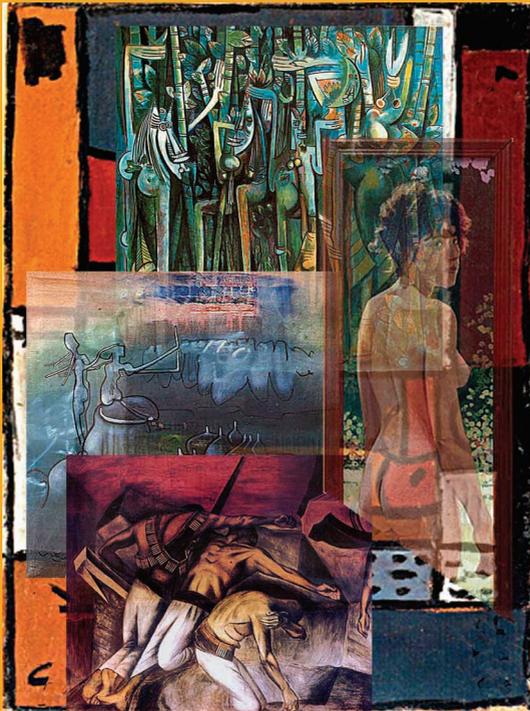


# *Seminaria*

4

Vertientes de la literatura  
hispanoamericana



Edición de  
Eduardo Ramos-Izquierdo

$R_2$   
ADEHL

Vertientes de la literatura  
hispanoamericana

### **Comité de lectura**

Yves Aguila, Université de Bordeaux III

Gustavo Guerrero, Université d'Amiens

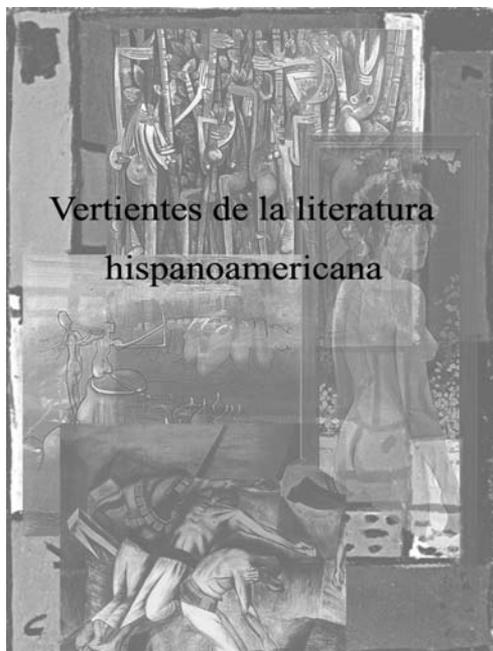
María Rosa Lojo, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Esta publicación ha sido realizada en colaboración con el equipo de investigación EHIC de la Universidad de Limoges y el SAL del equipo CRIMIC de la Universidad de Paris IV Sorbonne.

Se publica en el marco de las ediciones universitarias de la ADEHL.

# *Seminaria*

4



Vertientes de la literatura  
hispanoamericana

Edición de  
Eduardo Ramos-Izquierdo

$R_2$   
ADEHL

RILMA 2 / ADEHL  
Mexico / Paris

Version en ligne corrigée. Janvier 2011

Révision et mise en page. Coordination : Andrea Torres Perdigón.  
Sandra Buenaventura

**Portada:** Igor Melnik, *Melange 4*, 2008

**Diseño:** José Luis Serrato

La presentación y disposición en conjunto de *Seminaria 4. Vertientes de la literatura hispanoamericana* son propiedad del editor. Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida o transmitida mediante ningún sistema o método, electrónico o mecánico (incluyendo el fotocopiado, la grabación o cualquier sistema de recuperación y almacenamiento de información) sin consentimiento por escrito del editor.

Derechos reservados

© 2008, RILMA 2

© 2008, ADEHL

Correos electrónicos:

[editorialrilma2@yahoo.fr](mailto:editorialrilma2@yahoo.fr)

[adehl@hotmail.fr](mailto:adehl@hotmail.fr)

ISBN : 970-94583-7-4

978-970-95635-3-5

Impreso en México

Printed in Mexico

## Indice

<i>Preludio</i>	7
Ina SALAZAR: <i>La modernidad como evasión</i>	9
Claude BENOIT: <i>Confluencias y encuentros entre Francia y Argentina en torno a Marguerite Yourcenar</i>	27
Marie-Alexandra BARATAUD: <i>Texto y paratexto: un doble juego intertextual en Rayuela</i>	45
Rodrigo GARCÍA DE LA SIENRA: <i>Dialogismo genérico y espacio público en la adaptación cinematográfica de El apando</i>	61
Néstor PONCE: <i>Chile negro: memoria y referentes textuales en Nocturno de Chile</i>	81



## Preludio

Una vertiente: un espacio de fluidez, un punto de vista. En las páginas de este volumen se desplazan cinco vertientes de la creación literaria acompañadas de sus respectivos contrapuntos analíticos. Sus espacios principales los ocupan la poesía de Oquendo de Amat, la red de confluencias argentinas de Marguerite Yourcenar, algunas formas de la intertextualidad en *Rayuela*, la doble escritura literaria y cinematográfica de *El apando* y los ecos juveniles y vanguardistas en la obra de madurez de Roberto Bolaño.

El peruano Carlos Oquendo de Amat es ciertamente un poeta por descubrir. En su obra lírica breve pero intensa se trasluce una escritura vanguardista que recompone de manera personal y original las innovaciones poéticas de Mallarmé, Apollinaire, Cendrars y del ultraísmo peninsular. Poesía del asombro y de la mirada ingenua, de la modernidad de la gran urbe y de la plasticidad visual en la página, su libro *5 metros de poemas* suscita un agudo análisis que nos revela los matices de su lúdica escritura de la modernidad.

La vida y la obra de Marguerite Yourcenar han sido por fortuna meritoriamente bien apreciadas y difundidas en las últimas décadas. No obstante, poco o casi nada se conoce de sus relaciones con la literatura argentina. El harto documentado estudio que figura en las páginas siguientes nos revela una red de ecos y confluencias, encuentros e intertextualidades de la obra de la escritora francesa con las de Borges y de Cortázar, red en la que también intervienen las figuras de enlace de Roger Caillois y de Silvia Barón Supervielle.

Tomando en cuenta dos de las innovaciones formales mayores en *Rayuela* —su estructura combinable y la diversidad de recorridos de lectura—, en el artículo consagrado a Cortázar se propone un estudio intertextual centrado en algunos elementos paratextuales precisos: los títulos, los epígrafes y algún comentario autorial. Otros dos aspectos esenciales en la obra del novelista, lo lúdico y

lo doble, se convierten en las componentes principales de una lectura crítica activa e intertextualmente cómplice.

*El apando* constituye, a mi modo de ver, la obra más densa y lograda de la producción de Revueltas. Metáfora del sistema carcelario, relato breve de violencia y brutalidad, sus personajes, en el ámbito corrupto del “Palacio negro” —otro la prisión de Lecumberri—, no escapan a la desesperanza. Apoyado en los conceptos de *distopía* (Booker) y de *espacio público* (Habermas), el estudio presente examina las tensiones genéricas entre el relato y la película homónima de Cazals, dos reflejos imaginarios de una realidad nacional.

En los últimos años se le ha concedido un reconocimiento tardío y póstumo a la obra de Bolaño. El ensayo de este volumen rescata con gran acierto su escritura vanguardista de los años 70 en México, nuevo avatar de la tradición de ruptura de los manifiestos europeos de inicios del siglo XX. A la luz de los cuestionamientos, transgresiones e intertextualidades del *Manifiesto infrarrealista* se explican mejor las tensiones éticas, políticas y literarias entre el singular personaje del “joven envejecido” y el del narrador-protagonista de *Nocturno de Chile*.

Así pues, las vertientes de este volumen abarcan a autores consagrados o por descubrir y recuperan los espacios literarios principales, aunque no exclusivos, de Perú, Argentina, México y Chile. Los obras evocadas son una muestra de una literatura rica y compleja, versátil y original que, con matices plurales y diversos, construye, paradójicamente, una unidad lingüística y cultural.

Los estudios que les son consagrados, en enfoques críticos y analíticos de actualidad, examinan las particularidades y los avatares de las vanguardias, de las intertextualidades, de las transformaciones genéricas y estéticas.

## La modernidad como evasión

Ina SALAZAR

*Université de Paris IV Sorbonne*

Aunque desaparecido temprana y trágicamente en 1936 en la sierra española de Guadarrama a la edad de 30 años, Carlos Oquendo de Amat marca los inicios de la poesía peruana moderna con su único poemario *5 metros de poemas* escrito entre los 18 y 20 años y editado en 1927. Tras la obra tutelar de José María Eguren y el profundo remesón verbal de *Trilce*, los versos de Oquendo de Amat no sólo se inscriben en ese haz de escrituras innovadoras que poblaron el continente, llamadas cómodamente “vanguardistas”, sino que le otorgan a esta pertenencia moderna características propias.

Aparece en el panorama de la poesía peruana como un eslabón en la constitución de la tradición poética que amplía las capacidades de exploración de la palabra, adueñándose de las experimentaciones ajenas, marcándolas con sello propio, como veremos más adelante. Frágil eslabón pues se limita a un solo libro y a unos cuantos poemas sueltos más que no permitieron la construcción de una verdadera cosmogonía poética. La brevedad de su vida podría constituir una fácil y rápida respuesta a esta constatación. Sin embargo, los datos biográficos que se poseen de Oquendo de Amat<sup>1</sup> parecen revelar, en cuanto a su trayectoria vital, que lo esencial de su actividad creativa se confina en un periodo determinado, entre 1923 y 1927. Sería, sin embargo, presuroso e incluso errado deducir que se apartó, como lo hiciera Rimbaud, voluntaria y definitivamente de la creación: existen testimonios y documentos recogidos en la exhaustiva biografía de José Luis Ayala, que atestan una actividad de escritura ulterior

---

<sup>1</sup> Dos son los trabajos que exploran de manera exhaustiva los aspectos biográficos de Carlos Oquendo de Amat: *Tránsito de Oquendo de Amat* de Carlos MENESES, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1973. Y *Carlos Oquendo de Amat*, de José Luis AYALA, Lima, ediciones Merq̄e Marka, editorial Horizonte, 1998.

aunque aleatoria, ocasional, como el proyecto de libro titulado “Poemas del sueño y de la otra realidad” y algunos poemas sueltos además de otros incompletos. Oquendo de Amat no había renegado de la palabra pero, probablemente tras el encuentro decisivo con José Carlos Mariátegui, ésta fue siendo paulatinamente suplantada por otra actividad cada vez más acaparadora, la militancia política. No obstante, poeta siguió siéndolo hasta el final de su corta vida, en todo caso, desde la perspectiva que fue la suya, es decir “poeta, como transformador de la realidad”<sup>2</sup>, una óptica indisociable de la actitud vanguardista imperante en esos años en ciertos medios peruanos y sobre todo provincianos<sup>3</sup>.

Cabría intentar situar a Carlos Oquendo de Amat dentro del panorama de lo que fueron los años vanguardistas en el Perú, es decir, tras, por un lado, los poemarios próximos al futurismo italiano de un Alberto Hidalgo (*Panoplia Lírica*, 1917, *Joyería*, 1919), el culto del objeto moderno, de la dinámica y el vigor físico de un Parra del Riego, o la afirmación optimista del poder del hombre de un Alberto Guillén (*Prometeo*, 1918); y por otro lado, con respecto a *Trilce* (1921) y a su subversión verbal, a esa modernidad que podríamos llamar negativa pues refleja el dislocamiento de las relaciones humanas, la existencia en su precariedad, en el marco de una temporalidad sin trascendencia. ¿Cómo situar a Oquendo de Amat entre los importadores de la vanguardia, cuyo mérito fue sobre todo cerrar el capítulo modernista, pero que se limitaron a remedar procedimientos y motivos, adoptando artificialmente el culto entusiasta a una modernidad venida de fuera, como ya ha

---

<sup>2</sup> In J. L. AYALA, *op. cit.*, p. 204.

<sup>3</sup> La relación entre vanguardia estética y militancia política, como lo observara Luis MONGUIÓ en *La poesía posmodernista peruana*, México, Ed. University of California Press/Fondo de Cultura Económica, 1954, se percibe no sólo en los poetas sino también en la evolución de las revistas vanguardistas entre los años 1923 y 1930, desde *Poliedro* (1926) pasando sobre todo por *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, (cuatro números, cuatro nombres) la revista de Magda Portal y Serafín Delmar (1926-1927) que esboza un vanguardismo con un contenido político y social, en que lo revolucionario no sólo debe buscarse en el objeto literario, hasta la revista *Guerilla* dirigida por la uruguaya Blanca Luz Brum, viuda de Juan Parra del Riego, en que se propugna programáticamente la exclusividad de una literatura de vanguardia de contenido social-revolucionario. (*op. cit.* p. 80-81).

sido observado<sup>4</sup>, y por otro lado, un Vallejo que no sólo no adhirió a ninguno de los “ismos” en boga sino que denunció sistemáticamente la “pedantería de novedad” de los movimientos vanguardistas y la presencia de una modernidad superficial que no iba más allá de meros usos léxicos<sup>5</sup>, un Vallejo, sin embargo, que como autor, al fin y al cabo, por sus postulados profundamente modernos encarna más que ninguno, de manera auténtica y singular, ese momento histórico. Tanto el optimismo, la religión del futuro, la fe en la palabra y en su creador como la conciencia de la vida fraccionada, de la realidad moderna cambiante e insustancial son ambas, expresiones de la vanguardia, constituyen dos vertientes, afirmación/construcción y negación/destrucción, dos posturas del poeta o artista en general ante la modernidad (como lo reflejaron en Europa por un lado el futurismo italiano y por el otro el dadaísmo), pero es evidente que en el caso de la poesía peruana, estas tendencias están condicionadas por la relación periférica que se tiene con lo moderno, por todo un pasado colonial de dependencia con respecto a la metrópoli y a sus cánones. En ese sentido, si bien está fuera de discusión la manera como Vallejo escapa a ese yugo y no sólo encuentra una poética propia sino que marca con su impronta la poesía de habla hispana en su conjunto, queda pendiente con respecto a las “vanguardias” peruanas del momento determinar hasta qué punto podemos contentarnos con la conclusión de una visión prestada y artificial, de una simple adopción de los signos visibles, los motivos y una retórica de esa modernidad ajena. Con respecto a Carlos Oquendo de Amat, se puede decir a primera vista que su obra se presenta como una celebración de la modernidad. Pero, justamente cabe preguntarse en qué y cómo su escritura escapa o supera la mera imitación de los modelos occidentales y logra afirmarse como una de esas voces primeras de la poesía peruana del siglo XX.

Si bien la poesía de Oquendo de Amat se apropia de la utilería moderna con entusiasmo y admiración, está lejos del profetismo

---

<sup>4</sup> Mirko LAUER, “La poesía vanguardista en el Perú”, *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, n°15, 1982; James HIGGINS, *Hitos de la poesía peruana – siglo XX*, Lima, Ed. Milla Batres, 1993.

<sup>5</sup> Como se constata por ejemplo en el artículo “Poesía nueva” aparecido en *Favorables París Poemas*, 1926, n°1.

histórico de los futuristas italianos. No se puede negar que plantea como central la relación del hombre con la máquina o, más bien, si utilizamos sus palabras, con el “aparato” pero su concepción del mundo moderno no hace de éste el objeto de una idolatría materialista, es más bien un material que permite el enriquecimiento de los medios expresivos, que se integra para afirmar el poder activo del arte y la manera como la modernidad se mide sobre todo en función de las nuevas posibilidades de transformación de la palabra. El poeta va a sacar de las cosas mismas, de la novedad material, un potencial de maravilla, a la manera de un ilusionista, como ya lo observara Javier Sologuren. No existe en el universo oquendiano espacio para una metafísica del dolor o de la impotencia pero el optimismo o el entusiasmo que lo caracterizan no bastan felizmente para definir su poesía: ésta adquiere toda su originalidad en la coexistencia de tendencias y registros paradójicos: alimentada por el *esprit nouveau*, la palabra de Oquendo no deja por ello de recurrir a las resonancias de lo primordial; oscila, en una especie de contrapunto, entre la resuelta afirmación del presente moderno en la primacía de lo visual, la voluntad constante de una composición de superficie, inspirada en el desarrollo de las técnicas publicitarias y nutrida por la fascinación por el séptimo arte (“amberes”, “mar” (*sic*) – Anexo 1) y una poética del ritmo y de la musicalidad en que a través de un andamio sonoro se recupera lo original y primigenio (“madre” (*sic*) – Anexo 2)<sup>6</sup>.

La primera vanguardia poética europea (Apollinaire, Morand, Cendrars) le da los instrumentos necesarios para dejarse envolver por la quimera de una modernidad que no suscita mayores cuestionamientos o de la que, en todo caso, se descartan o mantienen a distancia los aspectos problemáticos. Si bien el imperio de las multinacionales, la uniformización, el mercantilismo exacerbado asoman aquí y allá en la recreación moderna oquendiana, una sabia alquimia que combina humor e ingenuidad neutraliza estos aspectos que desvirtúan lo moderno y antepone la intención evasiva del gesto creativo. Ello nos permite abordar una de las características esenciales de la obra del puneño:

---

<sup>6</sup> La edición de referencia para este trabajo es la edición facsímil de la publicada por Oquendo de Amat en 1925, efectuada por Petroleos del Perú en noviembre de 1980. Reproducimos las fuentes tipográficas y las minúsculas en los títulos.

la relación con la modernidad que proponen los versos de Oquendo de Amat pasa por el asombro y por la presencia constante de una perspectiva de visión ingenua. Su palabra nos entrega sin reservas las causas de su emoción y cada poema puede compararse con un cuadro *naïf*, no sólo en tanto que cuadro por su concepción espacial, como veremos más adelante, sino también y sobre todo por el tipo de visión que lo gobierna. Así, para seguir con los paralelismos, se podría decir que la celebración de la modernidad propuesta por *5 metros de poemas* se asemeja, aunque parezca paradójico pues los universos creados son de signo contrario, a los extraordinarios paisajes exóticos del *Douanier Rousseau*. A imagen y semejanza de éste último, quien jamás pisó otras tierras que las del Jardín de Plantas parisino inspirándose esencialmente en los grabados del *Petit Journal Illustré* para nutrir su universo de evasión, Oquendo de Amat construyó sus frenéticos poemas urbanos y cosmopolitas entre libros y películas, entre Lima y Puno, y sólo salió del país para ir a morir a Europa. Merece recordarse que el *Douanier Rousseau*, fue un icono ensalzado por las vanguardias y en particular por los surrealistas, quienes reivindicaron en sus obras la ingenuidad como piedra angular por su poder de saciar la nostalgia de la infancia. Los poemas de Oquendo de Amat como el arte *naïf* traslucen una capacidad de maravilla, exponen claramente sus sueños, sus nostalgias, sus viajes imaginarios, dejan que afloren sus fantasmas. Es también como sucede en el arte *naïf* una especie de auto-defensa contra la realidad; una estrategia de evasión. Si en el caso de Rousseau es una auto-defensa contra la civilización burguesa e industrial –justamente esa modernidad ensalzada por Oquendo de Amat–, en éste la gran urbe se presenta por el contrario como un *ailleurs*, un paisaje de evasión, que transporta fuera de la realidad conocida y familiar, fuera del contexto del Perú de los años 20, de la Lima, aldea grande con ínfulas de *belle époque* y comportamiento medieval que ejerce su poder colonialista sobre el resto del país. *5 metros de poemas* no cuestionan la modernidad, no hacen de ella una realidad problemática en la medida en que se presenta desde esta perspectiva de la evasión, como una construcción alternativa, fuera de todo parámetro real. Los poemas “new York”, “amberes”, “film de los paisajes” son objetos de creación pura, afirmación del territorio verbal como espacio de maravilla y en ese

sentido, como ya se ha observado, la obra de Oquendo de Amat mantiene una filiación certera con el creacionismo y el ultraísmo.

La celebración de la modernidad propuesta no se realiza por consiguiente únicamente a través de la adopción de sus motivos. La exaltación de la vida, el afán de universalidad, la fascinación por el ritmo acelerado de las grandes urbes, por los puertos y los transatlánticos, la sed de grandes viajes y aventuras cosmopolitas se levantan en una arquitectura formal que se va imponiendo a lo largo del libro. Oquendo de Amat adopta de Apollinaire, de Mallarmé, de los ultraístas esa voluntad de recuperación del espacio de la página, (integrando el aprovechamiento que hacen de éste la publicidad y el periodismo), la minucia de una composición que toma en cuenta la distribución del blanco y del negro, la intensidad contrastada de los caracteres tipográficos. El poema empieza, está ya en la página blanca, en ese espacio vacío que se va a ir ocupando paulatinamente. Oquendo de Amat trabajaba, según los testimonios de amigos, usando una gran pizarra, tizas de color y un foco de luz poderosa y se pasaba días y semanas visualizando la composición. La lectura de la superficie así como la preponderancia de un principio de unidad visual son fundamentales como lo atestiguan asimismo la indicación de la fecha de creación que acompaña cada poema, presentado casi como un cuadro en una exposición. En ese sentido, la ausencia de puntuación, así como la recurrencia de una disposición que esquivo la linealidad, se apoyan en este predominio de lo visual, en una polivalencia de las partes comparable a la de la pintura, a una figuración que obliga a considerarlas simultáneamente. Aparece como constante una construcción que deslinda el poema, en secuencias o secciones, series simples y breves, autónomas sintáctica y semánticamente y que además parecen funcionar casi como aforismos, a la manera de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, precursor de los ultraístas españoles.

La preferencia por una formulación compacta es también fruto de la fascinación que ejercen las nuevas técnicas expresivas en la publicidad y la inserción del eslogan, contundente y eficaz en su brevedad, como lo vemos en el poema que no por nada lleva el título de “réclam” (*sic*). En esa voluntad de representación plástica de las imágenes verbales, el poeta le da a la palabra a una materialidad sin par, lo emparenta al objeto. Esa misma materialidad parece permitirle expresarlo todo, es una nueva

herramienta de expresión: lo importante son “los metros de poesía” , todo es medible, hasta la poesía. Es decir que todo puede ser traspuesto. *5 metros de poemas* cambia las jerarquías tradicionales, anteriores reemplazando la supremacía del lirismo por la del objeto y más aún del objeto moderno por excelencia, como lo sugieren el título, la composición y la forma del libro, concebido a la manera de un acordeón cuyas páginas se van desplegando, desenrollando, como una cinta de celuloide.

En este mismo registro se inscribe la apertura del poemario “abra el libro como quien pela una fruta”. A manera de instrucciones de uso, nos introduce en el mundo de los objetos y de su funcionamiento, en el aviso de cierta complejidad. El mundo moderno necesita instrucciones pues la relación con el objeto ha dejado de ser inmediata, espontánea, el objeto implica un mecanismo y la técnica se interpone entre el hombre y su entorno. Evidentemente estas instrucciones de uso, anuncian también un aspecto fundamental del libro, su carácter lúdico: instrucciones de uso, instrucciones de juego que sugieren un dejarse llevar, el asumir que lo lleven, que lo guíen a uno y el estar abierto a todas las sorpresas que pueda deparar el objeto. Se exige pues del lector cierto comportamiento pero será nuevo, y sobre todo singular, ya que las instrucciones de uso transformarán una ejecución mecánica en una invitación al tacto, al olfato, al gusto, un retorno a los sentidos, a lo humano, a lo primario.

Este primer aviso plantea claramente en la simetría de construcción el incesante vaivén, los vasos comunicantes que establece Oquendo de Amat entre el mundo moderno y el mundo natural o elemental y que constituye uno de los aspectos característicos de su escritura. La relación que se construye entre estos dos ámbitos es sometida de manera permanente a una gran inestabilidad. En la elaboración metafórica, el paradigma al que acude la analogía se desplaza constantemente, oscila. Puede serlo, como lo es tradicionalmente, el mundo natural pero a menudo se invierte la dinámica a la manera futurista situándose el mundo moderno y sus objetos en el centro: eje del que parte y al que retorna la imagen. La singularidad del mundo elemental se esclarece, aparece a la luz de ese nuevo parámetro. Lo que prima es la constitución de una realidad novedosa en la cual las coordenadas se han modificado, en la que reina el vértigo de un cambio constante e incontrolado; esa nueva faz del mundo

modelada por los avances y la velocidad de los medios de locomoción modifica fundamentalmente la relación y la percepción de la realidad: “Amberes/ ES LA CIUDAD LIRICA/ ES LA CIUDAD ELASTICA/ es la ciudad sin distancias/ las calles son tirantes de goma/ los niños en la primaria aprenden el problema de la ubicación/ y así como ponerse el sombrero / (acto mecánico)/ basta con estirar una esquina/ para sentirse proyectado de la escuela a la puerta de las dulcerías”. En esta pérdida de referencias es preciso adueñarse del poder de transformación, de esa materia nueva alterable y que altera, encarnada aquí por el elástico, y que nos recuerda “los poemas elásticos” de Cendrars. Lo que le interesa a Oquendo de Amat es el aprovechamiento de esta nueva zona de maravilla, la manera cómo la modernidad modifica nuestro estar en el mundo e implica una desfamiliarización previa que la poesía explota para desplegar su potencialidad imaginaria. En ese sentido, elemento clave del universo poético de *5 metros de poemas* es el cine; como ya se ha mencionado, la construcción del libro en forma de acordeón sugiere la presencia de una cinta de celuloide y a ello hay que agregar la portada (visión cinética de cuatro máscaras, en un recuadro/encuadre que se asemeja a una especie de pantalla) y que invita a que se busque detrás de la materialidad del objeto (libro/film) el vertiginoso desfile de imágenes, la maravilla que se esconde detrás de un cuerpo que antepone su concreción, su realidad cuantitativa, su textura de objeto. *5 metros de poemas* pretende mantener intacto el misterio generador de asombro que conecta el objeto con su efecto imaginario. A través de la referencia constante al cine, detectable a lo largo de todo el libro, podemos constatar que la alteración de la coordenadas propias de la modernidad se alía a un retorno a una actitud de encantamiento y asombro:

tocaremos un timbre/ París habrá cambiado a Viena (“film de los paisajes”);

No cantes española/ que saldrá George Walsh dentro de la chimenea (“new York”);

un marinero/ saca de las botellas cintas proyectadas de infancia/ él es ahora Jack Brown que persigue al cow-boy/ y el silbido es un caballo de Arizona (“puerto”).

