ser, dado que es un paciente que sufre de insomnio y no percibe del todo la realidad, pero tiene reflejos, y se da cuenta que lo acontecido puede perturbar más su estado de angustia y desconcierto:

O sea que opté por borrar el nombre de Ornella sin secarme unas lágrimas que ya me había secado momentos antes, aunque no sin antes soltar, balbucear apenas, un último y cruel comentario: Ornella fue mi compañera de misión imposible en Liberia... Fue capturada... No logré salvarla (Bryce, 1997: 32).

El narrador se vale de indicios sutiles, que ingresa abruptamente a su presente y, como parte de una técnica narrativa, estos dejarán una especie de enigma. Se trata de un recurso necesario para despertar o mantener el interés del lector. Habrá que seguir leyendo para saber quién fue Ornella y qué tan importante ha sido en la vida de Max.

Antes de evocar a Ornella se produce un hecho sorprendente: la visita de Claire, quien reaparece después de mucho tiempo. Max se entusiasma al verla. Ella le contará que ha ido a Montpellier especialmente para verlo: “¿Sabes que he vuelto a Montpellier solo para estudiar y volverte a ver? Llevo dos semanas buscándote por todas partes y nadie ha podido decirme algo acerca de tu paradero, en toda la universidad” (Bryce, 1997: 34).

La doble vida de Max

No se lo decían porque, salvo el médico y la enfermera, los demás no sabían que Max llevaba una especie de doble vida: era un paciente internado en la clínica psiquiátrica, pero a la vez era profesor universitario, una actividad como la que realizaría cualquier ciudadano. Son dos los ámbitos en los que discurre la novela. Un presente real y objetivo, donde Max es docente y tiene muchos amigos y, el otro, el sanatorio donde Max se pasa los días con evocaciones de su pasado, recordando precisamente a Ornella y lo que vivió con ella. Entre ambas historias se establecen consecuencias propias de la técnica de los *vasos comunicantes*.

Claire es importante en la vida de Max. Él la identifica como el lado sensible de su alma. Lo dice con frecuencia: “Claire... Claire... Claire... Mi alma sensible. Reapareces tú y brilla como nunca ese delicioso sol de Montpellier... Pero, veamos, ¿qué no puedo hacer de ti, querida Claire...? ¿Hasta dónde serías capaz de acompañarme, mi alma sensible...?” (Bryce, 1997: 35).

Claire es una joven estudiante a la que él le lleva como veinticinco años de edad. De modo que es una relación en la que se mezcla el romance, la amistad y el sentimiento paternal. Max la llamaba *jeune fille*. Entre ellos surgió un amor espontáneo. Claire considera que es la experiencia amorosa más importante de su vida. El doctor Lanusse cree que con la terapia, la cual consiste en escribir una especie de autobiografía, Max lo-

grará liberarse de sus obsesiones y esa ansiosa búsqueda de Ornella; por eso, Max convence a Claire para que le ayude con la grabación de sus confesiones personales y su transcripción.

Ornella representa el amor imposible, es el amor mítico, y tiene una dimensión cósmica con la que envuelve a Max y a sí misma, pero como es un ser humano tiene vicisitudes e imperfecciones. Ornella es un momento en la vida de Max; es símbolo de los momentos gratos, pero también de los días opacos y tristes. Ornella, después de un tiempo, con la mirada en la lejanía y la nostalgia, aparece asociada a una palabra que él quisiera olvidar: caída.

Desde que se conocieron, Max se dejó envolver por Ornella. Fue un romance intenso, con periodos en los que se distanciaron. Ornella tenía una coquetería natural, y Max estaba fascinado por ella:

Nunca logré asumir el hecho contundente de que Ornella no me amara. Me aferré, por el contrario, al recuerdo de la manera en que la conocí, en una pequeña y rústica trattoria al aire libre, en Ischia, a comienzos del otoño de 1978 (Bryce, 1997: 67).

Pero ¿quién era Ornella? ¿Por qué Max quedó fascinado con ella?: “había sido una modelo bastante cotizada, de conocidos modistos y fotógrafos” (Bryce, 1997: 70). Cuando Max la conoció, ella tenía treinta y cuatro años, y su fama empezaba a declinar: “veía cómo cada vez con mayor frecuencia sus contratos no eran renovados y se sentía en la edad en que una modelo vive su ocaso definitivo” (Bryce, 1997: 71).

Puede considerarse a Ornella como un personaje mítico, propio de la sociedad contemporánea; se presenta como una modelo con toda la belleza y el atractivo de una mujer glamorosa. Solo que Ornella está en un momento de declive que la angustia. Ornella conoce a Max en el momento en que necesita a alguien que le dé protección casi paternal.

Así, hay elementos anímicos y psicológicos que los juntan. Max es un personaje en crisis y con la sensación de que ella vendría desde antes, mientras que Ornella pasaba por un momento emocionalmente difícil. Ella temía a la vejez y al sobrepeso, además sabía que su adicción al alcohol y a las drogas tenía que ver con esos temores profundos a no seguir siendo lo que había sido, a no ser nunca más la modelo radiante, la preferida de fotógrafos, y Max llegó a su vida en el preciso momento en que ella necesitaba ayuda:

—¿Tú me puedes ayudar, profesor? ¿Crees realmente que tú me puedes ayudar?

—Nada me gustaría más, Ornella —le dije, acariciándole la cabeza y la frente.

—Entonces ayúdame. Ayúdame ya. Ayúdame inmediatamente, por favor (Bryce, 1997: 72).

Ornella requería de su apoyo. Para él, esta era la oportunidad de establecer vínculos sólidos que fueran más allá de la natural atracción que ejercía ella. Quizá Max se ilusionó con la idea de ser la pareja de Ornella. Tal vez esa concepción de amor de los latinos influyó en la ilusión del arraigo. Después se daría cuenta de que el lado sentimental de Ornella era complejo. Ella tenía actitudes que Max quiso entender, aunque no, aceptar.

Por esos días llega Olivier Siprior. Ornella lo presenta como su agente. Ella le brinda un trato preferente; sin embargo, Max sospecha que la relación con Siprior es de otra índole:

Les vi abrazarse y besarse largamente [...] Me temblaban las piernas cuando bajé de ese automóvil y a ello se añadía una sequedad cada vez mayor en la boca y un repentino dolor de cabeza. Sentí toda la pena y el dolor, toda la impotencia que muy pronto me dejaría

para siempre sin el valor y sin las fuerzas para deshacerme de Ornella (Bryce, 1997: 76).

Con esa experiencia incómoda, Max percibe que algo anda mal en su vida emocional y que lo lógico sería apartarse de ella. Pero el sentimiento amoroso va contra la lógica, es más, como se trata de una percepción subjetiva, quiere aferrarse a la ilusión de que a lo mejor tiene una consideración especial hacia su persona:

“Tal vez sí llegó a tenerme cariño”, me he dicho, miles de veces, “tal vez hizo todo lo posible por llegar a corresponderme seriamente”, me he repetido, casi desesperado, un millón de veces, y es que inmediatamente me he dado cuenta de que me estaba negando a asumir algo que quedaba oculto por ahí, algo que aún hoy me resulta excesivamente duro y cruel (Bryce 1997: 77).

Claire y la proyección del espejo

Como en toda obsesión apasionada, los sentimientos oscilan del entusiasmo a la tristeza. El narrador hace una introspección en el difícil ámbito de los sentimientos humanos. Una introspección en la que trasmite sus dudas y vacilaciones. Una mirada hacia el interior. En ese sentido, como lectores compartiremos la angustia y el estado emocional del narrador.

No obstante, a pesar de que la labor de Claire es la de grabar el testimonio de Max, ella se permite dar su opinión sobre lo que le cuenta. Max duda y no está de acuerdo con la opinión de Claire, opinión marcada o sesgada por el interés afectivo que ella tiene por Max. En buena cuenta, ambos se ponen a opinar sobre determinados hechos y la atadura emocional que vincula a Max con Ornella:

Te concedo toda la razón del mundo si me dices que durante casi dos años no hizo otra cosa que burlarse de mí. Pero, el tiempo que pasamos en Ischia, el tiempo que pasamos en Roma, antes de que apareciera Olivier Siprior, y los meses de marzo, abril y mayo de 1980, en París... Ahí tuvo que haber algo (Bryce, 1997: 104).

Como hombre enamorado, Max se aferra a la esperanza de que su relación sentimental con Ornella no sea un espejismo ni un engaño. Le cuesta aceptar la idea de que, tal vez, fue engañado. Quiere creer que al inicio ella simuló quererlo, que hizo como que lo quería, aunque no fuera así.

Entre ese pasado, en el que se desdibuja la imagen de Ornella, y el presente, en el que Claire le ofrece su amor, Max no sabe qué hacer ni qué decidir. Se da cuenta que Claire tiene celos porque él, de manera obsesiva, le ha contado la pena de no estar con Ornella. Confundido, y a la vez triste, quiere aferrarse a lo inmediato, a lo que se le ofrece en ese momento: “Te quiero inmensamente, Claire. Y daría la vida por estar sentado contigo en la terraza de un café, en la *comédie*, y repetirte una y otra vez que te quiero inmensamente. Nada más que eso, mi amor. Inmensamente” (Bryce, 1997: 163).

Pero ella no se deja convencer. Sabe que Max es emocionalmente inestable. Ha observado que cuando le viene la nostalgia por Ornella se aparta de la realidad inmediata; por eso, cuando le asegura que la quiere muchísimo, Claire le responde:

Eso sí que no te lo creo. Sientes ganas de vivir, de estar completamente sano, libre ya de toda esa historia con Ornella, pero de allí a quererme la distancia es enorme. Me tienes cariño desde hace tiempo, lo sé, pero por favor, no confundas una cosa con la otra [...] Porque yo sí sigo queriéndote como siempre, Max. Quiero decir que sigo estando tan enamorada de ti como cuando me fui de Montpellier. Créme

que entonces no solo huía de la universidad. Huía de ti, también. Sobre todo de ti y de tu maldita Or... (Bryce, 1997: 163).

Desde otra perspectiva, Claire es un personaje adyuvante en la terapia que sigue Max. Es un personaje consistente y parece más lúcida en relación con otras mujeres que alternan con Max. Coincidimos con Joaquín Marco (2003: 513) cuando afirma:

Salvo la figura de Claire, eterna adolescente, a quien Max convierte en tabla de salvación y a la que confiesa su amor —aunque el mayor atractivo sea su lucidez y su capacidad de ordenar los meses de desvarío en los que transcurre el tiempo del relato—, el resto de personajes femeninos, pese a ser tratados con cierta simpatía, manifiestan rasgos de ingenuidad, cuando no de bobería o crueldad.

Y lo que parecía un triángulo amoroso, se complica por el lado de Max debido a los vínculos entre Ornella y su amante aventurero, casi delincente, y por el de Claire, quien tiene su pareja, aunque dice estar enamorada de Max.

La ficcionalización de personajes

Max, en medio de sus frustraciones y nostalgia por Ornella, empieza a fantasear y a crear personajes. En el relato aparecerán fantasmas con cierto realismo, lo que hace que el lector pudiera no percibir la sutileza. El caso es que Max ya no tiene solo una doble vida: la del profesor universitario que cumple con el dictado de sus clases o la del paciente que le cuenta a Claire sus nostálgicos recuerdos de Ornella; ahora hay que incorporar un tercer plano, el de los fantasmas que se convierten en personajes tan reales que Max estará seguro de que han dialogado con él. Solo

Claire se da cuenta de que Max está en serios problemas: no reconoce qué es lo real y cuáles son las historias de su imaginario o de sus obsesiones.

Max está desconcertado. Los hechos y episodios discurren por su imaginario. No sabe si son parte de sus obsesiones o es el resultado de sus temores o su angustia. No distingue entre la realidad objetiva y la realidad que proviene de sus insomnios:

—En cambio a mí me interesa llegar a saber si fue un monstruo o un fantasma...

—No te entiendo, Max...

—Nadine Auriol puede ser un fantasma de mi cerebro, como Edward, como Richard, como la bruja de cafetería...

—Basta, Max. No sigas. Además, yo sé que Edward y Richard Jones no son ningún fantasma.

—¿Qué son, entonces? Dime, por favor, qué son entonces...

—Son lo mejor que hay de ti mismo, Max, lo mejor que tienes y lo que más quiero y me gusta de ti.

—No se necesita pensar mucho para saber que lo peor es que hayas terminado encerrado aquí, por cosas así. Maldita Nadine Auriol... (Bryce, 1997: 232).

La respuesta de Claire es ambigua, pero deja en claro que mucho de lo que comenta es producto de la fantasía de Max y sus obsesiones.

¿Cómo terminó Ornella? ¿Murió? ¿Terminó en la cárcel por los planes de asalto que había proyectado su amante? Se discuten varias versiones. A la manera de “La otra muerte” de Jorge Luis Borges, aquí también se duda de cuál es la verdadera versión:

—Pero yo diría que Ornella murió, más bien, en Liberia— dijo Simone.

—Eso no es verdad —le interrumpió el Monstruo—. Max me ha contado a mí la única versión real...

—¿Y cómo sabes que la tuya es la versión real, Pierrot? ³/₄le cortó el Gitano.

—Porque Max y yo hemos salido un millón de veces de noche, y un millón de veces, también, Ornella murió única y exclusivamente en las nieves eternas del Kilimanjaro [...].

—Pues para mí, que soy la última en enterarse de todo, como siempre —dijo Nadine—, lo único que consta es que esa señorita murió (Bryce, 1997: 290).

Como para aumentar la confusión entre todos los amigos de Max que lo oyeron hablar de Ornella, aparece Laura Forester:

—Mi apellido de soltera es Manuzio. Manuzio, y nacida en Génova, Max, aunque esto último tú ya lo sabías... Nunca volví a ver a mi hermana mayor... Y nunca nadie de mi familia volvió a verla, tampoco... A tu Ornella... Sí, a tu Ornella, Max. Pero, tarde o temprano, siempre supimos algo de ella, sobre todo al final. Y puedes tener la seguridad de que cayó presa en Brasil, más o menos por la misma época en que tú llegaste a Montpellier.

—Eso no es verdad— dije, agregando que, en Montpellier, a cada rato se burlaba de mí el mes de octubre. Que, a pesar de ello, mi orgullo sabía exactamente dónde y cuándo murió Ornella Manuzio (Bryce, 1997: 291).

Ornella: entre la realidad, la ficción y sus obsesiones

Max se resiste a creer que Ornella fue apresada en Brasil, que todas esas evocaciones de la imagen de Ornella, de la vida que pasó con ella, fueron

solo eso. Nada fue verdad en Montpellier; ella ya no estaba en allí cuando Max estuvo internado en el sanatorio. Su imaginario la revivió, como revivió a muchos personajes, hasta el punto de mezclar la fantasía con la realidad.

Como lectores nos haremos las siguientes preguntas: ¿puede tanto el amor? ¿Cuál es la fuerza del amor como para que condicione el presente de una persona y lo tenga casi postrado, anulado? ¿Puede la nostalgia bloquear las oportunidades del presente? ¿Es posible que aun cuando el interesado sabe que fue engañado, se aferre a la idea de que hay una esperanza de amor? ¿No será que ese profesor peruano tiene una idea del amor que lo lleva a suponer la existencia de una pareja exclusiva, una pareja estable y con proyecciones? ¿No son, en último caso, conceptos de amor que se entrecruzan, concepciones de modernidad y de tradición que colisionan? Algo de eso subyace en el texto, y eso la hace importante, porque Bryce encuentra el estilo adecuado para que un hecho dramático se transmita en tono de humor. Según Ramírez-Franco (2003: 508):

El relato no suele ir más allá de los avatares que enfrenta un sujeto narcisista e hipersensible. *Reo de nocturnidad* honra esa mínima costumbre. Su protagonista, sumergido en la melancolía y el egocentrismo alcoholizado, arriesga romper la intersubjetividad del sentido mediante un relato privado de puntos de apoyo que expliquen o hagan verosímiles, en la diégesis y a través de lo que hay en la diégesis, los afectos y pasiones de personajes desprovistos de pathos perdidos en una historia que se pretende patética.

En el epílogo de la novela, cada uno de los personajes se fue de Montpellier. A Max se le ocurrió visitar al Dr. Lanusse, su psiquiatra, para que le diera el informe de su estado de salud mental. El documento decía: “A quien sea de interés. Insomnio rebelde a toda terapia. El señor

Maximiliano Gutiérrez ha perdido todo contacto con la realidad. Dr. P. Lanusse” (Bryce, 1997: 303).

Lo cual explica por qué la novela termina en esa nebulosa en la que la realidad y la fantasía en la mente del paciente se entremezclan y yuxtaponen. De alguna manera, la obra deja la sensación de los límites a los que se llega con las obsesiones. La mente no lo resiste. Las obsesiones pueden más que el control que quiere mantener Max; en realidad, él no se esfuerza mucho, se deja llevar por sus sensaciones y afectos; es un individuo a quien los vientos de la nostalgia desestabilizan. Max no sale de su desconcierto y sus obsesiones, se deja vivir y es incapaz de decidir. Max ha llegado al límite entre la conciencia y las obsesiones del inconsciente que pueden apartar al hombre de la realidad.

Desde el punto de vista de la trama novelesca, el planteamiento es interesante por las yuxtaposiciones que se producen. No obstante, en ese recurso de la estructura argumental, hay un desbalance entre la caracterización de personajes, como Ornella o Claire, y los que aparecen como fantasmas, los cuales perturban y hacen confundir la realidad evocada por Max. Son personajes opacos, indefinidos. Son personajes sin fuerza y no han sido definidos por contraste, según Ramírez-Franco (2003: 508-509):

Jamás terminamos de entender por qué tanta gente [...] se interesa y desvive por el monotemático profesor. La opción por lo caricaturesco, que conlleva el sobredimensionamiento de los rasgos exteriores de los personajes (esto me parece más acusado en los personajes femeninos) lastra la construcción interna de entidades que excedan lo mediocre.

En ese ambiente íntimo que logra establecer el narrador con sus lectores, el drama que narra Max es el de cualquier humano que encuentra disociaciones entre el mundo real y sus evocaciones nostálgicas, esa disfuncionalidad que, con frecuencia, nos acompaña en los tiempos contemporáneos.

El estilo del narrador marca la diferencia

La articulación textual vinculada a la oralidad es algo que siempre ha llamado la atención en Bryce. Es algo así como su marca propia, aquello que define su estilo, porque además se trata de un giro expresivo del castellano del sector social de sus personajes habitualmente de clase media alta o, simplemente, el lenguaje de los aristócratas. Cada escritor puede tener un modo de incorporar la oralidad a sus relatos y, en algunos casos, esto puede suponer una ruptura del castellano estándar —si es que existe ese castellano estándar—. Lo vemos en el caso de Rulfo y su legendario *Pedro Páramo*, casi al inicio el narrador dice: “Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas” (Rulfo, 1955: 1).

En el caso de Bryce se trata de un estilo atado a la oralidad limeña, aristocrática, que podemos constatar en *Un mundo para Julius* y *La vida exagerada de Martín Romaña*.

Así como llama la atención su estilo de narrar y su sintaxis atada a la oralidad. Hay que decir que en su sintaxis discursiva suele enlazar, junto a la narración, un conjunto de disquisiciones o conjeturas del narrador-personaje, de tal manera que la reacción o afectación emocional discurre en medio de conjeturas, reacciones de humor, ironía y mucho de sentimentalismo.

Veamos algunos párrafos que consideramos relevantes:

¡La vida hubiera dado por rescatarla a ella! ¡La vida! Pero estaban mendigando y eso me desconcertó muchísimo. Mendigaban como los hippies de antaño, eso sí, o sea como quien reclama un derecho ancestral, pero lo que es pedirle plata a los transeúntes, pues sí, se la pedían. Y yo ahí sentado en un punto privilegiado de observación y sin que ellos pudieran verme, al menos mientras no se acercaran a estirar las manos en el café Ferrara, porque pedían las dos (Bryce, 1997: 86).

Nótese que el narrador no abandona el rol de *voyeur*, de observador que sigue los acontecimientos desde ese puesto en el que no es visto, pero desde el cual puede observar a los otros. Cinematográficamente, podríamos decir, cámara subjetiva sobre los acontecimientos.

En esta relación del individuo con su entorno, con la sociedad que lo rodea o que lo oprime, no deja de lado las evocaciones que Max hace a las canciones populares, las cuales cobran sentido en la medida que dicen algo o mucho de lo que le pasa al personaje:

La vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser... Por algún lado escuché este tango cuya letra habla también de un hombre que se arrastra... Curiosa resulta la manera en que a veces las palabras de una canción, más que nada por su tema traumático, nos acercan a nuestra propia verdad, nos la cuentan, casi. Sí, porque yo era eso, todo en mí era eso: vergüenza y dolor, escrúpulos y pena, odio profundo e infinita nostalgia... Y por ello no podía aceptar la verdad acerca de Ornella y preferí arrastrar el orgullo imaginativo y doloroso que se desencadenó en mí, ese penoso y atroz orgullo cuyos síntomas se manifestaron por primera vez en las carreteras italianas y en la miserable aventura

de Perugia. La muerte de Ornella me redimía. La vida de Ornella me hundía en la miseria moral (Bryce, 1997: 106).

Este ejemplo ilustra el estilo de ese narrador que parece contar fácilmente: no deja de hacer conjeturas sobre la compleja vida humana. Aquí esta conjetura gira alrededor de lo que abrumba al hombre de la ciudad en los tiempos contemporáneos, un hombre que de manera habitual se llena de angustia y no puede prescindir de medicamentos:

Qué extraño y desigual combate el del hombre que se tumba en una cama, se atiborra de tranquilizantes y somníferos y pega un tremendo respingo en el instante en que siente que lo va a vencer el sueño, porque el sueño es la muerte agazapada y uno no quiere morir esa noche, no en esa cama anónima, no en ese hotel de paso, no en esa ciudad de cuyo nombre ni siquiera tenemos la certeza, porque hemos llegado tan perdidos, tan ciegamente cansados. Aquel respingo loco que uno pega es nuestra coraza, nuestra defensa única contra la trampa de la muerte disfrazada de sueño, y saltar es burlarse, quitarle su dignidad a la muerte, soltar la carcajada un rato y serenarse en seguida. “A ver”, pensamos entonces, “a ver ¿qué diablos pasaría si mañana me encuentran cadáver en Le Vigan”? (Bryce, 1997: 202).

Y en medio de la nostalgia y los hechos que se evocan, ciertamente, aparece Ornella. Max ya no sabe si ella es un amor real o irreal, pues la imagina al mismo tiempo que la siente. Ahora bien, la palabra del narrador la revive como si estuviera muy cerca de él, como si al imaginarla la poseyera. Nuevamente es el recuerdo de una canción la que da paso al desborde emocional:

Voy camino a la locura

y aunque todo me tortura...

...Yo sé perder, dice, más adelante, esa canción, y me revuelco de risa porque el transbordador no funciona de noche, y flota ahí, abandonado sobre el agua, bastante alejado de la orilla. Me descalzo, me desnudo, agarro una botella de whisky, miro el cielo para comprobar que en él no queda asomo de día, y trato de avanzar en el agua, pero estoy a punto de empezar a hundirme en un pantano y me lanzo a nadar desesperadamente hasta alcanzar aquella pesada y fría plataforma. Ahí me tumbo, ahí pienso en Ornella, ahí la invoco, la llamo, la convoco cada noche. Y ella viene, termina por venir, aunque sea yo, más bien, el que se dirige a una trattoria de Ischia, ya caído el otoño sobre la isla, y la veo por primera vez, sentada ahí, sola, bebiendo más de la cuenta y sin saber aún que hay un hombre que la quiere muchísimo, solo de haberla mirado, solo de haber sentido tanta pena al verla quedar mal ante unos mozos y sus clientes que ahora, además, se ríen de ella (Bryce, 1997: 267).

Finalmente debemos decir que a esa búsqueda de sí mismo, de su vocación, de una identidad se mezclan el existencialismo de los años cincuenta, las técnicas propias de la novela moderna y los anclajes que tiene con la oligarquía. Bryce acepta tal situación, aunque también se burla e ironiza. En *Permiso para vivir*, confiesa:

París era demasiado grande y hermosa e importante como para que uno dudara de algo y a lo mejor yo no había nacido para escribir ni para ser hombre de literatura, ni siquiera para ser abogado [...]. Ante el temor de no haber nacido para nada y de estarlo descubriendo nada menos que en París, tal vez lo mejor era huir y huía por todas aquellas ciudades europeas tan propicias para un buen aturdimiento del cuerpo y de alma... (Bryce, 1997: 105).

Tal vez, por eso, la búsqueda y la creación de esos personajes parecen mirar a los demás por el ojo de la cerradura, con ese tono tan íntimo, tan coloquial de Bryce. No se buscan grandes ideas, solo el breve instante de reflexión o de soledad humana. Eso es Bryce.

Conclusiones

1. El autor propone una trama en la que el protagonista, que es consciente, tiene un problema psicológico; sin embargo, debe seguir realizando su vida pública —es profesor universitario—. En la obra se instalan dos ámbitos: lo social, que se relaciona con su vida de profesor y sus amistades, y lo privado, que tiene que ver con su situación de paciente, es decir, con sus problemas psicológicos. La novela se desenvuelve en esa dicotomía, Claire es la asistente que lo ayuda con la terapia, mientras que Ornella es la mujer mítica que ha motivado su estado de ánimo y sus obsesiones por volver con ella, por mantenerla en sus recuerdos.
2. Las historias y peripecias se imbrican con el recurso de los vasos comunicantes, de manera que Claire lo apoya porque está enamorado de él, aunque Max le cuenta sus encuentros y desencuentros con Ornella. Le cuenta todo, desde los inicios de la amistad y el romance hasta los detalles de ese amor que él creía correspondido.
3. Si bien Ornella se muestra como un personaje casi mítico, ella representa la mujer vinculada al *glamour* de los modelos de pasarelas. Cuando Max la conoce, ella está en tiempos de decadencia, necesita de un hombre que la proteja y le dé ánimo para vivir. A ello se agrega el hecho de que ambos personajes están en situación de crisis psicológica y emocional.
4. Parte de su terapia supone exteriorizar sus obsesiones y el vínculo que tuvo con Ornella. El problema es que la aventura amorosa con

Ornella se la debe contar a Claire, quien, por su parte, tiene interés por Max. Después de haber escuchado casi toda la historia de Max con Ornella, Claire se convence de que Ornella nunca lo quiso. Max representa el eterno enamorado a quien le bastaría un simple indicio de amor para sentirse correspondido.

5. El problema emocional y psicológico de Max empeora y se complejiza cuando empieza a fantasear. Nuevos personajes invaden su imaginario, los que siente como si fueran reales, mientras que en la realidad se confirma que Ornella está encarcelada en Brasil y Claire decide apartarse de él.
6. En Bryce, llama la atención el plano del discurso, el fraseo, el modo de narrar. Es un estilo que se vincula a la perspectiva que permite al lector un lugar privilegiado, puesto que puede ver y compartir la subjetividad del personaje narrador, su vida interior y sus obsesiones.

Referencias

- Bryce Echenique, A. (1997). *Reo de nocturnidad*. Lima: Peisa.
- Bryce Echenique, A. (1999). *Permiso para vivir*. Bogotá: Inca.
- Joaquín, M. (2003). “*Reo de nocturnidad*”. En C. Ferreira e I. Márquez, *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Ramírez Franco, S. (2003). “En torno de *Reo de nocturnidad*”. En C. Ferreira e I. Márquez, *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. México: FCE.

Imágenes y vivencias de París en César Vallejo y en Julio Ramón Ribeyro

Antonio González Montes
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Academia Peruana de la Lengua

César Vallejo llegó a París en julio de 1923, después de un viaje en barco desde el lejano Perú. Y aunque no permaneció siempre en la capital francesa, su vida terrenal concluyó en esta ciudad el 15 de abril de 1938, después de tres lustros en los que sobrevivió, con mucha dificultad, como migrante latino, sin un trabajo fijo ni salario que le sirviera para solventar sus gastos esenciales. Entre las actividades que realizó para agenciarse de algún dinero figura su trabajo como colaborador de periódicos de Europa y del Perú, a donde enviaba sus textos, con el fin de recibir a cambio una paga. Como consta en las fechas de sus crónicas, mantuvo una continuidad notable en su escritura de 1923 a 1937.

En 1927 publicó unas cuarenta crónicas, cifra bastante alta que indica la dedicación de Vallejo al periodismo en los días trujillanos y limeños previos a su viaje a Europa. De las que entregó a los periódicos donde colaboraba, interesa “Un extraño proceso criminal”. Posterior al título

hay una especie de sumilla que indica los tópicos que desarrolla el cronista. Debajo de estos datos, y antes de los párrafos, figura una data: “París, julio de 1927”. En seguida viene la crónica que consta de más de una decena de párrafos de carácter descriptivo y narrativo, y hasta se transcribe una breve sucesión de un diálogo que mantienen dos de los personajes que son parte de la historia evocada por Vallejo. Este texto, según el dato ofrecido por el responsable de la edición, Jorge Puccinelli (Vallejo, 1987), se publicó en la revista *Mundial* de Lima, en el número 376, el 26 de agosto de 1927.

El título, “Un extraño caso criminal”, abarca a la perfección el sentido de los sucesos protagonizados por el personaje llamado Gastón Guyot, a quien el cronista describe como un hombre “tuerto del ojo derecho y tiene el párpado de este ojo malo” (Vallejo, 1987: 221) y “que dentro de pocos días va a ser guillotinado, por haber estrangulado o quemado viva a su querida, a quien en horas del beso y la ternura, Guyot llamara Malou” (Vallejo, 1987: 221). Estos datos configuran el perfil de un criminal, como los de las grandes ciudades, y en ese sentido Guyot no escapa a esa condición común, pero pese a ello, Vallejo afirma que este individuo, “aparte de ser un bravo jugador de millones en la bolsa y en extremo tenorio, es, en síntesis, un hombre trascendental” (Vallejo, 1987: 222).

¿Por qué el escritor peruano, vecino de París desde hace cuatro años, y por tanto familiarizado en alguna medida con los casos criminales que ocurren en la gran ciudad o cerca de ella, considera a Guyot “un hombre trascendental”? Mediante una prosa narrativa, a la vez que argumentativa, busca convencer a los lectores de la veracidad de su apreciación. Para ello se remite a señalar que, producido el crimen, el asesino no se escondió de la policía, por el contrario, continuó haciendo su vida de todos los días. Esta conducta constituye, para el cronista peruano, un signo de la inteligencia de Guyot que sienta un precedente, dado que “ponía por primera vez en juego un audaz recurso al servicio de la técni-

ca de impunidad de los delitos. El eminente criminalista Henri Robert declaraba que, en efecto, la mejor manera de huir de la policía consiste en no ocultarse de ella” (Vallejo, 1987: 221).

La crónica, dedicada al creador de audaz recurso, muestra que Vallejo está integrado a la vida parisina, en especial a los casos policiales. En su condición de periodista, es decir, de profesional de la comunicación, hace conocer a sus lectores un suceso que posee la categoría de noticia. Según el *Diccionario de la Lengua Española*, en su acepción primera, “noticia es información sobre algo que se considera interesante divulgar” (RAE, 2014: 1548). De acuerdo con este criterio, lo realizado por Guyot justifica que el comunicador aplique su competencia discursiva a la divulgación del hecho, como en efecto lo hace el autor del texto que comentamos.

