

Estudios **argentinos** de literatura **francesa** y francófona:

Cartografías de la subjetividad

Editoras:

Natalia L. Ferreri

Noralí Mola



**Estudios argentinos de literatura
francesa y francófona:**
Cartografías de la subjetividad

Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: cartografías de la subjetividad / María Celeste Biorda... [et al.] ; Coordinación general de Florencia Capitaine; Fausto Couzo Aspitia ; Editado por Natalia Lorena Ferreri. Ilustrado por Camila Bouchet. 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades ; Córdoba : Mora Norali, 2024. Libro digital, PDF.

Archivo Digital: descarga y online. ISBN 978-950-33-1824-91.

Literatura Francesa. I. Biorda, María Celeste II. Capitaine, Florencia, coord. III. Couzo Aspitia, Fausto, coord. IV. Ferreri, Natalia Lorena, ed. V. Bouchet, Camila , illus. CDD 843



Imagen de portadas: “Dibujos corridos” de Camila Bouchet.

Diseño de portadas: Manuel Coll.

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate.

2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

**Estudios argentinos de literatura
francesa y francófona:**
Cartografías de la subjetividad

Natalia L. Ferreri

Noralí Mola

Editoras



Autoridades de la FFyH - UNC

DECANA

Lic. Flavia Andrea DEZZUTTO

VICEDECANO

Dr. Andrés Sebastián MUÑOZ

SECRETARÍA ACADÉMICA

Secretario: Esp. Gustavo Alberto GIMÉNEZ

Subsecretaria: Lic. María Luisa GONZÁLEZ

SECRETARÍA DE COORDINACIÓN

GENERAL

Secretario: Prof. Leandro Hernán

INCHAUSPE

SECRETARÍA DE ADMINISTRACIÓN

Secretaria: Cra. Graciela del Carmen

DURAND PAULI

Coordinador técnico-administrativo: Cr.

Oscar Ángel DONATI

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN

Secretario: Dr. César Diego MARCHESINO

Subsecretaria: Prof. Flavia

ROMERO

SECRETARÍA DE POSGRADO

Secretaria: Dra. Miriam Raquel

ABATE DAGA

Subsecretaria: Dra. María Laura ORTIZ

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Secretaria: Dra. Cecilia Angelina PACELLA

SECRETARÍA DE ASUNTOS

ESTUDIANTILES

Secretaria: Corr. Lit. Candelaria Inés

HERRERA

Subsecretaria: Lic. Rocío María MOLAR

PROSECRETARÍA DE RELACIONES

INTERNACIONALES E

INTERINSTITUCIONALES

Prosecretaria: Dra. Brenda Carolina RUSCA

OFICINA DE GRADUADOS

Coordinadora: Julieta ALMADA

PROGRAMA UNIVERSITARIO EN LA CÁRCEL (PUC)

Coordinadora: Dra. María Luisa

DOMÍNGUEZ

PROGRAMA DE DERECHOS HUMANOS

Directora: Victoria Anahí CHABRANDO

PROGRAMA GÉNERO, SEXUALIDADES Y EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL

Coordinador: Lic. Carlos Javier LÓPEZ

ÁREA DE PUBLICACIONES

Coordinadora: Dra. Mariana TELLO WEISS

Índice

22 | Primera Parte: Posturas de la subjetividad

24 | Posición identitaria en traducción: los poemas de Kanapé-Fontaine

Por Ana Kancepolsky Teichmann y María Paula Salerno

34 | Naturaleza, utopía y sociedad en M. Colmont y J. L. Ortiz

Por Carla Rossi

43 | La mujer descalza, de Scholastique Mukasonga

Por Alba González

54 | L'obsédante métaphore du miroir chez Bianciotti

Por María Victoria Alday

64 | Écrire les dictatures : l'exemple de deux romans africains

Por María Celeste Biorda

76 | El cronotopo del camino en *La modificación* de Michel Butor

Por Hebe Silvana Castaño

87 | Crisis de amor, palabra y conciencia en Breton y Duras

Por Quimey Juliá

94 | Segunda Parte: Reminiscencias de la subjetividad

95 | Lo social en los cuerpos narrados en *Una mujer*, de Annie Ernaux

Por Noelia Martino

104 | El beso materno en la gestación de la poética proustiana

Por Felicitas Romero Puente

114 | Los límites de lo humano: el deseo en *Biografía del hambre*

Por Antonela Nobile

121 | El ánima y el ánimus en *Zone Blanche* de Frédérique Germanaud

Por Ana Virginia Lona

127 | Escritura de los límites en *Memoria de chica*, de Annie Ernaux

Por Agustina Concepción Alonso

135 | Poder y violencia en *Operación Masacre* y en *El Castigo*

Por Eliana López D'Angelo

142 | Narrar imágenes: la reconstrucción de la memoria personal e histórica en Modiano y Duras

Por María Macarena Grao



Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: *Cartografías de la subjetividad*



Esta obra está bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> © 2 por

Comité de referato

Amelia BOGLIOTTI (Universidad Nacional de Córdoba)

Ana Inés ALBA MOREYRA (Universidad Nacional de Córdoba)

Claudia MORONELL (Universidad Nacional de La Plata)

Francisco AIELLO (CONICET-Universidad Nacional de Mar del Plata)

Juan Manuel LACALLE (Universidad de Buenos Aires)

Lía MALLOL DE ALBARRACÍN (Universidad Nacional de Cuyo)

Magdalena CÁMPORA (CONICET - Pontificia Universidad Católica Argentina)

Susana G. ARTAL MAILLIE (Universidad de Buenos Aires)

Walter ROMERO (Universidad de Buenos Aires)

Esa lengua que modelaba a los hombres, que esculpía los objetos, Erutilaba en los versos, rugía en las calles invadidas por las multitudes y arrancaba una sonrisa a una zarina llegada del otro extremo del mundo... Pero que, sobre todo, palpitaba en nosotros, cual fabuloso injerto en nuestros corazones, cubierto ya de hojas y de flores, portando en sí el fruto de toda una civilización. Sí, ese injerto, la lengua francesa.” (p. 50)

“En lo sucesivo, el francés se convertía en un instrumento cuyo alcance yo podía medir al hablar. Sí, en un instrumento independiente de mí, que yo manejaba siendo consciente de cuando en cuando de lo extraño de semejante acto.

Por desconcertante que fuese, mi descubrimiento me proporcionó una penetrante intuición con respecto al estilo. Aquella lengua-instrumento cincelada, afilada, perfeccionada- me decía a mí mismo-, no era ni más ni menos que la escritura literaria.” (p. 227)

“Sí, Charlotte había hablado en francés. Hubiera podido hablar en ruso; ello en nada habría empañado aquel instante recreado. Luego existía una especie de lengua intermedia. ¡Una lengua universal! Pensé de nuevo en esa mixtura de lenguas que descubriera gracias a mi lapsus, en la ‘lengua del asombramiento’...”

“Y ese día, por primera vez, cruzó por mi mente esta exultante idea: ¿Y si fuera posible expresar esa lengua por escrito?” (p. 233)

“Yo era un ruso raro al que le daba por escribir en francés.” (p. 263).

Andreï Makine, El testamento francés¹.

1 Makine, A. (1997). *El testamento francés*. Buenos Aires: Tusquets. Traducción de Javier Albiñana

Agradecimientos

El encuentro académico del que resultaron los trabajos reunidos aquí y la realización de este libro fueron posibles gracias al sostenido acompañamiento de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF), la Alianza Francesa de Córdoba, la Asociación de Profesores de francés de la provincia de Córdoba (AP-FPC) y del Centro Cultural Canadá-Córdoba (ASAEC), y a la Municipalidad de la Ciudad de Córdoba que declaró de interés cultural el evento.

Agradecemos a la Facultad de Filosofía y Humanidades y a la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba que avalaron institucionalmente el IV Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona y las XXXIII Jornadas Nacionales de la AALFF.

Nuestra gratitud a la comunidad de docentes, investigadoras e investigadores, egresadas y egresados, y estudiantes que con implacable compromiso hicieron posible la concreción del postergado encuentro que, a causa de la pandemia de Covid-19, debió realizarse de manera remota. Gracias a quienes formaron parte de esa comunidad que, aún en la virtualidad, participaron como evaluadores, colaboradores, asistentes técnicos, expositores y público.

Gracias especialmente a las autoras de los artículos aquí reunidos que con sus contribuciones dan luz a este libro.

Introducción

U*na semilla brota*

En el verano de 2020, contemplábamos con distancia y cierto asombro escenas de, hasta entonces, una lejana epidemia que los medios de comunicación traían desde el continente asiático. Dos meses más tarde, las primeras alertas nacionales provocaron el cierre de todas las universidades de nuestro país y el cese total de las actividades presenciales en ellas. En ese mismo acto, quienes integrábamos la comisión organizadora del IV Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona y de las XXXIII Jornadas de la AALFF, encuentro que se desarrollaría en mayo del 2020, debimos suspender el evento. Recién dos años más tarde y de manera remota, logramos dar curso al postergado encuentro. Los trabajos aquí reunidos son el resultado ampliado de algunas de las comunicaciones que fueron presentadas en mayo de 2022. Hoy, transcurriendo el segundo semestre de 2024, observamos con perplejidad ya no una pandemia mundial sino un gobierno nacional que atenta de un modo espectacular y explícitamente deliberado sobre el desarrollo científico local: desfinanciamiento, vaciamiento, despidos y eventuales privatizaciones acechan sobre toda la comunidad educativa y científica. Aún frente a fenómenos naturales, sociales, políticos y económicos que han lacerado parte del tejido social o han atomizado en gran medida los proyectos colectivos, aún ante lo adverso y lo desalentador del panorama actual, una semilla brota y esa semilla es este libro, fruto del trabajo colectivo. Libro que no hubiese sido posible sin el perseverante trabajo *ad honorem* de quienes colaboraron durante todos estos años, la paciente espera de las autoras, el apoyo de las instituciones y organismos que nos acompañaron desde el primer momento.

Cartografiar territorios de la subjetividad

El campo literario conformado por las literaturas escritas en lengua francesa es vasto y absolutamente diverso. La historia de la constitución de ese campo se narra como una sucesión de corrien-

tes, escuelas y movimientos literarios hasta el inicio de los procesos independentistas por parte de las colonias francesas, momento a partir del cual la literatura francesa es penetrada por las producciones provenientes de espacios y experiencias poscoloniales. Ingresan, además, otras voces que provienen de espacios remotos pero que eligen hospedarse en la lengua francesa para crear literatura. Pascale Casanova sostiene que “la cuestión de la literatura está evidente y directamente ligada, aunque por lazos muy complejos, con la de la lengua. El escritor mantiene con su lengua literaria (que no siempre es su lengua materna ni su lengua nacional) relaciones infinitamente singulares e íntimas.”² (2001, p. 67). Esa relación entre lengua y escritura diseña y organiza una cartografía literaria que contiene a todos los textos escritos en lengua francesa, independientemente del lugar de procedencia de sus autores o del espacio en que fueron creados. De allí que el eje de la convocatoria tanto para el Congreso 2022, como para el llamado para la presente publicación fueran, de un modo amplio, las *literaturas de expresión francesa*, que podían ser abordadas en su vinculación con otras artes (cine, música, pintura, danza, entre otras), con diversas corrientes teóricas, con la crítica o con las literaturas de otras lenguas o de otras naciones.

En este sentido, al momento de la convocatoria, los trabajos que recibimos respondían afirmativamente a aquella vastedad: nos encontramos con obras en lengua francesa de autoras y autores de los siglos XX y XXI, provenientes de las más diversas procedencias — Canadá, Francia, Bélgica, Argentina, Costa de Marfil, República del Congo, Ruanda, Marruecos, e Indochina Francesa. No obstante, más allá de la heterogeneidad que se nos presentaba, cuando aquellos artículos individuales fueron leídos en tanto conjunto, se impuso un tema en común vinculado con la problemática de la subjetividad. La emergencia de lo subjetivo no aparece aquí como un gesto egotista, sino en el sentido que Paula Sibilia lo explica: “[...] la subjetividad no es algo vagamente inmaterial, que reside ‘dentro’ de usted [...] o de cada uno de nosotros. Así como la subjetividad es necesariamente *embodied*, encarnada en un cuerpo; también es siempre *embedded*,

2 Casanova, Pascale (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama. Trad. Jaime Zulaika.

embebida en una cultura intersubjetiva.”³ (2017, p. 20). *Cartografías de la subjetividad* conforma un corpus de investigaciones que indaguen sobre diferentes aspectos, funciones y modalidades de la presencia de lo subjetivo en las obras que lo componen.

La primera parte del libro, titulada *Posturas de la subjetividad*, refiere a distintas modulaciones que asume la subjetividad en tanto enunciador, voz narrativa y personaje. Este primer apartado abre con tres artículos que reflexionan sobre el lugar de la enunciación en la traducción. El primer de ellos, *Posición identitaria en traducción: los poemas de Kanapé-Fontaine*, de las docentes, traductoras e investigadoras Ana Kancepolsky Teichmann y María Paula Salerno de la Universidad Nacional de La Plata, problematiza y reflexiona sobre la tarea de traducir no solo de las autoras mismas del artículo, sino también sobre la posición subjetiva intercultural en la cual vive y desde la cual escribe la poetisa innu Natasha Kanapé Fontaine en dos de sus poemarios *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012) y *Bleuets et abricots* (2016). En segundo lugar, Carla Rossi, docente de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, estudia en *Naturaleza, utopía y sociedad* en M. Colmont y J. L. Ortiz, las estructuras de significaciones compartidas entre la subjetividad que escribe Marie Colmont en la década de 1930, en su libro de ensayos *En la naturaleza*, y aquella subjetividad que lee y traduce a Colmont, y escribe a la vez, Juan L. Ortiz en su poemario *El ángel inclinado* (1937). El tercer artículo que reflexiona sobre la traducción es de Alba González, de la Universidad de Buenos Aires, que propone en *La mujer descalza, de Scholastique Mukasonga* una aproximación a los sentidos que suscita el pasaje de una lengua hacia otra en distintos niveles: en el nivel enunciativo, la narradora/autora ruandesa que traduce hacia el francés; en el lingüístico, la traductora -Sofía Traballi- que efectúa el pasaje hacia el castellano; y en el circuito editorial, la transferencia que la editorial Empatía produce dentro del campo nacional de llegada. La construcción de la subjetividad como configuración identitaria es abordada desde la psycocrítica (Ch. Mauron) en *L'obsédante métaphore du miroir chez Bianciotti* de María Victoria Alday, docente de la Universidad Nacional de Córdoba; es desde la metáfora del

3 Sibilia, Paula. (2017). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Trad. Rodrigo Fernández Labriola.

espejo que la autora indaga en los modos de construcción del yo profundo en *La busca del jardín* (1978). En los dos artículos subsiguientes, la configuración de la subjetividad está ceñida al análisis de las dimensiones espacio-temporales. María Celeste Biorda, docente de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, propone descubrir en *Écrire les dictatures : l'exemple de deux romans africains*, desde la noción *scénographie* (D. Maingueneau) los procedimientos mediante los cuales los mismos enunciadores legitiman su acto de habla en *La vie et demie* (1979), de Sony Labou Tansi, y en *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), de Ahmadou Kourouma. En *El cronotopo del camino* en *La modificación de Michel Butor*, por su parte, Hebe Silvana Castaño, docente de la Universidad Nacional del Comahue, recupera el concepto *cronotopo del camino* (M. Bajtín) para insertar una subjetividad en medio de otras subjetividades que la transformarán en diversos aspectos. El apartado cierra con *Crisis de amor, palabra y conciencia* en Breton y Duras, de Quimey Juliá que analiza en *Nadja* (1928), de André Breton, y en *El arrebató de Lol V. Stein* (1987), de Marguerite Duras, las subjetividades de los narradores-personajes en estrecha vinculación con la práctica escritural como pulsión de una crisis.

El segundo apartado reúne, bajo el subtítulo *Reminiscencias de la subjetividad*, una serie de trabajos que exploran sobre la construcción de una subjetividad estrechamente relacionada con la memoria y la anamnesis. El recuerdo vuelve, en estos casos, a veces como material fotográfico o filmico, otras como escritura o como la búsqueda de ella; en otros relatos, el cuerpo individual o el cuerpo social devienen recinto que contiene a la memoria. El cuerpo materno como lugar que alberga y emana memoria es abordado en los artículos de Noelia Martino (UNC), *Lo social en los cuerpos narrados* en *Una mujer* (1987), de Annie Ernaux, y en el de Felicitas Romero Puente (UNC), *El beso materno en la gestación de la poética proustiana*. En el artículo de Noelia Martino, a partir del análisis de la voz narrativa —que es la de la hija tomando la voz de su madre— devela que en el cuerpo materno reside el cuerpo social. En otro sentido, Felicitas Romero Puente demuestra de qué modo Marcel Proust se incorpora a una estética idealista a partir del análisis del beso materno en “Una noche en el campo” de *Los setenta y cinco folios* (2021),

y el primer capítulo de *Por la parte de Swann*, titulado “Combray”, de *La Recherche du temps perdu* (1913). En *Los límites de lo humano: el deseo en Biografía del hambre*, Antonela Nobile indaga en la novela de Amélie Nothomb, publicada en 2004, sobre el *hambre* como metáfora del deseo que permite, desde los postulados de Gabriel Giorgi, develar los dispositivos con los que la biopolítica modeliza el cuerpo y la subjetividad. En *El ánima y el ánimus en Zone Blanche de Frédérique Germanaud*, Ana Virginia Lona analiza, desde los conceptos contenidos en el título y recuperados de Carl Gustav Jung, los modos de representación de lo subjetivo a partir de la figura de la pareja que protagoniza el relato en tanto unidad mínima de sentido. En los tres artículos que siguen, la memoria —fuese individual o colectiva— configura ineludiblemente una subjetividad singular o de una comunidad. La subjetividad escritural encuentra su fuente en el contacto con su yo pasado en *Escritura de los límites en Memoria de chica* (2016), de *Annie Ernaux*, de Agustina Concepción Alonso (UNC). La memoria de hechos pasados devela en *Poder y violencia en Operación Masacre* y en *El Castigo*, de Eliana López D’Angelo voces narrativas modelizadas por la violencia que el poder instituye sobre los sujetos. El apartado cierra con *Narrar imágenes: la reconstrucción de la memoria personal e histórica en Modiano y Duras*, de María Macarena Grao (UBA) que explora en la novela *Dora Bruder* (1997), de Patrick Modiano, y en el guión de la película *Hiroshima mon amour* (1960), de Marguerite Duras, la memoria documental, el relato autobiográfico y la conmemoración colectiva.

En suma, proponemos, para trazar este mapa, comprender la subjetividad como una unidad de sentido que iluminará procesos —correspondientes a distintos tiempos, provenientes de distintos espacios— para conocer así las formas, los cuerpos y las voces de la subjetividad.

I

Posturas de la subjetividad



Posición identitaria en traducción: los poemas de Kanapé-Fontaine

Ana Kancepolsky Teichmann¹

y María Paula Salerno²

La escritora Natasha Kanapé-Fontaine (1991), de origen innu, pertenece a una generación de artistas que ha puesto en jaque los estereotipos sobre lo indígena en Canadá, impulsando un movimiento de reconstrucción de la memoria que actualiza la mirada sobre las identidades singulares y colectivas. En los últimos años, esta autora contemporánea se convirtió en una figura icónica de la lucha por los derechos de las Primeras Naciones, Métis et Inuit³. Su compromiso estalla como su arte —ella escribe, canta, pinta, actúa— y estalla en su arte para apuntalar el valor de las culturas autóctonas y reposicionarlas en la historia del continente americano. En particular, en el terreno de la literatura, toma el francés, la lengua colonial, como un arma de deconstrucción (cf. Kanapé-Fontaine, 2015) y hace de la poesía un espacio en el que se mezclan lenguas y culturas, dimensiones íntimas y colectivas, en una constante indagación en torno a la identidad propia, sumergida en la identidad de los pueblos originarios y, específicamente, de la comunidad innu (cf. Kancepolsky y Salerno, 2021).

1 Université de Montréal. ana.kancepolsky.teichmann@umontreal.ca

2 Centro de Teoría y Crítica Literarias, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata - CONICET. msalerno@fahce.unlp.edu.ar

3 Los pueblos originarios de Canadá se dividen en estas tres categorías. Las Primeras Naciones reúnen a más de 50 naciones en todo el país, entre las cuales se encuentra la nación innu. El pueblo Métis y el pueblo Inuit poseen categorías diferentes, pero los tres grupos son reconocidos como indígenas por el gobierno federal.

De nuestra parte, en el marco de un proyecto de traducción y edición dirigido por María Leonor Sara y María Julia Zaparart, que resultó en la publicación de la antología bilingüe *Mujer tierra, Mujer poema* (2021)⁴, nos dedicamos a estudiar dos poemarios específicos de Natasha Kanapé-Fontaine: *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012) y *Bleuets et abricots* (2016), publicados por la editorial canadiense *Mémoire d'encrier*⁵. Con el objeto de traducir una selección de poemas de estos libros, comenzamos a problematizar los procesos de traducción de las literaturas indígenas al español y, dada la fuerza que la lucha identitaria cobra en los textos poéticos de esta autora en particular, pensamos que nuestro trabajo debía fundarse en un acercamiento crítico respetuoso de su postura literaria, de su cultura y las reivindicaciones de los pueblos originarios. Pensar en términos posturales, como explica Meizoz (2011),

implique une conception plurielle du sujet et de l'action, et insiste sur la capacité de l'individu à renégocier les statuts et les rôles qui lui sont assignés. Loin de reproduire simplement les contraintes objectives pesant sur l'auteur, une posture rejoue une position et un statut social dans une performance globale qui a valeur de positionnement dans une sphère codée de pratiques (p. 8-9).

Con su pluma, Kanapé-Fontaine combate significados, abre perspectivas, renegocia posiciones, y así, su universo textual no puede

4 El proyecto se llevó adelante desde el Laboratorio de Investigaciones en Traductología del IdIHCS (Universidad Nacional de La Plata-CONICET) y contó con el apoyo de la Organización Internacional de la Francofonía. El libro *Mujer tierra, mujer poema* ofrece traducciones de textos de tres escritoras autóctonas, Joséphine Bacon, Natasha Kanapé-Fontaine y Virginia Pésémapéo-Bordeleau.

5 *Mémoire d'encrier* fue fundada en Montreal, en 2003, por el escritor haitiano-canadiense Rodney Saint-Éloi. Entre sus principales aspiraciones, se propone “penser l'autre autrement, l'autre au pluriel, en ouvrant de multiples fenêtres sur le monde, ceci de manière décomplexée. Dans nos sociétés actuelles, rien ne manque plus que le dialogue. C'est dans cet esprit que *Mémoire d'encrier* travaille à sensibiliser, diffuser et promouvoir une pensée et un espace de la diversité, mettant en circulation les littératures de la diversité, les valeurs du vivre-ensemble et en confrontant l'histoire, le racisme et les inégalités” (<http://memoiredencrier.com/memoire-dencrier/>).

sino leerse en el contexto de toda una dinámica social y performativa que da sustento a su identidad poética y autoral.

Problemas de traducción

Desde su irrupción en el terreno de las letras quebequenses, Natasha Kanapé-Fontaine forjó un proyecto de escritura literaria íntimamente ligado a las experiencias del territorio ancestral, de la oralidad y la lengua autóctona. Ella misma lo explicita: “Ma parole dansera avec les sons et les verbes de l’Innu-aimun (langue), le langage de l’Innu Assi (territoire), la pensée de l’Innu (être humain), la puissance de l’Innu-aitun (culture)” (2015, p. 25). Pero la lengua a través de la cual logra dar entidad y sentido a este cúmulo de experiencias es el francés: “la langue par laquelle elle se définit comme Innue. En tant que langue ayant servi à édicter et à gérer les relations coloniales, le français est la langue par laquelle elle peut négocier ces relations et reprendre sa souveraineté” (Moyes, 2018, p. 66).

El posicionamiento de la autora entre estos dos terrenos disímiles es capital tanto en *N’entre pas dans mon âme avec tes chaussures* como en *Bleuets et abricots* y significó, para nuestro trabajo de traducción, algunos problemas ligados a cuestiones críticas de relevancia en relación con su identidad poética y sociocultural.

Entre lenguas, entre culturas

Un rasgo distintivo de la escritura de Kanapé-Fontaine es la irrupción del innu-aimun, su lengua materna, en los poemas en francés. Se trata de momentos en que la lengua colonial se suspende frente a nombres e imágenes que no pueden ser dichos sino en la lengua autóctona. En las ediciones de *Mémoire d’encrier*, los términos en innu-aimun se imponen sin traducción al francés ni explicación alguna sobre su significado. Con esto, los lectores alóctonos⁶ que desconocen el innu-aimun quedan en posición forzada de ir al encuentro de esas palabras desconocidas (y, así, de esa cultura otra

6 El término “allochtone” se utiliza con frecuencia en Quebec para designar específicamente a personas que no son indígenas.

que se manifiesta en los versos) para poder apreciar los sentidos tramados en el poema.

En particular en los poemas de *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* seleccionados para *Mujer tierra, mujer poema*, la lengua indígena interrumpe el francés para nombrar a los ancestros (*Kukum*), para referir a formas de habitar el mundo propias de los pueblos originarios (*meshkanat*; *assiu-mashinaikan*) o para mostrar la relación de intimidad entre el sujeto poético y la naturaleza (como sucede en los versos que citamos más abajo, donde aparece el término *minashkuat*, que significa “el bosque”). La lengua materna es un recurso del poema cuando, por ejemplo, urge huir de los “terrores del mundo”, refugiarse en la tierra, los ancestros, la infancia... espacios de paz y libertad:

j'ai peur des tremblements du monde je me terre dans les bras de <i>minashkuat</i> comme au temps de mon innocence. (Kanapé-Fontaine, 2012, p.61).	tengo miedo de los temblores del mundo me escondo en los brazos de <i>minashkuat</i> como en los tiempos de mi inocencia. (MTMP, p. 55) ⁷ .
--	--

A la hora de traducir al español y proyectar la edición de los textos, juzgamos primordial mantener el encuentro de dos lenguas conmocionando en el poema. Como expusimos en otros trabajos, esta conmoción muestra, por un lado, que la poesía de Kanapé-Fontaine se construye sobre el choque entre dos sistemas culturales diferentes y, por otro, permite entrever las relaciones profundas que la subjetividad indígena mantiene con su lengua, su tierra, su pasado y su cultura (Kancepolsky y Salerno, 2021 y 2023). No obstante, la interacción entre el francés y el innu-aimun (dos lenguas que se hablan

7 De aquí en adelante, para nuestra traducción de los textos de Kanapé-Fontaine, publicada en Sara y Zaparart (2021), consignamos solamente la abreviatura del título del libro (MTMP) y el número de página.

en el territorio canadiense) no es equivalente a la del español con el innu-aimun, cuyas proyecciones geográficas son disímiles. Los lectores argentinos a los que apunta nuestra traducción (en la que optamos por la variedad rioplatense) probablemente tengan escasas o nulas referencias sobre los pueblos indígenas de Canadá y, en este sentido, nuestro libro se propone generar el acercamiento. Por lo tanto, en todas las versiones en español de la antología se conservan en innu-aimun o en cri⁸ los vocablos que así aparecen en las ediciones canadienses, pero se ofrece un glosario como anexo para aclarar sus significados.

Sistema de la persona

En la línea de una subjetividad “entre culturas”, un problema de traducción recurrente es el que compromete el sistema de la persona. El sujeto poético no solo se define a fuerza de afirmarse a través del “yo” sino en una dinámica de enunciación en la que quedan involucradas la segunda y la tercera persona, generando un entramado subjetivo que convoca lo colectivo, que involucra al otro y se torna trans-subjetividad (cf. Kancepolsky y Salerno, 2021). A título de ejemplo, traemos un caso del prólogo de *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, escrito en una prosa poética con valor de manifiesto. En ese texto, predomina el uso de la segunda persona del singular como un recurso de exploración de la propia identidad. La autora se dirige, en principio, a sí misma, pero a su vez convoca en esa forma de la enunciación a quienes, como ella, se encuentran fluctuantes entre dos pueblos, “deux mondes, deux rives, deux histoires” (Kanapé-Fontaine, 2012, p. 7); al tiempo que opone este colectivo ligado al valor de lo indígena a otro, al de los otros responsables del genocidio, el exilio y el sufrimiento de los pueblos originarios. Como sujeto de una identidad singular partida y que porta en sí el espíritu de toda una nación, la autora enuncia: “mettre le feu à l'histoire, à ta douleur,

⁸ Bacon y Kanapé-Fontaine escriben en francés y en innu-aimun. Pésémapéo Bordeleau, en francés y en cri, su lengua materna. Los poemas de Bacon fueron traducidos por María Leonor Sara. Los textos de Pésémapéo Bordeleau fueron traducidos por María Julia Zaparart.

à vos légendes. À vos peines à tous. Sans celles-ci tu ne voudrais pas être toi” (Kanapé-Fontaine, 2012, p. 7).

El inconveniente para nuestra traducción reside en que en el español rioplatense los posesivos de la segunda persona del plural coinciden con los de la tercera: “sus”. La ambigüedad pone en riesgo la lectura de ese entramado en que lo individual (*ta douleur* / tu dolor / el dolor de una o de uno) y lo plural (*vos légendes* / sus leyendas, las leyendas “de ustedes”; *vos peines* / sus penas, las penas “de ustedes”, y finalmente “de todos” [à tous]) se corresponden y fusionan. Frente a esto, nuestra propuesta de traducción se inclinó por la forma de la *segunda persona del singular* (“tus leyendas”, “tus penas”), de modo de asegurar la lectura de esa segunda persona, entendiendo que la dimensión plural que los versos convocan puede reponerse a partir del complemento “de todos” y del valor semántico intrínseco de los lexemas “leyendas” y “genocidio”. Nuestra traducción: “prender fuego a la historia, a tu dolor, a tus leyendas. A tus penas de todos. Sin ellas no querías ser vos. Sin ellas no le gritarías al genocidio” (MTMP, p. 47).

Afirmación identitaria

Más allá de estos entramados textuales en que se pone a funcionar todo el sistema de la persona, es innegable que en la poesía de Kanapé-Fontaine el pronombre de la primera persona del singular es predominante. En efecto, el “je” constituye el pilar sobre el que se erige la subjetividad simbólica y desde el que se marca la posición identitaria. Se trata de un “je” que se irradia hacia diferentes dimensiones y, en este sentido, es también vehículo de una trans-subjetividad. Por momentos, se asiste a la fusión del “je” con el territorio, con los ancestros o la espiritualidad del pueblo innu; en otras ocasiones, aparece mancomunado a su historia, a un trayecto íntimo y singular, pero sobre el que se proyectan historias y modos de vida colectivos; otras veces, el “je” se funde con la palabra poética, es la persona de la enunciación que solo tiene entidad escrita y se realiza en el poema. Esta proyección de sentidos múltiples y lecturas posibles estalla en el prólogo de *Bleuets et abricots*, que funciona como un manifiesto de afirmación de la identidad de la autora: “Je suis parce que je suis. Je

dis je. Je sais donner la vie. Je suis féconde” (2016, p. 7). Dado que las repetidas ocurrencias del pronombre de primera persona habilitan lecturas en clave enunciativa, textual, poética, imaginaria, simbólica o histórica, es importante que la traducción logre mantener la pluralidad y ambigüedad de sentidos abiertos por el poema. De esta suerte, en muchas ocasiones hemos optado por explicitar el pronombre “yo” en las versiones traducidas: “Yo soy porque yo soy. Yo digo yo. Yo sé dar vida. Yo soy fecunda” (MTMP, p. 87). En la medida en que tal frecuencia de utilización del pronombre explícito no es habitual en nuestra lengua, en la traducción resuena el uso más propio del francés, lo que provoca un efecto de *extranjerización* (Venuti, 1995).