Si el cine forma parte del universo imaginario de Oquendo de Amat no es sólo porque constituye un (o el) emblema del nuevo siglo, sino también porque forma parte de su experiencia infantil más íntima (su tío Luis Oquendo tras su regreso de Europa no sólo instala un cine en Puno, sino que inicia al niño Carlos en el cine, pasándole con frecuencia películas). Este doble valor del cine permite entender la imbricación entre infancia y modernidad, sueño y progreso, esenciales en la poética del puneño. El cine para Oquendo de Amat encarna ese progreso que suscita asombro y que nos devuelve al ámbito del niño o del hombre primitivo – restituyendo el efecto de las imágenes cinematográficas de los hermanos Lumière y la proyección del primer film de la entrada del tren en la estación de La Ciotat, en que los espectadores huían espantados, temiendo ser arrollados por éste. El poema dentro de esta configuración no insiste en el ensalzamiento de lo verbal (omnipotencia/autonomía de la palabra afirmada por Mallarmé, y reivindicada luego por los creacionistas de habla hispana y los futuristas rusos) como se percibe en los versos citados, ya que el poema en su verbalidad no parece ser el agente transmutor sino que se lo presenta como mero marco dentro del cual parece desarrollarse el espectáculo maravilloso. De la misma manera, el poeta no se presenta como pequeño dios, es más bien, como se dice en “film de paisajes”, un “aparato análogo a los rayos X”, instrumento del mundo moderno, pero instrumento que interesa por un poder de captación que lo emparenta a la supervisión, que lo hace visionario, que le permite ingresar en zonas insospechadas y sobre todo restituir el asombro primero.

La poesía de Oquendo de Amat adopta para expresar este asombro, para habitarlo, una palabra y una fantasía infantiles: se trata de un universo verbal circunscrito, limitado como el del niño que va entrando en el mundo y a quien le faltan las palabras. “Estos poemas inseguros como mi primer hablar” dice la dedicatoria a la madre. A lo largo de los textos de *5 metros de poemas* se reitera un léxico elemental para nombrar el mundo y para reinventarlo pero la aparente pobreza que lo caracteriza es más bien productiva: la riqueza no radica en la extensión sino en la aptitud modulable y la relación con el objeto se asemeja a la del niño que manipula y juega, que examina un mecanismo, lo desarma y lo vuelve a montar, siguiendo sus propias instrucciones de uso y creando por consiguiente otro objeto. Por otro lado, esta

aparente pobreza verbal afirma la preexistencia de una esfera elemental; el verbo aparece como esa materia que el poeta va a trabajar, a transformar dejando visible la materia original, como el escultor moderno (podemos pensar en un Brancusi, o en un Moore, quien según Gombrich “no buscaba hacer una mujer de piedra sino una piedra que sugiriera una mujer”<sup>7</sup>). Trasponiendo parámetros, Oquendo de Amat a través de la simplicidad de su lenguaje afirma una elementariedad que subyace en la emergencia de un mundo nuevo. Esta se acompaña de la adopción de una perspectiva más que primitiva, infantil que remite a un espacio y a un tiempo primeros de dicha y armonía que en el fondo funcionan como generadores o regeneradores:

Los árboles cambian

el color de los  
vestidos

Las rosas volarán  
de sus ramas

U n n i ñ o e c h a e l a g u a d e s u m i r a d a

y en un rincón

LA LUNA CRECERÁ COMO UNA PLANTA

(“jardín”)

No sólo predomina la mirada infantil que aquí ilustra tan bien su carácter germinador, sino que el niño es una figura, un motivo recurrente en *5 metros de poemas* que se introduce en el marco del texto para fijar las coordenadas edénicas, así, por ejemplo, en la recreación de un Nueva York cinematográfico y vertiginosamente urbano y moderno, ello aparece en contrapunto, como en los bordes del texto urbano: “los niños juegan al aro/ con la luna/ en las afueras/ los guardabosques/ encantan a los ríos// Y la mañana/ se va como una muchacha cualquiera/ en las trenzas/ lleva prendido un letrero/ se alquila esta mañana”. Fronteras extremadamente permeables entre el mundo moderno y el

---

<sup>7</sup> Ernst Hans GOMBRICH, *Histoire de l'Art*, Paris, Ed. Phaidon, 2001, p. 585. La traducción es mía.

primitivo-mágico, el niño “que juega en todas las bordas” aparece en tanto que perspectiva de visión y en tanto que motivo, como un *go-between* que modifica y regenera en la intercomunicación espacios *a priori* opuestos e inconexos.

La infancia tiene, por otro lado, una carga afectiva sumamente importante que no puede dissociarse del recorrido vital del poeta. El sueño moderno de Carlos Oquendo de Amat se arraiga también y sobre todo en una historia familiar peculiar: su padre, Carlos Belisario Oquendo Alvarez, puneño de familia acomodada, cursó sus estudios de medicina en la Sorbona entre 1894 y 1898, y tras su formación regresó a Puno a ejercer, emprendiendo una actividad profesional y política cuyo objetivo era sacar a Puno del atraso social y económico en el que vivía. De cultura humanista, fervoroso admirador de la filosofía positivista de Comte, fundador de la logia masónica “Cuna de los Incas”, encarna una voluntad de progreso y modernización que no deja de lado la identidad local, el reconocimiento de las nacionalidades quechua y aymara, y la condición del campesino. Se trata de una personalidad que cree en el futuro, convencido de su misión que es, según sus palabras, “sepultar un siglo y preparar el advenimiento del siguiente”. En el contexto provinciano peruano de la época, (en mentalidad y desarrollo) constituye una figura excepcional que marca en sus pautas de vida –su matrimonio fue uno de los primeros sin intervención de la Iglesia– un afán que conjuga modernización y progreso social, posiciones que le serán vital y profesionalmente costosas. Esa “permanente lucha contra el pasado que fue su vida”, si usamos sus palabras, indudablemente deja huellas en el poeta, hijo único a quien padre y madre brindan un cuidado y una atención extremas, a lo largo de una infancia idílica pasada entre Puno, Lima y Tayabamba. En esos primeros años Oquendo de Amat aprende a leer y a escribir en casa con su madre, se alimenta del poderoso recuerdo europeo del padre, de su entusiasmo por la ciudad luz y por los avances de la ciencia y la filosofía, gozando de un entorno europeizante que no se afirma en la anulación o en el menosprecio de lo autóctono: Puno y su paisaje andino será una permanente tierra de retomo, de regeneración, así como su música (yarawies y huaynos,) y forman parte de ese universo primero en el que crece el poeta y a los que regresará regularmente para buscar alivio tras haber contraído la tuberculosis.

La infancia se presenta como un tiempo de dicha en el que se construyó la visión de una modernidad positiva, de benéfica fe en el futuro, a la sombra de una imagen paterna ejemplar, y que parece desprenderse como un sueño de los libros de la biblioteca familiar y de las cintas cinematográficas que le mostraba regularmente su tío Luis Oquendo, como ya ha sido evocado.

En la trayectoria vital del poeta se trata de un periodo que se acaba brutalmente con la muerte del padre en 1918, la pauperización acelerada de la madre y su caída en un alcoholismo que le causará la muerte en 1923. Su ingreso en la adolescencia se traduce por la pérdida progresiva y definitiva de ese entorno protector, la vivencia de una orfandad que lo dirigirá a la escritura y la construcción de un universo paralelo. Son los años en que se forma como “imaginista que ha dejado de jugar fútbol y ha empezado a manejar las palabras”<sup>8</sup>, en que cuida su aspecto y se distingue por su vestir, ni limeño ni provinciano, en esas ansias de ser ciudadano del mundo. Singular es también el futuro por el que opta, negándose, al salir del Colegio, a seguir el camino trazado de la profesión liberal por el que transitan los jóvenes limeños pudientes, entrando en una marginalidad voluntaria que no cambiará hasta su muerte. Durante esos años en que vagamente estudia literatura en San Marcos es cuando se da el periodo creativo mayor de Oquendo de Amat, en el que van emergiendo los textos de *5 metros de poemas* como mundos alternativos a una realidad que poco alimento puede darle. Esa realidad dolorosa, que va a ir descartando de su universo imaginario, se vislumbra en dos poemas “cuarto de espejos” y “poema del manicomio”, ambos escritos en 1923 y que aparecen en segunda y tercera posición en el libro, orden significativo pues es voluntariamente cronológico. Sofocantes evocaciones de encierro, estos textos se distinguen de los demás porque revelan el malestar del hablante poético, su disyunción, la imposibilidad de mantener una imagen coherente, estructurada del ser, única y entera; el juego de los espejos, así como el viaje a la locura expresan la deformación o la fractura ante un universo anterior de armonía y unidad (la infancia) y la pérdida del centro. Si bien en los textos siguientes, se irá perfilando la predominancia de una estrategia creativa que reposa en la evasión, puede detectarse una dinámica que constantemente

---

<sup>8</sup> In J. L. AYALA, *op. cit.* p. 99.

actualiza la pérdida de ese espacio primero y su recuperación por la palabra como se ve de manera más manifiesta en un poema aparecido posteriormente en una revista arequipeña, en 1928<sup>9</sup>, “Canción de la niña de mayo”:

El viento entreabre tu sombrero luna  
 De mayo  
 ¿Por qué guardar en tus ojos violetas  
 Humedecidas ?  
 Dime tu nombre seguridad de flor  
 Háblame del recuerdo oloroso de los niños  
 Que saben leer el mar  
 Y de tu infancia un ángel a la espalda y la  
 Gracia entre nosotros  
 Háblame  
 Para que así lejanamente se caiga mi pena  
 En el sueño

Este universo no puede separarse de la figura materna, de importancia indiscutible en el poemario. Presente de manera explícita en la dedicatoria y como objeto de un poema que lleva como título “madre”, preside en el conjunto toda esa otra vertiente de la que hablábamos al comienzo y que reposa en un retorno a la musicalidad, al juego sonoro, en contrapunto con el impacto de un ordenamiento visual. Este otro registro concomitante marca así la existencia de ese tiempo perdido que se quisiera recuperar, notifica una anterioridad que se rescata en la estabilidad de una forma más tradicional y familiar; para la evocación del espacio primordial, es decir, en esas “músicas humildes” de resonancias andinas. El poder de la figura materna se mide asimismo en el hecho de que aparece como un paradigma a partir del cual se construyen las diferentes versiones de la amada o compañera, siempre desde la sublimación (no puede no mencionarse que no se le conoció a Carlos Oquendo de Amat amoríos ni relación estable o apasionada); presencias protectoras, benéficas, plenas, gentilmente todopoderosas frente a las cuales el sujeto dice su dependencia, su vulnerabilidad de niño y para las cuales sólo se tienen palabras que emanan del sentimiento materno, o figuras casi infantiles de una frescura y de una inocencia sin peligro, como en “aldeanita” pueblan el universo amoroso de *5 metros de poemas*, expresándose éste a menudo desde

---

<sup>9</sup> *Chirapu*, n°3, p. 6.

una perspectiva pasada, despojado de toda actualidad, lejos del cuerpo. Desde esta óptica, por consiguiente, el sentimiento amoroso y su expresión poética se construyen con las mismas pautas de evasión. El ser amado, el tú, (madre, compañera) se integra en la dinámica de transmutación, es hacedor y practica el arte ilusionista: el mundo puede desprenderse de ellas: “El paisaje salía de tu voz/ y las nubes dormían en la yema de tus dedos/ de tus ojos cintas de alegría colgaron/ la mañana/ tus vestidos encendieron las hojas de los árboles” (“campo”); “mírame que haces crecer la yerba de los prados” (“poema”); “de tus cabellos saldrá agua dulce/ y habrá voces de color en la luna” (“obsequio”).

La evasión y la ilusión son los soportes de la escritura oquendiana pero a pesar de todo se vislumbra como telón de fondo la fractura vivencial, está como detrás, sugerida (“en el tren lejano iba sentada/ la nostalgia” dice en “campo”) o envuelta en el motivo de la lluvia (“compañera”, “poema del mar y de ella”), la lluvia, “ese íntimo aparato para medir el cambio” como lo dicen los versos del último poema del libro, “poema al lado del sueño”, introducen esta otra noción de cambio, casi en las antípodas de la que evoca la posibilidad transmutadora que se arraiga en la idea paterna de una modernidad benéfica: el cambio es la herida, la ruptura, la pérdida, la distancia infranqueable que separa al joven Oquendo de la infancia:

La lluvia  
 La lluvia  
 Es la tarjeta de visita  
 De  
 Dios  
 El teléfono de alguna mamá  
 Y en el barro  
 La lluvia ha hecho dos caminos claros  
 Como dos bracitos ingenuos  
 Que pidieran  
 ALGO

El cambio es el tiempo personal que pasa, el contador que registra las fracturas vivenciales, la ausencia de los seres queridos: “un contador azul/ el año 2100/ el horizonte/ el horizonte –que hacía tanto daño/ se exhibe en el hotel Cry/ Y el doctor Leclerk/ oficina cosmopolita del bien/ obsequia pastillas de mar” (“mar”). El horizonte, el tiempo futuro, línea abismal que dibuja un corte

rotundo y definitivo con la infancia feliz puede ser domesticado, apaciguado, reelaborado en la celebración moderna. Como dice Oquendo de Amat en el poema “madre”, su palabra, la palabra del poeta se sitúa entre el universo materno, primordial y armonioso y el horizonte, ese futuro íntimamente doloroso cuya construcción es imposible, desde la perspectiva vivencial personal del individuo pero del cual se puede hacer una hermosa ficción.



## Anexo 1

*m*  
r

*a*

Yo tenía 5 mujeres  
y una sola querida

El Mar

por ejemplo haremos otro cielo

Para el marino que nos mira de una sola ceja  
con su blusa como una vela en la mañana

El viento es una nave más

Quien habrá dejado caer  
las rosas de la islas?

Se prohíbe estar triste

Y la alegría como un niño  
juega en todas las bordas

Un contador azul

el año 2100

El Horizonte

El Horizonte—que hacía tanto daño—  
se exhibe  
en el hotel Cry

Y el doctor Leclerk  
oficina cosmopolita del bien  
obsequia pastillas de mar

**Anexo 2**

*m a d r e*

Tu nombre viene lento como las músicas humildes  
y de tus manos vuelan palomas blancas

Mi recuerdo te viste siempre de blanco  
como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí distante

Un cielo muere en tus brazos y otro nace en tu ternura ·

A tu lado el cariño se abre como una flor cuando pienso

Entre ti y el horizonte  
mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos

Porque ante ti callan las rosas y la canción

**ANE**

1925

## Confluencias y encuentros entre Francia y Argentina en torno a Marguerite Yourcenar<sup>1</sup>

Claude BENOIT  
*Universidad de Valencia*

Entre Francia y Argentina, ha existido y sigue viva una larga historia de amor. No sólo veíamos, en este gran país lejano, una tierra mítica de bellezas naturales incomparables, de riqueza fabulosa, de extensiones sin límites... También reconocíamos la generosidad del suelo amigo que supo recibir y acoger a los que tuvieron que huir de la guerra o de la expansión del nazismo y nos fascinó, cuando llegó a nosotros, la calidad y exigencia de la cultura argentina, como referente de una nación altamente intelectualizada y abierta, gracias, en parte, a la multiplicidad de sus raíces culturales.

A lo largo del siglo XX, se fue tejiendo entre nuestros dos países, una red casi inextricable de relaciones entrecruzadas. Escritores, artistas, pensadores, traductores “cruzaron el charco” en ambos sentidos, dando a conocer sus obras y, en algunos casos, estableciendo verdaderos nexos de colaboración, cuando no de fraternidad y amistad.

Alrededor de los años cuarenta, a raíz de los dramáticos acontecimientos conocidos de todos nosotros, numerosos intelectuales franceses deciden exiliarse y se marchan a América. Más tarde, con la llegada de la dictadura militar, muchos escritores y artistas argentinos se van a París, donde se instalan para poder proseguir libremente su actividad creadora. De tales circunstancias

---

<sup>1</sup> El presente artículo es una versión actualizada de la conferencia de clausura del “Encuentro de Mundos” efectuado en octubre de 2005. Quisiera agradecer muy especialmente a la profesora Sonia Yebara, directora de la Escuela de Letras así como a la Universidad Nacional de Rosario y a la Facultad de Humanidades y Artes por su amable invitación. El medio más eficaz para mantener vivas y fecundas las relaciones entre nuestras culturas es, sin duda, fomentar las ocasiones de intercambios, tal y como lo planteó ese congreso internacional, y renuevo mi más sincera felicitación por esa excelente iniciativa.

fortuitas surgen los encuentros y se manifiestan las confluencias que vamos a poner de relieve. Estas, en verdad, son las pocas consecuencias positivas de los acontecimientos históricos más deleznales.

No es fortuito si los escritores de los que voy a tratar han conocido todos ellos este exilio, actuando como el “barquero” que pasa su valiosa carga de una orilla a la otra. Todos tienen algo que ver con todos. Roger Caillois, Marguerite Yourcenar, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Silvia Barón Supervielle forman parte de una “misma familia”. Les une la literatura, la escritura, la traducción, la colaboración en ocasiones, la admiración y el respeto mutuos, el mismo ideal humanista, las mismas exigencias estéticas. Pero ¿cómo desentrañar el compejo entramado que les une unos con otros?

Tomaré como eje central y elemento catalizador a Marguerite Yourcenar ya que está relacionada en mayor o menor grado con cada uno de ellos. Por otra parte, sólo me limitaré a señalar ciertos puntos de coincidencia o paralelismo entre ella y los autores argentinos, pues no conozco tanto como quisiera sus obras mientras la de Yourcenar me es familiar ya que llevo estudiándola desde 1984.

Primeramente, conviene recordar que Marguerite Yourcenar entró en relación con Roger Caillois en 1944, cuando ya se había instalado en Estados Unidos, en compañía de Grace Frick, después de abandonar Francia donde había estallado la Segunda Guerra Mundial. Roger Caillois, escritor, antropólogo, ensayista, fundador, junto a Georges Bataille, del Colegio de Psicología de París, había sido invitado por Victoria Ocampo, fundadora y directora de la revista *Sur*, a pasar algún tiempo en Buenos Aires para colaborar con ella. Planeaba quedarse tres semanas y se quedó cinco años, de los cuales cuatro como huésped de Victoria.

Durante estos años, dirigió el Instituto Francés de Buenos Aires, y fundó la revista *Lettres Françaises*, a través de la cual dió a conocer a varios poetas contemporáneos, en particular a Saint-John Perse, del que publicó los *Cuatro poemas*<sup>2</sup>. Por su

---

<sup>2</sup> *Quatre poèmes. 1941-1944*, Buenos Aires, Lettres Françaises, Col. La porte étroite, 1944.

intermediario, M. Yourcenar envió a esta misma revista sus *Mitologías*<sup>3</sup>.

He aquí que por un capricho del destino, en el que Yourcenar creía incondicionalmente, a ésta le tocó ocupar el sillón de Caillois, cuando ingresó en la Academia Francesa en 1981. En su *Discurso de recepción*, pronunciado el 12 de enero de 1981, le correspondió pronunciar el homenaje a su antecesor, cuyo texto se publicó en el libro de ensayos *En Peregrino y en extranjero* (1989), bajo el título: “El hombre que amaba las piedras”<sup>4</sup>. Pone de relieve el papel fundamental de Caillois durante aquellos años en la difusión de la cultura francesa allende los mares, haciendo llegar los signos de su vitalidad y universalidad, a través de aquella humilde revista, a todos los intelectuales exiliados.

Seguidamente, destaca en Caillois su “rigor obstinado” que le hizo distinguir entre lo fantástico de orden literario y lo extraño o lo inexplicable, tema que apasionó también a sus amigos Borges y Cortázar.

La ilustre académica alaba la “bella estructura lógica y geométrica” de su ensayo *Los juegos y los hombres* pero se detiene más en *La incertidumbre que viene de los sueños*<sup>5</sup>, por abordar un tema fundamental para ella, y que, curiosamente, ocupa también el centro neurálgico de las preocupaciones de los dos escritores argentinos, como lo veremos más adelante. ¿Cómo distinguir entre la vida diurna, supuestamente real, y la vana vida nocturna de los sueños? Al final, Caillois admite que en cierto sentido, “el sueño es más real que la vida”. El también sentía la misma atracción hacia ese mundo incontrolable e incontrolado, como lo demuestran sus otros ensayos *Potencias del sueño*, *En el corazón de lo fantástico* y su conocida *Antología de lo fantástico*<sup>6</sup>. Pero siempre intentaba descifrar los misterios de la mente y de la vida. En una sola frase, describía su forma de adentrarse en las parcelas más

<sup>3</sup> Con los títulos respectivos de: *Mythologie* (Nº 11, 1 de enero de 1944), *Mythologie II. Alceste* (Nº 14, 1 de octubre de 1944) y *Mythologie III. Ariane, Électre* (Nº 15, 1 de enero de 1945).

<sup>4</sup> Marguerite YOURCENAR, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, Essais, NRF, 1989, p. 181 *et sq.*

<sup>5</sup> *Les jeux et les hommes* (1958), *L'incertitude qui vient des rêves* (1956).

<sup>6</sup> *Puissances du rêve* (1962), *Au coeur du fantastique* (1965), *Anthologie du fantastique* (1966).

desconocidas del conocimiento: “trabajando en la oscuridad, he buscado la claridad”.

Aunque durante años, Caillois haya considerado que la lógica es el arma absoluta de la razón humana, según la posición tradicional de los humanistas, esta convicción suya se vería “poco a poco suplantada, o mejor dicho amplificada” –dice Yourcenar–, por lo que intentó definir, a propósito de otro gran escritor moderno, Thomas Mann, como “el humanismo que pasa por el abismo”. “Ocurrió, para este gran espíritu, algo equivalente a la revolución de Copérnico: el hombre había dejado de estar en el centro del universo, salvo que este centro está en todas partes”. El riguroso pensador, que ha conocido la experiencia del exilio y por ello, ha sabido tomar distancia, ha dejado de lado las ideas recibidas, los dogmas y las certezas, y ha sabido relativizar lo que llamamos “la aventura humana” para llegar a un humanismo abierto, de envergadura cósmica. El mismo explicó su transformación interna: “Se había abierto en él una fisura, que había crecido secretamente”<sup>7</sup>.

Esta evolución también fue la de M. Yourcenar, como lo confesó ella misma a Matthieu Galley en las entrevistas recogidas por él en *Con los ojos abiertos*<sup>8</sup>: Después de pasar por el abismo –este *opus nigrum* en el que todo se disuelve, según la fórmula alquímica– llegó para ella el momento de la

separación de las aguas entre mi vida anterior a 1940, centrada principalmente en lo humano, y la de después, donde el ser humano se ve como un objeto que se mueve sobre el segundo plano de la totalidad<sup>9</sup>.

Ambos escritores, siguiendo un mismo camino, habían ido de lo exclusivamente humano hacia el espacio infinitamente abierto de lo cósmico. “Poco a poco, he dejado de considerar al hombre como exterior a la naturaleza y como su finalidad” escribe Caillois. No fue pura coincidencia, sino una difícil andadura –y su exilio no es ajeno a ello– que les llevaría a un pensamiento de dimensión y proyección universales, tal y como se refleja en sus obras respectivas.

---

<sup>7</sup> M. YOURCENAR, *En Pèlerin et en Etranger, op., cit.*, p. 193.

<sup>8</sup> Edición española de *Les yeux ouverts* (Flammarion, 1980): M. YOURCENAR, *Con los ojos abiertos*, Barcelona, Gedisa, Emecé, 1982.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 200.

Desde otro punto de vista, la estancia de Caillois en Argentina fue de vital importancia para la literatura hispanoamericana. Cuando volvió a Francia, creó *La Croix du Sud*, editada por Gallimard, en la que se tradujeron al francés por vez primera obras de Borges, Cortázar, Mallea, Rulfo... El mismo Borges solía decir: “Yo fui inventado por Caillois”.

El primer volumen de la colección, en 1951, presentaba el texto de *Ficciones* y en 1953, algunos relatos de *El Aleph* bajo el título de *Labyrinthes*, estos últimos traducidos por Caillois<sup>10</sup>, que también se encargó de los prefacios o introducciones de las mismas. En su *Antología de la literatura fantástica*, difundió en Francia los sugestivos textos de Borges y Cortázar. Viendo el auge de la fama de Borges, pronunció estas palabras, que consagraban definitivamente al escritor argentino:

Actualmente, se puede decir sin paradoja que Borges es más conocido, más admirado y, sobre todo, más estudiado en los márgenes del Sena que en las del Río de la Plata.