Al hacerlo, Vallejo demuestra que ha seguido con acuciosidad, en todo su desarrollo, el caso Guyot; por eso, en cierto pasaje de la crónica, relaciona la versión de los sucesos con el momento en que está escribiendo, porque dicho momento coincide con dos datos importantes. El acusado ha confesado su crimen y “ayer, después de un año de proceso, el jurado del Sena y del Marne le ha condenado a perder la cabeza, por asesinato premeditado” (Vallejo, 1987: 221). Efectuadas estas precisiones, el centro de atención de la crónica se concentra en lo que ocurre en las audiencias. Y en ellas, el periodista encuentra también ciertos hechos que realzan el carácter de noticia de lo protagonizado por el sentenciado.

Después de destacar que el acusado posee un ojo enfermo, muestra al personaje en el instante en que hace su ingreso y mira con autosuficiencia a los integrantes del tribunal, hasta que, al contestar las preguntas del jurado, con su ojo sano se percata de que uno de sus interrogadores,

el sustituto Mhilad, tenía un parecido asombroso con Guyot. La misma edad, el mismo ojo derecho mutilado, el corte y color del bigote,

la línea y espesor del busto, la forma de la cabeza, el peinado. “¡Un doble absolutamente extraordinario!” comenta “L Oeuvre”. El procesado vio a su doble y algo debió cambiar en su reino interior (Vallejo, 1987: 222).

La visión de su doble produce una transformación radical en la actitud de Guyot. A partir de ese instante causa “un visible y misterioso malestar, un gran miedo tal vez” (Vallejo, 1987: 222). El cronista explica que “la presencia de Mhilad le hacía, sin duda, un daño creciente, influyendo funestamente en la marcha de su espíritu” (Vallejo, 1987: 222). El avance del proceso y las incidencias que ocurren en él comprueban la afirmación del periodista. Guyot se muestra cada vez más abatido, sin capacidad de reacción, incluso, cuando escucha el veredicto de muerte se limita a mirar fijamente la cara de su doble.

La causa del cambio operado en la psicología del procesado, que pasa de una actitud de seguridad a una de inestabilidad, es el descubrimiento, en pleno juicio, de otro ser humano que es exactamente igual a él. Según la explicación final del cronista, esta circunstancia inusual ocasiona una modificación en la conciencia de Guyot, pues el doble, que tiene frente así, actúa como “el múltiple rol de un juez severo, de un testigo terrible, de un acusador implacable” (Vallejo, 1987: 222), que hace que el acusado asuma su responsabilidad en la comisión de algún delito, como ha ocurrido en este extraño proceso criminal que el escritor ha seguido como parte del público, y luego ha convertido en una crónica para beneficio de sus lectores.

Mas el caso de Guyot le ha servido a Vallejo no solo para elaborar el texto periodístico que acabamos de comentar, sino que lo ha transformado en uno ficcional. Con esta nueva condición y un título distinto, “Individuo y sociedad”, se incorporó al corpus de unos originales que el escritor no llegó a publicar, pero sí su viuda, Georgette Vallejo, con el título

de *Contra el secreto profesional* (1973). La principal observación hecha es que la versión posterior es mucho más sintética, menos anecdótica que la primera y se concentra en rescatar los aspectos narrativos de la historia protagonizada por Guyot. Este hecho llevó, primero, a Carlos Meneses (1979) y, luego, a Eduardo Neale-Silva (1987), a considerar los textos en el corpus total de la producción narrativa del autor (González, 1993).

Con los textos indicados, más el conjunto de su producción escrita (1923-1938), Vallejo se legitima como enunciador calificado para ofrecer una información periodística y una ficcionalización narrativa válidas acerca de una ciudad (París) y de un país (Francia), en los cuales siempre tendrá la condición de intelectual marginal, lo que no impide que ejerza su opinión o construya historias verosímiles basadas en sucesos reales. Cabe subrayar que, en este caso, Vallejo utiliza el recurso de la intertextualidad, frecuente en su escritura: se sirve de un texto (la crónica periodística) y lo transforma en uno de carácter literario narrativo (la fabulación).

Pasemos ahora a examinar el modo en que el enunciador Vallejo, a través de un yo poético inconfundible, crea un discurso desde y sobre París. Iniciaremos nuestro acercamiento con una lectura selectiva de uno de los poemas mayores del autor peruano: “Ello es que el lugar donde me pongo”, que aparece en *Poemas humanos* (1939). En la edición facsimilar de 1968, preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo, figura como el último texto del poemario póstumo. Al pie del original escrito por Vallejo está la fecha 21 de noviembre 1937, que no se reproduce en la versión impresa, y a diferencia de algunos otros tiposcritos no tiene muchas correcciones (Vallejo, 2012: 580).

Podría decirse que, en este poema, como en “Trilce xviii”, Vallejo habla desde “las cuatro paredes de la celda” (Vallejo, 2012: 247), que, en este caso, son las de su propia casa; a esta se refiere, en la primera ocasión, de un modo impersonal. Desde ese lugar emite su enunciación sobre sí

mismo, la ciudad en que vive y el mundo y la época a los que pertenece. En realidad no es la primera vez que el santiaguino monologa, lo ha hecho ya en *Los heraldos negros*, en *Trilce* y en varios textos vecinos de *Poemas humanos*. Es cierto que no hay una referencia explícita a París, pero si se toma en cuenta su biografía, se podría recordar que en esa fecha el escritor reside en la capital francesa. En esa época Vallejo pensaba en la Guerra Civil española, en la que había tomado partido del lado de los republicanos, pese a que la causa de estos últimos había fracasado. Además, en un pasaje central del poema, hace referencia a Georgette, su esposa parisina, con quien vivió sus últimos años. Hay que agregar que convertida en viuda, Georgette asumió de por vida un compromiso con la obra escrita de Vallejo, en especial, con la póstuma, que ella se encargó de publicar.

Dejando de lado estos aspectos editoriales, el poema implica una reflexión profunda sobre el ser humano, el ciudadano y el escritor que es César Vallejo, y si bien no menciona su propio nombre, como sí lo hace más de una vez en otros textos, todo lo que dice tiene que ver con él y su circunstancia, como diría José Ortega y Gasset. Un primer elemento mencionado es el de la ropa, simbolizada por dos prendas insustituibles en el vestuario del hombre de nuestra cultura: pantalón y camisa, ambas prendas cubren el cuerpo. Este también es mencionado en su dimensión física mediante la alusión metonímica al vientre: “lavado todo... briosamente” (Vallejo, 2012: 580). En cuanto a objetos que identifican las necesidades, el oficio y el afecto del monologante, cabe enumerar, en primer lugar, “un mapa de mi España”, que es humanizado al final de la primera gran estrofa cuando el habitante de la casa dice: “he ordenado bien el mapa que / cabeceaba o lloraba, no lo sé” (Vallejo, 2012: 580). Hay que considerar el carácter de signo que el mapa posee: simboliza un representante de España. A su vez España es una compleja realidad geográfica, social, cultural, política que asume la condición de representada para quien

la evoca, como es el caso del enunciador del poema; además, el sentido que tiene el signo España, en 1937, es histórico, político y revolucionario.

Los otros dos objetos, que en esencia también asumen el carácter de signos netamente connotativos, son el libro y el pan, unidos en una expresión antecedida por el enunciado clave del poema: “Ahora mismo hablaba/ de mí conmigo” (Vallejo, 2012: 580). El acto de pensar del “barro pensativo”, como define Vallejo al ser humano en el poema “Los dados eternos”, del libro *Los heraldos negros* (1919), se complementa con la acción en que se juntan los objetos antes dichos: “ponía/ sobre un pequeño libro un pan tremendo” (2012: 247). El primero se relaciona con la satisfacción de las necesidades espirituales de los seres humanos y, el segundo, con la de los apetitos corporales de aquel.

La segunda gran estrofa reitera la referencia a la morada entendida como “mi casa”. En ese espacio físico y mítico, el habitante realiza sus actividades cotidianas, rodeado de los objetos que son parte de su austero patrimonio familiar. Las alusiones a la propia dimensión física del enunciador también se repiten, pero incorporan un componente vinculado a la condición mortal del hombre: “mi querido esqueleto ya sin letras” (Vallejo, 2012: 580). Lo novedoso en estos versos es que se registra la presencia de la otra persona, Georgette, compañera y esposa del poeta. En este caso, ella hace las veces de la enunciataria de las elucubraciones del primero, a la vez que es vista como la persona que satisface la necesidad de comer, luego de lo cual podrá abandonar el espacio cerrado de la casa y acceder al mundo de la calle, “comprar un buen periódico” (Vallejo, 2012: 580), para saber qué ocurre. Y agrega algunos versos que dan cuenta de dos actividades peculiares: “guardar un día para cuando no haya,/ una noche también, para cuando haya/(así se dice en el Perú —me excuso)” (Vallejo, 2012: 580).

Cómo interpretar estas afirmaciones acerca del hecho de atesorar “un día” y “una noche”, unidades esenciales de la temporalidad que ha

inventado el hombre para medirla. Mas en este poema, Vallejo pretende algo más radical: apropiarse de una y otra unidad para utilizarlas en otro momento. De hecho, la escritura constituye una de esas formas creadas por la cultura que permiten *capturar* el tiempo, las cuales son empleadas una y otra vez, al infinito. Ya los antiguos runas del incanato habían construido un reloj lítico, el intihuatana, para *amarrar* al Sol. Esta magistral estrofa se cierra con una original referencia al sufrimiento y al oficio que desempeñan los ojos en su tarea de llorar, de expresar en su lenguaje acuoso (las lágrimas) “algo / que resbala del alma y cae al alma” (Vallejo, 2012: 580).

La tercera estrofa continúa de modo magistral la meditación de Vallejo acerca de la temporalidad humana, que es lo mismo que decir, el tópico de la vida y la muerte. Estos versos expresan una conciencia del existir humano, como una aventura, un camino o un recorrido a través del tiempo que comienza con el nacimiento y concluye con la muerte. Ese es el sentido que poseen los versos. En ellos, Vallejo divide su vida en tres unidades de quince años, con lo cual, su edad, para 1937, sumaba cuarenta y cinco años, dato que concuerda con la biografía del poeta. Aunque sobre la fecha de su nacimiento se ha discutido y discute todavía, se ha terminado por admitir que el año más probable es 1892.

Como dice Vallejo (2012: 582), la experiencia de vivir, del transcurrir cotidiano hace que todo ser humano con conciencia, “se siente, en realidad, tontillo”. No se puede hacer nada en contra de esa contundente realidad, solo queda asumir la condición humana, es decir, vivir y “llegar / a ser lo que es uno entre millones / de panes, entre miles de vinos, entre cientos de bocas” (Vallejo, 2012: 582). Pero ese transcurrir es agotador y anonadante; por eso, en su famoso poema “Walking around”, Pablo Neruda (2005: 308) dice: “sucede que me canso de ser hombre”. Igualmente, Vallejo se siente abrumado por ser, en la gran ciudad parisina, “uno entre millones”, como antes lo fue en Trujillo y en Lima,

según lo testimonian algunos de sus grandes textos de *Los heraldos negros* y de *Trilce*.

La cuarta y última estrofa es la más breve, pero no por eso menos genial. En ella se singulariza el tópico de la temporalidad. El poeta sitúa puntualmente *el cuando* de su enunciación: “hoy es domingo”. Este día es uno de los más simbólicos desde múltiples puntos de vista, pero desde el que nos parece pertinente en una gran ciudad como París. El séptimo día está asociado a la soledad, el descanso y la reflexión acerca de la vida. Eso explica el que ciertos órganos del cuerpo, que tienen sus respectivos oficios, como los ojos, según hemos visto atrás, los cumplan tal cual lo establece la lógica vital: la cabeza emite ideas; el pecho, el llanto, y la garganta guarda “así como un gran bulto” (Vallejo, 2012: 582).

Pero frente a este día, que también representa el orden, la regularidad, lo tradicional en lo individual como en lo social, motivo por el cual los hechos transcurren *como debe ser*, se yergue el lunes, día en que se produciría un trastocamiento de las funciones de los órganos vitales. Cada uno de los cuales cumpliría un rol distinto, como se indica en los versos finales: el corazón genera la idea; el seso, el llanto, y la garganta, “una gana espantosa de ahogar/lo que ahora siento,/ como un hombre que soy y que he sufrido” (Vallejo, 2012: 582). Como hemos señalado, el sentir es muy importante: sentir hambre, frío, miedo. A partir de esa vivencia podrá venir la reflexión, el pensamiento, que en este caso se produce en la ciudad de Descartes: “Ello es que el lugar donde me pongo”, es un homenaje y una requisitoria a París.

El poema, en su totalidad, es una gran metáfora, una suerte de espejo que refleja la rutina inevitable de la vida, y a la vez el deseo de la mente y del corazón de pensar y de sentir la vida, e inmortalizarla mediante el discurso poético. Con eso, Vallejo ha logrado aquello que Octavio Paz considera la función de la poesía: eternizar el instante, hacer que, creado el poema, el propio autor y los lectores de cualquier parte del

mundo y de cualquier época puedan volver, una y otra vez, a encontrarse y confrontarse con la vida y la muerte, con la temporalidad y la eternidad. Así lo hizo Vallejo en noviembre de 1937, a cuatro meses de su muerte en la capital francesa, según lo profetizó en su poema “Piedra negra sobre una piedra blanca”.

Consideramos que en “Ello es que el lugar donde me pongo” se sintetiza poéticamente la vivencia y la conciencia de Vallejo de ser y de estar en París como “uno entre millones/ de panes, entre miles de vinos, entre cientos de bocas” (Vallejo, 2012: 582). Estas imágenes aluden a su condición individual en una urbe masiva y multitudinaria que reduce hasta la insignificancia la existencia y la identidad del ser humano. Contra esta deshumanización se revela Vallejo.

También existe en el famoso poemario póstumo de Vallejo, un texto cuyo título, “París, octubre 1936”, establece una relación entre el yo poético y la ciudad en la que escribe y fecha el poema. Las preguntas iniciales que caben formular son ¿por qué el escritor elige ese título? ¿Qué connotación poseen el nombre de la famosa ciudad y la data (mes y año) que la acompaña? Según el crítico Peter Elmore, esta expresión espacio-temporal indica que el texto se escribe “a tres meses de iniciada la guerra civil española” (Vallejo, 2012: 451). Esto supone una suerte de paralelismo entre el desarrollo de dicha guerra y el de la vida del escritor en la capital francesa, por lo que se insinúa que ambos sucesos (uno colectivo y el otro individual) no tienen un futuro muy promisorio.

Aunque este es el contexto subyacente, la enunciación se concentra en el destino del que escribe, en octubre 1936, desde París. El tono general del discurso es elegíaco. Es la voz de alguien que se está despidiendo, por ello surge en los versos una oposición entre quedar(se) y partir. El primer verso lo señala con claridad: “De todo esto yo soy el único que parte” (Vallejo, 2012: 451). “Todo esto” es París, la vida, lo que permanece, a lo cual el enunciadore está ligado de modo frágil, precario, inestable. Esta

situación está simbolizada en “este banco”, sus “calzones” e, irónicamente, en su “gran situación”, sus “acciones”, como si fuera un gran propietario. El quinto verso y último de la primera estrofa repiten el enunciado del primer verso.

Así como en el famoso poema “Piedra negra sobre una piedra blanca” se menciona París, en la segunda estrofa de “Ello es que el lugar donde me pongo” se alude dos veces a los Campos Elíseos, y también “la extraña callejuela de la Luna” (Vallejo, 2012: 451). Esos espacios son escenarios de la partida del enunciador (“mi defunción”, “mi cuna”) y de la presencia de la gente que constata la desaparición del poeta, cuya “semejanza humana/dase vuelta y despacha sus sombras una a una” (Vallejo, 2012: 451). Además, el alejamiento total tiene como testigos y cómplices a las propias prendas de vestir del enunciador: su zapato, su ojal, “hasta el doblez del codo/de mi propia camisa abotonada” (Vallejo, 2012: 451). Dice el poeta que conspiran “para hacer la coartada” (Vallejo, 2012: 451), es decir, la justificación de su muerte. Estas referencias a la ropa como parte de la identidad del ser humano son constantes en la escritura vallejana de aquellos años, tal como ocurre en el “Piedra negra sobre una piedra blanca”. En ambos poemas, Vallejo es su mente, su corazón, su cuerpo, su esqueleto, pero también su camisa, su pantalón, sus zapatos y la “cucharita amada”; el cigarro, el periódico y, por supuesto, su mapa de España, que “cabeceaba o lloraba” tal como él sufría por la España republicana desde París. Así lo expresa también en su poema en prosa “El buen sentido”.

Imágenes y vivencias de París en dos cuentos de Julio Ramón Ribeyro

Después de haber realizado una lectura de algunos textos de César Vallejo en los que habla desde y sobre París, pasaremos a dos cuentos del

escritor peruano Julio Ramón Ribeyro “La estación del diablo amarillo” y “Papeles pintados”, pertenecientes a *Los cautivos* (1972), ambientados en París. En ambos, las historias están protagonizadas por personajes migrantes, que subsisten en la Ciudad Luz como náufragos y sobrevivientes, según la certera expresión de Sebastián Salazar Bondy.

La estación del diablo amarillo

Este relato tiene un narrador en primera persona, coprotagonista, con dos personajes importantes: el narrador innominado, una suerte de alter ego del Ribeyro joven que vivió en París, y un hombre ya mayor, de origen árabe, llamado Bel-Amir. Las circunstancias de la vida han hecho que ambos seres, tan distintos entre sí en edad, oficio, clase social, nacionalidad, cultura e idioma, se hayan encontrado en la estación de Payol. Ahí ambos cargan y descargan mercancías y otros materiales. Este trabajo requiere de fuerza física y resistencia, la cuales posee Bel-Amir, pero el joven, no. Él trabaja por la necesidad de solventar los gastos que lo agobian.

Si bien el narrador y Bel-Amir son los protagonistas del relato, y sus encuentros y desencuentros constituyen la trama de la historia, en la anécdota aparecen otros personajes jóvenes, amigos del narrador, que también realizan la titánica faena por las mismas razones que el joven: no tienen otra forma de afrontar sus gastos cotidianos.

Tanto el narrador como sus amigos son intelectuales o artistas que viven con la ilusión de plasmar sus sueños, pero deben subsistir; por ello están allí, en la estación de Payol, compitiendo con Bel-Amir y otros marginales y migrantes sin otro propósito que el de ganarse el sustento diario, aunque sea con un trabajo tan deshumanizador y tan degradante. Así lo siente y expresa el narrador, mientras que los jóvenes veían la actividad como algo transitorio: aún soñaban con realizarse como seres especiales, “pero la verdad es que al salir del trabajo éramos incapaces de cumplir

nuestros preciosos sueños. Llegábamos a casa tan cansados que no nos quedaba otra cosa que comer, emborracharnos y echarnos a dormir hasta el día siguiente” (Ribeyro, 1994: 150).

La suerte de este grupo de idealistas fue diversa. Algunos pudieron abandonar la dura e infamante —para ellos— labor de ser cargadores, pero el narrador no estuvo entre esos afortunados, siguió sometido al recorrido de ir y venir de la ciudad a la estación.

Por otra parte, los que continuaron trabajando se esforzaron por llegar temprano para usar el diablo amarillo, que era la carretilla más cómoda para realizar el trabajo de transportar la carga de un lugar a otro. No obstante, cuando llegaban, ya Bel-Amir se había posesionado de ella, así que les tocaba realizar el trabajo con lo que hubiere.

Igual que en “La primera nevada”, relato también ambientado en París, en “La estación del diablo amarillo” es importante el cambio de las estaciones climatológicas; específicamente se hace referencia al invierno, pues su llegada empeora la vida en todo sentido. En este nuevo contexto, el narrador recibe de Gastón, el reclutador, la oferta de una propuesta de trabajo algo diferente y él la acepta con la idea de que se va a esforzar menos y ganará más; sin embargo, la labor consiste en descargar vagones con carbón. En esta nueva fase, el joven tiene como compañero de faena a Bel-Amir. Este hecho le permite al joven conocer mejor a Bel-Amir, tanto en los aspectos positivos como en los negativos.

En efecto, el trabajo resulta más abrumador que el anterior, y rebasa la resistencia del narrador. Por más que Bel-Amir colabora con él, e intercambian puestos en la ardua tarea, los resultados eran los mismos. El joven lo dice de modo dramático:

Poco a poco sentí que me deshumanizaba, que me convertía en un buey, en un caballo. Tenía las manos ampolladas. Mi conciencia se había estrechado, al punto que no percibía la realidad sino por

fragmentos: tan pronto la rampa o la carreta, pero siempre a Bel-Amir, gigantesco, oscuro, lanzando sus paletadas y gritando desde la altura: “¡Son las nueve!”, “¡Son las diez!”... “¿Quieres pasarte aquí toda la mañana?” (Ribeyro, 1994: 152).

Sacando fuerzas de flaqueza, el narrador continuó trabajando todo aquel día, pero sus relaciones con Bel-Amir se volvieron más tensas: uno y otro se insultaban en sus respectivos idiomas. Al terminar la jornada, el narrador retornó a París a cenar y descansar, pero estaba en condiciones deplorables, sobre todo porque parecía “un fantasma de hollín”. Su situación empeoró más: cayó enfermo durante cuatro días, como no trabajó, no pudo pagar su alojamiento, por lo que fue echado del hotel donde vivía. Sin otra alternativa, tuvo que retornar a la estación. Habló una vez más con el reclutador, quien aceptó su petición de volver a trabajar. Enterado de que no tenía dónde dormir, le ofreció la barraca como el lugar donde podía pernoctar hasta que encontrara un sitio mejor.

Así, durante algún tiempo, el narrador siguió trabajando en condiciones siempre duras, aunque ya no transportando hollín, sino otro tipo de mercadería, y si bien no laboraba en dupla con Bel-Amir, sí compartía el lugar donde ambos pernoctaban. Las relaciones tampoco eran buenas, mientras que su compañero de barraca, el árabe, solo se dedicaba a trabajar de manera mecánica y casi animal, el joven intelectual aún conservaba sus sueños de realizarse personalmente: deseaba leer durante las noches, y hubiera querido establecer alguna amistad con él, pero Bel-Amir se negaba a cualquier diálogo; quería tranquilidad para descansar del duro trabajo y poder continuar al día siguiente.

La fase final de esta durísima etapa en la vida del narrador se produjo en una fecha cercana a la navidad, cuando tuvo que cargar canastas de ostras y cajones de champagne; esto le produjo, a él y a sus jóvenes ami-

gos, un gran disgusto porque mientras los parisinos se preparaban para celebrar y gozar de las próximas fiestas, ellos no tenían ninguna esperanza de que su situación mejorara, por ello conservaron el mismo espíritu. Por su parte, Bel-Amir siempre fue una referencia para ellos, pues nunca se quejaba de su suerte; su vida constituía un misterio, aunque

Gastón nos había dicho que todo su dinero lo enviaba a Orán, donde vivía su familia. Hacía doce años que dormía en la barraca. No conocía París. Su vida consistía en ir del diablo a la cama y de la cama al diablo. Y así probablemente hasta reventar (Ribeyro, 1994: 155).

En ese ambiente de monotonía y de rutina que constituye un motivo de regocijo para el narrador, una de esas mañanas pudo usar el diablo amarillo; sin embargo, aunque la carretilla le permitió hacer su faena con más tranquilidad, faltando una hora para acabar con la dura jornada, sufrió un accidente que le afectó la pierna.

La gravedad de la herida hizo que el narrador suspendiera su trabajo y fuera a la enfermería. Cuando quiso regresar a París con sus amigos, ya estos se habían ido y no le quedó otra opción que irse cojeando hasta la barraca, donde dormía Bel-Amir. Allí pasó largas horas en estado de somnolencia a causa del mal que afectaba todo su cuerpo. El árabe no se dio cuenta de cuán afectado estaba su compañero, por eso discutía con él para que apagara la luz y lo dejara dormir.

Así transcurrió el tiempo, con el narrador quejándose. En un rato en el que el joven pudo dormir, soñó con su “ciudad natal, donde no nevaba nunca, donde ni siquiera llovía” (Ribeyro, 1994: 157). Esa noche, aunque intentó dialogar con Bel-Amir, el intercambio verbal fue breve y poco amistoso. Después de un rato, el joven se percató de que estaba más grave de lo que pensaba; eso lo llevó a hablar otra vez con Bel-Amir, quien

solo deseaba dormir. Cuando el árabe se dio cuenta de que su compañero de barraca pasaba por un momento crítico, no dudó en cargarlo y lo llevó a un lugar donde pudiera ser curado.

El final del relato es abierto e incompleto, pues el narrador se limita a decir que se dejó llevar por su compañero de labor “sabiendo que entre los brazos de Bel-Amir, esos brazos que durante sesenta años le habían impedido morir, mi vida estaba salvada” (Ribeyro, 1994: 158).

Este es uno de los relatos más intensos de Ribeyro, porque sigue de cerca el duro trabajo físico que realiza el protagonista con el propósito de sobrevivir. También se observa el contraste entre los jóvenes intelectuales y artistas que viven en París y tienen un proyecto de vida que constituye su sueño máspreciado, y que para mantener vivo ese ideal no vacilan en realizar una actividad para la que carecen de la fuerza necesaria y en la que ponen en riesgo su vida. Del otro lado se aprecia a Bel-Amir, el árabe, un hombre muy mayor que se ha animalizado en el trabajo y que carece de ideales, aunque se llega a saber que labora para enviar dinero a su familia que vive en Orán.

Este personaje no conoce París. Trabaja y vive en condiciones infrahumanas, pese a eso sabe ser solidario con el narrador cuando este necesita su ayuda. Ello significa que el árabe, muy golpeado por el sistema, conserva un grado de humanidad y presta auxilio a alguien con quien no tenía mayor afinidad. Por esa acción, el narrador lo recuerda con afecto.

Papeles pintados

Siguiendo una opción empleada en casi todos los relatos de *Los cautivos*, en “Papeles pintados” se recurre al concurso de un narrador autodiegético en primera persona que comparte roles protagónicos con un personaje femenino de nombre Carmen, de modo que cabe hablar de un narrador en primera persona, coprotagonista. La historia, según otra

constante del libro, se desarrolla en algunas calles de la ciudad de París, en unas pocas horas de la noche y el amanecer; por lo cual es lícito tipificar al texto como un cuento fragmento, pues en un lapso temporal redondea una anécdota que revela ciertas características esenciales de la personalidad de Carmen, quien es el personaje más importante de esta breve ficción de Ribeyro.

El relato, desde la perspectiva del narrador indicado —cuyo nombre nunca se menciona— evoca, con una prosa muy visual, ágil y con un buen manejo de la descripción y del diálogo, las horas que pasó al lado de Carmen, una mujer con una afición muy particular: recorrer las calles observando los afiches turísticos que adornaban las vitrinas de los establecimientos para, luego de elegirlos, arrancarlos. Esta curiosa actividad es la que centraliza el narrador, quien la acompaña en el recorrido con el propósito de tener una aventura amorosa con Carmen. Esto también ocurre en otros relatos como en “Una aventura amorosa” y “Bárbara” (González, 2010).

Después de algunas horas de haber estado en un bar con Carmen escuchando las tribulaciones que había pasado, ambos salen rumbo al hotel. Ahí el narrador espera pasar la noche en compañía de Carmen, pero este plan se frustra porque ella se detiene varias veces a elegir y a arrancar varios afiches. Cuando ha concluido su cometido, las horas han avanzado y es imposible entrar al hotel. Es de madrugada, el narrador la acompaña a su habitación y se marcha. Su amiga lo compromete para que vuelva a buscarla esa misma noche y, en efecto, el narrador regresa.

Esa madrugada el narrador nuevamente recorre las calles realizando la actividad que obsesiona a Carmen; por fin llega a la habitación del hotel para descubrir con sorpresa que su amiga tiene su cuarto atiborrado de afiches con paisajes de todos los sitios turísticos del mundo. La impresionante cantidad de papeles pintados lo impresionan y sale huyendo del lugar.

Lo curioso es que ya en la calle, y supuestamente liberado del mundo de los afiches que obsesionaba a Carmen, el narrador se encuentra un afiche que su amiga había visto pero no pudo arrancar, contagiado por la pasión que absorbía a su coprotagonista, él hace la labor subrepticia que había visto realizar a su amiga, pues ha comprendido lo importante de esos *papeles pintados* para la singular coleccionista. Cumplida la misión, vuelve a la habitación de Carmen con el botín.

Esos impresos, que con tanta pasión Carmen sustraía al amparo de la noche parisina, eran una especie de objetos mágicos. Estos sustituían las experiencias de viaje que ella, probablemente, nunca tuvo porque carecía de los medios económicos para visitar aquellos lugares que conoció a través de los papeles pintados. Su amigo el narrador entendió la función compensatoria que cumplían los afiches, por ello renunció a sus propios deseos (gozar de un encuentro íntimo) y asumió, de algún modo, la obsesión de Carmen. Se convierte en una suerte de colaborador o de ayudante de su amiga.

Con buen criterio, Peter Elmore, reconocido estudioso de la cuentística de Ribeyro establece nexos temáticos entre “Papeles pintados” y “Bárbara”. En ambos relatos, los coprotagonistas son dúos (hombre y mujer), en los que del lado del hombre existe el propósito de consumir una relación amorosa con las respectivas mujeres. Y en ambas historias, las expectativas eróticas de ellos se ven frustradas por los comportamientos peculiares de ellas. En el caso de “Bárbara”, la joven prefiere mostrar su colección de faldas a su amigo, antes que intimar con él. En “Papeles pintados”, la obsesión de Carmen por los afiches frustra los deseos amorosos del narrador, quien termina por comprender y sumarse al ímpetu coleccionista de su amiga. Como se observa, la presencia de ciertos objetos (la ropa, los afiches) dificulta una consumación amorosa, anhelada por ellos e ignorada o minimizada por ellas.

A través de la aproximación a los textos de dos autores peruanos emblemáticos, Vallejo y Ribeyro, hemos podido apreciar los modos en que la ciudad cosmopolita de París se convierte en el lugar de encuentro de los personajes con sus propias conciencias, así como también de la confluencia de seres que pertenecen a mundos diversos y que establecen relaciones de comunicación o de incomunicación, de amistad o de conflicto. Mediante la escritura periodística, poética o narrativa, uno y otro autor, revelan magistralmente los infinitos mundos de la condición humana.

Referencias

- González Montes, A. (1993). “La narrativa de César Vallejo”. En R. González Vigil (ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Meneses, C. (1979). *Cuentos completos de Vallejo*. México: Premiá.
- Neale-Silva, E. (1987). *César Vallejo cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Barcelona: Salvat.
- RAE (2014). *Diccionario de la Lengua Española* 23.a ed., Madrid: RAE.
- Ribeyro, J. R. (1994). *La palabra del mudo*, t. 2. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Vallejo, C. (1973). *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul.
- Vallejo, C. (1987). *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)* [Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli]. Lima: Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, C. (2012). *Poesía completa*. [Prólogo, edición y notas de Ricardo González Vigil [Nueva edición aumentada y corregida]. Lima: Petroperú.

