Francia
América
Latina

Letras de Amor

y Amor de las Letras

ORBIS TERTIUS

www.editionsorbistertius.fr

Letras de Amor

y Amor de las Letras

Ouvrage publié avec le soutien de l'Ambassade de France en Bolivie

© Éditions Orbis Tertius, 2015
© Les Auteurs

Photographies et extraits vidéos : Robinson Hette

Éditions Orbis Tertius
40, rue de Bruxelles
F- 69100 VILLEURBANNE

www.editionsorbistertius.fr

ISBN : 978-2-36783-056-8

Letras de Amor

y Amor de las Letras

Conferencias de literatura
La Paz – Bolivia
17-18 de noviembre de 2014

Editions Orbis Tertius

Ce PDF interactif comporte des liens et des vidéos.
Connexion internet nécessaire pour les visualiser.

Este PDF interactivo contiene ligas y vídeos.
Conexión internet necesaria para su visualización.

Índice

Jorge M. Valda Villavicencio
La literatura desde la ubicuidad
9

Jean-Claude Villegas
Los escritores hispanoamericanos frente a Francia: ¿fascinación o complejo?
17

Juan Murillo Dencker
Juan Cristóbal o el imaginario de los héroes verosímiles
33

Olivier Magnier
Cendrars y Brasil
45

Philippe Ollé-Laprune
Les surrréalistes français et le Mexique
57

Gustavo «Grillo» Mujica
Anécdotas de un bricoleur
65

Roxana Páez
Una latinoamericana en Belleville
79

Maximiliano Barrientos
La desaparición del paisaje (fragmento)
99

La literatura desde la ubicuidad

Jorge M. Valda Villacencio

En una primera instancia quisiera rescatar la importancia que tienen estos eventos al visibilizar el trabajo literario y sobre todo la importancia que tienen en generar una reflexión colectiva sobre la producción literaria en sí; enfatizando, en este caso, en la relación recíproca entre dos espacios culturales. Considero que el objetivo de estas conferencias es poder establecer un diálogo entre realidades disimiles que confluyen en la pasión que sentimos por la literatura. Nuestra intención reside en generar mayor interés por un oficio ingrato, por el trabajo que se construye desde la investigación, la crítica literaria y el compromiso del autor. La literatura nos permite erigir puentes entre realidades y tiempos disimiles, superando las especificidades locales, alcanzando lo universal pero no en un sentido moderno, más bien entendido en un sentido plural.

Esta breve exposición intenta establecer la relación entre el punto de enunciación y la producción literaria

cuyo resultado final, cuando menos desde la perspectiva emprendida, es la ubicuidad, la ausencia de un arraigo local. Para ello, de manera arbitraria, decidí enfocarme en tres autores rescatando esa relación en la cual se encierra uno de los aspectos cruciales del oficio.

Antes de entrar en materia es necesario establecer algunos criterios de referencia. El punto de enunciación: son las circunstancias desde la cuales se construye un discurso con efectos de poder; es el tiempo y el lugar donde se genera el producto literario. Es decir, toda producción artística está ligada a un tiempo específico, es el reflejo de las costumbres pero también de los temores y anhelos de un periodo circunscrito por una realidad histórica. La literatura, y más aún la novela, al ser un género de ficción que escapa a la codificación de la poesía o del teatro –y por ello ha sido, considero, como un género de menor importancia– puede eludir la censura al ser un mero pasatiempo que no puede ser tomado en serio; la ficción es el reducto de la crítica, pues cuestiona los fundamentos, las convenciones y las convicciones que legitiman el poder instaurado. La literatura se establece como un foco de resistencia; es un acto de rebelión y por consiguiente es la emancipación de la libertad cantonada por la moral y el "buen gusto".

La ubicuidad tiene una clara connotación religiosa, es la principal característica de la deidad: la omnipresencia; pero también se la puede entender como la ausencia de un punto de referencia, es la indeterminación y la atemporalidad. Es decir, la ubicuidad en la literatura implica desligarse de la especificidad del punto de enunciación para alcanzar lo universal. El aleph es el punto indeterminado que contiene

todos los otros puntos del universo, al igual que la palabra absoluta contiene todas las palabras y pronunciarla implicaría la destrucción de la realidad; la literatura contiene la esencia de la humanidad. Son nuestros logros pero también nuestros más ominosos fracasos; es la ambivalencia, es la pluralidad. Solo leyendo y leyendo literatura podemos comprender mejor la naturaleza de esa criatura vanidosa que llamamos humano.

Eso en cuanto al marco de referencia que abre líneas argumentativas para el debate. Desde luego, esto es un punto de vista, debatible y ampliamente cuestionable.

La literatura es un diálogo introspectivo en el cual el autor pone su alma al descubierto; es un acto reflexivo en el cual cada palabra, cada frase, cada párrafo ha sido debidamente estructurado, sin dejar nada al azar. Por ello, escoger el punto de enunciación no es un acto fortuito, más aún cuando el lugar de referencia (el lugar geográfico de la narración) se convierte en un personaje. Por eso quisiera hacer una pequeña referencia a Cortázar; más que cualquier otro autor, él se encuentra *à cheval* entre dos mundos.

Nos podríamos preguntar qué sería de la literatura latinoamericana, si esos autores que por diversas razones hallaron un punto de encuentro en ese movimiento cultural cuyo epicentro fue París, no hubieran asimilado las técnicas en boga combinándolas con la especificidad local; el contacto con todos esas herramientas, con ese ideario, con ese sustrato teórico, le permitieron a la literatura latinoamericana rebasar sus propios límites, la actitud contemplativa, para posicionarse en un escenario fluctuante de frenética actividad artística, reclamando un espacio de

creación propio. Cortázar ejemplifica muy bien la tensión latente entre el aquí y el allá, el hogar y el exilio, el regreso y el recuerdo. No voy a ahondar en mayores detalles, se ha escrito bastante al respecto, hay muy buenos estudios críticos, simplemente puntualizo algunos aspectos. París no es solamente el cuadro de la acción; es un personaje que motiva la narración. El autor tuvo la habilidad de apropiarse de un espacio de referencia cuasi universal y ponerlo al servicio de la creación, sin retomar los estereotipos habituales, sin caer en el recorrido turístico frívolo; Cortázar hizo de París la morada ideal para la búsqueda estilística de la literatura latinoamericana; como si el desarrollo de las letras, en este continente sólo podía realizarse desde París. Ello, implica una paradoja ¿cómo puede existir una literatura local si el punto de referencia sigue siendo Europa?

La generación del boom abrió una brecha, al posicionar el punto de enunciación en una ambigüedad; los autores latinoamericanos dejan esa actitud pasiva ante las formas estilísticas y buscan un modo de articulación narrativa que pueda englobar ambos aspectos, el aquí y el allá, quebrando las barreras ficticias impuestas por una modernidad eurocentrista. La literatura puede construir concordancias y rebasar las vallas culturales, esas diferencias ínfimas e irrelevantes que encubren los numerosos puntos de convergencia que nos empecinamos en negar. Creo que es más acertado dejar a un lado las etiquetas de literatura latinoamericano o europea o asiática o inclusive africana, para poder enunciar desde una perspectiva plural: es una construcción colectiva en búsqueda de lo humano. Las diferencias artificiales que hemos construido para legitimar

la primacía de un grupo sobre otro no son más que una ficción consensuada derruida por la enunciación narrativa, en la cual es evidente que todos los grupos humanos, con costumbre y representaciones mitológicas contradictorias, comparten una misma esencia. Sólo conociendo a los demás podemos conocernos; aceptando las diferencias, aceptamos nuestros propios defectos y en lugar de andar predicando la buena nueva, el camino recto y racional que todos debemos seguir porque así lo dicta la cordura y el buen juicio, podemos escuchar y leer desde la perspectiva del otro.

En Bolaño, por citar un referente común en la literatura contemporánea, la narración se enfoca en el punto de vista del nómada, aquel no tiene un lugar que pueda llamar hogar; es el exiliado que carga el peso de su identidad nacional sin comprender sus implicaciones y los estereotipos que conlleva. Sin duda, México es el punto de referencia pero la obra de Bolaño se construye en función a su relación con la literatura y no con un espacio geográfico claramente identificado. La fuerza de Bolaño reside en haber posicionado a la literatura como objeto de la narración; la actividad literaria, bajo la pluma de Bolaño, no es sólo un oficio o una pasión, es un estilo de vida, una forma de encarar la realidad. Es tomar consciencia de la existencia en toda su magnificencia pero también en todo su horror. La violencia, el desarraigo, la miseria, el destino de paria de la persona que ha decidido dedicarse a las letras, son temas muy recurrentes en toda la narrativa del autor. Por ello Bolaño fascina a los literatos hasta el punto de haberse convertido en un objeto de culto, como Cortázar lo fue en su momento; nos reconocemos

en sus palabras, compartimos las mismas frustraciones y también las mismas obsesiones. Cortázar inaugura una nueva etapa estilística, mientras que Bolaño inaugura una nueva etapa reflexiva. Su virtud radica en haber renunciado, por razones fortuitas, a su punto de enunciación; sin un claro referente local, Bolaño se vuelca hacia la literatura en sí, el ancla que lo mantiene aferrado a la realidad. Es tomar consciencia de la existencia en toda su magnificencia pero también en todo su horror. La violencia, el desarraigo, la miseria, el destino de paria de la persona que ha decidido dedicarse a las letras, son temas muy recurrentes.