El pasaje citado nos coloca frente a la cuestión de la afirmación identitaria por la vía del “decirse”. Afirmarse como ser en el discurso es marcar una posición, es proclamar el poder de la palabra para renegociar los significados históricamente atribuidos a los seres, las cosas, las lenguas, las culturas e implica, por lo tanto, defender la poesía como terreno de lucha. En los esfuerzos por reconstruir la memoria de su nación, la autora se propone volver a nombrar, nombrar con propiedad, desdecir lo dicho por otros, que en su atribuir nombres y roles han obliterado las subjetividades indígenas: “Pays mien ô / je te nommerai par ton nom” (Kanapé-Fontaine, 2016, p. 14); “Pays mien ô / voici ton nom / lové entre mes entrailles (p. 15).

Teniendo en cuenta estos aspectos, un nuevo problema de traducción, cruzado con la cuestión de la omisión/explicitación del pronombre de primera persona singular, se nos presentó frente a los versos siguientes: “Si je te nommais mon ventre / si je te nommais mon visage” (p. 14). La opción que ofrece el español de elidir el pronombre “yo” abriría en estos versos un abanico de interpretaciones posibles (habilitadas por la flexibilidad de la gramática) que, a ciencia cierta, desdibuja la imagen poética del sujeto ligado a su facultad de nombrar y de nombrarse. Por ejemplo, al enunciar “si te nombrara mi vientre / si te nombrara mi rostro”, por la coincidencia desinencial entre la primera y la tercera persona de singular en la conjugación del presente del subjuntivo, bien podría asignarse la función sujeto a “mi vientre” y a “mi rostro”, generando una sinécdoque ausente en el texto en francés. Esto alteraría el complemento oracional, obturaría la imagen de unidad e intimidad entre el territorio (el país) y el cuer-

po de quien dice “yo” en el poema y anularía el efecto de reflexión del verbo: nombrar el propio vientre, nombrar el propio rostro, nombrar el país propio es *nombrarse*.

Por último, traemos a colación una problemática terminológica, también relacionada con las diversas formas en que se articula la afirmación de sí en los poemas:

<i>Je suis femme la terre d'où l'on a tiré mon nom mon pubis attend l'avènement les missionnaires me disaient Montagnaise moi je dis femme-territoire mes montagnes t'enseigneront l'avenir (Kanapé-Fontaine, 2016, p. 20).</i>	<i>Soy mujer la tierra de donde sacaron mi nombre mi pubis espera el advenimiento los misionarios me decían Montagnaise yo digo mujer-territorio mis montañas te enseñarán el futuro (MTMP, p. 103).</i>
---	--

El término *Montagnaise* porta la referencia sociocultural a la facultad de nombrar que ejercieron los colonizadores, quienes llegando por mar veían el terreno elevado y asumían a sus habitantes como “pueblo de montaña”. El poema cuestiona, por la vía del nombre, la identidad asignada por el Otro y le opone una forma de decirse que señala el camino de la propia identidad: “mujer-territorio”. Para la versión en español, se nos presentaba inadecuada la domesticación del término a “montañesa”. Por un lado, esa transposición borraría la referencia histórica que forma parte de la trama del poema. Por otro lado, invisibilizar ese término original equivaldría a neutralizar la postura de la autora, quien buscó oponerse de forma deliberada a la voz concreta del colonizador, sus instituciones y sus representantes. Al conservar el término en francés en nuestra traducción, provocando nuevamente un efecto de extranjerización, buscamos llamar la atención del lector sobre estos posicionamientos políticos que se despliegan en la poesía de esta autora de origen innu.

Conclusiones

Pensar la traducción en términos posturales nos condujo a conocer más de cerca las problemáticas propias del campo literario indígena en el contexto quebequense, estrechamente vinculadas con las reivindicaciones políticas de las culturas originarias. Voces literarias como la de Kanapé-Fontaine, en su lucha tan simbólica como real por el reposicionamiento identitario de sus comunidades, portan un valor tanto para el desarrollo de las letras del continente americano como para la justa reconfiguración de su mapa histórico.

Ante estas circunstancias, en nuestro trabajo sobre la poesía de esta joven escritora innu nos concentramos en un corpus y un panorama mucho más amplio que el de los poemas seleccionados para la antología publicada en Argentina. Apuntamos entonces a traducir una poética en la que se plasma y modela la postura literaria, teniendo en cuenta la diversidad de cuestiones críticas que la atraviesan, el entramado en el que se reúnen lo textual y lo sociocultural, en el que se fusionan el proyecto literario y la urgente renegociación de los roles históricamente asignados a las subjetividades indígenas. De allí que, frente a determinados problemas de traducción, hayamos optado por poner de relieve la étrangeté de una literatura que viene a proyectarse por primera vez en español, en el cono Sur del continente, donde es apenas conocida. Esperamos que nuestra traducción, acompañada de nuestros trabajos científicos sobre el tema, respondan a las demandas de la autora, quien cada vez más hace resonar la voz de su pueblo, sus ancestros, sus tradiciones y su tierra para ganar visibilidad y ser reconocida, revalorizada y reposicionada en sus relaciones con las otras culturas del continente americano.

Referencias bibliográficas

- Kanapé-Fontaine, N. (2012). *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*. Montreal: Mémoire d'encrier.
- Kanapé-Fontaine, N. (2015). Ma parole rouge sang. *Relations*, n°778, p. 24-25.(2016). *Bleuets et abricots*. Montreal: Mémoire d'encrier.

- Kancepolsky Teichmann, A. y Salerno, M. P. (2021). Traduire la langue poétique de Natasha Kanapé-Fontaine. *Synergies Argentine* 7, 61-74.
- Kancepolsky Teichmann, A. y Salerno, M. P. (2023) Soutenir la posture littéraire dans la traduction des littératures autochtones vers l'espagnol. *Revue Alternative francophone*, 3 (2).
- Meizoz, J. (2011). *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Ginebra: Slatkine.
- Moyes, L. (2018). From one colonial language to another: Translating Natasha Kanapé Fontaine's 'Mes lames de tannage'. *Transcultural*, 10.1, 64-82.
- Sara, M. L. y Zaparart, M. J., dir. (2021). *Mujer tierra, mujer poema*. Antología bilingüe de poemas de Josephine Bacon, Natasha Kanapé-Fontaine y Virginia Pésémapéo-Bordeleau. La Plata: Malisia.
- Venuti, L. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge.



Naturaleza, utopía y sociedad en M. Colmont y J. L. Ortiz

Carla Rossi¹

Introducción

En el año 2015, la editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos publicó el libro de ensayos titulado *En la naturaleza*, de la escritora francesa Marie Colmont. La edición reúne textos que fueron divulgados a lo largo de 1945 en el periódico *El Diario* de la ciudad de Paraná en una sección titulada “Páginas, notas y poemas poco conocidos”. La traducción estaba a cargo del poeta Juan L. Ortiz, quien firmaba en las leyendas que acompañaban a estos textos bajo el seudónimo de Alfredo Díaz².

Los artículos de Colmont se publicaron inicialmente en el semanario parisino de izquierda *Vendredi* entre los años 1936 y 1938³. Estos fueron años donde el poeta entrerriano leía los periódicos de Francia y seguía de cerca los acontecimientos políticos, culturales y literarios, atento a los avances del fascismo, la guerra de España y el desarrollo del gobierno de izquierda, aliado a los *Frentes Populares*, en el territorio francés⁴.

1 Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales (UADER, Concepción del Uruguay). Doctoranda en Letras de la FFYH (UNC). Mail: rossimacarla@gmail.com

2 Al igual que Ortiz, la escritora firmaba con un seudónimo, pues su nombre original era Marie Germaine Moréal de Brévans. Colmont, refiere a un pequeño arroyo del norte de Francia y de algún modo anticipa el lugar que ocupa el espacio silvestre en sus textos.

3 La única edición que reúne gran parte de ellos en su lengua original fue en 1944, bajo el título de *Le grand chemin*, después de su muerte a causa de la tuberculosis. Esta edición prácticamente no se consigue. Algunos de sus artículos se encuentran en el blog *#JeLaLis* – Marie Colmont. Las traducciones de Juan L. Ortiz son las únicas que se conocen hasta el momento.

4 El rol que asumieron los escritores en la década del '30 en el proceso de conformación de los Frentes populares para la lucha contra el fascismo constituye un punto fuerte que los conecta desde su definición ideológica.

Es posible postular que las traducciones y el interés del poeta entrerriano por publicar los textos de Colmont se fundaron en gran medida en una suerte de identificación con la cosmovisión y el posicionamiento estético y político que en ellos se expone. Incluso si nos remitimos al poemario *El alba sube*, publicado en 1937 y escrito antes de sus lecturas del *Vendredi*, podemos reconocer la existencia de un universo de sentidos compartido aun cuando se trata de géneros diferenciados. Por otra parte, estas correspondencias se mantienen y se acentúan en las publicaciones siguientes del poeta, en especial en *El ángel inclinado* y uno de sus últimos poemas, “Un palacio de cristal”, donde Ortiz menciona a Colmont y concentra el tratamiento de muchos de los tópicos comunes.

La estructura de significaciones compartidas presenta una oposición entre las virtudes de la naturaleza y la realidad social marcada por la guerra, la pobreza y la muerte. Esta tensión tiende a resolverse en una poética que postula nuevamente a la naturaleza como modelo y fuente del pensamiento estético, filosófico y político, definido desde los sentidos de la belleza, el espíritu y lo colectivo. El propósito de este trabajo es ampliar algunas significaciones que se desprenden de este sistema, abordando los ensayos de Marie Colmont en conjunto con los poemas de *El ángel inclinado* de Juan L. Ortiz.

La naturaleza

La configuración de la mirada sobre el espacio natural es un punto de partida para pensar el sistema simbólico que se construye en ambos autores. La relación entre la naturaleza y el lugar de la enunciación se basa en un conocimiento profundo del espacio natural.

Colmont militaba en el socialismo y Ortiz en las líneas del comunismo. En Argentina, la intelectualidad izquierda y liberal atendía a los acontecimientos de Europa como punto de referencia para hacer frente a las manifestaciones del nacionalismo extremo en el territorio local. Incluso, Juan L. Ortiz y Amaro Villanueva, quien dirigía el suplemento cultural de *El Diario* en los tiempos de publicación de los artículos de Colmont, integraban la Asociación de Intelectuales, Artistas y Escritores (AIAPE), lo que fue una extensión de las asociaciones conformadas en el I y II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrados en Francia y España en los años '35 y '37 (Alzari, 2016).

En primera instancia, nos encontramos ante un paisaje sin artificios ni intervención del hombre. Allí, se construye una relación marcada por el intimismo y una atención absoluta a los objetos que componen el paisaje: los sonidos de los animales, el movimiento de los árboles y flujos de agua, los colores de las plantas, variaciones de luz en el día, la noche y las estaciones del año.

Marie Colmont (2015) se presenta a sí misma como una especie de guía de la naturaleza. La interpelación a través de la segunda persona arrastra a su enunciatario a sentirse en el mismo lugar para mirarlo de cerca con la misma atención hacia los detalles: “Ven conmigo a un camino que te mostraré” (p. 62), y a lo largo de sus textos va describiendo la “tierra blanda”, la “hierba espesa”, los “cielos de otoño”, “el color de la luna de invierno” o el álamo “eternamente adulescente”, en un espacio que se muestra profundamente conocido en sus ciclos, sus cromatismos, los sonidos y seres que lo habitan.

Si tu río va hacia el oeste, desde las cinco, te deslizarás sobre oro fundido. Desde esta hora a la del campamento vivirás en la magia. El cielo deviene verde, luego violeta, luego índigo; el viento se acuesta. Una garza volará replegando bajo ella sus duras patas color de hierro; las ratas comenzarán a escarbar en los ribazos. (p. 36).

Los artículos, fieles al espacio que describen, mantienen el equilibrio entre la luz y la oscuridad. El aroma, los colores y las formas bellas conviven con lo rancio y hostil, lo efímero de la vida y también de la muerte, en tanto que esta es concebida como un movimiento transitivo: “Vamos juntos a los lugares de la tierra donde todo es vida y donde se sabe que la muerte no es sino una transición” (p. 55). Se atribuyen a la naturaleza los sentidos de lo sobrenatural, la magia, lo efímero, las “fuerzas desconocidas”, y el efecto de irrealidad. Estos rasgos construyen el universo místico de la autora francesa, sobre el cual se trazó la conexión con el poeta enterrriano.

Intimismo y la complicidad entre la voz poética y el espacio natural también atraviesan la obra orticianiana. El poema “Fui al río...” que da inicio a la lectura de *El ángel inclinado* marca esa forma de identificación que luego se construye a lo largo de toda la obra: “Las ramas tenían voces / que no llegaban hasta mí. / La corriente decía cosas que no entendía” (Ortiz, 2015, p. 229).

La naturaleza, como uno de los elementos centrales de la poesía de Ortiz, adquiere múltiples significaciones. Por un lado, es modelo y motivo de los principios absolutos de belleza y perfección de las formas que persigue la escritura poética. En el acto de contemplación, se exaltan los matices impresionistas y el lenguaje poético se amalgama con las virtudes formales de la naturaleza: “Parecía destacado con un / equilibrio, un ritmo, de todo musical / en la plenitud grave y frágil de sus formas” (p. 234)⁵.

Por otra parte, el uso recurrente del lexema “gracias” en la poética orticiano contiene dentro de sí todo lo bello y virtuoso del paisaje. Junto con este, es muy frecuente la mención de “la dicha” para representar específicamente al efecto estético y emotivo del contacto con todo aquello que está en el primer orden. El sentimiento recobra, a su vez, mayor profundidad cuando los elementos de la naturaleza adquieren un sentido místico a partir el éxtasis que provoca el contacto íntimo con la naturaleza como canal de acceso a lo absoluto⁶.

¿Era la dicha pura, era la imagen de
La dicha delicada y común que esperaba
Aquí cerca como una presencia misteriosa,
O era la esperanza emergiendo del agua

Y llamando al confín entre las ramas quietas
Cuando se miran niñas y amarillas flores,
Eternas, frente a los secretos pasos fluidos

5 La imagen del árbol opera frecuentemente como símbolo de los lazos sociales. Ya se identifica en su poemario anterior, *El alba sube*, y se repite aún en *La rama hacia el este* y *El álamo y el viento*, donde todavía se pueden reponer algunas marcas de la lectura de Colmont desde la lectura del título, siguiendo a Sergio Delgado (2015), quien destacó dicha correspondencia con el final del artículo “Mi hermano, el árbol” donde la escritora concluye: “Un árbol en el viento: la imagen del dolor humano” (p. 86)

6 La expresión de la “dicha” es característica del lenguaje orticiano. El poeta introduce el lexema en el artículo de Colmont “*Plaidoyer pour le pays plat*” (“En defensa de la comarca llana”) para traducir de *bonheurs*, que también puede tomarse como “felicidad” o “goce”. Es posible atribuir la preferencia de Ortiz por el primer término al efecto explosivo del dígrafo “ch”, [tʃ], que agrega un sentido festivo, infantil, genuino y hasta “cosquilleante”.

Del tiempo, de qué tiempo, del sueño o de la vida?
(p. 245)

El problema social

La preocupación por la realidad social es el segundo elemento que nos permite identificar las poéticas de Marie Colmont y Juan L. Ortiz. En especial por los modos en los que se introduce y el efecto de tensión que provoca al yuxtaponerse con el espacio natural anteriormente descrito. La preocupación por las condiciones de vida de los trabajadores, la pobreza, el hambre y las víctimas de la guerra son los objetos que irrumpen el discurso y lo desplazan del universo de lo “bello” y la “dicha” para llevarlo al orden del dolor y la muerte. Las condiciones del hombre en la sociedad moderna imposibilitan la conclusión de una poética del paisaje, y se imponen con un tono urgente. Tomamos como ejemplos centrales el artículo de Colmont “Toda la belleza del mundo” y el poema de Ortiz análogamente titulado “Todas las gracias”.

En el primero de los casos, la oposición se manifiesta desde el inicio:

Yo hablaré aún hoy de las cosas frescas de la naturaleza.

No es este quizás el momento: los hombres a esta hora tienen la prioridad. [...]

Entonces, mi brizna de hierba, ve tú, en todo esto...; habría que ocuparse más bien del cañón que pasando con toda su malvada masa la hundiría en la tierra oscura. Y cuando este artículo después de esperar algunos días aparecerá delante del lector, ¿quién sabe dónde estaremos nosotros?

No importa, hablaré de la brizna de hierba y no del cañón. (Colmont, 2015, p. 54).

El sentido profundo se encuentra en el centro de la tensión que se sostiene hasta el final al manifestarse una inquietud por la necesidad indeseada de poner al hombre y el problema de la guerra en el centro del discurso. Este movimiento aparece en otros artículos

de Colmont como “Defensa de la comarca llana”, “Aguas estancadas” o “Pensamiento del alba” donde la naturaleza se torna el espacio del dolor humano, “La tierra, de nuevo, va a empezar a sufrir”, y el alba pierde sus virtudes para convertirse en la “mala hora de los vivientes” (p.17).

Por otra parte, el poema “Todas las gracias” de Ortiz (2015) presenta en sus primeras dos estrofas una enumeración de los objetos del paisaje: un arroyo, los árboles, el mediodía de otoño, las flores... Sin embargo, esta enumeración se construye con un ritmo acelerado que se funda en la preocupación manifiesta en la tercera estrofa: “Todas las gracias tiernas. / Y aquí, ah, un rancho. / La miseria, aquí cerca, con sus huéspedes horribles” (p. 241). A partir de esta irrupción, el goce de la contemplación se expresa como un potencial, “Sería hermoso / ir hasta el fondo de esta dicha detenida”, y la imagen de la pobreza adquiere más fuerza como efecto de la misma tensión puesta en la escena, “Pero hay pálidas caras, y hay harapos, al lado” (p. 242).

Estas oposiciones provocan un giro estilístico en la medida en que la enunciación de la realidad social se aleja del carácter etéreo, los matices impresionistas y las sutilezas sonoras del paisaje natural para adquirir el peso y la densidad del dolor humano despojado de metáforas.

Finalmente, un estado de duda e interrogación se expone como resolución provisoria de la tensión. Frente a la construcción de lo social como un problema de lo real, las “gracias” y el misticismo de la naturaleza adquieren un carácter de irrealidad y engaño. En otras palabras, la identificación con el escenario social y el sentimiento de dolor que este provoca ubica a los objetos de la “belleza” en el lugar opuesto. Sobre esta tensión se manifiesta la denuncia y una suerte de atribución a fuerzas externas que motivan los sentidos de la ironía y la traición. Algunos ejemplos de esta relación encontramos en el poema “No podéis, no, prestar atención” de Juan L. Ortiz: “La lluvia sobre los jardines / será una ironía acaso, para vuestra hambre” (p. 236); también en el artículo “Aguas estancadas” de Marie Colmont leemos: “¿no vendrá un día en que podamos soñar ante la belleza de la tierra sin temer que este sueño sea una traición?” (p. 40).

Un programa estético e ideológico

La oposición entre los sentidos de la naturaleza y el problema social encuentra su resolución final en un programa estético e ideológico que persigue los valores de la virtud y la belleza con un fuerte sentido de lo universal, en su visión filosófica y espiritual, de la igualdad y lo colectivo desde el punto de vista social y político.

En los textos de Marie Colmont (2015), la trascendencia a través de la conexión con la naturaleza profunda se opone a la estética de la “falsa elegancia, falsa delicadeza, falsa filosofía” (p. 69) y se muestra como acceso para la “unión entre los hombres” (p.115) ante los problemas de las guerras, la división de razas y la miseria.

Si es necesario una filosofía, es esta la que yo querría para ti. Ella puede llevarte lejos. El día que poses la mano sobre la madera, sobre la roca, sobre el metal, sobre el pelaje de la bestia, con la certidumbre de tocar allí una forma de la vida que fue, es o será tuya, donde te sentirás, sin más –sin menos–, un trozo del universo, ese día te elevarás fuera de ti mismo y desbordarás hasta el sentido extremo de lo colectivo, aquel que excede el mismo hombre. Creo que entonces estarás bien cerca de conocer la paz, pues perderás esta actitud de defensa y de orgullo que falsea tus relaciones con el mundo (p. 89).

Por último, ese espacio de virtudes también se manifiesta en la poética orticianiana y amplía sus posibilidades de significación a partir de las imágenes y metáforas representan la mística, el espíritu y la utopía. Esta construcción puede reconocerse en el poema “Un palacio de cristal”, donde Ortiz cita a Marie Colmont en el verso nueve y a partir de allí se confirma el diálogo directo con su obra. Como hemos referido, los sentidos más absolutos de lo universal, la comunión entre los hombres y la vida transitoria en una nueva relación con la muerte están estrechamente relacionados con las imágenes de la naturaleza, la acción colectiva, el pensamiento y la poesía.

Si, desde el abrazo humano, como tú dices,
Nos elevaremos a la gran hermandad.
Desde casa segura y limpia de la tierra,
Desde la casa hermosa y noble,
En medio de las triunfantes aventuras,
Por entre las fuerzas misteriosas que ceden,

La criatura humana entablará las más puras relaciones
Con todas las cosas que tiemblan en su halo sensible
Esperando nuestras miradas amorosas y nuestras caricias [intelligentes.
(p. 250).

En *El ángel inclinado* las definiciones estéticas e ideológicas presentan fuertes marcas en los vínculos explícitos con la poesía de García Lorca y Marie Colmont. Sin descuidar el escenario local, Ortiz integra en sus prácticas de escritura el sentido clasista y universal constitutivo de su poética.

Algunas consideraciones finales

Los comentarios expuestos hasta aquí son apenas una aproximación a aquellos elementos que nos permiten referir a una poética en común entre los artículos de Marie Colmont y la poesía de Juan L. Ortiz escrita en los años de traducción de la escritora francesa. El tipo de relación que se construye desde el lugar de enunciación entre la contemplación del espacio y la preocupación por la realidad social conducen a la articulación estética e ideológica de un programa que encuentra en la naturaleza la representación simbólica de sus principios. Finalmente, consideramos que existe entre su obra una conexión excepcional. Pues, los lugares comunes que pueden identificarse incluso en los poemas que preceden a las traducciones profundizan y parecen testimoniar esa realidad utópica donde se produce el encuentro cósmico y la comunión entre los hombres.

Referencias bibliográficas

Alzari, A. (2016). *La poesía social de Juan L. Ortiz (1936-1946)*. Tesis de posgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. En línea en: <http://www.materia.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1263/te.1263.pdf> Consultado en marzo de 2023

- Colmont, M. (2015). *En la naturaleza*. Paraná: Editorial Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Delgado, S. (2015). Presentación y Notas sobre los textos. En M. Colmont, *En la naturaleza* (pp. 7-11, 123-125). Paraná: Editorial Universidad Nacional de Entre Ríos.
- Helder, D. G. (2015). Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave. En J. L. Ortiz, *Obra completa* (pp. 127-144). Santa Fe: Ediciones UNL.
- Ortiz, J. L. (2015). *Obra completa*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Verdugo, I. H. (1982). *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Librería Hachette.



La mujer descalza, de Scholastique Mukasonga¹

Alba González²

El objetivo de este trabajo es analizar la obra *La mujer descalza*, de Scholastique Mukasonga, como la punta de un ovillo que conforma el catálogo de la editorial Empatía, en tanto desarrolla temas y tópicos que van a replicarse en gran parte de los títulos. Dicha editorial, especializada en literatura africana francófona y anglófona, exhibe un catálogo donde sus autores abordan el exilio, la violencia política y social, la añoranza por la infancia arrebatada. Circunscribiremos el análisis a la novela de Mukasonga como la punta de un ovillo que se desenrolla reflexionando, desde y sobre la escritura y la traducción.

Asimismo, iremos “desenrollando” el hilo hacia el campo integrado por un grupo de editoriales (dedicadas a la traducción literaria) que surgieron en las dos últimas décadas, en el mercado argentino. Como apoyo teórico nos valdremos, por un lado, del concepto de Santiago Venturini: “editorial traductora”. Por otro, del aporte que hace Pierre Bourdieu sobre las operaciones sociales que se producen en la transferencia de un campo nacional a otro: una operación de selección (¿qué se traduce?, ¿qué se publica?, ¿quién traduce?, ¿quién publica?); una operación de marcación (de un producto previamente “sin marcas”) y, por último, una operación de lectura. Para concluir, nos ocuparemos de lo que Gisele Sapiro llama “políticas de traducción”, que asimismo se vincula con el “mercado mundial de la traducción”, que le imprime a las pequeñas y medianas editoriales ciertas restricciones.

1 El título original de este trabajo es: “La mujer descalza, de Scholastique Mukasonga: reflexiones desde y sobre la escritura y la traducción”. Por razones editoriales, el título debió ser acortado.

2 Facultad de Filosofía y Letras, UBA. albabuenosaires@gmail.com

La punta

A menudo mi madre interrumpía una de las innumerables tareas que ocupan los días de una mujer (barrer el patio, desgranar y seleccionar frijoles, desmalezar el sorgo, remover la tierra con la azada, cosechar batatas, pelar bananas antes de cocinarlas...), y llamaba a sus tres hijas más chicas, las que aún vivíamos en la casa, no por los nombres que habíamos recibido en el bautismo, Jeanne, Julienne, Scholastique, sino por nuestros nombres verdaderos, los que nos había dado nuestro padre al nacer y cuyo significado, siempre sujeto a interpretaciones, parecía presagiar nuestro futuro: “¡Umubyeyi, Uwamubyrura, Mukasonga!”. (Mukasonga, 2018, p. 15).

Así comienza *La mujer descalza*, de Scholastique Mukasonga y el “pacto autobiográfico” (Lejeune, 2001) se concreta. El/la lectora asume la obra como una autobiografía ya que autora y narradora se nombran de la misma manera. Sin embargo, junto con este pacto no debemos perder de vista lo que Pierre Bourdieu denomina “la ilusión autobiográfica”:

Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir como el relato coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, es quizás sacrificarla a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia que toda una tradición literaria no ha dejado ni cesa de reforzar. (2011, p. 123).

Para captar los recuerdos de vida, la narradora, no sigue una línea cronológica: quita, agrega, modifica; construye y deconstruye. Nos cuenta, en primera persona, su infancia en Ruanda, África: tierra arrasada por la guerra, la deportación y el exilio. Pero, también, con una intimidad vívida, las tradiciones de un pueblo que “respira” según los ritmos de la naturaleza y que, tejiendo vínculos comunitarios, forma una malla de contención para los peligros externos. La amenaza de muerte es continua y aniquila el mundo epifánico de la infancia de la narradora.

¿Cómo narrar la violencia y la ternura? ¿La ingenuidad y la soberbia? ¿La destrucción y la devoción por la naturaleza? Mukasonga lo logra. Construye una novela en la que las dicotomías, aunque en tensión permanente, conviven. Blancos y negros, Tutsis y

Hutus, católicos y profanos. Lo interesante es observar que esto se da, también, en el plano de la lengua: kinyarwanda y francés.

Fuerte marcador de esta tensión es el nombre: Scholastique Mukasonga. En la cita inicial, la narradora dice: “nuestros verdaderos nombres”, para referirse a los nombres que les dio su padre (en kinyarwanda). Entonces, si “lo verdadero” está contenido en la lengua materna, ¿el francés porta “lo falso”? No es así de sesgada su mirada. Mukasonga, construye un mundo complejo, lleno de matices, en donde el uso de las lenguas y sus culturas dialogan y disputan.

Por otra parte, la autora y narradora escribe en francés, y elige llamarse en su país de acogida y mostrarse al mundo como escritora, Scholastique Mukasonga, nombre que da cuenta de las dos culturas. Además, si bien para su producción escrituraria elige el idioma colonial, conserva algunas palabras de su lengua materna. Estas elecciones no son azarosas, son aquellas a las que considera portadoras de cultura. En varios casos las traduce inmediatamente o más avanzado el relato, pero en otros enuncia la imposibilidad de la traducción. Es el caso de *inzu*:

La casa de Stefania, aquella en la que podía vivir una verdadera vida de mujer, una verdadera vida de madre de familia, era la casa de paja trenzada como una pieza de cestería, el *inzu* (conservaré su nombre en kinyarwanda, pues no tengo en francés más que palabras de desprecio para designarla: choza, barraca, rancho). (p. 39).

Así, Scholastique Mukasonga se erige como la primera traductora de su relato. En estas elecciones hay una reflexión sobre la traducción que está tematizada.

Retomando la idea de tensión que se observa entre la lengua materna y la lengua colonial es interesante señalar que el francés es portador de un doble significado: es el idioma del opresor de su país natal pero también es el idioma del país salvador de la mujer que narra y, por lo tanto, el que habilita el relato. Esta tensión se resuelve en el texto porque Scholastique Mukasonga la tematiza en el personaje de la madre:

Como buena narradora, para darle más consistencia a su relato, mamá le añadía algunos retazos de historia cristiana extraídos de los sermones del domingo, o de las lecturas de la Biblia que papá com-

*La mujer descalza, de Scholastique
Mukasonga*

partía con nosotros cada noche. Businiya, Abisinia, Etiopía, ¿cómo mi madre hubiese podido imaginar que esas palabras decidirían nuestra muerte? (p. 114).

Autora, narradora, traductora, Mukasonga ofrece una reflexión sobre el problema de la traducción que recorre el texto y lo lleva al paroxismo en el párrafo que culmina el primer apartado.

Mamá, no estuve ahí para cubrir tu cuerpo, y no tengo más que palabras – palabras de una lengua que no comprenderías – para cumplir con lo que me pediste. Y estoy sola con mis palabras, con estas pobres frases que, sobre la página del cuaderno, tejen y retejen la mortaja de tu cuerpo ausente. (p. 17).

Si el texto es una mortaja de palabras tejida con el idioma que mata y que salva, la traducción es la gran metáfora que lo contiene.

Si tomamos como verdadera la hipótesis de que el texto llega a manos de la editorial argentina con una primera operación traductología, efectuada (del kinyarwanda al francés), la traducción de Sofía Traballi sería la segunda (del francés al castellano). Entonces, así como Mukasonga tomó decisiones que funcionan como constitutivas del artefacto que construyó, su par argentina también debió asumirlas. Interesante es cómo las tres lenguas (kinyarwanda, francés y castellano), en cierta forma, se amalgaman en la traducción final al castellano. Un ejemplo es la dificultad de traducir un idioma que no flexiona para diferenciar el género. La primera traductora (Mukasonga) optó por trasladar las palabras del kinyarwanda al francés como masculinas, mientras que la segunda traductora (Traballi) hizo su elección atendiendo al género que corresponde en castellano. Así, *inzu* que en francés flexiona como masculino, en castellano lo hace en femenino.

Por último, nos interesa destacar cómo la “empatía” que se declara desde los paratextos, como marca editorial, se verifica en el texto. Si bien es obvio que la autora, en el momento de producción del libro, desconocía que iba a llegar hasta un país tan remoto como Argentina, es llamativo el hallazgo de una referencia textual a estas tierras. Lo que abonaría la hipótesis de la empatía que se produce entre países o continentes que tienen vivencias similares. Salvando distancias en torno a momentos históricos de colonialismo e inde-

pendización, África y Latinoamérica, han sufrido dictaduras, exilios y todo tipo de violencias políticas. Esta problemática también está tematizada en el texto de Mukasonga:

Los frijoles trepaban por los tallos de maíz, y las batatas y los taros crecían a la sombra del bananal: ninguno tenía nada que objetar. Aunque no por eso despreciábamos esos cultivos. ¿Qué hubiésemos hecho sin ellos? ¿Cómo saciar el apetito de un ruandés sin su ración diaria de frijoles? Quedé muy asombrada al enterarme de que las batatas, el maíz y los frijoles eran originarios de América. (p. 48).