En los años siguientes, alcanzaría la fama internacional. Así comenzó a tejerse la red que unió un continente con otro, una cultura con otra, unos escritores con otros. Pero estos lazos externos reposaban sobre otro entretejido más profundo: una comunidad de conceptos, de búsquedas, de visiones, unidos en un mismo amor y una misma dedicación a la literatura y a la escritura.

Si bien, como lo acabo de señalar, existieron conexiones extraordinarias entre Caillois y Borges, también pasó una corriente muy especial entre Borges y Marguerite Yourcenar. El destino, con sus caprichos inexplicables, hizo que conocieran vivencias similares, y que tuviesen múltiples puntos de encuentro en su visión del tiempo, de la vida y del mundo. Como todo intelectual que se precie, Yourcenar leyó la obra borgiana y se sintió atraída por la personalidad y concepción de la literatura que descubrió en el escritor invidente.

Ambos habían nacido con el cambio de siglo (Borges en 1899 y ella en 1903) y vivieron una infancia muy parecida. Educados

---

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *Fictions*, tr. de l'espagnol par P. Verdevoye et N. Ibarra, Paris, Gallimard, La Croix du Sud, 1951; y *Labyrinthes*, tr. de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1953.

desde sus primeros años por un padre culto que les abrió el paraíso de los libros, muestran una precocidad sorprendente pues leen en varios idiomas los autores más difíciles, reservados habitualmente a personas de más edad.

La figura del padre les deja una marca indeleble. Escritores frustrados, hombres dotados de fuerte personalidad, éstos fomentan en sus hijos la vocación por la escritura. Tanto Jorge Luis como Marguerite admiran y aman profundamente a sus padres a los que les une una extraordinaria amistad.

El amor de los viajes, la apertura hacia otras culturas, sus numerosos desplazamientos, su vida nómada en distintos países les convierten en “ciudadanos del mundo”. Borges, sudamericano, se instala definitivamente en Ginebra, donde muere en 1986. Marguerite Yourcenar, nacida en Bruselas, de nacionalidad francesa, elige el estado de Maine y fija su residencia en la isla de Los Montes Desiertos, donde le sorprende la muerte en diciembre de 1987, después de pronunciar una conferencia sobre Borges en la Universidad de Harvard el 14 de octubre anterior.

Comienzan a escribir a muy temprana edad, pero la fama les llega tarde. La calidad superior de su obra y su proyección internacional les hace merecedores de prestigiosos premios literarios que no voy a enumerar. Empezaron componiendo poemas, luego, novelas y ensayos y tradujeron a varios autores contemporáneos. Es curioso observar que si bien Borges tradujo *Orlando* de Virginia Woolf, Yourcenar realizó la traducción de *The Waves*, de la misma autora.

Se dice de Borges que su castellano es “el más bello escrito jamás”. Jean d’Ormesson afirma que Yourcenar posee “una de las prosas más puras de la literatura contemporánea”.

Se les ha reprochado a los dos su postura distante y aristocrática. Tanto uno como otro adoptan una distancia irónica frente a los acontecimientos históricos y políticos de su tiempo. Tampoco les interesan las modas literarias ni los movimientos, ni los grupos. Son dos escritores fundamentalmente solitarios, en su trabajo y en su vida. Escriben en la soledad, lo que les permite salvaguardar su libertad; viven al margen de la sociedad, mueren prácticamente solos, alejados del mundanal ruido, como mueren casi todos sus personajes de ficción.

Sus pensamientos, como lo veremos más adelante, se encuentran en muchos puntos aunque presenten grandes

diferencias y cantidad de matices que configuran la personalidad propia de cada uno. Pero así y todo, resulta evidente que las coincidencias no faltan entre estas dos vidas, que si no fueron paralelas, convergen en numerosas características, situaciones y circunstancias.

No es de extrañar que Marguerite Yourcenar fuera a visitar al escritor ya viejo en Ginebra, con ocasión de su último viaje a Europa en 1986. En una entrevista realizada poco después de la muerte de Borges, relata, emocionada, este encuentro postrero entre dos viejos amigos y cómplices, conscientes de que están llegando al final de su andadura:

Lo quería mucho, el mundo me parece más pobre con la muerte de Borges. Conservaba toda su lucidez, su firmeza. ¡Qué extraño que muriera de manera muy borgesiana, cuando acababa de alquilar un apartamento que no tenía número, en una calle sin nombre... Le he preguntado: Borges, ¿cuando saldrá usted del laberinto? Me dió esta respuesta: Cuando todos hayan salido de él<sup>11</sup>.

Merece la pena que nos detengamos sobre la palabra: “laberinto” que aparece como un término clave para los dos escritores. En el caso de Borges, el motivo del laberinto se torna obsesivo, tanto en la construcción de sus textos, que muchos críticos han descrito como “laberínticos” como en el tema central de algunos relatos. Se puede afirmar que el laberinto es la figura emblemática del universo borgesiano. Numerosos estudios críticos le dedican análisis y reflexiones esclarecedores<sup>12</sup>.

Ya, en 1949, uno de los relatos de *El Aleph*, “La casa de Asterión”, retomaba el mito griego del Minotauro y del laberinto cretense. Tanto Borges como Yourcenar gustaban tomar personajes y motivos de la mitología grecolatina, procediendo, con su reescritura, a una reinterpretación de los mitos y, consecuentemente, a su revitalización. Yourcenar empezó con varios poemas de inspiración mitológica escritos durante su adolescencia, luego, fueron las *Mitologías*, publicadas en *Lettres Françaises*, y más tarde, los textos poéticos en prosa de *Fuegos*<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> *La Voix du Nord*, 16 de agosto de 1986.

<sup>12</sup> Mencionemos, entre otras, las recientes publicaciones de Bernard CHOUVIER, *L'homme et le labyrinthe*, Lyon, PUL, hors collection, littératures étrangères, 2005; y Christian GARCIN, *Labyrinthes et Cie*, Verdier, 2003.

<sup>13</sup> *Feux*, París, Grasset, 1936.

También las tres obras del *Teatro II*, que llevan por título: *Electra o la caída de las máscaras*, *El misterio de Alceste*, y *¿Quién no tiene su minotauro?*<sup>14</sup> En esta última, y en “La casa de Asterión” de Borges, el mismo mito recibe dos tratamientos diferentes, claro está, pero la fuente es la misma. Los dos autores, nutridos desde la infancia de literaturas clásicas, han explotado de forma original y personal el célebre mito del laberinto.

Pero la construcción laberíntica o la imagen del Dédalo cómo arquetipo textual también se encuentran, *mutadis mutandis*, en sus respectivas obras. La trilogía que reconstruye la ascendencia materna (*Recordatorios*), paterna (*Archivos del norte*) y la infancia y juventud de la escritora (*¿Qué? La Eternidad*) recibe el nombre de *El laberinto del mundo*<sup>15</sup>. Uno de los capítulos de este último volumen, “Los senderos enredados”, recuerda curiosamente el de un cuento de Borges: “El jardín de los senderos que bifurcan”. La imagen de la confusión y del embrollo de los caminos es la misma. ¡Cuántas confluencias en el universo literario de estos dos poetas!

En la introducción de *Labyrinthes*, conjunto de cuatro relatos del *El Aleph* traducidos al francés y publicados en París en el año de 1953, Roger Caillois justifica el título cuando explica lo que es, a su parecer, el laberinto en Borges:

las simetrías de estos juegos de espejos, los sistemas de correspondencia o de equivalencia, las compensaciones y los equilibrios secretos que constituyen a la vez la substancia y la estructura de los relatos [...] del escritor. Pensar este laberinto implica que uno se interesa tanto por su estética como por su arquitectura. Decir que este motivo “constituye la estructura del relato” ¿no quiere acaso significar en último lugar que la arquitectura de los textos estudiados se construye según el modelo del laberinto tal y como, ante todo, lo elabora Borges?

De hecho, podríamos encontrar laberintos por doquier en las obras de Borges y Yourcenar: en el espacio, en el tiempo, en los ecos que se repiten continuamente a lo largo de sus obras, en la especularidad de algunos relatos, en los temas que se entrecruzan, y se puede intuir que para ambos, el laberinto no es, en definitiva, sino la expresión de su propia búsqueda del conocimiento.

---

<sup>14</sup> Cf. *Théâtre II, Electre ou la chute des masques. - Le mystère d'Alceste. - Qui n'a pas son minotaure?*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>15</sup> *Le labyrinthe du monde. I, Souvenirs pieux* (1974); *II, Archives du Nord* (1977); *III, Quoi? L'éternité* (1988).

Pero volvamos al encuentro de los dos escritores final de su trayectoria, y al texto que le dedicó Yourcenar en 1986, titulado: “Borges ou le Voyant” (“Borges o el Vidente”). Bajo una aparente paradoja, la autora sitúa al poeta argentino en la línea de Homero y de Milton, pues como ellos, encarna el mito del poeta ciego. En la introducción de su ensayo (era una conferencia que se convirtió en ensayo al publicarla Yvon Bernier en *En peregrino y en extranjero* después de su muerte), explota y desarrolla el correlato de la ceguera como tributo de la lucidez, una de las figuras más poderosas del imaginario universal: “La leyenda de todos los pueblos contiene esta imagen arquetípica: el poeta ciego”<sup>16</sup>. Refiriéndose ya al ilustre invidente, matiza ligeramente esta creencia:

No creo que la ceguera hubiese bastado para enseñarle la clarividencia y la sabiduría, pero es un hecho que aumentaron con la pérdida gradual de la vista. En vez de ser un tema de tristeza lírica, fue para él un medio de ver el mundo, en un sentido más amplio que el que se le da habitualmente a esta palabra, y de verse, golpeado por una desgracia que ocurre también a otros.

Para ella, Borges es un vidente, un visionario pues ve con su mirada interior. Esta vista, liberada de las habituales limitaciones ópticas, se expande mucho más en el tiempo y en el espacio.

El lector del ensayo recuerda inmediatamente el célebre poema de Victor Hugo “A un poeta ciego” que, sin duda, debió de estar presente en la mente de la autora cuando dedicó estas páginas a Borges:

El poeta de los sentidos atraviesa la triste bruma  
 El ciego ve en la sombra un mundo de claridad.  
 Cuando se apaga el ojo del cuerpo, se enciende el ojo del espíritu  
 (*Contemplaciones*)<sup>17</sup>

Pero destaca sobre todo la gran lucidez del poeta, ajeno a las alucinaciones, y cuya “orgullosa modestia no va nunca más allá que lo que vieron sus ojos muertos, o el recuerdo de sus ojos

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 235.

<sup>17</sup> “Le poète des sens perce la triste brume; / L’aveugle voit dans l’ombre un monde de clarté. / Quand l’œil du corps s’éteint, l’œil de l’esprit s’allume.” (Paris, mai 1842).

vivos [...]”<sup>18</sup>. Ningún delirio alucinatorio en la obra del gran intelectual, y tal vez por su modestia, discreción y lucidez, cualidades que ella preconizaba a menudo, admiraba tanto M. Yourcenar a su amigo argentino.

El tipo de visión que alaba en el ensayo, esta “verdadera visión” es la que ella misma desea y solicita cuando manifiesta su deseo de vivir y morir “con los ojos abiertos”. Los ojos de la consciencia y del corazón son los que nos permiten llegar a la visión interior, despojada de lo inútil y lo supérfluo. Así mueren sus grandes personajes de ficción, conscientes hasta el último momento. Al final de su agonía, el emperador Adriano expresa este mismo deseo: “Entremos en la muerte con los ojos abiertos”. Zénon, el médico, filósofo y alquimista, en el momento de morir, tiene la revelación de la visión interior en todo su esplendor; Nathanaël, el hombre obscuro, cerrará los ojos para morir, cuando ya, despojado de todo, ha alcanzado la máxima lucidez.

Pero existen otros aspectos de su personalidad y de su obra que nos permiten seguir construyendo puentes que unen entre sí a los dos escritores. Varios críticos han realizado estudios puntuales sobre los procesos de creación utilizados tanto por el uno como por el otro. Catherine Golieth, compara las condiciones y los efectos de “dicróismo” en la reescritura, procedimiento frecuente en sus obras. Primero, en la práctica asidua de la cita y de la repetición. “Escribir, dice ella, es una empresa que, de la misma manera en Borges y en Yourcenar, tiene por origen el acto de compulsión erudita”<sup>19</sup>. En efecto, la utilización de textos ajenos como punto de partida de la creación literaria forma parte de sus técnicas de escritura. Tomemos el ejemplo de “Pierre Menard, autor del Quijote”, y los numerosos textos de ficción<sup>20</sup> o de ensayo que se refieren a Cervantes y a su obra.

Por su parte, Yourcenar, que se empeña en mantener parte de sus fuentes en secreto y llega a negar la evidencia, se inspira en Gide para sus primeras novelas intimistas y psicológicas. El subtítulo de *Alexis, El tratado del vano combate* es un calco de *El tratado del vano deseo* del autor francés y las dos novelas siguientes

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 239.

<sup>19</sup> C. GOLIETH, “Yourcenar et Borges: conditions et effet de dichroïsme de la réécriture”, *Société Internationale d’Études yourcenariennes, Bulletin n° 20*, déc. 1999, p. 173.

<sup>20</sup> Véase *El Hacedor, El otro, el mismo* y *El oro de los tigres*.

de Yourcenar –*La nueva Euridice* y *El tiro de gracia*– toman la forma despojada del “récit à la française”, como lo define ella misma, en el estilo de *La sinfonía pastoral*<sup>21</sup>.

Otra práctica común es la reescritura de sus propios textos. Al nivel de la génesis literaria, todo parte de un texto-matriz del que se va nutriendo en mayor o menor grado la obra posterior. El escrito primitivo sufre varias “refundiciones”, se aumenta o se recorta pero siempre conserva, a lo largo de sus transformaciones sucesivas, elementos que permanecen y se vuelven a encontrar de una versión a la otra. Se tejen entre las distintas obras o entre las diferentes partes de la misma un sistema de ecos, en el que ideas, temas, imágenes, frases o expresiones se repiten con alguna variante, característica que ya analicé en algunas novelas de Yourcenar, con ocasión del Coloquio Internacional de Mendoza *Lecturas transversales de Marguerite Yourcenar*, en agosto de 1994<sup>22</sup>.

Para nuestros dos autores tampoco existe una verdadera diferencia entre el sueño y la realidad, dando por supuesto, como Caillois, que el sueño puede llegar a ser más real que la vida misma. Sus personajes de ficción evolucionan en una frontera movediza, anclados en la narración por referencias espaciales y/o temporales más o menos precisas pero que pueden esfumarse o desaparecer ya que las épocas y los lugares se cruzan o se superponen y, a veces, son solamente fruto de la imaginación del propio personaje. Además, el presente y el futuro se pueden considerar como repetición de situaciones pasadas. Los hechos se repiten dentro de la variación. De allí su devaluación compartida de la historia y de los contextos sociales que, para ellos, carecen de relevancia.

En sus ficciones, a menudo, el tiempo y el espacio pertenecen a lo imaginario. Los dos mundos, el del sueño y el de la realidad, se presentan en el mismo plano. Esta confusión entre realidad e imaginario tan evidente en los textos borgesianos se manifiesta en varias novelas de Yourcenar. Simone Proust, en su estudio sobre la concepción budista de la universalidad en *Opus nigrum* y *Recordatorios*, muestra, a través de un análisis de la enunciación,

---

<sup>21</sup> *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), *La nouvelle Euridice* (1931) *Le coup de grâce* (1939) y *La symphonie pastorale* (1919).

<sup>22</sup> “L’écriture en échos de Marguerite Yourcenar”, *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1997, pp. 161-172.

cómo se interpenetran lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginario<sup>23</sup>.

En este universo carente de límites, se mezclan vivos y muertos, personajes de ficción, seres reales, espectros y fantasmas, situaciones históricas y fantásticas. Aunque los dos autores puedan dar muestra de la mayor precisión y erudición cuando lo juzgan necesario, no esconden su atracción hacia lo fantástico, sobre todo en el caso de Borges, aunque Yourcenar, en menor medida, reserva también un lugar de elección a lo inexplicable y lo intangible que nos rodea, como he intentado mostrarlo en un modesto estudio<sup>24</sup>.

No es de extrañar, dentro de esta cosmovisión compartida, que ambos escritores preconicen una idea del individuo basada en la disolución del sujeto. Inspirándose en la filosofía budista<sup>25</sup>, ilustran, a través de sus personajes, la anulación del individuo como identidad única, la disgregación del ego. Éste es una mera ilusión pues yo soy yo y los demás; cada ser encierra una íntima pluralidad. Cada uno de nosotros tiene varias personalidades según la imagen del actor tomada de Shakespeare, imagen que se repite en Borges y en Yourcenar. En la novela corta *Una bella mañana*<sup>26</sup>, el pequeño Lázaro parte con una tropa de comediantes, dispuesto a transformarse en todos los personajes que tenga que interpretar. Al imaginar las mil transformaciones que le esperan, comprende que es a la vez este niño que se mira al espejo y todos las personas que deberá representar: uno y todos en una misma persona.

Una fiebre de alegría se adueñaba de él al sentir que era a la vez tantas personas viviendo tantas aventuras. El pequeño Lázaro era ilimitado y por más que sonriera amistosamente a su propio reflejo, que le devolvía un trozo de espejo plantado entre dos vigas, era informe: tenía mil formas<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> S. PROUST, “La conception bouddhique de l’universalité et le projet autobiographique de Marguerite Yourcenar”, *L’universalité dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. I, Tours, SIEY, 1994, pp. 119-135.

<sup>24</sup> Cl. BENOIT, “Jeu de miroirs et feux follets” ou quand M. Yourcenar se penche du côté de l’insaisissable », *Marguerite Yourcenar essayiste, Parcours, méthodes et finalités d’une écriture critique*, Tours, SIEY, 2000, pp. 47-56.

<sup>25</sup> Este último escribió en la revista *Sur* (1950): “La personalidad y el budha”.

<sup>26</sup> M. YOURCENAR, *Une belle matinée, Comme l’eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 231.

Sin embargo, aunque el yo resulte ser, en su concepción del individuo, una mera ilusión –“este yo incierto y flotante” dice Yourcenar en su discurso de recepción en la Academia Francesa-, tanto ella como Borges han dado numerosas muestras, en sus entrevistas, en los prefacios o notas que acompañan sus textos, de un ego muy vivaz y de una fuerte autoridad auctorial. Son dos seres que han ido construyéndose una personalidad bien definida y que se han preocupado por ir configurando la imagen que han querido dejar de ellos mismos. Este rasgo los acerca aún un poco más el uno al otro y con esta constatación, acabaré mi búsqueda que podría prolongarse todavía, en vista de todo lo que une entre ellos a estos dos grandes escritores, tan lejanos y tan cercanos a la vez.

No me extenderé tanto sobre Julio Cortázar ni Silvia Barón Supervielle, pues su relación con la escritora francesa se limita prácticamente a las traducciones respectivas que han hecho de sus obras. Pero no por ello conocieron menos a fondo a la autora. En efecto, cuando se traduce a un autor, el traductor debe introducirse en su universo imaginario personal, captar su visión específica del mundo y de las cosas, descubrir las zonas íntimas del yo creador del texto, penetrar en su pensamiento y poner al desnudo su estilo, su idiolecto, los juegos retóricos y los rasgos formales más significativos y reveladores que confieren a la obra su personalidad única. ¿Quién conoce mejor a un autor sino su lector y su traductor ?

Julio Cortázar, aunque nunca llegara a ser amigo de Borges por profundas diferencias ideológicas, siempre reconoció su deuda hacia él pues aprendió, al leer sus relatos, que la sobriedad y la concisión son dos cualidades superiores de la escritura. En la vida, se trataron siempre con respeto pero mantuvieron cierta distancia, lo cual no les impidió apreciar la obra del otro. Lo que les diferencia, según el propio Cortázar, es que Borges partía de las ideas mientras él hallaba lo fantástico en la experiencia y en la vida.

Nacido en Bélgica, Cortázar pasó más de la mitad de su vida en Francia donde le fue concedida la nacionalidad francesa por el presidente F. Mitterand en 1981. Pero era y fue siempre un escritor argentino de proyección internacional, residente en París y ciudadano del mundo. No me detendré en describir las analogías y diferencias que aparecen entre las obras de estos dos argentinos desaparecidos en la década de los 80 (Cortázar en 1984, Borges en

1986) sino que comentaré brevemente su relación con M. Yourcenar, a través de su traducción de *Memorias de Adriano*.

Cuando cuenta, en una entrevista realizada por Elena Poniatowska<sup>28</sup>, cómo llegó a traducir este libro, insiste sobre la atracción que había ejercido sobre él el primer gran éxito de Yourcenar y muestra lo importante que fue para él este trabajo:

Me dieron a elegir entre cuatro libros. Vi *Mémoires d'Hadrien* que había leído en francés y que me había fascinado y se lo pedí. Exigí, además, un plazo largo para hacerlo porque sabía que este libro, había que hacerlo bien. Incluso empecé a trabajar en el barco que me llevó de Buenos Aires a Marsella. Releí el libro, intenté varios enfoques de la traducción, la fui trabajando. La traducción de *Mémoires d'Hadrien* la hice en París, se publicó, y la crítica siempre ha dicho que se trataba de una buena traducción. A Marguerite Yourcenar nunca la he visto, sólo en una pantalla de televisión.

Para traducir esta obra considerada como “difícil” Cortázar había tenido que penetrar en el mundo intelectual y el universo imaginario de la autora. “El mundo de Yourcenar es una reflexión sobre la humanidad en su conjunto a través de figuras como Adriano o el personaje principal de *Obra en negro*”<sup>29</sup>, afirmaba, en la misma entrevista. Había comprendido la intención profunda de la empresa yourcenariana. Según Cristina Búrneo:

pocas veces una versión enriquece el original como la de Cortázar. La prosa de Yourcenar en la mano de su traductor mantiene su desolación y parquedad; la exploración por el español para reconstruir a Adriano a partir del francés casi toca los límites y encuentra en el español un cauce límpido y despojado en absoluto de localismos o giros que desvirtúen la opacidad de la escritura de la autora<sup>30</sup>.

Gracias a Cortázar, esta obra fundamental de Yourcenar ha alcanzado un éxito sin par en el mundo hispanófono, y más particularmente en Argentina, tierra natal de su traductor.

Pero podemos preguntarnos qué le aportó a Cortázar esta traducción, llevada a cabo en 1955, cuando él aún estaba forjando

<sup>28</sup> Cf. *Sala de Prensa*, 65, Año VI, vol. 3, marzo de 2004

<sup>29</sup> *L'œuvre au noir* (1968).

<sup>30</sup> Cristina BURNEO, “Julio Cortázar, autor de memorias de Adriano”, Conferencia pronunciada en el Encuentro de Traductores de Buenos Aires, *Revista del Colegio de traductores públicos de la ciudad de Buenos Aires*, n° 70. agosto 2004, p. 5.

su personalidad de escritor, perfeccionando su estilo, alimentando su imaginario de muchas lecturas y traducciones de autores extranjeros... Se puede constatar que reutiliza, a su manera, en dos ocasiones, algunos fragmentos de los famosos versos adriánicos que abren la novela de Yourcenar “*Animula, vagula, blandula/ hospes comesque corporis/ Quae nunc abibis in loca/ Pallidula, rigida, nudula,/ Nec, ut soles, dabis iocos?*”:

- en *Rayuela* se lee: “lo malo de todo esto, pensó, es que desemboca inevitablemente en el *animula, vagula, blandula*. ¿Qué hacer? Con esta pregunta, empecé a no dormir”;

-y en “Ahí, pero dónde, cómo” aparece la frase: “pequeña larva gris, *animula, vagula, blandula*, monito temblando de frío bajo las frazadas”<sup>31</sup>.

Indudablemente, la autora y su traductor se aportaron mutuamente, y nos aportaron también a todos nosotros, pues la traducción hizo posible que llegara a un amplio público lector el pensamiento y la visión poética de Yourcenar, en la espléndida prosa de Cortázar, contribuyendo a su enriquecimiento literario y al goce estético que proporciona la lectura de las grandes obras.

De la misma manera, Silvia Baron Supervielle también ha participado en esta transmisión de la cultura francesa en el ámbito hispánico y sudamericano, gracias a sus traducciones de los poemas y las obras teatrales de Yourcenar. Por sus circunstancias personales, la escritora ha seguido un itinerario similar al de Cortázar. Nacida en Buenos Aires en 1934, se fue en 1961 a vivir a París donde reside actualmente. Para ella, el dominio de la otra lengua –el francés– ha sido determinante en su proceso de creación poética, ya que se convirtió en poeta de lengua francesa (ya lo era en lengua castellana), escribiendo sus versos directamente en francés sin pasar por la mediación de su lengua de origen.

Como su paisano Cortázar, es una especialista en la práctica de la traducción, pues son numerosas las que ha realizado en los más distintos idiomas, tanto en un sentido como en otro. Pero ella sí tuvo la oportunidad de tratar personalmente con la escritora francesa, cuando estaba traduciendo varias de sus obras: *Las caridades de Alcipo*, un libro que recoge los poemas escritos por

---

<sup>31</sup> Cf. J. CORTÁZAR, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 142; *Octaedro, Cuentos completos*, Tomo II, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 87.