La literatura contiene la fuerza de la transformación, debe reinventarse a sí misma; por ello, cuando caemos en los convencionalismos, en esa lógica mercantil que busca producir *best-sellers* en masa, intuimos una crisis profunda que pone en riesgo el oficio y su característica fundamental, destruir los pilares del buen gusto. El arte es provocación, debe generar sensaciones, inducir un impacto perdurable en el imaginario colectivo. Por tanto, la literatura no puede reducirse a un conjunto de artificios y trucos que se aprende en clases, es una búsqueda constante, un acto de perenne destrucción; pero es un ejercicio eminentemente subjetivo cuya finalidad consiste en construir una historia con vocación universal. Es el drama al cual debemos encararnos, la paradoja cruel de una relación conflictiva entre el autor y su obra y el público de por medio que también ejerce su dominio, porque es solo en el acto de la lectura que el texto cobra vida, se desliga de su autor y se transforma. Por eso seguimos leyendo con el mismo entusiasmo al *Quijote* o a la *Historia cómica de Franción*; es el triunfo de la

ubicuidad, lo universal enunciado desde el punto de vista del lector, el sujeto que contiene a todos los sujetos, a todas la especificidades e interpretaciones posibles. Es la realidad en toda su compleja y sublime diversidad.

Finalmente, para ir cerrando estas ideas, es necesario aunque contradictorio posicionar el debate desde el ámbito local. Una pregunta muy usual y que enfrentamos con mucha regularidad, es tratar de definir lo que entendemos por literatura boliviana; es una pregunta artificial y reductora pero ineludible. Bolivia es un país que nunca ha podido forjar una identidad nacional y por ello el sustrato cultural que nos une es un poco difuso. La unidad en la diversidad, aunque sería más correcto simplemente respetar esa diversidad, sin tratar de forzar puntos de encuentro, convergencias falaces. Por ello, una característica muy usual, en este vasto espectro literario que tratamos de abarcar con el marbete de la bolivianidad, es la obsesión por el punto de enunciación. Nos empecinamos, a toda costa, en forjar una literatura paceña o cruceña o tarijeña en ocurrencia, forzando la especificidad subyacente de la cultura local. El error persistente es buscar de manera exhaustiva esos nexos de unión, incurriendo en el estereotipo y la repetición sistemática de lugares comunes. Las referencias excesivas al paisaje urbano, a los modismos del lenguaje y a los personajes "típicos", han provocado un desfase. Demasiados centrados en la especificidad, somos incapaces de percibir lo universal. Una notable excepción es Quiroga Santa Cruz; es uno de los pocos autores que no hace ninguna referencia explícita hacia la especificidad boliviana. Sus dos novelas,

transcurren en un tiempo y en un lugar indeterminado, ahí donde se condensa lo universal.

Ello no implica renunciar a nuestras circunstancias, a las características que le confieren identidad a este país, pero es pertinente repensar la literatura boliviana desde la ubicuidad. No es necesario llevar un registro de las costumbres de nuestro pueblo o caer en la comodidad de la descripción pormenorizada de todos los hechos de la realidad; tal vez deberíamos dejar de contemplarnos y abrirnos hacia el mundo, hacia unos espacios discursivos y analíticos. Imbuirnos de lo universal implica aceptar la pluralidad en toda su vastedad.

Quisiera terminar evocando nuevamente el título de estas conferencias *Letras de amor y amor de las letras*, porque encierra muy bien lo que representa la literatura: fuerza, pasión pero también locura.

Un momento de la conferencia de Jorge Valda

Los escritores hispanoamericanos frente a Francia ¿fascinación o complejo?

Jean-Claude Villegas

La atracción que ha ejercido París –París de Francia– sobre los escritores y creadores hispanoamericanos a lo largo del siglo veinte es una evidencia frecuentemente comentada como lo viene a ser también, con justa reciprocidad, el interés francés por la cultura hispanoamericana y sus escritores en particular.

Los ideales alentados por el siglo de las luces y por la revolución francesa, por la patria de la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano (1789) no son una vana idea cuanto más para un continente que tras el terremoto de la colonización vive los sobresaltos de la independencia y todas las dificultades relativas a la necesaria construcción nacional e identitaria con un modelo que rechaza: España; y un modelo que adopta: Europa y especialmente Francia.

Dejando el campo político para adentrarnos el campo cultural, lo cierto es que a finales del siglo diecinueve y principios del veinte –y especialmente en el periodo

llamado de entre guerras (los "felices años veinte")– París ejerce plenamente su papel de capital cultural, atrayendo a una cantidad de artistas, escritores, creadores venidos de todas partes del planeta para experimentar lo que el poeta francés León-Paul Fargues expresó en su libro *Le piéton de Paris* baja la fórmula de "el sentimiento de París".

El viaje a París

Ya con los progresos de la navegación a vapor en la segunda mitad del diecinueve –tan sólo 15 días de travesía y un viaje mucho más seguro aunque igualmente costoso–, el viaje a París se había convertido en una tradición para las familias afortunadas del continente americano, aquellas élites afortunadas de Argentina por supuesto, Brasil, Chile, Colombia y demás países, que no vacilaban en desplazarse con mucamas y personal de servicio hasta la capital francesa, tras un cómodo y lujoso viaje, llevando incluso alguna vaca en el barco para abastecer diariamente en leche fresca a los recién nacidos de la familia. Todos se acomodaban a su llegada en alguna casa palacete de Boulogne, Neuilly o Passy, o en la zona elegante del Arco del Triunfo, para unos meses o más bien un par de años. El viaje frecuentemente no se reducía a París sino que incluía una gira por Europa viniendo a ser de esta forma de un coste extravagante.

La estancia parisiense era la oportunidad para que el hijo de la familia cursara sus estudios en la capital francesa terminando su aprendizaje de la lengua de Molière, frecuentando a ser posible la universidad de La Sorbonne. Más todavía, el viaje a Europa, la estancia en París era para

las élites hispanoamericanas una inversión en un capital simbólico que podrían canjear a su regreso al país. Se trataba por supuesto de adquirir una formación cultural pero se trataba ante todo de constituirse una red de relaciones, de adquirir una legitimación como miembro de una élite, de penetrar los círculos reducidos de las clases dominantes tanto en el campo social, político como cultural. Se trataba de adquirir el lustre de la civilización para poder a la hora del regreso luchar contra la presunta barbarie americana y "civilizar" su propia nación. Al relacionarse con unos pocos se abrían así las puertas de los círculos reducidos y selectos. Funcionaban por ejemplo a finales del diecinueve y principios del veinte los salones mundanos donde se entrecruzaban diplomáticos –Enrique Larreta era uno de ellos–, políticos –Maurice Barrés verbigracia, que siempre manifestó su interés por la cultura hispánica–, hombres de letras, como los hermanos Goncourt, Emile Massenet, Pierre Loti, Jules Verne, François Coppée, Guy de Maupassant, Stéphane Mallarmé, Camille Saint-Saëns el músico, Maurice Maeterlinck y su esposa Georgette Leblanc, Paul y Victor Marguerite. En breve: aquellos eran lugares que venían a ser un espacio de legitimización social.

Contemplada desde París aquella élite latinoamericana se confunde no obstante en el imaginario galo e incluso europeo con otra figura más soberbia y vulgar, la del ricachón hispanoamericano, cuando no del dictador derrocado en exilio, del que no se sabe si viene a ser personaje real, figura de zarzuela o de novela. Es el llamado *rastaquouère*, del que Rubén Darío nos da la siguiente definición: "Otros pretenden que los primeros americanos del Sur, cuya prodigalidad y

lujo chillón llamaron la atención eran antiguos hacendados enriquecidos con la venta de pieles y cueros. Se les había llamado rascacueros y de allí rastacueros".

A la evidencia tal identificación resulta difícil e incluso imposible con los escritores, personajes de Bohemia y de escasa fortuna.

Sueños de bohemia

Muy pocos fueron obviamente los escritores hispanoamericanos que disponían de recursos personales suficientes para asegurarse en la capital francesa una cómoda estancia con la que tanto soñaran.

Contraejemplo de ello, el venezolano Manuel Díaz Rodríguez (1868-1927). Fue éste de los pocos escritores en disponer de una fortuna personal que le permitió viajar a Europa, hacer estudios de medicina, viajar, (dos años en Viena) y costear incluso una edición de algunas de sus prosas y ensayos (*Camino de perfección*) en la editorial fetiche de los simbolista, la editorial Paul Ollendorff, así como una novela en la editorial Garnier Hermanos. Tengamos en cuenta lo que suponía entonces publicar un libro, tal como lo señala en 1913 Rubén Darío en el diario la Nación: "Publicar un libro era una obra magna, algo como comprar un automóvil ahora, o un caballo de carrera".