Para concluir este apartado, solo mencionamos (ya que no nos ocuparemos de hacer un análisis ahora) que *La mujer descalza* de Scholastique Mukasonga es parte de un catálogo donde los temas y tópicos se replican. La mayoría de los textos abordan el exilio, la violencia política y social, la añoranza por la infancia arrebatada, a la vez que se reflexiona, desde la propia escritura, sobre la escritura y la traducción.

El ovillo

EMPATÍA, LA PRIMERA EDITORIAL ARGENTINA DEDICADA A LA LITERATURA AFRICANA

Empatía, creada a principios de 2018, es la primera editorial de Argentina dedicada a difundir la heterogeneidad de voces que componen el -hasta ahora- casi desconocido universo de la literatura africana.

En febrero del 2018 fue su presentación en sociedad con *Antología. Escritores africanos contemporáneos* que reúne cuentos de 11 autores a través de la diversidad de una geografía de 54 países donde viven más de mil doscientos millones de personas.

En un collage de identidades, estilos narrativos y trabajos sobre el lenguaje, el compilado congrega relatos breves, muchas veces atravesados por la historia, la religión, la cultura tribal y la realidad social de cada territorio. (Catálogo editorial, versión digital: 2018, p. 1).

En el recorte que hace la editorial Empatía se verifica una operación: tomar una gran zona heterogénea, que está contenida por un continente, y transformarlo en un catálogo más o menos homogé-

neo. También, una proclama: se declara ser la primera dedicada a la literatura africana. Y, como puede leerse adentrándose en el catálogo, una intención didáctica y pedagógica, en tanto portadora de la visión verdadera del continente africano, vedada al público de habla castellana.

Como primer abordaje, y para complejizar el universo que nos propone la editorial, nos parece pertinente tomar el aporte que hace Pierre Bourdieu sobre las operaciones sociales que se producen en la transferencia de un campo nacional a otro:

[...] la transferencia de un campo nacional a otro campo se hace a través de algunas operaciones sociales, a saber: una operación de selección (¿qué se traduce?, ¿qué se publica?, ¿quién traduce?, ¿quién publica?); una operación de marcación (de un producto previamente “sin marcas”) a través de la editorial, la colección, el traductor, el prologuista (que presenta la obra apropiándose y adhiriéndola a su propio punto de vista y, en todo caso, a una problemática inserta en el campo de recepción que sólo en casos aislados hace el trabajo de reconstrucción del campo de origen; para empezar porque es mucho más difícil); y por último, una operación de lectura, ya que los lectores le atribuyen a la obra categorías de percepción y problemáticas que son producto de un campo de producción diferente. (Bourdieu, 1999, p. 162).

Veamos cómo funcionan estas tres operaciones en nuestro análisis.

Operación de selección: además de lo mencionado anteriormente, hay una clara marcación en publicar autores de países de la periferia que escriben en lenguas coloniales (francés o inglés), con contadas excepciones, como es el caso de Jean-Noël Pancrazi que, aunque nacido en Argelia, es hijo de franceses, por lo tanto, su lengua materna es el francés. Entonces, habría en términos de Pascale Casanova (2002) un traslado de una lengua dominante (francés o inglés) a otra dominante (castellano). Sin embargo, esto ocurre atendiendo a la existencia de una traducción primigenia que es la que hacen los/as autores/as de su propia lengua (la diversidad de lenguas nativas) al francés o al inglés. Por lo tanto, este primer pasaje estaría dado desde una lengua dominada a una dominante. Es interesante remarcar

que, aunque la traducción que hace la casa editora argentina es al castellano (lengua central), el país al que pertenece está inserto en la periferia. Y, aquí puede constatarse un fuerte lazo entre continentes que han sido colonizados, aunque en momentos históricos muy distantes pero que conservan vivencias comunes.

Operación de marcación: Empatía hace un recorte de un campo virgen (según ella misma declara) y le imprime su punto de vista: “Empatía, la primera editorial argentina dedicada a la literatura africana”, reza su *slogan*. En cuanto a los prologuistas, sobre todo en la primera serie (2018), se encuentran escritores conocidos por el público lector (Luciano Lamberti y Christian Kupchik, por ejemplo) cuyo nombre aparece en la portada, pegado al título de la obra, en menor tamaño que el nombre del/ la autor/a, aunque en paralelo. Hay una clara decisión de otorgar, por un lado, aval al texto y, por otro, confianza de calidad a la edición. Los/as traductores/as, si bien no son célebres en el mercado editorial, poseen saberes específicos que los/as habilitan al trabajo. Cabe mencionar que, aunque en la primera serie (2018), no aparece su nombre en lugares centrales, en la segunda (2019), sí lo hacen en la portadilla. Lo dicho contribuye a las decisiones editoriales de constituirse como una “editorial traductora” (término que retomaremos, Venturini, 2019), que exhibe a los/as trabajadores/as de la traducción. En cuanto a la reconstrucción del campo de origen del que habla Bourdieu, observamos que hay una intención de constituirlo. Prueba de esto serían los contenidos de los prólogos que ofrecen un análisis sintético de la obra y reponen el contexto histórico, político y social.

Operación de lectura: las obras circulan en un campo de producción diferente que, sin embargo, teniendo en cuenta la teoría de la recepción, tiene experiencias similares. No es difícil trazar similitudes con los/as lectores/as argentinos/as (y extenderlas a las de muchos países de la región). La “empatía” propuesta como línea editorial se percibe en la lectura de vidas inmersas en países periféricos que han sido víctimas de deportaciones, exilio, violencia física y psíquica. La traducción castellana conserva los materiales simbólicos que dan cuenta de la identificación que se verifica en los/as lectores/as de este continente.

Como segundo abordaje, y en diálogo con los planteado por Pierre Bourdieu, queremos traer como herramienta de análisis el concepto de “editorial traductora” (Venturini, 2019), con el fin de constatar de qué manera Empatía está inserta en un campo mayor, compuesto por un grupo editoriales independientes que surgieron en las últimas dos décadas en el mercado editorial argentino.

Es posible afirmar que gran parte de las pequeñas y medianas editoriales le concede especial trascendencia a la creación de una identidad gráfica y a su articulación con una “marca editorial”. (Venturini, 2019, p. 3).

Aunque el autor no incluye a la editorial Empatía en su análisis, esta característica de las que llama “las editoriales traductoras” se verifica en la casa de ediciones.

Si nos detenemos en los paratextos podemos comprobar la toma de fuertes decisiones que hacen a la identidad de la que habla Venturini. El nombre es un marcador que se replica gráficamente en el logo (las dos “e” mirándose, una cambiando la posición para lograr la “empatía” y que parecen reír), que a su vez traduce lo que manifiesta la presentación de la editorial.

Así como las ficciones nos acercan al otro, su ausencia convierte al otro o bien en un completo desconocido, o bien en un cliché. Si nos invitasen a conjurar una imagen mental de, por ejemplo, Suazilandia en la década del 70, es muy probable que a la mayoría de nosotros solo se nos presente un gran vacío. Una vez que se nos informara que Suazilandia es un país del sur de África y que en la década del 70 se abolió la constitución y se prohibieron los partidos políticos, entonces seguramente recurriríamos a los lugares comunes almacenados sobre África como un todo homogéneo: guerras civiles, matanzas étnicas, corrupción, extensas sabanas, tierra agrietada por la sequía, jirafas y niños de vientre protuberante. (p. 3).

Entonces, se verifica una construcción de la editorial que está dada por los paratextos, entendiendo por estos, no solo a los que forman parte de los libros, sino también a una variedad de entrevistas a la editora – fundadora, los/as autores/as, los/as traductores/

as, presentaciones en ferias y ámbitos académicos, reseñas periódicas, etc.

Desde hace algún tiempo venía dándole vueltas a la idea de armar una editorial con el foco puesto en textos que nos ayudaran a acercarnos “al otro” a partir de una comprensión más amplia y afectiva. Podría decirse que toda la literatura en algún punto consigue esto, pero la idea central era dar a conocer culturas y realidades que nos resultan ajenas y, por lo tanto, nos llevan a considerarlas con indiferencia o mediante clichés. (...) *La ficción es un medio muy poderoso para generar un conocimiento más intenso, más empático.* (Carbajo, entrevista, 2018).

Siguiendo el análisis de Venturini, estas decisiones formarían parte de lo que Sapiro (2008) llama “políticas de traducción”, que a su vez se vincula con el “mercado mundial de la traducción”, que le imprime a las pequeñas y medianas editoriales ciertas restricciones. Por ejemplo, la elección de traducir lenguas no centrales. En el caso de Empatía la elección no está dada por las lenguas que se traducen (francés e inglés) sino en los/as autores/as que, en la gran mayoría, hicieron una traslación escrituraria de sus lenguas maternas (“raras” o “menores”) a una lengua hiper central.

Para terminar, queremos traer otro concepto que aporta Venturini (2019) que es el de “catálogos razonados”:

El diseño de un catálogo se basa, en casi todos los casos, en la repetición, en cierta recurrencia: de las mismas lenguas de traducción, de nombres de autor, de géneros, de determinadas estéticas literarias, etc.; aunque también es cierto que, como lo señalan López Winne y Malumián: “la coherencia no está limitada a publicar lo mismo, sino a trazar líneas de intercambio entre los distintos textos. Esto muchas veces implica publicar dos libros que discuten entre sí, para enriquecer la aproximación a un tema”. (Venturini, 2019, p. 7).

El catálogo de la editorial Empatía entra dentro de esta categoría pues posee una recurrencia dada en la elección de los/as autores/as, las lenguas de origen, las de llegada, el género (en su mayoría

autobiográfico) y una coherencia interna, que hacen que la editorial argentina forme parte de un campo mayor de nuevas editoriales.

Concluimos con la certeza de que *La mujer descalza*, de Scholastique Mukasonga, es la punta de un ovillo que parecería tener tanto hilo como posibilidades tiene la expansión de un mercado editorial que, lejos de ser solo una alternativa al gran mercado, tiene su lugar ganado y un futuro prometedor.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, P. (1999). Las condiciones sociales de la circulación de las ideas. En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba. (2011). La ilusión biográfica. *Acta Sociológica*, 56, 121-128.

Casanova, P. (2005). *La literatura como mundo*, NLR, 31.

Editorial Empatía (2018). Catálogo digital. En línea en: <https://www.el-libro.org.ar/wp-content/uploads/2019/04/catalogo-editorial-empatia.pdf> Consultado en 2018.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul-Endymion.

Mukasonga, S. (2018). *La mujer descalza*, Buenos Aires: Empatía.

Sapiro, G. (dir.) (2009). *Translatio. Le Marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris, CNRS éditions, collection « Culture et société », París, CNRS.

SFQU. (2018). Entrevista a Marcela Carbajo: Empatía, una nueva editorial argentina que acerca historias africanas. *Revista Literafricanas*. En línea en: <https://literafrica.wordpress.com/2018/10/17/empatia-una-nueva-editorial-argentina-que-acerca-historias-africanas/> Consultado en 2018.

Venturini, S. (2019). *La nueva edición argentina: la traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales (2000-2019)*. Cuadernos Lírico, 20. En línea en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/125981>. Consultado en 2018.



L'obsédante métaphore du miroir chez Bianciotti

María Victoria Alday¹

Le miroir [...] oscille entre la duplication et la duplicité, la vérité et l'illusion, la perfection et la déformation, la contemplation et l'action. C'est en cela qu'il s'avère particulièrement fécond, à la fois comme modèle de pensée et outil de la création et de la représentation littéraire.

Pomel

Introduction

Nous nous proposons d'étudier la métaphore du miroir chez Hector Bianciotti en suivant la méthode psychocritique qui, intéressée surtout aux enjeux sous-jacents du processus d'écriture, nous mène à découvrir dans les textes des relations permettant de puiser les obsessions de l'écrivain en vue de pouvoir dévoiler le "moi profond". Notre communication s'insère donc dans le cadre théorique de la psychocritique de Mauron,² car après une lecture exhaustive du romancier Bianciotti, nous avons pu constater l'existence d'un réseau de ce que Mauron appelle notamment les *métaphores obsédantes* servant à configurer un mythe personnel. De sa part, Bordas (2003) soutient que l'approche littéraire sur l'étude de la métaphore se centre très souvent sur les images propres de un auteur, pour découvrir un faisceau d'obsessions personnelles constitutif d'une originalité remarquable. Ces images constituent en quelque sorte la matière première de la construction et de l'organisation scripturale de l'univers fictionnel de chaque écrivain.

¹ Faculté des Langues, Université nationale de Cordoba, Argentine
victoria.alday@unc.edu.ar

² Cette méthode d'étude d'une œuvre littéraire a été illustrée par Ch. Mauron à partir des thèses de Roger Fry.

Nous focalisons notre regard sur les associations inconscientes (non voulues) apparaissant sous les structures conscientes (voulues) des textes dans le but de faire émerger de ce réseau complexe de liaisons involontaires les récurrences concernant le miroir. Pour ce faire, nous avons mis en pratique les opérations suivantes : tout d'abord, la superposition des textes de Bianciotti pour relever les associations relatives au miroir ; puis, la recherche de la façon dont ces structures repérées se modifient et enfin, l'analyse de différents topiques qui s'en dégagent. Tout cela pour ne déceler qu'un fragment du mythe personnel et pouvoir l'interpréter en tant qu'expression de la personnalité inconsciente de l'écrivain.

La superposition de la production littéraire de Bianciotti a fait affleurer le réseau concernant le miroir, considéré par Michaud comme "le symbole des symboles" et "la métaphore des métaphores". En effet, Bianciotti se veut tributaire de l'écrivain Argentin J. L. Borges, obsédé par le souci de symétrie dont la mise en scène idéale est fournie précisément par l'image spéculaire.

Le miroir, révélateur de l'unidualité de la conscience

Métaphore très éloquente, le miroir révèle l'unidualité³ de la conscience humaine car il représente d'une part, la dualité sujet/objet, c'est-à-dire, un sujet qui par la pensée peut se scinder et se concevoir à la fois comme sujet regardant et objet regardé ; d'autre part, il évoque la dualité corps/esprit et enfin, il représente la dualité conscient/inconscient, recouvrant aussi la dualité entre la conscience et la conscience de soi.

Chez les Grecs et durant le Moyen Âge où la hantise de la sorcellerie envahit les esprits, le miroir constituait un symbole de magie ; les Grecs s'en servaient pour la méthode de divination dite "catop-

3 Ce néologisme, créé par Morin, désigne le « paradoxe » de l'unité/dualité. Il explique que unidualité, c'est une unité qui est en même temps une dualité et le terme en question désigne donc le mélange inextricable de deux entités que l'on considère le plus souvent comme tout à fait séparées, pour ne pas dire incompatibles. (Bonomo, 2011)

tromancie"⁴. À ce sujet, Apulée⁵ dans son *Apologie* se défend contre les accusations de sorcellerie dont il a été l'objet et il y déploie toutes les vertus du miroir. Cet auteur prône l'emploi du miroir pour que le philosophe puisse s'interroger et examiner sa conscience, le miroir devenant ainsi un instrument d'exploration de soi-même en vue d'une transformation intérieure.⁶

Le miroir, principe de connaissance

Ainsi, dans le lien entre la connaissance et l'image spéculaire, le miroir représente la sagesse et la connaissance grâce à sa faculté de saisir les reflets d'une réalité transcendante et celée qui peut nous mener à la vérité. C'est sous cet aspect que le miroir apparaît dans *La busca del jardín* :

El hombre ya no ve los arrabales chatos sino el querido jardín que se duplica meticulosamente, y el pensamiento [...] le propone un inmenso e invisible espejo que parte en dos el sendero principal. Acepta la imagen [...] se dice que el espejo es el principio del conocimiento, porque solo la repetición de un objeto nos permite verlo y comporta la certidumbre de su existencia, que la fascinación que ejerce la simetría proviene de tal repetición y que conocer es reconocer [...] (Bianciotti, 1978, p. 10-11).⁷

Cette conception du miroir comme instrument de connaissance de soi se trouve déjà dans l'approche psychanalytique : Lacan soutient que l'expérience spéculaire joue un rôle fondateur dans la constitution de la subjectivité. Le *stade du miroir* dont le déroulement se

4 Méthode de divination d'après laquelle un voyant déchiffrait les prédictions concernant l'avenir de la personne dont l'image se reflétait sur le récipient plein d'eau.

5 Apulée (125-170), écrivain romain d'origine berbère.

6 "Un miroir ! s'est écrié Pudens [...] Admettons que je confesse m'y être regardé. Quel crime est-ce donc, après tout, que de connaître son image ? [...] Regardes-tu comme honteux qu'un homme examine assidûment son propre visage ? Mais le sage Socrate, nous dit-on, était le premier à conseiller à ses disciples de se regarder fréquemment au miroir [...] Homme vraiment sage, qui faisait d'un miroir un précepteur de morale!

7 Ce roman dont le titre original en espagnol est *La busca del jardín* a été traduit en français sous le titre *Le traité des saisons*.

réalise en trois temps rangés sous les catégories de l'imaginaire, du réel et du symbolique aboutit à une prise de conscience essentielle : celle qui permet de différencier l'imaginaire, le subjectif et l'intérieur du réel, l'objectif et l'extérieur. Le miroir ouvre ainsi la voie au symbolique, à la possibilité d'une médiation entre l'intérieur et l'extérieur et c'est à quoi consiste précisément sa fonction à double sens : en tant que séparateur, il les confronte, et en tant que réunificateur, il les relie, tout en les différenciant. L'expérience spéculaire initiale a donc une fonction unificatrice et fondatrice du Moi. Malgré ce rôle primordial, la connaissance de soi inspire des réactions contradictoires -l'attraction et la répulsion- qui révèlent un sujet tiraillé entre le désir de se contempler et le vertige de se connaître, vertige de se percevoir en tant que sujet et en tant qu'objet à la fois, car le miroir est l'un de ces lieux hétéroclites "où je suis et ne suis pas". (Foucault, 2009, p. 41). C'est dans ce sens-là que Foucault joint le miroir au cadavre parce que tous les deux partagent le même objectif, celui d'octroyer un emplacement -bien qu'éphémère- au corps humain :

[Ils] nous enseignent [...] que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, il y a une épaisseur, un poids ; bref, que le corps occupe un lieu ; [ils] assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps ; c'est grâce au miroir et au cadavre que notre corps n'est pas pure et simple utopie. (p. 18-19)

En même temps que le miroir sert à dévoiler les images intimes de l'âme et par là aide à se reconnaître par les émotions et les sentiments, par exemple, ceux qui hantent Adrien : « Angustia [...], repite mientras se vuelve para mirarse en el espejo, esperando que su imagen ratifique el diagnóstico. 2 » (Bianciotti, 1972, p. 194), il participe d'une réalité extérieure, empirique, puisqu'il a une surface matérielle, tangible, qui subit les effets de l'humidité, de l'haleine :

Pero el espejo se enturbia con el vapor que le borra la cara. Pasa con precipitación la mano sobre la superficie empañada, y en los ojos minúsculos del espejo, descubre una expresión de desamparo y de miedo. [...] Hay que obrar con aplicación [...] pasar la mano por el espejo empañado, que el rostro reaparezca. (p. 194-195).

Comme nous avons déjà dit, le miroir permet le passage entre l'être et le paraître ;

la connaissance de soi et le réel. Cependant, il faudrait préciser que le sujet a du mal à accepter sans plus les prérogatives du réel : juste une partie peut être admise mais sous certaines conditions et jusqu'à un certain point. Au cas où la vérité se rendrait insoutenable, le miroir pourra mitiger l'effet de son reflet et c'est pour cela que le protagoniste de la nouvelle "Bonsoir les choses d'ici-bas" avoue : "J'aime-j'aimais- les miroirs parce qu'ils atténuent la réalité." (Bianciotti, 1982, p. 276)

Le miroir, l'ambiguïté par excellence

L'aspect trompeur et illusoire de l'image spéculaire -déjà inscrit dans la tradition grecque-⁸ met à nu un sujet déchiré entre l'être et le paraître, entre la vérité et la feinte. Cela déclenche une série d'interrogations : la façon dont nous nous voyons dans un miroir correspond-elle à l'image que nous nous sommes forgée de nous-mêmes ou nous sommes obligés de faire un effort d'adaptation pour les rapprocher ? Quelle est notre véritable image, celle du miroir, celle du regard des autres ou bien celle que nous avons bâtie dans nos pensées ? Autant de questions que les textes de Bianciotti font résonner en nous :

Il arrive qu'il se scrute dans la glace, de loin, cherchant à y trouver l'image qu'il a de lui-même et que le temps a desservie ; l'image d'où partent ses pensées, ses gestes, sa démarche. Il ne semble pas la retrouver, ne pas être satisfait de celle qu'il trouve dans le miroir : la main qu'il passe sur le menton en témoigne. C'est toujours un autre, et presque la même cérémonie. (p. 17)

Pero, ¿quién, entre los de su especie, si se demora ante un espejo que le devuelva su imagen real, puede reconocerse, hacer coincidir la imagen real con la que tiene de sí mismo? (p.189).⁹

8 Platon, La République X, 595c7-598d6, et Plotin, Ennéades, III, 6-7

9 Ce roman, écrit à l'origine en espagnol sous le titre de Ritual, a été traduit en français comme Ce moment qui s'achève.

En fait, notre image reflétée par le miroir ne correspond pas forcément à la façon dont les autres nous voient pour la simple et bonne raison que l'image que nous y contemplons est celle qui a été forgée par nous-mêmes. Ainsi, le protagoniste du roman *Sans la miséricorde du Christ* suggère que ce que nous voyons dans le miroir résulterait de notre effort déployé à cet égard :

Elle [Madame Mancier-Alvarez] tendait vers moi sans le savoir ce visage empreint d'amabilité que nous présentons aux miroirs quand, dans un effort pour rassembler nos traits, nous essayons d'y trouver l'image que de nous-mêmes nous portons en nous, celle qui nous aide à vivre et que le temps ne cesse de trahir. (p. 136)

Ella [Livia] se mira de frente en el espejo [...] Luego [...] sorprende su perfil [...] y se le ocurre ajeno, sin nexo real con el rostro visto de frente. Mueve las hojas laterales del espejo [...] su rostro aparece, a uno y otro costado, sus ojos la miran, diferentes, interrogantes, lejanos. (1969a, p.19)

Un autre exemple de l'ambiguïté du miroir – cette fois-ci, comme abri et danger- est celui que nous trouvons dans la description de la maison d'Adrien dont les murs se caractérisent par l'hostilité tandis que les miroirs sont là « pour attirer et retenir, pour offrir un refuge à ses habitants. » (1972b, p. 25). Pourtant, dans le même roman, les miroirs, à la manière des êtres humains, agissent comme : “[...] cómplices de los [espejos] del salón adyacente [...] amenazan desde lo alto de la escalera [...], los espejos maniáticos [...] se muestran enemigos.” (1972a, p. 20-21). Cela explique pourquoi le narrateur du roman *Sans la miséricorde du Christ* demande ébahi : “Que n'avait-il appris à se méfier de ce misérable labyrinthe que tramaient les miroirs¹⁰ éparpillés dans la salle [...] ?” (1985, p. 222).

Le miroir, métaphore de toutes les dualités

Fondée sur la dialectique classique du Même et de l'Autre, l'ambivalence du miroir nous “altère”¹¹ du fait que face à l'image du Moi

10 Nous remarquons ici la fusion de deux thèmes borgésiens : le miroir et le labyrinthe.

11 Emprunté au bas latin *alterare* (de *alter* « autre »)

et de l'Autre, le miroir laisse voir l'*alter ego*, qui habite en moi mais tout en étant un autre : c'est le thème du double ayant une longue tradition dans la littérature occidentale. Nous avons trouvé diverses manifestations de ce dédoublement dans l'œuvre de Bianciotti dont nous ne citons que trois exemples : « Ils [les miroirs] me paraissent toujours occupés à me rendre invisible, par un tour d'escamotage, un inconnu qui m'invitait à le suivre. » (1992, p. 14).

Là, à Marbella, je me sentais dépossédé de l'autre- celui qui avait tant rêvé de moi. Souvent la nuit, il m'est arrivé de sentir une sorte de contraction, un resserrement de toutes les fibres du corps qui montait du gros orteil vers les mollets [...] pour éclater dans ma poitrine comme un coup de poing dans une vitre. Et je savais que c'était l'autre. (1995, p. 346).

[...] Une lumière [...] balayant les glaces prêtes à nous trahir [...] je voyais mon visage que l'épouvante défigurait, et tout en m'y reconnaissant, je refusais la terreur [...] parvenant à regarder l'habitant du miroir comme un autre, un petit enfant effrayé [...] c'était lui, le menacé. (1992, p. 56).

Ce thème de l'*autre* est aisément assimilable à un processus de quête identitaire, l'axe vertébrant toute la production littéraire de cet auteur en concomitance avec ses propres vécus.

Le miroir, reflet de la vie et de la mort ?

La description de l'habitude très répandue de couvrir les glaces que nous contemplons dans le roman *Ritual* : « [...] cubrir los espejos [...] velados los espejos [...] espejos ciegos » (1972a, p. 213) peut être interprétée comme l'expression d'une certaine appréhension du miroir liée sans doute à la peur de la mort :

Aussi loin qu'il m'en souvienne, mon visage, capté par surprise dans un miroir, m'a semblé déserté par la vie bien avant l'heure. Aujourd'hui, j'y crois deviner, certains jours, cette sorte de tumescence cireuse que la mort affectionne. (1988, p. 167).

Elle avait omis le vaste miroir qui se dressait face au visiteur [...] comment eût-elle osé faire allusion à ce monde de reflets incertains

dont bien des pages du poète disent l'horreur qu'il en éprouvait depuis l'enfance ? (1999, p. 252).

Ce sentiment, accru par l'expérience de notre reflet dans les miroirs, trouve ses racines dans le fait que « Peut-être [...] la peur de la mort n'est-elle pas de cesser d'être, mais de se réveiller éternel, interminable. » (p. 140). Cependant, nous pouvons considérer les miroirs comme les gardiens de l'éphémère parce que : « Tout passe, rien ne nous reste et rien ne nous retient, sauf, un instant, les miroirs. Quelques instants et l'on ne s'y ressemble pas. » (1985, p. 264).

Le temps change toutes choses en nous, sauf une... cet être de fiction, cette image de nous-mêmes que nous portons en nous, sur laquelle le temps [...] n'a pas de prise. Il arrive que nous nous comportions en accord avec cette image qui ne change pas, nous qui, au cours de la vie, n'avons pas cessé de changer. Il se produit alors un déséquilibre, nous oublions les miroirs et que le temps se faufile partout. (1985, p. 72).

Conclusions

Dans cette étude, nous avons repéré le réseau constituant la métaphore du miroir en vue de déceler le moi de Bianciotti, bien que nous sachions que, d'après Barthes (cité par Mauron, *op.cit.* p.14) cette connaissance n'est qu'illusoire, étant donné que la littérature a comme fonction d'*institutionnaliser la subjectivité*, et que le choix d'un système de lecture de la part des critiques et des lecteurs n'est jamais neutre. Cela dit, nous sommes en condition d'affirmer que la métaphore du miroir qui traverse toute la production de Bianciotti fait partie de son mythe personnel.

Cette métaphore exprimant toutes les dualités dévoile sa soif inextinguible de connaissance dont le principe est le miroir et son avidité pour aller au-delà des évidences pour mieux saisir l'ombre et la lumière de la vie qui « se déroule en spirales multiples » (Bianciotti, 1969b, p.170)

D'autre part, le miroir émerge aussi comme objet déstabilisant, voire inquiétant, notamment en deux circonstances : lorsqu'il fait apparaître l'image de l'*alter ego* qui l'habite et au moment où il le rend l'image de sa face "désertée par la vie avant l'heure". Dans le premier cas, le miroir met à nu l'inapaisable incertitude sur son identité et

dans le deuxième, le miroir constitue un rappel impitoyable sur sa condition de mortel. La métaphore du miroir synthétiserait donc la métaphore primordiale de l'infinie quête de soi.

Pour conclure, nous pourrions nous demander avec le protagoniste de l'un de ses romans : "Ai-je achevé l'apprentissage des miroirs ?"¹², parce que peut-être ne sommes-nous que, comme affirme Borges¹³, "*ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.*"

Références bibliographiques

Bianciotti, H. (1969a). *Detrás del rostro que nos mira*. Barcelona: Tusquets Editores.

Bianciotti, H. (1969b). *Celle qui voyage la nuit*. Paris: Denoël. (1972a). *Ritual*. Barcelona: Tusquets Editores. (1972b). *Ce moment qui s'achève*. Paris: Denoël. (1978). *La busca del jardín*. Barcelona : Tusquets Editores. (1982). *L'amour n'est pas aimé*. Paris : Gallimard. (1985). *Sans la miséricorde du Christ*. Paris : Gallimard. (1988). *Seules les larmes seront comptées*. Paris : Gallimard. (1992). *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris : Gallimard. (1995). *Le pas si lent de l'amour*. Paris : Gallimard. (1999). *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Paris : Gallimard.

Bonomo, S. (2011) Sur la langue d'Edgar Morin. En *Hermès, La Revue* (60), pp. 225-231.

Bordas, É. (2003). *Les chemins de la métaphore*, Paris : Presses Universitaires de France.

Borges, J.L. (1989). Elogio de la sombra [1967-1969]. En *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, vol. II, p. 364.

¹² Bianciotti, 1992 p. 14

¹³ Poème « Cambridge » dans *Éloge de l'ombre*.

Foucault, M. (2009). *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes.

Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *je* telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. En *Écrits*, Paris : Le Seuil, pp. 93-101.

Mauron, Ch. (1983). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris : Éditions J. Corti.

Michaud, G. (1959). Le thème du miroir dans le symbolisme français. In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. (11), pp.199-216.

Rank, O. ([1932], 1973). *Don Juan et Le Double. Études psychanalytiques*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.



Écrire les dictatures: l'exemple de deux romans africains

Maria Celeste Biorda¹

Nombreux sont les pays africains à avoir connu des régimes autoritaires des années durant après les indépendances (1960-1990). Même s'il existe d'importantes différences dans chaque type de régime, la plupart d'entre eux sont marqués par un déficit de légitimité, une tendance à l'autoritarisme et la domination des militaires (Gazibo, 2010, p. 63-88), ce qui a conduit à parler couramment des *dictatures africaines*. Dès les débuts des années '70 vont proliférer dans les maisons d'édition parisiennes des romans de dictateur. En 1979, le roman du congolais Sony Labou Tansi, *La vie et demie*², marque les esprits en venant secouer le lecteur avec une peinture crue de la violence charnelle subie par un peuple opprimé par une succession de régimes totalitaires. Presque vingt ans plus tard, en 1998, l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, s'attaque au grand dictateur de la République du Golfe ainsi qu'à ses homologues des pays voisins d'une manière aussi crue que le faisait l'écrivain congolais. Nous explorerons ici l'usage d'"îlots référentiels" (Searle, 1982, p. 116-118) dans deux textes qui se présentent comme fabuleux, puis nous analyserons leur performativité.