Creación, traducción y edición en *Poesía*
y *Poética* de Hugo Gola: relaciones
Francia-Argentina-México

Tania Favela Bustillo
Universidad Iberoamericana

No hay naciones.
Hay solo lenguas.
LAUGESSEN, PETER

El poeta argentino Hugo Gola nació en Pilar, provincia de Santa Fe, en 1927. Desde su primer libro, *Veinticinco poemas*, publicado en 1956, hasta su último libro, *Resonancias renuentes* de 2011, Gola mantuvo un mismo rigor y una misma fidelidad al acto poético que para él fue un acto crítico. Este abarcó no solo su obra poética, sino también su trabajo como traductor, principalmente, del francés y del italiano, y como editor, a través de las revistas *Poesía y Poética* (1990-1999) y *El Poeta y su Trabajo* (2000-2010) que dirigió y publicó en México por más de veinte años. En ambas revistas, Gola realizó, en una apuesta ética

y estética, una reflexión continua en torno a la poesía, los poemas, los poetas y su relación con el mundo y el lenguaje.

Exiliado desde 1975 a consecuencia del régimen militar argentino, primero en Londres, después en México —lugar en el que vivió por más de treinta años—, el trabajo de Hugo Gola se ha vuelto, a pesar de su aparente marginalidad, en referente para muchos escritores latinoamericanos. Son importantes también en la obra de Gola las relaciones interculturales que entabló con distintos países, no solo latinoamericanos, sino europeos. En este ensayo me detendré en sus relaciones con Francia, tomando en cuenta la obra poética de Hugo Gola, pero también su trabajo de traducción y su trabajo como editor.

Dentro de su obra poética se destaca el poema “Variaciones” que Gola escribió en 1989, durante una estadía en Saint-Nazaire. En cuanto a su trabajo de traducción, son de gran relevancia sus traducciones de *La llama de una vela* de Gaston Bachelard, *Poesía y temporalidad* de Jaques Garelli, *Notas de poesía* de Paul Valéry (selección de los *Cahiers*) y *Encuentros con Bram Van Velde* del escritor francés Charles Juliet.

Como director de las revista *Poesía y Poética* y *El Poeta y su Trabajo*, Gola incluyó, desde el inicio, a artistas y escritores franceses, tales como Francois Villón, Stéphane Mallarmé, Saint John Perse, Paul Valéry, René Char, Robert Desnos, Tristan Tzara, Henri Michaux —Bélgica-Francia—, Francis Ponge, Pierre Reverdy, Jaques Roubaud, Franc Ducros, Roland Barthes, René Nelli, Jean Luc Godard, Paul Cézanne, Georges Braque, Jean Arp, Jorge Du bon —México-Francia—, Nicolas de Staël —Rusia-Francia—, entre otros.

El vínculo de Hugo Gola con la poesía francesa se remonta a su juventud y a la amistad que entabló con el poeta enterrerriano Juan L. Ortiz, treinta años mayor que él. Cito a Gola, quien recuerda a Juan L.:

Alguna vez he oído decir que Juan L. traducía del chino. Salvo que por traducir se entienda descubrir o adivinar aquello que los ideogramas representan, como solía hacerlo Gaudier Breska, según lo cuenta Ezra Pound en su libro sobre el escultor, nunca he podido confirmar aquel supuesto. Juan L. conocía muy bien el pensamiento chino, así como su poesía, pero había accedido a ellos a través del francés. Esta era la única lengua que Juan conocía muy bien, aunque con las limitaciones propias de quien aprende solo una lengua extranjera, es decir con dificultades en la pronunciación. A pesar de ello su dominio era tal que pudo traducir en excelentes versiones dos novelas: *Las masacres de París* de Jean Cassou y Aurelien, en dos tomos, de Louis Aragon. Se conocen más los poemas traducidos del francés por Juan L. y que para nosotros eran casi siempre una verdadera primicia, como aquella “Sonata del claro de luna” del poeta griego Jannis Ritsos. Una traducción, ciertamente del francés, pero con tantos aciertos que, al cotejarla, muchos años después, con una muy buena efectuada directamente del griego y publicada en *Poesía y Poética*, pude reconocer las virtudes de aquella versión; tengo muy presentes todavía versiones orales que Juan L. solía hacernos de poemas de Mallarmé, de corrido, sin diccionario, sorteando bien las dificultades que, se sabe, plantea siempre el poeta de “Un coup de dés” [...].

La literatura francesa ocupó un lugar de preferencia en sus lecturas. Leyó a autores tales como Proust, Mallarmé, Valéry, Eluard, Aragon, entre otros tantos.

Los viajes de Juan L. a Santa Fe eran bastante frecuentes. Para él constituían un motivo de distracción, para nosotros fueron siempre una fiesta. Aunque a veces pasara solo unas horas en la ciudad, traía infaltablemente su bolso de plástico azul, muy gastado, repleto de libros, que generosamente distribuía entre nosotros. Solía traer también poemas pasados en limpio, en unas hojas de papel de seda, casi siempre muy arru-

gadas, que desplegaba dificultosamente ante nuestra avidez. A veces eran poemas todavía en proceso, que igualmente nos leía. En algunas ocasiones estas lecturas se hacían mientras aguardábamos que el asado estuviera a punto. Debo agregar, igualmente, que esas reuniones las hacíamos casi siempre cuando Juan venía, pero no eran estas las únicas ocasiones en que nos juntábamos; una buena costumbre que más espaciadamente cada uno de nosotros todavía conserva (creo que esta es la tradición que más perdura, y aun, quizá, la que más nos ayuda a soportar las inclemencias del mundo) era sentarnos en rueda frente al fuego para charlar, acompañados de vino, recordando, conjeturando. Juan L. está asociado en mí a esa memoria, y a pesar de los años transcurridos, el aura de aquel tiempo no se disipa (Gola, 2010: 9).

Esos asados alrededor del fuego, y de Juan L. Ortiz como principal interlocutor, reunieron a lo largo de los años a Hugo Gola, Juan José Saer, Raúl Beceyro, Marilyn Contardi, Mario Medina, Rodolfo Alonso, y otros más. Ahí floreció, en Gola el amor a la poesía; también, la conciencia de ese lazo que une a la amistad con la lectura, la conversación y la reflexión, y que enlaza también al mundo afectivo con descubrimiento y el entusiasmo ante la propia lengua y las otras lenguas. Consciente del valor de la poesía, de lo que la lectura de un poema puede despertar, estimular y activar en el ser humano, Hugo Gola editó numerosas revistas y libros con el propósito de compartir con otros sus propias lecturas. No fueron los factores externos —prestigio, premios, becas, menciones, la academia— los que llevaron a Gola a escribir sus poemas, a traducir los poemas de otros o a publicar las revistas, fue la necesidad de ser fiel a un entusiasmo inicial, de continuar un diálogo, de seguir el hilo de una conversación. Todo lo insertó desde un principio como un motor de su *hacer* que fue su forma de vivir, es decir, una manera de estar en el mundo.

Las traducciones, revistas y libros que editó, sustentaron y desarrollaron sus preocupaciones vitales. A través de ambos quehaceres,

Gola, además de mantener la reflexión crítica en torno a la poesía, se dedicó a propiciar en miles de lectores la experiencia gozosa ante un poema. La poesía, dice el poeta francés Jaques Roubaud (2000: 9), es “amor a la lengua”.

El trabajo de Gola como editor y traductor mantuvo vivo un ritual: el de compartir con los amigos aquello que se lee. Fuera de su país, alejado de sus amistades, ese ritual pasó a otros amigos y posibles lectores; así nutrió a distintas generaciones. Amor es, entonces, una palabra con la que podemos caracterizar el trabajo de Gola, preocupado siempre por difundir lo mejor de la poesía antigua y moderna en su lengua original y en excelentes traducciones.

Sobre la traducción, Gola comentó:

Siempre que emprendí alguna traducción lo hice para comprender mejor lo que el autor quería decir. Fue, por lo tanto, una lectura mucho más minuciosa que la habitual. El segundo paso, consistió en trasladar a mi lengua lo que ese autor decía en la suya. Los escritores que traduje por una razón u otra, estaban, en ese momento, muy próximos a mis propias necesidades: Pavese, Valéry, Bachelard, Michaux. Nunca traduje textos que no tuvieran que ver con mis propios intereses. Pienso también que traducir es un modo de capturar los mecanismos de una escritura ajena, de desmontar procesos formales que, ciertamente, multiplican las posibilidades expresivas de la lengua de llegada, ya que no sólo se trasladan significados, sino que se intenta rescatar la materialidad del lenguaje original. En la traducción de poemas, se trata de capturar, en lo posible, la materialidad de la lengua primera, sonidos, acentos, aliteraciones, ritmos, pues allí reside también una parte, no menor, de su significado. Un verdadero trabajo de reconstrucción o de re-creación. Ese ejercicio prepara, al menos a quien lo hace, para su personal escritura y permite sobrellevar, sin desesperación, los períodos de sequedad que con frecuencia

acechan al poeta. Como se puede observar, la traducción beneficia a la lengua de llegada, pero también mantiene las armas afiladas para el propio uso de quien la practica (Gola, 2017: 39).

Traducir, escribir y leer son ejercicios de atención que Gola practicó sin cesar a lo largo de su vida. Trabajo solitario que Gola acostumbraba hacer al alba, acompañado de la luz de una lámpara. Lámpara, lectura y escritura fueron para Gola una compañía constante. Gastón Bachelard en su libro *La llama de una vela* describe una escena en la que bien podríamos imaginar a Gola:

El verdadero espacio del trabajo solitario es, en una habitación pequeña, el círculo iluminado por la lámpara. [...] Y la lámpara de trabajo concentra la habitación en las dimensiones de la mesa. [...] No se sabe en qué piensa el trabajador ante la lámpara, pero se sabe que piensa, que está solo en su reflexión. [...] La soledad se acrecienta si, sobre la mesa iluminada por la lámpara, se expone la soledad de la página blanca. ¡La página blanca!, ese gran desierto por atravesar... (Bachelard, 1989: 115).

La traducción del libro de Bachelard, como se señaló, es de Hugo Gola. No es extraño pensar que Gola se haya sentido atraído por ese libro y por la sensibilidad particular que Bachelard muestra en él: el amor por la poesía y el trabajo en soledad. El amor por la poesía no es otra cosa que el amor por la lengua y por el pulso de vida que late en ella; de ahí la insistencia de Gola en la traducción de trasladar una experiencia vital de una lengua a otra, de penetrar, en la medida de lo posible, en una forma de sensibilidad.

Para Gola, traducir implicó siempre trasladar de una lengua a otra la energía vital que guardan las palabras, mantener la intensidad del texto

original para propiciar en el lector una experiencia de lectura profunda. En relación con lo anterior Gola anota:

El trabajo del escritor toma forma en su lengua. Un poema está hecho de palabras. Una palabra de más lo cambiaría necesariamente. Pero el poema traducido puede tener otra vida. Si leo un poema traducido de Yeats, Eliot o Rilke, tengo una experiencia de lectura poética muy fuerte en estos tres casos. Un buen poema, al ser traducido, tiene una nueva vida en otra lengua (Bretonnière, 1991; citado en Favela, 2012: 11).

Gola tradujo solo lo que le permitía entablar una relación con su propio trabajo, lo que despertaba en él un interés genuino. No fue un traductor de profesión, traducía por gusto, con pericia, por el placer de encontrar en el pensamiento o las palabras de otros ciertas resonancias.

Así, a finales de los setenta, Gola emprendió la traducción del texto *Poesía y temporalidad* del poeta y filósofo Jacques Garelli, texto que ahonda justamente en la experiencia poética y el lenguaje poético. Si se revisan algunas ideas de Garelli y después se va hacia la visión poética de Gola, se pueden ver los vínculos entre ambas. Quizá una de las ideas compartidas más interesante es la diferencia entre la conciencia imaginante y la conciencia intelectualista, como las llama Garelli; para Gola esta distinción fue también fundamental: una y otra vez insistió en la divergencia entre el pensamiento discursivo, racional, filosófico y el pensamiento poético, pensamiento que, moviéndose desde zonas mucho más sensoriales e intuitivas, articula el mundo de una manera inusual. Garelli (1978: 16) anota: “El mundo prerreflexivo, que es el mundo de las significaciones en gestación, se escapa por el movimiento mismo que funda el sentido”, y más adelante escribe: “Cuando Mallarme decía a Degas que la poesía no se hace con ideas, ello significaba que el universo del sentido no

puede por sí solo dar razón de la creación poética y menos aún construirla” (Garelli, 1978: 16). En sus *Prosas* Gola (2007: 16) anota:

Que el poema no tenga un significado preciso, o que no pueda reducirse a una significación conceptual, no quiere decir que carezca de sentido. [...] No hay que olvidar que la palabra en el poema tiene otro modo de comportarse, de respirar, de sugerir. En el poema la palabra es un material viviente, es porosa, grávida, subrepticia.

Posteriormente señala: “que la inspiración llega cuando quiere, que el poder del sonido es mayor que el poder del sentido y que nada verdaderamente grande proviene de la reflexión son, a mi modo de ver, lo que define el trabajo del poeta” (Gola, 2007: 26). Como se puede observar, la proximidad entre el pensamiento de Gola y el de Garelli se hace evidente en las citas anteriores.

Es ya en sí sugerente que Gola eligiera a Gaston Bachelard —filósofo-poeta— y a Jacques Garelli —poeta-filósofo— como interlocutores; ambos, a pesar del pensamiento sistemático, propio del filósofo, privilegian el pensamiento poético e intentan ahondar lo más posible en la función y naturaleza de ese pensamiento poético. Para Gola, un poema es también un problema que hay que pensar. La poesía problematiza al lenguaje y por lo mismo interroga continuamente la realidad. Nada está dado de antemano para el poeta, no hay teorías desde las cuales partir ni lenguajes, ni realidades estables; de ahí la importancia de generar una reflexión constante que interroge a los poetas y cuestione su relación con la escritura, la lengua, la tradición, la vanguardia y la traducción. Motivos que se revisan una y otra vez en las revistas editadas por el poeta argentino.

En *Poesía y Poética* 32, por ejemplo, Gola ofrece a su lector la traducción de la “Balada de la Gorda Margot” de Villon. Si abrimos la revista encontraremos de entrada un ensayo de Paul Valéry sobre Vi-

llon y Verlaine traducido por Hugo Gola, e inmediatamente después el poema de Villon en tres lenguas: francés —el poema original—, portugués —traducción del francés hecha por Décio Pignatari— y español —traducción del portugués, versión de Gonzalo Aguilar—. En esta articulación de distintas lenguas, del francés al portugués y del portugués al español, Gola nos brinda un ejemplo de transcreación.¹ El lector de la revista tiene la oportunidad de leer el poema original y al mismo tiempo puede cotejar con estas otras dos versiones; al hacer esta triple lectura reconoce las peculiaridades de cada lengua y cómo cada una acoge a Villon de manera diversa.

“Balada de la Gorda Margot” tiene una vida distinta en el español que en el portugués y cada uno de los traductores debe dar cuenta de la singularidad de su lengua, al mismo tiempo que debe mostrar lo propio de la lengua del poeta francés. En estas traducciones —o transcreaciones— se pone en juego la materialidad de las palabras, las aliteraciones, las texturas sonoras-afectivas de las lenguas, las resonancias semánticas; es decir, cualidades de la lengua que nos permiten dar cuenta de los encuentros lingüísticos, de la urdimbre sonora-semántica de la obra de Villon. En suma, Gola nos muestra, a partir de la reflexión de Valéry y de los distintos ejercicios de traducción, la necesidad de seguir leyendo a Villon; de igual manera, nos muestra su condición de contemporáneo.

Otro ejemplo notable lo encontramos en *Poesía y Poética* 31, número en el que Gola, sumándose a la celebración del centenario del poeta francés Mallarmé, ofrece al lector la primera versión mexicana de *Un coup de dés*. En la nota introductoria se lee:

¿Por qué Mallarmé, hoy? ¿Por qué *Un coup de dés*? Quisiéramos, con esta edición, convertir un hecho episódico en una actitud esencial: la

¹ Concepto que fundan los poetas concretos del Brasil, pero que tiene su origen en la visión de traducción de Ezra Pound.

lectura de un poeta que está en la raíz de la mejor poesía contemporánea. Para ello nos pareció oportuno promover una nueva traducción de su poema programático, teniendo en cuenta que hasta entonces no contábamos con ninguna versión mexicana. Para salvar esta omisión, hemos invitado a Jaime Moreno Villareal, autor de varias traducciones notables del poeta francés (1998: 73).

Posteriormente indica: “Cada generación, dice Pound, debe volver a traducir a sus clásicos. Esta afirmación [comenta Gola en la introducción antes citada], alude ciertamente a la necesidad que tiene cada época de volver a sopesar lo recibido, de volver a pensarlo” (1998: 73). La versión de Jaime Moreno Villareal, descoloca, de entrada, el título acostumbrado de “Un golpe de dados”, para ahora titularlo “Un tiro de dados”. A este cambio le siguen otros que posibilitan la reflexión del lector en torno al poema y al problema de la traducción: cada una de ellas propone lecturas distintas del original que enriquecen las posibilidades de recepción del poema: “Es probable [continúa diciendo Gola] que de esta primera versión mexicana se sucedan otras. Creemos que la carga revulsiva del poema sigue emitiendo señales y que su irradiación continuará en las distintas lenguas sin perder su energía inicial” (1998: 73). Para Gola, cuando un poema tiene la energía necesaria, se expresa de formas diversas, y seguirá haciéndolo a lo largo del tiempo a partir de las aproximaciones que los lectores y los traductores hagan. El poema, en este sentido, es siempre un inicio, un punto de partida desde el cual se comienza a decir, sentir, pensar y entablar relaciones con el mundo y el lenguaje.

Estos dos ejemplos, el de Villon y el de Mallarmé, podrían acompañarse de muchos otros que darían cuenta del relieve que Gola dio a la reflexión y creación de los poetas franceses. Por mencionar algunos, están los trabajos de poética y los poemas de Francis Ponge, que nos ayudan a pensar a la poesía como proceso y trabajo de observación constante, tam-

bién permiten replantear nuestra relación con nosotros mismos y con el mundo que nos rodea. En la revista *Poesía y Poética* 3, Gola publicó “El murmullo”, ensayo imprescindible para comprender la función del arte y la visión del hombre que Ponge plantea:

Supongamos, en efecto, que el hombre, cansado de ser tomado por una inteligencia (a la que hay que convencer), o como un corazón (al que es posible seducir), se conciba un hermoso día como lo que es: algo, después de todo, más material y más opaco, más complejo, más denso, mejor vinculado con el mundo y más resistente al movimiento (más difícil de movilizar); en fin, no tanto el lugar donde se originan Ideas y Sentimientos, sino, más bien, aquél, menos fácil de violar (incluso por él mismo) donde se confunden los sentimientos y se destruyen las ideas. [...] Se hará evidente entonces el poder que tuvo siempre la obra de arte sobre el hombre y su eterno amor por el artista, pues la obra de arte es el objeto de origen humano donde las ideas se destruyen, y el artista, el hombre mismo que ha realizado la prueba (mediante la obra) de su anterioridad y su posteridad a las ideas (1990: 7).

Como siempre, Gola nos enfrenta en sus revistas con materiales que descolocan, que obligan a repensar una y otra vez nuestra situación. Ponge critica en “El murmullo” dos nociones fundamentales: las ideas y los sentimientos, ya que se da cuenta de que es precisamente a través de ambos que el hombre se convierte en un títere fácil de manipular. El arte no quiere convencer a nadie, no quiere seducir, se propone, más bien, desequilibrar una y otra vez a su lector o a su espectador. La actualidad y la necesidad de la reflexión de Ponge, quien escribiera su ensayo en 1950, es evidente: hoy más que nunca el hombre se ve bombardeado por ideas rectoras y sentimientos clichés que lo convierten en un títere del merca-

do; el arte es, desde la perspectiva de Ponge, una de las pocas trincheras que posee para resistir.

En *Poesía y Poética* 25 encontramos las siguientes palabras de Henri Michaux: “...Tontos por haber sido inteligentes demasiado pronto. / No te apresures en adaptarte. Conserva siempre una reserva de inadaptación” (1997: 6).

El texto pertenece a *Poteaux d'angle*, que en la traducción de Gola queda como *Piedra angular*; de este libro, selecciona algunos fragmentos para dar muestra del lúcido pensamiento del poeta belga naturalizado francés. Las resonancias entre Ponge y Michaux resultan interesantes, también la insistencia de Gola en elegir textos que provoquen en el lector la necesidad de replantear sus conceptos y actitudes. Ante sociedades que persistentemente piden al hombre la capacidad de adaptación y equilibrio, los poetas sugieren el desequilibrio y la inadaptación como vías de conocimiento y resquicios de libertad.

De Michaux, Gola también publicó el libro *El pulso de las cosas* en traducción de Ulalume González de León y Jorge Esquinca, como prólogo tiene el hermoso texto “Encuentros con Henri Michaux” del escritor francés de origen rumano Emil Cioran en versión de Esther Seligson. Este libro forma parte de la colección *Poesía y Poética*, en la que Hugo Gola publicó más de veinte títulos.

El pulso de las cosas, editado en 1998, ofrece una selección generosa de los distintos libros de Michaux, escritor poco conocido, en ese entonces, para el lector mexicano. Los distintos poemas seleccionados permiten una excelente entrada al mundo de este poeta viajero que experimentó distintas formas de acercarse al lenguaje. Sus experiencias con la mezcalina, su amor por la pintura, y su obsesión con la caligrafía abren un panorama más que interesante. Cito como ejemplo un fragmento de “Te escribo desde un país lejano”:

Cuando paseamos por el campo, le confía ella, sucede que nos topamos en el camino con unas masas enormes. Son las montañas y tarde o temprano habrá que arrodillarse. De nada sirve resistir, no se puede avanzar, aun haciéndose daño.

No es para herir lo que cuento, podría decir otras cosas si quisiera herir de verdad (Michaux, 1998: 71).

La mirada de Michaux transforma el mundo conocido en un *otro*, un mundo extraño, que nos devuelve la mirada desde eso cotidiano que se torna inusual y sorprendente.

Por otra parte, el libro que abre la colección Poesía y Poética es *Encuentros con Bram Van Velde* de Charles Juliet. En la introducción Gola escribe:

En este libro no se reproducen las pinturas de Bram Van Velde sino que se registran las conversaciones que este tuvo con Charles Juliet. También, como sus cuadros, estas son el testimonio de una experiencia absoluta. En el lenguaje oral igualmente la “urgencia de la visión” predomina sobre cualquier razonamiento. Sin embargo, estos diálogos son infinitamente más iluminadores que cualquier tratado erudito o minucioso, y constituyen un verdadero aguijón para pintores, poetas u hombres simplemente, que intentan aprehender, no un oficio ni una técnica, que al cabo importan bastante poco, sino las etapas de un proceso de inmersión en los pliegues interiores del ser.

No hay receta válida para la pintura, como no la hay para la escritura, ni la vida. Bram Van Velde lo sabe y entonces lo que nos propone, día tras día, es la fidelidad absoluta consigo mismo, la práctica del riesgo total, el rechazo del mundo, el tanteo en la oscuridad. Tal vez si uno consigue vivir apegado a estas negaciones vislumbre un espacio de libertad en este tiempo de sumisión, un refugio humano resistente ante la amenaza del naufragio universal (Juliet, 1993: 10).

El diálogo entre el poeta francés Charles Juliet y Bram Van Velde se va deslizado entre intensas intuiciones y silencios intermitentes. Charles Juliet pregunta y espera con paciencia las posibles respuestas; Bram Van Velde balbucea, tantea. El diálogo muestra la dificultad de la comunicación, pero también la visión repentina ante las problemáticas de la vida. Cito, de forma aleatoria, algunas de las frases que se van entretrejiendo:

— El miedo ha desempeñado un gran papel en mi vida. También puede ser una luz. El miedo está unido a la pintura, viene de lo invisible.

[...]

— Si esas aguadas tienen alguna vida, es porque son verdaderas. Proviene de la vida. Nacieron de lo desconocido y no de la costumbre, de un saber, de una intención o una receta. [...]

— Hay que dejarse atravesar. [...]

— Soy un hombre sin lengua.

[...]

— Parece que cada uno se construye su abrigo. Pero lo que uno necesita es vivir sin abrigo.

[...]

— Pinto mi vida interior.

[...]

— No, no. Cometió un error. Hubiera tenido que decir: “Pienso, luego me destruyo” (Juliet, 1993: 46, 49, 77, 82, 84 y 87).

Las interrelaciones entre poesía y pintura, y la visión de la apuesta artística como vital pueden encontrarse también en los “Fragmentos” de Nicolás de Staël, publicados en *Poesía y Poética* 28: “Toda mi vida he necesitado pensar pintura, ver cuadros, pintar para ayudarme a vivir, para liberarme de todas las impresiones, de todas las sensaciones, de todas las inquietudes a las que nunca he encontrado otra salida más que la pintura” (Staël, 1997: 84). Está también la entrevista de Joachim Gasquet a Paul Cézanne,

“El motivo”, publicada en *Poesía y Poética* 23, en la que Cézanne hace referencia a qué es estar en posesión de su motivo:

Recojo a la derecha, a la izquierda, aquí, allí, en todos los sitios, sus tonos, sus matices, sus colores; los fijo, los aproximo unos a otros... Forman líneas. Se convierten en objetos, en rocas, en árboles, sin que piense en ello. Cobran su valor. Si esos volúmenes, si esos valores, corresponden en mi tela, en mi sensibilidad, a los términos, a las manchas que tengo allí, ante mis ojos, entonces mi tela se junta las manos. No titubea. No pasa demasiado alto, ni demasiado bajo. Es verdadera, densa, llena... Pero si incurro en la menor distracción, en el más pequeño desfallecimiento, sobre todo si interpreto demasiado un día, si un teoría me arrastra ahora contrariando la de la víspera, si pienso mientras pinto, si intervengo, ¡todo se derrumba! (Cézanne, 1996: 51).

Para poner un último ejemplo, de entre los pintores encontramos en traducción de Guillermo Sucre, una serie de fragmentos de *Los cuadernos de George Braque* que dan cuenta de las reflexiones del pintor francés:

Me gusta la regla que corrige la emoción.

[...]

Las ideas, como los trajes, se usan
y se deforman con el uso.

[...]

Con la edad, el arte y la vida se vuelven una misma cosa.

[...]

Para mí, la preparación de la obra es más importante que los resultados previstos. Buscando lo fatal, uno se descubre a sí mismo (Braque, 1993: 36-39).

Siguiendo con los poetas franceses, descubrimos también en las revistas la visión de Jaques Roubaud, de la que se desprende el vínculo ineludible entre la memoria y la lengua, o la concepción de Pierre Reverdy, quien propone pensar la poesía como un instinto del hombre, tan esencial como lo es el volar para un pájaro o el reptar para una serpiente, o también la conciencia poética como una conciencia política que supone la apuesta de un René Char. Pero es, quizá, la traducción de Gola de *Las notas sobre poesía* de Paul Valéry, una selección de fragmentos tomados de sus *Cuadernos*, uno de sus trabajos de traducción más importantes. En estas notas Valéry intenta indagar el origen de un poema y el proceso de creación que le antecede. Esta reflexión también acompañó, a lo largo de los años, al propio Gola, quien, a su vez, la compartió con sus amigos, alumnos y lectores.

Las notas de Valéry ahondan en distintas problemáticas tales como la construcción del poema, el papel que ahí juegan los conceptos de inspiración y trabajo, las diferencias entre prosa y poema, el tejido que se da entre la inteligencia y el espíritu, la importancia de la forma, la temperatura que alcanzan las palabras en un poema, la eficacia de las palabras, la musicalidad del poema, el papel de la emoción, la voluntad interior, la obtención de la voz en el poema, en fin, todo lo que en el oficio del poeta es primordial, Valéry lo piensa de manera lúcida y sensible. Me atrevería a decir que el trabajo de Gola sigue esta línea; la ajusta a su circunstancia personal y a sus propias búsquedas. Y la convicción de que son los poetas, antes que los críticos o los teóricos, quienes mejor pueden hablar de la poesía —convicción que Gola sostuvo siempre—, se desprende en gran parte de las reflexiones de Paul Valéry. En el prólogo a las *Notas sobre poesía*, Gola anota:

Valéry no indaga del mismo modo como suele hacerlo el crítico: “Sé o no sé aquello que examino”. Examinaba para obtener claridad sobre

sus procesos interiores, para saber cómo suceden las cosas y luego poder hacerlas. Aunque también cuestionara su condición de poeta. Fue, en todo caso, poeta a su pesar: “Jamás fui propiamente un poeta, siempre hice mis versos observándome hacerlos”.

Sus anotaciones sobre literatura, arte, filosofía, poesía, etcétera, recogidas en sus Cahiers, probablemente constituyan lo más sobresaliente de su obra. Es una especie de inagotable diario intelectual, integrado por 26 000 páginas, escrito desde 1894 hasta el momento de su muerte, en 1945, entre las 4 y 8 de la mañana. Un registro cotidiano del pensamiento abstracto. Algo así — Valéry mismo lo dice — como “un ejercicio para otorgar al propio espíritu mayor agudeza y agilidad” (Valéry, 1995: 10).

El pensar y el hacer encuentran un engranaje perfecto en la obra de Valéry. Esa lucidez y, al mismo tiempo, ese tanteo ante lo que no se sabe debieron interesarle profundamente a Gola. El poeta no es solo el que escribe poemas, sino también el que reflexiona antes y después de la escritura. De ahí la necesidad de Gola de editar revistas y libros que colocaran en el centro la reflexión de los poetas. Pero más allá de esto, para Gola siempre prevaleció como núcleo de su propio hacer el misterio del surgimiento del poema:

Lo que me sucede ahora siempre me sucedió [anota Gola]. Uno no escribe porque disponga de tiempo libre, carezca de ocupación, ni porque tenga deseos de hacerlo [...] En estos dos meses en Saint Nazaire, disponible, sin obligaciones, ni una sola línea (Gola, 2007: 10).

Estas palabras las escribe Gola casi al final de su estadía en Saint Nazaire, lugar en el que vivió dos meses en la Casa de Escritores y Traductores

Extranjeros (MEET, por sus siglas en francés), dirigida por el escritor Patrick Deville. Sin embargo, hacia al final de su estadía, en una entrevista realizada por Bernard Bretonnière, Gola comenta:

Aquí, en Saint-Nazaire, ya pude escribir un poema y creía que no podría, que no sería capaz, pues en Argentina acababa de escribir un texto largo. Al ya no ser tan joven, pienso que de hoy en adelante puedo trabajar en cualquier parte donde el grado de concentración, de aislamiento, sea conveniente, pues el silencio es indispensable para escuchar lo que viene del interior (Favela, 2012).

El poema que Gola escribe ahí es “Variaciones”, un poema de largo aliento, en el que la atmósfera y el paisaje de Saint Nazaire se hacen presentes: están ahí el mar y las aves surcando el cielo, la nieve y el frío. En su libro *Prosas*, Gola (2007: 14) anota:

Tormenta y nieve en toda la región. Primeros días de abril. Es el comienzo de la primavera; sin embargo, en Saint Nazaire, ciudad abierta al mar, no se nota. [...] imposible caminar a orillas del mar. Hay un viento helado que no cesa. Cuando esto sucede siento nostalgia por el río. [...] El río admite tu pequeñez. El mar te invade.

Acostumbrado al río de su infancia y juventud, el mar significó para Gola un diálogo distinto, una experiencia interior diversa. Ese estar expuesto a nuevas sensaciones, nuevos sonidos e imágenes distintas, marcó su poema “Variaciones”:

¿[...] y si es una danza
el vuelo?
si es un duelo
incesante
con la muerte?
si es colmena de luz
que se construye
en grano
en gota
en invisible espuma
y si el vuelo
blanco
fuera la mano de Dios
y el mar
su alcoba?

si fuera una señal
un signo?
si no hubiera
ave que volara
y solo fuera
luz precipitada
blanca escritura
augurio ancestral
o cifra indecifrada? (Gola, 2004: 205).