Unos quince años antes que Díaz Rodríguez, en 1888, el poeta cubano Julián del Casal (1863-1893) vendía unas tierras para poder emprender el viaje hacia Europa. Permanece en Madrid, se queda sin recursos y se vuelve a Cuba al año siguiente sin poder conocer París, peripecia que explica

tal vez su comentario con tintes de amargura o frustración acerca de la capital francesa:

> Aborrezco el París que celebra anualmente el 14 de julio, el París que se exhibe en la Gran Ópera, en los martes de la Comedia Francesa o en las avenidas del Bosque de Bolonia; el París que veranea en las playas a la moda […], el París de las Exposiciones Universales; el París orgulloso de la Torre Eiffel, […]; el París en fin, que atrae millares y millares de seres de distintas razas, de distintas jerarquías y de distintas nacionalidades. Pero adoro en cambio, el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial; el París que busca sensaciones extrañas en el éter, la morfina y el haschisch; el París de las mujeres de labios pintados y de cabelleras teñidas; el París de las heroínas admirablemente perversas de Catulle Mendès y René Mazeroy […]; el París por último, que no conocen los extranjeros y de cuya existencia no se dan cuenta, tal vez[1].

Julián del Casal no llega a conocer París, pero en este comentario, aparte de su desilusión, se lee también su atracción y su sumisión al mito de París.

Por París pasarán –o se afincarán– entre otros muchos y en el solo periodo de principios de siglo: Enrique Gómez Carrillo (Guatemala, 1873-1927), Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), Amado Nervo (México, 1870-1919), los hermanos Bengoechea, Alfredo (Colombia, 1877- ?) y Hernando (1889-1915), Rufino Blanco Fombona (Venezuela, 1874-1944), Enrique Larreta (Argentina, 1875-1961), Cornelio Hispano (Colombia 1880-1962), Leopoldo Lugones (Argentina, 1874-1938), Francisco Contreras (Chile, 1877-1933). En París todos escriben,

1. Julián del Casal, *La última ilusión*, 1892

publican, contribuyen a un mejor conocimiento de la literatura del continente americano. Se tratan entre diversas nacionalidades, intercambian publicaciones y juicios críticos, colaboran a alguna revista, redactan cualquier crónica para la prensa de su país de origen, participan a tertulias o salones literarios y se divierten, se divierten, se divierten hasta el exceso. Las noches de Montmartre y Montparnasse les revelan sus secretos de embriaguez y libertinaje. "París es embriagante como un alcohol", comenta Rubén Darío, experto en libaciones y exquisiteces.

Gómez Carrillo dispone en el número 29 del Faubourg Montmartre, de un apartamento que dejará a disposición de Rubén Darío y posteriormente de Amado Nervo. La Butte Montmartre alberga entonces a los pintores y sus cabarets a los poetas. Allí, en el café Cyrano, Darío sucumbe al encanto de las chicas guapas y libertinas de París.

Entre artistas y escritores se va construyendo de esta forma desde las primeras décadas del siglo, una imagen mitificada dela capital francesa. De ello Enrique Gómez Carrillo es sin duda el mayor artesano.

Una figura mitificada

Enrique Gómez Carrillo (Guatemala, 1873-1927) ha llegado a la capital francesa con dieciocho años recién cumplidos dispuesto a conocer todos los éxitos. Y de hecho, en cierta forma, lo consigue. Conoce de la vida parisiense todas las facetas, todo el mundillo de las letras, de la vida elegante o nocturna: admirado y detestado, seductor e

irritante, reina sobre la colonia hispanoamericana de la capital. "Era el más conocido, el único conocido casi, de los escritores de habla hispana" –dice de él Georges Pillement– "el escritor español –así lo escribe Remy de Gourmont– que se ha hecho un lugar en nuestra literatura", "el más meteca de París, –corrige Rubén Darío– el que mejor supo acercarse al alma de París".

Conocida es la amistad que une el poeta al cronista. Fue Darío quien desde Guatemala donde recién fundara *El Correo de la tarde* le sugiere a Gómez Carrillo viajar a Europa. Ya en Francia, Enrique recibe a su amigo, lo presenta a Alejandro Sawa con quien Darío recorrerá el París nocturno y lo presenta también a sus numerosos amigos franceses, entre ellos a Paul Verlaine. Gómez Carrillo es un trabajador incansable, un destacado bebedor, un irresistible seductor. Gracias a su pluma ágil, a sus relaciones y amistades, controla perfectamente el mundo de las letras hispanoamericanas de París. Escribe para varios periódicos, tiene a su cargo la crónica literaria de la prestigiosa revista *El Mercure de France*, dirige incluso su propia revista, *El Nuevo Mercurio*, trabaja en la editorial Garnier y consigue publicar nada menos que 36 libros en Francia; se casa tres veces, le sirve de director artístico a su segunda esposa la bella actriz y cantante Raquel Meller, se bate a duelo, mata a un adversario, y se le sospecha una relación con la espía Mata Hari. De los 36 libros publicados en Francia la mitad lo son en francés –los restantes por supuesto lo son en castellano– en ocho editoriales diferentes y cinco de ellos prologados por figuras del momento: Paul Adam, Marcel Lami, Jean Moréas, Henry Lavedan, Maurice Maeterlinck. Por uno de sus libros recibe el premio Montyon de la Academia

francesa en 1916. Eso para subrayar el éxito de Enrique Gómez Carrillo ya no tan solo en el ámbito español sino también en el mundo de las letras francesas.

De esta forma Gómez Carrillo será un espléndido mediador entre Francia y América, mejor dicho entre Francia, España y América. A sus lectores de habla hispana les da a conocer los paisajes de la capital, su vida cultural, los artistas y creadores franceses, la vida teatral o literaria. Al público francés le da a conocer la vitalidad literaria naciente de su continente y especialmente la fuerza renovadora de la corriente modernista.

Y sin saberlo configura en torno a su propio personaje el mito del escritor en París. Es sabida la fascinación que ejerce a partir de aquel entonces la capital francesa –especialmente entre los escritores modernistas– provocando incluso imitaciones y excesos. Pedro Salinas en un estudio dedicado a Darío habla por ello de *complejo de París*.

> Complejo de ansia de vida suelta y fácil, de escolaridad en las mejores artes bellas, tanto la ganada en las aulas, como la respirada en el aire, apenas si pisan los márgenes del Sena. Libertad, la de la bohemia, sobreviviéndose a sí misma, en mil formas, en el *Quartier*, o en el Monte de Marte, o en el Monte del Parnaso; y disciplina, días duros, difíciles, aprendizaje lento, en busca de la gloria, que sólo las mismas manos augustas de Lutecia pueden poner algún día en la frente […]
>
> Esa misteriosa llamada que París hace al universo, a acudir a su seno, a buscarse allí su bien o su mal –clara imagen de la vida–, es la corona más ilustre de Lutecia; la que ve reflejada a veces, con unos misteriosos relumbres áureos en las aguas del Sena, el desvalido mancebo polaco o peruano, que se

> pone de codos en el parapeto de un puente y mira hacia abajo pensando en la gloria o en el suicidio[2].

Si bien en palabras de Pedro Salinas se nota una misma admiración por París y una forma de comprensión de la actitud modernista, la fórmula será utilizada por otros en un intento de "torcerle el cuello al cisne" reprochándoles a los modernistas sus excesos, su tendencia a la imitación de la cultura francesa.

Son varias y constantes las polémicas que surgen en torno a esta fascinación por parte de los hispanoamericanos hacia la cultura francesa. Esconden en realidad una rivalidad entre una Francia abierta a la modernidad y una España estancada en un conservadurismo puritano y rancio. Así de la pelea entre Unamuno y Remy de Gourmont. Así de la acusación de Juan Valera en contra de Rubén Darío de practicar un galicismo mental. No es de extrañar que años más tarde un escritor estancado esta vez en la mediocridad cultural isleña de entonces, aspire a escaparse de ella –me refiero el cubano Alejo Carpentier– y reconozca en la figura de Enrique Gómez Carrillo un modelo o un ideal:

> ¿Qué solución se ofrecía ante nosotros? Si yo escuchaba la de mis mayores, con quienes me había ligado inmediatamente, pues eran ellos los que dirigían las revistas literarias, los que podían darme lugar para mis colaboraciones, todos ellos estaban obsesionados por una sola idea: huir de sus países, irse de estos países latinoamericanos sin casas editoriales, sin público lector, sin revistas realmente serias. Todos soñaban con escapar, huir, salir de sus países y emigrar, acaso definitivamente. ¿A dónde? A París en primer lugar.

2. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 32-33.

> Y esa generación que viene antes de la mía, veía además como ejemplo, como maravilla, la figura de Enrique Gómez Carrillo, el centroamericano que no solamente vivía, fastuosamente decían, desde hacía muchos años entre París y Madrid, sino que para colmo de las maravillas era el amante de una de las estrellas del teatro ligero de la época, Raquel Meller[3].