Yourcenar en su juventud, publicadas en 1982 y al año siguiente, en 1983, el primer tomo de teatro, *Teatro I*, que contiene *Dar al César*, *La Sirenita* y *Diálogo en la marisma*<sup>32</sup>. Más tarde, en 1986, seguiría con el segundo tomo, *Teatro II*, con *Electra o la caída de las máscaras*, *El misterio de Alceste* y *¿Quién no tiene su minotauro?* Así nos cuenta su experiencia personal:

Fue durante el verano de 1983 en el Maine. Marguerite Yourcenar me había invitado a viajar a los Estados Unidos a fin de releer con ella la traducción que yo había efectuado de sus obras de teatro. [...] De mañana, si el tiempo lo permitía, ella escribía en el jardín, bajo el pino, o si no en su escritorio, o en la mesa de la cocina mientras preparaba algún plato sabroso. Marguerite escribía y pensaba continuamente. Por la tarde, en general, repasábamos mi traducción. Yo le leía en voz alta mi versión en español mientras ella la seguía con los ojos sobre las hojas. Algunas veces, me preguntaba el significado de una palabra. Regresé a París con la traducción aprobada y el sentimiento de que ella estaba satisfecha con mi trabajo.

En este caso, podemos hablar de un doble encuentro: el de la traductora con el texto y con su autora. ¡Cuánto aprendería Silvia Barón, durante su estancia en Petite Plaisance, sobre el mundo personal de la escritora y qué fecundas serían estas horas de intercambio frente al texto! La traductora, de esta manera, estaba segura de no traicionar el sentido la obra ni la intención de la que la había escrito. Yourcenar debía de estar muy satisfecha del trabajo realizado por la argentina, pues requirió de nuevo su colaboración para otro libro de poemas, un poco más de un año antes de morir. Por su parte, la traductora se sentía a gusto con los textos yourcenarianos y no se hizo de rogar:

Un día recibí en París un manuscrito de Marguerite Yourcenar llamado *Les Trente-trois noms de Dieu*. Eran brevísimos poemas, sin puntuación, a veces con una sola palabra en medio de la hoja. Los acompañaba una carta de la autora en la cual me decía que pensaba que sus poemas me gustarían, ya que eran breves como los míos, y que se proponía publicarlos en la revista *N.R.F.* de Gallimard. Me sugería que los tradujera al español. En el mismo instante, antes de haber terminado su lectura, ya me había puesto a traducirlos.

---

<sup>32</sup> Cf. *Théâtre I, Rendre à César. - La petite sirène. - Le dialogue dans le marécage*, Paris, Gallimard, 1971.

El libro, que lleva por título *Los Treinta y tres nombres de Dios*, fue publicado en edición bilingüe en 2003 (Alción Editora) y ha recibido los elogios unánimes de la crítica. Esta escritura a dos manos enriquece el texto primitivo por el aporte de la otra lengua y la “re-creación” poética de la traductora.

Hemos podido constatar, a través de sus propias palabras, cómo tanto Cortazar como Barón expresan su fascinación o su entusiasmo por los textos de Yourcenar, su disfrute al traducirlos, y la satisfacción que les ha proporcionado este trabajo. Cuanta más calidad literaria y poética tiene un texto, más placer siente el traductor que no escatima sus esfuerzos ni sus sacrificios, pues en estas circunstancias, el desafío de la traducción le resulta gratificante.

Está claro que la traducción es un instrumento fundamental para la interpenetración entre las diversas literaturas y culturas. Por un fenómeno de ósmosis, alimenta la matriz cultural y lingüística del país receptor, contribuyendo a confirmar y reforzar su identidad propia, que se enriquece con las aportaciones de otras culturas.

Pues eso es lo que se debe valorar, en las confluencias y encuentros de nuestros dos países y nuestras dos culturas. Francia y Argentina, desde los años 70, han visto intensificarse los lazos que las unen. Con la llegada a París de artistas, actores, dramaturgos, y escritores que, en su mayoría huían de la dictadura militar, Francia y Argentina han mantenido vivo el contacto que supo crear Roger Caillois en la década de los cuarenta. Las corrientes que pasan entre nuestros mundos se hacen cada vez más fuertes, y el entusiasmo por la cultura amiga se recrudece. Marcial Di Fonzo Bo, el célebre actor y creador teatral llegado a Francia en 1987, expresa así la mezcla fecunda de ambas: “Estoy íntimamente ligado a las dos culturas, y ya realmente a ninguna. Esto abre un territorio poético magnífico!”

Terminaré con unas palabras de Marguerite Yourcenar, que había comprendido que la cultura verdadera no es de ningún país o lugar determinado sino que es universal y por tanto tributaria de este cruce entre varios mundos, por el que se transmiten el saber

las ideas y los modelos estéticos que nos van abriendo nuevos horizontes:

“La cultura francesa, como todas las culturas, pequeñas o grandes, se estanca y se debilita. Tengo varias culturas, como tengo varios países. Pertenezco a todos”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> *Les yeux ouverts, op. cit.*, p. 274.

## Texto y paratexto: un doble juego intertextual en *Rayuela*<sup>1</sup>

Marie-Alexandra BARATAUD  
A. M. R. Université de Limoges

*Rayuela*<sup>2</sup> es una novela lúdica y original en la que se cuestiona el papel del escritor y del artista en la sociedad del siglo XX. Obra de ficción, se inscribe en una realidad cotidiana doble y cosmopolita: París y Buenos Aires, ciudades en donde el lector asiste a la crisis de identidad y a la voluntad de búsqueda que habitan al protagonista Horacio Oliveira. Particularmente densa en su intertextualidad, el siguiente trabajo se limitará al estudio de las características principales de algunos elementos *paratextuales*<sup>3</sup>, de la relación de éstos con el texto mismo y de la duplicidades que se derivan de esa relación.

### Dos innovaciones formales

Calificada de “nouveau roman” o de “contra novela”<sup>4</sup>, la obra ha desconcertado por las innovaciones formales que propone. En particular, podemos distinguir dos principales: su estructura y sus

<sup>1</sup> El estudio de la intertextualidad y la transgenericidad en un *corpus* cortazariano constituye el tema de nuestra tesis doctoral. Una primera versión en francés del presente artículo fue presentada en el Seminario de investigación doctoral sobre lo “inter” organizado por los catedráticos Eduardo Ramos-Izquierdo y Bertrand Westphal en la FLSH de la Universidad de Limoges el 24 de noviembre de 2007. Agradezco los comentarios y lecturas críticas del manuscrito que nos han permitido mejorar el texto. La traducción al español es nuestra.

<sup>2</sup> Julio CORTÁZAR, *Rayuela* [1963], Madrid, Archivos, CSIC, ed. crítica de Julio ORTEGA, Saúl YURKIEVICH, 1991. Todas las referencias a la novela proceden de esta edición y se abrevian: [R, n° de página].

<sup>3</sup> Empleamos el concepto de Gérard Genette, especificado en *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, Collection Points Essais, 1982.

<sup>4</sup> Cf. Omar PREGO, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997, <http://scriptoriis.blogspot.com/> (consultado en diciembre de 2007): “Una de las cosas que creo que también interesó mucho a los lectores es el hecho de que *Rayuela* es un libro que se presenta un poco como contranovela, aunque la expresión no la inventé yo”.

posibilidades de lectura. A nivel estructural, la novela se compone de 155 capítulos repartidos en tres partes: “Del lado de allá” (capítulo 1 a 36), “Del lado de acá” (capítulo 37 a 56) y “De otros lados” (capítulo 57 a 155), capítulos llamados “prescindibles”. Esta tripartición esconde en realidad otra división del libro en dos, como lo ha sugerido Haroldo de Campos<sup>5</sup>:

Las unidades sintagmáticas (episodios) se disponen del 1 al 56 para componer un primer libro, dividido en dos conjuntos [...], de acuerdo a un criterio relativo a las unidades paradigmáticas (personajes)<sup>6</sup>.

Y explicita también los contenidos de esas dos partes :

en el primer conjunto, tenemos el par dominante Oliveira-Maga, él argentino, ella uruguayo, que se mueven en un escenario de exilio voluntario, París; en el segundo, el mismo par es substituido por Traveler y Talita [Buenos Aires], con la permanencia de Oliveira como *relais* entre sendos dúos, puesto que Traveler [...] es una especie de retrato de Oliveira si éste hubiese permanecido en Buenos Aires, anclado en lo cotidiano porteño, en vez de haberse desarraigado durante sus largos años europeos<sup>7</sup>.

Un segundo libro, constituido por los capítulos de la tercera parte, se compone de textos de géneros diversos. Desde el punto de vista narrativo, en él se amplifica la presencia de algunos protagonistas como Morelli, el escritor admirado, del que leemos sus reflexiones y conversaciones con los miembros del Club — inclusive de las conversaciones de ellos sobre su vida y sus ideas—; o como Pola, con quien Oliveira también tuvo una relación. Así, se pueden leer historias paralelas en el seno de la narración principal. La intertextualidad aparece en la mayor parte de los capítulos, en donde se intercalan citas y reflexiones sobre la literatura, el arte, la creación y el artista de procedencias heteróclitas.

La originalidad estructural en *Rayuela* motiva e implica otra: la de la diversidad de sus lecturas. En las primeras páginas del libro, Cortázar presenta su novela como una obra abierta, un “libro [que] es muchos libros, pero sobre todo es dos libros” [R, 3]; esto

---

<sup>5</sup> Haroldo DE CAMPOS “Liminar: Para llegar a Julio Cortázar”, en J. CORTÁZAR, *Rayuela*, *Op. cit.*, p. XV-XXII.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> *Idem.*

le permite invitar al lector a *elegir* entre dos posibilidades de lectura [R, 3]. Vemos como el autor convoca al lector desde un principio para que sea un participante activo. Yurkievich señala la voluntad de Cortázar que “buscaba en la escritura literaria el máximo acortamiento de la distancia entre autor y lector o intérprete”<sup>8</sup>. Efectivamente, *Rayuela* se puede leer de manera lineal y parcial, del primer capítulo al último de la segunda parte (1-36 y 37-56); o según las indicaciones de un “tablero de dirección”, para que el lector aborde la obra siguiendo un orden de lectura aleatorio, para que salte de un capítulo a otro, de una parte a otra creando así un vaivén entre los diferentes libros, los diferentes espacios, las diversas etapas de vida que pueblan *Rayuela*. Veremos a continuación como la posibilidad de una doble lectura va a implicar al lector en función de la curiosidad y del interés que tenga hacia la obra.

Señalemos para terminar que cada una de las tres partes principales de *Rayuela* representa simbólicamente un espacio de narración y cada uno de estos espacios se ve introducido por elementos paratextuales como subtítulos, epígrafes y/o un comentario del autor. Antes del estudio concreto de estos elementos, expondremos un marco teórico que nos permitirá abordar el tema.

### **La intertextualidad: modalidades de una doble lectura**

La intertextualidad puede ser vista como una práctica textual que sobrentiende una doble lectura: una primera que permite la captación del sentido inmediato y otra que supone una curiosidad e implicación mayores del lector que quiera profundizar su comprensión del texto y de todos sus elementos.

Una definición mínima de la intertextualidad específica que se trata de la presencia de un texto en otro texto. Pero, de acuerdo a la clasificación elaborada por Genette en *Palimpsestes* –en donde propone el término de *transtextualidad*, que incluye al de intertextualidad–, ésta es definida como “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un

---

<sup>8</sup> Saúl YURKIEVICH, “Para un mejor conocimiento de *Rayuela*”, en J. CORTÁZAR, *Rayuela*, *Op. cit.*, p. XXIII.

texte dans un autre”<sup>9</sup>. Además, el mismo Genette enumera sus diversas formas: el plagio, la alusión o la cita<sup>10</sup>. En particular, los elementos que vamos a estudiar pertenecen a lo que él denomina *paratextualidad* y que define como:

la relation, généralement moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales [...]<sup>11</sup>.

Para Genette, lo paratextual constituye uno de los aspectos privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector. Y ese paratexto tiene un sentido que le es propio pero que, situado en otro contexto (el de la obra en la que aparece), puede tomar una nueva dimensión.

Además, frente a cualquier texto que contenga rasgos de transtextualidad, el lector se encuentra frente a una alternativa que le es propia y personal, que compete tanto a su memoria de lector como a sus conocimientos y es muestra de su grado de implicación en el acto de lectura.

Por otra parte, T. Samoyault distingue tres tipos de lector en función de su biblioteca personal; de su grado de curiosidad en cuanto a lo escondido y los “secretos de fabricación” de la obra; y de la intensidad de su actividad en el momento del acto de lectura. Estos lectores pueden implicarse en mayor o menor medida en el desciframiento de las obras leídas. En particular, dos de ellos nos interesan particularmente<sup>12</sup>. Uno primero, el lector “lúdico”, se fía de los indicios explícitos y localiza así las referencias; otro, el

---

<sup>9</sup> G. GENETTE, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 8. “una relación de copresencia entre dos o varios textos, o sea, eidéticamente y las más veces, por la presencia efectiva de un texto en otro texto”. Todas las traducciones de los textos teóricos son nuestras.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7-27.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 10. “la relación, por lo general menos explícita y más distante que, en el conjunto formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que no podemos llamar más que su *paratexto*: título, subtítulo, encabezamientos; prefacios, notas finales, advertancias, proemios, etc.; notas marginales [...]».

<sup>12</sup> Tiphaine SAMOYAULT, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, Collection 128, 2005.

lector “hermeneuta”<sup>13</sup>, además de localizar sus referencias, estudia su sentido. De este tipo de lector subraya que:

propose une double interprétation: celle du sens contextuel des citations ou autres intertextes dans leur nouvel environnement; celle du sens de la démarche convoquant la bibliothèque [...]. Ce lecteur admet la polysémie [...] de l'intertexte et il s'agit de mettre au jour le sens du texte emprunté, le sens du texte emprunteur et le sens qui circule entre les deux<sup>14</sup>.

Aquí tenemos entonces claramente la actitud del lector que decide realizar una lectura intertextual de una obra tomando en cuenta todos sus elementos intertextuales y sus diferentes niveles. Este lector realiza un trabajo doble en el momento de buscar el sentido del texto. Por un lado, para el texto procedente de otro, se refiere primero a su sentido original, a su significación en su contexto inicial y después a su nuevo sentido en el contexto del texto en el que se ve insertado. Por otro lado, para el texto que cita, después de buscar el sentido del texto original del autor intenta seguir el camino intelectual de éste al crear puentes de significación entre su texto y el de la otra obra en la que se integra. La reflexión de este lector es claramente doble –y eso en dos niveles bien distintos– lo que implica una lectura minuciosa y activa. Por lo tanto, el lector puede:

- satisfacerse con una lectura lineal en la que tomaría en cuenta los intertextos visibles y localizables, los que le serían accesibles con facilidad, sin procurar notar los intertextos más indirectos y menos accesibles en el texto (y en este caso pierde algo del sentido de la obra); se trata aquí de esos intertextos que M. Riffaterre<sup>15</sup> califica de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 71. “propone una doble interpretación: la del sentido contextual de las citas o de otros intertextos en su nuevo ámbito; la del sentido del acto de convocar la biblioteca [...]. Este lector admite la polisemia [...] del intertexto y trata de sacar a la luz el sentido del texto tomado de otra obra, el sentido del texto que toma el otro texto y el sentido que circula entre ambos”.

<sup>15</sup> Michaël RIFFATERRE, *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1979; “Sémiotique intertextuelle: l'interprétant”, *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 128-146, 1979; “La syllepse intertextuelle”, *Poétique*, n° 40, 496-501, 1979; “La trace de l'intertexte”, *La Pensée*, n° 215, 4-18, 1980; “L'intertexte inconnu”, *Littérature*, n° 41, 4-7, 1981; *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983.

“obligatorios”<sup>16</sup> (dejando entonces de lado los intertextos “aleatorios” que necesitan una biblioteca personal más importante, un recurso a la memoria del lector y cierto número de conocimientos);

- o aventurarse en una lectura y una comprensión de la obra más profunda, que implica un análisis de los intertextos y un cuestionamiento sobre el “por qué” del intertexto preciso en su lugar del texto e insertado de esta manera en la narración. Entonces, tendrá que realizar, a lo largo de su lectura, una localización de los intertextos de los cuales va a estudiar el “montaje” y la red de significación que implica.

Por lo tanto, podemos comprobar que la intertextualidad presenta una doble perspectiva de lectura para una misma obra: la lectura puede ser de comprensión inmediata, sin ir más lejos; o puede ser mucho más pensada y en este caso hay una implicación mayor y personal del lector. Este pondrá en marcha su representación imaginaria así como su memoria de lecturas anteriores, que le darán a la obra un sentido nuevo y otras perspectivas de reflexión.

Julia Kristeva ya anunciaba esa duplicidad al definir la intertextualidad:

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme *double*<sup>17</sup>.

Por otra parte, si pasamos de una visión amplia de la intertextualidad a percepciones más restringidas y precisas, sigue siendo cierto que la puesta en práctica del análisis de una obra dada en una óptica intertextual queda sujeta a la percepción del

---

<sup>16</sup> M. RIFFATERRE: “La trace de l'intertexte”, *Op. cit.*, p. 5.

<sup>17</sup> Cf. Julia KRISTEVA, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146. Señalemos también otros estudios que han tratado la intertextualidad: D. M. BRUCE, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto [Canada], Paratexte, 1995; A.-C. GIGNOUX, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ed. Ellipses, Coll. Thèmes et études- Initiation à..., 2005; N. PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod Editions, 1996; J. POULET, “Texto fantástico e ideología. La intertextualidad: de Quiroga a Cortázar”, in *El cuento en red*, n° 4: automne 2001; S. RABAU, (textes choisis et présentés par), *L'intertextualité*, [Paris], GF Flammarion, Coll. Corpus, 2002.

lector de los intertextos. Así pues, este tipo de estudio se somete a cierta forma de subjetividad en el momento de analizar la presencia de los intertextos y las modalidades de su presencia (como lo ha señalado, entre otros, Barthes cuando alude a la biblioteca personal de cada lector y a las reminiscencias propias que tiene de sus lecturas anteriores). No dejemos de recordar también estudios que proponen análisis genéricos o aplicados a una obra dada<sup>18</sup>.

Por último, en el análisis concreto de la intertextualidad aparecen varias etapas que exigen una competencia triple: inventorial, funcional y semántica. Este tipo de análisis va a consistir en el examen: de la organización del montaje (la relación entre el texto y el texto de la otra obra); de los ajustes en el enunciado procedente de la otra obra y, por lo tanto, de las transformaciones (en el fondo y en la forma) en el texto donde se encuentra insertado. Esta doble lectura del intertexto, primero en su contexto inicial, luego en su nuevo contexto textual, deja suponer y percibir las diferentes posibilidades de evolución y de transformación de su significación y nos permite entender mejor su duplicidad.

### **Lecturas de *Rayuela***

Para una novela como *Rayuela*, lo que acabamos de exponer es particularmente válido puesto que recordemos que se juega con la noción de doble lectura desde su introducción. Ahora bien, la elección de la forma de leer la novela tendrá consecuencias no sólo en el sentido y en la percepción de la obra, sino también en la comprensión y la atención que se les concederá a los intertextos y, especialmente, a los elementos paratextuales situados antes de cada una de sus partes.

### ***Del lado de allá***

Observamos que el título de la primera parte de la novela (“Del lado de allá”) precede al epígrafe: “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays”. Jacques Vaché,

---

<sup>18</sup> Entre otros, A.-C. GIGNOUX, “De l’intertextualité à l’écriture”, *Cahiers de narratologie*, n° 13, *Nouvelles approches de l’intertextualité*, 1 septembre 2006; F. PARISOT, “L’intertextualité dans *Concert Baroque* d’Alejo Carpentier: une mosaïque d’esthétiques variées”, *Cahiers de narratologie*, n° 13: *Nouvelles approches de l’intertextualité*, 1 septembre 2006.

*Carta a André Breton*<sup>19</sup> [R, 9]. El título<sup>20</sup> es significativo puesto que el lector puede presentir que podría existir “otro lado” en la novela. El empleo del adverbio de lugar “allá” marca una distancia (¿geográfica ? ¿cultural ? ¿moral ?) que el lector todavía no es capaz de explicarse.

Si recordamos que un epígrafe, según Littré, es una “Courte citation qu’on met en tête d’un ouvrage ou d’un chapitre, pour en indiquer l’esprit”<sup>21</sup>, vemos que se trata de una cita que se caracteriza por su posición “geográfica” en una obra dada. Recordemos también que una cita es, en la categorización de los intertextos, una forma de integración (con respecto a la otra categoría que es la de las transformaciones) y que Barthes la define como “la reproduction d’un énoncé (le texte cité) qui se trouve extrait d’un texte origine (texte 1) pour être introduit dans un texte d’accueil (texte 2)”<sup>22</sup>. Esto es, se trata de la forma emblemática de la intertextualidad que hace visible la inserción de un texto en otro; y la forma mínima, el “degré zéro de l’intertextualité”<sup>23</sup>. Además, Samoyault y Bouillaguet<sup>24</sup> distinguen la “citation marquée” (señalada por comillas u otras señales gráficas) de la “citation non marquée” (no señalada en el texto y, por consiguiente, asimilable al plagio)<sup>25</sup>. En vista de lo anterior, el epígrafe de la primera parte de *Rayuela* es una cita marcada y, aún más, en la que aparecen referencias bibliográficas precisas: el autor es Jacques Vaché y su contenido procede de una *Carta a André Breton*.

Este epígrafe, que precede la parte parisina de los años 50, da una serie de indicios del contenido de la novela. Puede tratarse de

<sup>19</sup> Jacques VACHE, *Lettres de guerre*, Paris, Au sans pareil, 1919.

<sup>20</sup> J. CORTAZAR, *Marelle* [1966], Paris, Gallimard, 2003, traduit de l’espagnol par Laure GUILLE (partie roman) et Françoise ROSSET (partie essai), p. 9.

<sup>21</sup> Emile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1991. “Breve cita que se pone a la cabeza de una obra o de un capítulo, para indicar su índole”.

<sup>22</sup> Roland BARTHES, “Intertextualité (Théorie de l’)”, Encyclopaedia Universalis, 2002. “la reproducción de un enunciado (el texto citado) que se ve sacado de un texto de origen (texto 1) para ser introducido en un texto de recepción (texto 2)”.

<sup>23</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979, “grado cero de la intertextualidad”.

<sup>24</sup> A. BOUILLAGUET, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L’imitation cryptée*, Champion, 2000, p. 28-32; T. SAMOYULT, *Op. cit.*, p. 34-37.

<sup>25</sup> “cita marcada”; “cita no marcada”.

un anuncio temático u formal o, al contrario, de un juego de espejos o de contradicciones de lo que va a seguir. En cualquier caso, el lector se encuentra solicitado por un trabajo tanto de localización como de interpretación. Un epígrafe incita pues a la reflexión del lector que debe formularse las preguntas adecuadas y considerar los diversos escenarios posibles.

Al relacionar la cita de Vaché con el título, podemos suponer el caso de un hombre que permanece en un país diferente de su país de origen, una persona a punto de irse o una persona de viaje (y el adverbio “allá” cobra en este contexto todo su sentido). Desde entonces, pensamos en la estancia de una persona en otro país por razones diversas. Sin embargo, también podemos suponer algún tipo de exilio, sobre todo si se conoce la vida personal del autor y de sus obras. Por consiguiente, podemos ver cómo un epígrafe puede crear un horizonte de lectura que podrá verificarse o no en el momento de la lectura efectiva de la obra.

Además, la expresión “représenter un pays” de Vaché elegida por Cortázar nos deja entrever la noción de representación imaginaria e individual que una persona puede tener de otra oriunda de un país diferente del suyo y que no necesariamente conoce. A través de un individuo extranjero se podría imaginar su representación de su país. Vemos pues que la imaginación del lector puede ser solicitada a un doble nivel.

Apuntemos también que el uso del verbo “*tuer*” (matar) en la caracterización del “extranjero” que puede representar a su país, es la de un ser que sufre, una persona a la que el peso de esa representación y de ese alejamiento abrumba y agota poco a poco. En efecto, el verbo “*tuer*” sugiere una sensación de dolor más moral que físico, aunque lo psíquico tenga una incidencia en lo físico: extenua al individuo. Por lo tanto, percibimos, gracias al empleo del verbo, una noción de *duración* de la muerte, sobre todo metafórica que, lejos de ocurrir repentinamente, es el resultado de un lento proceso de agobio vinculado a esa obligación involuntaria y a veces inconsciente de representación.

Por último, el hecho de que la cita introductoria sea de Vaché y de una carta dirigida a Breton nos introduce en un universo literario peculiar: el del surrealismo. Aparecen pues desde el inicio de la lectura una serie de aspectos potenciales del contenido y de lo estético de la novela. Nos queda por averiguar si las suposiciones propuestas se van a confirmar en su desarrollo o,

por el contrario, si el autor quiso jugar con nosotros y desorientarnos.

### *Del lado de acá*

La segunda parte de la novela titulada “Del lado de acá”<sup>26</sup> lleva el epígrafe: “Il faut voyager loin en aimant sa maison”, Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*<sup>27</sup>. Podemos comprobar que el título constituye un eco al de la primera parte: el “acá” responde al “allá”. Así, nuestra intuición no nos ha engañado: hay otro lado. El adverbio de lugar “acá” señala un acercamiento que, en la lectura de los capítulos de esta parte, se justifica por la localización geográfica: en la primera parte, el protagonista central estaba exiliado “allá”, en París; en esta segunda, está de regreso en su casa “acá”, en Buenos Aires.

El epígrafe de la segunda parte presenta también similitudes con el de la primera: una cita marcada y referenciada que alude a la noción de viaje (el verbo es aquí utilizado en infinitivo) y de alejamiento (con el adverbio “loin”, “lejos”) y que se refiere de manera metafórica al país de origen: “sa maison” (su casa). Además, tanto Apollinaire como Vaché son autores de vanguardia, lo que nos confirma los gustos literarios de Cortázar<sup>28</sup>.