La espuma del mar y la blanca escritura se encuentran en esa danza de palabras que supone el poema, y ahí se insertan también las constantes preocupaciones de Gola: la muerte, el amor, el misterio de la vida. Sus palabras tantean; buscan posibles respuestas, se preguntan, vuelven sobre sí

mismas, siguiendo, esta vez, el ritmo del oleaje de Saint Nazaire y el vuelo de las aves sobre el mar.

“Variaciones” fue publicado por la MEET en español y en francés. René Quérillacq, invitado como traductor ese mismo año, se encargó de la versión francesa. La experiencia de Saint Nazaire, lugar al que Hugo Gola fue invitado en varias ocasiones, pone al descubierto lo esencial del diálogo, de la conversación entre los seres humanos; poetas y traductores conviviendo por dos meses, intercambiando ideas, emociones, percepciones, intuiciones. Gola resume su vivencia así:

Todas estas sensaciones, informes de la vista y del oído, el afecto que he recibido durante este tiempo, toda esta experiencia afectiva, intelectual, vital, necesariamente produce una experiencia íntima, profunda, que se manifestará con el tiempo en el propio trabajo y lo transformará (Gola, 1989).

Las palabras de Gola ponen el acento en la experiencia humana, en la importancia de los lazos que esta genera; ese diálogo entre las personas, que es, a su vez, un diálogo entre dos o más lenguas, muestra el peligro que palabras como patria, nacionalidad o frontera implican. El poeta danés Peter Laugesen, otro de los invitados de la MEET con quien Gola compartió ese paisaje de la costa oeste de Francia, ese mar Atlántico en el que desemboca el río Loira,² escribe al final de un poema: “No hay naciones / Hay solo lenguas” (Laugesen, 1992: 23).

² Quisiera anotar una coincidencia etimológica que me parece sugerente. El nombre del río Loira deriva del galo *liga*, y este término pasó a otras lenguas romances bajo la forma *lia* que originó el vocablo en español *lie* o *lías*, que quiere decir ‘posos de vino’ o ‘heces de vino’. Las heces de vino son sedimentos utilizados en la elaboración de ciertos vinos para acentuar su sabor, su volumen y su color. Hablé de coincidencia, pero tendría que decir más bien que traigo a este texto

El trabajo de creación, traducción y edición que Hugo Gola realizó a lo largo de su vida tendría que ser considerado desde un punto de vista muy particular: su singularidad. Tendría que trazarse una línea zigzagueante hacia atrás, la cual expondría la historia de sus afectos: amistades, encuentros, lecturas, paisajes, vivencias, visiones, intuiciones; todo aquello que se fue inscribiendo en su vida y en su obra a un mismo tiempo encontraría ahí su lugar. En esa línea zigzagueante percibiríamos con claridad una corriente afectiva que la recorre y que enlaza vida, lengua, poesía y amistad.

Antonio Negri (2011: 54) escribe: “[El amigo] precede y hace posible el pensamiento. Que uno no piensa solo, que siempre pensamos en común, es una antigua verdad del pensamiento —y el amigo es el otro con el que uno comparte lo que piensa”. En el caso de Hugo Gola, la corriente afectiva, la formación de pensamiento y de sensibilidad, no alcanzó solo a irradiar a los amigos, sino a desplegar una red que permitió múltiples encuentros. Gola generó lazos con esos, por llamarlos de alguna manera, desconocidos-conocidos, o bien con esos conocidos-desconocidos. Así, me parece, lo sugiere Gola en la presentación al primer número de *Poesía y Poética*: “Alguien que escribe y otro cualquiera que lee es suficiente para que el ritual se repita y renazca la posibilidad de una trama ininterrumpida” (Gola, 1990: 2). Poetas, traductores, lectores,

un guiño personal, porque así como Hugo Gola nos enseñó, cuando fuimos sus alumnos, a disfrutar de la buena poesía, también nos enseñó a disfrutar de un buen vino conversando con los amigos, leer poemas acompañados con una copa de vino, estos son sedimentos de esa experiencia que cada uno de los que convivimos con él llevamos dentro; sedimentos que, como se apuntó en un principio, tienen sus raíces en esos asados, en esas conversaciones sobre la vida y la poesía que, a su vez, Gola vivió en compañía de Juan L. Ortiz y sus otros amigos. Ese mismo ritual, ese legado se trasladó a México, al punto de que hoy, uno de sus alumnos cercanos, Bruno Madrazo, es poeta y enólogo.

amigos, familiares, alumnos conformaron entonces y conforman hoy esa “trama ininterrumpida” que las revistas y los libros que Gola publicó a lo largo de más de treinta años, tejieron y seguirán tejiendo.

Referencias

- Bachelard, G. (1989). *La llama de una vela*. Barcelona: Monte Ávila editores.
- Braque, G. (1993). “Los cuadernos de Georges Braque”. *Poesía y Poética*, Issue 14, pp. 36-39.
- Cezanne, P. (1996). “El motivo”. *Poesía y Poética*, Issue 23, p. 51.
- Favela, C. V. (2012). *Tocado por el fuego*. México: Sur.
- Garelli, J. (1978). *Poesía y temporalidad*. Caracas: Dirección de Cultura de la Gobernación del D. F. y Fundarte.
- Gola, H. (1989). www.meetingsaintzanaire.com. [en línea] Available at: <http://www.meetingsaintnazaire.com/1989-Giuseppe-CONTE-Hugo-GOLA-Juan-Jose-SAER.html> [consultado el 4 abril 2016].
- Gola, H. (1990). Presentación de la revista. *Poesía y Poética*, Issue 1, p. 2.
- Gola, H. (2004). *Filtraciones*. México: FCE.
- Gola, H. (2007). *Prosas*. Primera ed. Córdoba: Alción.
- Gola, H. (2010). *Las vueltas del río: Juan L. Ortiz y Juan José Saer*. Ciudad de México: Mangos de hacha.
- Gola, H. (2017). “Trece preguntas a Hugo Gola”. *Crítica*, Issue 121, p. 39.
- Juliet, C. (1993). *Encuentros con Bram van Velde*. 1 ed. México: Universidad Iberoamericana.

- Laugesen, P. (1992). "Una entrevista y cuatro poemas". *Poesía y Poética*, Issue 11, p. 23.
- Mallarmé, S. (1998). "Un tiro de dados". *Poesía y Poética*, Issue 31, p. 73.
- Michaux, H. (1997). "Piedra angular". *Poesía y Poética*, Issue 25.
- Michaux, H. (1998). *El pulso de las cosas*. s.l.:s.n.
- Negri, A. E. d. l. c. A. C. C. (2011). *Elogio de lo común Antonio*. España: Paidós.
- Ponge, F. (1990). "El murmullo". *Poesía y Poética*, Issue 3, p. 7.
- Roubaud, J. (2000). "Los trovadores". *El Poeta y su Trabajo*, Issue 2, p. 9.
- Staël, N. d. (1997). "Reflexiones sobre pintura". *Poesía y Poética*, Issue 28, p. 87.
- Valéry, P. (1995). *Notas sobre poesía*. México: Poesía y Poética.

El exilio en Francia de Juan José Saer como estrategia para preservar y construir su obra con la lengua materna

Luis Manuel Verdejo Navarro
Universidad Iberoamericana

*Donde quiera que esté, el escritor escribe siempre desde ese lugar
que lo impregna y que es el lugar de la infancia.*

J.J. SAER

*De naidas sigo el ejemplo,
naide a dirigirme viene
yo digo cuanto conviene,
y el que en tal güeyá se planta,
debe cantar, cuando canta,
con toda la voz que tiene.*

JOSÉ HERNÁNDEZ

Hugo Gola, en algún momento de los años noventa, comentó que a Juan José Saer no le gustaba viajar por mucho tiempo a España porque no deseaba que su lengua materna fuera *contaminada* por el habla de los españoles. Al publicarse, en 2016, el libro

Una forma más real que la del mundo —reunión de entrevistas y conversaciones con Juan José Saer—, se constata que Saer, casi con las mismas palabras que Gola, señalaba tal aseveración:

—*Se habló mucho de la lengua, cristalizada en el tiempo en la obra de Cortázar. ¿Cómo hace un escritor que vive en el extranjero para evitar ese proceso?*

—Yo creo que lo que algunos le critican a Cortázar se debe a que su lengua se basa mucho en el habla popular, cosa que yo no hago. La mía es una lengua más neutra. Esa búsqueda de un lenguaje popular demasiado basado en el habla inmediata puede perjudicar a una lengua literaria porque inmediatamente aparece como fechada. Desde que yo me fui, y de un viaje a otro de los que hago, son tantas las palabras nuevas y tantas las que dejaron de existir. Si se usan en literatura y después dejan de existir, el lector de dentro de veinte años va a tener que ir a un diccionario de arcaísmos. En ese sentido el extranjero es la mejor torre de marfil para un escritor. Sobre todo si se vive en un país donde no se habla su idioma. Yo nunca me iría a vivir a España, porque tendría miedo de que mi idioma se contamine (Saer, 2016: 95).

Desgraciadamente el entrevistador no le pregunta a Saer cómo y en qué se contaminaría su idioma si viviera en España. Aun así, hemos encontrado en el mismo libro dos referencias indirectas o, mejor, inferencias que pueden contestar lo anterior:

El pueblo crea la lengua [...] y ese uso coloquial de la lengua es lo que yo quiero utilizar. Me interesa escribir en una lengua muy directa y al mismo tiempo muy trabajada, pero de sabor coloquial, y escribir cosas universales, si lo podemos decir así. Una lengua que al mismo tiempo sea muy nuestra, que no tenga nada que ver con el español, ni el chileno, ni el peruano, sino de ahí, del Río de la Plata. Si yo pudiera,

escribiría un tratado de filosofía en una lengua popular del Río de la Plata (Saer, 2016: 121).

En esta cita encontramos que Saer desea escribir en una lengua propia que no tenga nada que ver con el español, ni el chileno, ni el peruano, sino que sea del Río de la Plata. Por lo tanto, podríamos especular, también, que Saer no deseaba vivir ni en Perú, ni en Chile, ni en España para no contaminar su lengua materna. Sin embargo, tal afirmación carecería de sentido o de justeza, ya que Perú y Chile son países latinoamericanos, mientras que España fue la metrópoli que, desde la llegada de los españoles hasta aproximadamente finales del siglo XIX, Latinoamérica consideró como modelo de lengua literaria para escribir.

Saer salió de Argentina en 1968 “con una beca otorgada por el gobierno francés [como dice Gola en *Las vueltas del Río*] esos seis meses en Francia se convirtieron en treinta y ocho años, más de la mitad de su vida (Gola, 2010: 37).

“Alguna vez Saer [dice Graciela Speranza] reconstruyó su biografía en una suerte de itinerario fechado: desde el 37, Serodino, en el 49, Santa Fe, en el 62, el campo, Colastiné y desde el 68, París” (Saer, 2016: 95). Este itinerario es interesante porque Saer, de 1937 a 1968, vive en una zona geográfica provinciana que le permite ininterrumpidamente beber de una lengua materna y coloquial con la cual construye su obra narrativa, poética y ensayística en Francia; sin embargo, no dejar de situar todos sus textos en una zona muy precisa: la costa santafesina, a orillas del Paraná: “Mi preocupación es la consolidación sensible de una estructura espacio temporal, que sea diferente en cada narración” (Saer, 2016: 13).

Es importante señalar que en Argentina la formación identitaria se ha erigido, según Fernando Alfón (2013), en buena medida, a partir de la querella en torno a la lengua que hablan los argentinos. Esta querella o

reflexión constante sobre la lengua no le fue solo ajena a Juan L. Ortiz,¹ sino que a través de este llegó a Gola y a Saer. Estos últimos dejaron testimonios en ensayos, textos y entrevistas de la importancia de saber en qué lengua el escritor de estas latitudes latinoamericanas debía escribir.

Es interesante que Hugo Gola haya publicado el libro *William Carlos Williams, poemas, textos y entrevistas*, ya que Williams se hacía la misma pregunta que Saer y Gola: si los escritores norteamericanos debían escribir en el inglés de Inglaterra o en el inglés menos prestigioso de Norteamérica, diferente al idioma que utilizaban los ingleses cultos, sin la influencia de la academia, “más ceñido a lo esencial” (Williams: 1987: 23), y más vital porque se basa en una experiencia de uso de una comunidad en un lugar determinado. Por supuesto a Gola le interesaba la visión de Williams sobre el idioma norteamericano y algunos de sus postulados sobre el inglés de Inglaterra en relación con el idioma norteamericano, ya que, a partir de las reflexiones de Williams, Gola hacía una analogía entre el español de España y el idioma argentino —o los idiomas latinoamericanos—. Algunos de los postulados de Williams (1987: 57-58) son los siguientes:

—Este era el sentido de un poema para mí, que hablara por nosotros en un lenguaje que pudiéramos entender [...] Debemos reconocerlo como propio, debe satisfacernos el que hable por nosotros. Y sin embargo debe ser un lenguaje como todos los lenguajes, un símbolo de comunicación.

¹ Juan L. Ortiz fue un poeta argentino nacido en 1896 y muerto en 1978. Su poesía, según Hugo Gola (2010), no tiene antecedentes reconocibles en la literatura argentina. Por su parte, Hugo Gola, nacido en Pilar Santa Fe en 1927 y muerto en 2015, fue un poeta, docente y editor relacionado con la tradición modernista de la poesía norteamericana; la mayor parte de su obra fue creada en México, durante su exilio, ahí editó dos revistas fundamentales para Latinoamérica: *Poesía y Poética* y *El Poeta y su Trabajo*.

—[...] mientras no desechemos la idea de que la prosodia inglesa es una regla divina e inevitable para nosotros tanto como para los ingleses, seremos impotentes.

—La poesía atraviesa por un periodo de caos. Tenemos que rechazar los modelos del verso inglés y abandonarnos al caos, para descubrir nuevas constelaciones entre los elementos del verso en nuestro tiempo. Tenemos que descomponer los elementos del verso al modo de un químico o un físico. Para realizarnos. Para reformar esos elementos.

Como vemos en los fragmentos anteriores, la apuesta de Williams era desarrollar una identidad norteamericana a partir de poemas con un lenguaje cotidiano y, al mismo tiempo, construir una poética creativa y estimulante de acuerdo con el tiempo y espacio que le tocó vivir. Para Williams, como se ve en los postulados, el no tener una poesía netamente norteamericana era una posibilidad de creación y de invención que abría muchas posibilidades.

Regresando a Argentina y al uso del idioma argentino para crear literatura, existieron otros escritores anteriores y contemporáneos de Ortiz que reflexionaron sobre el mismo asunto: Oliverio Girondo, en el “Manifiesto Martínfierrista”, y Borges, con su ensayo *El idioma de los argentinos*.

Es interesante que Girondo, Borges y Juan L. Ortiz, con obras tan distintas, les preocupara el problema de la lengua materna en relación con la escritura. Girondo, aunque no escribe un texto explícito sobre la lengua materna, en su manifiesto de 1924 se filtran sus ideas al respecto:

“Martín Fierro” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva comprensión, que, al ponernos de acuerdo con

nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

“Martín Fierro” acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle, vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

[...]

“Martín Fierro” cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés.

“Martín Fierro” tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación (Girondo, 1991: 33-34).

De lo anterior, se debe destacar que a Girondo (como a Williams) le interesaba encontrar una nueva comprensión y panoramas insospechados, a partir de la idea de estar de acuerdo con uno mismo. Esto significa crear una literatura *localizada*, con las consecuencias y responsabilidades que esto conlleva. Por otra parte, cree en el tijeretazo a todo cordón umbilical y, aunque no lo mencione, al de España específicamente; por eso nombra a Rubén Darío como el iniciador de la poesía latinoamericana. Y en cuanto a la lengua materna, el grupo “‘MARTÍN FIERRO’, tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación”. Esto resulta revelador, primero, porque Girondo apela a nuestra fonética y visión —dos cosas naturalmente distintas al español de España, por lo geográfico y por el uso de

una lengua con influencias de otras lenguas, debido a la gran inmigración que tuvo Argentina, no solo de Italia, sino también de Portugal, China, de judíos provenientes de distintos países, y también de países latinoamericanos como Brasil, Bolivia, Uruguay y Paraguay—. Segundo, porque en su manifiesto ya apelaba a una visión antropofágica, al mismo tiempo que Oswald de Andrade escribía el Manifiesto Pau Brasil (1924) del que se desprende, cuatro años después, el Manifiesto Antropofágico (1928): la necesaria capacidad digestiva y de asimilación de los países latinoamericanos.

Por otra parte, en *El idioma de los argentinos*, Borges ataca la tendencia literaria que utiliza el español hispánico, es decir, el español de los diccionarios como algo totalmente dañino y artificial, que no favorece a la creación de una identidad argentina:

Abre el patán y el que no es patán nuestro diccionario y se queda maravillado frente al sinfín de voces que están en él y que no están en ninguna boca. No hay un lector, por más lector de otras publicaciones que sea, que no resulte convencido de ignorancia frente a esas páginas. El criterio acumulativo que las dirige —el que sigue cargando sobre el léxico de la Academia los vocabularios enteros de germanía, de heráldica, de arcaísmos— ha reunido esas defunciones. El conjunto es un espectáculo necrológico deliberado y constituye nuestro envidiado tesoro de voces pintorescas, felices y expresivas, según en la Gramática de la Academia se puede leer (Borges, 2006: 150).

La primera crítica de Borges, entonces, es al español hispánico que se impone como lengua culta para escribir en Argentina una lengua de diccionario, llena de palabras —muertas— que prácticamente no se utilizan. Borges también ataca el lenguaje del *arrabalero* —de los sainetes—, un lenguaje “indigente [con un] vocabulario misérrimo [que no es] sino

una decantación o divulgación del lunfardo, que es jergonza ocultadiza de los ladrones” (Borges, 2006: 146). Estas dos tendencias literarias artificiales eran vigentes hacia 1928, fecha en que escribió el ensayo, ambas equidistantes del “no escrito idioma argentino [que] sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad” (Borges, 2006: 155).

En este ensayo, Borges (2006: 155) ensalza “el vocabulario chico de Racine [lo cual] es deliberado. Es austeridad, no indignancia”. Borges y Saer, al igual que Racine, buscan la precisión y no el adorno en su lenguaje.

Como se puede observar, el idioma argentino que ensalza Borges, con el cual se identifica a una comunidad de personas viviendo en un espacio determinado, es un idioma austero, corriente, “el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza”, no un idioma de diccionario, ni artificial. Por su parte, Saer en “El jardín secreto”, amplía la reflexión de Borges, al referirse al poeta Bartolomé Hidalgo y de cómo este “desperdiciaba sus intenciones” cuando escribía

en una jerga neoclásica tan petrificada que todo estaba dicho de antemano en ella en forma convencional, sin que ninguna idea, sentimiento, emoción, expresión nueva surgiese del texto. Sus poemas patrióticos en jerga neoclásica ni siquiera son poéticamente deplorables; peor aún: son abstractos y sin vida. Es cuando asume la *privacidad del habla* en sus textos que estos se vuelven vivientes y fecundos. Los mismos temas tratados por dos retóricas diferentes son objetivamente en la página temas diferentes, contradictorios, irreconciliables (Saer, 2004: 36).

Aquí se observa un aspecto fundamental: el utilizar una retórica determinada favorece o no que un tema se vuelva fecundo y vivo, a partir de su

expresión — fonética, conceptual — y de su visión, como dice Gironde, o que se vuelva abstracto y sin vida.

De lo anterior se debe señalar que Gironde, Borges y Saer están pugnando por el uso privado de la lengua, ya que solamente utilizándola, a partir de su expresión, es como surgen nuevas ideas, sentimientos y emociones.

Saer, en el mismo texto, puntualiza que el uso privado de la lengua, en el tiempo de Bartolomé Hidalgo, era el habla popular rural alejada de lo intelectual, lo literario y lo filosófico. Sin embargo, cuando entra el habla popular en la literatura, la renueva, ya que a partir de este hecho, se anexan “zonas de la lengua que estaban aparentemente destinadas a quedar para siempre fuera de ella” (Saer, 2004: 36). Otra vía de renovación literaria sería “el torrente verbal joyceano que arrastra de todo en su corriente” (Saer, 2004: 36).

Otra estrategia relacionada con la lengua materna la formula Hugo Gola al señalar la necesidad de corromper “el idioma de los conquistadores” (Favela, 2015: 58), como requisito previo para poder construir una literatura latinoamericana propia. Ante la pregunta:

Siempre has hecho una defensa de la lengua materna, la brasileña, la norteamericana, la argentina. ¿Por qué ha sido esto?

Gola contesta:

Nosotros, que fuimos conquistados y colonizados, hace siglos, por los grandes imperios europeos, recibimos una lengua que fue impuesta a las colonias, sin posibilidad de opción, para agilizar su dominio. La lengua fue un auxiliar muy eficaz en el sometimiento de estos pueblos. El castellano, el portugués o el inglés, fueron implantados, en casi todos los casos, a sangre y fuego. Pronto fueron esas las lenguas oficiales en cada jurisdicción. A ellas debieron someterse las lenguas nativas. No es el caso de proponer la sustitución del castellano, el

portugués o el inglés por aquellas lenguas locales, ahora ya casi extinguidas. Así fue la historia y ésta es, a esta altura, irreversible. Importa, sin embargo, formular algunas precisiones.

Toda lengua, afirma Pedro Henríquez Ureña, es una cristalización de los modos de pensar y sentir de una comunidad. Para los casos considerados, una cristalización que corresponde a España, a Portugal y a Inglaterra. Pero estas lenguas formalizadas, debieron operar en otra geografía, actuar en otro medio que el de su origen. Debieron nombrar otra flora, otra fauna, referirse a otras costumbres, a otras religiones, dialogar con seres humanos que hablaban otras lenguas. Ello les obligó a ampliar su vocabulario, para designar plantas desconocidas, animales que no existían en sus países, costumbres, ritos, celebraciones, y no sólo en su vocabulario, sino también en su sintaxis, en su prosodia, en su tonalidad, en su ritmo. La lengua original fue corrompida en su pureza y, extrañamente, de esta corrupción nació, titubeante, la expresión literaria de estas colonias. Sólo mediante la alteración de la lengua del conquistador, se podía afirmar una modalidad diferente. Nuestra literatura es el fruto de esa corrupción (Favela, 2015: 58).

De manera lúcida, Gola señala no solo la importancia de corromper la lengua de los conquistadores, no como un capricho de los países latinoamericanos, sino de un acto natural, ineludible e indispensable para crear una identidad propia, a partir de vivir en una zona geográfica determinada, con costumbres, ritos y visiones del mundo distintas. Con una lengua doméstica, alterada, se crea literatura. Sin embargo, esta no debe entrar de manera directa, sino que se transmuta en el proceso poético, tal como diría Edgar Bayley. Si se traslada tal cual la lengua doméstica, sucede lo que se le criticaba a Cortázar en relación con que su lenguaje se había cristalizado en un tiempo determinado.

Saer puntualiza el cómo opera la transmutación de la lengua oral a lo literario:

En el plano del lenguaje estimo que un escritor no reproduce la lengua hablada, sí introduce elementos de esta lengua que no es necesario que sean lexicales sino simplemente de tono, de sintaxis. El objetivo de un escritor no es preservar la lengua oral, sino crear un lenguaje propio, que en mi caso siempre se nutrió de la lengua oral (Saer, 2016: 20).

Si unimos la reflexión de Gola y la de Saer, se podría decir que, de manera natural, se corrompe la lengua del conquistador; se transforma en una lengua oral doméstica. Después, no directamente, sino con elementos de esa lengua oral, lexicales, de tono y de sintaxis, el escritor debe crear en su obra otra lengua, una personal. En palabras de Saer, hablando de Juan L. Ortiz, la autonomía del poeta se concreta porque crea en su obra “un idioma dentro del idioma, un cosmos dentro del cosmos” (Ortiz, 1996: 11) caracterizada esta autonomía por la coherencia de sus leyes internas.

Pero, ¿cuáles son los elementos constitutivos del español de la península y, por ende, de la literatura española, que tanto Gola como Saer consideran diferentes al español que se habla en estas latitudes y con el cuál debería escribirse? En un diálogo con Edgar Bayley, Gola contesta al reflexionar sobre lo que pensaba Juan L. Ortiz del español utilizado en la península:

[Juan L. Ortiz] tenía reservas contra el uso del español proveniente de la península.

Lo sentía atiborrado de estridencias y de sonoridades puramente exteriores y convencionales. Su preocupación por la lengua

era casi la opuesta: reducir la altisonancia, los acentos innecesarios, la música trivial. Este objetivo, encarnado en su poesía, fue, me parece, uno de los aportes esenciales a la poesía de nuestra lengua. [...] Esta lengua suya además suele beneficiarse con los aportes de una cierta coloquialidad muy controlada (Bayley, 1996: 101).

Hasta este punto, habría que decir que la lengua materna —la que se aprende en casa—, y la lengua doméstica, coloquial —la que se habla en una comunidad o zona precisa— son las lenguas de la experiencia, del afecto, de la emoción, personales, con las cuales, Borges, Juan L. Ortiz, Gola, Saer y otros escritores argentinos construyeron sus obras. En México, basta mencionar solo a Rulfo como el ejemplo más sobresaliente.

Saber en qué lengua se debe escribir para crear identidad o no, da pie a otras reflexiones en torno a probables usos distintos que se pueden hacer con la lengua materna.

En su tratado sobre la lengua vulgar, Dante escribe sobre la lengua de la patria o lengua gramatical: la contrapone a la lengua vulgar. Enrique Flores, en el ensayo “Lizardi y la voz o cuando los pericos mamen”, cita a Dante, el cual dice que la lengua gramatical fue creada

para darle cierta inalterable identidad de lengua en distintos tiempos y lugares. Esta gramática, al ser regulada por el consentimiento común de muchos pueblos, no queda ya sujeta al árbitro particular de nadie, y, por consiguiente, no puede cambiar. Fue inventada, por tanto, con el objeto de que, con las variaciones lingüísticas provocadas por el capricho de los particulares, no se nos cerrase del todo o en parte al menos la posibilidad de aprovechar la autoridad y los hechos de los antiguos o de aquellos que por las diferencias geográficas viven muy alejados de nosotros (Flores, 2004: 27).

La lengua gramatical, entonces, responde a la estabilidad y al consenso de la lengua. Y en este caso, estabilidad supone casi nula movilidad, una cantidad de fórmulas y frases hechas en nombre de la comunicación utilitaria, rápida, pragmática. La lengua gramatical se podría definir también como una lengua *estándar*.

Además, Saer (2001: 3) dice que la “prosa es el instrumento del Estado”, con todas las consecuencias que esto significa, y que se verá más adelante, escribe:

Si el Estado, según Hegel, encarna lo racional, la prosa, que es el modo de expresión de lo racional, es el instrumento por excelencia del Estado. ¿Acaso los políticos hablan en verso? El de la prosa es el reino de lo comunicable. Nuestra sociedad le asigna su lugar en el dominio de la certidumbre pragmática. [...] Todo lo que es ya conocido y se requiere hacer saber a otros, todo lo que es preciso y útil se escribe en prosa. Lo que es urgente también, lo que debe ser claro. [...] Pero en principio y vox populi, la prosa es claridad, orden, utilidad y precisión (Saer, 2001: 3).

Tomando la cita de Saer, se podría pensar que, si un narrador escribe en la lengua del Estado, no hay ninguna consecuencia grave. Una prosa escrita con claridad, orden y precisión puede traducirse a otras lenguas de manera sencilla porque en la textura sonora, las palabras y frases de la lengua materna, por ejemplo, no tienen ningún interés, pues está asentado en los temas y contenidos narrativos, en los *qués*, más que en los *cómos*, lo propiamente literario —Pound dijo que *poesía* no era más que un lenguaje cargado de emoción. Esta definición puede también utilizarse para definir a la prosa literaria según el escritor santafesino—. Retomando a Saer se verá que no es problema menor que el narrador escriba en la lengua del Estado:

Pero viene a suceder que la prosa es también el instrumento de la novela —es decir de la narración en la época moderna y que, pretendiendo establecer, con sus principios, la función de la prosa, trasladan pragmatismo e inteligibilidad al dominio de la novela, atentando contra una de nuestras escasas libertades. Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función (Saer, 2001: 4).

Escribir en la lengua del Estado es ponerse a su servicio, respetarlo, respaldarlo, dar fe de que se cree en él y en sus acciones, es algo peligroso; por lo tanto, para el narrador, lo quiera o no, hable o no de política, el escribir deviene *acto político*, acto de sujeción al Estado, o acto de resistencia, de libertad y de crítica. Narrar, para Saer, es “una de nuestras escasas libertades”, que solamente se logra a partir de prescindir de la prosa o modificar su función.

Pero, ¿cómo se modifica su función? De distintas maneras. La primera sería introduciendo la oralidad transformada en arte de lenguaje, estéticamente, en la praxis de la escritura. En una entrevista, Saer (2016: 41) señala:

Para mí el trabajo con el lenguaje es algo puramente sensual; ordeno las frases según la prosodia que se me ocurre estéticamente más positiva para el relato. Trato de adecuar me a ritmos personales de construcción verbal; pero sin duda no me propongo mezclar tal o cual porcentaje de cada registro regional.

En otra entrevista menciona lo siguiente:

Yo, por mi parte, ya no puedo escribir si la frase que escribo no va sonando silenciosamente en mis oídos o en mi mente mientras la escribo. En realidad, estoy más preocupado casi por problemas de ritmo que por problemas narrativos o de sentido (Saer, 2016: 38).

En estos dos fragmentos encontramos una de las características del uso privado de la lengua —la lengua de la infancia, viva, fecunda— en la que el ritmo del texto se conforma a partir de lo sensual, lo que a su vez se transforma en arte tomando en cuenta el significante de las palabras, lo fonético, más que los problemas narrativos o los sentidos posibles que se construyen en la praxis literaria.

Es interesante observar que Saer, desde las primeras entrevistas hechas en 1976 hasta un año antes de su muerte, ocurrida en 2004, al clausurar el III Congreso Internacional de la Lengua Española, continúe reflexionando sobre la necesidad de que los escritores argentinos —y latinoamericanos— usen y se nutran de su lengua materna, como si este hecho fuera un asunto no resuelto —tomando en cuenta que en 1924 y 1928, Girondo y Borges, respectivamente, escribieron sus textos insistiendo en lo mismo— o no debiera ser pasado por alto. Saer dice en la introducción a *El jardín secreto*:

Después de estudiar el minucioso programa de intervenciones, que aborda múltiples temas —lingüísticos, sociológicos, políticos o culturales—, pensé que el uso privado de la lengua, de importancia más circunscripta, podía tal vez resultar de algún interés puesto en relación con su uso literario.

La privacidad en sentido estricto, continúa Saer, el uso personal de la lengua, es el jardín secreto en el que cada uno cultiva las especies de su predilección. En ese espacio íntimo, las leyes del idioma se relativizan y la infancia que persiste en el adulto, la ensoñación, la

somnolencia incita a veces a retorcerles el cuello a las palabras como otros antes a la retórica o al cisne. La acumulación asociativa única que el uso personal de las palabras obtiene en el transcurso de una existencia le da a cada una el tenor de una pieza única que reúne en ella, más allá del significado estricto que le atribuyen las gramáticas, la paleta multicolor de connotaciones recogidas en su ir y venir por los campos de la experiencia. El verde de la hierba no es un mero adjetivo, sino la vivencia simultánea de los mil matices de verde percibidos y almacenados en la memoria.