Esta percepción mitificada que tiene Carpentier de la vida de bohemia en París perdura. Decenios más tarde, otro cubano, el escritor Severo Sarduy apela esta vez a la figura de Rubén Darío:

> El fundador de la literatura latinoamericana y del modernismo, Rubén Darío, llegó no sólo a adorar de un modo desmesurado a París (porque era tan afrancesado que todo lo francés para él revestía una majestad extraordinaria) sino que dirigió una revista con papel *glacé*, llena de cisnes y de volutas. A partir de ese momento, yo creo que, sin excepción, todos por un motivo u otro, exiliados de izquierda, de derecha, de centro, hemos venido a caer aquí, en este barrio[4].

Después del corte que supone la primera guerra mundial el París des *Années folles* viene a ser nuevamente el imprescindible lugar de encuentro, algo así como la más gigantesca y famosa tertulia del mundo.

Por supuesto este papel de primera capital de la cultural que pretende tener París ha quedado duramente comprometido con la guerra. Por haber tolerado, sufrido, pero también perpetrado las masacres, esa cultura que pretendía ser valor universal queda cuestionada. No tarda París sin embargo en

3. Alejo Carpentier, «Conciencia e identidad de América» *in*: *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1981, p. 92.

4. Karl Kohut, *Escribir en París*, *op. cit.* , p. 284.

volver a abrir sus puertas nuevamente a todas las culturas del mundo: pintores, escritores, músicos, bailarines, actores y comediantes operan en ella una verdadera fusión de las artes y participan de un cosmopolitismo exquisito, del "esprit nouveau". Y las editoriales parisienses empiezan a abrir sus catálogos a la literatura extranjera.

Dentro del marco hispanoamericano están en París entonces los hermanos García Calderón. Ventura García Calderón (Perú 1886-1959) tiene un papel importante como diplomático, escritor, periodista, director editorial. "Nadie hizo tanto como él para difundir en Europa la literatura hispano-americana" dice de él Georges Pillement[5]. Alfonso Reyes (México 1889-1959), que le tiene mucha amistad, con ocasión de sus estancias en París consigue la publicación en la editorial Ollendorff de *Cuestiones estéticas*. Ya ministro plenipotenciario en París en 1924, Reyes también tiene un papel de mediador. Desde la Embajada de México de la calle Cortambert invita a sus colegas diplomáticos y escritores: Mariano Brull (Cuba 1891-1956), Carlos Morla Lynch (Chile 1885-1969), Ismael Enrique Arciniegas (Colombia 1885-1938); se relaciona con Gonzalo Zaldumbide (Ecuador 1884-1965) y los franceses Max Daireaux, Jules Supervielle, Francis de Miomandre, Ernest Martinenche, Charles Lesca, Mathilde Pomès, Marcelle Auclair, Jean Prevost, Adrienne Monnier, Paul Valéry, Jean Cassou, Valéry Larbaud, De esta forma

5. Georges Pillement, *Les conteurs hispano-américains*, Paris, Delagrave, 1933, p. 314.

se va obrando a un mejor conocimiento en Francia de la literatura de América.

La llegada clandestina de Alejo Carpentier en 1928, precedida por la de Asturias en 1924 y seguida por la de Arturo Uslar Pietri en 1929 marca la presencia en la capital de una nueva generación de escritores que llegan a Europa con una actitud diferente. Europa ya no es el modelo que conviene imitar sino la herramienta que les va a permitir su propio descubrimiento o su propia afirmación.

No obstante en las editoriales francesas, hasta la segunda guerra mundial, siguen prevaleciendo los nombres de Ventura García Calderón, Armando Godoy, Hugo David Barbagelata, Alejandro Sux, o también Manuel Gálvez, Enrique Larreta, Hugo Wast. Los pocos nombres nuevos que se insertan en este catálogo vienen a ser Ricardo Güiraldes, Enrique Amorim, Martin Luis Guzmán, Mariano Azuela. Arturo Uslar Pietri consigue publicar sus *Lanzas coloradas* en *la NRF* en 1933, y Miguel Ángel Asturias algunos capítulos de sus *Leyendas de Guatemala* en *Cahiers du Sud* en 1932. Carpentier se dedica por entonces al periodismo y lo cierto es que aparte del tema de la revolución mexicana lo que interesa en aquel momento es el tema exótico.

A raíz de los años 50 crece el interés por las literaturas extranjeras y se van multiplican las colecciones de literatura extranjera. En 1945, Laffont inicia su colección "Pavillons" con Graham Greene pero entre 1952 y 1980 va a publicar a 28 autores del campo hispanoamericano. El primero de ellos es Adolfo Bioy Casares con *La invención de Morel* en 1952. Maurice Nadeau crea la colección "Lettres Nouvelles" y publica el primer libro traducido al francés de Gabriel

García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* en 1963[6]. Roger Caillois inicia en 1951 la prestigiosa colección "La Croix du Sud" en Gallimard con Borges y la casa Albin Michel consigue ser el editor exclusivo del futuro nobel Miguel Asturias.

Y París sigue siendo en esa segunda mitad del siglo veinte en palabras de Mariano Pico-Salas *l'inégalable capitale du monde, la ville en face de laquelle tout le reste à un aspect provincial*[7] y sigue atrayendo nuevas figuras.

París es para Julio Cortázar –que se establece en la capital francesa en 1951– un "pozo de atracción" por la influencia que ejerce la literatura francesa, por la tradición política nacida de la revolución francesa, por la ausencia en ella de cualquier puritanismo en el campo erótico[8].

> Es un doble imán, hay una atracción de libertad, de asilo, de amplitud de ideas, y luego, además, un enorme prestigio artístico, literario y musical. Eso es lo que hizo que, a lo largo del siglo 19, el gran modelo en América latina fuese Francia. No el modelo anglosajón; los Estados Unidos todavía no tenían la menor influencia, y la influencia de Alemania e Inglaterra se hacía sentir pero muy minoritariamente. La influencia de Francia es todopoderosa[9].

6. También publica a: Beatriz Guido, Nivaria Tejera, Eduardo Manet, Josefina Vicens, Jorge Luis Borges, Carlos Evertz, y posteriormente a Reinaldo Arenas y Juan José Saer.
7. Mariano Picón-Salas, "La culture française et nous", *L'Esprit des lettres*, N° 6, Oullins: nov-déc. 1955, p. 70.
8. *Cf.* Karl Kohut, *Escribir en París*, Frankfurt/Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1983, p. 202.
9. *Ibidem*.

Francia y París son un mito que permanece vivo –subraya Vargas Llosa:

> París y Francia son un mito todavía vivo que se asocia con la revolución francesa, a las luchas por la independencia en América Latina, a la cultura francesa, que ha marcado toda la cultura latinoamericana[10].

No obstante la actitud de los hispanoamericanos ha conocido entonces un cambio notable. A raíz del 50 –señala Cortázar– nace en América una literatura que se desprende de los modelos culturales europeos y se vuelve consciente de su propio valor y de sus potencialidades. Se empieza a escribir "sobre temas latinoamericanos con un lenguaje latinoamericano, con una perspectiva latinoamericana, una búsqueda de identidad, una búsqueda de las raíces, es decir que en vez de imitar los modelos clásicos los escritores latinoamericanos empiezan a mirar hacia ellos mismos en derredor a ellos"[11].

El portentoso éxito de la literatura latinoamericana en Europa en los años 70 –el famoso boom– abre otro tipo de relaciones: es la época las de las traducciones fácilmente conseguidas, simultáneamente en varios idiomas, de las ferias internacionales del libro, de los agentes literarios, de la publicidad. El escritor hispano ha dejado definitivamente la bohemia para ingresar la *jet-society* y goza de su éxito internacional.

Eso por supuesto vale para unos pocos –muy pocos– mientras otros –la mayoría – sobre viven en la diáspora del

10. Jean-Michel Fossey, *Galaxia latino-americana*, Las Palmas: I.P., 1973, p. 123.

11. *Idem.,* p. 202.

exilio o el ocultamiento de las dictaduras. Pero lo cierto es que se ha abierto la puerta y se fueron todos los complejos:

"Yo no tengo complejo. Uno llega a París como el patito feo y uno descubre después que los patitos feos son tan bellos como los cisnes… Soy un hombre liberado y por consiguiente he dejado de odiar a Europa"[12] –comentaba Manuel Scorza en los años 80.

Se cortó el hilo definitivamente: el escritor hispanoamericano ha conseguido deshacerse de su complejo de inferioridad cultural y dependencia– de su complejo de París. Lo ha conseguido por la vía de la obstinación, del trabajo literario, de una mirada cruzada y devuelta hacia su propio continente. Solo le quedaba para terminar el recorrido destruir definitivamente el mito de Paris:

> Empezar con la demolición de un mito, el mito de París, que para todos los latinoamericanos es algo enorme. En las primeras páginas de otra novela, *La vida exagerada de Martín Romaña*, llega Martín Romaña por primera vez a París y ve Notre-Dame, y dice: en Lima era mucho más bonita. La cultura francesa desde luego es universal, dice, en Lima Notre-Dame irradiaba, aquí no irradia, es una iglesia ; en fin empieza así, pero me interesó luego otra cosa y es que se debía también el mito de París a una serie de escritores, y entre los cuales el más importante o el más reciente había sido Hemingway, que había inventado un París maravilloso, una maravillosa mentira literaria, Hemingway fue un genial mentiroso sofisticado como diría Cocteau y había inventado un París como Stendhal inventó un territorio de la pasión que se llamó Italia[13].