La posición de epígrafe es sin duda estratégica. Para el lector que lee la obra según el orden lineal, la cita de Apollinaire introduce la segunda parte de la novela que relata el regreso de Oliveira a Buenos Aires después de su exilio en París. Esto confirma en el análisis previo el largo viaje lejos de su país de origen y el regreso. Sin embargo, la noción de amor por su casa de

<sup>26</sup> “De ce côté-ci”, J. CORTAZAR, *Marelle*, *Op. cit.*, p. 229.

<sup>27</sup> Guillaume APOLLINAIRE, *Les mamelles de Tirésias*, *Œuvres poétiques*, [Paris], Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1965, p. 875.

<sup>28</sup> Señalemos, de paso, la importancia de *Les mamelles de Tirésias* puesto que en esa obra Apollinaire emplea por primera vez en el prefacio el término “surrealista”. Aparece primero en el subtítulo: “drama surrealista” en dos actas y un prólogo” (p. 863) y dos veces más a lo largo del mismo prefacio (p. 866 y 867). Apollinaire explica la creación de este adjetivo: “Pour caractériser mon drame je me suis servi d’un néologisme qu’on me pardonnera car cela m’arrive rarement et j’ai forgé l’adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symbolique comme l’a supposé M. Victor Basch, [...] mais définit assez bien une tendance de l’art qui, si elle n’est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n’a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique et littéraire” (p. 865).

la expresión de Apollinaire resulta confusa en los capítulos que siguen al epígrafe. Horacio mantiene una relación compleja y ambigua con sus orígenes y su identidad<sup>29</sup>. Reivindica, en la búsqueda de su identidad, sus orígenes, pero se le dificulta, una vez de vuelta en Argentina, encontrar su equilibrio identitario: su evolución sigue el hilo de un cuestionamiento personal y artístico que le va creando apenas un equilibrio precario.

Por otra parte, el epígrafe anuncia un viaje lejos de su casa, mientras que en la novela se trata de un regreso al país de origen después de un largo exilio. La cita, esta vez, no es representativa de lo que va a suceder en los capítulos siguientes, sino irónica. Sin embargo, recupera temáticamente lo que ocurrió en la parte precedente y toca uno de los temas que se abordarán a continuación en la obra: el reconocimiento de los orígenes y la noción de identidad nacional e individual.

Hemos comprobado en los epígrafes de las dos partes un efecto de eco y que cobran la totalidad de su sentido y justifican su presencia en el marco de una lectura lineal tradicional de la novela. Veamos que sucede con los elementos paratextuales en la tercera parte.

### *De otros lados*

La última parte intitulada “De otros lados”<sup>30</sup>, tiene a modo de subtítulo: “capítulos prescindibles”. Ahora bien esta parte –cuyo título expresa un eco con los títulos de las otras dos– cuenta el mayor número de capítulos de la obra: la primera parte se compone de 36, la segunda, de 20 y la tercera, de 99. No obstante, a ésta última Cortázar asocia el adjetivo “prescindible”. Ahora bien, si la tercera parte cobra todo su valor en el caso de una lectura según el orden del “tablero de dirección” (lo “prescindible” ya no es tal), también invalida el paratexto (el lector corre el riesgo de no notar su presencia).

Si el lector siguiera el orden tradicional de lectura y quisiera –aunque el autor no lo proponga– continuar con una lectura lineal de esta tercera parte, se enfrentaría a algunas dificultades de continuidad y comprensión (y la dificultad parece ser anunciada

---

<sup>29</sup> Y quizás podamos establecer aquí un paralelismo entre Cortázar y el protagonista de su novela puesto que, en su exilio personal en París, el autor declaró nunca haberse sentido más argentino que cuando residía en Francia.

<sup>30</sup> “De tous les côtés”, J. CORTÁZAR, *Marelle*, *Op. cit.*, p. 365.

por las múltiples posibilidades que deja suponer el adjetivo “otros”, que hace resonar todos los demás lados posibles). Esta parte —con una acumulación de citas, de referencias y de reflexiones de los protagonistas sobre el arte y la creación artística— resulta discontinua en el marco del orden lineal de presentación. El lector sólo podría encontrar a costa de grandes esfuerzos cómo crear el vínculo y el sentido entre la continuidad de las dos primeras partes —el núcleo de lo narrativo— y la de la última.

En el ámbito de dicha lectura lineal, el subtítulo “capítulos prescindibles” podría cobrar todo su sentido, puesto que en esta parte de la novela no hay una unidad geográfico-espacial y no hay una continuidad en su trama principal. Efectivamente, las historias paralelas, las referencias de diversas procedencias y las reflexiones sobre el arte en vez de encontrarse integrados al relato principal se ven relegados al final de la obra, creando un conjunto heteróclito e híbrido. Las historias paralelas parecen carecer de un espacio narrativo propio que les permita alcanzar todo su valor. Además, se dificultan los puentes de significación directos entre los elementos intertextuales o narrativos secundarios y los elementos desarrollados en el curso de la narración principal. Incluso podemos subrayar que, por el contrario, forman un conjunto complejo de anécdotas e historias anexas, un espacio aparte, que se integra con dificultad al universo narrativo principal de la novela. Así, se puede justificar que el mismo autor los señale como “prescindibles” en el ámbito de una lectura lineal.

Sin embargo, si el lector elige la lectura conforme al “tablero de dirección”, no percibirá el título y el subtítulo de esta última parte (la noción de partes cobra plenamente su sentido en el caso de una lectura lineal, no así en una lectura que crea un vaivén constante entre cada una de ellas). Y los capítulos de la última parte van a inscribirse en un orden que crea un sentido para la narración, y en el que la narración también les da su lugar y su significación. Esos capítulos —ejemplo de “collage literario” y mosaico intertextual— completan la narración principal, proporcionan otras informaciones que se integran en el curso del relato y lo esclarecen con reflexiones sobre temas que son tratados por los protagonistas de la ficción. Aparecen pues los puentes entre los diferentes lados, pasarelas que abren perspectivas de significación entre los espacios narrativos y reflexivos de la novela

en torno al cuestionamiento artístico e identitario de los protagonistas.

Es interesante advertir que esta parte de la novela, eminentemente intertextual y citacional, no es introducida por un epígrafe, sino simplemente comentada entre paréntesis por el autor (“capítulos prescindibles”), que parecería, si nos satisfacemos de las apariencias, desvalorizarla. En realidad es en el momento de la lectura, y para ser exactos de la “re-lectura”, que los epígrafes de las dos primeras partes así como el subtítulo del de la última cobran plenamente su sentido. Estos paratextos, como los intertextos, invitan al lector “hermeneuta” a la “re-lectura” para que aprecie por completo el valor (sentido, papel e impacto) de los elementos sobrentendidos y de las relaciones que existen entre el texto citado y el texto de origen, entre el autor y su obra, entre el autor y el lector, con el que se instaura un vínculo de complicidad lúdica.

### **Conclusión**

La intertextualidad en *Rayuela* se juega a un doble nivel: en el caso de una lectura tradicional, los epígrafes, exteriores a la novela dada su colocación en la obra, no dejan de anunciar los elementos de la obra y esclarecer su contenido. Por el contrario, en una lectura aleatoria pierden su papel y su sentido, corren el riesgo de pasar desapercibidos en los saltos de una casilla a otra, de un capítulo a otro ya que borran las fronteras de las partes (al seguir el orden del “tablero de dirección” no se llega a los señalamientos paratextuales).

En cuanto a los “capítulos prescindibles”, en el caso de una eventual lectura lineal, éstos aparecen exteriores a la narración, desvinculados en su orden y carentes de cohesión; a pesar de los ecos-vínculos de sus subtítulos con los de las partes precedentes. Pero esos mismos capítulos constituyen espacios de reflexión muy relevantes en el ámbito de una lectura según el “tablero de dirección”.

Así pues, vemos cómo la geografía del texto (plena de elementos intertextuales en todos sus niveles) puede, en función del modo de lectura elegida, integrar elementos exteriores o al contrario dejarlos en el umbral de la obra. La intertextualidad en *Rayuela* se juega, por lo tanto, en un doble nivel. Es función, por un lado, del modo de lectura elegida y, por el otro, según su grado

de implicación en la obra y su deseo de comprensión de todos sus niveles. Además, la obra puede leerse de manera superficial sin buscar los elementos sobrentendidos y sin contextualizar los intertextos, pero se revela otra, más compleja y más atractiva para el lector activo.

Por último, resultaría interesante considerar en trabajos ulteriores si la intertextualidad en la obra de Cortázar, además de jugarse en un doble nivel de sentido, no juega en diferentes planos y niveles artísticos. Cabría reflexionar sobre la índole de los intertextos que emplea el autor y de sus diversas procedencias artísticas, ya que no todos proceden de la literatura. Así, tanto en *Rayuela* como en sus “almanques” (*La vuelta al día en ochenta mundos* o *Ultimo round*) y en su *Fantomas*, convendría examinar cómo el espacio literario de Cortázar integra materiales de otras artes, modifica su soporte y acoge una transgenericidad.

### Bibliografía

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les mamelles de Tirésias, Œuvres poétiques*, [Paris], Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1965.
- BARTHES, Roland, “Intertextualité (Théorie de P)”, in *Encyclopaedia Universalis*, 2002.
- , *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1973.
- , *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. Essais Critiques, 1984.
- BOUILLAGUET, Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Champion, 2000.
- BREUCE, Donald M., *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte, 1995.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979.
- CORTAZAR, Julio, *Rayuela* [1963], Archivos, CSIC, ed. crítica de Julio ORTEGA, Saúl YURKIEVICH, Madrid, 1991.
- *Marelle* [1966], tr. de l'espagnol par Laure GUILLE (partie roman) et Françoise ROSSET (partie essai), Paris, Gallimard, 2003.
- DE CAMPOS, Haroldo “Liminar: Para llegar a Julio Cortázar”, in CORTAZAR, Julio, *Rayuela*, Archivos, CSIC, ed. crítica de Julio ORTEGA, Saúl YURKIEVICH, Madrid, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982.
- GIGNOUX, Anne-Claire, “De l'intertextualité à l'écriture”, in *Cahiers de narratologie*, n° 13, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, sept. 2006.
- , *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes et études- Initiation à..., 2005.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LITRE, Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, *Encyclopaedia Britannica*, 1991.

- MANZI, Joaquín (ed.), *Cortázar, de tous les côtés*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues et littératures, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2002.
- PARISOT, Fabrice, "L'intertextualité dans *Concert Baroque* d'Alejo Carpentier: une mosaïque d'esthétiques variées", *Cahiers de narratologie*, n° 13, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, 1 septembre 2006.
- PICON GARFIELD, Evelyn, *Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica. 2, Estudios y ensayos, 1975.
- PIEGAU-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- POULET, Jacques, "Texto fantástico e ideología. La intertextualidad: de Quiroga a Cortázar", in *El cuento en red*, n° 4: automne 2001.
- PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.
- RABAU, Sophie, (textes choisis et présentés par), *L'intertextualité*, [Paris], GF Flammarion, Coll. Corpus, 2002.
- RIFFATERRE, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1979.
- , "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 128-146, 1979.
- , "La syllepse intertextuelle", *Poétique*, n° 40, 496-501, 1979.
- , "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, n° 215, 4-18, 1980.
- , "L'intertexte inconnu", *Littérature*, n° 41, 4-7, 1981.
- , *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, Coll. 128, 2005.
- VACHE, Jacques, *Lettres de guerre*, Paris, Au sans pareil, 1919.
- YURKIEVICH, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Anaya y M. Muchnik, Actas, 1994.
- , "Para un mejor conocimiento de *Rayuela*", in Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, Archivos, CSIC, ed. crítica de Julio ORTEGA, Saúl YURKIEVICH, Madrid, 1991.



## Dialogismo genérico y espacio público en la adaptación cinematográfica de *El apando*

Rodrigo GARCÍA DE LA SIENRA  
*Instituto de Investigaciones en Educación*  
*Universidad de Guanajuato*

La primera novela de José Revueltas, *Los muros de agua*, se publicó en 1941, y su último volumen, que es una recopilación de escritos fechados en su mayoría entre 1968 y 1971 intitulada *El material de los sueños*, en 1974. Varios de los textos contenidos en esta recopilación están profundamente relacionados con *El apando*, de 1969, junto con el cual constituyen aquello que yo llamo el “período de Lecumberri”. La serie de relatos pretenecientes a dicho período fue escrita durante la última estadía de Revueltas en prisión, como resultado de la represión del movimiento estudiantil de 1968. Cabe entonces señalar que Revueltas da inicio a su trabajo novelesco con un texto en el que retoma las experiencias de su primer encarcelamiento, y que es asimismo con una serie de textos carcelarios que concluye su trabajo narrativo.

*El apando*, que a mi entender constituye el punto climático del trabajo narrativo de Revueltas, presenta la peculiaridad de haber sido adaptada al cine bajo la dirección de Felipe Cazals en 1975, a partir del guión que escribieran José Agustín y el propio Revueltas. En este artículo pretendo mostrar cómo el estudio de las confluencias y tensiones genéricas perceptibles en esa adaptación cinematográfica abre una vía de acceso a las formas de interacción discursiva que irrigan el espacio público<sup>1</sup>, permitiendo, así, delinear los contornos de un espacio imaginario organizado en torno a lo nacional.

---

<sup>1</sup> A lo largo de este artículo utilizo el término “espacio público” en el sentido de Habermas (1978); lo que, de manera muy sintética, equivale a hablar de un espacio de representación socio-discursiva en el que los diferentes grupos de interés de una sociedad determinada luchan por la supremacía y buscan adquirir una legitimidad pública.

### El argumento de *El apando*

Tres prisioneros del fuero común, Polonio, Albino y *El Carajo*, se encuentran en la celda de aislamiento del penal, mejor conocida como *El apando*. Los tres son identificados como traficantes y drogadictos, razón por la cual sus respectivas compañeras, al venir a visitarlos, deben someterse a una auscultación por parte de las celadoras o *monas*; durante la inspección, estas últimas sacan partido de la ambigüedad a la que se presta la situación, satisfaciendo sus deseos homosexuales a costa de las mujeres de los detenidos. Pero quien viene a visitar a *El Carajo* no es su compañera sino su madre, cuya condición de “señora grande y de respeto” -según las propias palabras cargadas de ironía del texto- la dispensa de recibir el mismo tratamiento de parte de las celadoras. Y es por ello que los presos urden un plan para que ésta introduzca la droga en el penal, llevándola dentro de la vagina. La anécdota es entonces banal: aun cuando la madre de *El Carajo* logra introducir la droga, el plan no fructifica; las compañeras de Polonio y Albino, Meche y la Chata, fracasan en su intento por hacer que se levante el castigo a los “apandados”, para lo cual realizan una “huelga”, es decir un simulacro de motín delante de la celda de aislamiento. El desenlace es una pelea sangrienta entre los guardianes y los prisioneros, de la que éstos salen naturalmente derrotados, y al final de la cual *El Carajo* denuncia a su madre con un celador.

Si nos limitamos al plano anecdótico, este texto no parece tener mayor interés, más allá de una cierta “denuncia” de las condiciones de las prisiones en México o en otros lugares; sin embargo, considero que a partir de la serie de matices formales que analizaré brevemente, y a la luz de la problemática genérica, aparece la riqueza sociodiscursiva de este texto.

Primer elemento: las cincuenta y seis páginas del texto carecen de capítulos, puntos y aparte, y por lo tanto de sangrías; se trata de un sólo bloque de escritura de difícil filiación genérica -aunque generalmente se le considere una novela corta- cuya presentación tipográfica contribuye a agudizar la sensación de encierro que resulta de la lectura.

Segundo: una vez estudiado el sistema textual de *El apando*, es posible reconocer su cercanía con aquellos textos que la tradición anglosajona ha identificado y catalogado como distopías (*dystopia*), y entre los cuales podemos citar *1984* o *Un mundo feliz*, por

mencionar los más representativos<sup>2</sup>. En ese sentido, *El apando* está lejos de ser una “denuncia” del mundo carcelario mexicano o del “poder estatal represor”; más bien, se trata de un intento por desvelar, a través de la descripción de un no-lugar, los principios de una condición de esclavitud no menos real que generalizada, o por así decirlo, universal<sup>3</sup>.

Tercero: desde un punto de vista semiótico, *El apando* reposa sobre dos principios de estructuración: por un lado, la desconstrucción de la idealización de la perspectiva óptica sobre la cual se funda el sujeto racionalista (cf. Panofsky, 1975); por el otro, una organización monista, en el sentido de Leibniz, gracias a la cual el encarcelamiento se vuelve una figura placentaria, que se reproduce hacia lo infinitamente grande y hacia lo infinitamente pequeño. El elemento que sirve para articular en el texto estas dos dimensiones es el postigo del *apando* (o celda de aislamiento), desde el cual los presos vigilan y observan lo que sucede al exterior de la celda. Tal y como lo describe el relato, este postigo es una guillotina que “separa la cabeza del tronco”; asimismo, dicho postigo se transforma en la vagina de la madre del abyecto personaje de *El Carajo*, cuando ésta se ve dar a luz una vez más, según un procedimiento de puesta en abismo, en el momento en el que su hijo saca la cabeza por el postigo para recibir la droga que ella misma le ha traído:

La cabeza de Albino se sumió trabajosamente en la celda y la madre pudo ver, casi en seguida, igual que si se mirara en un espejo, cómo paría de nueva cuenta a su hijo, primero la pelambre húmeda y en desorden y luego, hueso por hueso, la frente, los pómulos, el maxilar, carne de su carne y sangre de su sangre, marchitas, amargas y vencidas. Colocó la mano trémula y tosca sobre la frente del hijo como si quisiera proteger al ojo ciego de los rayos vivos del sol. “El paquete, mamacita linda, el paquetito que tráis”, pedía el hombre en un tono quejumbroso y desolado. Aterrada, aturdida, sonámbula de sufrimiento, con aquella mano que se posaba, sin conciencia alguna, sobre la frente de hijo, tenía, de súbito, un poco el aspecto alucinante y sobrecogedor de una

---

<sup>2</sup> Al respecto ver Booker, 1994a y 1994b.

<sup>3</sup> Lo que lo diferencia de la mayoría de los textos distópicos anglosajones es quizás el hecho de que, mediante la profundización del análisis de su temporalidad, y a partir de los indicios de circularidad que allí existen, podemos constatar que *El apando* no se sitúa en un hipotético futuro, sino en un presente eterno.

Dolorosa bárbara, sin desbatar, hecha de barro y piedras y de adobes, un ídolo viejo y roto (Revueltas, 1969: 49).

Otro principio de construcción del universo textual es el erotismo alucinatorio que ahí se despliega, y a través del cual la imaginación de los personajes permite a éstos establecer relaciones eróticas más allá del contacto físico, transgrediendo claramente las identidades personales y sexuales de quienes las protagonizan. Desde un punto de vista psicoanalítico, se trata de un mundo esquizofrénico en el que la aceptación edípica de la castración es inoperante, y en el que las identidades sexuales no representan mayor obstáculo para el flujo libidinal. Espacio voyeurista regido por la pulsión de mirar que, más que al utopismo fourierista, se asemejaría al republicanismo sadiano<sup>4</sup>. Dichas relaciones erótico-alucinatorias se establecen en diferentes direcciones y se actualizan en diferentes soportes. Quizás el más notable de ellos sea una imagen anamorfótica que Albino lleva tatuada sobre el vientre, a la cual basta con dar el movimiento adecuado para que se repita “el milagro de la Creación y el copular humano se [dé] por entero en toda su magnífica y portentosa nitidez” (Revueltas, 1969: 26). Es así que durante la inspección que precede a la visita se desarrolla la escena siguiente:

La celadora, pues, y sus manoseos, eran la fuente del doble, del triple, del cuádruple recuerdo que se encimaba y se mezclaba, sin que Meche pudiera contener, remediar, reprimir, una estúpida actitud de aquiescencia, que la mona ya tomaba para sí con un temblor ansioso y un jadeo descompasado [...] con lo que el vientre de Meche parecía transformarse —o se transformaba, en virtud de una sediciosa transposición— en el vientre de aquél (ella, Dios mío, como si se dispusiera a funcionar en plan de macho respecto a la celadora) al filtrarse dentro de estas sensaciones la imagen de Albino, durante aquellas escenas de la primera vez, cuando a horcajadas a la altura de sus ojos infundía esa vida espeluznante y prodigiosa a las figuras del tatuaje brahmánico, y ahora Meche imaginaba ser ella misma la que en estos momentos hacía danzar su vientre [...] como instrumento de seducción dirigido a la mona y a sus ojos cercanos, en tanto que esta no sólo no ofrecía resistencia, sino que, sin saberlo, a impulsos del soplo misterioso que hacía transcurrir de tal suerte [...] las relaciones internas que de pronto se establecían entre Albino, Meche y la celadora, se colocaba así, apenas menos que metafóricamente, pues le bastaría una palabra para

---

<sup>4</sup> En ese sentido, difiero de la interpretación que realiza Ph. Chéron (2000: 496) respecto a la “liberación sexual” que él detecta en *El apando*.

hacerlo de verdad, en la propia posición de Meche bajo el cuerpo de Albino, envenenada en absoluto por el amor de los adolescentes indostanos [...] (Revueltas, 1969: 28-29).

Resumiendo, *El apando* es un dispositivo, una maquinaria textual que busca activar en el lector un *saber desagradable*, un saber sobre su condición de esclavo. El análisis de este texto permite entonces extraer una combinación interesante: se trata de un documento que, en lo que respecta a las grandes categorías genéricas literarias, se sitúa en una zona fronteriza, pero que ante todo se desprende, en tanto que documento socialmente orientado, del constrictivo régimen de representación realista que predominó no sólo en el ámbito de la estética militante, sino quizás, también en el espacio discursivo nacional en su conjunto<sup>5</sup>.

### La adaptación

El primer elemento que se desprende del análisis del guión cinematográfico de *El apando* es la transformación del régimen de representación que éste opera respecto al que impera en la novela. En efecto, el tratamiento y la construcción del espacio narrativo difieren de manera importante en cada texto. En la novela el espacio se construye a partir del polo semiótico del postigo, de manera alucinatoria y monista, mientras que en el guión la distribución espacial se realiza según un principio de contigüidad y de linealidad narrativa más bien realistas. El mundo de la novela se estructura como un mundo siempre interior y carcelario; en cambio, el contrato de lectura inicial del guión describe una trayectoria que va de la exterioridad de la calle, de un espacio

---

<sup>5</sup> Acepto que la caracterización de este “régimen” está aún por hacerse. Sin embargo, algunos estudios de historia de la recepción en México parecen apuntar a la descripción de algo así como un “horizonte nacionalista-realista-social”; tal es, por ejemplo, el caso del libro de Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo*: “Para el sector de los lectores privilegiados identificados con el nacionalismo chauvinista y con el realismo social, el texto novelístico tenía que convertirse en portador de mensajes positivos que contribuyeran a encauzar y educar al lector, acelerando así el proceso social” (2005: 270). La división que plantea Zepeda parece restringirse, sin embargo, a la famosa oposición entre “nacionalistas y universalistas”; por mi parte, creo que el horizonte “nacionalista” es más abarcador, e integra, dentro de su complejidad, a la “búsqueda de la identidad nacional” asociada con el complejo discursivo de la “ontología de lo mexicano”.

consensual, hacia el mundo narrado. Prueba de ello sería el “recorrido” que nos propone el montaje. Primero tenemos un plano general de la prisión, *vista del exterior*:

Son las ocho de la mañana. Del parque, frente a la cárcel de Lecumberri, se escuchan gritos de niños y pájaros en los árboles. En la avenida pasan algunos autos y camiones. El sol deja en la sombra la fachada de la prisión: torres y muros y parte de los jardines de los juzgados.

En torno a la puerta, que está cerrada y custodiada por algunos vigilantes uniformados, se encuentran ya varios visitantes tempraneros; algunos en el suelo, con bolsas de comida (planos 1 a 4).

Es evidente que este *incipit* instaura una topografía que define claramente la oposición interior-exterior. La cárcel nos es presentada como un mundo ajeno en el que habremos de penetrar en tanto “visitantes”, como agentes de una exterioridad “normal”, es decir en tanto poseedores de un marco cognoscitivo que, al envolver el mundo carcelario y sus anormalidades, garantiza la permanencia de un esquema interpretativo realista. Lo anterior es confirmado por las secuencias siguientes, en las cuales la diégesis se desplaza al interior de la prisión escalonadamente, comenzando por el patio del reclusorio, después por la sala de indentificación (de los visitantes), hasta llegar, finalmente, a la posición del postigo –lugar a partir del cual, por su lado, la novela comienza la narración abruptamente.

Además, en la película tenemos un elemento que no aparece en el guión, y que refuerza esta situación enunciativa: entre el plano general de la prisión vista del exterior y las primeras secuencias que muestran el interior del penal, se nos da a leer un texto que explica que en 1968 Revueltas fue encarcelado “por sus convicciones”, y que es en esa circunstancia que decidió escribir *El apando*. Esta inserción paratextual establece una clara separación enunciativa entre el texto de origen y el texto filmico, la cual otorga al argumento, a la historia, en el sentido de los formalistas, un marco interpretativo que sin lugar a dudas rige el desarrollo narrativo en su conjunto. El texto distópico es pues circunscrito por un marco interpretativo en función del cual adquiere un primer matiz documental, e incluso de denuncia.