La question de la référence

La question de la référence des récits des fictions demeure au cœur du débat dans le champ littéraire, philosophique et linguistique. Quel est le statut de l'énoncé de fiction : hypothèse, mensonge,

1 Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales, UADER. biorda.maria-celeste@fhaycs.uader.edu.ar

2 Toutes les références à ce texte seront indiquées SLT : page. La pagination correspond à l'édition figurant en bibliographie. Pour l'ouvrage de Kourouma, nous emploierons AK : page.

feintise ? Réfère-t-il au réel ou à des “mondes possibles” (Pavel, 1986, p. 68) ?

Dans *Fiction et diction*, cherchant à définir la littérarité d'un texte, Genette (1991) défend l'impossible référence au réel de l'œuvre littéraire. Le texte de fiction est autonome, la langue y intervient pour faire de l'art et non pas pour référer, ce qui rend le récit fictionnel “intransitif”. Searle, lui, approuve l'existence d' “îlots référentiels”. Dans *Sens et expression* (1982), il suggère de concevoir les règles qui mettent en relation le langage et la réalité comme des règles verticales ; or, ce qui rendrait possible la fiction serait “un ensemble de conventions extra-linguistiques, non sémantiques, qui rompent la connexion établie par les règles évoquées plus haut” (p.109), il propose alors de concevoir celles-ci comme des conventions “horizontales”. Il admet toutefois que cette horizontalité soit interrompue et que le texte de fiction puisse référer au monde : “toutes les références qui sont faites dans une œuvre de fiction ne sont pas des actes feints de référence ; certaines sont des références réelles” (p. 116).

Or, même si pour Genette (1991) “le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle” ; si “chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité [...] se transforme en élément de fiction”, il n'empêche qu'il accorde à ces emprunts une valeur véridique (p. 37). Selon Genette, c'est bien du réel que l'écrivain emprunte dans un premier temps lorsqu'il fabrique son texte. Or, dans un deuxième temps, le statut de l'énoncé se métamorphose et acquiert son autonomie. Ainsi, “le tout y est plus fictif que chacune de ses parties” (p. 60). Cependant, ce qui compte n'est pas le caractère vrai ou faux des énoncés de fiction mais le fait que le lecteur puisse les lire en étant libéré de cette question. Liberté qu'il acquiert lorsqu'il reconnaît l'intention de fictionnalité.

“Un texte de fiction se signale comme tel par des marques *para-textuelles* qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise” (Genette, 1991, p. 89), ce qui fait que, une fois le pacte fictionnel reconnu, le lecteur n'est pas supposé y chercher des vérités, sauf si le récit prétend désigner une réalité.

Les deux ouvrages qui nous intéressent affichent clairement une intention fictionnelle du moment qu'ils choisissent comme décors des pays imaginaires. Or, en explorant les seuils nous sommes bou-

leversés par l'ambiguïté du projet littéraire. Parfois, nous sommes même curieux de confronter les événements racontés avec des événements ayant eu lieu, car nous éprouvons le sentiment d'être pris à témoin d'une certaine vérité, non pas comme étant celle d'un "monde possible" mais comme celle d'un réel auquel on aimerait mieux ne pas y croire. Or, ce réel est celui vécu par des centaines de personnes subissant, ayant subi, ou prochaines à subir des dictatures.

Ainsi, nous lisons par exemple dans la quatrième de couverture de *La vie et demie* :

Chaidana et les siens sont le jouet d'une violence sans fin : le Guide Providentiel fait régner sur le peuple de la Katamalanasia sa dictature absurde et sanglante. Dans ce maudit pays, les vivants ont à peine le droit de vivre et les morts refusent de mourir. Les guerres, les croyances et les amours se succèdent, *déroulant la fable visionnaire d'un monde bien réel.* (SLT: quatrième de couverture) (Je souligne.)

Le lecteur est amené dans un pays imaginaire, invité à suivre le fil d'une "fable", mais celle-ci le conduit à "un monde bien réel". Dès lors, la deuxième phrase du texte prend une toute autre dimension et le "ce" de "ce maudit pays" est lu comme embrayeur plutôt que comme anaphorique de la Katamalanasia, incitant le lecteur à chercher dans le monde réel où peut-il bien se trouver "ce maudit pays". Connaissant la nationalité de l'auteur, le lecteur sera tenté d'établir des correspondances entre la Katamalanasia et le Congo, qui vient de sombrer dans la violence en 1977 lorsque le président Marien Ngouabi s'est fait assassiner. Géographiquement, on peut dire que les deux pays se ressemblent : leur capitale se trouve au bord d'un grand fleuve, et deux types de régions couvrent le pays : la forêt et la savane. La présence des pygmées dans la forêt, avec leur langue et leur culture, constitue aussi un point commun. Cependant, malgré les correspondances indéniables entre le pays imaginaire et le réel, l'auteur semble éviter la référence au Congo, tout comme il évite de spécifier un cadre temporel. Il circonscrit toutefois l'action au continent africain (SLT : 164).

Pour Heiniger (2018) le choix du récit fabuleux permettrait au texte "d'exercer sa fonction didactique", dans la mesure où l'auteur invente un pays qui lui permet de rendre compte d'un "système (...)

qui détermine les relations humaines dans un territoire circonscrit”, puis de montrer que ces mêmes “principes” régissent aussi “un système dont l'échelle est mondiale” (p. 196). Ce qui veut dire qu'une fois que l'auteur a repéré le fonctionnement des rouages de cette perverse mécanique, il nous le livre. Se pose alors la question pragmatique que nous traiterons plus tard.

Quelque chose de semblable est à remarquer dans la quatrième de couverture d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, de Kourouma :

Dans un pays africain imaginaire, le vénérable président-dictateur Koyaga écoute, durant six veillées, les louanges chantées en son honneur. Repu de compliments, il ne soupçonne pas l'ambiguïté et les féroces critiques que ces flatteries dissimulent... En s'inspirant de la tradition des contes africains, Ahmadou Kourouma dresse (...) une flamboyante satire des dictatures africaines. (AK: Quatrième de couverture)

Le texte s'ouvre sur « Dans un pays africain imaginaire » et se referme sur « une flamboyante satire des dictatures africaines », passant du déterminant indéfini “un” au déterminant défini “les” (dans la contraction de + les). La valeur de “un” serait dans ce cas d'introduire un référent méconnu de l'allocutaire, de sorte que le lecteur ne cherchera pas un référent connu à ce “pays” mais essaiera de se faire une idée de celui-ci – d'autant plus que le syntagme est modifié par l'adjectif “imaginaire”. Or, cette idée de pays doit quand même se circonscrire à un espace, pour le coup, lui, référentiel : l'Afrique. Référence qui revient à la fin du paragraphe de manière plus spécifique de par l'emploi du déterminant défini, de sorte que le lecteur identifie le syntagme “les dictatures africaines” comme étant celles qu'il connaît par les discours médiatiques. Dans ce roman, tous les lieux africains évoqués portent des noms imaginaires, mais l'histoire de chaque pays est narrée avec une telle précision que le lecteur peut réaliser l'opération de référence. Kourouma, dans un entretien (Toulabor, 1999), explique d'ailleurs que son intention était de garder les vrais noms des lieux et des personnages, mais que son éditeur le lui a déconseillé. Dans ce même entretien, il révèle toutes les correspondances et réclame, non sans une pointe d'ironie, être un “Diseur de vérité” et non pas un écrivain engagé.

Ces deux auteurs donc, sans vouloir faire une satire d'un pays ou d'un régime dictatorial spécifique, pointent du doigt les dictatures africaines de manière directe, qui servent à la fois de source d'où puiser de la matière pour la fiction, mais aussi d'objet de dénonciation. Toutefois, la satire, grâce au choix de la fiction, peut s'étendre à des pays ayant connu le même sort – colonisation, indépendance, instabilité politique, dictature – et acquérir ainsi une portée plus vaste.

Une écriture performative

En 1993, dans *Contexte de l'œuvre littéraire*, Dominique Maingueneau introduit la notion de “Scène” pour aborder l'énonciation de l'œuvre littéraire dans toute sa complexité. C'est le concept de “scénographie” qui nous intéresse ici car c'est elle qui légitime le discours véhiculé par l'œuvre dans une “perspective d'action sur autrui”³. La scénographie “définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation.” (p. 124) Il s'agit d'un processus en boucle puisque le surgissement de la parole implique une scène d'énonciation particulière qui valide à la fois cette énonciation. La scénographie légitime un énoncé qui lui-même la légitime tout en se présentant comme la scénographie nécessaire pour réussir son acte de parole.

Nous explorerons donc les débuts des récits, où s'installe la scène d'énonciation, afin de tenter de découvrir la manière dont l'auteur rend son discours légitime et performatif.

Les “taches” de Sony Labou Tansi

Le roman de l'écrivain congolais s'ouvre sur un “avertissement” – non pas une préface que le lecteur pourrait omettre et entrer d'emblée dans le texte – ; “un avertissement” contraignant le lecteur de s'y arrêter. Contrainte de par le sentiment de danger que peut pro-

3 Dominique Maingueneau, « Scène d'énonciation », dans D. Maingueneau, *Glossaire*, disponible sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Senon>

curer le terme chez certains lecteurs ou bien de par l'aspect instructif : il faut lire l'avertissement pour comprendre la suite.

Dans cette section, Sony Labou Tansi revendique l'idée de la "fable" soumettant le lecteur à un pacte purement fictionnel : "qu'aucun aujourd'hui politique ou humain ne vienne s'y mêler. Cela prêterait à confusion.". Or, ce texte est terriblement ancré, plein de déictiques ; à commencer par les déictiques personnels dès la deuxième ligne, "Moi qui vous parle" (SLT : 9), de sorte que le lecteur se retrouve dans une logique d'ancrage/désencrage qui le déstabilise. Ici, l'énonciateur s'inscrit haut et fort attirant son coénonciateur de la même manière : personne ne peut échapper à son récit, on est littéralement pris dans celui-ci, coprésent, tel un témoin. Cependant, à l'instant où le narrateur semble planter son lecteur devant lui, il brouille ses repères spatiaux et temporels : "d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors ?". L'emploi substantif du mot *dehors* désigne un espace extérieur indéfinissable car dépourvu d'un repère concret (en dehors d'où ?). Le lecteur est alors déboussolé autant sur le plan spatial que temporel : "Au fond la Terre n'est plus ronde. Elle ne le sera jamais plus. *La Vie et demie* devient cette *fable* qui voit demain avec des yeux d'aujourd'hui." (SLT : 10). Les déictiques temporels nous ancrent dans le présent de l'énonciation, en même temps qu'ils nous renvoient à un temps mythique ultérieur. Ceci est remarquable aussi dans l'incipit où l'espace-temps devient impossible à situer parce que le présent vient s'opposer au passé d'une manière assez violente⁴, comme s'il venait briser un équilibre – paradis à jamais perdu ? – mythique.

C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer – où la forêt... Non ! la forêt ne compte pas, maintenant que le ciment armé habite les cervelles. La ville... mais laissez la ville tranquille. (SLT : 11).

4 « C'était le temps », imparfait ; « le temps est par terre », présent ; « la terre était encore ronde », imparfait ; « maintenant que le ciment habite les cervelles », présent.

Ces “c’était l’année”, “c’était au temps” nous renvoient à l’univers irréel de la fable ou du conte, mais on pourrait s’aventurer à qualifier ce temps de mythique dans la mesure où, grâce au dénombrement des principaux éléments – “le ciel, la terre, la mer, la forêt” –, il renvoie à la Genèse d’un univers à jamais disparu. Ce premier paragraphe est couronné par l’irruption au discours direct d’un “Voici l’homme” qui renvoie indéfectiblement à l’hypertexte biblique. Cependant, cet univers lointain côtoie l’univers très prosaïque de notre quotidien “maintenant que le ciment habite les cervelles”; continuant donc cette dynamique d’ancrage/désencrage.

Étrangement, la topographie et la chronographie indéfinies où nous situe l’énonciateur contrastent avec l’assurance qu’il manifeste par rapport à son projet : “j’ose”, “j’ai cruellement choisi”, “je sais”, “j’écris pour”, “j’invente”, “je tiens à préciser” (SLT : 9-10). Dans la mesure où son discours se présente sous le mode de la certitude (Heiniger, 2018, p. 191), on comprend que la chronographie et la topographie choisies conforment le cadre nécessaire à l’accomplissement de son projet. Le brouillage de repères aurait pour but de secouer le lecteur plus que de le déboussoier. Comme lorsque les sens qui gouvernent notre équilibre sont perturbés au point de nous causer du vertige.

Recours donc à une scène d’énonciation validée (Maingueneau, 1993, p. 126), celle de la fable, mais non pas dans sa veine moralisatrice : “Je n’enseigne pas, j’invente. J’invente un poste de peur”. “J’écris pour qu’il fasse peur en moi”, s’écrie-t-il – en nous aussi alors? – . *La Vie et demie*, “précise” l’auteur, laisse des “taches que la vie seulement fait”, autrement dit, des empreintes, des cicatrices. Ainsi le projet littéraire de Sony Labou Tansi dépasse l’intention testimoniale. Il ne s’agit pas de montrer quelque chose pour qu’on en garde un souvenir, mais de graver en nous l’expérience de la violence de l’absurde. De cette manière, en tant que lecteur, nous ne participons pas uniquement comme des décodeurs de sens, nous y participons physiquement (Maingueneau, 1999, 99).

Cette participation physique qui consiste en une incorporation du lecteur au cœur de l’énoncé est, dans ce texte, particulièrement littérale et charnelle. Les secousses que nous évoquions tout à l’heure, provoquées par le brouillage de repères, deviennent des gifles

au moment de rencontrer les personnages⁵. Un “Voici l’homme” annonce l’entrée des neuf “loques humaines”, Martial, l’homme, se fait ouvrir la gorge, puis le ventre par le Guide Providentiel avec le couteau avec lequel il coupait la viande de son déjeuner. Tout est ici viande, chair et sang. La scène devient de plus en plus sanglante et d’autant plus écoeurante qu’elle se déroule pendant le repas du Guide Providentiel. Lui, il mange sa viande avec le couteau ensanglanté de sang humain alors qu’il force les huit loques humaines restantes à ingérer la viande de leur père et mari. Comment ne pas sentir les “tâches” que le narrateur veut nous tatouer ? Comment ne pas être affecté ? Comment sortir indemnes ?

D’autres scènes d’extrême violence ponctuent le déroulement de l’histoire, notamment des viols subis par Chaïdana : une “gifle intérieure” venant de son père mort qui la bat après et la laisse pour morte (SLT : 69), ou les “treize cascades de miliciens” survenues après qu’elle se soit évanouie à la suite d’un viol collectif d’un “groupe de quinze miliciens venu se soulager sur elle” (SLT : 72). Nous osons dire qu’après une telle lecture notre corps ressent d’autres corps, comme si, à la sortie du livre on n’avait pas “le même coefficient charnel”. Nous aussi, comme Chaïdana, nous éprouvons le besoin de dire, de crier, avec elle : “Moi, là-dedans, c’est une fois et demie.”

Dans l’avertissement, Sony Labou Tansi prétendait “ose(r) renvoyer le monde entier à l’espoir” ; “et comme l’espoir peut provoquer des sautes de viande, ajoutait-il, j’ai cruellement choisi d’apparaître comme une seconde version de l’humain”. Après la lecture d’un tel

5 Voici l’homme, dit le lieutenant qui les avait conduits jusqu’à la Chambre Verte du Guide Providentiel.

Il avait salué et allait se retirer. Le guide Providentiel lui ordonna d’attendre un instant. Le soldat s’immobilisa comme un poteau de viande kaki. (...) S’approchant des neufs loques humaines que le lieutenant avait poussées en criant son amer « voici l’homme », le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de viande vendue aux Quatre Saisons (...) La loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira son couteau et s’en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu’il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. (SLT : 11-12)

roman on reçoit incontestablement des “sautes de viande”, mais on a du mal à les associer à celles pouvant être provoquées par l'espoir. Certainement l'auteur conçoit une *seconde version de l'espoir* comme sa *seconde version de l'humain*. Non pas l'espoir de l'espérance – dont on est presque sûrs de ne pas connaître l'aboutissement – mais l'espoir d'une action immédiate, celle qui surgit en réaction à quelque chose. C'est pour cela que la fable voit “aujourd'hui avec les yeux de demain”, pour que l'humain réagisse aujourd'hui et ne connaisse jamais un tel lendemain.

Le jugement de Kourouma

Le roman de Kourouma plonge le lecteur, après une brève dédicace annonçant le ton, au cœur du récit: le panégyrique de Koyaga. “Votre nom : Koyaga ! Votre totem : faucon !” L'emploi de la deuxième personne pour désigner le personnage, relègue alors le lecteur à la place de la troisième personne, mais il est immédiatement capturé par le narrateur : “retenez le nom de Koyaga”. L'emploi du déictique personnel “vous” vous attrape, mais aussi le décor : “Voilà que le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes.”. Donc, malgré une scène d'énonciation peu familière, le lecteur reste comme par enchantement ; mais aussi grâce à l'explication de la dynamique du récit : Bingo, le narrateur principal, dira le *donsomana* du père de la nation, “une geste” purificateur où toute la vie du personnage sera rappelée, pouvant évoquer autant ses actions que ses exactions. Bingo est un *sora*, une sorte d' “aède qui dit les exploits des chasseurs” (AK : 9) en chants et en musique. Celui-ci se fait accompagner par un répondeur, un *cordoua*, qui apprend le métier. Le président dictateur Koyaga à qui on adresse le *donsomana*, est présent et peut aussi intervenir dans le récit. La légitimité de cette scénographie nous est révélée à la fin du récit, quand nous apprenons, au moment de la mort de la mère et du marabout du dictateur “qu'ils [lui] avaient enseigné ce qu'il fallait faire le jour où [il] les⁶ perdrai[t] : faire dire [sa] geste purificateur de maître chasseur, [son] *donsomana* cathartique par un *sora*, un griot des chasseurs et son répondeur”.

6 Ses grigris protecteurs: une pierre aérolithique et le Coran offert par le marabout Bokano.

Le choix de la forme se justifie alors par un besoin interne au récit, mais elle permet aussi deux choses.

D'une part, le récit satirique des dictatures africaines et du rôle joué par l'Europe dans l'établissement de ces dictatures. La satire envers les Occidentaux s'opère au moyen de l'ironie employée par le sora qui s'évertue à souligner les qualités leur ayant permis de triompher sur des schémas sociaux millénaires : par exemple la flatterie des français envers Tchao le conduisant à la transgression de la nudité qui provoqua l'effondrement de sa société. Alors que celle envers les dictateurs africains se fait par l'intermédiaire de Tiécoura, cordua en phase cathartique, devant, de ce fait, dire toute la vérité, "La vérité sur votre dictature. [...] Toute la vérité [...]; nous dénonçons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats..." (p. 10). C'est donc le partage de la parole entre sora et cordua qui permet un va-et-vient sur la part des responsabilités sur les faits qui accablent l'Afrique.

D'autre part, le donsomana permet de transporter le lecteur au cœur d'une expérience épique. En effet, le sens de la littérature orale africaine "échappe" au lecteur occidental. Si nous pouvons comprendre la signification du récit, "certainement pas le sens du conte lui-même", nous dit Xavier Garnier (1999), car le récit, en dehors de sa situation d'énonciation, est "dévitalisé" (p. 3). Kourouma, dans son roman, réussit à revitaliser le récit en mettant en place tous les ingrédients nécessaires à faire revivre la situation d'énonciation, c'est en ce sens que nous parlons d'expérience épique. Mais aussi en reprenant la thèse de Florence Goyet (2006), selon laquelle l'épopée est "une gigantesque machine à penser" offrant une compréhension "obscur mais profonde" des crises contemporaines dans lesquelles les outils conceptuels semblent inopérants (p. 7).

C'est donc dans le but de révéler le sens profond des crises subies par les contemporains des auteurs qu'ils font le choix de ce type de récits fabuleux (le conte et l'épopée). Pour que la fonction didactique puisse s'exercer au-delà de la sphère nationale.

Références bibliographiques

- Clavaron, Y. (2010). Des marges au centre : l'Histoire dans le roman postcolonial. Quelques exemples africains. En Peyrache-Leborgne, D. y Peyronie, A. (Comps.), *Le romanesque et l'historique, Marge et écriture*, (pp. 331-344). Nantes : Éditions Cécile Défaut.
- Derive, J. y Dumestre, G. 1999. *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingues*, Paris : Les Classiques africains.
- Doudet, C. (2008). Géocritique : théorie, méthodologie, pratique, En *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, Mayo de 2008. En línea en : <http://www.fabula.org/revue/document4136.php>. Consultado en enero de 2020.
- Garnier, X. (1999). *La Magie dans le roman africain*. Paris : PUF.
- Gazibo, M. (2010). L'exercice du pouvoir en Afrique postcoloniale. En *Introduction à la politique africaine*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal (pp. 86-116). En línea en : <http://books.openedition.org/pum/6383> . Consultado en enero de 2020.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*, Paris : Seuil.
- Goyet, F. (2006). Introduction. En *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière*. Paris : Honoré Champion.
- Heiniger, S. (2018). Les « chair-mots-de-passe » de Sony Labou Tansi. En *Po&sie*, 2018/3-4, N° 165-166, (pp. 189-206). En línea en <https://www.cairn.info/revue-poesie-2018-3-page-189.htm>. Consultado en enero de 2020.
- Kourouma, A. (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil.
- Labou Tansi, S. (1979). *La vie et demie*. Paris: Seuil

- Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Bordas.
- Montalbetti, C. (2001). Introduction. En *La Fiction*, (pp.11-40). Paris : Flammarion.
- Pavel, Thomas (1986). *Univers de la fiction*. Paris : Seuil.
- Searle, J. (1979). Le statut logique du discours de la fiction. En *Sens et expression*, (pp. 101-119). Paris : Les Éditions de Minuit.
- Toulabor, C. (1999). Autour d'un livre. Kourouma (Ahmadou). En *attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Le Seuil, 1998, 357 pages. *Politique africaine*, 1999/3 (N° 75), p. 171-183. En línea en : <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-1999-3-page-171.htm>. Consultado en enero de 2020.



El cronotopo del camino en *La modificación* de Micher Butor

Hebe Silvana Castaño¹

En la literatura universal, numerosos son los viajeros que recorren caminos, una reiteración evidente desde las primeras historias orales de la humanidad hasta las más recientes páginas escritas en nuestros días. El Ulises de Homero, el Eneas de Virgilio, el Quijote de Cervantes, el Gulliver de Swift, la voz enunciadora desdoblada en un yo-tú del gran poema moderno *Zona* de Apollinaire, el Bloom de Joyce, son sólo algunos de los que se podrían mencionar, textos y autores inolvidables de una lista casi imposible de agotar. En cierto modo, “todas las grandes obras de la literatura universal son (...) ‘libros de viajes’” (Alburquerque, 2006, p. 69) o como el propio Butor sostiene “toute fiction s’inscrit donc en notre espace comme voyage, et l’on peut dire à cet égard que c’est là le thème fondamental de toute littérature romanesque” (citado por Pujante Segura, 2009, p. 13). Pequeños o épicos viajes que se realizan por los territorios, a veces insondables, del vasto mundo exterior o de la intimidad, viajes que se manifiestan literariamente a través de una indiscutible variedad de formas como son las novelas, crónicas, diarios, por mencionar sólo algunas de ellas. Así, cada hombre se revela en sus relatos de viajes, en los que la idea del camino y de la vida necesariamente quedan comprendidos.

La modification (1957) puede ser leída, entre otras posibilidades, como una novela de viaje en la que el cronotopo del camino produce una significación profundamente vinculada a la vida moderna. Butor nos habla de la soledad del hombre a través de los objetos (Barthes, 2003, p. 137), del tiempo de una vida vivida y sentida como pérdida, en una ciudad occidental y capitalista, un itinerario que empuja a los seres hacia adelante, hacia un progreso material y una realización

¹ Doctora en Letras por la UNC. Profesora de Literatura Europea II y Seminario de Literatura europea y norteamericana en el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNCo. hebe_cast@yahoo.com.ar

personal que resultan finalmente vanos y que, cuando se comprende, ya ha sido obturada toda posibilidad de aventura. Por esto último, *La modification* puede ser leída también como la novela de un fracaso, el de una ansiada aventura, ya que Delmont intenta eludir sin éxito su gris porvenir de rutina y muerte en la búsqueda de otra posible existencia en otro espacio.

Mijaíl Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*², construye la categoría de *cronotopo*, la que permite analizar cómo se asimilan artísticamente el tiempo y el espacio en ese género y qué determinada imagen del hombre surge de esa relación indisoluble. Para analizar *La modification*, esta categoría resulta altamente productiva, ya que el aspecto temporal y espacial en este texto genera amplias y profundas significaciones.

Es necesario aclarar en este punto que no nos ocuparemos aquí de cuestiones relacionadas con los grandes cronotopos estables que menciona Bajtín, como son el de la novela de aventuras y de la prueba, por ejemplo, los que ya han sido estudiados³, sino específicamente del cronotopo del camino. Este cronotopo resulta particularmente revelador para analizar la novela de Butor, dado que la elección espacio-temporal que hizo el escritor para contar el viaje que emprende Delmont nos reenvía a una serie de valoraciones relacionadas a un tiempo determinado⁴ como pueden ser el de la Francia de la segunda posguerra, por un lado, y por otro, el de una vida rutinaria y asfixiante de un hombre perteneciente a la burguesía acomodada, ciudadano de una importante metrópolis política y cultural de ese período.

No hay que perder de vista que los lugares son un modo de comprender el mundo para Michel Butor y se han convertido en un verdadero mito en su obra (Camarero, 2011, p. 123), al igual que el viaje

2 Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

3 Carmen Pujante Segura, en su artículo “En busca del cronotopo perdido: sobre *La modification* de Michel Butor”, en *Revista electrónica de estudios filológicos*, Número XVII, julio 2009. Disponible en <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-16-cronotopo.htm>

4 Como señala hacia el final del capítulo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, “el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad” (Bajtín, 1989, 393).

tiene una importancia fundamental en su vida y su mundo literario⁵ y en cierta medida, como le ocurre a León Delmont, “Tras la experiencia de la guerra y el sufrimiento consiguiente, Butor estaba harto del mundo parisiense y tenía necesidad de marcharse. El viaje es eso mismo: una interrogación; y la tierra ‘un gran libro que se puede hojear’” (p. 166-167).

El camino del tren⁶

Hacia el final del capítulo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”⁷, Bajtín (1989) se refiere al cronotopo del camino y señala sobre este que la metaforización que ha sufrido es muy variada y tiene múltiples niveles, pero su “núcleo principal es el transcurso del tiempo” (p. 394). En este cronotopo hay “huellas y signos del curso del tiempo, con los rasgos de la época” (p. 395). Así, el hecho de que todo en *La modification* (es decir, lo que va a modificar a Delmont) transcurra en un tren, abre un abanico de posibilidades significativas relacionadas tanto con el arte como con la sociedad. En lo que se refiere a la relación con el arte, no hay que olvidar que la máquina se constituyó en un motivo idolatrado por ciertas vanguardias. Máquina y velocidad fueron exaltadas por el futurismo como los estandartes de un tiempo y un hombre nuevo. Pero lo que importa en este caso subrayar es que el tren es en sí mismo un símbolo de la modernidad, primera máquina que le permitió a los seres humanos despojarse de una determinada idea de tiempo vinculada a lo viviente (hombres y animales solo contaban con sus piernas para desplazarse y eso únicamente al ritmo de lo que su tracción a sangre permitía). El tren

5 Se puede considerar a Butor como un escritor nómada, palabra que marca un aspecto fundamental de su existencia. Desde 1950, cuando fue nombrado profesor en Egipto, el escritor no dejó de viajar por el mundo ni de cambiar varias veces de lugar para vivir (Camarero, 2005) [en “Michel Butor: cerrando el círculo de la escritura”, Cédille. Revista de estudios franceses N°1]

6 Para Camarero (2011), *La modification* puede ser considerada como un homenaje que hizo el escritor a su padre, quien trabajaba en la SNCF, aspectos de su biografía relacionadas al viaje y específicamente al tren que menciona Butor en *Curriculum Vitae*.

7 En *Teoría y estética de la novela*, Mijail Bajtín, Taurus, Madrid, 1989. Todas las citas corresponden a esta edición.

acortó las distancias espaciales y modificó la percepción del tiempo que hasta entonces se tenía. En *La modification*, el tren se convierte en ese espacio que, por un lado, crea la sensación de no estar en movimiento (el receptáculo del camarote parece estar sumido en la inmovilidad, se asemeja a una sala, tal vez más precisamente a una sala de espera) y, como todo viaje en una máquina, el tiempo parece suspenderse⁸; sin embargo, espacio y tiempo se conjugan y se duplican -o hasta se multiplican- en el trayecto que va de París a Roma. El espacio no es uno ni tampoco el tiempo: Delmont ocupa un lugar en el camarote del tren, pero también y simultáneamente en un lugar en el espacio exterior cambiante, debido esto último a la velocidad que despliega la máquina. Es un espacio signado por el camino fijo de las vías y las estaciones sucesivas, una linealidad que se contrapone significativamente a la falta de linealidad que exhibe la novela en el manejo del tiempo y del espacio: las veinte horas que dura el viaje remontan al personaje hacia el pasado y lo proyectan a su vez hacia el futuro inmediato desde su presente bajo la forma del anhelo. Pero, también, el camino que sigue el tren en su itinerario de París a Roma se ve asediado constantemente por el viaje en sentido inverso⁹.

El trayecto París- Roma no resulta para Delmont desconocido en absoluto. Es más, conoce cada una de las estaciones por las que tiene que pasar y a qué hora, probablemente un aspecto elegido y subrayado por Butor por más de un motivo. En primer lugar, el espacio de París se asocia, como ya ha sido muchas veces señalado por la crítica, con el pasado y con Henriette; mientras que Roma, con el futuro y con Cécile. Ese último viaje en que se va a producir la modificación

8 Pujante Segura (2009) señala que el tren es un “cronotopo móvil”, un espacio móvil que hace pasar el tiempo, el cual tiene una función narrativa metafórica.

9 “Pero si bien el viaje en tren no iba en principio a constituir más que la primera y necesaria etapa de una aventura redentora, a medida que el tren avanza, el tiempo pasa y el texto se desarrolla, el desplazamiento cambia de signo para invertir su significado y convertirse en etapa final. A su llegada a Roma León Delmont sólo piensa en regresar a París para recuperar la rutina laboral y familiar de la que, bien a su pesar, se ha descubierto incapaz de huir. Consciente del engañoso espejismo, decide finalmente dejarlas cosas como están, continuar con un trabajo tedioso, pero bien remunerado, con una vida familiar frustrante, pero sin sobresaltos, y con una amante en la distancia de Roma mitificada...” (Carriedo López, 2000, p. 44).

en Delmont, si bien el tren supuestamente avanza en la dirección hacia una vida futura, la mente del personaje remonta en forma inversa no cronológica su vida pasada y es precisamente esta inversión la que tal vez lo convence de lo contrario que se había propuesto en su aventura. La modificación en Delmont se produce al tomar conciencia de la acción y el efecto acerca de cómo puede operar el espacio en una vida. Para que todo se modifique tendría que vivir en Roma con Cécile. Pero, más allá de sus efímeros deseos de cambio, tampoco podría liberarse del tiempo, esa coordenada que todo lo engulle y que compromete la existencia de los hombres. En la medida en que el tren avanza, León viaja a su vida pasada con Henriette y comprende que con Cécile podría terminar del mismo modo, atrapado en la rutina burguesa parisiense. En realidad, el problema de este burgués es que el mundo ha perdido su sentido, su centro, no hay certezas sino ambigüedades, y su intento está condenado a la repetición absurda, por eso creó su propio “mito romano”, para escapar y crearse una nueva vida.