12. Roland Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto. Entrevista a Manuel Scorza" *in* : *Manuel Scorza, l'homme et son œuvre*, Aferpa - Girdal, Université de Bordeaux III, 1985, p. 14

13. Alfredo Bryce Echenique, "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 417, marzo 1985, p. 69.

Un momento de la conferencia de
Jean-Claude Villegas

Juan Cristóbal o el imaginario de los héroes verosímiles

Juan Murillo Dencker

Volver al *Juan Cristóbal* de Romain Rolland es contemplar lecturas de juventud, de otros tiempos, de otros espacios, pero con intensidades latentes y latientes en un rincón de la memoria. Es una confrontación entre los paradigmas de los años juveniles transcurridos en el devenir de nuestras emociones e imaginaciones como sustancia viva de nuestra razón.

¡Qué lejos quedaron aquellos héroes del calibre de Sandokan, Aramís o D´Artagnan!, ahora amarillentas ediciones literarias o añejas revistas esmeradamente dibujadas en blanco y negro, frente al *comic* contemporáneo en producciones fantásticamente ilustradas por obra y gracia de la tecnología, cuando no impresas, sí animadas hasta el cansancio. El sentido permanece, la juventud necesita héroes donde encontrar valores, pero sobre todo héroes que sepan conducirse a la altura de las circunstancias cuando

enfrentan las grandes crisis del hombre, de la sociedad y de la humanidad.

I

San Cristóbal es la historia religiosa de un robusto hombre entre las dos orillas de un río, que debe transportar a un niño sobre sus hombros; tarea sencilla para un cuerpo fuerte. Durante la travesía el niño pesa cada vez más, desfalleciente el hombre alcanzará su destino al final de la noche; en la otra orilla el santo-mártir reconoce al niño como Cristo, sentido del mundo. De esta historia Romain Rolland toma el nombre de su personaje principal para definir cíclicamente *"el día que va a nacer",* frase con la que termina esta extensa obra escrita en diez tomos.

La génesis del texto es también la génesis de un largo aprendizaje de vida. Durante sus estudios en la *École Normale,* en 1886, visualizó en grandes trazos la historia de un artista puro al que el mundo no comprendiese. Su temprana educación musical al piano le permitió conocer a Beethoven. Aprendió a familiarizarse con figuras heroicas. Su correspondencia con León Tolstoi es muy conocida, de él tomó la idea para decir que el arte debe estar al servicio del pueblo, y no únicamente para el deleite de la élite.

Romain Rolland viajó a Italia, en Roma conoció a una aristócrata alemana, Malwida von Meysenbug –amiga de celebridades como Nietzsche– y construyeron una sólida amistad por su común amor a la música. Fue su mentora y contribuyó para que entendiera mejor el alma de Beethoven y ampliara su concepto del heroísmo por contarle las vidas

de aquellos que ella conocía. De Italia aprendió el amor por lo antiguo.

A su regreso estudió profundamente la vida de Beethoven, cautivado por aquel admirable ser humano que sobrellevó su desgracia al extremo de *"disfrutar a través del sufrimiento"*; demostró que el heroísmo no era solo un atributo reservado para los superhombres, sino que también era para la gente común con fe en la vida y en el futuro.

La crítica literaria considerará la "*Biografía de Beethoven*" como el gran prólogo del *"Juan Cristóbal"*. De esta vida en particular y de otras vidas ilustres tomó las herramientas para forjar a su héroe ficcional. Admiraba a Händel en su continúa batalla por rehacer sus trabajos. Sus héroes-compositores eran aquellos que mostraban independencia y fortaleza de espíritu.

En 1902 apareció el primer tomo (*El Alba*), diez años después (1912) se terminó la obra. En 1913 la Academia Francesa le concede el Gran Premio, en 1915 ganará el Premio Nobel de Literatura. Europa está en guerra.

Las novecientas noventa y nueve páginas del *Juan Cristóbal* habían entrado en la historia de las grandes obras de la literatura, inclasificable como género literario, las etiquetas no alcanzan y el rótulo de novela no es suficiente, tampoco el de una biografía ficcionada, en fin, todo tipo de apelaciones son posibles. Para resolver este entuerto, Rolland dice: *"Toda obra que se puede encerrar completamente en una definición, es una obra muerta."*

El *Juan Cristóbal* revela un alma y abarca una época, representa una vida singular en la soledad del acto

creador. Esta construcción por tanto no tolera los límites impuestos por la teoría literaria, tampoco los de una ética de pretensiones moralizantes, es más bien un manifiesto, y antes que una biografía, es una *bio-auto-ideografía***.**

Si *Juan Cristóbal* es Beethoven, y apellida Kraft que se traduce por "fuerza", entendemos su sentido aglutinador con los otros personajes. Está Olivier como posible imagen del mismo Rolland, en tanto que el personaje femenino Grazzia es un espíritu italiano. Este acto creador no contrasta al hombre genial con el hombre no-genial, ve al artista como al más humano de los hombres. Dice Rolland: *"hay una sola alegría, la de la creación", "crear equivale a matar la muerte".* El acto creador será el sentido de la vida y desde la introspección de sus héroes explica el nacimiento doloroso que revela y devela.

Juan Cristóbal es: *"nada menos que la vida de un hombre, que es a la vez un artista, que es a la vez una época, que es a la vez, tentativamente, todos los hombres y todos los valores humanos"*, así dice Fidel Castro cuando recuerda sus lecturas en la cárcel (22 de diciembre de 1953). También dice que lo leyó muy joven cuando buscaba modelos a imitar, paradigmas de conducta. Este héroe ficcional que recorre el duro camino de la existencia en un mundo convulso, ya no es solo un ejemplo a seguir, es también un verosímil amigo de la Revolución.

Su nombre compuesto, como el de Juan-Sebastián, es un guiño a sus héroes musicales. Tampoco es casual que el primer nombre de Juan sea como el del discípulo preferido de Cristo, así las iniciales son idénticas a las del Jesús-Cristo, luego un apellido que le confiere simbólicamente

una energía ilimitada, constituye a su héroe como a él le gustaría que sea.

A pesar de su innata bondad, él es un ser violento, es un bárbaro, obediente de las leyes naturales, e inmutable en la oposición. Es capaz de injuriar al arte alemán sin comprenderlo, al francés lo desprecia sin conocerlo, su insolencia no permite la anticipación, para conocer, sufre. Antes de viajar a Francia debe quitarse toda máscara posible y, para llegar a Grazzia, la bien amada, debe experimentar amoríos de mínima cuantía, solo al final de la vida se encontrará con su dios, para ello debe alcanzar la otra orilla cargando al mundo sobre sus espaldas.

Olivier es el Otro, aparece en *"nel mezzo del camin"* como el ser francés opuesto del ser alemán, allá se encuentran "el héroe del pensamiento" y el "héroe de la acción", Olivier y Juan Cristóbal son complementarios y están atraídos por la inderogable ley de los polos opuestos.

La Francia esencial está representada por Olivier en la proporción que Juan Cristóbal representa la mejor fuerza alemana. Los contrastes son marcados, Olivier es un sentimental frente al genio cándido del alemán, mientras que el francés es la contemplación, el teutón es la acción, el primero produce ideas, el segundo vitalidad.

Por mirarse el uno en el otro, Juan Cristóbal descubrirá que el heroísmo de las ideas no es menor que el heroísmo de la acción. En algún momento Olivier dirá: *"Pertenezco al ejército del espíritu y no al ejército del poder"*. Ellos, unidos en su pasión por el arte y la libertad, serán hermanos en la música del alma: la bondad. Esta clave de hermanamiento

es el símbolo trabajado para expresar la unión espiritual de dos naciones que, unidas, puedan elevar el sentido europeo sobre un pasado sangriento.

Grazzia, el personaje femenino, vive en belleza y claridad. Juan Cristóbal, al crepúsculo de su existencia, encuentra esa *"quieta belleza de la mujer que ayuda al impaciente a encontrar la consonancia, la última armonía"*. Ella, la amada inmortal, es la sonrisa del cielo latino. Si Olivier se aclara en Juan Cristóbal, y este con él se reconcilia con el mundo, será con Grazzia que se reconcilia consigo mismo. Bien pudo ser Olivier un Virgilio, guía del purgatorio, para permitir a Grazzia ser una Beatriz, la que señale la armonía del cielo.

Esta trilogía simbólica plantea el sentido europeo: la felicidad alemana, la claridad francesa y la suave belleza del espíritu italiano. Aunque Grazzia desaparece temprano, queda su esplendor traducido en una dulce y melancólica armonía, otra forma de belleza: la paz.