### Tendencias genéricas

Las divergencias que existen entre el marco interpretativo del guión y el que yo propongo no deben ser consideradas como si se tratara de dos lecturas totalmente opuestas, sino como la actualización de las distintas virtualidades de sentido que alberga el texto. Virtualidades que se articulan según las necesidades propias de los respectivos emplazamientos interpretativos, y cuya esfera de acción está situada más allá de toda pretensión de verdad. Es por ello que conviene proceder a un ajuste de perspectivas que muestre hasta qué punto dichas posiciones interpretativas no se excluyen mutuamente, sino que, más bien, mantienen relaciones de sentido complejas –dialógicas– que dan testimonio de la existencia de las formas de imbricación (histórica) de las redes de sentido.

La línea de demarcación que separa cada uno de esos emplazamientos resulta de la acción de distintos factores, relativos a lo que Gadamer ha llamado la “historia efectual”. En este caso en particular, cabe enfatizar el acceso desigual del que goza cada uno de los horizontes interpretativos respecto al corpus revueltiano en tanto totalidad de sentido, sobre todo en lo que se refiere a la temporalidad de su difusión, es decir de su penetración en el campo literario.

En el momento en el que el proyecto filmico de *El apando* fue concebido (o al menos realizado), el ciclo de escritura del período de Lecumberri había recientemente llegado a su fin. Aun cuando las fechas de publicación de los textos recogidos en *Material de los sueños*, hasta entonces diseminados en diferentes publicaciones, van de 1962 hasta 1971, la aparición de este volumen en 1974 no puede sino otorgarles una mayor importancia al interior del corpus revueltiano. Cuanto más que se trata del *último libro de ficción* que Revueltas publicara en vida. En efecto, desde el momento de su aparición, el libro anuncia la naturaleza de la inflexión que dicha antología prepara dentro del campo de la recepción de la obra revueltiana. El texto, o mejor dicho el conjunto de fragmentos de los cuales la antología toma su nombre, fue publicado en 1962. Resulta inevitable, entonces, sorprenderse de la justeza de la elección del editor, teniendo en cuenta la coherencia que existe entre dicho conjunto de textos –incluyendo aquellos que fueron publicados en 1971– y el título escogido. Como si la aparición de dicho volumen hubiera puesto al

descubierto una vertiente de la escritura revueltiana hasta entonces practicamente ignorada, la cual, aun habiendo existido desde temprano, no habría encontrado un lugar dentro del horizonte de la recepción sino progresivamente, a contracorriente, de acuerdo con un proceso dentro del cual la publicación de *El apando* y *El material de los sueños* sería la culminación.

Esta orientación genérica sólo puede ser comprendida e indentificada si se tiene en cuenta lo que, retomando la terminología de Florence Olivier (1999), llamaré el “movimiento de la obra”:

Existiría pues un pasaje angosto del compromiso por el que transita metafóricamente el escritor, pasando de un realismo socialista ingenuo a una liberación de la escritura que Revueltas, por su parte, inscribe en lo que denomina realismo materialista y dialéctico. Una radicalización estética, por así decirlo, si queremos apostar a la coherencia del movimiento de la obra novelesca [...] Plantearemos aquí que sólo las líneas de fuerza estéticas que recorren una obra y subyacen en ella por así decirlo de manera reprimida –en este caso diríamos más bien de manera sojuzgada– pueden hallar su plena expresión al estar conscientemente manejadas a favor de una doble toma de conciencia ideológica y estética. Así, la estética de la alienación fundada en el expresionismo que descuella en *El apando* no estaba ausente en *Los muros de agua* sino sometida a la intención didáctica de la tesis militante por exponer, y por ende desvirtuada [...] Dicha conversión, en la cronología de la obra, sólo se cumple plenamente en *El apando* y en los textos posteriores, aun cuando su impulso despunta en la novela anterior, *Los errores* [la cual] es a veces digna de la tradición de las novelas por entregas decimonónicas (Olivier, 1999: 220, 221)<sup>6</sup>.

En pocas palabras, es el peso que dichos textos han ganado en razón de la historia efectual lo que nos ha permitido hacer de los textos de *Material de los sueños* un prisma hermenéutico a través del cual leer la escritura revueltiana en su conjunto.

Los textos que considero constitutivos del período de Lecumberri son únicamente aquellos que fueron escritos durante

---

<sup>6</sup> Difiero ligeramente de la posición de Olivier en lo que respecta al papel que concede a lo que podríamos llamar la “dialéctica de la conciencia”; pues es claro que, a pesar de la utilización de una metáfora energética (las “líneas de fuerza”), en su planteamiento la autora privilegia una dimensión reflexiva y fenomenológica que, considero, los textos de *Material de los sueños* deconstruyen abiertamente. Esta observación debería dar pie a una discusión acerca de la tensión que existe, en la fase final de la escritura revueltiana, entre los textos ensayísticos (*Dialéctica de la conciencia*) y los textos de ficción (*Material de los sueños*).

el encarcelamiento de Revueltas entre 1968 y 1971, y en los cuales encontramos, como marca distintiva, una inscripción que indica el lugar y la fecha de su redacción. Estos textos son: *Ezequiel o la matanza de los inocentes* (1968), *El reojo del yo* (1969) y *Hegel y yo* (1971) –y por supuesto, *El apando*. Pero, más que de un criterio geográfico o temporal, o incluso temático, la unidad que existe entre esos textos proviene de las líneas de sentido que se entretajan al interior del conjunto, y de las particularidades formales, lo mismo que genéricas, en razón de las cuales cada uno de esos textos puede ser explicado a la luz de los demás. Es por ello que los textos del período de Lecumberri pueden estar íntimamente relacionados también con aquellos que aparecen en *Material de los sueños* y que fueron escritos antes del último encarcelamiento de Revueltas.

### Tensiones genéricas

El análisis de la adaptación cinematográfica pone de manifiesto un juego de fuerzas, una tensión genérica gracias a la cual algunos elementos de la obra revueltiana se reactualizan e insertan dentro de una línea de sentido diferente de aquella que la recepción ha privilegiado hasta ahora. Para explicar lo anterior, comencemos por hacer un breve comentario sobre las películas más representativas de la filmografía de Felipe Cazals, como por ejemplo *Canoa* (1975), *Las poquianchis* (1976) o *Los motivos de Luz* (1985)<sup>7</sup>. La primera de estas tres películas cuenta la historia de un grupo de jóvenes que fue linchado en 1968 por la comunidad de San Miguel Canoa (población cercana a la ciudad de Puebla), bajo la instigación del párroco local. Filmada a partir de una “historia verdadera”, esta película se transformó en un símbolo del cine social mexicano, puesto que es considerada como una denuncia del ambiente de linchamiento que prevalecía contra los estudiantes un poco antes de la masacre de Tlatelolco.

La realización de *El apando* por parte de Cazals el mismo año que *Canoa* no puede sino reforzar la hipótesis de la existencia de

---

<sup>7</sup> *Las poquianchis*, que es una adaptación de *Las muertas*, de Ibarguengoitia, cuenta la historia de tres hermanas que dirigían una red de prostitución en los años cincuenta en el estado de Guanajuato, así como de los asesinatos de los que fueron inculpadas. *Los motivos de Luz* retoma la historia de Elvira Luz Cruz (apodada “la Medea del Ajusco” por haber matado a sus hijos) y consiste sobre todo en un retrato sociológico de la miseria urbana.

un proyecto de crítica social del cual dicho director sería un representante. Dicho proyecto debe ser asociado con el progresivo resquebrajamiento del monolitismo característico de las estructuras socio-políticas de los últimos tres cuartos del siglo XX mexicano, y comprendido a la luz del proceso descrito por la urbanización, la diversificación social, y sobre todo por la ascensión de ciertos grupos constitutivos de una “comunidad políticamente orientada” (en el sentido de Habermas), capaz de ejercer un peso político a través de las diferentes prácticas argumentativas constitutivas del *espacio público* (como la literatura, el periodismo y, eventualmente, el cine). La “presión democratizadora” resultante de dicho proceso “modernizador” se traduce, en lo que respecta al campo cinematográfico, en una “explosión” expresiva que los diferentes regímenes post-revolucionarios tuvieron que reprimir, en ocasiones, u orientar, en otras, como lo muestra el caso paradójico del presidente Luis Echeverría. A este último se le tiene en gran parte por responsable de la represión de la que fue víctima el movimiento estudiantil en 1968; pero su caso es más complejo de lo que parece, pues él es también responsable de una “apertura” y de un sostén financiero importantes en lo relativo al ámbito cinematográfico mexicano, contexto dentro del cual se sitúa la producción de *El apando*. Paradójica situación que estas líneas de Ramírez Berg resumen muy bien:

This explosion of new filmmaking talent continued throughout Echeverría's sexenio, responsible for the production of films that attracted international attention. Most notable was the maturing talent of Felipe Cazals, whose social criticism was pointedly evident in *Canoa* (1975), the story of an actual incident of Mob violence in a small Mexican village in 1968, *El apando* (*Behind the Bars*, 1976), an exposé of the country's prison system, and *Las poquianchis* (1977), about a prostitution ring (1992: 49-50)<sup>8</sup>.

Del mismo modo que las dos primeras películas (*Canoa*, *El apando*), las otras dos son presentadas por algunas fichas técnicas como “dramas sociales”<sup>9</sup>. Pero concentrémonos en *Canoa*, la película más conocida y comentada de Cazals. Este largometraje

---

<sup>8</sup> Ver también: David R. Maciel, 1999.

<sup>9</sup> Ver por ejemplo las fichas de la página web *Más de cien años de cine mexicano* (<http://cinemexicano.mty.itesm.mx>).

está sometido, en función de la naturaleza misma del proyecto que encarna, a un esquema de verosimilitud realista-documental. Es decir que en razón del estatuto que ella misma pretende darse, esa ficción fílmica debe orientarse hacia la “calca objetiva” de los eventos que narra; y es por ello que la oscilación genérica del “drama social” se inscribirá en la polaridad que describe dicha búsqueda estatutaria. Quizás ese componente realista de la obra de Cazals sea el que mejor ha cristalizado en la recepción, y el que consecuentemente predomina en el proyecto fílmico de *El apando*. No obstante, dentro de la “genealogía fílmica” aquí evocada es posible reconocer otro componente genérico que coexiste con el precedente, y cuya presencia al interior de la obra revueltiana misma es inevitable. Se trata, pos supuesto, de la *crónica de la nota roja*<sup>10</sup>.

Lo anterior es particularmente claro en el caso de *Las poquianchis* y de *Los motivos de Luz*, pues el guión de ambas películas proviene de historias de nota roja tristemente célebres. En realidad, el hecho de que *Canoa* sea considerada como un “drama social” se debe menos a su sumisión a un código de verosimilitud realista que a la relación del relato con su “exterior”, lo mismo que con una cierta lógica causal. Precisamente, en la medida en la que en tanto “evento” ese linchamiento carece de *causa aparente*, el texto que pretende narrativizarlo debe, ya sea insertarlo dentro de una lógica causal exógena que lo abra hacia un cierto entorno histórico y epistemológico más amplio, o bien conformarse con enfatizar su *carácter notable* de manera inmanente, relacionándolo con una causalidad turbia, sorprendente, si no es que irracional o misteriosa, como en el caso de la crónica de la nota roja<sup>11</sup>.

Tomemos el ejemplo de un asesinato o de un linchamiento. Si, como lo señala R. Barthes, el relato que retoma ese evento es considerado como político y no de nota roja, es debido a que su estructura presupone el conocimiento de una “situación extensiva”, la familiaridad con un “mundo conocido” que goza de una cierta trans-historicidad y que, literariamente hablando, puede

---

<sup>10</sup> Cabe señalar que, durante la época en la que trabajo en el periódico *El popular*, Revueltas estuvo a cargo de la redacción de la nota roja.

<sup>11</sup> Aquí me referiré a los análisis de Roland Barthes sobre el tema (1993), aun cuando la noción francesa del “*fait divers*” abarque un espectro genérico más amplio que el de la nota roja (en francés el término que corresponde al de “nota roja” es “*chronique sanglante*”).

ser considerado como un fragmento de novela, “dans la mesure où tout roman es lui-même un long savoir dont l'événement qui s'y produit n'est jamais qu'une simple variable” (1993: 1310). El carácter exógeno del relato en cuestión se opone a la nota roja en tanto que:

au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers; ces circonstances, ses causes, son passé, son issue; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers (Barthes, 1993: 1310).

Una vez sustraída del “mundo exterior” y subsumida dentro de la completud de la nota roja, la causalidad es objeto de un proceso de desviación:

Autrement dit, les cas purs (et exemplaires) sont constitués par les troubles de la causalité, comme si le spectacle (la “notabilité”, devrait-on dire) commençait là où la causalité, sans cesser d'être affirmée, contient déjà un germe de dégradation, comme si la causalité ne pouvait se consommer que lorsqu'elle commence à pourrir, à se défaire (Barthes, 1993: 1311).

Ahora bien, no es conveniente abordar el problema únicamente desde el punto de vista de la inmanencia estructural del texto puesto que, contrariamente a Barthes, quien parte del análisis de enunciados aislados, nosotros nos enfrentamos a macroestructuras que implican una mayor pluralidad discursiva, y por lo tanto una mayor indecibilidad respecto a su estatuto genérico. Es preferible entonces concebir la estructura de género, tanto como un conjunto de características formales de los textos, que como un esquema de lectura socializado que es activado o no, dependiendo del contexto sociohistórico correspondiente.

El destino genérico de *Canoa* pareciera entonces reposar en la adecuación de la esfera de la recepción, deseosa de ver surgir el relato histórico (la novela, en el sentido de Barthes) del movimiento social de 1968, y de una estructura textual que inserta los acontecimientos de San Miguel Canoa dentro de una lógica causal explicativa exógena, cuyo fundamento hermenéutico encontraría fuertes similitudes con el esquema global de los principios ideológicos del movimiento mismo. Me parece que este comentario de Carl J. Mora ilustra muy bien esta adecuación:

Cazals structured *Canoa* in a documentary style with titles giving the dates, and then hours, of the events about to be depicted. In addition, a villager speaks directly to the audience giving socioeconomic data on the town. Thus the film provides a background and attempts an explication of the townspeople's behavior [...] Cazals develops his film against the backdrop of the momentous demonstrations in Mexico City. While the five university employees are making plans for the mountaineering outing, a radio commentator attacks the student movement, declaring "peace and progress means the Olympics" [...] *Canoa* is a skilfully crafted film, as well as a remarkable one in the Mexican context. It is not short of miraculous that the regime would permit, much less produce, such a statement on the events of 1968, especially so since at the time the incumbent president was widely thought to have been directly responsible for the army's attack on the demonstrators (Mora, 1982: 126).

Aquí cabe llamar la atención sobre la inserción de ese "comentario radiofónico" al interior del marco diegético global de la película, pues, como veremos, en *El apando* se puede observar la existencia de una "inserción mediática" en relación prácticamente de isotopía con la anterior. Además de la intención de situar los acontecimientos dentro de un contexto sociohistórico preciso, es notable la manera en la que *Canoa* representa un esfuerzo por insertar dichos acontecimientos dentro de una lógica explicativa de tipo socio-económico. No es difícil entonces ver allí la presencia de una hermenéutica de filiación marxista, sin duda compartida, al menos en sus aspectos más generales (si se quiere de vulgarización), por los principales agentes del movimiento estudiantil de 1968. Prueba de dicha "filiación" podría ser el hecho de que este tipo de procedimiento hermenéutico tiene, como lo recuerda G. Auclair, algunos predecesores ilustres:

Jean-Paul Sartre [...] recommande aux journaux de gauche de procéder "à partir des faits divers à une analyse *sociologique* de la société" et de ne pas laisser à la "presse de droite" l'exploitation de la "fesse et du sang". En quoi il voudrait que ces mêmes journaux procèdent comme lui même quand il écrivait la *Putain respectueuse*, dont l'anecdote est tirée d'un "fait divers authentique"; ou tout bonnement, faut-il le rappeler, comme Marx: jeune journaliste rhénan, après avoir suivi un obscur procès de bois, il formule les principes qui orienteront sa vie entière et, plus tard, dans ses correspondances au *New York Tribune*, il s'inspirera souvent de fait divers pour aborder sommairement, mais en historien et en critique social, des problèmes généraux, brûlants (1982: 112-13).

Pero ante todo me interesa subrayar de qué manera la lógica exógena de “lo político” se impone a la de la nota roja, y cómo la naturaleza de la percepción genérica de *Canoa* se extiende a los largometrajes de Cazals que le suceden, a pesar de la conciencia clara que la recepción pudiera tener de su proveniencia genérica<sup>12</sup>. La película parece entonces satisfacer las expectativas de un grupo social falto de relatos que puedan traducir su experiencia en un lenguaje socialmente inteligible, de acuerdo con los principios de los “grandes relatos” históricos que son característicos de la modernidad. Dado que ostensiblemente se trata del mismo horizonte de expectativas que la novela *El apando* decepcionara en el momento de su aparición<sup>13</sup>, parece lógico que sea el director de una película que pudo satisfacer ese tipo de expectativas quien se encargue de llevarla a la pantalla, reforzando su carácter de “drama social”. Cito una vez más a Carl J. Mora:

In 1975, Cazals also made *El apando* adapted from a novella by José Revueltas on prison life, wich the latter based on observations he made during his own imprisonment. This is also a powerful, brutal film although not as well structured as *Canoa*. Nonetheless it is a compelling account of the degradation wrought by an unfeeling penal system [...] *El apando* is most impressive in its images of prison life—the hopelessness, the corruption, the brutality— all presented in a starkly realistic manner (1982: 126).

---

<sup>12</sup> En su *Diccionario de directores del cine mexicano*, P. Ciuk señala: “A Cazals se le reconoce, además de su muy depurada técnica para filmar, una lograda concepción estética de la violencia. Posiblemente, sus mejores films son aquellos que se inspiran en hechos de la nota roja” (2000: 132).

<sup>13</sup> El siguiente comentario de J. J. Blanco resulta muy ilustrativo al respecto: “*El apando* (1969), escrito en la cárcel, fue el libro más amado por toda una generación. Forma parte de la antología más rigurosa de la prosa en lengua castellana. Al momento de su aparición, un súbitamente multiplicado sector de la sociedad interesado por la política y la cultura nacionales a partir del desgarramiento nacional de 1968, esperaba de Revueltas una especie de diario o de autobiografía carcelaria. Era el gran héroe de la disidencia y la inconformidad civiles” (1985:24). Los comentarios de F. Ramírez Santacruz sobre *El apando* parecen insertarse exactamente dentro de ese horizonte interpretativo: “¿Qué recepción suponía Revueltas para *El apando*, sobre todo si se considera que el público esperaba una novela que explícitamente hablara sobre el Movimiento del 68 o un texto político que denunciara la situación que se vivía en Lecumberri? Es pertinente argumentar que Revueltas se sirvió del estilo épico para crear una ‘autobiografía’ de alcance nacional” (2006: 189).

Es evidente que Mora aplica un mismo marco de lectura a los dos textos; marco que se apoya en un contrato de lectura realista-documental y que reproduce el gesto crítico que intenta comprender el texto a partir del “Gran Relato” de la Historia. No obstante, es probable que la “carencia estructural” que dicho autor percibe en la película no sea sino el resultado de una inadecuación genérica, o más bien de un “tíroneo” del cual ese filme sería objeto. Así, el proceso de adaptación es presa de una contradicción, pues aunque por un lado se pliegue al marco interpretativo del horizonte de expectativas predominante (el del Gran Relato y de la “novela del movimiento”), por el otro dicho proceso sólo puede estructurar el texto resultante (el film) a partir de las indicaciones y las constricciones del texto de origen (la novela), el cual, por su parte, continúa frustrando el horizonte de expectativas, imponiéndole sus propios brotes de sentido y orientaciones genéricas, a pesar del “redireccionamiento realista” al que lo somete la adaptación. Es decir que, a pesar de todo, la adaptación cinematográfica es necesariamente víctima del *devenir-mineur* genérico inherente a la novela.

Sin embargo, no hay que pensar que al describir esta tensión pretendo afirmar la existencia de una “verdad del texto” susceptible de un falseamiento o de una desviación por parte de la adaptación. Pues ninguna tendencia genérica se sitúa más allá de las dinámicas y de las reverberaciones del horizonte de expectativas, y evidentemente el “trans-texto” que constituye *El apando* en sus versiones cinematográfica y literaria no es en lo absoluto la excepción. Es por ello que es tan importante tener en cuenta la existencia de esas tensiones, no sólo en relación con el texto literario de Revueltas, sino también con la genealogía fílmica de Cazals, en el cual podemos reconocer una aptitud particular para abordar temas provenientes de la nota roja y, podríamos agregar, para “voltearlos” integrándolos a la lógica exógena del Gran Relato.

### **Dialogismo y espacio público**

Volvamos ahora al análisis del régimen signifiante del guión de *El apando*. Las modalidades del cambio de régimen signifiante no sólo son identificables del punto de vista de la topografía que construye el guión; también es posible observar la aparición de indicios discursivos provenientes de la banda sonora o del aspecto

puramente icónico de la puesta en escena que, en combinación, operan en ese mismo sentido. Consideremos desde ese ángulo la indicación, hecha por el guión, respecto a la especificidad genérica de la música que debe acompañar a las primeras secuencias. El hecho de que se trate de música ranchera y de boleros podría inclinarnos a considerarla como un simple rasgo de ambientación, por lo demás convincente, teniendo en cuenta que se trata del contexto mexicano. Pero estas especificaciones culturales, que representan una inserción respecto al texto de origen, no pueden ser inocentes, es decir carentes de significación. Una de las estrategias a través de las cuales la novela despliega la semiótica del mundo-prisión es la descripción de la casa de los celadores o *monos*, como si se tratara de una jaula que duplica el espacio carcelario de la prisión, dentro de la cual, cabe recordar, todo el mundo es vigilante y vigilado. Cito el respectivo fragmento de la novela, dado que es un elemento muy importante para la construcción del mundo-prisión:

[Los *monos* s]e sabían hechos para vigilar, espiar y mirar en su derredor, con el fin de que nadie pudiera salir de sus manos, ni de aquella ciudad y aquellas calles con rejas, estas barras multiplicadas por todas partes, estos rincones, [...] decían y pensaban ellos que para comer y para que comieran en sus hogares donde la familia de monos bailaba, chillaba, los niños y las niñas y la mujer [...] con las veinticuatro largas horas de tener ahí al mono en casa, después de las veinticuatro horas de su turno en la Preventiva, tirado en la cama, sucio y pegajoso, con los billetes de los ínfimos sobornos, llenos de mugre, en la mesita de noche, que tampoco salían nunca de la cárcel, infames, presos dentro de una circulación sin fin, billetes de mono [...] (Revueltas, 1969: 14).

Es posible constatar, a través de un análisis icónico, que el guión reconstituye este espacio para-carcelario a través de ciertos elementos del escenario, entre otros:

Sala, comedor y recámara forman un todo separado arbitrariamente por una enredadera de fierro, despintada. Impera un desorden implacable, fruto de la falta de espacio y de un ambiente desesperanzado, rutinario. En un extremo están apiñadas una mesa, cuatro sillas y una mesa desvencijadas. También está presente una inevitable Última Cena, repujada en latón y enmarcada en terciopelo guinda. En el frente, encajonado, hay un refrigerador que se halla coronado por una televisión. A la izquierda, una ventana minúscula y la oscuridad de un pasillo hacen las veces de cocina. Una cama y dos literas completan el mobiliario (planos 53 a 62).

Pero en el guión existe una inserción tan “ambiental” como el agregado musical de ranchera y boleros, la cual comporta un sesgo de sentido que opera con base en un dialogismo genérico. En el guión, el *mono* en cuestión se encuentra con su familia, al interior de su casa-celda, viendo la televisión. La aparición de la televisión, es decir de un cuadro dentro del cuadro, es pues una inserción respecto al argumento de la novela que debemos considerar en detalle, sobre todo teniendo en cuenta el rol deconstructivo (metadiscursivo) que implica ese tipo de puesta en abismo. La imagen que aparece en pantalla es la de un hombre vestido de *charro*, quien es evidentemente un cantante de música ranchera y boleros. El atuendo, actitud y discurso de dicho hombre representan la “encarnación” (dialógica) de determinado espectro ideológico hegemónico en el México de los años treinta a sesenta. Si la imagen más adecuada para describir dicho espectro ideológico es la del charro, el ámbito genérico-discursivo en el que éste se expresa mejor es el de la *comedia ranchera* de la “Época de oro”, que fuera el género cinematográfico sobre el cual tuvo lugar la edificación de la industria cinematográfica nacional, y el cual sirviera ampliamente a la difusión de la ideología del nacionalismo cultural de la época. En ese sentido, no está por demás recordar la naturaleza patriarcal y familiarista que, en el ámbito micropolítico, reviste dicha ideología. Pero, yendo más lejos en el análisis semiótico de esta inserción, podemos observar que en ella se encuentra inscrita una oposición, cuya esfera de significado es el espacio público, es decir un “espacio de representación sociodiscursiva al interior del cual los diferentes grupos de interés de una sociedad luchan por la supremacía, a través de la adquisición de la legitimidad pública” (cf. Habermas, 1978).

Resumiendo de manera un poco brutal el marco de esta oposición, podemos decir que los signos principales que la sustentan son la descripción vestimentaria del personaje, la cual muestra una cierta degradación de la figura del charro, y la manera en la que éste se refiere al contenido de sus canciones, que él mismo describe como “muy mexicanas”, “para todas las edades”, dado que él “no es intelectual”, pues para eso “le sobra mucho corazón”. Semióticamente, la decadencia del charro señala en realidad la decadencia del género melodramático de la comedia ranchera, y sobre todo de los grupos hegemónicos que históricamente lo han producido; su discurso antintelectual señala

por contraste la presencia de los grupos emergentes que entran en conflicto con los anteriores; y por último, el anuncio de panteones que puntúa en *off* el discurso del actor-cantante inscribe en el seno de esta oposición el sema “muerte”, que es sin duda el que coronó, con la represión de 1968, la oposición real entre los grupos socialmente emergentes, es decir los estudiantes e “intelectuales”, y los grupos hegemónicos que se encontraban detrás de la ideología del nacionalismo cultural en su fase decadente<sup>14</sup>.