Esa intimidad con las palabras, solamente es posible en el ámbito de la lengua materna. Más allá de la corrección gramatical, de la pertinencia conceptual, en las zonas porosas y ambiguas del lenguaje, vecinas del fantasma o del sueño, de la interpretación subjetiva, de la materialidad pura del signo, en sus infinitos usos no literarios, la lengua materna nutre sus reservas inagotables y secretas de poesía (2004: 35).

De la cita anterior se pueden sacar algunas conclusiones que ayudarán a vincular el por qué para Saer vivir en Francia, en lugar de España o en cualquier país latinoamericano, le permitió que su lengua materna y coloquial siguiera nutriéndolo para crear su obra. Lo primero es que el uso personal de la lengua es el de la intimidad, el de la vivencia de la infancia y el de la ensoñación, la cual no se rige por las leyes del idioma, las normas gramaticales, sino a partir de “la paleta multicolor de connotaciones recogidas en su ir y venir por los campos de la experiencia”. Segundo, que esa lengua doméstica permite que la literatura recobre su función, que es, según Saer, la de mostrar nuevos aspectos de la realidad, nuevas significaciones en el plano del referente, la creación de una nueva propuesta antropológica sobre lo que es el hombre. Estas metas solo se alcanzan a partir de la utilización de una lengua particular ya que, como dice Saer (2004: 36), “los mismos temas tratados por dos retóricas

diferentes son objetivamente en la página temas diferentes, contradictorios, irreconciliables”.

Ahora habría que preguntarse cómo pudo Saer conservar y alimentarse de la lengua materna y coloquial para crear su obra si vivió desde 1968 hasta su muerte, en 2005, en Francia. Por una parte, la convicción, a lo largo de toda su praxis literaria, de que “solo se puede escribir en una lengua materna aun cuando se domine muy bien una lengua extranjera” (Saer, 2016: 97). Por otra, a partir de una estrategia de manía higiénica de galicismos, reflexiona Alan Pauls en una entrevista que le hace a Saer:

Con la lengua me cuido mucho, siempre tengo miedo de poner galicismos: eso es lo que me preocupa, dice Saer. Pero creo que desde que me fui a Francia, en mis libros no aparece ninguna palabra francesa. Tal vez una o dos, pero no más (Saer, 2016: 71).

Para Saer otra estrategia para conservar la lengua materna, aparentemente contraria a tal preservación fue la traducción:

Cuando estoy mucho tiempo sin escribir, dice Saer, antes de sentarme a la máquina me pongo a traducir. Es como un ejercicio: traduzco del francés, del italiano y del inglés, y siempre es muy agradable, me voy *instalando* y lentamente, como quien dice, afino el lápiz. En general traduzco poesía: tengo un cuaderno especial con muchísimas cosas traducidas. Al traducir, creo, uno empieza a conocer más íntimamente su propia lengua (Saer, 2016: 72).

Aunque no lo dice Saer, se puede afirmar que el traductor, en este caso el propio Saer, traduce en la lengua de llegada a mitad de camino entre la lengua materna y la lengua hablada, localizada de Santa Fe, y una lengua literaria. De esta manera, al traducir también está utilizando esa lengua

materna, está rememorándola, recreándola. En la nota de Saer que acompaña *Un choix de cento e forty haikús*, —*haikús* traducidos entre los años setenta y principios de los ochenta—, el título deliberadamente *macarrónico* —mezcla del italiano, el francés y el inglés—

intenta inducir al lector a darse cuenta de que las versiones que se apresta a leer no tienen ninguna pretensión erudita o académica. [...] Mi intención, continúa, no era ni pedagógica ni erudita sino poética: solo conservé los (*haikús*) que parecían capaces de suscitar una emoción en su idioma de llegada, el castellano (Saer, 2002: 31).

Más adelante, reitera que los *haikús* que traduce recuperan algo que el género *haikú* en sí mismo posee: cierto sentido lúdico. Interesante es esta manera de abordar la traducción, puntualizando que el traducir para él era una práctica de placer, hedónica —como en varias ocasiones comenta que también la lectura era un placer—, pues no leía, ni escribía, ni traducía con pretensiones eruditas o académicas. Ya que Hugo Gola publicó estos poemas a Saer en la revista *El Poeta y su Trabajo*, habría que recuperar el comentario que Gola hizo una vez que salió la revista: “¿Viste, comentó, que Saer tradujo los *haikús* a la lengua del Río de la Plata?”. Con esta frase de Gola y la lectura de los poemas, el lector se da cuenta de que sus traducciones fueron más *transcreaciones* —pensando en las *transcreaciones* realizadas por los poetas concretos brasileños— que traducciones, versiones libres o creaciones personales del original al castellano, pero no a cualquier castellano, sino al utilizado en el Río de la Plata.

Otra estrategia que le permitió a Saer estar en contacto con su lengua hablada durante esos treinta años en Francia fue viajar periódicamente a Argentina. En dos entrevistas distintas, una de 1983 y otra de 1994, dice lo siguiente:

Creo que una de las razones por las que yo quiero venir [a Argentina] es esa: la lengua. Cuando me doy cuenta de que hay cosas que las puedo decir mejor en francés que en español, me digo: “hay que hacer una cura”, me pongo a leer a Borges, no hablo más en francés, me la paso con mis amigos argentinos. Entonces empiezo otra vez a poder imaginar. Pienso que el mismo problema tendría en España o en el Uruguay, incluso. Pero en España es mucho peor, porque allí los conceptos no son los mismos que en Argentina. La problemática cultural no es la misma. El otro día le preguntaba a un amigo lingüista “¿pero, al final, qué es una lengua?”, y me decía: “una lengua es una término medio imaginario entre varios dialectos” y una lengua literaria es un poco eso, con el agregado del dialecto personal (Saer, 2016: 35).

Esta cita es fundamental para el presente ensayo, puesto que Saer, para mantener una relación viva, estrecha con su lengua materna, viajaba a Argentina, y cuando sentía que en francés podía decir mejor las cosas que deseaba, leía a Borges. Saer dice en otra entrevista a los escritores clásicos argentinos que solamente con su lengua tenía posibilidades de *poder imaginar*, porque esa lengua localizada era para él la lengua del afecto, la de la vivencia subjetiva. En este punto es posible hacer una ecuación a partir de lo dicho por Saer; así, se puede decir que *lengua materna* es igual a *imaginación*: solo a partir del uso de la lengua materna —afectiva, sensual— es posible verdaderamente imaginar.

Además en la cita anterior queda clara la razón por la que a Saer, según Gola, no le gustaba viajar por mucho tiempo a España: allí “los conceptos no son los mismos que en Argentina”. Junto con los conceptos, la sintaxis también podía contaminar o influir en su lengua materna y coloquial, lo cual era algo que no deseaba. Lo mismo le ocurría en Uruguay, aunque no como en España, ya que en Uruguay los conceptos, son

los mismos, pero la lengua coloquial no, aun con la cercanía de este país con Argentina.

En la entrevista de 1994 le preguntan:

¿Toma apuntes cuando viene a Santa Fe? ¿Le interesa rescatar el estado del uso de la lengua?

—No, no me interesa rescatar nada, Saer contesta. Tomo notas de cosas que me llaman la atención, algunos detalles lingüísticos, detalles de conversaciones, expresiones como “el calor está apretando” o “está bien ubicado”, que no sé si las voy a utilizar, pero que me llaman la atención” (Saer, 2016: 112).

De lo anterior se puede afirmar que vivir en Francia no le impidió a Saer seguir utilizando su lengua materna y coloquial, la lengua doméstica cercana al Paraná y el dialecto personal. El francés —su uso cotidiano— fue su lengua blindaje, “su torre de marfil” benéfica, como dice la primera cita de este ensayo, que le permitió que su lengua materna no fuera contaminada por el español de otros países hispanohablantes.

Para finalizar, es preciso retomar dos citas que parecen contradecir lo expuesto en este texto. La primera es tomada del ensayo de Saer *La selva espesa de lo real*, la segunda, de una entrevista:

No escribo para exhibir mi pretendida argentinidad, dice Saer, aunque la expectativa de muchos lectores, especialmente no argentinos, se sienta frustrada. No hablo como argentino sino como escritor. La narración no es un documento etnográfico ni un documento sociológico, ni tampoco el narrador es un término medio individual cuya finalidad sería la de representar a la totalidad de una nacionalidad (Saer 1997: 268).

Por otra parte, lo particularmente nacional me importa bien poco, me interesa más lo particular humano [...] Lo específico de cada país me es indiferente: el nacionalismo me parece una mala cosa. Quizá por eso no me propongo trabajar con una lengua específica de Santa Fe, aunque esta se exhiba en el texto como un residuo mezclado con un idioma personal (Saer, 2016: 41).

Como se mencionó, estas citas podrían contradecir los argumentos dados en el resto del trabajo, ya que Saer no pretende exhibir una pretendida argentinidad ni representar la totalidad de una nación, ya que los nacionalismos le parecen *una mala cosa*. Lo que Saer quiere decir es que, aunque su literatura se nutra de la lengua materna y coloquial, transmutada en el proceso de escritura, no desea exagerar o saturar su uso, no desea que su lector se *empalague* de un excesivo uso del argentino. Por el contrario, este le ha servido como un *residuo* mezclado con un idioma personal. En *El idioma de los argentinos*, Borges da en el centro del asunto: “El pueblo no precisa añadirse color local” (2006: 158). La obra de Saer tampoco está configurada a partir del color local, del nacionalismo.

Para concluir es preciso citar un fragmento de una estrofa del poema “A Böhlendorff”, del libro de poemas *El arte de narrar*, que concreta la importancia de la infancia para Saer, y de lo que a esta la configura: la lengua materna.

La infancia
es solo el país, como una lluvia primera
de la que nunca, enteramente, nos secamos (Saer, 1988: 10).

La infancia y la lengua materna *humedecieron*, tanto en Santa Fe como en Francia, la escritura de Saer.

Referencias

- Alfón, F. (2013). *La querrela de la lengua en Argentina*. Buenos Aires: UNLP.
- Borges, J. L. (2006). *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.
- Favela, T. y L. Verdejo (2015). “Trece preguntas a Hugo Gola”. *Crítica*, 121, 7 de julio.
- Flores, E. (2004). “Lizardi y la voz o cuando los pericos mamen”. *El Poeta y su Trabajo* [en línea], núm.18, invierno, México Iberoamericana, pp. 14-34. Disponible en: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2508/POETA_18_2004_pag_14_34.pdf?sequence=2&isAllowed=y [consultado el 11 de enero de 2018].
- Bayley, E. (1996). *Estado de alerta y estado de inocencia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Girondo, O. (1991). “Manifiesto Martínfierrista”. *Poesía y Poética* [en línea], núm. 6, verano, México, Universidad Iberoamericana, pp. 33-34. Disponible en: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2778/Poesia_6_1991_pag_32_50.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consultado el 20 de enero de 2018].
- Gola, H. (2010). *Las vueltas del río: Juan L. Ortiz y Juan José Saer*. México: Mangos de Hacha.
- Ortiz, J. L. (1996). *Obra completa*. Santa Fe: UNL.
- Saer, J. J. (1988). *El arte de narrar*. Argentina: UNL.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Madrid: Planeta.
- Saer, J. J. (2001). “La cuestión de la prosa”. *El Poeta y su Trabajo* [en línea], núm. 4, verano, México, pp. 2-6. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/>

- handle/11185/2359/POETA_4_2001_pag_2_6.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consultado el 27 de diciembre de 2017].
- Saer, J. J. (2002). “Un choix de cento forty haikús”. *El Poeta y su Trabajo* [en línea], núm. 7, primavera, México, pp.31-52. Disponible en: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2394/POETA_7_2002_pag_31_52.pdf?sequence=2&isAllowed=y [consultado el 5 de enero de 2018].
- Saer, J. J. (2004). “El jardín secreto”. *El Poeta y su Trabajo* [en línea], núm. 18, invierno, México, pp. 35-42. Disponible en: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2501/POETA_18_2004_pag_35_42.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consultado el 5 de enero de 2018].
- Saer, J. J. (2016). *Una forma más real que la del mundo*. Buenos Aires: Mansalva.
- Williams, W. C. (1987). *Poemas, textos y entrevistas*. Puebla: UAP.

Los incas y el Cuzco imaginados en el interés de los expedicionarios franceses del siglo XVIII

Sandro Patrucco

Pontificia Universidad Católica del Perú

El brillo de los incas y el esplendor del Cuzco, tan promocionado por Garcilaso, fue un tema que los exploradores del siglo XVIII se esforzaron por indagar a lo largo de la centuria ilustrada. Paulatinamente fueron actualizando el importante contingente de datos que heredaron de los siglos previos, pero recontándolos de un modo diferente. Este interés permitió trasmutar las tempranas informaciones de los cronistas en conocimiento protoarqueológico —*amateur*—. Aunque a primera vista parecieran escasas las menciones, una mirada detallada descubre un ansia por conocer el Cuzco y las maravillas de los incas, lo que estableció una moda por lo arqueológico.

Mientras escribía sus *Memoires sur quelques anciens monuments du Perou, du temps des Incas*, La Condamine constataba cómo todos los autores, dedicados a la América meridional,

nos dan una gran idea de los diferentes edificios construidos por los Incas, antiguos reyes del Perú, los templos del sol, sus palacios, sus fortalezas, sus grandes caminos y tambos o alojamientos destinados a recibir a los príncipes y sus cortejos en sus desplazamientos de un extremo al otro de sus estados (La Condamine, 1748: 435).

En efecto, como La Condamine señalaba, son abundantes los testimonios tempranos sobre los monumentos incaicos desde el tiempo del arribo de la Armada de Levante al Perú. Las páginas de los cronistas sirven para establecer un primer contacto con los temas arqueológicos, aunque sus primeros atisbos los logran con dificultad. Como bien ha señalado Porras Barrenechea (1961: 24),

de las hazañas cotidianas, de los momentos de peligro y arrojo, de los sufrimientos tenaces de la selva hostil del fango, del sudor del hambre de tantas jornadas, queda una crónica desmedrada escrita a fragmentos por el escribano de la expedición entre guasábara y guasábara.

Sin embargo, la información de los autores aumenta en calidad conforme se alejan de la época de las ásperas contiendas iniciales. Los valles y los cerros innominados fueron ganándose el respeto toponímico, y las jornadas de marchas dieron lugar a descripciones más precisas, con reflexiones sobre personajes e instituciones. Pronto las imprecisas alusiones al “Cuzco joven” y al “Cuzco viejo”, para referirse al soberano inca y a su sucesor, van cediendo espacio a sesudas descripciones del inca y sus atributos. Las mezquitas de las primeras horas se convierten en los adoratorios de los incas (Pease, 1995). La lista de estos cronistas es presentada por Porras (1955) en sus *Fuentes históricas peruanas*, ahí dedica todo un capítulo a la arqueología y sus fuentes históricas. En años posteriores se han listado las contribuciones de muchas de las crónicas en las que, en

medio de sus descripciones del mundo andino, se empieza a consignar información interesante sobre las edificaciones y los restos arqueológicos del pasado peruano. Entre los cronistas principales están Miguel de Estete, Pedro Cieza de León, Cristóbal de Molina, Garcilaso de la Vega, Juan de Santa Cruz Pachacuti, Alfonso Ramos Gavilán, Antonio de la Calancha y Bernabé Cobo (Tantaleán, 2016). En una época en la que las representaciones gráficas eran excepcionales, las relaciones de Huamán Poma de Ayala, en su fascinante *Nueva corónica y buen Gobierno* (1615) y la *Historia general del Perú* (1616), de Martín de Murúa brillan por su capacidad de generar un universo de imágenes. Ambas obras se encuentran fuertemente entrelazadas en motivaciones y ejecución.

Mirando en una dirección diferente, se encuentran en 1602 la obra del limeño Diego Dávalos y Figueroa, la *Miscelánea austral*, en la que se dan noticias aisladas de los “monumentos, leyes y ritos incaicos” (Porras, 1955: 242). Pero sin duda la contribución de Antonio León Pinelo ocupó un lugar principal con sus extensas referencias de sitios arqueológicos realizadas en su *Paraíso en el Nuevo Mundo* (obra escrita aproximadamente en 1650), en la que dedicará varios capítulos a probar la existencia de edificios previos al diluvio universal, y “pasando al Perú hallaremos mayores y más notables edificios que admirar” (León, 1943: I, 234).

No serán pocas las ruinas descritas por el erudito autor, y se exhibirá, por ejemplo, en las ruinas del Cuzco (León, 1943: I, 236). Sus descripciones servirán un siglo más tarde como insumo y guía para muchas de las descripciones de Llano Zapata (Garrido, 2005: 93 y ss.), y se sospecha que la descripción de Sacsayhuamán es el insumo utilizado por Antonio de Ulloa para su recuento de la fortaleza cuzqueña.

El interés por los vestigios andinos renace, incluso antes de estas expediciones de la España ilustrada, gracias a la llegada de viajeros franceses que empiezan a arribar desde principios del siglo XVIII. El afán de describir una naturaleza ignota y las riquezas incalculables de territorios que la

fantasía popular asocia con el oro y la plata, incrementa su interés. Estos viajeros, una década antes de ser declarado el inicio oficial de la Ilustración con la publicación de las *Cartas persas* en 1721, ya traen una mentalidad diferente. Su mirada científica está más interesada en describir a partir de una observación rigurosa que en emparentar la peculiaridad americana con las citas de antiguos autores que no habían pisado América. Si bien ese interés francés por América siempre había existido, es solo entonces, con la cercanía de la dinastía borbónica, que alcanzaron la ansiada entrada de expedicionarios franceses en el intrigante espacio colonial.

El padre Feuillée, fraile de la Orden de los Mínimos, inauguró este periodo de redescubrimiento. Louis Éconches Feuillée venía enviado por la Real Academia de Ciencias de París, para buscar nuevas especies vegetales en América. En viajes anteriores había tenido gran éxito identificando útiles vegetales en las Antillas y en las tierras venezolanas. En este nuevo viaje de, 1709 a 1711, Feuillée recorrió parte de los territorios de los actuales Argentina, Chile y Perú. Gracias a circunstancias políticas propicias, pudo merodear sin mayores complicaciones por la campiña limeña y utilizar como base para sus operaciones el convento de los Mínimos en la ribera del Rímac, casi frente a la misma residencia virreinal.

En un estilo científico, lleno de anotaciones conseguidas gracias a un nutrido instrumental, Feuillée hará mediciones astronómicas, asignará latitudes, describirá la corriente fría del mar peruano e intuirá las virtudes de diferentes especímenes vegetales. Sin embargo, desde la dedicatoria de su *Journal*¹ anunciará su intención de estudiar el pasado prehispánico, entre otros, para encontrar las plantas con la que “los salvajes hacían la guerra a las enfermedades” (Feuillée, 1714). Aunque ansiaba conocer la capital poblada por aquellos incas, desde donde “gobernaban con acertada filosofía natural [vestían con] trajes de vizcachas de distin-

¹ *Journal des observations physiques, mathématiques et botaniques* (1714).

tos colores [y que practicaban] cruentos sacrificios al sol” (Feuillée, 1714: 476), tuvo que contentarse con visitar las ruinas de los alrededores de Lima y el Callao, probablemente las de Maranga. En las que vio que “las ruinas de esta gran ciudad presentaban una pared almenada construida con grandes parapetos de tierra y cercaban un gran palacio... para el inca” (Feuillée, 1714: 498). También recorrió el santuario de Pachacamac, al sur de Lima, “donde aún se ven los vestigios del soberbio templo” (Feuillée, 1714: 498), y más tarde pesquisó entre los indígenas de Arica recuerdos sobre su pasado: “Yo interrogué sobre la antigüedad de las ruinas y si se habían conservado tradiciones locales sobre el diluvio o cualquier otro acontecimiento importante” (Feuillée, 1714: 600). Desde Ilo organizó excavaciones que lo convierten en el primer francés en realizarlas en el Perú. Narra cómo inquirió a los lugareños de Ilo para llegar a los lugares “donde los incas habían hecho el honor al sol” (Feuillée, 1714: 601). Ante su insistencia fue llevado a un peñasco sobre el mar, en cuyo interior se acumulaban —según dijeron— los tesoros dedicados al dios. Armado de cuadernos, lampas, barretas y antorchas, guías, y todo un equipo de auxiliares de excavación, logró avanzar por un sendero, pero viendo como los cascajos que pisaba caían al precipicio y desaparecían en el furioso mar, “pensó en la terrible dificultad que tendría para retirar los cuantiosos tesoros” (Feuillée, 1714: 604), por lo que decidió abandonar la arriesgada empresa. Algún hallazgo debió obtener en el lugar, pues Bonavia y Ravines (1970) señalan que Feuillée remitió una vasta colección de piezas arqueológicas a Francia.

No muchos meses más tarde, otro francés continuará en el país realizando pesquisas arqueológicas. Se trata de Francois Amedée Frézier, artillero e ingeniero del Rey Luis XIV, espía y marino aventurero quien

asentó sus investigaciones en su *Relación del Mar del Sur*.² En el prólogo, Frézier anuncia de modo decepcionante que en la costa peruana

“no queda ningún testimonio importante de la habilidad de los indios, solo se ven allí algunas pequeñas tumbas sin decoración y algunos restos de montículos de tierra y no he sabido que haya nada notable en el interior del país [...]” y añade el autor “el resto de los caminos y acueductos que suelen mencionarse, no son tan raros como para decidir a un curioso a atravesar un país lleno de desiertos, desagradable en sí mismo y por las pocas comodidades que ofrece para viajar [...]”. Finalmente solo se salva de este desolador cuadro “la fortaleza del Cuzco hecha de piedras enormes, unidas por juntas irregulares con mucho arte” (Frézier, 1982: 7).

A causa de estas afirmaciones, Macera, poco amigo de Frézier, lo califica como plagiaro desvergonzado de Feuillée, de viajero fugaz, y se queja de que moteje a los indios del Perú de “bárbaros sin ciencia” y describa Sacahuamán “como un hacinamiento de juntas inciertas” (Macera, 1997: 27).

Pero si se analiza con más cuidado el pasaje, es otra la idea de fondo que logramos desentrañar. El desinterés mostrado por Frézier hacia los caminos y a las desconocidas ruinas del Cuzco parece ser fingido y bien podría ser el fruto del impedimento de penetrar *las tierras de arriba*, prohibición que sufrió por parte de las autoridades españolas. Uno puede percibir fácilmente la inquietud constante del viajero por conocer las minas, los mercados y las riquezas del territorio de ese país que no puede recorrer; sobre las ciudades del interior tan solo da unos cuantos datos poblacionales y noticia somera de alguna de sus producciones ar-

² *Relation du voyage a la Mer du Sud aux côtes du Chile et du Pérou, fait pendant les années 1712, 1713 y 1714.*

tesanales. Safier anota la prohibición girada contra Feuillée y Frézier impidiéndoles “aventurarse más allá de unos cuantos sitios prescritos en la costa [del Perú]” (Safier, 2016: 223).

El más obvio modo que se le ocurre al viajero de ocultar esas lagunas de información que presenta su investigación es aparentar indiferencia hacia esos territorios, señalando el poco interés que revisten. Así, el interés por el interior del país seguirá latente mientras los expedicionarios no puedan alcanzar esas zonas, hecho que se producirá luego de acabadas las turbulencias de la Independencia. Todos, sin embargo, tratarán de describirlo con base en la información de terceros.

Macera admite que Feuillée y Frézier aplican en sus exploraciones arqueológicas “por primera vez a la historia del Perú los métodos experimentales de comprobación directa y personal que usaban en disciplinas de su preferencia” (Macera, 1999: 34).

De otro modo resultaría muy extraño que un viajero desinteresado en la arqueología realizara excavaciones en los pobres restos de la costa entre Arica e Ilo. En estos arenales, Frézier encuentra una “antigua ciudad de indios” cuyas ruinas se ubican a dos leguas del litoral. “Las casas de caña aparecen arrasadas a nivel del suelo, triste consecuencia de los estragos hechos por los españoles entre los indios” (Frézier, 1982: 160). También encuentra tumbas en las que presupone que el muerto principal fue enterrado vivo y acompañado por su familia. Describe sus indagaciones de la siguiente manera:

Los cuerpos aparecen casi completos con sus vestimentas y a menudo con vasos de oro y plata. Las tumbas que vi estaban excavadas en la arena, tenían la profundidad de la altura de un hombre y estaban rodeadas por un muro de piedra seca. La recubrían con un enrejado de cañas que sostenían una capa de tierra y arena para que nadie descubriese el lugar donde se encontraban (Frézier, 1982: 160).

Encuentra también otra tipología de tumbas superficiales, de adobe y en círculo, “como pequeños palomares de cinco o seis pies de diámetro y de doce a catorce pies de altura y bóveda esférica” (Frézier, 1982: 161). Estas tumbas serían levantadas, según el viajero, para personajes importantes. El proceso consistía en enterrar al muerto sentado y luego estos habitáculos eran emparedados clausurando su entrada. Atribuye su número a las costumbres de los nobles prehispánicos de querer ser enterrados en las orillas del mar para contemplar —seguir— la puesta del sol (Frézier, 1982).

Frézier describe las tapias como “muros de tierra apisonada entre dos planchas”; se trata de una técnica barata lograda con materiales de la zona y que, sin embargo,

dura siglos como puede verse por las ruinas de edificios y fortalezas construidas por los indios, las que subsisten por lo menos desde hace doscientos años, siempre y cuando no estén expuestos a la lluvia ante la cual deben protegerlas con cubiertas de paja o planchas (Frézier, 1982: 225).

También, centra su atención en las casas andinas construidas “en redondo, como un cono o más bien como se hacen las neveras, con una puerta tan baja que solo se puede entrar encorvándose hasta el suelo, para estar más calientes” (Frézier, 1982); describe los hornos de tierra llamados *bicharras*, artillero y amante de mechas, chimeneas y combustiones, autor de *Traité des feux de artifice* (1706), no pierde ocasión de adjuntar en la lámina xxxi no solo un diagrama de las casas circulares en mención, sino un corte del funcionamiento de estas bicharras y su extraño modo de combustión. Explica así su funcionamiento:

Hechos de tal modo que con algunos puñados [de ichu] que pongan de tanto en tanto, hacen hervir varios cacharros a la vez en ellas y cuando quieren hacer hervir el tercero solamente, deben llenar de agua el segundo y el primero para que la llama al encontrar tapadas las salidas más próximas esté obligada a extenderse hasta el tercer cacharro (Frézier, 1982: 234).

Frézier no parece un viajero particularmente desinteresado en los usos indígenas.

En general, estos escasos avances marcaban el estado de los estudios arqueológicos andinos cuando llegó a tierras americanas la Expedición Geodésica Francesa de 1735. La misión ecuatorial de la Academia francesa debía aportar la información necesaria para poner fin a la polémica sobre la esfericidad de la Tierra, pero también aportó información arqueológica suministrada especialmente por La Condamine, Pierre Bouguer y Antonio de Ulloa. Las informaciones arqueológicas —y no solo las astronómicas— terminaron formando parte de la carrera por la adjudicación de los resultados de la expedición.

El primer contacto entre la expedición francesa y los territorios dependientes del virreinato peruano se dio en marzo de 1736. La Condamine y Bouguer descendieron apresuradamente en Manta para medir un importante eclipse que daría lugar en esos días. El resto del contingente siguió por mar hasta Guayaquil, y de allí, a Quito.

En tierra, junto a la ansiada flora y fauna tropicales, les llamaron poderosamente la atención los restos de los edificios de los incas que fueron encontrando. Ambos recorrieron los arruinados restos de Manta,

metrópoli incaica desde donde se gobernaba esa región y donde se practicaba una grosera idolatría a una divinidad a la cual no se le podía

reconocer ninguna bondad [...] y a la cual se le había consagrado el templo que guardaba una esmeralda del tamaño de un huevo de avestruz (Bouguer, 1749: XIII).

Bouguer dedicará algunas páginas en su “Voyage au Pérou”³ (1749) a describir su experiencia con los restos sobrevivientes de los tiempos de los incas. En sus páginas expresa admirado su interés por los tambos, los cuales, realizados en piedra, cuentan con puertas tan altas para permitir “el paso del soberano en hombros de sus señores principales” (Bouguer, 1749: CIII-CV).⁴

En posteriores momentos de su viaje, Bouguer estudia los edificios y admira los caminos incaicos que, indómitos, recorren las cumbres de los Andes entre Cuzco y Quito. Asimismo cuenta que, mientras realizaba la medición de la triangulación número veinticuatro para la determinación del meridiano, visita una antigua fortaleza con edificios separados unos de otros, con gran regularidad, y construida por la gente que trajo Huayna Cápac. Esto se comprueba porque poseen las mismas características de los sepulcros contemporáneos, es decir, cuarenta pies de alto y setenta toesas de largo “con grandes rampas extraordinariamente largas y con una inclinación insensible” (Bouguer, 1749: CIII-CV). Bouguer apela a la *captatio benevolentiae* al lamentar que los estrictos límites de su infor-

³ Introducción a su obra *La Figure de la terre, déterminée par les observations de M Bouguer et de la Condamine de la Académie Royale des Sciences, envoyés par ordre du Roy au Pérou, pour observer aux environs de l'équateur*.

⁴ El tema al parecer cautivaba a los estudiosos ya que se repetirá, numerosas veces, tanto en la *Relación histórica del viaje a la América Meridional* de Ulloa como en las “Memoires sur quelques monuments anciens monuments du Perou, des temps des Incas” (1748) de La Condamine.

me “no le permiten entrar en un mayor detalle en estos edificios como lo quisiera” (Bouguer, 1749: CIII-CV); tampoco se permite desarrollar sus conjeturas sobre la mitología de esta gente, su origen y sus transmigraciones que él cree se remontan hasta la Atlántida (Bouguer, 1749).

Charles de la Condamine quedó igualmente impresionado con los decaídos edificios incaicos, como quedó anotado en “Memoires sur quelques anciens monuments du Perou, des temps des Incas”. Esta obra, publicada en las *Memorias de la Academia de Ciencias y Bellas Letras* de Berlín, apareció en 1748, con fecha de redacción de 1746, pues La Condamine intentaba asegurar la primacía de sus informaciones. La carrera por las publicaciones no se veía solo motivada por la competencia franco-española, sino que reinaba dentro del grupo francés. En una carta enviada a la Académie se quejaba de la publicación de los resultados del viaje por Bouguer, señalando que “el señor Bouguer se ha adueñado de todo el trabajo conjunto presentándolo a su nombre, por lo que me es imposible a mí decir nada nuevo” (Durán, 2015: 58), lo que permite entender la dinámica de este cambio de fecha de impresión para asegurar la paternidad de sus descubrimientos arqueológicos. En sus “Memoires sur quelques...” informa cómo observó con curiosidad las construcciones intentando contrastar lo que veía con sus lecturas sobre el Perú antiguo.