Juan Cristóbal se nutre de sus amigos, pero se fortalece más de sus enemigos. Existe un pasaje donde él encuentra a un viejo enemigo (Lévy-Cœur), espontáneamente le extiende la mano, así muestra el sentido del camino recorrido en una confesión de fe en los hombres: *"Conocer a los hombres y, sin embargo, amarlos"*.

Francia está retratada en una fotografía por haber mirado al mismo *corpus* en una placa radiográfica, por dentro y por fuera. La mirada del alemán y la mirada del francés, no son miradas objetivas, hay prejuicios, aunque fundamentalmente son un modo de aprender a ver. Mientras unos parecen ser un concepto de recargado perfume frívolo y erótico, los

Otros parecen ser un monumento a la sobriedad de una fuerza que abusa de la razón y de la organización.

El ambiente parisino, lleno de *"falsos parisinos auténticos"*, cuya actitud es más *parisién* que la de los mismos parisinos, son personajes con un solo fin y sin ningún principio, cultores de un arte decadente sin fuerza, exageradamente forjado de pretendido buen gusto. El alemán observa *"la cargada flor de una cultura marchita"* fácilmente abatible ante sus germánicos cañones.

Sidonie, la criada campesina, representante del pueblo trabajador, será la fuente luminosa que exponga a la Francia profunda, aquella que ha hecho *"la Revolución con su ira y las Guerras Napoleónicas con su entusiasmo"*. Allá donde aparentemente no hay orden, descubre otra forma de orden, más misterioso pero distinto al carácter alemán y con una concepción diferente de libertad, así descubre la diversidad.

Juan Cristóbal se pregunta, aun como ciudadano alemán: *"¿Qué dio la victoriosa Alemania al mundo?"*, para contestarse a sí mismo: *"El fulgor de sus bayonetas, una actividad sin generosidad, un sentido realista brutal, la fuerza unida a la ambición de ventajas: Marte en función del viajante"*. Mira una Alemania corrompida en su victoria, el orgullo militarista y su brutal espíritu de casta hacen huir al personaje porque no halla –en ella– la libertad que necesita.

Ya en tierra francesa reconoce la grandeza de Alemania, en el desorden francés, estima la energía alemana junto a la vitalidad del optimismo. Sabe de los defectos alemanes y de los franceses, podrá amar ambos por su contraste, entiende

que cada uno de ellos sufre las consecuencias de la mala repartición de sus valores.

Romain Rolland llama a Francia y Alemania las dos alas de Occidente, *"Si se quiebra una de ellas, la otra también queda imposibilitada para el vuelo. ¡Que venga la guerra! No podrá separar nuestras manos entrelazadas…".*

Al cabo de varios años, viejo y cansado, Juan Cristóbal llegará a Italia, allá el original bárbaro alemán sucumbirá ante la más sutil característica italiana: la belleza. No es la fuerza impetuosa de su tierra de origen, ni la agilidad francesa, es esa cultura y civilización secular que dulce cautivará su mirada en la desconocida luminosidad del paisaje italiano. Este hombre que siempre había mirado del presente al futuro, súbitamente se siente atraído por el pasado de un pueblo de tradición clara, frente al contraste de una Alemania en constante búsqueda de su propia forma, o de una Francia que insiste en repetirse y renovarse ininterrumpidamente.

Entre amores y repulsiones de estas naciones está el ciudadano que se adapta a las naciones sin perderse en ellas. Juan Cristóbal pregunta a Olivier: *"¿Te has percatado, que siempre tenemos que hacer con judíos,…?"* La primera sensación es una sensación de resistencia heredada, Olivier dice de ellos, "*que por su falta de tradición, inconscientemente abren los caminos para todo lo nuevo, que gracias a su ausencia de patria, son los mejores aliados contra el nacionalismo.", "Con ellos podemos hablar sobre el hoy, con nuestros hermanos únicamente sobre el ayer."* De esta lectura, podemos decir que Rolland incorpora al "Pueblo Escogido". Cada nación, aun

los sin tierra, contribuyen al enriquecimiento de lo diverso. En la gran armonía cada sonido fuerte tiene su valor.

II

En una carta escrita a Malwida von Meysenbug en 1890, Rolland describe la forma artística de su obra en proceso: *"La materia prima debe ser el Sentimiento y de preferencia el Sentimiento en sus formas más generales y humanas, con toda la intensidad de que sea capaz…".* El tema unificador de su obra es el Sentimiento, es la vida heroica de su protagonista junto a su fuerza creadora.

Si aceptamos la definición del principio sinfónico de Langue como *"el arte de desarrollar una idea fecunda a través de todas las metamorfosis posibles",* observamos cómo la obra resuelve de manera convincente al lenguaje musical en texto literario, la obra está construida en cuatro libros parecidos a los cuatro movimientos de la sinfonía. Cada movimiento tiene su atmósfera y tonalidad particular, el Primero es la infancia de Juan Cristóbal, el Segundo trata de la indignación del protagonista por la mala calidad de los músicos alemanes y franceses, el Tercero se sumerge en una atmósfera dulce y recoge los contrastes del libro anterior, representa un canto elegíaco a la amistad y al amor puro, y el Cuarto constituye la gran prueba. Este último *movimiento* es una ráfaga de pasiones devastadoras que se resuelven en la serenidad final.

A fin de entender la sinfonía literaria del *Juan Cristóbal,* el lector deberá valerse de su propia imaginación, guiado

por las metáforas y las técnicas literarias que Rolland utiliza. Quizás Romain Rolland antes que escritor era músico.

A manera de preludios y postludios, Rolland tanto al comienzo como al final de su historia concentra sinónimos, el rugido del torrente del río y el sonido de las campanas, como *leitmotiv* y como símbolos auditivos atando la vida y la muerte. *"El Alba"* al comienzo dice: *"El sordo fragor del río sube por detrás de la casa.*", el sonido se hace imagen en la textura narrada, la corriente de agua se convierte en una vida que transcurrirá: palpitante, continua, en movimiento y en ritmo. El segundo párrafo comienza diciendo: *"El recién nacido se agita en su cuna".*

Casi mil páginas después, en su lecho de muerte, el protagonista interpreta *"al sordo fragor del río"* cuando Rolland dice: *"vio el río desbordado, cubriendo los campos, rodando augusto, lento, casi inmóvil, y, como una claridad de acero, en el extremo del horizonte, parecía correr hacia él una línea de olas de plata que temblaban al sol. El ruido del Océano…"* Esta construcción representa el ritmo de la vida *(*en *roman-fleuve)* por la figura del río que fluye para dejarse absorber por el vasto Océano universal.

Al final de su vida, a tiempo de morir, *"Tres campanadas tranquilas sonaron. ¡Las campanas! ¡El alba! ¡Hermosas ondas sonoras se deslizaban en el aire ligero! Viene de muy lejos…". "Vibran en aquella música siglos de recuerdos.* Estas cajas de resonancia anuncian el nacimiento y la muerte. Rolland introduce sílabas largas, tales como *on**das** sono**ras** que se **des**lizan*. Así con la ayuda de estos símbolos auditivos, crea un preludio y un postludio de sinfonía literaria. Hay otras partes de la obra donde un estilo musical y poético se revela

por la abundancia de imágenes que comparan la naturaleza con la música, su estilo es una vertiente poética a ritmo tranquilo.

Definitivamente Juan Cristóbal es el *alter ego* de Romain Rolland, le permite meditar sobre sus experiencias interiores para concluir acerca del sentido profundo de su existencia, y el lugar que le ha tocado ocupar en el universo, luego –¿será posible?– concluir que la obra es de carácter didáctico, tal como es el *Bildungsroman* y su personaje un *Weltbürger,* o si en un criterio más francés pertenece a lo que se denomina: un *roman-fleuve*. Al lector le pertenece la conclusión.

A manera de coda, otro grande de la literatura universal, Jorge Luis Borges, dice de Romain Rolland:

"Más admirable que la obra es el éxito que logró –éxito íntimo, silencioso y cordial– en todas las naciones del mundo. Yo recuerdo que hacia 1917 aún se repetía, «Juan Cristóbal es el santo y seña de la nueva generación»"

"Romain Rolland, en 1914, rechazó la poderosa mitología que hacía de Alemania un reino diabólico y de la naciones aliadas otros tantos ángeles agredidos. En septiembre y octubre de aquel año publicó una serie de artículos en el Journal de Genève. *Estos artículos, reunidos en un breve volumen, le valieron en 1915 el Premio Nobel de Literatura."*

Esta mirada de Borges es necesaria porque recupera al hombre de los grandes ideales que es Romain Rolland, el gran crítico de su época, el pacifista. La decisión sueca sopesó cualitativamente su coherente actitud en su condición francesa proveniente de una Francia que lo repudia por su pacifismo sistemático y declarado. La academia sueca dijo

al otorgarle el premio *"en tributo al elevado idealismo de su producción literaria, así como al efecto y verismo con que ha pintado diferentes tipos de seres humanos"*.