Delmont enfrenta una doble imposibilidad para lograr su cometido inicial y evadirse de su suerte: por un lado, como ya dijimos, el mundo ya no puede ser entendido como teniendo un sentido (aunque las vías del tren inviten en su linealidad a pensar lo contrario, es decir, que hay un orden); por otro, sería necesario que una ciudad se superpusiera a la otra, Roma a París. Pero esto último sólo puede acaecer en la imaginación, en la literatura¹⁰, del mismo modo en que toda aventura comienza a existir precisamente allí, en el momento en que es narrada, convertida en relato. De aquí que la aventura de Delmont tendrá al final como único aliciente la escritura de un libro “pour combler le vide de ces jours à Rome sans Cécile” (Butor, 1957, p. 124), cuando la decisión de no concretar la modificación ya haya sido tomada. Una salida que el propio Butor pergeñó para sí: “[...] siempre necesito hacer viajar a mis viajes. Lo he dicho muchas veces: viajeo para escribir y escribo para viajar”¹¹.

10 Es lo que busca también infructuosamente el personaje de *El otro cielo* de Julio Cortázar.

11 En *Curriculum vitae*, citado por Camarero (2011).

El camino: encuentros, desencuentros e historias imaginadas

Como es sabido, al cronotopo del camino se vincula el encuentro. ¿Con quiénes se encuentra Delmont en su itinerario? En su viaje se produce algo que hacía tiempo no experimentaba en su anestesiada vida burguesa y es el hecho de tener que compartir un lugar con otros con los que no acostumbra a codearse, gente de distintas clases sociales y de todo tipo.

En el espacio del camarote las jerarquías sociales se borran y todos viajan juntos en ese gran y real viaje que es la vida. Porque Delmont ha decidido, a diferencia de todas las otras veces en que iba a trabajar a Roma, no hacerlo en primera y esta decisión podría interpretarse como un modo de despojarse de todo lo que su clase y su existencia le ha ido imponiendo. En este sentido, no es casual que una de las primeras sensaciones que manifiesta León (y aquí el nombre puede ser interpretado junto a su apellido en una relación irónica, no hay tal “león del monte” en su vida parisina, sino todo lo contrario) al subir al tren no solo es la de sentirse viejo, aunque tiene apenas 45 años, sino que todo su cuerpo se siente como atrapado “à l'intérieur de vos habits qui le gênent, le serrent et lui pèsent” (Butor, 1957, p. 6), un modo de aludir a esa vida gris que lo ahoga y de la que pretende por eso despojarse¹². Ahora bien: el viaje en tercera le va a permitir a Delmont observar a otros que no son de su clase social, leer signos y conjeturar historias sobre ellos, es decir, imaginar historias acerca de ellos.

La experiencia del viaje del protagonista se hace en absoluta soledad y falta de diálogo con los que lo rodean. Sin dudas, esto está en clara sintonía con dos aspectos que Raymond Williams¹³ señala como

12 Camarero (2011) advierte la importancia del viaje para Michel Butor. El viaje está asociado en el escritor francés al ideal del conocimiento, al conjunto de referencias que le permitirían saberlo todo. Es sabido que después de la guerra, París se convirtió en un lugar del que necesitaba marcharse y así lo hizo: la mayor parte de su vida la vivió fuera de París como un verdadero “escritor- nómada”.

13 “Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo”, en *La política del modernismo*. Contra los nuevos conformistas, Buenos Aires, Manantial, 1997.

efecto de la experiencia de la vida en la ciudad: la multitud que rodea al observador y su propia soledad. La experiencia de Delmont en el tren es asimilable a la experiencia del hombre en la ciudad moderna que ya había cantado Ezra Pound en su brevísimo y famoso poema “In a Station of the Metro”¹⁴ que resuena en *La modificación*:

Ici dans ce compartiment, bercés et malmenés par le bruit soutenu, par sa profonde vibration constante soulignée irrégulièrement de stridences et d'hululations en touffes épineuses, les quatre visages en face de vous se balancent ensemble sans dire un mot...” (Butor, 1957, p. 8)¹⁵.

Durante el tiempo que dura el viaje, que es el tiempo en el que se produce la modificación, Delmont está rodeado de otros que nada saben de él y de los que él también ignora todo. Nada puede saber a ciencia cierta León de sus compañeros de camarote, más allá de aventurarse a leer los signos; pero hay un componente importante que recorre todo ese viaje: él *imagina* cosas acerca de los demás, como ya dijimos. Es decir, opera como un escritor, una salida posible -tal vez la única- que el propio Butor concibió para transformar su mundo y soportarlo: “Si he escrito muchos libros es porque he tratado de transformar la sociedad a mi alrededor, lo cual era la única manera de cambiar un poco mi propia existencia”¹⁶.

Por otra parte, parece poco probable que Delmont se haya encontrado a sí mismo en su aventura. Lo que más bien parece ocurrir es que constata la imposibilidad de ser otro, de hacerse otra vida. Y esto por dos razones: una, porque el tiempo no puede volver atrás (Delmont ya nunca más volverá a ser joven) y otra, porque el espacio al que aspira es utópico, su lugar es un no- lugar, un imposible.

Sin duda, en él se lleva a cabo una reflexión transformadora que lo lleva a desistir de su decisión original. Y en ese desistimiento

14 In a Station of the Metro: “The apparition of these faces in the crowd:/ Petals on a wet, black bough”.

15 Hay una sorprendente resonancia entre esos rostros que se balancean en silencio frente a Delmont y aquellos rostros del poema de Pound como “pétalos en una rama húmeda, negra”. «In a Station of the Metro»: “The apparition of these faces in the crowd; /Petals on a wet, black bough.”, publicado en 1913 en la revista Poetry.

16 En Improvisations sur Michel Butor, citado por Camarero (2011:189).

resulta vital el uso de la segunda persona, el “usted”, una elección formal intensamente comentada por la crítica. Roland Barthes entiende el “vous” literalmente, como la voz del “creador dirigiéndose a la criatura” y considera que esa “interpretación es capital, ya que instituye la conciencia del héroe” (Barthes, 2003, p. 136). La mirada que lo describe desde el “usted” lo hace “oírse”, y por eso Delmont modificaría su plan inicial y abandonaría la idea del adulterio, según el renombrado crítico francés. Delmont es un personaje desdoblado en muchos sentidos: está entre dos mujeres, dos ciudades y dos tiempos (el pasado y el futuro), además de estar construido desde una voz que lo interpela, que se dirige a él, que lo insta a verse a sí mismo como otro. En este sentido, son elocuentes las numerosas veces en que León se ve reflejado en los vidrios de trenes con los que se cruza el que lo lleva a él, en hombres que se le parecen o al menos él los encuentra parecidos y en los que cree advertir también el mismo secreto adúltero de una fuga como la suya: “...un représentant à n'en pas douter, mais en quoi? Vins, produits pharmaceutiques, lingerie peut-être, sûrement pas en machines à écrire parce qu'il aurait en ce cas de tout autres bagages, à moins qu'il ne fut comme vous en évasion...” (Butor, 1957, p. 13).

León Delmont adivina aspectos de sí mismo en los demás. Su insatisfacción, sus dudas, su inquietud cree observarlas también en alguien tan distinto de sí como es el eclesiástico que viaja con él en el compartimiento: “Peut-être, ce qui le tend ainsi, ce n'est pas un souvenir mais une appréhension, l'ombre qui est sur son visage n'est pas celle d'un jour passé mais celle d'un jour à venir, peut-être qu'une décision l'attend lui aussi...” (Butor, 1957, p. 41).

Todo lo que observa León se halla de algún modo en relación con su propia experiencia. Los jóvenes que él intuye como recién casados y sus expectativas de felicidad le recuerdan a él mismo y a Henriette en su viaje de recién casados. Años después, cuando los Delmont deciden volver a Roma para reeditar su viaje de bodas, León descubre allí que ha fracasado en hacer feliz a Henriette, a quien él no acompañó por esa ciudad que tanto ama, dejándola sola y perdida (“si bien qu'elle en a été réduite à sortir seule, ne sachant où aller, errant d'église en église avec ennui, récitant dans chacune une dizaine de son chapelet” [Butor, 1957, p. 68]).

No hay que olvidar que fue en el tren la primera vez que León se cruzó con Cécile, quien luego será su amante y le servirá de guía en Roma, esa ciudad en la que su esposa se pierde. Pero Cécile no puede funcionar en París, y cuando León recuerda el viaje que ella hizo allí, en los grises días parisinos que compartieron y en los que su amante conoció a su familia, comienza a comprender qué significa cada lugar y cada mujer en su vida. Así, París está asociada en la mente de Delmont a las constantes traiciones a sí mismo que ha debido hacer para tener una buena posición social y económica para su familia. Es más, pretende culpar a Henriette por esas decisiones que lo convierten en un hombre que termina aceptando aquello que reprochaba de joven:

...vous y livrant maintenant un peu plus aveuglement chaque fois en prétendant toujours que c'était à cause d'elle, que c'était pour qu'elle put être mieux installée, avoir ce bel appartement, pour que les enfants fussent mieux habillés, pour qu'elle n'eut rien à vous reprocher comme vous lui disiez autrefois, avec ironie au début, vous éloignant de plus en plus de vous et d'elle" (Butor, 1957, p. 67).

De París a Roma y de Roma a París

Es Henriette quien sabe mejor que nadie lo que significa Roma para su esposo: un sueño que lo atrae cada vez más, en la medida en que él siente que allí podría llegar a recuperar su autenticidad, toda esa parte de sí mismo perdida. París, por su parte, es percibida por León como la ciudad gris, asociada al desamor, a la rutina, a la vejez, a la vida burguesa y familiar sin aventura posible, al hacer dinero y al vivir alejado del arte (es significativo el nombre de la calle en la que vive la familia Delmont: Panteón, un lugar relacionado con la muerte en una de sus acepciones). Roma es, por oposición, la ciudad roja, asociada al amor, a la aventura, a la juventud, al descubrimiento del arte, a la liberación. Las imágenes del apartamento de Cécile están llenas de color, luz y calidez. Pero, si en Roma ella es la guía, quiere ser la guiada en París. Los recuerdos asedian cada vez más a León y por eso le resulta necesario no pensar en ese viaje a París con su amante, porque sabe de sobra que su relación con Cécile en París se

transformará y terminará sientiendo semejante a la que tiene con Henriette.

La ansiada modificación de Delmont se fue construyendo en los sucesivos viajes de París a Roma. Fue tomando la forma de un deseo moldeado por la necesidad de eludir la vejez y el aburrimiento de una vida trazada como desde afuera por las convenciones sociales imperantes para una determinada clase social. Pero Roma termina siendo mucho más que Cécile, la pasión y el amor. Es el lugar mítico personal de Delmont, un espacio y un tiempo constantemente desplazado, inalcanzable. No es la Roma real, histórica, artística e imperial que conoce de la mano de Cécile lo que lo atrae con tanta fuerza¹⁷, sino más bien la conciencia de que hubo un centro y de que ese centro ya no existe. Por ello, la única opción que le queda a León es permanecer inmóvil y lograr la modificación sólo interiormente, poniéndose a escribir y haciendo revivir a través de la memoria ese episodio crucial de su vida en el que aspiró a transformarlo todo y, sin embargo, eligió deshacer su aventura. Con ese gesto final, en el que la modificación es la modificación misma del deseo de origen, Delmont reivindica el viaje sin centro, sin arribo, un desplazamiento infinito del hombre moderno, para el cual solo la imaginación y la literatura pueden, tal vez, ser la única vía de liberación y cambio.

17 "La Eneida constituye el basamento intertextual de la novela. Virgilio supo reflejar con exactitud los sueños augustos de glorificación de la ciudad de Roma y éstos son precisamente los que, a su vez, intenta recuperar León Delmont con su peculiar ensoñación de la lux romana y su particular descenso a los infiernos. Sin embargo, la revelación que en este caso se produce no es la esperada o, al menos, cambia de signo. Al héroe del microrrelato especular se le niega el ramo de oro con el que habría podido llevar a cabo su propia misión trascendente, a imagen de aquel otro ramo que, por el contrario, si recibe Eneas de la Sibila de Cumas para cumplir con su destino glorioso. El texto virgiliano sufre una significativa modificación: la Sibila de Cumas no concede el ramo de oro a aquel que se muestra tan ajeno a sus propios deseos ..." (Carriedo López, 2000, 53).

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Butor, M. (1957). *La modification*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Camarero, J. (2011). *Autobiografía: Escritura y existencia*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Camarero, J. (2011). “Michel Butor: cerrando el círculo de la escritura”, *Cédille*. Revista de estudios franceses, 1, 106-109. En línea en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800108>. Consultado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800108>
- Carriedo López, M. L. (2000). Héroe pasivo y conciencia activa en *La modificación* de Michel Butor, *Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses, 15, 43. En línea en: <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0000110043A>. Consultado en <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0000110043A>
- Pujante Segura, C. (2009) En busca del cronotopo perdido: sobre *La modification* de Michel Butor, *Revista electrónica de estudios filológicos*, 17, número de páginas. En línea en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-16-cronotopo.htm>. Consultado en <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-16-cronotopo.htm>



Crisis de amor, palabra y conciencia en Breton y Duras

Quimey Juliá¹

André Breton y Marguerite Duras escriben *Nadja* (1928) y *El arrebatado de Lol V. Stein* (1964) sitiados por diversas crisis. Este trabajo pretende realizar una lectura comparativa de ambas novelas, con el fin de evaluar el modo en el que Breton y Duras utilizan las crisis mencionadas e indagar sobre los procesos creativos de ambos escritores.

Las crisis y su impacto en la escritura

A la hora de analizar *El arrebatado de Lol V. Stein*, surge un problema. Como plantea Laurie Edson (1992), “[...] any critical reading of Lol can only echo Jacques’ subjective reading of her, since his consciousness is the medium through which all our information is filtered” (p. 19). No se puede hablar de Lol sin recurrir a la versión nada confiable de Jacques Hold, el narrador y amante de Tatiana, otra de las protagonistas de la novela. De la misma forma, se conoce a Nadja a través del personaje de Breton, que también da muestras permanentes de una marcada subjetividad. Desde ya, la palabra está en crisis.

Marguerite Duras escribe en un contexto de crisis política y “de la identidad psíquica” (Kristeva, 1997, p. 184), que se ve reflejado en una crisis de la percepción y de la representación. “La dificultad de nombrar desemboca [...] en la irracionalidad y el silencio” (Kristeva, 1997, p. 184). La escritora debe enfrentarse a esa falta de palabras, y así nace una literatura autoconsciente que gira en torno a la idea de cómo nombrar el vacío, cómo apalabrar el horror, lo inenarrable: sus relatos se resisten al relato.

A su vez, André Breton (2001), en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, también plantea el concepto de crisis, explicando que su movimiento “propendió [...] a provocar, desde el punto de vista inte-

¹ Licenciada en Artes de la Escritura (UNA). Investigadora (UNA). quimeyju-lia@gmail.com

lectual y moral, una crisis de conciencia de una índole lo más general y lo más grave posible [...]” (p. 83). Esta implica “[...] romper con una praxis que le presenta al público las expresiones literarias de una forma determinada de existencia, mientras le niega esa forma de existencia” (Benjamin, 2009, p. 301). Además, enuncia que el surrealismo exige “una nueva conciencia” (Breton, 2001, p. 125). La crisis y la nueva conciencia se logran mediante la escritura automática y la narración de sueños, que buscan generar un estado mental en el que las palabras vayan más rápido que el pensamiento. Solo de forma inconsciente se pueden traer elementos que están *a priori* y lograr el encuentro de dos fuerzas que no deberían estar juntas, dando por resultado las imágenes inconscientes.

Así, ambos autores enfrentan las crisis y las utilizan para innovar en el lenguaje. Sin embargo, Duras lo hace mediante un trabajo hiper consciente, mientras que Breton intenta inhibir esa conciencia.

En *El arrebatado de Lol V. Stein*, la imposibilidad de decir se ve reflejada en el personaje de Lol. La crisis también se hace presente: crisis amorosa que equivale a la del sujeto moderno. La autora trata de pensar cómo narrar el horror político ligado a la debacle amorosa a partir de la escritura. Su método es aunar máxima intensidad con máximo torpor, ya que “la torpeza estilística es el discurso del dolor embotado” (Kristeva, 1997, p. 187). Tanto los personajes como las palabras son intensos, representando la imposibilidad de decir. La práctica de la escritura intenta una y otra vez dar cuenta del estado mental de Lol y, justamente porque las palabras no alcanzan, se hace presente una escritura sin lenguaje, por momentos agramatical: “[...] it is not only a question of a missing word but of a word which would in itself be an absence, an impossible word expressing impossibility [...]” (James, 2000, p. 48). La búsqueda de recrear lleva a un origen vacío. En la misma línea, hay una obsesión con la repetición de palabras que “[...] suggests that there is never any definitive version of a story, that in a sense, no story can ever adequately be ‘told’” (James, 2000, p. 43).

Como se mencionó, Lol sufre de una crisis amorosa desde el comienzo del libro. Lo mismo se puede afirmar de Nadja, a partir del momento en el que Breton la abandona. Esto las lleva a la locura (o, por lo menos, a un estado cercano a ella), un tópico muy recurrente

en ambos autores. Breton (2001) define a los locos como “víctimas [...] de su imaginación” (p. 21). Duras (1994), por su parte, enuncia que “de repente todo cobra un sentido relacionado con la escritura, es para enloquecer” (p. 27). Otra vez es posible una analogía con su personaje, ya que en Lol todo tiene un sentido relacionado con su trauma (el baile) y enloquece. No obstante, el problema, por lo menos según su amiga, viene desde antes: “Tatiana no creía que ese baile fuese el único impulsor de la locura de Lol V. Stein; la remontaba hasta mucho antes [...] en su juventud [...]. En el colegio, dijo, a Lol le faltaba algo, ya estaba extrañamente incompleta [...]” (Duras, 1987, p. 25). Otra vez se hace presente el origen vacío, o la imposibilidad misma de un origen. Breton (2001) también habla de la infancia en el *Primer manifiesto del surrealismo*, donde afirma que quizá sea “lo que más cerca se encuentra de la ‘verdadera vida’” (p. 60). Así, esta etapa de la existencia es descrita por ambos autores como un factor totalmente condicionante del sujeto. La consciencia y la percepción tanto de los niños como de los locos difieren del común de la gente. ¿No son, por lo tanto, los más apropiados para esta búsqueda literaria de innovación frente a la crisis?

La escritura como praxis: personajes, autores y narradores

Duras (1994) alude a la escritura como “[...] lo único que llenaba mi vida y la hechizaba” (p. 17). Necesita de una soledad absoluta y de amantes para poder escribir. Estos tópicos (el hechizo, la soledad y los amantes) se ven en Lol, personaje que nuevamente parece encarnar la relación de Duras con la palabra. Por su parte, la protagonista de *El arrebatado* es una mujer abandonada que también abandona, y este abandono es comparable con el del escritor frente a la palabra, el cual debe abandonarse a su escritura. Esta última se plantea así como una praxis que aúna personaje y autor (y narrador, como se verá más adelante).

Igualmente, en Nadja también se ven reflejados los problemas y búsquedas de Breton con respecto a la palabra: ella se convierte en lectora atenta de textos surrealistas –lee, “interrogando las palabras que más la sorprenden, dando a cada una el punto de entendimien-

to, de consentimiento exacto que la palabra exige” (Breton, 2004, p. 87)–, pero asimismo en personaje y poeta del movimiento. El autor utiliza a su personaje para reflexionar sobre el surrealismo, una de las razones por las que Nadja es tratada con una frialdad distante (que, sin embargo, falla por momentos) en la obra. *Nadja* ha logrado, como enuncia Benjamin (2009), “la verdadera síntesis creativa entre la novela artística y la novela cifrada” (p. 304).

Por otra parte, el narrador de *El arrebatado* no desea saberlo todo: no quiere ser consciente. Ya se anticipó que es un personaje en el que no hay que confiar: él mismo afirma que va a “inventar los eslabones que [le] faltan en la historia de Lol V.” (Duras, 1987, p. 10). Está involucrado en la situación (hasta el punto de ser el amante de la protagonista), por lo que tiene un profundo interés en lo que va a reconstruir o imaginar. Breton, como narrador y personaje de *Nadja*, comparte esta inquietud, y su subjetividad sale a la luz en numerosas ocasiones. Un ejemplo de esto es su intento de justificar su crueldad frente a Nadja en la tercera parte. Además, como se verá más adelante, hay contradicciones entre lo que plantea el narrador en el Proemio y lo que hace durante la obra. El problema de la palabra también atañe a los narradores, que se unen a la praxis antes planteada.

Los límites de la lengua

En Duras (1987), la conciencia fracturada de Lol no logra ni quiere hacer catarsis. Su grito, al ser lenguaje no articulado, representa la imposibilidad de la lengua de apalabrar el dolor. Primero grita y reclama “con la impaciencia de un niño un remedio para tal carencia. Sin embargo, ninguna de las distracciones que se le ofrecieron podía nada contra ese estado” (p. 6). Luego, se da por vencida con las palabras y se sume en el silencio –“su dificultad ante la búsqueda de una sola palabra parecía insuperable” (p. 6), problema compartido con Duras–. La imposibilidad de hallar las palabras, de dar testimonio, también se ve en Tatiana, ya que ni ella (testigo) ni Lol (sobreviviente) pueden dar cuenta de la verdad. Gracias a este impedimento, se mantiene la intensidad del dolor provocado por la crisis amorosa. Por añadidura, el trauma originado en el baile genera un colapso mental que lleva a Lol a volver una y otra vez a este escenario: como

afirma Kristeva, “los discursos elípticos de los personajes, la obsesiva evocación de una ‘nada’ que resume la enfermedad del dolor, designan un naufragio de las palabras frente al afecto innombrable” (Kristeva, 1997, p. 212).

También en *Nadja* se puede ver ese rondar sobre lo mismo: “Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano” (Breton, 2004, p. 10). De esta forma, el texto no cesa de recomenzar, plagado de encuentros y vivencias azarosos, siendo el libro en su conjunto un “relato diario [...] de acontecimientos insignificantes pero articulados con otros de manera especial” (Breton, 2004, p. 52).

En el caso de *El arrebatado*, la narración se configura en relación a un vacío. Lol es el centro deshabitado en el cual los otros personajes proyectan: todos tienen que hablar de ella; persiguen ese espacio desierto y quieren habitarlo. Este vacío se representa (o, justamente, no se representa) mediante la imposibilidad de decir detallada al comienzo. Por otra parte, hay una simetría en la novela, un ida y vuelta que genera la sensación de un recomenzar eterno: empieza con Lol convirtiéndose en la prometida de Michael Richardson, continúa con el baile y el reemplazo de Lol por Anne-Marie por parte de Michael, la locura posterior y la aparente rehabilitación. Luego, Tatiana ocupa el lugar de Lol al ser sustituida por su amiga en el corazón de Jacques, e incluso se produce otro baile en el que Lol es Anne-Marie y Tatiana es Lol. Esta última se empeña en fijar a su amiga en ese lugar, en no permitirle abandonar el triángulo. Por esta razón, se dirige una y otra vez al hotel para ver a los amantes: mira perversamente a la Lol (ahora Tatiana) que ya fue abandonada sentimentalmente por su Michael (ahora Jacques) y se siente Anne-Marie. Así posicionada, Lol vuelve a T. Beach (el sitio del primer baile) con Hold, y allí se produce una segunda rehabilitación que parece más verdadera que la del comienzo. Entonces, ¿la enfermedad fue finalmente erradicada? No: parecería que parte del peso de la locura abandonó a Lol, pero se trasladó a Tatiana. Hacia el término de la novela, se enuncia un “final sin final, [un ...] nacimiento sin fin de Lol V. Stein” (Duras, 1987, p. 63), lo cual se podría leer como el nacimiento de Lol en Tatiana. En el mismo sentido, cuando Jacques y Lol pasan la noche en T. Beach,

el primero menciona que “no hay diferencia entre ella y Tatiana Karl [...]” (Duras, 1987, p. 65). Además, en el pasaje final, Hold le pide a Lol que hable sobre Michael, al cual él reemplaza. Así, esta geometría refuerza la idea del relato.

Breton (2004), por su parte, se refiere directamente a su escritura. Comienza la novela contando de qué manera va a escribir su obra, con aseveraciones del tipo: “el tono adoptado para el relato copia al de la observación médica” (p. 53). Sin embargo, tal como remarca José Ignacio Velázquez (2004) en la “Introducción” a la edición de Cátedra, el autor no es fiel a su enunciado: “sus pretensiones de objetividad a menudo quedan eclipsadas tras intervenciones del autor que revelan formulaciones en absoluto neutras” (p. 30). Esta es, como se anunció con anterioridad, otra de las contradicciones del narrador.

Como conclusión, se puede afirmar que las reflexiones de Breton y de Duras sobre la escritura se reflejan en sus obras, en las que la falta de palabras es un tópico sobresaliente. Además, las diversas crisis mencionadas se plantean como una herramienta que impulsa la innovación literaria. De esta manera, se forma una praxis personaje-autor, que resulta muy productiva para analizar las novelas, y a la que se puede sumar la figura de los narradores.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2009). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Ensayos éticos y literarios 2* (pp. 301-316). Madrid: Abada.
- Breton, A. (2004). *Nadja*. Madrid: Cátedra. (2001). Primer manifiesto del surrealismo y Segundo manifiesto del surrealismo. En *Manifiestos del surrealismo* (pp. 13-158). Buenos Aires: Argonauta.
- Duras, M. (1987). *El arrebató de Lol V. Stein*. Barcelona: Tusquets. (1994). *Escribir*. En *Escribir* (pp. 13-56). Barcelona: Tusquets.

- Edson, L. (1992). Knowing Lol: Duras, Epistemology and Gendered Mediation. *SubStance*, 2 (21), 17-31.
- James, A. (2000). Marguerite Duras: Narrative uncertainty and absent origins. En *Beginnings and Endings. Proceedings of the Ninth Annual Graduate Student Conference in French, Francophone, and Comparative Literature* (pp. 43-50). Columbia: Columbia University.
- Kristeva, J. (1997). La enfermedad del dolor. Duras. En *Sol negro. Depresión y melancolía* (pp. 183-212). Caracas: Monte Ávila.
- Velázquez, J. I. (2004). Introducción. En *Nadja* (pp. 7-43). Madrid: Cátedra.

II

Reminiscencias de la subjetividad



Lo social en los cuerpos narrados en *Una mujer* de Annie Ernaux

Noelia Martino¹

“Nada de su cuerpo se me escapaba. Estaba convencida de que cuando creciera, yo sería ella.”
(Annie Ernaux, 2020. *Una mujer*)

Una mujer (2020 [1987])², obra de la escritora francesa contemporánea Annie Ernaux (1940, Lillebonne, Seine-Maritime) es la visión social de una hija sobre su madre, muerta tras sufrir Alzheimer. Recorre la memoria de su madre desde la propia y podemos apreciar cómo lo social se vive en el cuerpo, que existe, en tanto escritura.

En este trabajo, intentaremos dar cuenta de que, en esta obra, quien narra se sitúa desde la propia mirada, para escribir a su madre en vida y a la vez escribirse a partir de ella como un acto constitutivo de la identidad narrativa que se reconfigura a partir de lo social escrito en los cuerpos.

Para ello, hemos realizado un recorrido por los conceptos expuestos por Luz Aurora Pimentel (2012) sobre la multiplicidad del sujeto en la narración, quien plantea el problema de la identidad narrativa desde la teoría de la enunciación, por un lado, y por el otro desde la hermenéutica de Ricoeur. Del mismo modo, abordamos también esta última, para ingresar a la configuración de las identidades narrativas en una obra que, inscrita en lo que Leonor Arfuch (2010) define como espacio biográfico, tensiona constantemente todas estas categorías. Al mismo tiempo, el uso de la primera persona se realiza allí como modo de franquear el objetivo individualizador, que busca “Designar a un individuo y a uno solo” (Ricoeur, 2020, p. 3).

1 Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
noelia.martino@mi.unc.edu.ar

2 Trabajamos con la traducción al español de la obra, realizada para Cabaret Voltaire por Lydia Vázquez Jiménez, publicada en el año 2020. El título original en francés es *Une femme* y fue publicada por primera vez en 1987 por Editorial Gallimard.

Advertimos que, la escritura de Ernaux está atravesada por lo autobiográfico y a la vez entretejida entre la experiencia, lo social y lo histórico, a la vez que hace público lo privado y descubre la identidad a través de una (re)configuración que le permite a sus personajes observar el mundo y observarse en él. La búsqueda de la objetivación nos motiva a descubrir las identidades narrativas en una literatura que intenta desdibujarlas.

Por otra parte, asistimos a una escritura en la que los cuerpos recuerdan las emociones, la enfermedad, la educación, las lecturas, la posición social y, también, las marcas de la experiencia. En este sentido, como plantea Laura Scarano (2007), entendemos al cuerpo como signo cuya dicotomía reside en ser un espacio privado e íntimo que sin embargo solo tiene su existencia en su intersección con los otros y el mundo. En este sentido, “El cuerpo ordena la experiencia, determina su territorio, subjetiviza el discurso, modeliza el mundo.” (p. 43).

Partimos de que en esta obra de Ernaux se narra la escritura y se escriben los cuerpos desde una descripción detallada de la apariencia física de su madre y cómo esta cambia a lo largo de los años. A través de la narración, se examina cómo el cuerpo de aquella configura su identidad y cómo esta identidad se ve influenciada por la sociedad y las expectativas culturales. Así, la narración recorre los cambios socioculturales hacia el interior y el exterior del seno familiar en sincronía con los cambios en los cuerpos de madre e hija cuya relación se complejiza a medida que estos ocurren. Pero es en la escritura, en la que este cuerpo íntimo, propio de la madre y de la hija, de la madre en la hija, cobra sentido social y a donde se unen quien narra y quien es narrada.

Puede entonces verse que, tal como plantea Sara Ahmed, en *La política cultural de las emociones* (2014), los personajes y la narradora experimentan las vivencias del cuerpo por medio de los sentidos, pero son las emociones que lo atraviesan y la impresión que ellas dejan las que lo hacen aprehenderlo y concretarlo en la palabra escrita. De esta manera, el cuerpo, en palabras de Nancy, se vuelve *excriptura* en tanto ha sido “expuesto a la población del mundo” (2003, p. 14).

De allí que propongamos que, en *Una mujer* (2020) de Annie Ernaux los cuerpos se transforman desde la experiencia y configuran

las identidades narrativas en tanto estos se realizan a partir de la escritura.

Mi madre a través de mí

En *Una mujer* (2020) la narradora que dice yo, es a la vez el yo que escribe. El narrar, el contar por escrito poniendo un orden temporal a los recuerdos es de enorme importancia para armar la historia de su madre y a la vez la propia historia:

De hecho, paso mucho tiempo preguntándome por el orden de las cosas que decir, la elección y la disposición de las palabras, como si existiera un orden ideal, el único capaz de restituir la verdad conceniente a mi madre [...], y nada más cuenta para mí, en el momento en que escribo, aparte de ese orden. (Ernaux, 2020, p. 45).

Es, por lo tanto, la impronta autorreflexiva del proceso escritural la que explicita los propósitos y da cuenta de la importancia que adquiere el acto de escritura: “se trata de encontrar una verdad sobre mi madre que solo puede alcanzarse mediante palabras.” (p. 24). La escritura es íntima y personal, pública y social. Ernaux utiliza un estilo narrativo cercano a la memoria, combinando la objetividad y la subjetividad para transmitir tanto los hechos como las emociones asociadas con el cuerpo de su madre. A medida que la historia avanza, también incorpora elementos sociales y culturales para contextualizar la vida de su madre y su propia experiencia como hija. De esta manera, se ingresa a *Una mujer* (2020 [1986]) con la narración de este proceso, como es recurrente en la obra ernouxiana, del mismo modo que explicita la necesidad de escribir y la propuesta de escritura: “Querría aprehender también a la mujer que existió fuera de mí, la mujer real, nacida en un barrio rural de una ciudad pequeña de Normandía, y muerta en el servicio de geriatría de un hospital de la región parisina.” (p. 24). Acto seguido, se ubicará “en la intersección de lo familiar y lo social, del mito y de la historia.” (p. 24).