Si bien es cierto que estas líneas de Revueltas inscriben su estética dentro de un ámbito reflexivo que se refiere a “lo mexicano”, me parece que también insertan, dentro de ese mismo horizonte socio-discursivo, una serie de elementos genéricos que lo trabajan a contracorriente, y que deben ser tomados en cuenta (sobre todo cuando se trata de su *exclusión*) en el estudio de la composición del espacio público en la segunda mitad del siglo XX mexicano.

### Bibliografía

- AGUSTÍN, José y REVUELTAS, José, *El apando. Adaptación cinematográfica*. Ejemplar dactilográfico. México: Conacite I, 1975.
- ALTMAN, Rick, *Film, Genre*. London, British Film Institut, 1999.
- AUCLAIR, Georges, *Le mana quotidien. Structures et fonctions de la chronique du fait divers*, Paris, Anthropos, 1982.
- BARTHES, Roland, “Structure du fait divers”, en *Essais Critiques, Oeuvres Complètes*, Vol. 1, Paris, Seuil, 1993, 1309-1316.
- BLANCO, José Joaquín, *José Revueltas*, México, Crea, 1985.
- BOOKER, Keith, *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as social criticism*, Westport, Greenwood Press, 1994a.
- , *Dystopian Literature: a Theory and Research Guide*, London, Greenwood Press, 1994b.
- CHERON, Philippe, *La prison dans l'œuvre de José Revueltas*, Thèse de doctorat, Paris III, 2000.
- CIUK, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Conaculta, 2000.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- y CARCAUD-MACAIRE, Monique, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, Montpellier, CERS, 1995.

---

<sup>14</sup> Esta oposición es observable, aunque con una complejidad específica, al interior del campo cinematográfico mismo. Principalmente a nivel de las luchas intersindicales, y de aquellas que oponían los grupos de directores de la Época de oro a los llamados directores “de cineclub”. Ver E. de la Vega Alfaro, 1999; D. R. Maciel 1999; C. J. Mora, 1989.

- DELEUZE, Gilles, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Armand Colin, 1999.
- HABERMAS, Jürgen, [trad. francesa] *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Trad. Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1978.
- JOST, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- MACIEL, David R, "Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999", in HERSHFIELD, Joanne & MACIEL, David R. (eds.), *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*, Wilmington, Scholarly Resources, 1999, 197-232.
- MARTIN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987.
- MORA, Carl J, *Mexican Cinema. Reflexions of a Society 1896-1988*, Berkley, University of California Press, 1989.
- OLIVIER, Florence, "El aura de lo grotesco y lo monstruoso en la obra de José Revueltas" en Manzi, Joaquín, coord, *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, II. Poitiers, Université de Poitiers, 1999, 218-226.
- PANOFSKY, Erwin, [trad. francesa] *La perspective comme forme symbolique*, Trad. Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975.
- RAMIREZ BERG, Charles, *Cinema of Solitud. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, Austin, University of Texas Press, 1992.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, *El apando de José Revueltas: una poética de la libertad*, Tlaxcala, Ediciones Páginas / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2006.
- REVUELTAS, José, *Los muros de agua* [1940], Vol. 1 de *Obras completas*, México, Era, 1981.
- Los días terrenales* [1949], Ed. crítica, Evodio ESCALANTE (coord.), Madrid, CSIC, 1991.
- El apando* [1969], Vol. 7 de *OC*, México, Era, 1976.
- Material de los sueños* [1974], Vol. 10 de *OC*, México, Era, 1983.
- Las evocaciones requeridas I*, Vol. 25 de *OC*, México, Era, 1987.
- Seminario del CILL, "Diálogo sobre *El apando*", en *Conversaciones con José Revueltas*.
- RUFFINELLI, Jorge, (ed.), Xalapa, Universidad Veracruzana, 1975, 37-43.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, "The Decline of the Golden Age and the Making of the Crisis", in HERSHFIELD, Joanne & MACIEL, David R. (eds.), *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*, Wilmington, Scholarly Resources, 1999, 165-191.
- ZEPEDA, Jorge, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, México, Fundación Juan Rulfo / RM, 2005.



## Chile negro: memoria y referentes textuales en *Nocturno de Chile*

Néstor PONCE  
*Université de Rennes II*

1.- En 1976 Roberto Bolaño redacta y firma el *Manifiesto* del movimiento poético infrarrealista, “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE”<sup>1</sup>, en el que aparecen lineamientos ético-estéticos que van a marcar su producción narrativa ulterior, y que vamos a cotejar particularmente con *Nocturno de Chile*<sup>2</sup>.

El *Manifiesto* (Ver Anexo) reclama diversas filiaciones, que van desde el Bosco, Rimbaud, el dadaísta Kurt Schwitters, el surrealismo, Carlos Drummond de Andrade, Bertold Brecht, hasta las vanguardias latinoamericanas de los 60, los escritores soviéticos de ciencia ficción, las tradiciones populares latinoamericanas (el juego, la fiesta). Sabemos por lo demás que algunos de los poetas que forman parte del grupo peruano “Hora zero”, del que el propio Bolaño destaca la influencia (“Nos antecede HORA ZERO”, *Manifiesto*), tienen en aquellos años 70 distinto grado de contacto con los Infrarrealistas. En la primera revista editada por quienes luego integrarían el Infrarrealismo, *Zarazo 0*, se publican poemas de autores relacionados con *Hora Zero*. También, Bolaño y Mario Santiago Papatzi asisten durante 1975 a los Talleres de poesía que se dictan en “La Casa del Lago” del D. F. Allí conocen a José Rosas Ribeyro y Tulio Mora, poetas cercanos a los horacerianos. Por otra parte, Jorge Pimentel, otro de los poetas de *Hora Zero*, participa en la Antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. Asimismo, el horacerista Juan Ramírez Ruiz mantiene una fuerte vinculación

---

<sup>1</sup> Según el infrarrealista Jorge Campos, el manifiesto fue publicado inicialmente en *Correspondencia Infra* (revista mensual del movimiento infrarrealista), octubre-diciembre de 1977 in Jorge CAMPOS, “Bolaño y los poetas infrarrealistas”, <http://www.letras.s5.com/rb2000404.htm> (consultado en octubre de 2007).

<sup>2</sup> Barcelona, Anagrama (Narradores hispánicos, 293), 2000. En el texto, la mención de la novela figura NCH y entre paréntesis el número de página.

con Papasquiario, al punto que éste le dedica su libro *Aullido de cisne*<sup>3</sup>.

El manifiesto de los horaceristas retoma algunas de las ideas políticas en boga en los años 60-70, recalcando la importancia del compromiso intelectual con un fondo de pensamiento sartriano, al que incorpora una visión combativa y activa de la poesía<sup>4</sup>: “Sólo a través del ejercicio de una labor creativa sin concesiones emergerá la nueva poesía peruana que deberá oponerse a una poesía “efectista [...] para contentar a los burgueses al momento de la digestión”<sup>5</sup>. Los poetas peruanos se sienten en un punto crucial, en la línea de partida de una ‘hora cero’ en la que debe comenzar a pensarse un nuevo modo de escribir poesía. El peruano Ramírez Ruiz escribe luego el manifiesto de la “poesía integral”, en el que confirma que compromiso literario y político van unidos. Estos diferentes manifiestos, sumados a las influencias señaladas anteriormente, aparecen como substrato en el texto infrarrealista de Bolaño.

El *Manifiesto* se concentra principalmente en las formas poéticas y atribuye a la poesía un papel central en las posibilidades transgresoras y transformadoras de un arte que, insiste Bolaño, debe vincular la ética y la estética (“Repito: / el poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque”; “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”). No se contenta sin embargo con aludir a la poesía, puesto que menciona también la narrativa (los

<sup>3</sup> Andrea COBAS CARRAL, “‘Déjenlo todo nuevamente’: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano”, in <http://www.lectras.s5.com/rb051105.htm> (octubre 2007). Recordemos que Papasquiario es el pseudónimo del infrarrealista José Alfredo Zendejas, que será uno de los poetas visceralistas, Ulises Lima, de *Los detectives salvajes*. En el nombre, encontramos un homenaje a la idea de errancia y de búsqueda que aparece en el *Manifiesto* y a la ciudad de Lima, cuna de los horaceristas. El *alter ego* de Bolaño en la novela, Arturo Belano, lleva su nombre como homenaje a Rimbaud, según ha señalado en reiteradas oportunidades del autor chileno. *Aullido de cisne* fue editado en 1996 en México D. F. por Al este del paraíso.

<sup>4</sup> En la teoría sartreana del compromiso, no había cabida para la poesía y la pintura. Sólo el teatro y la narrativa eran capaces de corresponder a la idea de “engagement” (Cf. Emmanuel BOUJU, éd., *L’engagement littéraire*, Rennes, PUR, 2005).

<sup>5</sup> Se pueden consultar los manifiestos de *Hora Zero* en [www.infrarrealismo.com](http://www.infrarrealismo.com) (octubre 2007).

narradores soviéticos de ciencia ficción; volveremos más adelante sobre este punto; el erotismo), el teatro, la arquitectura, la escultura y sobre todo la pintura. En su configuración, el *Manifiesto* se destaca por el recurso a diferentes artificios formales que se nutren de la poesía visual y que remiten incuestionablemente a los manifiestos surrealistas<sup>6</sup>: entrecomillados, mayúsculas, negritas, frases cortadas a la manera de versos, cuestionamiento de la sintaxis, de la gramática y de la ortografía (“istoria”, “vellas artes”), etc.

En el título, “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE” y en el cuerpo del texto (“Prueben a dejarlo todo diariamente”), Bolaño retoma el artículo “Lâchez tout”, que André Breton escribió en 1924 (la ruptura con el dadaísmo se hizo efectiva a comienzos de 1922) y que incluyó en *Les pas perdus*. El texto de Breton termina con ocho frases cortas, con puntos y aparte cada una de ellas, un poco a la manera de un poema, en las que el surrealista francés insiste sobre la voluntad estética de ruptura que lo anima y sobre la defensa de la “errancia” como práctica de descubrimiento: “Partez sur les routes”<sup>7</sup> (principio que va a ser el motor de la novela *Los detectives salvajes*)<sup>8</sup>. Se insiste en el texto infrarrealista sobre una estética basada en la experimentación, en la aventura, en la velocidad de los cambios cotidianos, en el cuestionamiento de las formas y las normas establecidas. La errancia que rompe las fronteras, en la medida en que no hay norte, no hay directivas, no hay meta positiva final, determina en el caso del narrador Bolaño ulterior una multiplicidad de posibles narrativos que llevan la marca de la búsqueda. Afirma Espinosa que “todo recorrido pued(e)a cambiar sin previo aviso”<sup>9</sup>.

Andrea Cobas Carral agrega que, a diferencia del surrealismo, que defiende la escritura automática, el infrarrealismo proyecta un buceo de la conciencia, para a partir de ese conocimiento llegar a una expresión original. El resultado será una visión apocalíptica:

---

<sup>6</sup> Cf. “Manifeste du surréalisme”, “Second manifeste du surréalisme”, in André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard (Idées), 1979.

<sup>7</sup> André BRETON, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard (L’Imaginaire), 1997, p. 105.

<sup>8</sup> Barcelona, Anagrama (Narrativas hispánicas), 1998.

<sup>9</sup> Patricia ESPINOSA H., “Roberto Bolaño: un territorio por armar”, in Celina MANZONI (compilación, prólogo y edición), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Bs. As., Corregidor, 2002, p. 132.

“El Manifiesto contiene otra referencia que permite completar los posibles sentidos del término ‘infrarrealismo’. El cuerpo textual comienza con una cita entrecomillada. Ese breve fragmento, sin marcas de autoría, pertenece al cuento de ciencia ficción ‘La infra del Dragón’ del ruso Georgij I. Gurevich quien delinea en su texto la imagen de los ‘infrasoles’ o ‘soles negros’. Esta idea utilizada en el Manifiesto Infrarrealista sugiere una posible descripción del Movimiento y sus miembros dentro de la constelación del campo cultural y literario mexicano: Gurevich imagina un universo poblado de cuerpos sin luz – ‘las infras del espacio’– que existen pero no se vislumbran, planetas oscuros calentados desde adentro y en cuyo interior generan su vida propia independientemente de un exterior que no puede verlos”<sup>10</sup>.

De la lectura de este fragmento se desprende la voluntad participativa y agitadora de los infrarrealistas, voluntad que impregna novelas y relatos de Bolaño en los 90, y que vuelve sobre la idea de la “acción poética”, de la “intervención política” del intelectual: “El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta”. De hecho, la irrupción de “otra literatura” en el terreno de la cultura literaria oficial es la gran amenaza que angustia a Ibacache, que acicala su miedo y que ve esfumarse la ilusoria idea de una supuesta inmortalidad literaria en los panteones y museos. Dice el *Manifiesto*: “(Busquen, no solamente en los museos hay mierda) (Un proceso de museificación individual)”. Para Gonzalo Aguilar, a diferencia de las iglesias, los museos y las bibliotecas consagran la labor del hombre como monumentos laicos<sup>11</sup>. La museificación en *NCH* es obra de la Iglesia, de la Academia... En todo caso, es cierto que la prosa de Bolaño, plagada de intertextualidad y de alusiones a la cultura, la aborda desde el desencanto y desde lo cotidiano, para alejarse y desmarcarse de la elevación de la cultura

---

<sup>10</sup> Andrea COBAS CARRAL, “¿Déjenlo todo nuevamente?”: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano, in <http://www.lettras.s5.com/rb051105.htm> (octubre 2007). El rechazo de la escritura automática no implica que Bolaño niegue la importancia del sueño. Escribe en el mismo *Manifiesto*: “Que los arquitectos dejen de construir escenarios hacia dentro y que abran las manos (o que las empuñen, depende del lugar) hacia **ese espacio** de afuera. Un muro y un techo adquieren utilidad cuando no sólo sirven para dormir o evitar lluvias sino cuando establecen, a partir, por ejemplo, del acto cotidiano del sueño, puentes conscientes entre el hombre y sus creaciones, o la imposibilidad momentánea de éstas” (el énfasis es del *Manifiesto*).

<sup>11</sup> “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”, in Celina MANZONI, *Op. cit.*, p. 145-151.

oficial, de la burocracia cultural, “del ambiente”, como dice Elvio Gandolfo<sup>12</sup>. Los otros textos reivindicados por Bolaño en el *Manifiesto* tienen la provocación del desconcierto. Proviene de autores consagrados, de autores desconocidos, de frases populares, de la memoria oral y visual (carteles publicitarios), de la hibridación cultural (Pepito Tequila y Lisa Underground). A veces, la fuente no está indicada directamente (Gurevich), otras sí (Brecht). La forma es el collage apocalíptico y el caleidoscopio, en un combinatoria que recuerda los poemas fonéticos de Kurt Schwitter (“Lanke trr gll, o, upa kupa arggg”). Abunda en todo caso una profusa nominación que reúne figuras de la literatura y la pintura, junto a infrarrealistas como Mario Santiago Papasquiaro, José Peguero y Mara Larrosa, o a figuras populares.

La impronta de los primeros textos infrarrealistas marca con fuerza el *Nocturno de Chile*<sup>13</sup>. Vamos a detenernos en uno de ellos en particular: la intertextualidad, para “en línea oficial, (ser) investigadores fonéticos codificando el aullido” (*Manifiesto*).

2.- Es decir que la memoria del infrarrealismo, a la que se le suma la memoria de otros textos, irrumpen en el texto del autor ficticio Ibacache, el narrador de la novela. Esta presencia intertextual ataca al carácter monolítico del discurso del cura, condensado en un largo y asfixiante bloque narrativo, para proponer otra lectura alternativa. En efecto, al integrar un elemento heterogéneo al texto receptor, se incorpora un lugar de sentido pre-existente, que lo resignifica y que se encuentra en la base de cierta ambigüedad que la crítica ha relevado en la prosa bolañesca.

La intertextualidad opera, como es sabido, sobre diferentes planos: a) en la perspectiva del autor y de su relación con la escritura (que en la poesía infrarrealista pero también horacerista

---

<sup>12</sup> “La apretada red oculta”, in Celina MANZONI, *Op. cit.*, p. 117.

<sup>13</sup> El carácter provocador de *Nocturno de Chile* se vincula con el tono también provocador e insultante de muchas declaraciones del ciudadano Bolaño. Herralde ve allí una influencia del movimiento Dadá, de los surrealistas, de los situacionistas, y, por supuesto, de los infrarrealistas (el propio Bolaño afirma: “el infrarrealismo fue una especie de Dadá a la mexicana”) (Carmen Boulosa, “Carmen Boulosa entrevista a Roberto Bolaño”, in Celina MANZONI, *Op. cit.*, p. 112). Carmen Boulosa se ha referido a la imagen de terror que suscitaba en los poetas más tradicionales la amenaza de que un recital fuera interrumpido por los infrarrealistas (“Eran el terror del mundo literario”, *idem*, 112).

se traduce por un agotamiento de lo exclusivamente lírico); b) en la perspectiva del lector, lo cual pone en evidencia el protocolo o pacto de lectura (“Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse”, dice el *Manifiesto*); c) por fin, desde una perspectiva textual, es decir de los efectos del uso de la intertextualidad, se manifiesta una concepción de la escritura y del texto propiamente dicho (“‘Nuevas formas, raras formas’, como decía entre curioso y risueño Bertold”, *Manifiesto*). *NCH* cumple su cometido de ser una narración escandalosa en esos tres niveles.

En *NCH*, el régimen en el cual funciona la intertextualidad –según la terminología de Genette, que habla de lúdico, satírico y serio– es doble: domina el régimen serio, pero alterna con lo satírico –más particularmente con los aspectos paródicos. Hallamos otra vez coincidencias con tono provocador del *Manifiesto* y de la prosa de Bolaño: el “Discurso de Caracas”, cuando acepta el premio Rómulo Gallegos, comienza del mismo modo humorístico, en la parodia de los discursos tradicionales, para derivar luego al régimen serio<sup>14</sup>.

Si el *incipit* del *Manifiesto* incluye otro discurso –en este caso una cita de una obra de ciencia ficción de Gurevich, que comienza además como un texto científico–, el de *NCH*, como lo ha señalado Fernando Moreno<sup>15</sup>, recuerda otras primeras líneas; común a muchas obras literarias, como *Mientras agonizo* de William Faulkner, *Malone muere* de Samuel Beckett, *La muerte de Virgilio* de Herman Broch, *La amortajada* de María Luisa Bombal, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, *El joven* de Salvador Novo, etc. La situación límite de la muerte inminente de un individuo hasta cierto punto consciente tiene que ver sin duda con el discurso religioso, con el arrepentimiento y la voluntad de expiar los pecados. Esto se refuerza en la novela en la medida en que el protagonista es un sacerdote y que la palabra religiosa penetra la textualidad. Moreno agrega que la idea de confesión, mezclada con la religión, la encontramos en San Agustín, en las *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Sin embargo, la supuesta confesión del cura Ibacache a punto de morir se prolonga indefinidamente,

---

<sup>14</sup> Ver al respecto “Discurso de Caracas”, in Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama (colección Argumentos), 2004.

<sup>15</sup> “Sombras... y algo más. Notas en torno a *Norturno de Chile*”, in Fernando MORENO ed., *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers-CNRS, 2005, p. 199-210.

cuestionando las bases mismas de sus condiciones de producción. En ese sentido, es lícito preguntarse si se trata de una verdadera confesión e incluso si el cura va a morir. En suma, el *incipit* del *Manifiesto* y de la novela se escriben en el mismo registro paródico, que invierte el sentido a la par que lo cuestiona, para abrir otra lectura. Esto vuelve a situar *NCH* en la perspectiva del narrador y de su propio cuestionamiento, de la relación con el lector y de la construcción de la diégesis.

Urrutia Lacroix, H. Ibacache, hombre de pseudónimos, hombre que lleva el silencio en la propia firma, es crítico literario, poeta desconocido (suponemos que “mediocre”), y produce un discurso narrativo cuyo fundamento primero, la confesión, aparece con la impronta de lo oculto, de lo sombrío, de lo callado (“qué silencio”, 99, exclama conmovido poco después del golpe) y de lo nocturno. Una palabra oscura, silenciosa, que desdice lo nombrado para inmovilizarlo en la fijeza de la inmortalidad literaria, de la academia y del discurso oficial (“y Lafourcade publicó *Palomita blanca* y yo le hice una buena crítica, casi una glosa triunfal, aunque en el fondo sabía que era una novelita que no valía nada”, 97-98). Todos estos elementos nocturnos se oponen a los luminosos evocados en el *Manifiesto* y que va a retomar en *Estrella distante* (o en la antología *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego*). Se oponen también a la esperanza del “Nocturno ideal”, poema con el que Neruda obtuvo su primer premio literario, a los quince años de edad.

El discurso del sacerdote forma parte del discurso del sistema y se ve envuelto por dos palabras englobantes, que provienen de otros dos autores de la novela, el crítico y hacendado Farewell y el general Pinochet. En efecto, Farewell aparece de entrada como un modelo de cultura y de escritura (“yo le dije [...] que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él”, 14). En tanto, el general opina sobre literatura, contradice inclusive el juicio de un crítico reconocido y cómplice como Ibacache, lee, y además escribe (es autor de tres libros y de numerosos artículos, 117). Esta “confesión” del dictador supera el terreno de la anécdota y sitúa la condición de autor de Pinochet en el plano de la orquestación política y cultural: será el propio general, en última instancia, quien fije los límites y las pautas de los comportamientos, incluidos los literarios. Escribe George

Steiner<sup>16</sup>: “Les tyrannies modernes ont redéfini les mots, souvent au prix d’un retournement délibéré et grotesque du sens normal: la vie signifie la mort; l’asservissement total, la liberté; la guerre, la paix”. En la novela domina la inversión, Oído –sin acento, porque las palabras están ensordecidas–, significa “odio” y “Odeim” significa “miedo”. Asimismo, diversas situaciones de la diégesis remiten a la idea inicial de oscuridad/luminosidad presentes en el *Manifiesto*. En efecto, cuando Farewell manosea al cura en el fundo sureño, la acción transcurre de noche, bajo la luna, y su sotana revolotea al viento, en tanto la actitud de Farewell tiene toda la de un predador; en Santiago de Chile, el encuentro de Ibacache con el jefe de la Junta tiene lugar por la noche, mientras brilla una luna única que domina el firmamento –incluso el “invisible”: “mirábamos la luna que vagaba sola por el espacio infinito”, 110–, y un pájaro canta antes de que su canto parezca absorbido por otro ave supuestamente de la misma especie (vuelta a la imagen de los halcones que exterminan a las palomas): “y después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volvió, incólume, el silencio”, 110)<sup>17</sup>.

El sacerdote, a diferencia de los poetas soñados por Bolaño en el *Manifiesto*, no tiene nada de un héroe, como lo fue el trovador Sordello (susurra Farewell “que no tuvo miedo, no tuvo miedo, no tuvo miedo”, con esas repeticiones ternarias que van sincopando el ritmo de la novela). Por el contrario, en Urrutia Lacroix domina el miedo que todo lo falsifica y que hace que hable con la cabeza metida –y con los ojos cerrados– en la oscuridad nocturna. ¿A qué le teme Ibacache? La respuesta está en el *Manifiesto*: “(Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos)”. En suma, todo lo contrario a una escritura de calidad que pregona Bolaño. En el “Discurso de Caracas” (Roberto

---

<sup>16</sup> *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette littératures (Pluriel), 2003, p. 143.

<sup>17</sup> El paralelismo entre ambas situaciones es evidente: Ibacache habla con dos superiores, en el jardín de sus casas, durante la noche. El encuentro, que se presta a la “confesión”, tiene como sonido de fondo, “en sordina”, la voz de un cantor de tangos en el fundo, las voces de los militares obsesos que hablan de Marta Harnecker en la residencia militar. Tanto Farewell como Pinochet se presentan como halcones, salvando las diferencias de poder de cada uno de ellos. El único astro visible (el poco usual verbo “rielar” aparece en los dos pasajes, 26 y 110) domina el firmamento. En ambos casos, la conversación gira en torno de la literatura y el poder.

Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 36) afirmaba que una escritura de calidad (“verdadera” podríamos decir) debe “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso”. De hecho, en el entierro de Neruda, Farewell lamenta la imposibilidad de pronunciar un discurso como “los de antes” (“Le hubiera escrito un discurso precioso a Pablo”, 100), mientras que las voces que se oyen son los gritos de rebeldía de los asistentes a un entierro que se transforma en manifestación. En el *Manifiesto*, escribía:

déjenlo que grite, déjenlo que grite (por favor no vayan a sacar un lápiz ni un papelito, ni lo graben, si quieren participar griten también), así que déjenlo que grite, a ver qué cara pone cuando acabe, a qué otra cosa increíble pasamos.

En el entierro de Neruda, esas voces se hacen oír:

Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Palabras que salían de un sueño y entraban en otro sueño. Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Otros histéricos le corearon el estribilo. ¿Qué es esta ordinariez?, preguntó Farewell (100).