Borges, irónico, está de acuerdo con los suecos, él en 1937 tiene treinta y ocho años, Rolland tenía setenta y uno, había ganado el Premio Nobel a sus cuarenta y nueve años, Rolland donó el dinero del premio para obras de caridad, Borges seguiría escribiendo y esperando el reconocimiento que nunca llegó. Así pasan los hombres, como así se quedan las grandes obras, las que sobreviven al tiempo y la crítica.

Un momento de la conferencia de
Juan Murillo Dencker

Blaise Cendrars y Brasil

Olivier Magnier

Cendrars es un personaje fuerte, con mucho relieve. A los 16 años, huye, pero no a un pueblo cercano, ni donde un amigo o una tía. Su huida es mucho más radical: va a Moscú y sigue hasta Beijing. Cendrars tiene fama de gran mentiroso y no se sabe con certeza si llegó o no a la capital de China y si realmente tomó el famoso tren, el Transiberiano que cruza toda Asia y del cual sacará su *Prose du Transsibérien*. A un periodista que quería subrayar la contradicción entre la materia del libro y la falsedad supuesta de su viaje hasta China, Blaise Cendrars respondió de forma contundente: "que les importa ya que se lo he hecho tomar a todos", dando a entender que no hay forzosamente que estar en los lugares de los cuales hablamos para poder contarlo, como si la imaginación de la escritura fuera suficiente para hacer viajar. La respuesta provocativa no tiene que hacer olvidar el hecho: Cendrars busca viajes reales. Sus destinos y trayectorias en el planeta se multiplican: San Petersburgo,

Nueva York, París, Londres etc. También entra en la Legión extranjera y combate en la primera guerra mundial. Ahí pierde su brazo derecho, con el cual escribía. Cuenta un amigo suyo que Cendrars podía manejar su coche bastante rápido manteniendo el volante con su muñón mientras con su única mano buscaba sus cigarros en su bolsillo. "Dominio completo de la aventura", concluye el amigo.

En realidad, a pesar de su declaración provocadora acerca del Transiberiano, según Cendrars, la escritura no permite totalmente viajar y vivir. En ese sentido la escritura no puede bastar y las palabras que tiene Cendrars para describir la tarea de escritor distan de la representación idealista que concibe la escritura como experiencia entusiasta o extática. "Escribir", dice Cendrars, "es un gran cansancio y es muy aburrido", "escribir no es realmente vivir", "no es la vida del cuerpo", "no es tampoco la vida del espíritu porque la vida del espíritu, es la contemplación", "escribir es un sustento, que no es de los más divertidos y que trae poca plata", "es un vicio, una mala costumbre, por eso me da asco." "No me gusta para nada escribir y no soy el único entre los escritores". Palabras contundentes y muy provocativas, otra vez, en la forma como el fondo. Cualquier provocación tiene su parte de mentira, y de hecho es difícil imaginar, leyendo a Cendrars, cuya escritura parece tan llena de energía, de jubilación y de invención, que escribir no comporta una parte de gozo para él. A pesar de eso, igual hay que destacar la "idea-raíz" del discurso: la literatura, en el fondo, no es la vida. Y para poder realmente abrazar esta vida, hay que salir afuera y viajar. El poema "Eres más bella que el cielo y el mar", proclama esa doble urgencia de viajar y vivir:

Quand tu aimes il faut partir
Quitte ta femme quitte ton enfant
Quitte ton ami quitte ton amie
Quitte ton amante quitte ton amant
Quand tu aimes il faut partir

Cuando amas, hay que partir,
Deja a tu mujer deja a tu hijo
Deja a tu amigo deja a tu amiga
Deja a tu amante
Cuando amas hay que partir.

Quand tu aimes il faut partir
Ne larmoie pas en souriant
Ne te niche pas entre deux seins
Respire marche pars va-t-en

Cuando amas hay que partir,
No lloriquees sonriendo,
No te escondas entre dos senos
Respira, camina, salí, anda

"Cuando amas hay que partir": el viaje interviene como una búsqueda de ruptura. Se trata de dejarlo todo, de romper los vínculos. El viaje es violento porque se presenta como una separación, una manera de renunciar radicalmente a nuestro entorno amado habitual. Le Clézio, en *Le livre des fuites,* expresa una exigencia parecida, aun más radical todavía: "Viajar por odio, hay que viajar por odio". ¿A qué apunta ese rechazo fundamental? ¿A los límites de nuestras

existencias, a la anestesia progresiva que provoca permanecer mucho tiempo en los mismos lugares con los mismos seres?

El viaje, tal como lo concibe Cendrars, no es el paseo cómodo y lujoso que otros poetas como Larbaud prefieren, es un apetito de vida donde él busca una interacción profunda y completa con los países donde entra, una aventura donde hay que exponerse afectivamente, intelectualmente y físicamente. El que no vive ese impulso, la sed del otro y del mundo, Cendrars lo compara con este niño escondido "entre dos senos". El valor de desprenderse es entonces aquella cualidad que el hombre necesita para saltar por encima de sus horizontes y abrazar realmente otros mundos.

Fue lo que hizo Cendrars en sus viajes en general y en uno de ellos en particular: Brasil.

Cendrars viajó allí tres veces entre 1924 y 1928. En París se veía con sus amigos brasileños, Paulo Prado particularmente, un empresario exitoso también apasionado por la literatura y los artes en general que fue su amistad brasileña más profunda. Después de los viajes emprendidos, Cendrars mantiene la relación con Brasil, sigue recorriendo su literatura, traduce la novela de Ferreira do Castro, *A Selva*, y prologa la edición francesa de *Menino de engenho* de José Lins do Rego. Se pone también a escribir mucho sobre Brasil, para aclarar lo que había vivido y seguía viviendo, aunque de lejos, con ese país y seguramente también para poder colmar la distancia que la nostalgia le hacía sentir. Las palabras fueron para él los vehículos de un retorno frecuente: en su autobiografía (*Le lotissement du ciel* , 1949), en poemas (*Feuilles de route*, 1924), en ensayos (*Brésil, des hommes sont venus,* 1952), en novelas (*Moravagine*, 1926),

en cartas… La "materia brasileña" se difunde en muchas obras de Cendrars y se expresa también de forma amplia y variada: del encuentro Cendrars trata de abrazar todos los aspectos. Escribe sobre la gente de Brasil, su historia, su cultura (pintores, músicos etc.), sus espacios físicos, la naturaleza, el clima…

¿Qué podemos entender, a partir de los textos que escribió en relación con Brasil, del vínculo que lo une con dicha tierra? ¿Con qué ha querido romper yendo a Brasil? ¿Qué ha buscado? ¿Qué es lo que ha encontrado? ¿Qué es lo que no ha encontrado? ¿Qué es lo que ha encontrado sin haberlo buscado?

Después de la Primera Guerra Mundial, Europa ya no es tanto una referencia. El conflicto dibujó nuevamente los contornos simbólicos del continente, dando de él la imagen de un mundo perdiéndose.

En primer lugar ese conflicto es la consecuencia catastrófica del delirio de unos cuantos. Empezó con el crimen de un hombre, que por cierto es un hecho trágico, pero que seguramente no merecía desembocar sobre la muerte de 18 millones de seres humanos. El hecho es delirante y aterrador: la enfermedad de unos pocos poderosos genera la muerte de millones de personas. Obviamente ese proceso que lleva a la guerra no es nuevo pero esta vez tomó proporciones inéditas. En este desastre simbólico de la civilización europea –¿cómo explicar que en ese continente, el progreso técnico, la democracia, la cultura, la filosofía, los artes, cómo explicar que todo eso derive en una masacre de mayor amplitud?–, la Primera Guerra Mundial, se señala por un aspecto en particular que hay que señalar: el nuevo trato

infligido al cuerpo. El cuerpo es la intimidad, la integridad, es algo sagrado, en cierta forma, es uno de los fundamentos de nuestra humanidad y durante la primera guerra mundial el poder de fuego que la industria desarrolló, le infligió una violencia extrema. Cendrars, en *La Main coupée* (*La mano cortada*) donde cuenta su experiencia de la guerra y la pérdida de su brazo, al igual que muchos autores, menciona las mutilaciones, medios cuerpos proyectados en el aire y colgados entre ramas, cuerpos reventados o gasificados, desintegrados, pedazos de carne y huesos dispersos, caras rotas (*les gueules cassées*) sin mandíbula, sin nariz, etc. El segundo conflicto mundial, dicho de paso, irá aún más allá, es decir hasta la ceniza y el aire.

Cendrars, marcado en su propio cuerpo por *La Grande Guerre*, ha dudado, al igual que muchos europeos, de los horizontes que ya podía proponer el "viejo continente". Al dejar Europa de ser una referencia, las puertas para ir a ver más allá, donde el deseo de esperanza y de vida pueda subsistir, se abrieron más grandes.