Aquello que busca lograr será entonces realizable a partir de la palabra escrita, del acto literario, constituyendo de esta manera una identidad narrativa sólo posible al ingresar su historia al mundo narrativizado, dado que “el sujeto narrativo no es algo dado, se

constituye en y por el relato, al constituir su yo en el lenguaje y en el tiempo del relato.” (Pimentel, 2012, p.101). Su madre vive en ella, y ella conserva su vida a partir de sí misma, en la narración y en la escritura de los recuerdos.

Narrar una historia es poner un orden en el tiempo a los acontecimientos. Escribir, para ordenarlos, dado que, en palabras de Ricœur “El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida” (2020, p. 342). Será también, volver a un origen en el que lo íntimo y cotidiano familiar, perteneciente a la esfera privada, es atravesado de lleno por lo habitual social, perteneciente a la esfera pública y común, que deja su expresión en los cuerpos.

En la cita que encabeza nuestro trabajo y fue extraída del texto que nos ocupa, la narradora realiza una afirmación basada en un recuerdo de la primera infancia cuyo marco se da durante la ocupación alemana en Francia³ en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Este recuerdo se conserva a partir de lo corporal, no solo al tener grabado en la retina cada detalle del cuerpo de la madre, si no también, del contacto del propio cuerpo con el de sus padres: “El recuerdo de estar entre los dos, en un nido de voces y cuerpos, de risas continuas” (Ernaux, 2020, p. 48). A su vez, se trata de un recuerdo íntimo que forma parte de una memoria colectiva de la Francia ocupada por el nazismo en donde el miedo por ser alcanzada por los abusos es la huella que persiste. De esta manera, la identificación con el cuerpo colectivo permea el propio cuerpo a partir del miedo, y por lo tanto se mueve en su nombre (Ahmed, 2015).

Así, la identidad narrativa se va conformando y reconfigurando a partir de habitar con otros cuerpos, en tanto el cuerpo es parte constitutiva del sí mismo, pero se conforma en y por el contacto con otros cuerpos. Como consecuencia de que, “la mismidad fundamental es la del propio contexto espaciotemporal [...] nuestro propio cuerpo es a la vez un cuerpo cualquiera, objetivamente situado entre los cuerpos, y un aspecto de sí, su modo de ser en mundo.” (Ricœur, 2020, p. 8).

3 La ocupación alemana de Francia en la Segunda Guerra Mundial duró desde el 22 de junio de 1940 hasta diciembre de 1944.

La escritura sobre el cuerpo también revela la compleja relación a veces conflictiva que la narradora tiene con su madre. Mientras examina el cuerpo de esta, reflexiona sobre su propia conexión con ella, explorando temas de feminidad, maternidad y herencia. A través de estas reflexiones, aborda cuestiones sociales sobre la relación entre el cuerpo, la identidad y la sociedad. Así, la narración se detiene con detalle en los cambios de los cuerpos de ambas mujeres entrelazándolos, como en el momento en el que se narra la menopausia de la madre y seguidamente se entrecruza con la menstruación de la hija. Esto tendrá como consecuencia un nuevo rasgo identitario que podemos advertir a partir de estas descripciones. Es un momento en el que ambas comienzan a reconfigurarse al separarse, ya que para la hija ahora la prohibición y los tabúes empiezan a acentuarse y la despegan de una madre que hasta entonces aparecía idealizada. “Desde entonces no hubo más que lucha entre nosotras dos [...]. No le gustó verme crecer. Cuando me miraba desnuda, daba la impresión de que mi cuerpo le daba asco.” (Ernaux, 2020, p. 62-63). Aparecen también muy demarcados los cambios de estatus social, campesina-obrera-dueña de una tienda, cuyo artefacto sobre el propio cuerpo va cambiando en concordancia:

Y ella también evolucionaba. Obligada a ir a todas partes (a los impuestos, al ayuntamiento), a recibir a los proveedores y los representantes, aprendía a vigilarse mientras hablaba, ya no salía con el pelo suelto. Antes de comprarse un vestido, se preguntaba si era elegante. La esperanza, luego la seguridad de no tener pinta de pueblerina. (Ernaux, 2020, p. 43).

En estos rituales de la intimidad, como plantea *Laura Scarano en Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia* (2007), el cuerpo es parte de lo simbólico social a partir de gestos, movimientos, posturas y percepciones.

Asimismo, será el cambio de estado, vida-muerte, el que determinará la necesidad de escribir, de escribirla y de escribirse en ella. Todo, absolutamente, todo, atraviesa el cuerpo de esta mujer, que es a la vez todas las mujeres, cuya identidad narrativa se va construyendo en la escritura de su cuerpo, que la traspasa y también configura la propia identidad de quien narra, quien dice yo, en la narración, y

la escribe. Es una mujer determinada, en tanto determina la identidad del yo que escribe, por lo tanto, es, la que decía con orgullo “Yo no he nacido en el campo” (p. 25), pero, es a la vez *Una mujer*, como todas las obreras, pequeñas comerciantes, de esa parte del mundo y que por eso mismo debe ser preservada en el acto de escritura e inscrita como un cuerpo con huellas de su paso por el mundo que ha dejado las propias en el contacto con los otros cuerpos.

El momento de la escritura, está expresamente datado. Podemos leer, al final del texto: “domingo, 20 de abril de 1986 – 26 de febrero de 1987”⁴ (p. 108). Del mismo modo, la primera línea de lectura será una oración que ya citamos en el párrafo anterior: “Mi madre murió el 07 de abril” (p. 11). Así, observamos que el acto de escritura comienza con la muerte de la madre, y la desaparición de su cuerpo, por lo que se presenta como posibilidad de realizar la unidad del propio cuerpo con aquel que ya no está:

Durante los diez meses en los que he escrito, soñaba con ella casi todas las noches. Una vez, yo estaba tumbada en medio de un río, entre dos aguas. De mi vientre, de mi sexo nuevamente liso como el de una niña, partían plantas en filamentos, que flotaban, blandas. No era solo mi sexo, era también el de mi madre. (p.106).

Este párrafo que citamos aquí no solo ilustra lo afirmado anteriormente, sino que también da cuenta de la necesidad de la narradora, expresa en la escritura, de preservarse de una escisión social que ha estado siempre presente y cuya preocupación es una constante en la obra de Ernaux quien hace de ello su móvil escritural y procura que su voz sea la voz de los dominados. Compromiso que asume principalmente mediante dos estrategias: el uso de la primera persona del singular para la voz narrativa, y la exploración de una escritura despojada, plana y punzante, cuya intencionalidad es puesta en manifiesto en todas sus entrevistas, declaraciones, conferencias, y otros discursos en los que refuerza las claves de su intencionalidad de escritura.

Así, declarará en *L'écriture comme un couteau* (2003)

4 En cursiva en el original.

Tout ce que je sais, c'est que ce livre a inauguré comme je l'ai dit une posture d'écriture, que j'ai toujours, exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l'intime et du social dans le même mouvement, en dehors de la fiction. Et l'écriture, «clinique»⁵ dites-vous, que j'utilise, est partie intégrante de la recherche. Je la sens comme le couteau, l'arme presque, dont j'ai besoin (Ernaux, 2003, p. 23).

Finalmente, es también una forma de volver a un origen en el que lo íntimo y cotidiano familiar, perteneciente a la esfera privada es atravesado de lleno por lo habitual social, perteneciente a la esfera pública y común, y que deja su expresión en los cuerpos.

Los cambios de estado, vida-muerte, en el cuerpo inerte y envuelto como una pequeña momia de una mujer, a la que la hija recuerda guapa, pelirroja y de voz potente; los de estatus social, campesina-obrera- dueña de una tienda, cuyo artefacto sobre el propio cuerpo va cambiando en concordancia.

Todo atraviesa el cuerpo de esa mujer, que es una mujer, y a la vez es todas las mujeres y la conexión de Annie con su origen. Por ello, podemos leer:

Mi madre, nacida en un medio dominado, del que quiso salir, tenía que convertirse en historia, para que yo me sintiera, menos sola y falsa en el mundo dominante de las palabras y las ideas al que según su deseo, me he pasado. Ya no volveré a oír su voz. Es ella, con sus palabras, sus manos, sus gestos, su manera de reír y de caminar, la que unía a la mujer que soy con la niña que fui. *Perdí el último nexo con el mundo del que salí.*⁶ (p. 108).

Referencias bibliográficas

Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁵ Comillas francesas en el original

⁶ El resaltado es mío.

- Bajtín, M. (2013). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2018). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Ernaux, A. (2020) *Una mujer*. Madrid: Cabaret Voltaire SL. (2023) *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeanet*. París: Stock.
- Gonzalez Varela, M.A y Rivara, G. (2012), Paul Ricœur *La identidad narrativa*. En línea en <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/la-identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf> Consultado en julio del 2021.
- Hernández, A. S. (2017). *L'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux, un genre à l'écart*. En línea en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6234515> Consultado en julio de 2021.
- Nancy, J.-L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena.
- Pimentel, L.A (2012). *Constelaciones I: ensayos de Teoría narrativa y Literatura Comparada*. México: Bonilla Artigas editores.
- Ricœur, P. (2020) *Sí mismo como otro*. España. Siglo XXI editores.
- Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.



El beso materno en la gestación de la poética proustiana

Felicitas Romero Puente¹

A lrededor de *En busca del tiempo perdido* orbitan una serie de textos —publicados antes o después, póstumamente— que funcionan como antecedentes y reescriben el gran proyecto proustiano. Entre esos antecedentes de escritura encontramos: *Los placeres y los días* (1896), los “pastiches” y artículos mundanos, la novela inconclusa *Jean Santeuil* (1952), los cuentos recientemente encontrados, recopilados en *El remitente misterioso y otros relatos inéditos* (2021), y, finalmente, *Los setenta y cinco folios y otros manuscritos inéditos* (2021), en los que nos vamos a detener a continuación. En las sucesivas versiones, se plasma una progresiva consolidación del estilo de Proust. En el 2021, se publicaron los primeros manuscritos de *En busca del tiempo perdido* que hoy son conocidos como *Los setenta y cinco folios*. Estas primeras versiones abrieron una puerta a la crítica porque permiten comparar estas primeras versiones con la obra final y sacar nuevas conclusiones respecto a la elaboración de la obra de Proust.

El personaje de la madre juega un papel central en la construcción del relato infantil en Proust en todas sus versiones. Al adentrarse en el análisis comparativo entre la primera unidad narrativa de *Los setenta y cinco folios*, “Una noche en el campo” y “Combray”, primer capítulo de *Por la parte de Swann*, es posible percibir la centralidad de la escena del beso materno en toda la *Recherche*. El manuscrito de este episodio es un atisbo del intento reiterado del narrador por recuperar la esencia del tiempo. En ese sentido, se lo puede entender como una especie de mito fundante, una estructura simbólica que da sentido a toda la obra y a la que se regresa constantemente a lo largo de esta.

¹ Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. felicitas.romero@mi.unc.edu.ar.

De las diferencias con la obra definitiva, se deduce que la recuperación del tiempo encuentra su clave únicamente en el proceso estético. La novedad que aportan los manuscritos recientemente publicados es que allí se da una visión mucho más terrenal de la figura de la madre: el recuerdo del beso y de la lectura nocturna se ve permanentemente empañado por la imagen, más actual, de la muerte de la madre. En la versión definitiva, por el contrario, el autor depura el recuerdo infantil, anulando la perspectiva adulta e insertando a su madre en el marco de su estética idealista. Asimismo, se observa un trabajo con el duelo; la representación mortal y dolorosa de la madre se proyecta en otras pérdidas y, de esa manera, se podría vincular la pérdida en la muerte con la pérdida constante que implica el paso del tiempo.

La descripción de la madre: entre la juventud y la muerte

Uno de los cambios más relevantes entre el manuscrito y “Combray” ocurre en la descripción de la madre. En “Una noche en el campo” existe un contraste entre la imagen del recuerdo infantil y una posterior. Dice el narrador al final del folio 17:

Llevaba una bata blanca, y su cabello negro, suelto y admirable, donde yacían toda la ternura y el poderío de su naturaleza y que sobrevivió tanto tiempo, como una vegetación inconsciente de su ruina que protege con mimo esas ruinas de felicidad y de belleza, enmarcaba entonces un rostro de una pureza adorable, radiante de una inteligencia y una dulzura alborozada que el dolor nunca pudo apagar, pero iba al encuentro de la vida con una esperanza y una alegría inocente que desaparecieron muy pronto y solo volví a ver en su lecho fúnebre, cuando todos los dolores que le había causado la vida fueron borrados por el dedo del ángel de la muerte y su rostro, por primera vez en tantos años, dejó de expresar dolor y ansiedad y regresó a su forma primera, como un retrato demasiado empastado que el pintor borra con un dedo. (Proust, 2022, pp. 45-46)

En “Combray” esa oposición desaparece; el narrador solo plantea que esa noche el rostro de la madre brillaba aún con juventud mientras le tenía cogidas las manos (Proust, 2013, p. 45). Por un lado, podemos observar cómo se presenta la juventud límpida de la madre en ambas versiones. La madre cuenta con una pureza y una vitalidad

en su descripción que podrían atribuirse más a la perspectiva infantil del narrador que a un atributo del personaje en sí. Sin embargo, en el manuscrito se expresa un contraste entre ese momento y uno posterior, para luego llegar al recuerdo del lecho fúnebre. En la bata blanca y en el cabello negro yacen su ternura y el poderío de su naturaleza, pero también estos se convierten más tarde en una vegetación que protege con mimo las ruinas de su felicidad y belleza. El dolor nunca pudo apagar su inteligencia y dulzura, pero su esperanza y alegría inocente sí desaparecieron; el narrador solo volvió a verlos al morir la madre. Asimismo, el narrador luego también menciona la alianza con la cual enterraron a la madre bajo tierra; aspecto que tampoco es retomado en la última versión de la obra.

En la muerte es que se recobra la inocencia y se despoja la vida de todo dolor; más aún, la muerte actúa como un artista que borra un retrato demasiado empastado con el dedo. Esta imagen, aunque desaparece en “Combray”, tiene su proyección en lo que será la narración de la muerte de la abuela en *La parte de Guermantes*. De esa manera, un suceso se proyecta en otro. Como dice Deleuze (1972) Proust convierte un Tema en un arquetipo, en una Ley que se diversifica en distintos personajes y tiempos. Como también lo dice el autor en *El tiempo recobrado* (2010), para obtener realidad literaria, el escritor necesita muchas personas para plasmar un mismo sentimiento (p. 233). Siguiendo esa línea, podríamos decir que la experiencia de muerte, mediante la repetición, es la misma pero, a la vez, distinta.

Mediante este mecanismo, Proust incorpora la muerte de la madre al arte y, de ese modo, esta pasa a un plano atemporal. La muerte, desde la perspectiva de la estética proustiana, no sería sino otro tipo más dentro de la serie de pérdidas que se desprenden del paso del tiempo. Dice uno de los personajes en *El tiempo recobrado*: “La creación del mundo no ocurrió de una vez por todas [...] se produce necesariamente todos los días” (Proust, 2010, p. 116). La creación constante, la proyección de un mismo hecho en otros, la repetición en series que deviene del tiempo cíclico, plantea que el cambio es inevitable y, por ende, la muerte, continua. En ese sentido, la búsqueda del tiempo perdido en Proust es también un modo de vivir la pérdida a través del arte. El duelo, en este caso, se entendería desde la

perspectiva freudiana, como una reacción no solo ocasionada por la muerte de una persona amada, sino también la pérdida de una idea o de un proyecto de importante valor para un sujeto (León-López, 2011, p. 69).

Derrida plantea que la retórica de esta experiencia es ilegible, no tiene traducción ni lenguaje al cual pueda ser reducido. En esa línea, el duelo se presenta, para el autor, como una “categoría imposible”. Este llega a plantear que el hecho de no hacer duelo es, en realidad, la traición más justa. Como dice Agüero Águila:

El traicionar viene, en este punto, a mostrarnos la necesidad de respetar al muerto en su fuga. Ese otro muerto no podría ser capturado, puesto en cautiverio dentro de nosotros mismos, pensando en que así lo resucitamos y su vida continúa. Por el contrario, una ética del duelo, un duelo imposible entonces, exigiría siempre la partida definitiva del otro, radicalmente. No podemos engañarnos. El que está muerto no vive en sí mismo, sino que vive en nosotros, pero de un modo completamente distinto a como viviría en sí mismo. (Agüero Águila, 2021, p. 219)

El duelo —o el no-duelo—, según Derrida, sería una aceptación de la pérdida y un reconocimiento de que lo perdido solo existe en el sujeto que experimenta ese duelo. Ahora bien, Agamben (2007) en *Infancia e historia*, señala que, en sí, cualquier discurso que quiera transmitir la experiencia debe partir de la idea de que no es algo realizable y que, más aún, la infancia, por su carácter prelingüístico y presubjetivo, solo puede ser entendida como texto; es decir, tampoco puede ser transmitida. Podríamos afirmar, entonces, que la pérdida y el duelo no son más que otra demostración de los límites del lenguaje que Proust se ocupa de ficcionalizar.

Como señala Rancière (2009), el cambio de paradigma literario de la Modernidad en el que se liberó al arte de la mimesis, implicó una mayor consciencia de que el lenguaje habla menos de las cosas que de sí mismo. En ese descreimiento del papel del arte en su capacidad de representar, la literatura cuenta con la particularidad de poder apropiarse de la contradicción, de convertirse en un arte escéptico “que se examina a sí mismo, que convierte este examen en ficción” (Ranciere, 2009, p. 234). Esto es precisamente lo que presenta Proust en su obra cuando narra lo indecible. El autor es capaz

de poner en palabras los límites que presenta el lenguaje a la hora de transmitir la experiencia, la infancia e incluso el duelo. Porque aunque intenta recuperar el tiempo, el narrador es consciente de que eso no es posible; el contacto con lo atemporal solo ocurre en la recuperación de las esencias a través del arte. Sin embargo, este mecanismo no implica de ninguna manera una fiel representación o un sustituto: “En este libro, en el que no hay un solo hecho que no sea ficticio [...] en el que todo ha sido inventado por mí conforme a mi demostración [...]” (Proust, 2010, p. 168).

Sin duda, la muerte de la madre, plasmada en el manuscrito, entra en el plano de lo indecible; de hecho, nunca se llega a narrar en la *Recherche*. Así, el rechazo a la visión mortal de la madre sugiere una adhesión de Proust al idealismo en la obra definitiva (Salaris, 2021). La madre, a través del arte, pasa a un plano atemporal y, además, de esa manera, se depura la perspectiva infantil, ya que la conciencia de la mortalidad de la madre no puede ser sino una interpretación adulta. El idealismo, entonces, permite representar de una manera más adecuada esa visión del niño y posibilita configurar la escena como un mito fundante estructurador de las demás pérdidas que se presentan en la novela. Dice el narrador al final de la escena del beso:

Hace muchos años de aquello. La posibilidad de tales momentos jamás renacerá para mí. Pero desde hace poco empiezo de nuevo a percibir muy bien —si presto oídos— los sollozos que tuve fuerzas para contener delante de mi padre y que no estallaron hasta encontrarme solo con mamá. En realidad, nunca han cesado y solo porque la vida se calla más a mi alrededor los oigo de nuevo. (Proust, 2013, p. 44)

Por otra parte, Derrida (1993) habla de la presencia, en el proceso de duelo, de “fantasmas que se cuelan, se entrometen y se aparecen en la vida de los sobrevivientes” (Derrida, 1993, pp. 14-15), refiriéndose a aquellas “reapariciones” que hacen los muertos en el recuerdo. Sin duda, se podría señalar aquí una correspondencia con las epifanías proustianas. En la escena de la magdalena, el narrador dice:

cuando después de la muerte de las personas, después de la destrucción de las cosas, nada subsiste de un pasado antiguo, sólo el olor y el sabor [...] perduran durante mucho tiempo aún, como almas, recordando, aguardando, esperanzados [...]. (Proust, 2013, p. 55)

Así, toda la obra de Proust parte de esos fantasmas, del encuentro azaroso con el sabor de la magdalena, y con lo que en *El tiempo recobrado* van a ser baldosas que sobresalen y los sonidos de los cuerbios.

El vínculo de la figura materna con el dolor

Además de las referencias mortuorias, en la versión definitiva se eliminan una serie de fragmentos que plantean a la madre en una circunstancia dolorosa. En primer lugar, se encuentra la descripción de la mantilla; verla hace recordar al niño un momento triste en el que el personaje de la madre se estremece ante la cólera del padre, por estar llegando tarde cuando iban a cenar afuera (Proust, 2022, p. 42). En ese momento, el narrador piensa en la pena que siente su madre y siente el deseo irresistible de besarla para darle consuelo. De todos modos, se evidencia que su deseo es más bien narcisista, porque busca también consolarse a sí mismo: “para consolarla, para consolarme [...] eso no sería posible antes de la mañana siguiente [...] primero había que dormir, o sea renunciar a ella, olvidarla, morir por ella” (Proust, 2022, p. 42). En ese sentido, el autor asocia el sueño con la renuncia, el olvido y la muerte.

Otro cambio importante en la escena es que, mientras en *Los setenta y cinco folios* el episodio sucede mientras el padre duerme, en “Combray” es él precisamente quien lo propone, aunque no sea con intención, sino por casualidad. Al realizar este cambio, la madre se ve exenta de la culpa de quedarse con el narrador esa noche. Así, el cargo de conciencia es trasladado en su totalidad al narrador, quien a partir de ese momento se convierte en el causante del dolor y el envejecimiento de la madre: “me parecía que con una mano impía y secreta acababa yo de trazar en su alma una primera arruga y hacer aparecer en ella un primer cabello blanco (Proust, 2013, p. 45).

Continuando con el análisis del manuscrito, encontramos que otro de los fragmentos eliminados es el del sueño del narrador, que ocurre luego del fallecimiento de la madre. En esta cita, el rostro inicial de la madre desaparece y es reemplazado por uno más reciente:

La última vez que vi a madre por esos caminos oscuros de la noche y el sueño donde veces la encuentro, llevaba ese vestido de crepé que significaba que en mi sueño ya había superado los años que quebraron su vida, los que gestaron en pocos meses su muerte. Tenía el rostro enrojecido por el cansancio, como si la sangre no le circulase bien, y sus ojos, fatigados por la creciente preocupación, debían de sufrir por mí [...] caminaba casi corriendo hacia la estación y yo sentía que se ahogaba, que el sobrepeso la hacía sufrir, se recogía torpemente la falda para no ensuciársela. Y las lágrimas me sofocaban cuando la veía apresurarse, agotarse, hubiera querido darle esos besos que no borran nada, que no le habrían permitido llegar antes ni más despacio al final de su duro camino [...] ella me ocultaba esa irritación para no hacerme daño, pero yo me sentía más desdichado que nunca, porque estaba en parte dirigida contra mí y de ese modo me culpaba. Eché a correr tras ella. (Proust, 2022, p. 46)

En primer lugar, podemos observar que el narrador la observa conmovido y al mismo tiempo lleno de culpa, porque el cansancio, la fatiga y la preocupación son ocasionados por él. En segundo lugar, el plano del sueño tiene un esquema similar al tiempo entrecruzado (Benjamin, 2019) que va a plasmar Proust en su obra definitiva: la madre busca desesperadamente aferrarse a la vida, pero al mismo tiempo el narrador señala que ya había superado los años que la quebraron. El sueño, en ese sentido, es un espacio anacrónico, en él conviven varios tiempos. Además, el narrador, en este caso, es consciente de que nada puede hacer para consolarla, los besos ya no son capaces de borrar su sufrimiento. A su vez, este sabe que la separación de la madre es definitiva, aunque la vuelve a encontrar en los “caminos oscuros de la noche y el sueño” (Proust, 2022, p. 46).

De esa forma, el personaje de la madre es frecuentemente asociado con el dolor y la preocupación por el hijo, aspecto que también se plasma en el personaje de la abuela, quien se preocupa por la falta de voluntad del narrador, por su salud delicada, por la incertidumbre de su futuro (Proust, 2013, p. 19).

Sin embargo, esta representación también tiene en “Combray” su proyección en un personaje masculino, el Sr. Vinteuil, quien realiza múltiples sacrificios por su hija, a raíz de su mala reputación: “mi madre pensaba en aquella otra renuncia, más cruel aún, a la que el Sr. Vinteuil se había visto obligado: la renuncia a un futuro de felicidad decente” (Proust, 2013, p. 171). Más tarde, se señala que la hija fue quien prácticamente mató a su padre. El duelo, en esta línea, no

involucra únicamente la nostalgia idealizante, sino que también conlleva un sentimiento de culpa por los dolores infligidos en la vida. El rol de la madre es, entonces, ambivalente. Ella, esa noche en la habitación, valida la tristeza y el nerviosismo del narrador, pero también inicia un sentimiento de culpa en él por verla ceder a sus deseos, por verla sometida.

Igualmente, la madre, también puede ser asociada a otro personaje masculino, Charles Swann. En el manuscrito, esta tiene la costumbre de sonreír y de decir con tono indeciso las citas para no sonar afectada, para dar la impresión de equivocarse (Proust, 2022, p. 54). En “Combray” este hábito es trasladado a Swann: “y recalcó esa palabra con tono irónicamente enfático para no parecer pedante” (Proust, 2013, p. 33). Por otra parte, es llamativo que el personaje se ocupa de su hija como una madre; en la versión final, Jeanne llega a decirle a este: “Ya volveremos a hablar de ella cuando estemos solos... Solo una mamá puede comprenderlo a usted” (Proust, 2013, p. 31).

Además, en Swann, considerado por muchos como un *alter ego* del narrador (Edwards, 2001) se proyecta la tristeza por la separación: “tal vez nadie habría podido comprenderme tan bien como él: esa angustia que inspira sentir a la persona amada en un lugar de placer en el que no estamos, se la hizo experimentar el amor” (Proust, 2013, p. 37).

Conclusión

La búsqueda de Proust de recuperar el recuerdo no es sino un intento de vivir el duelo que implica el paso del tiempo. En la experiencia infantil de “Una noche en el campo” y de “Combray”, particularmente en el episodio del beso materno, se expresan algunas actitudes fundamentales que el autor luego se detiene a explicar metódicamente en *El tiempo recobrado*. La presentación más terrenal de la madre en el manuscrito es modificada en la versión final; las referencias a la muerte y al dolor del personaje son anuladas, pero sí aparecen o se proyectan en otras muertes (como es en la separación que sufre el narrador a la hora de dormir, la de Swann con su amada, la despedida a los espinos, etc.). A partir de esta serie de corres-

pondencias que Proust construye literariamente, es decir, a partir del “espesor artístico”, el autor crea un “tiempo entrecruzado”, como señala Benjamin, y coloca al personaje de la madre en el plano de lo atemporal, incorporándose a una estética idealista.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2007). Infancia e historia. En *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (pp. 7-91). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Agüero Águila, E. J. (2021). El imposible duelo o la traición más justa: La política de los fantasmas en Jacques Derrida. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 83, 217-229. En línea en <https://doi.org/10.6018/daimon.376701>. Consultado en febrero de 2022.

Benjamin, W. (2019). Para una imagen de Proust. En *Iluminaciones* (pp. 41-57) Taurus.

Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.

Edwards, J. (2001). Antes y después de Swann. *Vidas literarias*, 25. México: Letras Libres. En línea en <https://www.letraslibres.com/mexico/antes-y-despues-swann>. Consultado en febrero de 2022.

León-López (2011). El duelo, entre la falta y la pérdida. *Desde el jardín de Freud*, 67-76. En línea en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4547212> Consultado en enero de 2022.

Proust, M. (2010). *El tiempo recobrado*. Buenos Aires: Sudamericana.

_____. (2013). *Por la parte de Swann*. (Carlos Manzano, Trad.) Buenos Aires: Debolsillo.

- _____. (2021). *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*. París: Gallimard.
- Proust, M. (2022). *Los setenta y cinco folios y otros manuscritos inéditos*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rancière, J. (2015). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Salaris, F. (2021). Entre el primer manuscrito y la Recherche: algunas notas sobre la escena del beso materno en la obra de Marcel Proust. *Revista De Lengua Y Literatura*, 39, 19-28. En línea en: <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/3456>. Consultado en enero de 2022.
- Vargas, D.A. (2009). El duelo: una batalla. *Affectio Societatis*, 10, pp. 1- 13. En línea en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3988678>. Consultado en febrero de 2022.



Los límites de lo humano: el deseo en *Biografía del hambre*

Antonela Nobile¹

Introducción

El propósito de este trabajo es realizar una lectura de la novela *Biografía del hambre* (2004) de la escritora belga Amélie Nothomb. En ella se relata el recorrido identitario de Amélie en su paso de la niñez a la adultez. El hilo conductor de toda la obra es el hambre que funciona como metáfora del deseo. Uno que es insaciable y multi-forme y que la lleva a descubrir el placer junto con los excesos. En estas experiencias, el cuerpo se construye como uno de los grandes protagonistas, en un comienzo, receptor de sus placeres y, más tarde, convertido en el enemigo y traidor. A raíz de estos acontecimientos, me propuse ingresar a la novela a partir del análisis del cuerpo como materia significativa a la luz de la reflexión teórica que hace Gabriel Giorgi sobre las categorías de biopolítica, bios y animalidad. De este modo, la hipótesis de lectura supone concebir al cuerpo como el espacio en el que se entrelazan recorridos identitarios y micropolíticas de control.

Sobre la autora

Amélie Nothomb es el seudónimo a través del cual Fabienne Claire Nothomb construye su trayectoria literaria. Su página web asegura que nació en Kobe, ciudad al sur de Japón, en 1967, mientras que otras fuentes sostienen que lo habría hecho en Etterbeek, Bélgica. Lo cierto es que su padre fue un reconocido diplomático belga, razón por la cual pasó gran parte de su infancia y adolescencia viajando. Las experiencias de su vida, a menudo, son plasmadas en sus obras que tienen un reconocido carácter autobiográfico. En el caso

¹ Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras. Correo electrónico: antonelanobile@gmail.com.

de *Biografía del hambre*, algunos hechos biográficos, identificados como tales a partir de epitextos, son ficcionalizados en la narración como la vejación en la playa de Bangladesh y sus trastornos de conducta alimenticia.

Comenzó a escribir a los 17 años cuando se mudó a Bélgica donde asistió a la Universidad Libre de Bruselas. Se graduó en Filología y con veintiún años se mudó a Tokio, Japón. Su estancia allí está marcada por una serie de desilusiones que narra en su novela *Estupor y temblores* (1999). Sobre este período de su vida –su infancia, adolescencia y juventud– escribió cinco novelas que recuperan varios hechos factuales: *El sabotaje amoroso* (1993), *Metafísica de los tubos* (2000), *La nostalgia feliz* (2013) y las ya mencionadas, *Estupor y temblores* y *Biografía del hambre*. Desde *Higiene del asesino* (1992), su primera novela en ser publicada, Amélie cuenta con una producción de más de veinte obras. En 1999, recibió el Gran Premio de la novela de la Academia Francesa por *Estupor y temblores*. En 2015 fue elegida miembro de la Real Academia de la Lengua y de la Literatura Francesa en Bélgica y recientemente, en 2019, se consagró como finalista del prestigioso premio francés Gouncourt.