Un tema por discutir es el surgimiento del interés arqueológico de La Condamine. En principio, se puede mencionar que las mediciones de las triangulaciones lo llevaban a usarlas como plataformas del trabajo topográfico. Otra fuente de su curiosidad fueron sus lecturas sobre el Perú prehispánico. El francés había leído y leería a lo largo de su viaje abundante bibliografía referente a los incas. Queda en la bruma del olvido la lista de los títulos traídos por los académicos en los consignados veinticuatro baúles de libros, además de los infolios que se entremezclaban con otros enseres en los baúles de ropa e instrumentos, como lo refiere el inventario de internación de bienes de la expedición. Lamentablemente,

los agentes de aduana que registraron la entrada de los equipajes estaban más interesados en detectar indicios de contrabando que en resaltar rarezas bibliográficas, y no dejaron detalles pormenorizados de las lecturas que los franceses traían (Rumazo, 1949).⁵

Con respecto a citas históricas, La Condamine no era ajeno a los escritos de Zárate y a los de Cieza de León, ni a las crónicas de López de Gómara y ni del Cronista Mayor de Indias, Antonio de Herrera. No pocas veces citaría la *Historia natural y moral* del jesuita José Acosta y por supuesto los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega. Gracias al interés de La Condamine por forjarse una reputación de erudición, repetidas veces menciona las bibliotecas en las que investiga. También hace mención de sus visitas al repertorio bibliográfico de don Ignacio de Chiriboga “que poseía una biblioteca de 6000 a 7000 libros de bellas letras, en latín, español, italiano y francés” (La Condamine, 1751: 148), así como a los asombrosos cincuenta mil volúmenes de los jesuitas que pudo consultar al año siguiente en Lima (Valdez, 2013).

Frente a las abandonadas construcciones incaicas, el investigador francés empezó a dudar de la fiabilidad de Garcilaso, señalando una serie de incertidumbres e inconsistencias en la información que presentaba el autor de los *Comentarios*. La crítica de la información garcilasista estribaría en que Garcilaso escribía recuerdos muy antiguos de datos que había recogido en el siglo anterior. Los redactaba a una edad muy avanzada y recreaba vistas realizadas en su temprana juventud o, en su defecto, sus informes se debían no a un testimonio propio, sino a noticias proporcionadas por los naturales del país que las vieron antes de su demolición por los españoles. La Condamine se quejaba de que muchas de las infor-

⁵ El inventario realizado a cargo de Bernardo Gutiérrez Vocanegra tampoco puso énfasis en describir los instrumentos que se internaban, solo los menciona por cajas. Curiosamente, mayor detalle se prestó a si las camisas que llenaban otros cajones eran nuevas o de segundo uso (Rumazo, 1949).

maciones dadas por el Inca provenían de medidas mantenidas en la memoria, de apreciaciones chauvinistas o de comentarios de compañeros y corresponsales (La Condamine, 1748: 436). La Condamine concluía sus críticas a Garcilaso señalando que se trataba de un relato muy exagerado. Duda, así, por ejemplo, de los jardines con plantas y ficus de oro que mencionaba Garcilaso. En su estancia en Quito, escuchó frecuentes relatos de estas representaciones que tanto le intrigaban y pudo enterarse de que en el Tesoro Real de la ciudad se guardaban algunas muestras de estas esculturas. El académico cuenta cómo, deseoso de estudiarlas, pidió repetidas veces que se las mostraran, y cuando finalmente accedieron, le dieron la información de que, dada la presencia del pirata inglés Anson, las habían fundido en lingotes para transportarlas más fácilmente (La Condamine, 1748: 456).

El expedicionario francés no podía dejar de admirarse por la maestría con la que estaban realizadas las ruinas incaicas, en especial por hombres que no tenía conocimiento del hierro, pero lamentaba que no tuvieran las proporciones que Garcilaso les atribuía con piedras de más de treinta pies de longitud (La Condamine, 1748). No menos crítico resulta La Condamine de otra afirmación de Garcilaso consistente en que las piedras del Templo del Sol y de palacio de Tumipampa, “fueron construidas con piedras traídas por los Incas desde el Cuzco que dista más de 500 leguas de distancia” (La Condamine, 1748: 448).

Las críticas de La Condamine no quedaron restringidas al campo arquitectónico, y pronto empezó a tener dudas sobre otras afirmaciones de Garcilaso. Así, piensa que el lapso cubierto por la civilización incaica, de no más de doce generaciones, le parece muy corto y la “conjetura sobre el origen de un hombre tan superior a los otros (Manco Cápac) quien de un golpe transformó [...] un pueblo salvaje” (La Condamine, 1748), le parece poco creíble. La Condamine duda de que en el corto tiempo del reinado de Manco Cápac este pudiera sacar a sus contemporáneos desde

el fondo de las florestas y llegara a enseñarles a vivir en sociedad y pudieran imponerles todo un sistema de leyes, además no contento con todo eso, llevarlos a desarrollar con suma maestría “una treintena de artes”. Sumido en la incredulidad, La Condamine opta por distanciarse del relato de Garcilaso (La Condamine, 1748). Por su parte, Ulloa, en *Relación del viaje...*, anota una opinión muy semejante frente al relato garcilasiano sobre la súbita conversión de los salvajes por Manco Cápac, calificando de repugnante y forzada la versión. Sin duda este debió ser tema de conversación entre ambos expedicionarios, por lo que la opinión se difundió por ambas vías (Ulloa, 2002: II, 429).⁶

Si Ulloa se conformó con anotar su derecho a discrepar de una verosimilitud que solo un hecho fortuito y desconocido podría justificar, La Condamine, por su parte, lo aprovecha de un modo totalmente diferente. El francés necesitaba desmitificar las informaciones de Garcilaso a tal grado que le permita consolidar su propia credibilidad en las descripciones que él consigna sobre restos prehispánicos; desea construir de su propio prestigio en el tema de manera semejante a como lo hizo frente a los escritos y los trazos cartográficos del padre Fritz en el Amazonas. Las críticas dirigidas a Garcilaso, quien ya anciano escribe de memoria sobre informes de terceros, recuerdan, en cierta forma, las críticas formuladas a la capacidad del padre Fritz: ciego, enfermo, cargado de tribulaciones, sin instrumentos para descalificar sus anotaciones cartográficas acerca del

⁶ Dice Ulloa con respecto al relato de Garcilaso “Es, sin duda, repugnante en la forma en que se ha referido que con tanta facilidad se redujesen aquellas gentes incultas y brutales a la obediencia de manco Cápac, que se conviniesen a ejecutar lo que les mandaba, a dejar sus bárbaros vicios y costumbres y a abrazar las racionales, que sacudiesen la envejecida pereza y ocio a que estaban entregados y se aviniesen con el trabajo, que diesen de mano a sus antiguos ídolos y reconociesen único el que se les proponía como legítimo, que despreciasen la natural libertad con que vivían y quisiesen reducirse voluntariamente al yugo de la sujeción y al instinto del vasallaje y finalmente, que de bárbaros en todo se convirtiesen con tanta brevedad en racionales” (Ulloa, 2002: II, 428).

Amazonas (Safier, 2016). Dudar de la información de Garcilaso justifica la necesidad de dar una visión objetiva e imparcial de los restos incaicos, adecuadamente medidos con instrumentos modernos y una visión científica, rigurosa y creíble. La Condamine reafirma esta situación, pues señala que trabajaron en las medidas con Bouguer, pero que él realizó las principales mediciones, y que luego regresó para confirmar datos unos días más tarde y añadir información leída con el compás, así como para realizar dibujos del castillo. Añade, posteriormente, que el lector podrá, gracias a su texto, conocer los materiales, formas y solidez de las ruinas, aunque se excusa de no poder transmitir (La Condamine, 1748).

En respuesta a la visión fantástica de Garcilaso, La Condamine se ve llamado a realizar acuciosas investigaciones en otras ruinas como las de Cañar, a doce leguas de Quito, que visitó bajo una intensa neblina el 20 de mayo de 1739, acompañado siempre por Bouguer. Buscaron también el palacio de Caranquis y el de Tumipampa, cuyo nombre cambió a Cuenca, todos descritos por el cronista Antonio de Herrera; no obstante, no pudieron hallar las ruinas y conjeturaron así su absoluta destrucción.

Al parecer, La Condamine logró romper el estrecho aislamiento de los académicos al ofrecerse como voluntario para viajar a Lima en 1737, con la intención de lograr el canje de “letras de cambio” para aliviar la urgente necesidad de fondos para la expedición (La Condamine, 1748). En este recorrido pudo observar tambos diseminados a lo largo de la ruta y numerosas fortalezas, pero “debido a su comisión no pudo detenerse para examinarlas” (La Condamine, 1748: 438). No dejó de ver durante sus trabajos de medición el resto de numerosos tramos de los caminos de los incas, pero la naturaleza de sus labores, así como el temor de andar “180 leguas de malos caminos me hicieron renunciar al proyecto de visitar el Cuzco” (La Condamine, 1748: 438), lo que le hubiera permitido llevarse una idea más completa de dichas construcciones incaicas. Nuevamente aquí encontramos el tema de los malos caminos como excusa para

no visitar el Cuzco —recordemos los idénticos argumentos de Frézier—. El episodio de la reprimenda oficial recibida por La Condamine al separarse del contingente central de la expedición y sus sentidas protestas explican hasta qué punto el control español se extremaba sobre las personas de los expedicionarios y sus desplazamientos:

No sé yo quien se atrevió a mentirle diciéndole que yo quisiera dividirme de los demás no he pensado en mi vida en esta división no teniendo en todo lo que hice otro fin que cumplir el interés de sus Mags y adelantar las operaciones (Rumazo, 1949: 27).

A su vez, podrían explicar la verdadera razón de la ausencia del Cuzco en el itinerario del expedicionario. Si La Condamine pudo conocer Lima y Loja en el camino, fue gracias a la necesidad de realizar el cambio de letras para financiar la expedición (La Condamine, 1748). En contraste con esta situación, nos sorprende que al final del viaje pudiera conseguir el permiso para regresar libremente, sin mayor vigilancia, por la vía del Amazonas. La carta dirigida por La Condamine al marqués de Valleumbroso (1742) muestra que quizá la orden real de que al terminar las observaciones los académicos debían volver a Francia por el camino más breve fue lo que permitió a La Condamine argumentar que el retorno por el río Amazonas constituía la vía más breve para abandonar el virreinato. Aunque seguimos pensando que el permiso para utilizar esa ruta es un tema que debe ser estudiado a profundidad.

En Cañar dedicó tiempo y esfuerzo para medir las ruinas del Castillo de Ingapirca, y hace esfuerzos para imaginarlas en sus tiempos de esplendor. Allí vio “su notable grandeza, y magnificencia y se llevó una idea de la materia, la forma y la solidez del palacio” (La Condamine, 1748: 450). Con base en estas observaciones se atreve a generalizar la arquitectura prehispánica: “Los peruanos solamente tuvieron la naturaleza por

guía no utilizaron vestíbulos pórticos columnatas arcos y muchos refinamientos eran desconocidos una arquitectura muy simple proporcionada al clima a sus necesidades y sus conocimientos” (La Condamine, 1748: 450).

El relato del francés revela sus expectativas con respecto a las ruinas incaicas. Cuando se apresta a recorrer las ruinas de la fortaleza de Cannar, cuya grandeza es relatada por Cieza y otros, señala que “era imposible narrar sus grandes riquezas, los vasos y vajillas de oro y plata, las pepitas de oro, las perlas y las obras de los orfebres” (La Condamine, 1748: 452). El explorador se apresura a afirmar que si bien él no ha visto aún esas riquezas, sí puede dar testimonios de otros ejemplos de las mismas joyas incaicas “algunas logradas con gran delicadeza” (La Condamine, 1748: 452).

La Condamine describe finalmente que las ruinas lamentablemente se hallan desprovistas de todas sus riquezas. Indica con sumo cuidado la latitud y grados, lo que revela el uso del instrumental de la expedición; mide el terraplén a dieciocho pies de altura, y determina el plano cuadrado con veinte toesas de alto; describe sus pilastras de orden rústico y forma convexa, le llamó la atención el edificio de la guardia en adobes y sin ventanas; comprobó que la fortaleza era capaz de vigilar los dos ríos de cualquier avance enemigo, y que se ubicaba a 150 toesas del palacio del Inca. Debemos recordar que los expedicionarios contaban con todo el material de agrimensura que les permitía establecer mediciones muy confiables, puesto que el objetivo central de la misión era la medición, por lo que lo aplicó a sus intereses arqueológicos. Su descripción de la fortaleza es muy precisa:

La fortaleza está compuesta de un terraplén hecho a mano a una altura de entre 14 y 18 pies sobre un piso desigual. En esta terraza se aprecia una habitación cuadrada para la guardia [...] la figura del terraplén es una ovalo elongado [...] al norte la fortaleza es escarpada

y presenta un segundo terraplén a 15 pies de alto y rodeado por un grueso muro granítico (La Condamine, 1748: 456).

Estos resultados los publicó en una temprana comunicación a la Academia Real de Ciencias y Bellas Letras bajo el título de “Memoires sur quelques anciens monumens du Pérou, du temps des Incas” (La Condamine, 1748). En ella, utilizando estilística y tipologías, hizo asunciones sobre el uso del adobe tales como que el adobe bien realizado llega a tener una gran fortaleza: “Preparado con tierra cruda e ichu”; él pudo observar cómo llegaba a los cincuenta años incólume “que apenas queda erosionada en sus ángulos”. *La tica o ticani*, como le llaman los indios al adobe, es un método constructivo que, según Garcilaso, fue usado por los antiguos peruanos, aquellos anteriores a los incas, “por lo que creo que la parte alta de la casa de la guardia de la fortaleza de Cañar, construida de adobe no es una edificación del tiempo de los incas” (La Condamine, 1748: 444).

En la publicación mencionada, La Condamine se queja de que “Acosta y Garcilaso hablan en términos visuales, pero no han dejado un plan ni descripción exacta que pueda formarnos una justa idea de estos monumentos” (La Condamine, 1748: 436), por lo que intenta solucionar esta omisión presentando una ilustración de la fortaleza de Ingapirca.

El gráfico muestra una vista aérea de la planta de la fortaleza y una elevación lateral de esta, y se marcan todos los edificios con letras distintivas. Basadas en las mediciones antecedentes, la ilustración presenta una escala que permite apreciar visualmente las medidas reales del monumento. No deja de aprovechar los espacios libres para bosquejar el mecanismo de anclaje de las piedras y sus perfiles, así como la relación de la ruina con el norte geográfico.

La innovadora presentación del gráfico arqueológico de La Condamine, de ruinas ya previamente descritas de modo narrativo, responde

a las necesidades de representar experimentalmente, mediante actos de medición y utilización instrumental que permitiera un proceso de estandarización de la información, lo que da pauta para asegurar un conocimiento novedoso del tema. Si se examinan sus elementos por separado, se observa que se asemejan más a las descripciones militares que a un método nuevo para desarrollar diagramas arqueológicos. En la práctica, La Condamine se adhiere a las convenciones utilizadas para el bosquejo de fortalezas y defensas militares. A lo largo del siglo XVIII, la cartografía militar había sufrido un proceso de uniformización con reglas normalizadas:

[Los planos] delineados con limpieza demostrará las partes, su distribución y decoración, con los adornos pertenecientes a todos los edificios militares haciendo a estos fines sus respectivos planos, perfiles, elevaciones, expresando las obras destruidas con líneas y puntos [...] todo el plano se ilumina desde el ángulo superior de la izquierda del papel, creando sombras a la derecha y abajo (Muñoz, 2016: 38).

Resulta importante ahondar más en la confección de este dibujo, el cual, por sus características y precisión, no era un cometido fácil de lograr. Se desconocen las habilidades gráficas de La Condamine, pero se sabe que, como parte de la expedición, viajaba el dibujante e ingeniero Mr. J. de Morainville, quien en etapas previas y posteriores del viaje realizaría complejas labores. Así elaboraría un plano de Quito que, al decir de La Condamine, tenía una “escala verificada sobre grandes distancias medidas exactamente” (La Condamine, 1751), y los demás miembros de la expedición señalaron su “extraordinaria capacidad y pericia para el manejo de los instrumentos” (Rodas, 2003: 437). Quedó patente su versatilidad en el diseño de las torres de la iglesia de El Quinche, así como en el diseño de una placa conmemorativa en las proyectadas pirámides de Quito y, finalmente, en el dibujo de un espécimen de la cascarilla (Rodas, 2003).

Esto, unido a los frecuentes desplazamientos de Morainville con La Condamine, nos lleva a pensar en la probabilidad de que aquel fuera el encargado de realizar dicho dibujo arqueológico, y que gracias a su experiencia hubiese introducido estas precisiones de dibujo militar en la composición de la referida lámina de Ingapirca.

La lámina en cuestión es considerada por Barnes y Fleming (1989) como pionera de la tecnología de la representación arqueológica. Para poner en contexto dicha ilustración, debemos tomar en cuenta que es contemporánea a la Societa degli Dilettanti, academia que reunía a los estudiosos de las antigüedades europeas, también es contemporánea de los primeros dibujos de las ruinas romanas de Giovanni Battista Piranesi, el famoso grabador veneciano que haría célebres las “vedutas di Roma” (Barnes y Fleming 1989: 192).

El grabado de Ingapirca también es pionero en el caso de los estudios de ruinas incaicas. Las mediciones de La Condamine datan de 1739 y la publicación aparece en 1748, más o menos de modo paralelo con las ilustraciones proporcionadas por Ulloa y Juan en su *Relación histórica del viaje a la América Meridional*.

La primera representación moderna de Sacsahuamán

Preocupado La Condamine por la carencia de información sobre las ruinas incaicas del Cuzco, según informa en su artículo, encargó a un corresponsal la búsqueda de datos y, más importante aún, la elaboración de planos y croquis de la fortaleza de Sacsahuamán a la manera de las informaciones por él levantadas de la fortaleza de Cañar. El envío de dicha información completaría, su estudio sobre las antigüedades peruanas, la identidad del corresponsal ha permanecido desconocida, se sospecha que debía corresponder al cuzqueño marqués de Valleumbroso, quien, ade-

más, previamente lo había asesorado sobre el recorrido por el Amazonas, y le había enviado mapas y relaciones sobre el tema.

La Condamine también informó de la captura del navío donde se transportaban los papeles, lo que lo privó de la información.⁷ Capturada la nave por corsarios ingleses bajo el mando del Comodoro Anson en 1743, pidió esa documentación en sucesivas misivas al director real de la Academia de Londres, Martin Folkes sin que se pudiera aliviar esa pérdida. Hasta ahora ni las repetidas misivas ni los papeles sobre las ruinas incaicas han aparecido a pesar de las reiteradas investigaciones realizadas en los archivos británicos (La Condamine, 1748; Barnes y Fleming, 1989). El tardío mapa de Arechaga y Calvo da una idea de lo que La Condamine hubiera querido como imagen del Cuzco.

Preocupados por la importancia de este encargo, tratamos de buscar pistas. Alertados del parentesco del corresponsal marqués de Valleumbroso con Diego de Esquivel y Navia, autor de las *Noticias cronológicas del Cuzco*, se indagó en la información de este diarista de la capital incaica. Una carta de 1911, dirigida por Fortunato Herrera y Francisco Sivirichi a Ricardo Palma, alertaba que la publicación de los *Anales de Cuzco* adolecía de una serie de omisiones, entre ellas, la ausencia de dos ilustraciones, una del escudo del Cuzco y otra de Sacsahuamán a mediados del siglo XVIII. La edición de 1980 de las *Noticias cronológicas* incorpora estas y otras ilustraciones (Denegri, 1980).

⁷ Dice la Condamine “Consideré no publicar nada con respecto a esto dado que no tengo en mis manos la descripción que se me prometió y el plano y una vista de las ruinas y fortalezas del Cuzco. Esos papeles que debiera haber recibido probablemente se encuentren en Inglaterra junto con un gran número de cartas que fueron capturadas a bordo de tres naves que regresaban desde el mar del Sur [...] a pesar de que las Sociedades Filosóficas no toman parte de las guerras entre naciones desafortunadamente si resienten las influencias”. Reflexión semejante a la mencionada por Humboldt en Washington” (La Condamine, 1748: 439).

La ilustración de Sacsahuamán forma parte del manuscrito donado por Varcárcel a la Universidad San Antonio Abad, se trata de la copia más completa de las *Noticias*. La ilustración en cuestión debe ser el duplicado de la realizada para La Condamine y que se perdió en su camino a Europa. Este duplicado fue añadido por Diego de Esquivel a sus *Noticias cronológicas* a manera de ilustración. Si bien no se menciona dicha ilustración dentro del texto, existe un par de largos párrafos en los que se mencionan la duración de la construcción de 77 años durante los reinados de Túpac Inca Yupanqui y Huayna Cápac, los veinte mil operarios que la levantaron, los nombres de los maestros de obras, la forma de arrastre de las piedras, los intentos españoles de derruirla, las prohibiciones del Cabildo de así hacerlo, la búsqueda de tesoros en sus interioridades, el traslado de piedras para la construcción de la iglesia catedral y la demolición con pólvora de la piedra cansada. Finalmente, se señala:

Sin embargo de esto han desbaratado casi toda ella hasta este año de 1739, en que apenas han quedado dos andenes cortos del muro principal, que mira hacia oriente y septentrión donde estaban las puertas y de la parte que mira a la ciudad un pequeño andén de cosa de 50 pasos. La piedra cansada también la han deshecho a tiros de pólvora desde el año 1733 y este de 1739 ha quedado en la tercia parte (Esquivel y Navia, 1980, t I, p 55, n 227E).

Acaso este profundo interés demostrado hacia la portentosa ruina, y no dedicado a ninguna de los otros restos incaicos de la región, tuviera que ver con las investigaciones realizadas para el levantamiento de la lámina de la fortaleza.

La ilustración, una acuarela, aunque solo conocemos una copia en blanco y negro, es anterior a los levantamientos de Ingapirca. Es la primera ilustración del sitio cuzqueño; presenta interés arqueológico y

trata de representar su estado actual, señalando las extracciones de las que se habla en el texto. Es una vista frontal y proporcionada de su parte principal realizada por un aficionado y no por un ingeniero militar, pues omite las escarpaduras del terreno y la situación de la fortaleza en el cerro. Se avoca a las representaciones de las formas de las piedras, su tamaño y juntura. Incorpora la vegetación que crece entre los muros, así como las piedras pequeñas que han quedado regadas en el terreno.

Los siguientes intentos de medir y representar edificaciones prehispánicas serán en 1760. Se trata de las observaciones tímidas de Feijoo de Sosa para Trujillo la *Vista del cerro y fortaleza fabricada por los incas del Perú en la ciudad de Cuzco* de Arechaga y Calvo, incluido en el *Epitome cronológico...* de 1776, y el *Diseño horizontal de las ruinas de Pacchacamac que se hallan en las lomas de la tablada de Lurín* de Andrés Baleato de 1793. Curiosamente, luego de lo consignado por Arechaga y Calvo, la capital del imperio de los incas será recién revisitada por las mediciones instrumentales en un tardío 1827, llevadas a cabo por el viajero Joseph Barclay Pentland, quien trajo precisos instrumentos de medida para mapear el lago Titicaca y quien aprovechó su instrumental para graficar los restos incaicos de las islas y alrededores lacustres. Sus grabados serán publicados en 1848. El siguiente diagrama de las ruinas cuzqueñas aparece como la lámina xxxiii en el “Plano topográfico de la ciudad del Cuzco, levantado en 1861, por el Ingeniero del Estado Federico Hohagen”, publicado en el *Atlas geográfico del Perú* de Paz Soldán en 1865. En ese plano junto a los edificios públicos y los monasterios aparecerán consignados y esbozados el Collcaupata; los palacios de Garcilaso, Inca Yupanqui; Sínchi Roca; las Vírgenes del Sol y el del Inca (*sic*). En ese mismo Atlas aparece la lámina xxxiv Plano de la Fortaleza de Sacsahuamán, que lamentablemente no consigna autoría, pero que es mucho más interesante que el anterior, pues pone en relación la fortaleza incaica con el conjunto de la ciudad; establece la altura (3587 m/s/n/m) de dicho monumento y su al-

tura (120 m) sobre la ciudad y se consignan una serie de otros restos en los alrededores de la ciudad. Si dejamos de lado las mediciones y los planos, las más tempranas descripciones modernas del Cuzco son increíblemente tardías. Debemos remontarnos a las descripciones de Francis de Castelnau, y Paul Marcoy, ambas de 1846, y las de Clements R. Markham, una década más tarde, en su célebre obra *Lima and Cuzco* (1856), hasta llegar a las célebres representaciones gráficas de la obra de Squier, *Peru: incidents of Travel and Explorations in the Land of the Incas*, en 1877 (Paz, 1865; Barnes y Fleming, 1989; Núñez, 1989; Porras, 1961).

En su estudio “Representaciones sobre el pasado pre-colombino”, Joanne Pillsbury (2012) no vacila en llamar a la imagen propuesta por La Condamine “la primera ilustración arqueológica realizada en América” (Pillsbury 2012: 10), pero debemos señalar que su vanguardismo no puede ser comprendido sin la comparación con las láminas y las descripciones simultáneas presentadas por Juan y Ulloa. Luego de comparar ambas versiones el estudio de La Condamine no resulta tan innovador como pudiera parecer a primera vista.

Un arqueólogo imaginado

El expedicionario francés José Dombey, que terminaría llamándose de Ruiz y Pavón, fue protagonista e iniciador de la expedición de 1777. Dombey, botánico prominente, es rebajado, en la expedición hispano francesa de Hipólito Ruiz y José Pavón, de científico jefe a la posición de tutor de los jóvenes boticarios españoles que acabarían publicando la *Flora peruviana et chilensis*. Porras (1955) señala que Dombey “visitó Pachacamac, las huacas de la hacienda Torre Blanca en Chancay [...] y llevó a la corte de Luis XIV más de 400 huacos”. El despojo de sus hallazgos, la separación de la expedición y la pérdida de favor político, ocurrida

en Francia a su regreso, lo llevó a destruir sus libretas de viaje. Este triste episodio ha dado lugar a que Macera lo considere el iniciador de muchos campos intelectuales en territorio peruano:

Sin detenernos en La Condamine [...] el verdadero iniciador de la arqueología peruana fue el viajero francés José Dombey, que vivió en el Perú entre 1778 y 1785. El área investigada por Dombey comprende, de acuerdo a sus cartas, el valle del Rímac, las provincias aledañas de Pachacamac; Lurín y Huaura y algunos sitios de Tarma y Huánuco. Acerca de todo ello Dombey escribió algunas disertaciones (una, por ejemplo, sobre las agujas de oro en las tumbas indígenas) y un *Journal Archeologique* que por desgracia en un momento de ofuscación quemó (Macera, 1997: 27).

Algunas de las cartas recopiladas por Hamy, en su obra *Joseph Dombey, sa vie, son oeuvre, sa correspondance* (1905), mencionan estos intereses e, incluso, se deja constancia de envíos como el famoso “uncu del inca” y menciona un Cuzco al que no pudo acceder; no obstante, en la práctica es poco lo que se puede afirmar con certeza. Si es complejo atribuir relaciones en expediciones que han dejado restos palpables en museos y en correspondencia, se vuelve prácticamente quimérico realizar estas atribuciones prácticamente ligadas al terreno de la fantasía y a la intuición del deseo.

Llano Zapata

El criollo limeño José Eusebio de Llano Zapata (1721-1780) se dedicó al estudio de la historia natural de su patria, como parte de este tema podemos encontrar una abundante información arqueológica en sus escritos.

Dicho autor dejó buena parte de su obra inédita, por problemas de permisos para publicar —el gran motivo de su estancia en Cádiz—. En sus tardíamente publicadas *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de las América Meridional*, dedica más de una sección al recuento de las obras de los indígenas; describe la grandeza de los caminos incaicos, los acueductos más célebres, la fortaleza del Cuzco, las ruinas de Tiahuanaco o la fortaleza de Cañete; siente también una gran curiosidad por los entierros y tesoros escondidos a los que, en cierto modo, vincula con las minas.

Más allá de la importancia de las observaciones arqueológicas de las *Memorias histórico físicas...* está la asociación del nombre de Llano Zapata con otro documento importante en la historia de la arqueología peruana, se trata de una lámina que representa la fortaleza de Sacsahuamán y que acompaña la obra *Epítome cronológico o idea general del Perú*. Si bien se trata de una obra anónima, Peralta Ruiz da sólidos argumentos en favor de su composición por José Eusebio de Llano Zapata. En la obra se realizan algunas descripciones de edificaciones indígenas.

Nos interesa particularmente analizar el gráfico en cuestión. El grabado se titula “Vista del cerro y fortaleza fabricada por los incas del Perú en la ciudad del Cuzco”. Se enumeran las partes del dibujo señalando portada, muros, chinganas, el Rodadero, los acueductos que la abastecen, el vestuario y el cercano palacio del Colcampata. El plano, aunque carece de la maestría de los grabados presentados por Ulloa y Juan o el de La Condamine, y está dotado de cierta ingenuidad, es extraordinariamente didáctico, conjugando la vista lateral con un perfecto delineado de la fortaleza y sus partes. Llamam particularmente la atención los personajes que pretenden dotar de escala a la fortaleza —aunque están muy aumentados—. Por un lado, vemos así una partida de visitantes españoles que la contemplan desde un risco, unos turistas dieciochescos conformando el *grand tour* peruano, miran hacia la fortaleza entre cuyos muros

pasean, como salidos del pasado prehispánico, al menos dos grupos de inca y colla acompañados por sirvientes portando un parasol; a este detalle sigue la famosa lámina xxxi de Frézier. Se sabe por Ignacio de Castro (1978) que en aquella época Frézier no era desconocido en el Cuzco, y el autor de este plano lo conocía bien, pues empleó el motivo dos veces en el plano y otra vez más en la lámina de los incas, en la que no solo copió a la pareja real, sino que reprodujo el imaginativo huaco bifronte de la lámina xxxi de Frézier (Peralta, 2005: 113). Por otro lado, algunos muchachos con hondas que cazan pajarillos terminan de dotar de exotismo al dibujo. El dibujo vuelve a su afán documentalista, pero señala una explicación:

Esta fortaleza que es monumento de la corte yo se la mayor parte desbaratada sobre el cerro que predomina el Cuzco que nombrado Senca (sic) admira por lo formidable de su estructura, que lo hermoso con la planta de las reglas del arte; es una fortificación irregular compuesta en la mayor parte de peñas labradas de 25 a 30 pies geométricos de alto y de diámetro de 20 a 24 que en algunas partes quisieron formar sus flancos y cortinas, pero no ayudándolos la enseñanza se arreglaron mejor al método de defensa por lo que ésta que es sin duda la idea que llevarían para elevar tanto lo suntuoso del edificio, el que hoy sería famoso si la ambición no hubiese dado lugar de extraer muchas de las existentes piedras que las hubo para servirse de ellas en la mayor parte de los cimiento, portadas y torres de las iglesias y demás edificios de esta ciudad como se conocen y ven frecuentemente (Peralta, 2005: 24).

Con respecto a este dibujo, Peralta Ruiz (2005: 25) ha señalado “que se corresponde con el plano de Sacsahuamán que fue realizado por el sargento mayor de infantería Ramón de Arechaga y Calvo fechado en 1778”. Plano que coincide casi al menor detalle con el del Epítome:

Eso permite suponer que fue Arechaga quien lo confeccionó y lo hizo posiblemente antes de ejecutar el que se halla depositado en el repositorio sevillano. Son embargo, tal coincidencia no elimina la posibilidad de que fuese otro el dibujante y que el plano de Arechaga y Calvo fuese en realidad el copiado (Peralta, 2005: 25).