Este discurso alternativo, profundamente cuestionador que ya propugnaba Bolaño un cuarto de siglo atrás es el de los gritos que escriben “vellas artes” e “istoria”, opuestos a la “historia”, a las “bellas artes” y al discurso de una supuesta chilenidad con el que Ibacache procura otra vez invertir la realidad. Es el mismo discurso posible del “joven envejecido”, que hace irrupción en la novela en momentos en los que el cura debe tomar decisiones fundamentales, como para recordarle que escribir es “meter la cabeza en la oscuridad” nocturna.

En *NCH* las palabras infrarrealistas o viscerales le libran combate a las palabras oficiales, a las convenciones discursivas y sintácticas, al efecticismo y al “ambiente”. Y entramos aquí en un segundo aspecto de nuestro trabajo, el que se refiere a las incidencias textuales de esta propuesta estética.

La abundancia del intertexto se explica porque en la obra de Roberto Bolaño –y en *NCH* en particular– existe un profundo cuestionamiento de la literatura, no sólo en lo que hace a la representación, sino a las implicaciones reflexivas que ésta puede tener en el plano individual y colectivo, tal como se notaba ya en el manifiesto infrarrealista. Se trata de una obra que reflexiona

acerca de la responsabilidad ontológica del hecho literario –y artístico– y que como no podía ser de otra manera se burla del trillado tema de la inmortalidad<sup>18</sup>: “También veía a Farewell [...] hablando de la inmortalidad literaria. Ah, la inmortalidad literaria” (34). Dicho tema no evita, como a menudo en la prosa de Bolaño, el paso del humor (en la literatura chilena, lo habían utilizado Juan Emar, Nicanor Parra, etc.): “Ningún chileno asoma su temblorosa nariz en la obra escrita de este alemán” (50; se refiere a Jünger). Dice Farewell hablando del papa Pío II: “los escritores siempre la cagan” (67). Fresán copia un e-mail de Bolaño (“El detective salvaje”, in Fernando Moreno ed., *Op. cit.*, pp. 10-11; en él cita profusamente a Dante):

Yo no sé cómo hay escritores que aún creen en la inmortalidad literaria. Entiendo que haya quienes creen en la inmortalidad del alma, incluso puedo entender a los que creen en el Paraíso y en el Infierno y en esa estación intermedia y sobrecogedora que es el Purgatorio, pero cuando escucho a un escritor hablar de la inmortalidad de determinadas obras literarias me dan ganas de abofetearlo.

Para Bolaño, la intervención permanente del narrador y la presencia ambigua y jadeante de los otros autores ficticios, detrás de quienes se mueve el autor Roberto Bolaño, hace del texto una productividad que procura llenar los vacíos producidos por los cambios y las transformaciones sociales y culturales, incorporando los elementos discursivos producto de esas transformaciones. La estructura de la novela se organiza así a partir de círculos concéntricos, envolventes. Con esta actividad productiva encontramos un elemento que explica la “contemporaneidad” de la prosa de Bolaño. Celina Manzoni (*Op. cit.*, 42) piensa que desde Guillermo Cabrera Infante no había habido obra más intertextual y que, también, Bolaño incorpora códigos no literarios: música, artes plásticas (evidente en *NCH*), el cine, en particular en sus variantes menos ortodoxas. En el caso del cine, ello es evidente en

---

<sup>18</sup> En este punto Bolaño difiere de la posición de Gelman, para quien lo que le importa en el fondo es cierta continuidad, cierta perennidad de los textos. Bolaño propone un permanente volver a empezar (“La entrada en materia es ya la **entrada en aventura**: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad”, *Manifiesto*). Se destaca en el manifiesto el carácter enfático, textualizado por un grafismo, por una distribución del texto que le debe mucho a la poesía. El uso de la negrita del *Manifiesto* resuena en *NCH*.

*Estrella distante*<sup>19</sup>, donde se apela al *gore*, a la *snuff movie*, a la pornografía. Desde el punto de vista técnico, se ha hablado de la velocidad propia al video clip y también al juego en video. Este cruce discursivo se manifestaba ya en el *Manifiesto*, cuando la cita de Gurevich parece corresponder tramposamente a un discurso científico. Bolaño volverá a utilizar estos procedimientos al titular una novela *Los escritores nazis en América* y otra *Nocturno de Chile* (con lo que de entrada pensamos en un poema romántico o en una pieza musical, hasta que completamos el sentido agregándole la significación del *Manifiesto*).

Esta presencia del *Manifiesto* se confirma a nuestro juicio en la abundante intratextualidad de la producción bolañesca, como signos que determinan el ademán de una coherencia. No sólo la narrativa de Bolaño se conecta entre sí, sino que también se “canibaliza”, retomando y transformando la misma historia narrada en un libro al otro. Alguna de las novelas del chileno se fragmentan, pierden su unívoca significación. Escribe Patricia Espinosa (Celina Manzoni, *Op. cit.*, 126): “Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual conocemos sólo pedazos”. De donde además el carácter detectivesco, de “búsqueda” policial de varias de sus narraciones, en la que los “héroes” deben encontrar el centro: “Pequeñitas estrellas luminosas guiñándonos eternamente un ojo desde un lugar del universo llamado **Los laberintos**” (*Manifiesto*). De donde el carácter detectivesco de los visceralistas. Fragmentar es narrar lo (casi) innarrable, es ejecutar en la página la certeza del fracaso. Así, *Estrella...* nace de los últimos capítulos de *La literatura...*, y en ella aparece la figura del crítico Ibacache que, transformada, se completará (y crecerá) en *NCH*.

Tanto el intertexto como el intratexto confluyen en la metaficción. La historia no es vista como historia pura, sino a través del prisma deformante de la literatura y de sus discursos producidos por narradores y autores que se engarzan los unos en los otros. En *NCH*, el país aparece detrás de las representaciones que va tejiendo de él la voz del crítico Ibacache, y también a través de Farewell, de Pinochet, del joven envejecido (es decir de los provocadores de la historia, como antes lo fue Sordello), de los nombres de los personajes, de las alusiones a fechas y

---

<sup>19</sup> Barcelona, Anagrama (Narrativas hispánicas), 1996.

acontecimientos. Esta imagen se fragmenta, se arma y se desarma en el corpus textual de la novela y se proyecta hacia un lector detectivesco.

Los personajes leen y la referencia intertextual los define y caracteriza: dime qué lees y te diré con quien andas. Estos predicados cobran mayor importancia cuando los sujetos son creadores o cuando se encuentran en una situación de aprendizaje, como es el caso del joven protagonista del principio de la novela, que va a formarse como escritor y crítico: “y cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él” (14). Las diferentes citas y alusiones construyen una especie de “biblioteca personal” que define al personaje. En la novela, Ibacache lee no sólo por necesidad profesional, sino también por gusto personal, pero sus opciones están determinadas por el miedo: cuando llega al gobierno Salvador Allende, no es extraño que el cura se refugie en la lectura de los clásicos griegos, casi como una forma de escaparse de la realidad y sumergirse en el artificio de una torre de marfil de lecturas (“Cuando volví a casa me puse a leer a los griegos”, 97). O que devore otros libros en una actitud que aleja a los intelectuales de la realidad y que plantea la oposición entre el hombre de pensamiento y el de acción: “Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche” (123). Este desfase entre la práctica intelectual y la realidad, la falta de incidencia histórica —o de complicidad silenciosa— del intelectual se transforma en una angustia obsesiva. De ahí el enfrentamiento abierto con el joven envejecido, que a la manera de los infrarrealistas (o de los “real visceralistas” de *Los detectives salvajes*), propondría algo así como una forma de intervenir sobre la realidad: “el joven envejecido tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia” (124). En el fondo en la “poiesis” del joven envejecido (sabemos que es escritor en la página 24), la praxis está siempre presente. Y este asunto es tema constante de discusión —incluso por omisión— en las reuniones literarias, o en los talleres literarios que pululan en otros textos bolañescos (*Los detectives...*, *Estrella...*).

Desde el comienzo, notamos que la presencia de la biblioteca es abrumadora, como una obsesión que aparece y se repite en un contexto por lo menos desfavorable, lo que hace de la literatura una práctica elitista, cerrada a lo social. La literatura se inscribe así

como una praxis del poder: de ahí la frase de Farewell cuando el joven le dice que quiere ser crítico: “En este país de bárbaros [...] ese camino no es de rosas” (15); la misma idea es retomada por el religioso al final del libro: “En este país dejado de la mano de Dios sólo unos pocos somos realmente cultos”, (126). Esta transferencia de poder es también poder sexual y perversidad como lo deja suponer la imagen que presenta Farewell a ojos del joven curita: “sólo vi su espalda cargada con el peso de dos bibliotecas, tal vez de tres” (27).

La literatura genera entonces relaciones de alianza y de complicidad, pero si ella es factor de unión entre las elites, es porque se vincula con el poder. Al final de la novela, se opera una articulación entre lo que podríamos denominar el intelectual orgánico y el poder. Ibacache no puede subsistir sin una sociedad controlada por una dominación injusta, encarnada precisamente por los militares. Pinochet propone una reflexión sobre un tema central: la relación entre los hombres que dirigen los destinos de un país y los intelectuales, y esta relación se construye según el dictador a partir de las lecturas (se refiere así a las lecturas de Allende, Frei, Pinochet; 115-118).

Cuando se piensa en el poder y en los círculos de poder, se trata asimismo de la cofradía de los escritores, de los talleres de literatura, de las tertulias. En *NCH*, el tema se manifiesta cuando María Canales resuelve organizar reuniones literarias (“veladas o tertulias o *soirées* o malones ilustrados”, 126) en su casa (“una vez a la semana, dos veces a la semana, en raras ocasiones tres veces a la semana”, 125) o cuando en diferentes pasajes los escritores se reúnen. A este respecto, la crítica ha destacado que estas reuniones son una excusa para reflexionar acerca del mal y del poder, y del poder de la palabra. Existe aquí una idea de la culpa, de la “mala conciencia”: Reyes y Jünger hablan “de la fuente del mal y de los efectos del mal que a veces parecen concatenados por el azar” (46). En *NCH*, cumbre de la parodia del taller literario, el sacerdote organiza un taller de discusión con los miembros de la Junta Militar y les dicta clases de marxismo. No vacila el responsable del taller en requerir una bibliografía bastante completa, que va del *Manifiesto del partido comunista* a los *Conceptos elementales del materialismo histórico* (108), para derivar luego a clásicos de Marx y Engels, citando a Althusser y a otros varios pensadores marxistas del siglo XX (108 y subs.).

Es así como Roberto Bolaño pone en relación el tema de la imaginación con el mal político, que infiltra incluso hasta los talleres (en *Estrella...*, Ruiz-Tagle infiltra talleres literarios de Concepción para castigar a los opositores; el caso de las gemelas Garmendía es elocuente al respecto: se castiga una actitud libertaria más que una actividad concreta). De tal modo, en este juego continuo de inversiones, la represión politiza la literatura. Esta politización pasa por una revisión de la historia (reciente sobre todo). En *NCH* todo es mucho más perverso y oscuro: si bien María Canales es esposa de un torturador (norteamericano y empleado de la CIA para más datos), las motivaciones concretas de infiltrar el medio intelectual son mucho más amplias y oscuras (124 y subs.) y se entroncan con el discurso totalitario.

Entramos aquí en el último punto, a modo de conclusión, es decir la función del lector en *NCH*. Partimos del principio que la intertextualidad anula la linealidad del texto, en la medida en que convoca la memoria del lector para que reconozca otros enunciados. Estamos frente a una palabra oblicua, parabólica, que suscita diferentes niveles de lectura. Podríamos volver, nuevamente, al lector de literatura policial. Al abrir el libro, ya tiene asignada una función de competencia con el investigador y debe examinar un complejo de elementos que pueden derivar en otras tantas pistas. Debe retener y descartar, refiriéndose no sólo al relato que tiene bajo sus ojos, sino a la memoria de otros relatos policiales leídos en el pasado, integrados a la biblioteca de su conciencia de lector. Si el personaje convoca a su memoria, el lector sigue un movimiento paralelo para reconocer las pistas que el autor ha diseminado por el texto. Si al decir de Barthes, “La littérature est un détournement pour dire quelque chose”, el lector de *NCH* debe interpretar la intertextualidad para descifrar las claves de la obra.

El efecto de la intertextualidad compone una exposición polifónica de hechos, una propuesta de rescritura que es la novela misma. *NCH* sirve para cuestionar la norma y el canón a través de una construcción que los desconstruye. En cierto modo, ese comienzo de liberación se experimenta cuando se parte del principio de reconsiderar las funciones de la escritura. Ese mosaico ficticio conforma un espacio de libertad, propicio a la imaginación. Le correspondería a esta situación la frase de Michel

Foucault: “pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire”<sup>20</sup>. Dice Bolaño: “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo” (*Entre paréntesis*, 20). El cura Ibacache, que regresa a un Chile que se apresta a construir el modelo socialista democrático (96), piensa: “No hay que soñar sino ser consecuente” (96).

Se ha dicho que el epígrafe es una propuesta para captar las claves del texto. En NCH también sirve para descifrar su estructura interna y la estructura de una memoria. “Déjenlo todo, nuevamente”, “Quítese la peluca”, son conminaciones a un papel activo, a un desenmascaramiento activo de la literatura.

## Anexo

### DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE

#### primer manifiesto infrarrealista<sup>21</sup>

“Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?”

–Escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche.

–Los infrasoles (Drummond diría **los alegres muchachos proletarios**).

–**Peguro y Boris solitarios en un cuarto lumpen presintiendo a la maravilla detrás de la puerta.**

–Free Money

\*

<sup>20</sup> *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 130.

<sup>21</sup> Publicado por primera vez (según J. Campos) en INFRA (revista mensual del movimiento infrarrealista), octubre-noviembre de 1977 in: Jorge CAMPOS, “Bolaño y los poetas infrarrealistas”, <http://www.letras.s5.com/rb200404.htm> (octubre 2007).

¿Quién ha atravesado la ciudad y por única música sólo ha tenido los silbidos de sus semejantes, sus propias palabras de asombro y rabia?

El tipo hermoso que no sabía  
que el orgasmo de las chavas es clitoral

(Busquen, no solamente en los museos hay mierda) (Un proceso de museificación individual) (Certeza de que todo está nombrado, develado) (Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos).

\*

Nuestros parientes más cercanos:  
los francotiradores, los llaneros solitarios que asolan los cafés de chinos de latinoamérica, los destazados en supermarkets, en sus tremendas disyuntivas individuo-colectividad; la impotencia de la acción y la búsqueda (a niveles individuales o bien enfangados en contradicciones estéticas) de la acción poética.

\*

Pequeñitas estrellas luminosas guiñándonos eternamente un ojo desde un lugar del universo llamado **Los laberintos**.

–Dancing-Club de la miseria.

–Pepito Tequila sollozando su amor por Lisa Underground.

–Chúpaselo, chúpate lo, chupémoselo.

–Y el Horror

\*

Cortinas de agua, cemento o lata, separan una maquinaria cultural, a la que lo mismo le da servir de conciencia o culo de la clase dominante, de un acontecer cultural vivo, fregado, en constante muerte y nacimiento, ignorante de gran parte de la historia y las bellas artes (creador cotidiano de su loquísima historia y de su alucinante vellas hartes), cuerpo que por lo pronto experimenta en sí mismo sensaciones nuevas, producto de una época en que nos acercamos a 200 kph. al cagadero o a la revolución.

“Nuevas formas, raras formas”, como decía entre curioso y risueño el

viejo Bertolt.

\*

Las sensaciones no surgen de la nada (obviedad de obviedades), sino de la realidad condicionada, de mil maneras, a un constante fluir.

–Realidad múltiple, nos mareas!

Así, es posible que por una parte se nazca y por otra estemos en las primeras butacas de los últimos coletazos. Formas de vida y formas de muerte se pasean cotidianamente por la retina. Su choque constante da vida a las formas infrarrealistas: EL OJO DE LA TRANSICIÓN

\*

Metan a toda la ciudad al manicomio. Dulce hermana, aullidos de tanque, canciones hermafroditas, desiertos de diamante, sólo viviremos una vez y las visiones cada día más gruesas y resbalosas. Dulce hermana, aventones para Monte Albán. Apriétense los cinturones porque se riegan los cadáveres. Una movida de menos.

\*

¿Y la buena cultura burguesa? ¿Y la academia y los incendiarios? ¿y las vanguardias y sus retaguardias? ¿Y ciertas concepciones del amor, el buen paisaje, la Colt precisa y multinacional?

Como me dijo Saint-Just en un sueño que tuve hace tiempo: Hasta las cabezas de los aristócratas nos pueden servir de armas.

\*

–Una buena parte del mundo va naciendo y otra buena parte muriendo, y todos sabemos que todos tenemos que vivir o todos morir: en esto no hay término medio.

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez. Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en **todas** las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse **dentro** de uno mismo, una visión alucinante del hombre.

–La Constelación del Bello Pájaro.

–Los infrarrealistas proponen al mundo el indigenismo: un indio loco y tímido.

–Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la **entrada en aventura**: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas.

Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse.

### “libros eróticos sin ortografía”

\*

Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS

Las 99 flores abiertas como una cabeza abierta<sup>22</sup>

Las matanzas, los nuevos campos de concentración

Los Blancos ríos subterráneos, los vientos violetas

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música **hasta** en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros.

Nos antecede HORA ZERO

((Cría zambos y te picarán los callos))

Aún estamos en la era cuaternaria. ¿Aún estamos en la era cuaternaria?

---

<sup>22</sup> Alusión a *Las venas abiertas de América Latina* (1973) de Eduardo Galeano.

Pepito Tequila besa los pezones fosforescentes de Lisa Underground y la ve alejarse por una playa en donde brotan pirámides negras.

\*

Repito:

el poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque.

—Los intentos de una ética-estética consecuente están empedrados de traiciones o sobrevivencias patéticas.

—Y es que el individuo podrá andar mil kilómetros pero a la larga el camino se lo come.

—Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa.

\*

Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas. Intuirla, actuarla **ciertas** noches, inventarle aristas y rincones húmedos, es como acariciar los ojos ácidos del nuevo espíritu.

\*

Desplazamiento del poema a través de las estaciones de los motines: la poesía produciendo poetas produciendo poemas produciendo poesía. No un callejón eléctrico / el poeta con los brazos separados del cuerpo / el poema desplazándose lentamente de su Visión a su Revolución. El callejón es un punto múltiple. **“Vamos a inventar para descubrir su contradicción, sus formas invisibles de negarse, hasta aclararlo”**. Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir.

¡Rimbaud, vuelve a casa!

Subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual. Los encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema. Una buena referencia: el loco Kurt Schwitters. Lanke trr gll, o, upa kupa arggg, devienen en línea

oficial, investigadores fonéticos codificando el aullido. Los puentes del Noba Express son anti-codificantes: déjenlo que grite, déjenlo que grite (por favor no vayan a sacar un lápiz ni un papelito, ni lo graben, si quieren participar griten también), así que déjenlo que grite, a ver qué cara pone cuando acabe, a qué otra cosa increíble pasamos.

Nuestros puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad e irrealdad

\*

Convulsivamente

\*

¿Qué le puedo pedir a la actual pintura latinoamericana? ¿Qué le puedo pedir al teatro?

Más revelador y plástico es pararse en un parque demolido por el smog y ver a la gente cruzar en grupos (que se comprimen y se expanden) las avenidas, cuando tanto a los automovilistas como a los peatones les urge llegar a sus covachas, y es la hora en que los asesinos salen y las víctimas los siguen.

¿Realmente qué historias me cuentan los pintores?

El vacío interesante, la forma y el color fijos, en el mejor de los casos la parodia del movimiento. Lienzos que sólo servirán de anuncios luminosos en las salas de los ingenieros y médicos que coleccionan.

El pintor se acomoda en una sociedad que cada día es más “pintor” que él mismo, y ahí es donde se encuentra desarmado y se inscribe de payaso.

Si un cuadro de X es encontrado en alguna calle por Mara, ese cuadro adquiere categoría de cosa divertida y comunicante; es un salón es tan decorativo como los sillones de fierro del jardín del burgués / ¿cuestión de retina? / sí y no / pero mejor sería encontrar ( y por un tiempo sistematizar azarosamente) el factor detonante, clasista, cien por ciento propositivo de la obra, en yuxtaposición a los valores de “obra” que la están precediendo y condicionando.

—El pintor deja el estudio y CUALQUIER statu quo y se mete de cabeza en la maravilla / o se pone a jugar ajedrez como Duchamp / Una pintura didáctica para la misma pintura / Y una pintura de la pobreza,

gratis o bastante barata, inacabada, de participación, de cuestionamiento en la participación, de extensiones físicas y espirituales ilimitadas.

La mejor pintura de América Latina es la que aún se hace a niveles inconscientes, el juego, la fiesta, el experimento que nos da una real visión de lo que somos y nos abre a lo que podemos ser. La mejor pintura de América Latina es la que pintamos con verdes y rojos y azules sobre nuestros rostros, para reconocernos en la creación incesante de la tribu.

\*

Prueben a dejarlo todo diariamente.

Que los arquitectos dejen de construir escenarios hacia dentro y que abran las manos (o que las empuñen, depende del lugar) hacia **ese espacio** de afuera. Un muro y un techo adquieren utilidad cuando no sólo sirven para dormir o evitar lluvias sino cuando establecen, a partir, por ejemplo, del acto cotidiano del sueño, puentes conscientes entre el hombre y sus creaciones, o la imposibilidad momentánea de éstas.

Para la arquitectura y la escultura los infrarrealistas partimos de dos puntos: la barricada y el lecho.

\*

La verdadera imaginación es aquella que dinamita, elucida, inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones. En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser **ya** la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana. Las estaciones subjetivas del ser humano, con sus bellos árboles gigantes y obscenos, como laboratorios de experimentación. Fijar, entrever situaciones paralelas y tan desgarradoras como un gran arañazo en el pecho, en el rostro. Analogía sin fin de los gestos. Son tantos que cuando aparecen los nuevos ni nos damos cuenta, aunque los estamos haciendo / mirando frente a un espejo. Noches de tormenta. La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último.

\*

Las galaxias del amor están apareciendo en la palma de nuestras manos.

—Poetas, suéltense las trenzas (si tienen)

–Quemen sus porquerías y empiecen a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables

–No queremos pinturas cinéticas, sino enormes atardeceres cinéticos

–Caballos corriendo a 500 kilómetros por hora

–Ardillas de fuego saltando por árboles de fuego

–Una apuesta para ver quién pestañea primero, entre el nervio y la pastilla somnífica

\*

El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua.

\*

Fusión y explosión de dos orillas: la creación como un graffiti resuelto y abierto por un niño loco.

Nada mecánico. Las escalas del asombro. Alguien, tal vez el Bosco, rompe el acuario del amor. Dinero gratis. Dulce hermana. Visiones livianas como cadáveres. Little boys tasajeando de besos a diciembre.

\*

A las dos de la mañana, después de haber estado en casa de Mara, escuchamos (Mario Santiago y algunos de nosotros) risas que salían del penthouse de un edificio de 9 pisos. No paraban, se reían y se reían mientras nosotros abajo nos dormíamos apoyados en varias casetas telefónicas. Llegó un momento en que sólo Mario seguía prestando atención a las risas (el penthouse es un bar gay o algo parecido y Darío Galicia nos había contado que siempre está vigilado por policías). Nosotros hacíamos llamadas telefónicas pero las monedas se hacían de agua. Las risas continuaban. Después de que nos fuimos de esa colonia Mario me contó que realmente nadie se había reído, eran risas grabadas y allá arriba, en el penthouse, un grupo reducido, o quizás un solo homosexual, había escuchado en silencio su disco y nos lo había hecho escuchar.

–La muerte del cisne, el último canto del cisne, el último canto del cisne negro, NO ESTÁN en el Bolshoi sino en el dolor y la belleza insoportables de las calles.

–Un arcoiris que principia en un cine de mala muerte y que termina en una fábrica en huelga.

–Que la amnesia nunca nos bese en la boca. Que nunca nos bese.

–Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando.

–Un pobre vaquero solitario que regresa a su casa, que es la maravilla.

\*

Hacer aparecer las nuevas sensaciones –Subvertir la cotidianeidad

\*

O.K.

**DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE**

**LÁNCENSE A LOS CAMINOS**

Roberto Bolaño, México, 1976

Impreso en el mes de enero de 2008  
en los talleres de Factoría de Textos, S.A. de C.V.  
Rumanía # 605, Colonia Portales,  
C. P. 03300, México, D. F.  
Tels. 5243-8043  
5243-8073

Las vertientes de este volumen abarcan a autores consagrados o por descubrir y recuperan los espacios literarios principales, aunque no exclusivos, de Perú, Argentina, México y Chile. Los obras evocadas son una muestra de una literatura rica y compleja, versátil y original que, con matices plurales y diversos, construye, paradójicamente, una unidad lingüística y cultural.

Los estudios que les son consagrados, en enfoques críticos y analíticos de actualidad, examinan las particularidades y los avatares de las vanguardias, de las intertextualidades, de las transformaciones genéricas y estéticas.

Ina SALAZAR: *La modernidad como evasión*

Claude BENOIT: *Confluencias y encuentros entre Francia y Argentina en torno a Marguerite Yourcenar*

Marie-Alexandra BARATAUD: *Texto y paratexto: un doble juego intertextual en Rayuela*

Rodrigo GARCÍA DE LA SIENRA: *Dialogismo genérico y espacio público en la adaptación cinematográfica de El apando*

Néstor PONCE: *Chile negro: memoria y referentes textuales en Nocturno de Chile*



CRIMIC - SAL



Université  
de Limoges

EHIC  
Espaces Humains et  
Interactions Culturelles