Los límites de lo humano: el deseo en la construcción identitaria

Como mencionamos en la introducción, *Biografía del hambre* relata el recorrido identitario de Amélie en su paso de la niñez a la adultez. En ella, las experiencias de su vida son narradas desde la perspectiva del hambre que es una metáfora para hablar de un deseo que es insaciable, un motor de búsqueda infinito. La protagonista no solo siente deseo, sino que se autodefine: “[...] superhambrienta lo soy más que nadie” (Nothomb, 2004, p. 22). Es el deseo jamás colmado y en extremo exigente de la mejor calidad, el que rápidamente la va a llevar a descubrir el disfrute y los excesos. En esta búsqueda por satisfacer sus instintos, el cuerpo empieza a develarse como uno de los grandes protagonistas al ser receptor de sus deseos excesivos. A los cuatro años narra:

Me puse a vivir mi pasión por el alcohol en la misma clandestinidad que mi pasión por lo dulce. De entrada, el vino dorado con burbujas fue mi mejor amigo: aquellos burbujeantes sorbos, el placer del baile de las papilas [...] eran lo ideal (Nothomb, 2004, p. 47).

Con el objeto de reflexionar en torno a la distinción de lo animal y lo humano, recuperaré la categoría de biopolítica de Michael Foucault, que me permitía pensar los horizontes de lo que es aceptado y entendido como humano y como vida deseable. Desde la lectura de Giorgi, también reflexionar, en un plano más local y cotidiano, acerca de qué cuenta como vida, qué formas de vida son plenas e incluso cómo se expanden las posibilidades de vida (Giorgi, 2014, pp. 19- 20). De este modo, podía observar cómo se traza una distinción que ordena cuerpos y sentidos, a la vez que delimita una otredad, una vida animal (Giorgi, 2014, p. 15).

En la lectura que propongo, la animalidad abarca ese periodo previo a la anorexia donde el protagonismo que le da al cuerpo pasa por satisfacer sus deseos, sus placeres y sus afectos. Se vincula a la prevalencia del instinto y el placer frente a la vida humana social y políticamente reconocible. La animalidad, en el caso de Amélie, se asocia al protagonismo del deseo, ahí donde las pasiones y lo irracional desbordan los ordenamientos que se le exigen a la vida humana. De hecho, en varias oportunidades, atenta contra su propio cuerpo en la búsqueda por satisfacer sus pasiones. Por ejemplo, un episodio que se produce en su adolescencia cuando ya transita una rivalidad con su cuerpo que se traduce en episodios de violento placer:

... el exceso de dicha fruta me hacía sangrar las encías y necesitaba ese combate [...] Si las primeras sangres seguían sin derramarse, despedazaba otra: llegaba el momento excitante en el que veía la carne amarilla inundada con mi hemoglobina. Aquella visión me enloquecía de placer [...] El gusto de mi propia sangre mezclada con la piña me aterrorizaba de voluptuosidad... (Nothomb, 2004, p. 175).

La narradora apunta que tendrá que vivir esa pasión en la clandestinidad, al igual que sus otras pasiones. Una lista de comportamientos que exigen ser escondidos de la mirada de los demás para poder formar parte de lo que las normativas diagraman como una

vida digna, social y políticamente aceptada. Sobre este tema Giorgi señala:

La noción de persona ilumina un dispositivo donde se marcan los cuerpos y el bios en general a partir de un principio de dominio y de sujeción de la vida: persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo [...] y es capaz de someter y de conducir su parte animal (Giorgi, 2014, p. 24).

De este modo, podemos inferir cómo se forma un umbral de anomalía, de resistencia contra los regímenes normativos, lo que convierte la narración en un espacio de exploración e interrogación en torno a la dicotomía vida animal o no reconocible y vida humana o reconocible (Giorgi, 2014, p. 22).

Ahora bien, el paso de la infancia a la adolescencia da lugar a un ejercicio contrario al de la primera etapa. Si en un primer momento existió un período de pura animalidad, ahora nos encontramos ante uno de disciplinamiento excesivo sobre el propio cuerpo, al punto de entablar una relación bélica con él. La llegada de la adolescencia es señalada a partir de una nueva voz que ocupa un lugar en su cabeza, que se convierte en interlocutora de sus ideas. A partir de ella es que comienza a odiar su cuerpo: “Mi cuerpo se deformó [...] me salieron pechos, grotescos en su pequeñez, pero ya eran demasiado para mí: intenté quemarlos [...] Era inmensa y fea...” (Nothomb, 2004, p. 173). Este odio hacia sí misma y sus deseos da lugar a un tiempo de cruento disciplinamiento. Así, el 05 de enero de 1981, día de Santa Amélie, la protagonista deja de comer. Tras dos meses, que describe como de larga agonía, la narradora afirma:

Había matado mi cuerpo. Lo viví como una victoria [...] ya no sentía ni una pizca de deseo por el joven inglés, a decir verdad, ya no sentía nada [...] Fue un respiro: había dejado de odiarme a mí misma (Nothomb, 2004, p.178).

Como mencionamos, en la segunda parte de la narración, Amélie explora el hacer vivir a través de un exceso de disciplinamiento. Sin embargo, no logra someter y conducir su parte animal que continúa en la abundancia sólo que ahora está vinculado al control. Incluso, ella misma señala que se había convertido en una no persona: “...vivía como una bestia” (Nothomb, 2004, p. 183). Hacia el final de la novela,

el cuerpo de Amélie se rebela contra su cabeza y ella vuelve a comer. Este acontecimiento también indica el retorno de la voz de su cabeza y el odio hacia su cuerpo.

De este modo, para concluir, Amélie ilumina con las experiencias de su infancia y de su adolescencia los límites porosos, el margen móvil entre *la vida animal* y *la vida humana*; *no persona* y *persona*; *zoé* y *bios*. Esa animalidad que en Amélie está marcada por el superhambre y los excesos posibilita una reflexión en torno a cómo vivir/ cómo morir, los modos en que se gestionan los cuerpos, se establecen sentidos y las subjetividades socialmente reconocibles.

La escritura femenina y *Biografía del hambre*

Por otro lado, me interesa abordar brevemente el modo en que se vinculan las escrituras del yo con la escritura femenina. Para esto, recuperaré el artículo de Sidonie Smith, “Hacia una poética de la autobiografía de las mujeres” y el prólogo de *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* de Hélène Cixous.

Las escrituras del yo y las distintas formas que componen el espacio biográfico son resultado del período del Renacimiento y la Reforma que promovieron un discurso nuevo y un hombre nuevo (Smith, 1991, p. 93). De hecho, fue la figura masculina la que se abocó a este tipo de actividad textual que supone el desplazamiento de la vida y la personalidad a la esfera de lo público. Por su parte, la mujer obligada a permanecer en el ámbito de lo íntimo y a sostener un silencio público se dedicó a escribir sus propias historias en el espacio doméstico (Smith, 1991, p. 95). Como menciona Smith, debido al silencio al que son sometidas en la vida pública, la mujer tiene que soportar ser inscrita en las escrituras masculinas y la imposibilidad de nombrar sus propios deseos y a sí misma:

La autora [...] también debe moverse entre las ficciones de identidad que constituyen la idea de mujer y que estipulan los parámetros de la subjetividad femenina, incluyendo la relación problemática de la mujer con el lenguaje, el deseo, el poder y el significado (1991, p. 99).

La escritura de Amélie transgrede lo que se espera de ella y cuestiona un ordenamiento patriarcal de la sociedad. *Biografía del ham-*

bre es la historia de una mujer que no solo busca obtener autoridad literaria y cultural, sino que escribe la historia de su vida en relación directa con elementos que siempre le fueron negados: el deseo, el placer y el poder.

...Mi supuesta supercapacidad mental era sobre todo un formidable instrumento de placer: tenía hambre y me creaba universos que, aunque no me saciaran, desencadenaban placer allí donde antes había hambre (Nothomb, 2004, p. 117).

De esta manera, nos presenta acontecimientos placenteros que no se ven atravesados por el erotismo o el deseo sexual masculino. Por el contrario, es un placer de recorridos y de experiencias nuevas: los dulces, la bebida, el conocimiento, la literatura, etc. Cuando las escritoras rompen con la construcción falocéntrica del modo de ser femenino y toman la palabra abandonan el lugar de silencio que se les ha impuesto y, así, mediante la escritura, se reencuentran con el cuerpo que les enseñaron a odiar, con el placer, con la autoridad y la posibilidad de narrar sus propias experiencias:

Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta [...] al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en [...] el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar la palabra (Cixous, 1995, p. 61).

Me interesaba particularmente acercarme a la temática de la escritura ya que, para el personaje de Amélie, es la práctica que le permite recuperarse de la anorexia. Si con la enfermedad había descompuesto su cuerpo mediante la escritura logró reconstruirlo. “Escribir [...] fue en adelante lo que es hoy - el gran empuje, el miedo regocijante, el deseo que vuelve sin cesar a sus raíces, la necesidad voluptuosa.” (Nothomb, 2004, p. 200). Desde la propuesta de Cixous, la escritura le permite a la mujer llevar a cabo las transformaciones indispensables en su historia, una de ellas será que, al escribirse, la mujer regresa al cuerpo que le censuraron. Escribir le restituirá sus inmensos territorios corporales, la palabra y la librára del eterno papel de la culpable (Cixous, 1995, p. 61).

Referencias bibliográficas

- Cixous, H. (1995). A modo de prólogo. En *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Giorgi, G. (2014). Introducción. Una nueva proximidad. En *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Nothomb, A. (2004). *Biografía del hambre*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- Smith, S. (1991). Hacia una poética de la autobiografía de mujeres. En *Suplementos Anthropos*, 29. (AA. VV). Barcelona: Editorial Anthropos.

El ánimo y el ánimus en *Zone Blanche* de Frédérique Germanaud



Ana Virginia Lona¹

La novela de Frédérique Germanaud, titulada *Zone Blanche*, publicada en 2017 en Francia, es un texto corto que narra las reflexiones y evocaciones de una mujer que vive en París durante la visita a la vivienda conyugal que compartió con el compañero de vida, quien había fallecido recientemente.

La autora es, además de escritora, pintora y abogada; nació el 12 de agosto de 1966 en Montargis, Francia. Actualmente, reside en la ciudad francesa de Angers. En su bibliografía encontramos poesía, novelas, relatos cortos y libros de artista. Germanaud escribe en diversos códigos y fusiona géneros diferentes para expresar lo heteróclito de la vida interior y la exterior. Entre sus obras, podemos nombrar algunos como el poemario *Intérieur. Nuit* (2018); el epistolario *Habiter en écriture* (2021) y el relato de autoficción *Momo Basta* (2021).

Zone blanche tiene un tono íntimo, escrito en formato de monólogo interior, por lo que, como lectores, tenemos un primer acercamiento a las circunstancias del personaje desde su perspectiva interior, no solo social. Así conocemos las evocaciones y reflexiones por medio de los diversos elementos que se encuentran en el espacio conyugal que sirven como disparadores de estas por ser metonimia de la memoria de la pareja.

Como hipótesis de trabajo analizamos la dinámica dialéctica de la representación que tiene el personaje de la esfera de lo íntimo, que funciona como fractal del mundo exterior, la esfera de lo social, bajo el esquema conceptual y metafórico, que tomamos de Carl Gustav Jung, conformado por las nociones del ánimo y el ánimus,

¹ Miembro estudiante en equipo de investigación (2020-2022). Centro de Investigaciones «María Saleme de Burnichón» (CIFYH), Instituto de Humanidades (IDH). Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Córdoba, Argentina. 2020-2022. Correo electrónico: anavirginalona@mi.unc.edu.ar

los cuales son complementarios entre sí y conforman una unidad sincrética del ser, ya que cada uno tiene aspectos que son complementarios. La representación que cada personaje tiene del otro les permite configurar una idea del «yo» y del «otro», al mismo tiempo que permite comprender la subjetividad del «yo». En este sentido, la pareja es, tanto para sus miembros como para la sociedad, una unidad y funcionan como tal en determinadas situaciones y para ciertas acciones. Con ello, ánimus y ánimo sirven como categorías conceptuales complementarias e integrativas que hacen que un par diferenciado funcione y se autoperciba como unidad porque tanto uno como en otro reconoce características de sí mismo en el otro (Jung, 2015). La unidad percibida que se reconstruye mediante dicho proceso se puede tomar como otro personaje, la pareja. Tomamos estas nociones que funcionan como fractal y, a la vez, tienen un efecto fractal del pensamiento de la mujer, es decir, como figuras que guardan similitud con otras que las pueden contener, en diferentes escalas, o que parecen no tener ninguna relación². Este efecto fractal se observa en la percepción que tiene el personaje de la presencia de su experiencia conyugal en los elementos, colores, texturas, sonidos, aromas y sabores que el personaje toma para construir una imagen de la pareja y del vínculo entre ellos. El proceso de identificación fragmentaria y fractal de lo que rodea al personaje, al ser elementos de la narrativa de la pareja constituye una manera de construir una imagen del «yo» mediante esta.

Sa fiche d'état civil : un père résidant en Bretagne, un oncle cher, une mère morte bien enfoncée, un frère sous tutelle, une adresse à Paris, puis, lorsque la maladie fut déclarée incurable, un ermitage dans la vallée de la Gorre. Une passion pour la littérature, des amis rares. Des voyages. Moi. (Germanaud, 2017, p. 6).

Los objetos y todo lo que despierta los sentidos del personaje sirven para la creación de una representación de la pareja. Cada miembro tiene su propia historia de vida, sus gustos, preferencias, emociones ligadas a otras personas, objetos e historias; particularidades estas que se podría sintetizar en dos imágenes diferentes pero com-

² El concepto «fractal» acuñado por el matemático francés B. Mandelbrot quien tomó del latín fractus que significa «quebrado». Fuente: RAE (2023).

plementarios. Así pues, el ánima y el ánimus son formas de abordar el «yo» y el «otro» entendido como fractales de lo íntimo, ya que una y otra categoría tienen una dialéctica que proyecta una dinámica de interacción que funciona como prisma del mundo exterior, la esfera de lo social. Tal como el estudioso Mijaíl Bajtín planteó sobre la construcción del «yo», la cual solo puede ser percibida y configurada con la ayuda de un «otro». Por esta razón, encontramos que ese efecto fractal se da en un sentido y otro de manera recíproca, puesto que los elementos que conforman el universo de lo íntimo construido por la pareja se presenta de manera fragmentaria y al mismo tiempo complementaria.

Il ne portait que des vêtements grisâtres et pas de montre malgré une anxiété chronique. Toujours à se demander comment font les gens. Je n'avais pas de réponse. Son écriture précise, heurtée, celle que j'adapte quand j'écris en pensant à lui. J'ai l'écriture caméléon. (Germanaud, 2017, p. 7).

Si bien las nociones de ánima y ánimus se conocen comúnmente asociados con lo femenino y lo masculino respectivamente, además de asociarlo a la visión romántica, la propuesta junguiana es más compleja y es necesario tener en cuenta que el psicólogo utilizó estos conceptos en el marco del estudio del inconsciente. Dicho esto, vale aclarar que el uso de los conceptos para el presente trabajo recupera algunos aspectos de las nociones junguianas a los fines de dar cuenta de la complementariedad y el sincretismo resultante de la unión de los dos conceptos. Por ello, tomamos de la literatura junguiana, la idea de complementariedad, de la proyección especular que tienen cada uno y la de que son representaciones parciales de ciertos fenómenos subjetivos (Jung, 2015). Por otro lado, tomamos de Bajtín la noción del «yo» fragmentado y, su vez, completado por la representación del otro. El «yo» es el centro de todo y todo lo que se le presenta al «yo» es «otro» y este es el que define al «yo» (Bajtín, 2000).

El monólogo interior del personaje que visita la casa conyugal de su pareja ya fallecida es la expresión de ese «yo», de ese aspecto parcial, el ánima, que intenta reconstruir la representación de la unidad,

la pareja, mediante aquello que le daba sentido a la historia construida por esta unidad, pero sin la parte complementaria, el ánimus.

Tenter de comprendre cela : ma vie avec lui, ma vie sans lui. Pareilles, essentiellement constituées d'absence. Une vraie grâce, cette liberté que nous avions. Chacun dans notre territoire géographique, professionnel, amical. Une zone conjointe restreinte et demeurée presque totalement ignorée de notre entourage. Dans cet espace qui me rappelle le territoire mathématique de recoupement de deux ensembles, notre goût partagé du secret. (Germanaud, 2017, p. 11).

De este modo, los colores, texturas, objetos, aromas y sabores son pistas que el lector puede utilizar para unir y construir una imagen tanto del vínculo de la mujer con su pareja, como de la vida interior de cada miembro, de los cuales solo podemos reconstruir de manera parcial y subjetiva.

La mujer recorre el espacio mientras pone su atención momentáneamente en tal o cual elemento que tiene una proyección en su memoria en un intento de reconstruir una totalidad expresada en la representación psíquica de la figura de la pareja y del vínculo con su pareja.

La representación de la unidad, la pareja, a su vez, está representada en la «zona blanca», el departamento vacío. Este le devuelve una idea del «retour à l'état d'origine, à l'originelle propreté» (p. 3), que funciona como una metáfora de la percepción de la unidad, la percepción de lo absoluto que el personaje sentía con la pareja.

Le mur blanc face à moi, le plâtre à nu. L'appartement vidé dépouillé récuré. Acte de mise au clair, retour à l'état d'origine, à l'originelle propreté. Assise sur le moelleux d'une moquette bleue toute neuve, petite mer bouclée serrée ceinte d'icebergs, je fixe le nord. J'ai froid. Tout ce blanc peut-être. Une fenêtre s'ouvre dans la soupente, carré gris. Douce lumière. Le ciel est si neutre qu'il semble voué à cette teinte. Il faudra bien que cela bouge pourtant, vers une pluie sombre ou une déchirure de bleu. (Germanaud, 2017, p. 3).

Conforme avanza el flujo de pensamientos estimulados por el entorno, emerge la idea mística de la unión con otro ser que se proyecta en lo que los sentidos perciben en fragmentos cuyo efecto es el de la diferenciación, la revelación de los opuestos, de lo contradictorio, lo efímero, lo causal y casual. El mismo discurrir permite a la mujer

desvelar el carácter humano, incompleto e imperfecto de la pareja y, de manera complementaria y refractaria, lo mismo ocurre con la imagen de ella misma.

Entre les points fixes de la biographie circule beaucoup d'air. Il serait vain de vouloir reconstruire l'homme. L'image restera fragmentaire parce qu'il était incomplet et complexe. Un piège est évité : celui de croire tout savoir de l'aimé. Les hommes sont impossibles à dire complètement. Lui moins que tout autre. (Germanaud, 2017, p. 8).

Por lo tanto, las cavilaciones resultan ser especulares y reveladoras del «yo». Los conceptos junguianos de *ánima* y *ánimus* nos permiten, como categorías de análisis y como metáforas de la incompletud del «yo» y del «otro», comprender la dinámica complementaria de cada personaje en la que cada uno tiene una percepción incompleta del otro, pero que funciona como un proyecto de unidad para los dos opuestos complementarios. Cada uno de ellos revela diferentes dimensiones y rasgos que se amalgaman para construir una visión del «yo», del otro y del entorno en el que interactúan.

Une vie amoureuse tient dans une petite caisse. Pendant des heures je ne bouge pas de ce mur, je suis un signe posé sur une page blanche. (Germanaud, 2017, p. 3).

La evocación es inevitable de la blancura por ser el color que predomina en el espacio que recorre y por ser el color de lo que contiene los objetos que están presentes allí. Durante la rememoración asociada a la luz, que comúnmente se asocia a la comprensión, esta no surge como consecuencia de su presencia. La mujer diferencia la «comprensión» de la «luz». La luz es reveladora, pero no asegura una cabal comprensión de lo que descubre con su presencia. Es en ese punto en el que esta irrumpe en la blancura que se presentaba en un primer momento como lo absoluto, lo completo.

La pensée se cale sur la blancheur, s'étend dans le silence, l'absence, l'attente de rien. Ces vers de Du Bouchet me reviennent en mémoire : « une fenêtre/et toute la lumière vient de là ». Je ne confonds pas lumière et compréhension, aujourd'hui le poème se révèle littéralement. Le recueil se trouvait dans la bibliothèque disparue. Il est désormais chez moi, sauvé avec une dizaine d'autres livres, des carnets, un foulard. (Germanaud, 2017, p. 3).

En efecto, el pensamiento permite la fragmentación de la experiencia y, por lo tanto, la diferenciación, la revelación de los opuestos, lo contradictorio, lo efímero, lo causal y lo consecuente. Estas características les eran investidas al ser amado para desvelarlo humano: incompleto, imperfecto; así como lo sería ella, quien se revelaría despojada del sentido que la unión le otorgaba durante la falsa percepción de lo eterno que daba el sentimiento amoroso.

Tout corps privé de son aimant, de son amant, sort du champ de gravitation et se perd dans l'espace. Ou le temps, selon la manière dont on aborde la question. On reconnaît le nous quand l'un manque et que les bras sont devenus inutiles. (Germanaud, 2017, p. 12).

Por tanto, la «zona blanca» es una representación de la complejidad resultante del proceso del reconocimiento del «yo» en la comprensión de la incompletud del «otro»; mediante este proceso de reconocimiento de la huella del otro en cada experiencia, objetos, espacios y personas compartidas también se puede comprender y reconocer la complejidad fragmentada de la subjetividad.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Ed. Taurus. México.
- Germanaud, F. (2017). *Zone blanche*. Ed. 15K. Francia.
- Jung, C. G. (2015). *Estudios sobre representaciones alquímicas*. Vol. 13. Trad.: Laura S. Carugati. Ed. Trotta. Madrid.
- Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Ed. Emecé. Bs. As.



Escritura de los límites en *Memoria de chica*, de Annie Ernaux

Agustina Concepción Alonso¹

Dentro del vasto panorama que la literatura contemporánea de habla francesa nos presenta, y aún en la heterogeneidad que caracteriza en él a las escrituras del yo, son objeto de nuestro interés aquellas narraciones cuya consciencia de sí mismas alcanzan con lucidez los múltiples acontecimientos que afectan su sensibilidad y su praxis poética; aquellas donde la reflexión metaliteraria se exagera al punto de convertirse en un fin por sí misma, de manera que la escritura del yo queda ligada indisolublemente a la escritura sobre la escritura.

En esta oportunidad, nos proponemos seguir la línea que Annie Ernaux, ganadora del premio Nobel de literatura en 2022, traza con *Memoria de chica*, publicada en 2016 por la editorial Cabaret Voltaire; se trata de una obra de género indefinido donde la narradora reconstruye momentos de su adolescencia y juventud: su iniciación sexual, la ambición en sus estudios, sus primeros pasos en la adultez y, en definitiva, su relación con los otros en esa temprana etapa de su vida. En este relato, la recuperación del pasado toma como punto central los eventos transcurridos durante el verano de 1958 en la colonia de S, en el departamento del Orne, el período que pasa la narradora como alumna en la Escuela Normal y su posterior viaje a Londres como *au pair* en 1960. Estos sucesos constituyen núcleos narrativos y núcleos de la memoria; funcionan como los hitos de un movimiento –del discurso y de la voz narrativa– que anhela la conexión entre la joven y la adulta, es decir, entre el pasado de la narración y el presente del relato.

Con todo esto, una indagación en torno a la naturaleza del vínculo que se establece entre la configuración del yo poético y la reflexión

¹ Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras. Correo electrónico: agustina.alonso@mi.unc.edu.ar

sobre el proceso de la escritura implica, para comenzar, una selección de teoría crítica relativa a las escrituras modernas del yo. En esta búsqueda, nos inclinamos por aquellas líneas de investigación que no procuran tanto la designación de un género como sí la contemplación de un modo: un modo de narrar, según Philippe Gasparini en su estudio “La autonarración” (2012), un modo de proceder en la organización del discurso, diría Pozuelo Yvancos en “Figuración del yo’ frente a autoficción.” (2012). Ambas son líneas críticas que, en definitiva, contemplan las búsquedas formales de estas escrituras –de aquí la designación de modos– a partir de los principios de fragmentación y heterogeneidad en relación a la reflexión del texto acerca de los límites de su propia validez.

No más que un acercamiento primario a la estructura de la obra basta para notar que estos principios –heterogeneidad y fragmentación– son en ella constitutivos. Ya desde su inicio, en lo que podríamos llamar imprecisamente su primer capítulo, la narración se dispone entrecortada en párrafos breves; de igual manera, el progreso entero de la obra se da a través de capítulos o apartados no numerados ni titulados, más bien cortos, que avanzan y retroceden en el tiempo y que se turnan para narrar, por un lado, los recuerdos de la narradora, y por otro, la reflexión, ya sea sobre lo vivido, ya sea sobre la escritura.

Con una libertad semejante, la memoria avanza en su discurso ayudada por la reconstrucción de cartas y fotografías que disparan el recuerdo en múltiples y variadas direcciones; recreadas ambas vívidamente gracias a la flexibilidad de un lenguaje rico y descriptivo.

Reconocemos en *Memoria de chica*, entonces, una escritura que deviene.

Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia. (Gasparini, 2012, p. 193).

Con esto, Gasparini hace referencia a obras que no buscan evitar la confrontación con lo real ni refugiarse tras la ficción, sino que tienen por objeto decir lo real a través de una forma literaria; o, como

cierra la narradora de *Memoria de chica* en sus últimas líneas, “explorar el abismo entre la espantosa realidad de lo que ocurre, en el momento en que ocurre y la extraña realidad que reviste, años después, lo que ha ocurrido” (Ernaux, 2016, p. 111).

Por otra parte, una lectura de Leonor Arfuch en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2010) puede resultar pertinente por lo que ella denomina, en relación a las formas de subjetivación en la afirmación de una nueva privacidad, un modo de mirar. Ya sea que hablemos, entonces, de la recepción y percepción o de la reproducción o representación de la experiencia, hay un énfasis particular que hace la crítica literaria sobre estos modos, es decir, las maneras de articulación de sentidos. Si volvemos nosotros también sobre este punto, no es más que para señalar una impronta de las escrituras modernas del yo que *Memoria de chica* comparte: la experiencia literaria del espacio biográfico como apertura hacia un nuevo horizonte de inteligibilidad de la experiencia vivida. La riqueza de esa experiencia literaria, la riqueza de la escritura, queda expresa en la diversidad formal, en la heterogeneidad e hibridación narrativa de la obra.

Ahora bien, el hecho de que la crítica, en sus múltiples derivas, señale la particularidad de una forma literaria cuya comprensión pasa necesariamente por la definición de su estrategia pragmática, nos habla del interés creciente de estas autonarraciones por problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia. En este sentido se refiere, traslúcida, la voz narradora de Ernaux (2016) a un “hacer pasar del estado de imágenes y sensaciones al de palabras” (p. 69). Y es que, entre recuerdo y recuerdo, la narración de *Memoria de chica* enhebra un hilo introspectivo del pensamiento que reflexiona sobre su intento de, a través de la escritura, desenterrar “[...] algo que no sea el resultado de una idea preconcebida ni de una demostración, sino del relato, algo que salga de los repliegues escalonados del relato y que pueda ayudar a entender –a soportar– lo que sucede y lo que se hace.” (Ernaux, 2016, p. 71).

Con esto, Ernaux rechaza los sentidos y los tiempos externos al relato porque, precisamente, el relato no puede ceñirse a la opacidad del presente en el que ocurren las cosas; nos referimos, así como lo hace la autora, a la incompreensión de lo que se vive en el momento

en que se vive. De manera que el vínculo entre la experiencia y el discurso estético sólo existe en relación al mundo dispuesto por la obra en su propio discurrir, nunca fuera de él. Las consideraciones de Blanchot (*El libro que vendrá*, 1969) en relación a la indisponible lejanía entre el mundo de las palabras y el mundo de las cosas refieren a lo mismo. Para el autor,

la experiencia de la literatura es la prueba misma de la dispersión, es el acercamiento a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que no tiene ni entendimiento, ni acuerdo, ni derecho —el error y el afuera, lo inasible y lo irregular (Blanchot, 1969, p. 230).

Y es que el lenguaje hecho lenguaje de “ficción” (sic), es decir, literario, nombra las cosas a condición de que su mundo se haya derrumbado primero, a condición de que las cosas se hayan alejado infinitamente de sí mismas.

Es esta no-determinación la que lleva a la voz narradora de la obra al presentimiento de que todo aquello, el verano del 58 y el tiempo en Londres, podría haberse escrito de otra manera; y a la convicción, en última instancia, de que esa ausencia de sentido es lo que multiplica las posibilidades de la escritura.

Siguiendo con Gasparini, en esta nueva relación que los autores establecen entre la experiencia de lo real y los discursos estéticos, destaca ya no el concepto de veracidad, sino el de compromiso, pues el trabajo de la narración no tiene que ver tanto con la verdad como sí con la construcción de una verdad íntima y subjetiva. Entonces tiene lugar la libertad de la narración para romper con la linealidad y la ilusoria objetividad de la reminiscencia —la propia narradora de *Memoria de chica* hace eco de esto. Esa ruptura, sin embargo, trasciende en la obra hacia el plano formal, como ya hemos mencionado, y deviene finalmente en el cuestionamiento de la posibilidad del yo unívoco. Se trata, de nuevo, y siguiendo a Blanchot, de la ruptura con el referente al momento de la transcripción literaria, en este caso, la experiencia subjetiva, el yo. De allí que Ernaux nos presente a una y a tres protagonistas: la chica del verano del 58, la chica de Londres y a la actual, mujer madura que rememora: “Soy yo, hoy, al escribir, la que asocio las dos imágenes, y constato, con el recuerdo de esas lágrimas, la distancia entre ambas chicas” (Ernaux, 2016, p. 93).

A partir de este último punto, recordamos las reflexiones de Ricoeur en *Sí mismo como otro* (2006) sobre la posibilidad y la contingencia de la mutabilidad de la identidad del sujeto textual; identidad ligada al principio de permanencia en el tiempo y, de allí, sobre su unidad como subsidiaria de la unidad de la historia. En Ernaux la historia no obedece a una linealidad ininterrumpida, sino a una progresión dificultosa y zigzagueante. La narración recorre los cincuenta y cinco años de intervalo desde el verano de 1958 hasta el momento en que se efectúa la escritura; procura partir de su primer día como monitorea en la colonia de S, pero retrocede también a momentos de su infancia, recuerda los numerosos intentos previos de esa misma escritura, se detiene y vuelve a avanzar sobre los años de su temprana juventud.

La ruptura cronológica es en este caso medio y fin a la vez, en complicidad con los principios de fragmentación y heterogeneidad. Fragmentación de la identidad, como ya mencionamos, y heterogeneidad de las perspectivas, de los planos del discurso, incluso; porque de la ruptura de la temporalidad se desprende aún como efecto el desdoblamiento del tiempo de la memoria del de la rememoración. Estos son, en efecto, los rastros del presente inmediato de la escritura.

Así, en un movimiento de ir y venir constante entre la historia y el relato, Ernaux escribe “me doy cuenta de que lo que precede tiene por finalidad apartar lo que me retiene, me impide, como en los malos sueños, progresar” (p. 113). Marcas como esta nos remiten a Dominique Viart en su “*Écrire au présent: l'esthétique contemporaine*” (2001); allí, el autor observa una literatura que privilegia el relato por sobre la diégesis; una literatura que parece no poner en escena más que una pura pulsión narrativa: “mais cette Littérature qui fait retour n'est qu'un répertoire de formes, vidées de toute nécessité, de tout lien avec un Sens qu'il serait urgent de manifester”² (Viart, 2001, p. 18).