Stephens encuentra diferencias entre la versión del “Epítome...” y el original de Arechaga y Calvo, “quien siendo ingeniero militar prestó particular atención a las peculiaridades geológicas de Sacsahuamán y por lo tanto anotó con cuidado las características del rodadero y el trono inca” (Stephens, 2013: 224), en tanto que en el dibujo del Epítome, dicha zona esta solamente sombreada sin especificar detalles, y usada para crear profundidad. Otra diferencia por él anotada es la del corte poligonal de los muros incaicos frente a las líneas irregulares del otro gráfico: “estas diferencias nos llevan a pensar que el pintor del segundo dibujo nunca vio la fortaleza por sí mismo” (Stephens, 2013: 224).

El plano, mezcla de ingenuidad y hermosa ejecución, trasunta un orgullo localista indudable y presta oídos al discurso del nacionalista inca. Está fechado en 1778 y, conceptualmente, antecede a la rebelión cuzqueña.

Humboldt estudioso de los incas

Aunque no se trate de un expedicionario francés, el prusiano Alejandro de Humboldt residió largamente en París y publicó muchas de sus obras en francés, por lo que es, sin duda, un difusor de la imagen francesa de la arqueología peruana. A diferencia de la estadía de Humboldt en otras partes de América, su presencia en el Perú fue en cierto modo casual, dado que pretendía hacer conexión en el Callao con otro proyecto expedicionario. No le ocurrió en el Perú la transformación que sufrió en

México, que de escala obligada terminó convirtiéndose en su destino por más de un año, desarrollando un profundo interés por el país. En el Perú fue rápido su recorrido y si su presencia, fugaz, también su ánimo denotaba cansancio luego de años de duros recorridos; quizá por ello dejó declaraciones bastante desganadas sobre Lima y su sociedad. Aunque su principal objetivo se relacionaba con mediciones atmosféricas y geográficas, no dejó de prestar atención a las construcciones prehispánicas. Lamentablemente su entrada por el norte del país y su desvío hacia Lima lo privó de ver las más importantes ruinas incaicas, conformándose con aquellas que ya habían bosquejado La Condamine y Ulloa en Ingapirca, Cañar y Callo. Humboldt presentó, en su *Vues des cordillères et monuments des peuples indigenes* (1810), el diagrama de La Condamine de Ingapirca, al que le hizo algunas correcciones textuales de interpretaciones de las distintas superficies. También añadió varias láminas como la del monumento peruano del Cañar, la de la Roca del Inti Huaico, la de Chungana del jardín del Inca cerca del Cañar, la del interior de la casa del Inca en Cañar (plano y alzado) y la de Casa del Inca en Callo, en el reino de Quito (plano, alzado y cortes). Desgraciadamente, Humboldt no llegó al Cuzco, y la capital de los incas solo quedó como premio para algún futuro viajero.

Con Humboldt, la ilustración arqueológica evoluciona y se integra la naturaleza. Si Ulloa había incluido ríos y elementos geográficos al dibujo de los edificios prehispánicos, Humboldt incluye las ruinas en el paisaje, viéndolas a vuelo de pájaro. Pillsbury (2012) dice que con Humboldt muchas de las técnicas de la ilustración botánica pasaron a la descripción arqueológica. La confección de las bellas imágenes que componen la obra de Humboldt y, en este caso, de las ilustraciones arqueológicas de *Vues de la Cordilliere*, solo fueron posibles gracias a la colaboración de los artistas de recientemente fundada Academia de San

Carlos, que también sirvió a otras expediciones como la de Sesse, Echeverría, Bodega y Cuadra y Malaspina (López, 2012). La Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España fue escuela de grabado, pintura y escultura y de arquitectura, al tiempo que fungió de museo y núcleo de estudios de la antigüedad americana que, “se emprendieron estudios para leer la escritura maya y azteca y documentar sus principales monumentos como se hacía en Pompeya” (Almagro, 2012: 29-30).

Como epílogo de esta mirada a los intereses de los expedicionarios franceses, debemos citar una carta escrita por el médico científico y político peruano Hipólito Unanue a Simón Bolívar. Unanue no descansaría en su intento de conservar el recuerdo y aumentar el conocimiento de las antigüedades precolombinas tal como lo había sostenido en su artículo “Idea general de los monumentos del antiguo Perú” publicado en el *Mercurio Peruano* (1964, 1, 206). Estando en Lima, le envía una misiva a Bolívar, quien se encuentra en el Cuzco. Al parecer habían conversado sobre arqueología, y Bolívar debía tener intereses arqueológicos que lo llevarían a decretar “la preservación de monumentos que son testimonios de la cultura precolombina de América” (Liscano, 1998, 44). La carta enviada por Unanue le sugiere al Libertador la visita a las ruinas incaicas, así como realizar levantamientos topográficos y mapeado de estas:

Tampoco hasta ahora se han levantado diseños de las antigüedades y monumentos del Cuzco, porque los viajeros Ulloa, Humboldt, etc., no estuvieron allí, y acuérdesese V. E. que Alejandro en sus marchas victoriosas hacía recoger las memorias caldáicas para remitírselas a Aristóteles (Unanue, 1974: 586).

Bolívar debió visitar las ruinas, pero lamentablemente no tuvo el tiempo para ordenar a sus ingenieros los levantamientos, pues finalmente termi-

na respondiendo con sencillez al médico limeño “he visto los monumentos de los Incas, que tienen el mérito de la originalidad y un lujo asiático” (Unanue, 1974: 627).

Los monumentos cuzqueños seguirían unos años más en las brumas de la imaginación de los viajeros que debían contentarse con las lecturas garcilasianas.



Referencias

- Almagro-Gorbea, M. (2012). “La arqueología en la política cultural de la Corona de España en el siglo XVIII”. En *De Pompeya al Nuevo Mundo: La Corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Barnes M. y D. Fleming (1989). “Charles-Marie de la Condamine’s Report on Ingapirca and the Development of Scientific Field Work in the Andes, 1735-1744”. *Andean past*, vol. 2, pp. 175-235.
- Bonavia, D. y R. Ravines (1970). *Arqueología peruana: precursores*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Bouguer, P. (1749). “Voyage au Pérou”. *La Figure de la terre, déterminée par les observations de M Bouguer et de la Condamine de la Académie Royale des Sciences, envoyés par ordre du Roy au Pérou, pour observer aux environs de l’equateur*. París: Imprimerie Royal.
- Castro, I. de (1978). *Relación del Cuzco*. Lima: UNMSM.
- Denegri Luna, F. (1980). “Diego de Esquivel y Navia y el Cuzco del siglo XVIII”. En D. de Esquivel y Navia, *Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*. Lima: Fundación Wiese.
- Durán Guardado, A. J. (2015). En Pablo E. Pérez-Mallaína, J. Mensaque Urbano, E. Peñalver Gómez (coords.), *Antonio de Ulloa: La biblioteca de un ilustrado* (pp.51-64). España: Universidad de Sevilla.
- Esquivel y Navia, D. (1980). *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* [edición a cargo de Felix Denegri Luna]. Lima: Biblioteca peruana de Cultura / Fundación Wiese.
- Feuillée, L. (1714). *Journal des Observations physiques, mathématiques et botaniques, faites par l’ordre du Roy sur les Côtes*

- orientales de l'Amérique Meridionale & dans les Indes Occidentales, depuis l'année 1707 jusque en 1712.* París: Pierre Griffart.
- Frézier, A. (1982). *Relación del viaje por el Mar del Sur.* Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Garrido Aranda, A. (2005). “La larga sombra de León Pinelo en las memorias de Llano Zapata”. En *Llano Zapata, José Eusebio, Memorias histórico, físicas, crítico apologéticas de la América meridional.* Lima: IFEA / PUCP / UNMSM.
- La Condamine, C. M. de (1748). “Mémoire sur quelques anciens monuments du Perou du tems des Incas”. En: *Histoire de l'Academie Royale des Sciences et Belles Letres II*, 1746. Berlin, A Haude 1748, (pp. 435-456).
- La Condamine, C. M. de (1751). *Journal du voyage fait par ordre du Roy a l'Equatour l'équateur servant d'introduction historique à la mesure des trois premiers degrés du Méridien.* París: Imprimerie Royale.
- León Pinelo, A. (1943). *El paraíso en el Nuevo Mundo: comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, Islas de Tierra Firme del Mar Oceano. Publícalo, con un prólogo, Raúl Porras Barrenechea, bajo los auspicios del Comité del IV Centenario del Descubrimiento del Amazonas.* Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Liscano, A. (1998). *Simón Bolívar en tres perfiles. Ensayo de aproximación a sus ideas fundamentales* [en línea], 2.ªed, México. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/27585/prologo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- López Luján, L. (2012). “Arqueología del México antiguo”. En *De Pompeya al Nuevo Mundo: La Corona española y la*

- arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Macera, P. (1997). *Trujillo del Perú: Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*. Lima: Fundación Banco Continental.
- Macera, P. (1999). *Viajeros Franceses: Siglos XVI-XIX*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú/Embajada de Francia.
- Mercurio Peruano* (Ed. Facsimilar) (1964). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Muñoz Cosme, A. (2016). “Instrumentos y métodos de elaboración y sistemas de representación”. En Alicia Cámara (ed), *El dibujante ingeniero al servicio de la Monarquía Hispánica. XVI-XVIII*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano.
- Núñez Hague, E. y G. Petersen (1987). *El Perú en la obra de Alejandro de Humboldt*. Lima: Studium.
- Paz Soldán, M. F. (1865). *Atlas geográfico del Perú*. París: Librería de Fermin Didot Hermanos, Hijos y Ca. Impresores del Instituto de Francia.
- Pease G.Y., F. (1995). *Las crónicas y los Andes*. México y Lima: FCE-PUCP.
- Peralta Ruiz, V. (2005). “Las tribulaciones de un ilustrado católico. José Eusebio de Llano Zapata”. *Llano Zapata, José Eusebio. Memorias histórico, físicas, crítico apologéticas de la América meridional*. Lima: IFEA / PUCP / UNMSM.
- Pillsbury J. (ed.) (2012). *Past Presented: Archeological Illustration and the Ancient Americas*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- Porrás Barrenechea, R. (1955). *Fuentes históricas peruanas*. Lima: Mejía Baca y Villanueva.

- Porras Barrenechea, R. (1961). *Antología del Cuzco*. Perú: Librería Internacional del Lima.
- Rodas Chávez, G. (2003). “J. de Morainville y el primer dibujo universal de la quina o cascarilla”. *Bulletin de l’Institut français d’études andines* vol. 32, núm. 3, Perú, Ministère des Affaires Étrangères et Européennes, pp. 431-440.
- Rumazo, J. (1949) Documentos para la historia de la Audiencia de Quito. Imp. Madrid. Afrodisio Aguado.
- Safier, N. (2016). *La medición del Nuevo Mundo. La ciencia de la Ilustración y América del Sur*. Madrid: Fundación Jorge Juan y Marcial Pons Historia.
- Stephens, J. G. (2013). *Constructing the Pre Columbian Past: Peruvian Paintings of the Inka Dynasty, 1572-1879*. PhD thesis, UCLA.
- Tantaleán, H. (2016). *Una historia de la arqueología peruana*. Lima: Universidad San Francisco de Quito / IEP.
- Ulloa, de A. (2002). *Viaje a la América Meridional*. Madrid: Dastin.
- Unanue, H. (1974). *Los ideólogos*. Colección Documental de la Independencia del Perú, t. 1, vol. 8. Lima: Editorial Jurídica.
- Valdez, F. (2013). “Los primeros registros arqueológicos científicos en Ecuador: La primera Misión Geodésica”. En *Ecuador y Francia, diálogos científicos y políticos (1735-2013)*. Quito y Lima: FLACSO / Embajada de Francia / IFEA.

Documentos

- Carta del Marqués de Valleumbroso a La Condamine, Cuzco, 12 de marzo de 1742, British Library, Add. Mss 20793, pp. 322-340.

Rosario Castellanos y Simone de Beauvoir: ontología, literatura, lucidez y amor

Adriana Sáenz Valadez

Facultad de Filosofía, UMSNH / CONACYT

En el siguiente artículo se reflexionará sobre el devenir de la noción de diferencia sexual y su relación con la cultura femenina, en específico, en la literatura que propuso Rosario Castellanos antes y después de que asumiera algunos de los supuestos de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Para ello se han seleccionado *Sobre cultura femenina* (1949), obra que da inicio a la preocupación sobre el tema mencionado; dos ensayos dedicados a Simone Beauvoir, publicados en la antología *Juicios Sumarios* (1966), y el artículo “La mujer, ¿ser inferior?” (1968).

Cabe señalar que se realizará una exégesis del devenir de la noción de diferencia sexual en cuatro textos de la autora mexicana, los cuales fueron presentados en diferentes géneros y tiempos. La intención es reconstruir la preocupación conceptual que franqueó su pensamiento. Para lograrlo, el marco teórico corresponde al análisis hermenéutico y la teoría de género, mientras que la hipótesis gira en torno a la idea de que Castellanos, a partir del conocimiento de los textos de De Beauvoir,

modificó la comprensión de la diferencia sexual y, por ende, su propuesta de cultura femenina.

Sobre cultura femenina

*La necesidad de desbordamiento, de trascendencia,
se encuentran con otro cauce el literario,
no importa si adecuado o no, pero posible.*

ROSARIO CASTELLANOS

Sobre cultura femenina es la investigación que Castellanos presentó en 1949 para obtener el grado de maestra en filosofía, lo que implica que para su escritura no leyó *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, publicado ese mismo año. Ahora, si bien no lo leyó para aquella época, sí presenta una preocupación conceptual, que ambas filósofas mantuvieron. Puso en debate la pregunta sobre la participación de las mujeres en la cultura y la posibilidad de una ontología sobre la feminidad.

Desde una postura acerca de la cultura femenina y la diferencia sexual, y retomando una entrevista que Poniatowska le hizo a Castellanos, Gabriela Cano (2005), en la presentación a *Sobre cultura femenina*, afirma que la filósofa en las obras de madurez renuncia a los presupuestos que mantiene en *Sobre cultura femenina*. En ese sentido, como se verá más adelante, al analizar el trabajo juvenil de Castellanos, se puede encontrar que en él ya había cuestionamientos a la postura esencialista de la diferencia sexual. Aunque la crítica y el cuestionamiento no eran del todo claros ni se mantenían posturas abiertas, sí había indicios y algunas menciones críticas al pensamiento esencialista.

Es necesario señalar que durante su defensa hubo varias resistencias, en parte por las marcas textuales de la escritura de la autora, los

retruécanos y la ironía (Expediente de Rosario Castellanos, citado por Cano, 2005: 32) que a lo largo del texto intenta controlar y, en parte, por los cambios argumentativos. Mediante estos ejercicios revela ciertos indicios que la llevarán hacia una aparente conclusión. No mantiene una posición fija, sino que en el libro argumenta, contraargumenta, modifica y cambia. Finalmente, en la parte conclusiva del texto, a partir de la lectura de George Simmel, transforma su discurso y, por lo tanto, la concepción en relación con la diferencia sexual como esencia del ser mujer.

Para comenzar, se cita la reflexión con la que Rosario Castellanos da inicio a su texto:

¿Existe una cultura femenina? Esta interrogación parece, a primera vista, tan superflua y tan conmovedoramente estúpida como aquella otra que ha dado también origen a varios libros y en la que destacados oficiales de la Armada Británica se preguntan, con toda seriedad inherente a su cargo si existe la serpiente marina (Castellanos, 2005: 41).

A través de un recurso irónico, se presenta la pregunta “¿Existe una cultura femenina?”. Así, mediante la ironía y la metáfora, Castellanos cuestiona el pensamiento en cuanto a la esencia femenina; es decir, a través de estos recursos, la diferencia sexual como esencia se inserta en el debate. La analogía pone en la discusión la relación entre la validez de las creencias culturales y su uso argumental en el ámbito de lo social. De manera simultánea, al debatir la existencia de las serpientes marinas, discute el contenido de la esencia femenina y la imposibilidad de una propia cultura como una ontología diferenciada de la masculina (Castellanos, 2005: 82-83).

Antes de definir lo que Castellanos entenderá como cultura, el cuestionamiento sobre la diferencia sexual continúa en controversia. Si el hacer cultura es solo una posibilidad de los hombres a partir de su esen-

cia, o que la cultura es por antonomasia masculina, entonces ¿por qué a lo largo de la historia ha habido mujeres que el discurso histórico ha reconocido como sobresalientes? Quizá, considera Castellanos que estas mujeres hicieron y participaron en la cultura a partir de desear hacerlo, de interesarse en participar en esta nebulosa llamada cultura.

Aquí surgen dos nuevos elementos. El primero es abrir la posibilidad a la opción de que la participación de las mujeres en la cultura podría pensarse no como un asunto de esencia inmutable, sino como algo distinto a lo que llaman natural. El segundo, implica que algunas mujeres se han interesado en participar, lo que permite afirmar que no solo es un asunto de naturaleza, sino de ambiente, lo cual abre el camino al cambio de circunstancias. Desde la perspectiva de un tercer elemento, si se modifica el contexto, también lo hace el deseo. Así, se puede pensar, más allá de las ironías que anteceden a la argumentación, que las mujeres tienen, por lo menos, una esencia que trasciende la maternidad. Cabe señalar que este acercamiento de la autora no es del todo una afirmación, ya que el texto si bien recurre a la ironía para la crítica, también matiza las afirmaciones.

En el ámbito de la cultura femenina, el espacio de la literatura es el que preocupa a Castellanos y a De Beauvoir. No obstante, Castellanos propone que en el ámbito literario también hay concepciones delimitadas por la diferencia sexual. Según la lectura que Castellanos hace de Simmel, la novela es el género. La autora, sin desdeñar esta propuesta, agrega que, a lo largo de la historia, las mujeres han escrito en varios géneros, pero que se les ha menospreciado por la supuesta pobreza de sus temas, la evidente copia de la escritura de los hombres y la escasez de estilo; en términos generales se ha clasificado a la literatura femenina como burda. Las mujeres, en efecto, han tenido un sello propio, un estilo de sí, lo que ella llama una marca de fábrica (Castellanos, 2005), pero no necesariamente es una literatura de menor categoría.

Una vez más, a través de la ironía, Rosario Castellanos afirma que la literatura escrita por mujeres podrá ser calificada de menor, pero es, en realidad, intimista, incluso, narcisista, mas no indigente. Cabe señalar que la mención de los calificativos bajo los cuales se denominaba la escritura de mujeres evidencia pensamientos patriarcales y coloniales, como lo han señalado varios estudios en los que se explica la necesidad de las mujeres de usar pseudónimos para que sus obras fueran publicadas.

De esta manera, desde la ironía, Castellanos propone que el narcisismo es la característica de la escritura femenina. En la comprensión intimista de hablar desde el yo, el cuerpo y el propio hacer, se muestran elementos como “la necesidad de desbordamiento, de trascendencia” (Castellanos, 2005: 210). Esta característica se encuentra en la escritura literaria y sale del propio encierro para repercutir, para “lograr que la serpiente del pensamiento, del sentimiento, de las sensaciones, deje de mordearse la cola” (Castellanos, 2005: 208).

Castellanos considera que las mujeres llegan a la literatura como una forma de encontrar la inmortalidad. Aquí cabe la siguiente pregunta: ¿no será eso la tan debatida trascendencia? En *Sobre cultura femenina*, la autora señala que la trascendencia femenina se postula en la maternidad y cuestiona la decisión de aquellas mujeres que no encuentran la realización en dicha labor; no obstante, lo pueden hacer, si así lo desean, en la escritura literaria, la cual es vista como un camino para pensarse, para sentirse, para ser.

Como se ha señalado, el texto no se distancia del pensamiento esencialista al asumir a los hombres y a las mujeres como grupos con una ontología que los identifica; por ello, son comprensibles las afirmaciones que hace en los textos de la madurez. También postula que las mujeres escriben desde el cuerpo para sí, desde el sitio de la propia existencia, en conjunción con lo divino, entendido como la posibilidad de la trascendencia.

Lo anterior abre una ventana desde la cual se propone mirar la autobiografía como el género que conjunta la reflexión, el pensamiento y la escritura a partir del cuerpo. La autobiografía es la escritura hecha desde el yo, desde la reflexión que en ocasiones es incómoda, impúdica; una escritura del error, del yo en diálogo y comunión con el ser que está en el mundo.

La autobiografía permitió a las escritoras retraerse para pensarse, para reflexionar sobre su ser más íntimo, quizá más allá del decoro (Castellanos, 2005). Lo que implica que este género, quizá, rompa con las marcas esenciales. Hasta este momento, Castellanos oscila entre la reflexión del cuerpo como un ser mujer, un ser escritura femenina, un salirse de sí y una reflexión sobre sí, lo que implicaría desdoblarse de las marcas de la diferencia sexual. Si bien abre esta ventana, no termina de distanciarse del pensamiento esencialista, ya que no se separa por completo de la afirmación que hiciera Federico de Onís de que las mujeres escriben lírica, porque este género, es un hablar sobre aquello que no se reflexiona (Castellanos, 2005). Es evidente que esta expresión marca un pensamiento sobre el ser mujer, en donde se postula a las mujeres como seres para la naturaleza, lo que implica la emoción, el cuidado, el afecto, pero no para la cultura.

Hacia el final del texto, la autora agrega que las mujeres pueden hacer cultura en determinadas circunstancias y modalidades, pero no solo a partir de sus marcas corporales, en tanto que estas son comprendidas como lo femenino, también pueden escribir, quizá, en desobediencia al devenir cultural y hacerlo desde el deseo de reflexionar sobre sí y para sí.

Juicios sumarios o la lucidez

*Refiriéndose a Beauvoir: su tenacidad y su lucidez
le conquistaban prestigio, fama.
No es esto lo que importa, aunque si faltara dolería.
Lo que importa es que se está
plasmando en palabras una vida plena y ejemplar.*

ROSARIO CASTELLANOS

Para 1966, Castellanos había realizado aquel mítico viaje a España en el que conoció a Sartre y a De Beauvoir. Este hecho permitió que modificara sus nociones sobre la diferencia sexual y la cultura femenina.

En este apartado se analizará el pensamiento de la filósofa en algunos de los ensayos dedicados a Simone de Beauvoir, contenidos en la antología *Juicios sumarios* que se publicó por primera vez en 1966 bajo el sello de la Universidad Veracruzana.

Los ensayos que integran el apartado dedicado a la literatura francesa abordan un panóptico de temas; por ello, se respetará el sentido lineal en el que se presentan los ensayos dedicados a la filósofa francesa. Cabe señalar que varios de los presupuestos que la autora desarrolla en estos textos son retomados de “La mujer y su imagen” (1966).

En los textos dedicados a la literatura y el pensamiento francés, Castellanos utiliza una voz personal. En ellos deja ver que admira a De Beauvoir y que participa de varios de sus conceptos. Sin hacer mención a citas textuales, mediante la paráfrasis y las referencias al pensamiento de la filósofa francesa, Castellanos propone la reflexión sobre el ser mujer y su participación en el hacer cultura.

Como se verá, las reflexiones en este apartado están más centradas en *descencializar* el ser mujer que en la posibilidad de hacer cultura femenina, dado que, al quitar el supuesto de su esencia, se abre la posibilidad

a la cultura femenina. En “Simone de Beauvoir o la lucidez”, Castellanos abre la discusión con varios elementos que permiten observar que ya no se habla de la diferencia sexual como un postulado que define la ontología de los hombres o las mujeres, sino que hay varias formas de ser mujer.

Castellanos inicia señalando que la lucidez como ejercicio racional es una cualidad que le sucede con poca frecuencia a las mujeres y que, a cambio, para no negarles toda posibilidad racional o de conocimiento, se les otorga un don: la intuición (Castellanos, 1998a); a través de la ironía, evidencia que no es un asunto de naturaleza. No es un ser de las mujeres, es un otorgarles a las mujeres esta posibilidad. Es un permitirles ser en la consciencia de que la intuición no es un ejercicio racional, es uno de relacionar elementos; no es una habilidad, es un don (Castellanos, 1998a).

Este aspecto es sustantivo, ya que como mencionó Levi Strauss (1981) en su estudio sobre las culturas, todos los grupos tienen objetos transaccionales que facilitan las interacciones entre los grupos. El antropólogo señala que las mujeres han sido el objeto transaccional por excelencia. Castellanos retoma el comentario de Strauss y agrega que las mujeres no solo han sido un objeto de intercambio, también a ellas se les ha dado algo; es decir, se les ha enseñado a pensarse como una herramienta que facilita el intercambio transaccional.

El objeto transaccional, en este caso para el continuo del patriarcado, es darles a las mujeres un don que facilite las interacciones entre los hombres y las mujeres. Ellos son la cultura, ellas son — y tienen — la intuición, habilidad que facilita los *haceres* de las mujeres. Para Castellanos lo anterior no es un elemento de la diferencia sexual ni una ontología del ser mujer, es un dar que implica un enseñar a ser.

En este orden de ideas surgen varios elementos. Se vislumbra que la intuición no es un ser de las mujeres, por el contrario, es una forma en la que se comprende a las mujeres y además se les enseña a vislumbrarse. Esta intuición no es comprendida como una habilidad de razón, sino como

un fenómeno desligado de los ejercicios de racionalidad y de sistematización. Es la forma que poseen las mujeres para comprender el mundo y a ellas mismas. Este fenómeno, que evidentemente conlleva ejercicios relacionales de causa y efecto, es asumido como carente de razón.

A partir de este don, en cuanto a la producción cultural, hay mujeres que producen textos en donde reivindican, ejemplifican y sancionan a aquellas mujeres que no participan del continuo del género, de este ser y hacerse mujeres. Estas mujeres lo pueden hacer porque se viven desde este continuo y consideran que su participación en el hacer cultura es reproducir la racionalidad, el patriarcado que les otorga formas de ser solo en el marco de la naturaleza y la esencia, y no en el reflexionar y pensar.

Las segundas mujeres justifican sus seres y haceres a partir de las nociones de destino biológico, social o histórico. Ellas, inconformes, intentan desligarse de las formas de actuar sin que esto conlleve un giro de rumbo radical. Si bien hay una modificación, lo anterior no implica un ejercicio de conciencia frente a los actos, por el contrario, se utiliza el escudo del destino, no a manera de ontología, pero sí de contexto infranqueable.

Mujeres como Weil, De Beauvoir y, considero, Castellanos son las que encarnan la lucidez; colocan su ser fuera de la esencia y el destino, en la comprensión del qué es un hacerse. Este grupo se asume desde la crítica, la elección, la lucidez de pensamiento, el cuestionamiento, la libertad y la abierta crítica a los supuestos esencialistas, por ende, a la diferencia sexual, comprendida como esencia biológica.

La lucidez es una herramienta para hacerse: “No se nace mujer: se llega a serlo” (De Beauvoir, 2008: 371). Castellanos retoma esta idea de De Beauvoir y propone la lucidez como una herramienta conceptual que posibilita la acción: no es un don, ni algo que se les brinda, es una habilidad. El pensamiento es una estructura de reflexión, de crítica y de acción. Desde esta perspectiva, las mujeres pueden hacerse y hacer, y propiciar la reflexión sobre el ser de las mujeres. Por esta razón, la literatura

fue, para ambas, un océano de posibilidades que les permitió pintar miles de horizontes.

Matrimonio, destino y amor

*Los individuos no se encuentran
jamás abandonados a su naturaleza.*

ROSARIO CASTELLANOS

En “El amor en Simone de Beauvoir”, desde el título se anuncia la relación del pensamiento de Castellanos con el de la filósofa francesa. En él, la filósofa mexicana hace un estudio de *El segundo sexo* y los aportes más sustanciales, a su consideración, que el texto logra. Situación que, dada la profundidad del análisis, no me es posible abordar en estas breves páginas, así que, a manera de presentación y disculpa, intentaré exponer el panóptico que el ensayo aborda con respecto a la diferencia sexual y la cultura femenina.

El texto da inicio con referencia al destino griego y al devenir de las nociones en cuanto al pensar de los seres en el mundo. En diálogo con Merleau-Ponty, afirma:

Si el hombre se afirma [...], como idea histórica, la mujer no trasciende los límites de las especies naturales. Si él ejerce su voluntad, ella se abandona a su destino. Si él gobierna los hechos, ella los padece. Si él se erige como sujeto, ella se convierte en objeto (Castellanos, 1998b: 648).

Castellanos comenta que, la mayoría de las personas han pensado el continuo de estas nociones, pero la crítica la han realizado pocas perso-

nas y solo han sido aquellas que cuentan, una vez más, con la lucidez, tal es el caso de Simone de Beauvoir, de ahí la necesidad de dialogar con el *Segundo sexo*.

En este propuesto no desliga su postura sobre la diferencia sexual y la participación de las mujeres en la cultura, en específico en la literatura. Al respecto comenta que De Beauvoir ha ejercido la lucidez desde el ensayo, la novela y la autobiografía (Castellanos, 1998b: 649). Propone que la filósofa francesa ha realizado un análisis y deconstrucción desde diferentes textos.

En este marco, presenta la crítica a la diferencia sexual, a través de mostrar cómo las nociones que han dado permanencia a la diferencia sexual como una ontología han sido un devenir histórico. Para Castellanos, la feminidad es un aspecto cultural, lo que conlleva que la cultura femenina es una posibilidad de trascendencia, de pensamiento, la cual se puede mostrar a través de la literatura, de la reflexión filosófica y de la síntesis de ambas.

A partir de la exégesis del *Segundo sexo* y en el marco de la diferencia sexual, que para este momento de la biografía de la autora ya no es un asunto ontológico, sino un devenir cultural, muestra cómo en el transcurrir histórico se ha propuesto a la diferencia sexual como natural, a partir de pensar a las mujeres bajo el sustrato del cuerpo, el cual, a su vez, se ha ponderado como débil, lo que justifica la inferioridad femenina. Situaciones que, si bien han servido para sustentar la opresión femenina, son espacios culturales y no destinos inmutables (Castellanos, 1998b).

Propone que, pensar a las mujeres desde el cuerpo, como naturaleza, no solo ha dividido a los seres en dos grupos, sino que se les han dado categorías de valor. Lo femenino se ha denominado como lo débil, como sujetos-objetos eróticos, divas del cine inalcanzables, pero prototipos de la inmovilidad que conlleva la belleza. Cuerpos menos fuertes que los masculinos, cuerpos fecundos y por ello destinados a la inmanencia

del cuidado, la maternidad y la renuncia al erotismo: “Madre o virgen, fuerza cósmica en ebullición o en acecho, el principio femenino ha sido reducido a la domesticidad gracias a las creencias a las duras prácticas de subyugación de la familia patriarcal” (Castellanos, 1998b: 651).

A su vez, dichas creencias que están en el ámbito del devenir cultural han permeado a la moral y a la ciencia, y han legitimado su existir. Desde este enfoque afirma que, a partir de las nociones que apartan y contraponen a lo femenino de lo masculino, se construye una muralla que separa, divide y aleja la plenitud mítica original, la cual se da en la pareja.