Identificamos esta práctica, la transcripción del presente inmediato, en todos aquellos rastros del ejercicio de la escritura dispersos

2 “pero esta Literatura que retorna es tan sólo un repertorio de formas, vaciadas de toda necesidad, de todo vínculo con un Sentido que sería urgente manifestar” (La traducción es nuestra).

dentro de la diégesis de la obra. Nos resulta, entonces, imprescindible volvernos hacia el concepto de notación expresado por Roland Barthes en los cursos compilados en *La preparación de la novela* (2005); se trata de una noción referida a “la captación de ese texto paralelo, el texto de la vida ‘contemporánea,’ concomitante” (Barthes, 2005, p. 53) que resulta de la práctica de una escritura que se ubica voluntariamente bajo la instancia del “Señuelo-Realidad”. En este sentido, la obra plasma una escritura que busca conciliar la distancia con lo vivido —distancia implicada en el solo acto de la enunciación— a través de la anotación de los arrebatos de su propio presente.

Finalmente, esta doble vía de la narración, el relato de lo que se recuerda, por un lado, y el relato del acto de recordar, por otro, deviene en lo que parece ser la particularidad de *Memoria de chica*: la homología entre la vida y la escritura. La misma narradora hará coincidir el calendario del verano de 1958 con los días de su escritura años más tarde, según ella misma recuerda:

Así es que he progresado muy lentamente, dilatando esas seis semanas de la colonia durante otras cuarenta, 273 días exactamente, para escrutarlas lo más cerca posible y hacerlas existir realmente a través de la escritura. Para experimentar la duración inmensa de un verano de juventud en las dos horas de lectura de un centenar de páginas (Ernaux, 2016, p. 57).

Al desplegar todos estos momentos de su vida, la narradora sospecha de sí misma, de una subrepticia intención: experimentar los límites de la escritura, llevar hasta el extremo, como ella dice, una “lucha contra la realidad” (Ernaux, 2016, p. 41). Para Ernaux, ambas duraciones, vida y escritura, fueron igualmente vividas e imaginarias.

Con todo esto, la enunciación se presenta como punto dominante de la nueva forma (Pozuelo Yvancos, 2012). El discurso queda adaptado a los límites —inestables y difusos— del yo, a la vez que el yo poético existe sólo ligado al ejercicio de la escritura. Podemos agregar, por último, que los mismos rastros de ese ejercicio confieren al yo poético una nueva especificidad.

En todos estos sentidos, *Memoria de chica* se nos presenta como una escritura de sondeo; allí, en el espacio liminar entre la experien-

cia y la palabra; allí también en los dobleces de la identidad narrativa. Aún también entre la memoria y el olvido.

¿Qué creencia, si no es que la memoria es una forma de conocimiento? ¿Y qué deseo —que supera el de comprender— en ese encarnizamiento por encontrar, entre miles de nombres, verbos y adjetivos, los que procurarán la certeza —la ilusión— de haber alcanzado el grado más elevado posible de realidad? (Ernaux, 2016, p. 65).

Entonces, la escritura desnuda los procesos de la experiencia de la subjetividad literaria, aun cuando —o precisamente porque— lo que trata de asir es no menos que la cualidad evanescente de la vida. El yo poético emerge de la escenificación de la escritura; es decir, se construye junto con ella, en su puesta en escena; de allí que la notación del presente de la escritura se convierta en un fin en sí mismo.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. México D.F.: Siglo XXI Editores. Trad. Patricia Willson.
- Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores. Trad. Pierre de Place.
- Ernaux, A. (2019). *Memoria de chica*. Madrid: Cabaret Voltaire. Trad. Lydia Vázquez Jiménez.
- Gasparini, P. (2012). La autonarración. En A. Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp.177-210). Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Pozuelos Yvancos, J. M. (2012). 'Figuración del yo' frente a autoficción. En A. Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp.151-176). Madrid: Arco/Libros, S.L.

Ricœur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. México D.F.: Siglo XXI editores. Trad. Agustín Neira Calvo.

Viart, D. (2001). *Écrire au présent: l'esthétique contemporaine*. En *Le temps des lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.



Poder y violencia en *Operación Masacre* y en *El Castigo*

Eliana López D'Angelo¹

En este trabajo nos proponemos desentrañar las dinámicas de poder y violencia que tienen lugar en *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh y en *El Castigo* (2018), de Tahar Ben Jelloun, para intentar confirmar, a través de algunas nociones políticas expuesta por Hannah Arendt en *Sobre la violencia* (2005), la hipótesis de que, contrariamente al imaginario popular que asocia el autoritarismo con el dominio de la violencia, es la necesidad de conservar el poder lo que lleva a que ésta se practique de manera oculta y privada, o que se intente eliminar sus evidencias. Observamos que el gobierno no democrático imperante en estas obras se ve impelido a utilizar la violencia cuando se siente amenazado, pero esta violencia encuentra sus límites en el poder mismo. Es decir, si el gobierno no quiere perder poder, debe limitar el ejercicio de la violencia o procurar que este ejercicio sea conocido por el menor número de personas posibles.

Hay un fusilado que vive

Operación Masacre (2000), publicada en formato de libro por primera vez en 1957, narra la investigación realizada por el periodista argentino Rodolfo Walsh acerca del fusilamiento ilegal y clandestino de un grupo de civiles, por orden del jefe de la policía de la provincia de Buenos Aires, la madrugada del 10 de junio de 1956. Este hecho será conocido como “los fusilamientos de José León Suárez”, tomando el nombre del basural en el que tuvieron lugar.

¹ Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras Modernas en la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. elianalopezdang@mi.unc.edu.ar.

La obra está dividida en tres partes: las personas, los hechos y la evidencia. La primera reconstruye, precisamente, las diferentes circunstancias que llevaron a las personas a coincidir en el departamento de Juan Carlos Torres, aquella noche de junio de 1956, con el objeto de oír por la radio una velada de boxeo. La segunda se centra en el allanamiento que lleva adelante la policía en el departamento de Torres debido a la sospecha de que allí se encontraban cómplices o partícipes del levantamiento de Juan José Valle, general peronista que intentó acabar con el gobierno militar que había derrocado a Perón el año anterior. Como consecuencia, todos los participantes de la reunión fueron detenidos y, sin cumplirse ninguna garantía procesal, el jefe de la policía ordenó su fusilamiento. Este fusilamiento fue llevado a cabo durante la madrugada en las inmediaciones del basural de José León Suárez, bajo el supuesto amparo de una ley marcial que, demostrará Walsh, aún no se había promulgado y, por lo tanto, no tenía validez. La tercera parte, por último, abarca desde la denuncia de Livraga, uno de los sobrevivientes de la masacre, hasta el traspaso de la causa desde la competencia civil hacia la militar, lo que se traduce en la impunidad del hecho y de sus autores.

“Cinco muertos seguro dejó la masacre, un herido grave y seis sobrevivientes” (Walsh, 2000, p. 55), pero a la luz del día, y pese a lo desprolijo de la ejecución, a la policía no le interesan los muertos, sino los vivos. Los impactos de la violencia que los vecinos observan cuando comienza a amanecer pueden ser disfrazados, Suárez Mason esgrimirá en su defensa, por ejemplo, que se trató de un tiroteo. Pero los vivos hablan y, como menciona Walsh (2000), la policía busca a los sobrevivientes con ahínco porque “si puede capturarlos a todos, volverá a ejecutarlos, tomando mayores precauciones... Pero si uno solo escapa a la red, será inútil eliminar a los demás” (p. 57). No obstante, solo logran apresar a dos de los seis, a Giunta y a Livraga, quienes serán sometidos nuevamente a la clandestinidad, mientras burlan a sus familiares que no saben a ciencia cierta dónde ni cómo están. En los calabozos, las víctimas son rebajadas al límite de la inhumanidad mediante torturas tales como la carencia de abrigo, de comida o de atención médica.

Estos castigos físicos y psicológicos ocurren, como dijimos, en un ámbito clandestino, oculto, cerrado, la comisaría o la cárcel,

mientras que los fusilamientos se efectuaron de noche y en un lugar descampado. Esto nos plantea un interrogante: si el gobierno militar llegó al poder por intermedio de la violencia y su práctica es, al menos, previsible, ¿por qué intenta que esta violencia sea conocida por el menor número de personas posible? Quizás lo que habría que preguntarse es: qué constituye la base de ese poder y cuál es el carácter de dicha violencia.

Los castigados del rey

En sentido coincidente se desarrolla *El Castigo* (2018) y su entorno autoritario. Si bien esta obra dista sesenta años de la de Walsh, los hechos narrados ocurren con menos de una década de diferencia y las secuelas fueron tales que, como el mismo Ben Jelloun (2018) menciona en el último párrafo, “para escribir *El Castigo* y atreverme a regresar a esa historia, a encontrar las palabras para contarla, necesité cerca de cincuenta años” (p. 186).

El Castigo (2018) tiene como contexto el gobierno autoritario del rey Hassan II de Marruecos y los denominados “años de plomo”. Durante 1965 se sucedieron en este país del Magreb diferentes protestas y revueltas que llevaron al rey a decretar el estado de excepción: desplazó al primer ministro, disolvió el parlamento y asumió el poder absoluto. En marzo de ese mismo año promulgó una ley que limitaba la edad de acceso a la educación secundaria, lo que provocó una protesta estudiantil que fue duramente reprimida y sus participantes, identificados. Por haber estado involucrado en este hecho, el narrador es convocado a realizar el servicio militar. Un servicio militar que no existía con anterioridad y que nace con el propósito disciplinar a aquellos estudiantes, a la par que intenta darle un marco de legalidad a ese disciplinamiento. No obstante, lejos de mostrarse o de exhibirse como ejemplificador a ojos de la ciudadanía, es llevado a cabo dentro de los límites de un campamento que se encuentra en la periferia de una ciudad apartada.

Allí, “los castigados del rey”, como se/los autodefine el narrador, viven hacinados, sucios, con sed y con hambre. Desde que ingresan sufren numerosos castigos físicos y torturas, así como enfrentamientos simulados con balas de verdad. Esta última práctica, de la

que el protagonista supone que ha resultado algún muerto, genera quejas en mandos altos y provoca que los estudiantes sean trasladados a otro campamento. En el nuevo lugar, algunas condiciones mejoran pero, cuando al jefe actual lo sucede el del campamento anterior, la tortura recrudece. Al igual que en *Operación Masacre* (2000) todo ocurre en la clandestinidad: “nuestras familias no saben por lo que estamos pasando, se creen que cumplimos el servicio militar como ocurre en los países civilizados” (Ben Jelloun, 2018, p. 66). Finalmente, luego de diecinueve meses, son liberados bajo la amenaza de no reproducir nunca lo sucedido durante su estancia en los campamentos de El Hayeb y Ahermumu.

Es posible reconocer que en *El Castigo* (2018), al igual que en *Operación Masacre* (2000), hay una violencia que es exhibida a la luz del día, la de la represión, y una que se ejerce de manera oculta o reservada dentro de los límites de los campamentos. De allí que a la hora de establecer cuál es realmente la base del poder de los gobiernos autoritarios y cuál es el verdadero carácter de la violencia empleada, resulte clarificador acudir a las precisiones que realiza Hannah Arendt en *Sobre la violencia* (2005). De acuerdo con la autora, se puede identificar en la violencia su carácter instrumental en cuanto se constituye en un medio para obtener un fin dentro de un plazo que suele ser inmediato. Cuando se ejerce dentro de estos presupuestos es justificable. De este modo, en cuanto medio para un fin inmediato, es justificable la represión de la protesta estudiantil y los fusilamientos si se dieron bajo la ley marcial y las víctimas participaron o conspiraron en el levantamiento de Valle. Cuando la violencia se expande fuera de esos límites deja de estar justificada, y cuando deja de estar justificada puede destruir al poder. El poder, aún en los regímenes autoritarios, sostiene Arendt (2005), no descansa en la violencia, sino que descansa en la opinión, la violencia es solo una herramienta.

Poder y violencia

Para profundizar en la diferencia entre poder y violencia es necesario rescatar algunas distinciones que realiza Arendt (2005) acerca de algunos términos como poder, violencia, potencia, fuerza, autori-

dad y terror. Define el terror como la forma de gobierno que llega a existir cuando no hay poder y la violencia ha tomado todo el control, mientras que la autoridad, por su parte, no requiere de coacción ni persuasión, sino que se trata de reconocimiento. La autoridad puede ser minada a través de la risa o el desprecio, pero no por intermedio de la violencia. A su vez, recomienda, por otro lado, reservar el término “fuerza” a las fuerzas de la naturaleza. Para Arendt (2005) no corresponde utilizarlo como sinónimo de violencia porque la violencia es un fenómeno político, no natural. En cuanto a la potencia, la considera una capacidad inherente al individuo. Un individuo puede tener mayor potencia que otro y superarlo en el uno contra uno, pero nunca podrá aventajar a un grupo de individuos que actúe concertadamente, aunque cada uno de ellos, individualmente, tenga menor potencia. La potencia de un individuo puede multiplicarse y ser superior a la de un grupo solo si utiliza alguna herramienta, como por ejemplo un arma, es decir, la violencia.

Y aquí entra en juego una noción fundamental que diferencia al poder de la violencia, más allá del carácter instrumental de esta última, que es el número. La violencia no necesita del número porque, como decíamos, descansa en sus herramientas. De allí que en ambas obras las víctimas superen en número a sus agresores, pero no en potencia porque la potencia de éstos se ha visto multiplicada a través de las herramientas de la violencia. El poder, en cambio, requiere sí o sí del número, pertenece a un grupo y es la capacidad de ese grupo de actuar concertadamente o de dotar a una persona de la capacidad de actuar en su nombre. En este sentido, la autora expresa que “es el apoyo del pueblo el que presta poder a las instituciones de un país y este apoyo no es nada más que la prolongación del asentimiento que, para empezar, determinó la existencia de las leyes” (Arendt, 2005, p. 56). Es decir que, a través de la decisión de un grupo de personas de elegir a sus representantes para que actúen en su nombre, respetar las instituciones y obedecer las leyes, se le está prestando apoyo a esos representantes, a esas instituciones y a esas leyes. O, en otras palabras, se las está dotando de poder. Un poder que existirá en la medida en que ese grupo de personas siga compartiendo la misma opinión y otorgando el mismo apoyo.

Es por esto que más adelante, Arendt (2005) resume que “todas las instituciones políticas son manifestaciones y materializaciones de poder; se petrifican y decaen tan pronto como el poder vivo del pueblo deja de apoyarlos” (p. 56). El poder descansa en la opinión y en el número de personas que la comparten, es la opinión lo que genera la obediencia, no la violencia. De allí que, de acuerdo con la autora, nunca haya existido un gobierno basado exclusivamente en los medios de la violencia porque hasta el dirigente totalitario, cuyo principal elemento de castigo es la tortura, necesita un poder básico como lo es la policía secreta y su red de informantes. Papel que en *Operación Masacre* (2000) desempeñó la policía y, en *El Castigo* (2018), los militares.

Conclusiones

De esta manera, se evidencia que lo que sostiene Arendt (2005) acerca de que, aunque aparezcan juntos, violencia y poder no son lo mismo, sino lo opuesto. La violencia tiene la capacidad de destruir al poder en cuanto puede minar la opinión que lo sostiene. Cuando la estructura de poder se siente amenazada a través de cualquier desafío al orden, se ve tentada de acudir a la violencia, pero siempre va a correr el riesgo de que esa violencia lo termine debilitando o destruyendo. La protesta estudiantil en *El Castigo* (2018) y la creencia de la participación en un levantamiento en *Operación Masacre* (1957) justifica para el poder, como mencionábamos anteriormente, el uso de la violencia. Pero el poder es consciente, a su vez, de que una publicidad o exhibición de una violencia no justificable por un fin en el plazo inmediato, como el fusilamiento de inocentes sin garantías procesales o la tortura de noventa y cuatro estudiantes durante un año y medio, puede acabar con él en tanto que influye en la opinión que lo sostiene. Por eso, en ambas obras, ciertas prácticas de la violencia son negadas u ocultadas.

No obstante, es necesario aclarar que, como menciona Arendt (2005), el poder no necesita justificación, sino legitimidad; mientras que la violencia puede ser justificable, pero nunca será legítima. De esta manera, contrariamente al imaginario popular, no solo que en los gobiernos autoritarios la base del poder no está en la violencia,

sino que tampoco adquiere legitimidad a través de ella. En consecuencia, se confirma nuestra hipótesis de que la violencia encuentra sus límites en el poder mismo, independientemente de si es democrático o no, pues el que está en el poder aspira a conservarlo y no lo logrará, aunque crea que sí, a través de la práctica injustificada y pública de la violencia.

Resulta interesante rescatar, para finalizar, los devenires políticos de Argentina y Marruecos post acontecimientos narrados. En Argentina, al golpe de estado de 1955 lo sucedieron tres más, ocurridos en 1962, 1966 y 1976. El último, de una crueldad inusitada, desapareció al propio Walsh y su cuerpo nunca fue encontrado. En Marruecos, Hassan II gobernó hasta su muerte en 1994, y tuvo múltiples denuncias por violaciones a los derechos humanos. El mismo Ben Jelloun narra en el libro *Sufrían por la luz*, publicado en 2001, las brutalidades que acontecían en la cárcel de Tazmamart, una prisión clandestina ubicada en medio del desierto donde se castigaba a los presos políticos. Es decir que, como mencionaba Arendt (2005), “la práctica de la violencia, como toda acción, cambia el mundo, pero el cambio más probable originará un mundo más violento” (p. 110).

Referencias Bibliográficas

Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Ben Jelloun, T. (2018). *El Castigo*. Madrid: Cabaret Voltaire.

Walsh, R. (2000). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

» Narrar imágenes: la reconstrucción de la memoria personal e histórica en Modiano y Duras

María Macarena Grao¹

Dora Bruder, de Patrick Modiano, e *Hiroshima mon amour*, de Marguerite Duras, abordan la relación entre el trauma y sus modos de representación de manera inversa. Mientras que el narrador de Modiano intenta reconstituir la vida de una de las víctimas del Holocausto no habiendo sido víctima directa, en *Hiroshima mon amour* es el correr mismo de los acontecimientos el que traza la reproducción de los sucesos pasados revelándole a la protagonista su propia identidad relegada, su propia historia.

La fotografía y la referencialidad cumplen un rol clave en las obras, ya que el estatuto de la imagen fotográfica se erige en ellas de manera compatible al del trauma. A través de su uso diferenciado de las imágenes, ambas obras constatan la imposibilidad de testimoniar los acontecimientos acaecidos durante la guerra.

Dora Bruder es considerado un “relato ficcional autobiográfico” (Howell, 2010, p. 64) e *Hiroshima mon amour* un “falso documental” (Duras, 2013, p. 8). Ambas narraciones traicionan a su género por carecer de narradores “omniscientes” u “objetivos”. El narrador autobiográfico en *Dora Bruder* es el mismo Modiano, quien busca llegar a la raíz misma de la literatura y proponer un acto de resistencia al olvido, a los efectos de erosión de la memoria. A lo largo de toda la investigación sobre el paradero de Dora, su voz se involucra casi obsesivamente con su objeto. Esto causa un abordaje poco neutral de los documentos, a través de los cuales el narrador busca en realidad reconstruir su propia historia.

Hiroshima mon amour, en cambio, privilegia la mirada del personaje de la mujer. No obstante, la obra cuenta con varias secuencias

¹ Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, macarena.grao@gmail.com.

de lo que en literatura llamaríamos “discurso indirecto libre”. La focalización unívoca es puesta en duda en múltiples oportunidades. En este caso, la protagonista es víctima directa de una situación traumática que se repite en el presente y la cámara actúa como elemento mediador para poner en duda la fidelidad de su testimonio.

En la versión original francesa de *Dora Bruder*, las fotografías descritas no son reproducidas, sino que se presentan como “imágenes en prosa” (Hirsch, 1997, p. 3). Al filtrar el punto de vista de Modiano, este gesto busca destacar la mirada autobiográfica de la obra en detrimento de la biografía documental. No obstante, es importante destacar que, además de la documental y la autobiográfica, la obra toca también una tercera dimensión: la conmemoración colectiva. A través de *Dora Bruder*, Modiano busca conmemorar a todos los judíos perseguidos y deportados y, por este motivo, puede pensarse que la reproducción de las fotos de Dora hubiese privilegiado su historia por sobre la de los demás.

Sin embargo, hay un significado más profundo y complejo que puede relacionarse con esta estrategia, y tiene que ver con el fundamento de Modiano para la creación de esta obra: la idea de que lo acaecido durante el Holocausto es inaccesible. La fotografía, al constituirse como algo que persiste a pesar del paso del tiempo –o incluso de la desaparición física de lo fotografiado– se relaciona de alguna manera con el concepto del trauma, en el que hay algo que también se mantiene presente. La imagen fotográfica constituye así una alegoría más o menos literal de esto, enlazándose de manera metalingüística con el mensaje que la obra busca transmitir. Modiano trabaja con la inversión del policial clásico, de manera que la clave de la obra está justamente en lo no-dicho (y el ocultamiento de las fotos se encuentra en consonancia con esto; tiene como principal objetivo destacarlo).

Barthes (2011) sentencia que “la Historia es histórica: sólo se la constituye si se la mira, y para mirarla hace falta estar excluido de ella” (p. 105). A la luz de esto, el gesto de Modiano se lee como una intención activa –relacionada con su propia biografía como víctima póstuma– que no permite cerrar la historia de Dora. Así, la fotografía es literalmente una emanación del referente: “Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la

luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados” (Barthes, 2011, p. 127). Todo esto hace que la naturaleza de la foto se relacione con la idea de resurrección (“spectrum de la fotografía”). El poder de la fotografía es entonces hacer al pasado tan seguro como el presente, algo que, según Barthes, la convierte en el territorio de “la Muerte Llana”. Una fotografía es una “imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida” (Barthes, 2011, p. 143).

Dora Bruder cuenta con dos pasajes compuestos por fotografías en prosa, ambos marcadamente diferentes entre sí: el primero (Modiano, 1997, pp. 31-33) describe en dos páginas ocho retratos de Dora y de sus padres, datados todos de la preguerra. El segundo (Modiano, 1997, pp. 90-91) describe únicamente una foto de Dora con su madre y su abuela. Todas las fotografías que Modiano describe son retratos, y esto podría darnos otra clave de por qué decide no incorporarlas gráficamente en su obra.

La descripción de los detalles en la primera tanda de fotografías puede asimilarse a lo que Barthes describe como el “punctum” de una fotografía: “ese azar que me despunta en la foto (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2011, pp. 58-59). El punctum puede provocar que: 1) la fotografía se sobrepase a sí misma y se convierta en la cosa misma; y 2) que, aún permaneciendo como “detalle”, alcance a llenar toda la fotografía. Aquí identificamos ambos sucesos: en el caso del detalle de la sombra, la especulación sobre si la silueta visible es la de Dora podría tomarse como una suerte de metáfora de la integridad de la obra: ésta no es más que un recorrido que intenta justamente responder a la pregunta sobre el paradero de la joven. Por el contrario, del detalle de la jaula o pajarera podemos decir que se genera un efecto expansivo. La descripción de ese detalle tiene como objetivo marcar la falta de libertad y la invisibilización del sufrimiento de la comunidad judía durante los oscuros años del mandato nazi. Barthes (2011) insiste en que, sea distinguible o no, el punctum es un suplemento: “es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella” (p. 95). Es una especie de “sutil más-allá-de-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”. He aquí reside una de las principales estrategias de la obra de Modiano.

La interpretación de todas las fotografías de la obra (y la de la última en particular) está sujeta también a aquello que Barthes denomina “ironía retrospectiva”. Ésta se funda básicamente en este “conocimiento de la muerte” que tanto el narrador como el lector poseen, y que el tema ignora. Según Barthes, la fotografía obtiene su plenitud luego de la desaparición definitiva del referente, pues de esta manera el carácter fugaz, pasajero del mismo, queda por siempre inscripto en el soporte. La esencia de la fotografía sería justamente esa obstinación del referente por estar siempre ahí, en un tiempo que no le es propio, propiciando un carácter espectral, nostálgico.

La última foto que Modiano describe en la obra es un retrato familiar, del cual asegura (a propósito de Dora), “sans doute la dernière (photo) qui a été prise d'elle” (Modiano, 1997, p. 90). El tono aquí es de un pesimismo mucho más agudo de lo que se puede leer en las últimas dos fotos de la primera tanda. El foco del narrador está puesto tanto en la ausencia del padre de Dora que, según especula, podría ya haber sido detenido y en el vestido de la joven, por poder tratarse del mismo que habría llevado el día de su muerte.

Estos fragmentos de *Dora Bruder* plantean un problema en relación al poder de representación del discurso y en relación a los límites de la representación iconográfica. En palabras de Barthes (2011), la operación que Modiano está efectuando en su obra iría en contra de la naturaleza misma de la fotografía:

Una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera [...] Por naturaleza, la Fotografía [...] tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreduciblemente. Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento (pp. 29-30).

El gesto del narrador de no incluir las fotografías tiene que ver con una negación absolutamente personal del destino de Dora y de la comunidad judía por entero. Podríamos pensar que esta falta marca de manera evidente las lagunas que el narrador experimenta en relación a la Historia y que propicia también la idea de preservar “el secreto” de Dora al que hace referencia en el párrafo conclusivo de la obra. Esta misma estrategia se puede ver en su “mapeo narrativo”

(rastros de las víctimas en nombres de calles, en edificios y hasta en carteles) y en la película de 1941 de enorme contraste a la que hace referencia (en cuya función se narra como presente).

Al hablar de sus visitas al museo, la protagonista de *Hiroshima mon amour* hace referencia a las fotografías del desastre: “J’ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, les explications, faute d’autre chose” (Duras, 2013, p. 15). Estas palabras parecen ir en contra de lo que ella misma sostiene, pues aquí parece tener claro que las reconstituciones no suplen a la realidad. Dentro de las imágenes documentales del horror se introduce un plano en el cual rescatistas intentan separar los párpados de una persona que ha perdido un ojo



Este ojo faltante genera una suerte de eco en relación a las líneas iniciales de la película, y se constituye como metáfora respecto a esa incapacidad de ver, de comprender lo acontecido. Las secuencias que recorren el hospital, el museo y, más adelante, la ciudad en bicicleta son todas tomas subjetivas desde lo que creemos que es el punto de vista de la mujer que habla en *off* (aunque nunca la vemos mirar).

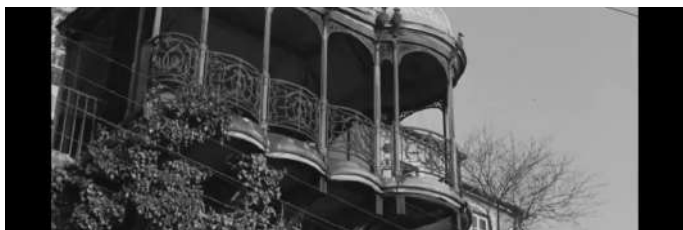
Al finalizar la primera secuencia de la película, se nos muestra la mañana siguiente del encuentro entre los amantes y, a partir del *insert* de la memoria involuntaria de la mujer, la narración se focaliza por completo en su historia personal. Los flashbacks se muestran a través de planos abiertos (a excepción de los del sótano), remitién-

donos, de alguna manera, a los flashbacks de la secuencia documental del principio y remarcando un tipo de narración que se pretende más objetivo.

Es interesante destacar que durante esta secuencia de flashbacks hay una única imagen que se repite; que aparece dos veces. En función de lo narrado por la voz en *off* durante su segunda aparición, esta imagen parecería corresponderse con el “jardin *du quai* de Nevers” desde el cual fue baleado el soldado alemán (la primera vez que la vemos, la imagen pasa desapercibida, pero la segunda vez comprendemos su importancia gracias a la explicación de la voz en *off*). Esta repetición descoloca un poco al espectador, ya que su primera introducción en la narración



es a modo de insert, al igual que el recuerdo disparado por la mano del japonés al comienzo. No obstante, la segunda aparición



(acompañada de la explicación de la voz en *off*) corresponde a un plano aparentemente objetivo (pues, a través de planos abiertos, vemos primero a la mujer y luego la cámara muestra un contraplano

donde vemos al alemán herido, e inmediatamente después hace un paneo rápido en el que se ve el jardín du quai). Este es un perfecto ejemplo de cómo la película intenta traducir el recurso literario del discurso indirecto libre, mezclando las perspectivas de manera tal que el espectador duda de la agencia narrativa.

Tras separarse del japonés y volver a su hotel, la mujer deambula y da la impresión de encontrarse completamente perdida. En un momento determinado se dirige al baño y, al observarse en el espejo, se produce la escena de reconocimiento. No es casual que su primera línea allí –“On croit savoir. Et puis, non. Jamais” (Duras, 2013, p. 87)– remita al diálogo de la secuencia de inicio entre ella y el japonés. Se establece una suerte de unión entre ambos momentos, una conclusión en que la mujer admite que el japonés estaba en lo cierto: niega que todo lo que creía conocer o haber visto se corresponda con la realidad.

El hecho de encontrarse frente al espejo al pronunciar estas palabras resulta significativo, ya que en su discurso la mujer oscila entre la segunda y la primera persona. Al principio parece estar hablándole a una persona ajena, mientras que luego se reconoce y puede dirigirse en primera persona a su amante fallecido. Este “verse desde afuera” (tal como sucede con las fotografías respecto de la Historia, según Barthes) ayuda a que la mujer tome consciencia de su propia situación, de sus propias vivencias, y le permite superar el trauma. Tras esta escena, la mujer sale nuevamente del hotel y vuelve a cruzarse con el japonés en la ciudad. Mientras recorren juntos distintos lugares se genera un intercalado de planos de Nevers e Hiroshima, previo a la escena final de reconocimiento de los nombres. Una vez más, la voz en *off* de la protagonista sobre estas imágenes nos hace pensar que estamos siguiendo su propio punto de vista (que une a esos dos lugares como los representantes del amor imposible y, por ende, del trauma que padece), pero las escenas en las que podemos verla a ella desde una perspectiva desconocida ponen en duda la agencia narrativa, provocando un efecto que descoloca al espectador nuevamente.

Esta descripción de las distintas estrategias que el film pone en marcha para confundir al espectador respecto de la agencia narrativa tiene por objetivo demostrar que a través de ellas busca truncarse

la idea de testimonio y de representación de la Historia. La mirada de los sobrevivientes queda de lado y podría considerarse desafortunada o falsa. La mujer admite estar equivocada al reconocerse frente al espejo y, al negar todo su saber, hace que la narración apoye la perspectiva que el japonés sostiene desde el principio. La idea de tender un lazo entre pasado y presente es algo que se encuentra presente tanto en *Dora Bruder* como en *Hiroshima mon amour* de diversas maneras: a través de la constitución del espacio, de la temporalidad, de la presencia del trauma y de las imágenes (ya sea descritas o reproducidas). Ambas obras confunden los tiempos e imponen resistencia a la idea que Theodor Adorno formula en 1951, sentenciando que “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”. Tanto Modiano como Resnais y Duras se involucran en la creación de un arte comprometido que, a través de recursos metalingüísticos innovadores (tales como la conjugación de la forma de sus obras con los mecanismos del trauma o la fotografía) y de la utilización de recursos narrativos complejos, busca concientizar al lector/espectador respecto de la fatalidad de la Historia.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Duras, M. (2013). *Hiroshima mon amour*. *Scénario et dialogues* (edición electrónica). Paris: Gallimard.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Howell, J. (2010). “In defiance of genre: The Language of Patrick Modiano’s *Dora Bruder* Project”. *Journal of European Studies*, 40, pp. 59-72. Consultado en <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0047244109344799>.
- Modiano, P. (1997). *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.