Una vez expuesto lo anterior, establece que si bien la plenitud mítica, vista como complementariedad de los seres sin taxonomías de valor, es lo deseable, el matrimonio actual no lo propone ni vive así. Considera que la conyugalidad de la época estaba bajo el contrato burgués que no cimentaba, ni establecía, ni provocaba el erotismo, ni el amor, sino que, mayoritariamente, siguiendo a Hegel, buscaba la muerte de la conciencia del otro. Esta propuesta la argumenta a partir de ejemplificar cómo De Beauvoir lo presenta en varias de sus obras literarias. Ya sea Francisca, y su historia de sobresaltos conyugales, o Ana, y su racionalidad de la experiencia extraconyugal, no se muestra que en dichos vínculos se experimente ni se motive la conciencia del otro como posibilidad y plenitud en completa igualdad. A partir de la lectura del *Segundo sexo*, Castellanos concluye que las experiencias vividas entre Sartre y De Beauvoir muestran la complejidad de postular vínculos diferentes. Finalmente, expone la complejidad y fragilidad de la construcción del ser cuando está, como lo estamos todos/as, inmersos en un contexto que reifica las creencias de la diferencia sexual, y con ello los roles del deber ser y hacer. Desde estas experiencias marca el amor como el camino. Este es complejo porque sería necesario amar más allá de lo que el patriarcado ha marcado como contexto.

Para Castellanos el ser no es esencia y el contexto es el elemento bajo el cual el sujeto se asume. Como dirá Teresa López (2000, 193), también leyendo a De Beauvoir: “En la filosofía existencialista [...] no hay esencia humana alguna”. Propone que la lucidez es la herramienta para analizar el contexto, lo que permitirá comprender a la diferencia sexual no como una ontología, pero sí como un devenir cultural, un hacerse, y en esta posibilidad la lucidez es una herramienta que permite la deconstrucción y el cambio, incluso la lupa mediante la cual se deben analizar las formas de amar:

Veamos en todo ello el arte de amar del siglo xx y preguntémosnos hasta qué punto seríamos capaces de aprender, de practicar la más sencilla de las lecciones y al mismo tiempo las más difícil: la de considerar que el otro no es una presa ni un cobrador de tributos, sino un yo con su propio centro de gravedad. Un yo tan atormentado, tan fluctuante, tan percedero como el nuestro. Y como el nuestro también tan necesitado de miramientos y deferencias. Y también tan merecedor de tener acceso a la autenticidad (Castellanos, 1998b: 658).

A partir de la lectura y estudio del *Segundo sexo*, el viraje es evidente. Ya no son los hombres o las mujeres, sino los sujetos. Ya no es un elemento de esencia, sino de subjetividad. El contexto es patriarcal y en él los mitos nadan como peces en el agua. Estos bañan con sus nociones los ámbitos cultural, moral y científico. Los conceptos de tan repetidos, dichos y creídos se han convertido en ideas que se defienden como si fueran inmutables. Así, surge la lucidez como la herramienta que permite analizarlos y deconstruirlos, pero es el amor el que permite atravesarlos. El amor al sí mismo y al otro — el ser para sí — sartreano, que se ama y ama por igual al otro. Es el que permite traspasar los esquemas duales para vivir en plenitud y autenticidad.

La mujer, ¿ser inferior?

*Si la comes, averiguas
lo que va del bien al mal,
lo que debes preferir,
lo que debes rechazar,
y la tomada de pelo
que te están queriendo dar.*

ROSARIO CASTELLANOS

El artículo “La mujer, ¿ser inferior?” se publicó el 11 de agosto de 1968, en el periódico *El día* como parte del “Suplemento Ilustrado”. Este texto es un ensayo que se publicó en un medio masivo de difusión nacional por lo que está escrito a través de un lenguaje coloquial. En esta ocasión, Castellanos estructura su posición a partir de la influencia de la filósofa francesa, pero mantiene una constante relación con el contexto, concepto que además es sometido a debate. A su vez, en este texto se evidencia la relación conceptual con los textos anteriores y, por supuesto, con la filosofía de De Beauvoir.

En este ensayo, el giro conceptual desde *Sobre cultura femenina* es evidente. Su postura se ha transformado y se hace explícita la influencia del pensamiento beauvoireano. Ya no puede asumir que las mujeres son naturaleza, son un ser que se hace. Por ello, en cuanto al tema de la diferencia, la autora plantea su postura a partir de tres presupuestos.

Al inicio afirma: “El primero de los conceptos es el que invocaba, citando a Simone de Beauvoir, respecto a que ser mujer u hombre no es un asunto de naturaleza o de destino, sino de situación” (Castellanos, 2006: 153). Así, a partir de lo expuesto, comprendemos que el primero está sustentado en lo que De Beauvoir (2008: 371) afirma: “No se nace mujer: se llega a serlo”. Entonces, la modificación es evidente y explícita: el

ser no es por naturaleza ni destino, el ser se construye, se elige, aun cuando elija no elegir.

La postura es clara: no se nace mujer u hombre, no se elige el destino ni la naturaleza, se es un ser en *situación* (Castellanos, 2006). A partir de este sustantivo se está construyendo la defensa de una idea que está modificándose. Por medio del entorno se abre la puerta a la experiencia.

Cuando Castellanos dice en su primera aseveración que no es una cuestión de naturaleza, sino de situación, se puede inferir que está apuntalando la discusión hacia el contexto y la experiencia. Al postular el devenir como un factor externo que no es la naturaleza, ni el destino, sino la situación, surge una variable que podría interpretarse como una especie de destino social, una forma de contexto en la que el ser está y a partir de ahí se hace, con lo que la posibilidad de elección se disminuye, porque al estar en situación el panóptico se disminuye. Esto lleva a la segunda aseveración:

El segundo es que dado que la situación de la mujer, por lo menos en la que conocemos de antecedentes históricos, ha sido desventajosa, esto ha producido un tipo de conducta, de actitud ante la vida que se ha llegado a estereotipar de tal modo que llega a confundirse con lo femenino (Castellanos, 2006: 153).

Así, en cuanto a la situación, Castellanos argumenta que en la época del texto (1968) y, tristemente, en muchos casos, todavía, el contexto no favorecía relaciones ni situaciones equitativas para los géneros. Al contrario, en muchos casos se dividían los haceres, los deberes ser, las oportunidades a partir de las marcas corporales y las diferencias sexuales. Lo que conllevaba a que las distintas marcas del cuerpo se leyeran como textos para determinar valía, reconocimiento, distinción, y todos sus opuestos.

En este ensayo, Castellanos ya se desligó completamente de la diferencia sexual como ontología, pero la lucidez que la caracterizaba le permite vislumbrar los resquicios bajo los cuales se están sustentando creencias. En el texto agrega nuevos elementos a partir del concepto. Ahora analiza los aspectos que siendo sociales se han asumido como naturales. La ontología ya no lo es, pero en el espejo, que mantiene con los hechos sociales, observa que para muchas mujeres la situación es un destino. A partir de él los horizontes de comprensión se limitan, delimitan y forman al sujeto. Si bien ya no discute el destino biológico, sí las creencias culturales que, como se señaló en el apartado anterior, todavía están en el devenir moral y científico, y bañan los horizontes de sentido y las situaciones.

Castellanos analiza que la situación, por lo menos para las mujeres, se presenta como un espacio socio natural que determina al sujeto/a. Así, varios aspectos están presentes. El devenir histórico ha presentado las diferencias culturales como naturales. Estas diferencias además de sexuales, derivan del cuerpo y la clase, pero todas sustentan desigualdades sociales; el contexto ha postulado que los horizontes de sentido para los géneros estén sustentados en los deberes y haceres patriarcales.

La tercera aseveración del texto dice: “Se supone que no hay otro modo posible de actuar ni de ser, sino éste que nos han deparado hasta hoy las circunstancias” (Castellanos, 2006: 153). Refiriéndose a las mujeres, y para cerrar el párrafo argumentativo, Castellanos afirma que las situaciones han sido desiguales, lo que ha servido para establecer taxonomías de valor, morales y de acceso al conocimiento, entre otros aspectos.

Desde esta argumentación, y en evidente relación con el título del texto, Castellanos inicia la crítica mostrando un aspecto ideológico sustantivo. Desde las posturas de los textos que he venido analizando muestra cómo la diferencia sexual ha sido un concepto que ha bañado nociones sobre los seres, elementos que en el ámbito cultural han devenido en

varias formas. En el contexto todavía se habla de la diferencia ontológica, la cual ha contraargumentado bastante, pero muestra cómo dicha diferencia también se ha asumido como lo que se podría llamar un socio destino o circunstancia. Afirma que esta racionalidad —concepto que postulo— parte del supuesto de que la diferencia social que ha existido se ha dado a partir de las circunstancias o la situación y se presenta como la única forma válida de ser. Lo que sucede es que se ha universalizado esta forma de pensar y se ha postulado como lo razonable. Ante esto, afirma:

Si la sociedad se ha organizado en torno a la fuerza, como la historia nos indica, es natural entonces que las mujeres queden en una situación de desventaja, que poco a poco fue transformándose o plasmándose en una serie de instituciones, y lo que todavía es más grave, en una serie de dogmas y de tabúes respecto a lo que es el ser femenino (Castellanos, 2006: 153).

Las circunstancias, entonces, no son una diversidad ni un panóptico, son una especie de destino histórico. A través de validar dogmas y tabúes utilizando como sustancia los preconceptos sobre el cuerpo y la diferencia sexual, se ha formado un contexto que, como señala Castellanos, se presenta en la forma de instituciones sociales que vigilan, educan, enseñan y valoran lo que creen que es lo femenino. Esto es, el continuo del pensar sobre lo que consideran es la feminidad, que es, en concreto, la feminidad patriarcal y sus deberes ser y hacer.

Desde la lucidez que la caracterizaba y las herramientas metodológicas del existencialismo beauvoireano, explica la relación entre la noción de diferencia sexual y las instituciones sociales que estructuran contextos, horizontes de sentido, los cuales participan en el deber ser patriarcal. Así, la feminidad no es ontología, es aprendizaje, es hacerse; lo que como demuestra, no necesariamente enlaza, con que la acción sea en el camino

de la libertad. Lo que también señala es que la mujer no es un ser inferior, sino que ha sido pensada y puesta en ese estrado, y se le ha enseñado a formularse desde ahí.

Hacia el cierre

Con esta reflexión se observa cómo Castellanos abrió caminos a dilemas teóricos que por igual preocupaban a Simone de Beauvoir. En este marco le fue necesario, primero, imaginar los supuestos, para después crear el lenguaje y la argumentación que le darían sentido a aquellos supuestos que en el texto de juventud se muestran. Así, inicia en *Sobre cultura femenina*, oscilando entre la diferencia sexual como sustrato natural y la relación/oposición de esta con la cultura femenina, para, hacia el final, delimitar bajo qué circunstancias la cultura femenina es posible, más allá de las exigencias que la postura de la diferencia sexual marca.

En cuanto a la posibilidad de la cultura femenina, en el texto no hay una sola respuesta. Hay acercamientos y modificaciones, porque el cuestionamiento implica deconstruir supuestos de una racionalidad, eminentemente patriarcal.

En los ensayos dedicados a Simone de Beauvoir se presentan los cambios en las nociones. La diferencia sexual no es ya una situación ontológica, sino un hacerse en situación. Surgen así aspectos como la desigualdad, la relación entre la diferencia sexual con la moral y la ciencia. Y desde la lucidez que caracterizaba la diferencia sexual, Castellanos señala cómo los conceptos han bañado las creencias culturales y estas han establecido horizontes de sentido que continúan demarcando las concepciones sobre la feminidad.

En estos textos, las posibilidades de la cultura femenina se abren a todos los ángulos. Es claro que las mujeres pueden ser seres que tras-

ciendan haciendo cultura de variadas formas. Para Castellanos y para De Beauvoir, la escritura filosófico-literaria fue su forma de hacerlo. Hacer pensamiento desde el ensayo, la novela y la poesía fue parte de su contribución y su manera de trascender.

Referencias

- Cano, G. (2005). "Sobre cultura femenina de Rosario Castellanos". En R. Castellanos, *Sobre cultura femenina* (pp. 9-40). México: FCE.
- Castellanos, R. (1998a). "Juicios sumarios". En *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 457-748). México: FCE.
- Castellanos, R. (1998b). "Simone de Beauvoir o la lucidez" en *Obras III. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 624-634). México: FCE.
- Castellanos, R. (2003). "La mujer y su imagen" y "Si poesía no eres tú", entonces ¿qué?". *Mujer que sabe latín...* (pp. 9-18 y 157-161), 4.ª ed. México: FCE.
- Castellanos, R. (2005). *Sobre cultura femenina*. México: FCE.
- Castellanos, R. (2006). "La mujer, ¿ser inferior?" y "Cosas de mujeres: actividades y participación". En A. Reyes (ed.). *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos* (pp. 153-155 y 250-253), vol. II [Lectura Mexicanas, 4.ª serie]. México: Conaculta.
- De Beauvoir, S. (2008). *El Segundo sexo*, 2.ª ed., Madrid: Gallimard/Cátedra.
- López, T. (2000). "La noción de sujeto en el humanismo existencialista" en C. Amorós (ed.), *Feminismo y filosofía* (pp. 193-214). Madrid: Síntesis.
- Strauss, L. (1981). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.

Influencias del existencialismo francés en Sara María Larrabure (1921-1962), destacada y olvidada figura femenina de la generación de los cincuenta en el Perú

Françoise Aubès
Université de Paris-Nanterre

“**E**xtraña flor de belleza y de literatura”, es así como Luis Alberto Sánchez presenta en su *Literatura peruana* (1975: 1645) a la escritora Sara María Larrabure (1921-1962).¹ Se trata de una escritora desgraciadamente poco destacada en las letras peruanas. El desconocimiento se debe, principalmente, a dos motivos, primero, a su corta existencia y también por la configuración del campo literario de la época, hegemonícamente masculino. Pero desde hace algunos años se dan varias tentativas para rescatar del olvido a la autora por medio de antologías de cuentos, de testimonios, incluso de coloquios. En los comentarios actuales sobre la escritora, se suele hacer hincapié en

¹ Era una mujer cuya belleza fue inmortalizada por Salvador Dalí quien pintó su retrato sobre un fondo azul muy onírico y surrealista ; el cuadro es de 1963, la fecha resulta enigmática ya que S. M. Larrabure murió en 1962 (Carrillo, 2007).

el papel desempeñado por el existencialismo beauvoiriano en su vida y su obra como lo indica Ricardo González Vigil en el primer tomo de *El cuento peruano 1942-1958*: “Con la novela *Rioancho* (1949) Sara María Larrabure iniciaba un camino que la convirtiera en la muestra narrativa peruana más vinculada al existencialismo francés” (González, 1991: 24).

Analizaremos, entonces, en qué medida la vertiente beauvoiriana del existencialismo francés ha tenido un papel importante en la producción de una intelectual cuya muerte brutal no le permitió llevar a cabo una obra prometedora.

Sara María Larrabure pertenece a lo que se suele llamar en el Perú la generación de los cincuenta, según Carlos Eduardo Zavaleta (1928-2011), memoria y teórico de tal corriente, son los que modernizaron la narrativa y en general la concepción de la literatura peruana, gracias al rico caudal de influencias extranjeras que entró en el Perú, cuando el gobierno democrático de José Bustamante y Rivero —1945 a 1948— hubo abundantes traducciones de novelas extranjeras, conferencias sobre corrientes filosóficas como el existencialismo francés, exhibición de películas, etcétera. En 1948, el golpe del general Odría, que gobernará el Perú hasta 1956, marcará el final de la apertura iniciada en el 45. La vida intelectual de toda una generación nacida en los años veinte, y que aspira a más modernidad, en aquella época de posguerra mundial, carece de medios, de editoriales donde publicar sus obras; sin embargo, en Lima, los intelectuales —recordemos el papel de Sebastián Salazar Bondy— “resisten”, para emplear el término vargasllosano, se encuentran en bares como el Palermo y en el Patio de Letras de la vieja Casona de San Marcos, organizan recitales y tertulias. El gobierno militar lo prohibía todo, pero no temía los libros. Entre los miembros de tal generación, es de notar la poca representación de las mujeres, exceptuando a Sara María Larrabure (1921-1962). Nacida en París en 1921, Sara María Larrabure pertenece por su familia y sus dos casamientos a la oligarquía peruana —familia

Montero Muelle y por su segundo esposo, a la familia Aspillaga Andersen—, se casa muy joven en 1939, pero estudia en la facultad de letras de San Marcos en los años cuarenta. Allí encontrará a los que luego serán los más importantes integrantes de la generación del cincuenta, como el escritor Carlos Eduardo Zavaleta quien la recuerda con emoción en su *Autobiografía fugaz*: “Sara María, mujer delgada, culta y elegante, de altas piernas, rostro pálido y pelo rubio injustamente extranjero, es en verdad una de las figuras iniciales de esa generación” (Zavaleta, 2000: 73). En 1947 ambos fueron galardonados en los Juegos florales organizados por San Marcos; Carlos Eduardo Zavaleta estudiante de medicina de veinte años, gana el segundo premio de novela con un relato llamado “El cínico”, mientras que Sara María Larrabure de Montero, estudiante de Letras, ganó el tercer premio en la sección Ensayo con “Horacio y sus Epístolas. El arte poética y su trascendencia”. La estudiante de Letras se convertirá en ensayista, cuentista y autora de *Rioancho*, novela publicada en 1949, y será codirectora de *Centauro*, una efímera revista de letras, con Carlos Eduardo Zavaleta y Alejandro Romualdo.

i. La editora

Las revistas en aquella época se multiplicaron y fueron, bajo el gobierno militar de Odría, revistas refugio, como pequeñas islas de creación y reflexión. *Centauro* forma parte de aquellas “heroicas revistas”, como las llama Gerald Hirschhorn (2005) en su estudio sobre Sebastián Salazar Bondy. En el capítulo cuatro dedicado a las revistas de los años cincuenta, Hirschhorn retoma el título de un artículo de S. Salazar Bondy “Heroicas revistas”, publicado en *La Prensa* —Lima, 7 de enero de 1953— en el que Salazar Bondy denuncia la situación de las revistas peruanas. Las cuales son imprescindibles, ya que proporcionan una fuente de datos

sobre la actividad cultural de la época —los libros editados, las traducciones de novelas o libros y ensayos, corrientes de pensamiento como el existencialismo, las novedades novelescas—.

Como lo recuerda Luis Alberto Sánchez, la posición social de Sara María Larrabure le permitió financiar *Centauro*, revista tan efímera como las revistas de la época. *Centauro*, *mensuario de artes y letras* publicará pocos números entre el 50 y 51; solo pudimos conseguir los tres primeros. De entrada, el nombre de la revista llama la atención al lado de *Mar del Sur*, *Letras peruanas*, *Cuadernos de composición Literatura*, *Humanidades*. Si la revista de José Carlos Mariátegui se llamaba *Amauta*, haciendo referencia a la sabiduría incaica, si en los años sesenta el poeta Emilio A. Westphalen, fundador de Las Moradas (1947-1949) crea la revista *Amaru* (1967-1971), que tiene el nombre de un animal fabuloso muy arraigado en la cultura andina, Sara María Larrabure escoge el centauro, ser híbrido, animal y hombre, barbarie y civilización, cuyas raíces son grecolatinas. Insistir sobre el nombre tan “europeo” de la revista de Sara María Larrabure contribuye, quizá, a dar leña al comentario de *Cultura Peruana*, gran revista cultural, pero ideológicamente de otro lado, creada en 1941 que tachó *Centauro* de extranjerismo. En el número 44, *Cultura Peruana* (1950) presenta el primer número de *Centauro* como una revista inspirada en las gacetas francesas; además, señala: “Es sensible que mantenga escasa vinculación con hechos y valores peruanos [...]. En general, *Centauro* denota ausencia de raigambre y emoción”. Es verdad que los números consultados manifiestan un gran interés por la producción extranjera, tanto de publicaciones literarias como de las manifestaciones artísticas que tienen lugar en Europa, Sara María Larrabure traduce escritores norteamericanos; dedica varias páginas a comentarios sobre la literatura y nuevas corrientes filosóficas, *El extranjero* de Camus por ejemplo. Publica un largo fragmento de *Qué es la literatura*, de Jean Paul Sartre; aparentemente es la traducción al español de un fragmento

del primer texto de 1947 en número de *Los tiempos modernos* (febrero-julio) antes de la versión final y no como lo anuncia la revista, “un capítulo de la obra aparecida en 1949 y traducida al inglés, y aquí por primera vez traducida al español” (*Centauro*, 1950: 3). La revista es también es una revista de arte. Numerosas reproducciones de dibujos y pinturas remiten a las exposiciones del momento en París —Matisse, Cezanne—. En el número 3 de abril de 1950, leemos una encuesta a los pintores peruanos como Ricardo Grau y Sérvulo Gutiérrez: “¿Cree usted en el arte como un arma?” (*Centauro*, 1950, 3). Es una ventana abierta sobre el mundo en particular parisino. Sara María en 48-49, como explica Zavaleta, hizo un viaje de “ilustración cultural” en París (*El Peruano*, 1997). Habría que investigar y averiguar si se encontró con la poeta Blanca Varela, quien en aquella época estaba también en París, haciendo amistad con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir.

A su actividad editorial, hay que añadir la de ensayista.

2. La ensayista

Divertimentos, publicación póstuma (1966), se compone de textos ensayísticos; destaquemos “Los mandarines de Simone de Beauvoir. ¿Un existencialismo sin existencia?”; allí comenta la novela de De Beauvoir recién publicada en Francia en 1954. No olvidemos que en la Lima de los años cincuenta hubo gran difusión del existencialismo francés; el filósofo Francisco Miró Quesada dictaba cursos sobre tal corriente en la universidad de San Marcos; *Memorias de una joven formal* fue publicado en folletín en *El Comercio*, por ejemplo. En este largo artículo, sentimos la admiración de la peruana por el estilo de vida y las obras de la filósofa. Admira la audacia de sus ideas que se transparentan en sus dos novelas, siendo *La invitada* (1943), su preferida y una fuente de inspiración para

sus ficciones. Encontramos otros textos sobre el París de la época “París, noviembre” y “Ecos de la rive gauche”, pequeña comedia alegórica donde los personajes son la tesis 1 y 2, todo esto en Saint-Germain-des-Prés; el texto es como una especie de parodia del existencialismo, en el sentido de lo que Simone de Beauvoir explica en *La Force des choses*: Sartre y ella estaban hartos del uso que todos hacían del término existencialista, pero tuvieron que aceptarlo.² Varios artículos tocan temas relacionados con la filosofía: “Algo sobre definiciones primordiales” e “Introspección”. En la obra ficcional, veremos cómo los personajes, a su manera, continúan el debate de ideas, son también portavoces de inquietudes existenciales.

En 1949 —año de publicación del *El segundo sexo*—, Sara María Larrabure publica en Barcelona *Rioancho*, su primera y única novela escrita en París: “con insólita valentía refiere parte de su propia vida, sin ocultar aspectos sentimentales o eróticos que otra habría callado, desleído o atribuido a tercera persona” comenta Luis Alberto Sánchez (1975: 1645).

La historia se desarrolla en la costa peruana, en Rioancho, nombre ficticio de una hacienda de algodón, cuyo dueño es Pedro, Beatriz es su esposa, y Retama la empleada negra. Pedro es aficionado a la pintura, es culto, elegante, es un hacendado a contracorriente del habitual estereotipo del gamonal brutal de la sierra peruana. En esta atmósfera de aislamiento irrumpe María Ángel, la nieta de Beatriz que perturbará la rutina de la pareja. Reconocemos el impacto de la primera novela de Simone de Beauvoir, (1943) *La invitada*, más o menos autobiográfica. Françoise que mantiene una relación amorosa duradera con Pierre. Se permite

² Escribe Simone de Beauvoir “J’avais écrit mes romans avant même de connaître ce terme, en m’inspirant de mon expérience et non d’un système. Mais nous protestâmes en vain. Nous finîmes par reprendre à notre compte l’épithète dont tout le monde usait pour nous désigner” (De Beauvoir, 1997: 60): “Yo había escrito mis novelas sin conocer este término, inspirándome de mis experiencias y no de un sistema. Pero protestamos en vano. Acabamos por hacer nuestro el epíteto que todo el mundo usaba para designarnos” (la traducción es nuestra).

otros amores contingentes, cuando irrumpe en su vida Xavière. Se formará así un triángulo amoroso. En *Rioancho* encontraremos el mismo guion: Baetritz, Pedro el hacendado —notemos que Sara María Larrabure ha escogido el mismo nombre que el del personaje de *La invitada*^{3/4} y la invitada María Ángel que seduce a Pedro pero sin que todo esto tenga grandes consecuencias. El trasfondo histórico es el gobierno de José Bustamante y Rivero, los peones deciden hacer una huelga pero las preocupaciones de Pedro son otras. Quiere pintar el mar, admira a Manet, a Gauguin. La novela sirve como *Centauro* o como los ensayos, de espacio de reflexión sobre la vida, sobre el arte. Pedro el pintor, critica la pintura indigenista. Sara María Larrabure tiene un verdadero talento de escritora: se vale de técnicas narrativas inspiradas del cine y de la pintura, en la descripción de los paisajes o de ciertos ambientes interiores. El *explicit* de la novela refleja muy bien la sobriedad de su estilo. “Mientras Pedro tomaba su sopa silenciosamente en el ‘office’, Retama movía los platos; juntaba cubiertos, atareada e indestructible haciendo un ruido humilde” (Larrabure, 1949: 203).

En “Los desplazados”, uno de los *Dos cuentos*, publicado en 1963, se observa otra vez el triángulo amoroso: una pareja de emigrados europeos viven retirados: Jack el artista, especialista de arqueología, de huacos y telas de Paracas y Nicky, su esposa, pianista sin público; la vida de estos dos excéntricos ermitaños cambiará brutalmente con la llegada de Renata: “Renata invadió la casa” (Larrabure, 1963: 225). La muchacha como en muchas ficciones de la autora, reivindica una vida más libre, representa la energía vital, canta una canción de Juliette Greco cuya letra está sacada de *Paroles* de Prévert (1946): “e suis comme je suis!” (Larrabure, 1963: 228). Las conversaciones que tiene con Nicky giran en torno a la situación de la mujer, del destino que Renata rechaza: “la mujer parasitaria del matrimonio, la que prostituye la institución vendiendo su devoción en cambio de la seguridad material y la responsabilidad social” (Larra-

bure, 1963: 2449). La autora continuará explotando tal temática en varios de sus cuentos reunidos en *La escoba en el escotillón* (1957) combinando realismo y también el fantástico, como en el cuento “Peligro”, uno de los pocos rescatados por las antologías de González Vigil (1991) o de Carlos Eduardo Zavaleta (1976). En este cuento, podemos hacer una lectura alegórica de las angustias y fantasmas sexuales de una niña que penetra en un túnel y que de repente se hace agredir —¿violar?— por un monstruo. En el cuento “Poesía sin literatura”, Graciela, joven peruana exiliada en Nueva York, tiene que librarse de las agresiones sexuales del poeta para quien trabaja. Berta, la niña de “Morimos sin revolución”, cuestiona la vida conformista de su familia, desde el íncipit afirma: “el día que la Revolución triunfe... la Revolución... todo cambiará... Mamá se divorciará de papá” (Larrabure, 1957: 79).

Sara María Larrabure se vale del registro fantástico o absurdo, como en los microrrelatos, para plasmar el vacío o el sufrimiento existencial. Así, varias veces el cuento empieza siguiendo los requisitos realistas y tiene un desenlace irreal. Por ejemplo, en “Pentecostés privado”, uno de los dos cuentos póstumos, Cecilia es una joven estudiante de Letras de San Marcos, es un personaje construido a partir de las vivencias de la propia autora y eco de los cuestionamientos de las mujeres de su tiempo: —“Ser mujer, querer a un hombre sin sentirse disminuida” (Larrabure, 1963: 25)— vive la efervescencia universitaria, las inquietudes sociales de la época, y la traición de su enamorado; en una visita clandestina al Panteón de los Próceres, desaparecerá.

Algunos cuentos están ambientados fuera del Perú en los Estados Unidos, como “Las tres ees”, “Poesía sin literatura” y “Cómo conocer a una dama” se desarrollan en Estados Unidos. En “Las tres ees” o “Poesía sin literatura” o “Conocer a una dama”. En “Las tres ees”, tres chicas buscan una nueva vida en Nueva York; viajan para huir de la mediocridad de Lima como buscando un nuevo centro de gravedad. Terminemos con la

evocación de “Cómo conocer a una dama”, cuento que no desmerecería frente a *Pobre gente de París* de Sebastián Salazar Bondy, o a los cuentos parisinos de Julio Ramón Ribeyro en su visión desilusionada del famoso mito de París. Seguimos a Alberto el pintor y a Magda la dama, en sus errancias por los bares del Barrio Latino donde solo ven: “Gente joven y triste. Eso había venido a ser el famoso ‘Quartier Latin’, el barrio artista y bohemio de París: un refugio para los que todavía se obstinaban en seguir teniendo esperanza” (Larrabure, 1957: 43).

“No obstante la clase social a la que pertenecía, supo sobreponerse a arraigados prejuicios propios de toda muchacha de su nivel y de su Lima”, escribe Luis Alberto Sánchez (1975: 1645-1646). En efecto, que se trate de sus ensayos como de sus ficciones, encontramos en Sara María Larrabure los mismos interrogantes sobre la libertad, el destino de ser mujer, el arte como tabla de salvación. Es emocionante ver retrospectivamente como en aquellos lejanos años cincuenta en una sociedad todavía llena de prejuicios y tabúes, Sara María Larrabure indaga a su manera sobre la condición femenina admirando el camino no convencional, seguido por las protagonistas de dos novelas extranjeras *Los mandarines* y *La invitada* “dos novelas”, según ella, “situadas en la realidad consciente de una sociedad que comparte y está regulada por nuevas convenciones —nuevas al menos para cierta esfera— y en las que parecen insinuarse un sociedad futura” (Larrabure, 1966).

Podemos imaginar que, de no haber fallecido tan joven, Sara María Larrabure hubiera continuado su tarea, siguiendo el modelo de Simone de Beauvoir, prueba de que los intercambios culturales, la circulación de los libros y de las ideas —en primer lugar, la de libertad— entre París y Lima, fueron aleccionadores para las mujeres de la época, y para todos, en el camino de la toma de consciencia identitaria.

Referencias

- Carrillo Mauriz, S. L. (2007). “Sara María Larrabure, narradoras peruanas de los cincuenta”, marzo 6-2007. Disponible en: <https://hablasonialuz.wordpress.com>.
- De Beauvoir, S. (1997). *La force des choses I*, [1963]. París: Gallimard.
- González Vigil, R. (1991). *El cuento peruano (1942-1958)*. Lima: Copé.
- Hirschhorn, G. (2005). *Sebastián Salazar Bondy. Pasión por la cultura*. Lima: IFEA.
- Larrabure, S. M. (1949). *Rioancho*. Barcelona: Cobalto.
- Larrabure, S. M. (1957). *La escoba en el escotillón*. Lima: J. Mejía Baca.
- Larrabure, S. M. (1963). *Dos cuentos* [contiene: “Pentecostés privado”, “Los desplazados”]. Lima: P. L. Villanueva.
- Larrabure, S. M. (1966). *Divertimentos* [Colección póstuma de cuentos, estampas y artículos]. Lima: P. L. Villanueva.
- Sánchez, L. A. (1975). *Literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*, Lima: P. L. Villanueva.
- Zavaleta, C. E. (1976). “Narradores peruanos de la generación de los cincuenta. Un testimonio”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 302. Madrid.
- Zavaleta, C. E. (2000). *Autobiografía fugaz*. Lima: UNMSM Fondo editorial.