El movimiento negativo que empuja a Cendrars a Brasil queda también relacionado con la sociedad literaria parisiense de los años 20. En 1924 cuando Cendrars sale a Brasil, André Breton, el padre de los surrealistas, publica el *Manifeste du Surréalisme*, las conclusiones teóricas de las actividades que emprendió con unos amigos artistas de París. Brevemente diremos que el surrealismo quiso revolucionar la poesía y la sociedad, el mundo, de hecho, y Cendrars juzga a los surrealistas con severidad: los designa como "horribles hijos de familia de mente burguesa", denuncia los "juegos de salón de "hijitos de papá" pedantes, y precisa que es una

de las claves de su partida: "demasiado feliz de romper con las faenas y el comercio de las manifestaciones parisinas en la cual la poesía se limitaba –el dadaísmo y el surrealismo– he cazado la oportunidad al vuelo…". La oportunidad era que los modernistas de Sao Paulo consideraban a Cendrars como una referencia en términos de "modernismo", y que lo querían tener como bandera en sus reivindicaciones artísticas. Pero el entusiasmo inicial de Blaise Cendrars se transformó en distancia: "después de todo era un cenáculo, y los escritores, los poetas y los periodistas remedaban lo que se hacía en París, Nueva York, Berlín, Roma, Moscú"; y añade: "tal como se practica, todo ese modernismo es solo un gran malentendido", "los modernistas solo hacen modernismo para entrar en el museo y no para vivir con ello". Oportunismo literario, concepción rígida y exclusiva del arte, extremismo infantil, y al final pocas obras: los surrealistas y dadaístas franceses y los modernistas paulistas trazaron caminos paralelos. "Son falanges teóricas", dice Cendrars, "que querían comerse al mundo entero y han terminado en los negocios o en la política local". La frescura y la autenticidad artística que buscaba Cendrars, no la encuentra. Se topa con un reflejo de lo que rechazaba en París.

A pesar de esa decepción, finalmente anecdótica, Cendrars encontró en Brasil un lugar bien diferente de las ruinas oscuras de Europea. Brasil es un ideal, "Utopialand" como lo llama él mismo. No es una utopía en el sentido etimológico de país que no existe, obviamente, sino que Brasil, para él, es la punta del ideal. Las páginas que evocan su encuentro con Brasil están cargadas de admiración, de

un sentimiento de maravilla y se escucha en ellas cierto tono de celebración.

Cendrars menciona la luz, más fuerte que la luz de Europa, una luz "tan intensa" que "le da miedo a los pintores" y que transforma su encuentro con Brasil en un encuentro casi místico cuando dice: "Es una revelación, por fin nuestros ojos van hasta el sol". Brasil genera en él un fuerte sentimiento de vida. Cuando entra en Amazonas por los ríos y se pone a contemplar la naturaleza, el narrador de la novela *Moravagine* grita ocho veces: "Vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie". "En Brasil", dice Cendrars, las hojas de los árboles no caen nunca". La vida no deja de florecer con la misma intensidad, como si fuera perpetua. En Brasil, Cendrars aprende "a desconfiar de la lógica", a sentirse vinculado con el mundo invisible de la magia, "la esencia misteriosa de las cosas". Allí, en las playas soleadas o en las orillas tupidas del Amazonas, lejos del desierto gris de fango empapado de sangre del "no man's land", Cendrars entiende que "vivir es un acto mágico". A lo largo de sus páginas sobre Brasil, repite varias veces lo mismo: en ese país, "el simple hecho de existir es una verdadera felicidad". El entusiasmo es tal que Cendrars cede a la tentación de la cosmogonía: "Es un continente inestable, en formación continua". A partir de esta constatación, Cendrars reinventa una explicación del mundo: "El mundo actual se ha poblado del Occidente hacia el Oriente. El curso de las generaciones humanas ha seguido el curso de las aguas, del oeste hasta el este, atraído por el sol naciente, como las plantas humildes todavía húmedas y pálidas que se daban la vuelta hacia la luz del alba y se extendían más y más hacia el este, como los

animales, los animales y las grandes migraciones de aves. La cuna de los hombres de hoy está […] en las orillas del Amazonas." La "cuna de los hombres de hoy" parece indicar que el hombre tiene ahí, en las tierras de Brasil, un nuevo origen, como si la especie humana se estuviera regenerando. Esa idea también se relaciona con el hecho de que Brasil es tierra de mestizaje, un encuentro y su síntesis entre tres culturas (africana, europea y tupí). Cendrars recalca que "en el hombre brasileño de hoy, todas las sangres se mezclan". En su poema Sao Paulo, Cendrars dice con una sencillez llena de sinceridad: "Todos los países/ Todos los pueblos/ Amo eso." Y describe a una ciudad donde lo nuevo y lo libre se mezclan: "Adoro esta ciudad/ Aquí ninguna tradición, ningún prejuicio".

Él vive Brasil como un ideal. No absoluto, obviamente, tampoco cae en el espejismo del paraíso sin manchas. Su decepción relativa a los modernistas paulistas lo demuestra. Su forma de ver la selva, por ejemplo, tampoco es totalmente idealizada. Más bien la selva lo angustia bastante: Cendrars prefiere "la geografía humana", "La selva es demasiado grandiosa, buscamos al hombre y no hay, eso me hace sentir mal".

No obstante, la idealización tiene más peso que los matices negativos que por ahí se encuentran en la visión que Cendrars desarrolla sobre el país. Es una tierra llena de vida y de magia, una tierra donde no existe la tiranía de la lógica, donde lo cierto y lo falso no se distinguen, lo imaginario y lo real tampoco, una tierra donde el hombre parece poder renacer.

Este sentimiento de renacimiento, Cendrars lo experimentó en carne propia, lo cual también transformó al escritor. El encuentro con Brasil, con esa vida profunda, esa libertad inédita y esa esperanza entusiasta generó un desarrollo particular en su creación literaria.

De hecho ya en el barco, el *Formose,* que lo lleva a Sudamérica, siente ese renacer, una energía trabaja en el, como lo expresa en un poema entusiasta: "Hoy día tal vez soy el hombre más feliz del mundo, […] cada vuelta de hélice me acerca a la única cosa importante para mí, y me pongo de nuevo al trabajo". En *Le lotissement du ciel*, 25 años después, en 1949, cuando escribe sobre su primer viaje, revela otro punto de vista. Durante la estadía en Brasil, su escritura estaba en gestación, suspensa, a la espera de un camino claro: "No encontraba ninguna palabra. Entonces me puse a pensar vertiginosamente". Se puede entender: Brasil tiene un impacto físico, intelectual y emocional sobre él, entonces todo esto toma tiempo para asentarse, el ser lo tiene que absorber, procesar todas estas experiencias para poder transformarlas en materia para libros. De ahí este silencio lleno de pensamientos. Desde este punto de vista, el viaje a Brasil le dió a Cendrars nuevas fuerzas, una excitación, el entusiasmo del descubrimiento, el estimulo de la novedad. También le dio material nuevo: personas encontradas, historias, ideas, paisajes, visión de la historia, de la cultura, etc.

Pero más todavía. Cendrars siempre lo dijo: aprendió en Brasil su oficio de escritor. ¿En qué sentido? Porque a partir de su viaje, Cendrars poco a poco deja de escribir poemas y se dedica a la novela, al cuento, a la crónica, en breve se dedica al relato. ¿Por qué?

Probablemente porque todas las experiencias vividas, todos los conocimientos adquiridos a partir de su viaje a Brasil, toda esta materia es demasiado amplia como para entrar en poemas que por naturaleza son limitados. El relato permite tener un espacio, un tiempo y personajes, permite hacer surgir todo un mundo, con su complejidad. La narrativa es probablemente el formato más adecuado para poder transcribir un universo tan amplio y tan profundo como puede ser Brasil.

También porque en la narrativa, el autor se instala en un movimiento, un espacio, un tiempo. Le proporciona al autor un placer de levitación, la sensación de cambiar de mundo. El poema no da esta sensación: es un resplandor efímero. Por cierto, cuando Cendrars dice que "escribir, no es realmente vivir", no hay que entenderlo como una condena definitiva de la escritura. De hecho sugiere que si la escritura no es realmente la vida, la escritura es, en parte, vida. Y es razonable pensar que mediante la escritura de narrativas, Cendrars ha podido hacer que una parte de él mismo pueda volver allá.

Tal vez el aprendizaje más decisivo que hizo en Brasil, respecto a su arte de escritor, sea otro todavía. En 1928, Paulo Prado, gran amigo de Blaise Cendrars, le entrega un ensayo llamado *Retrato do Brasil*. El comentario de Cendrars es entusiasta. Le dice a su amigo: "Usted escuchó la voz de la sangre." Y añade: "los escritores brasileños más prometedores (Jorge Amado, Graciliano Ramos) están a la altura de los más grandes (Hemingway, Dos Passos, Steinbeck) porque estos autores, al escuchar la voz de la sangre para escribir, escriben 'novelas verdaderas'" Una de las lecciones

más contundentes que le proporcionan sus experiencias en Brasil y el contacto con sus escritores "más prometedores", es el hecho de que el autor de "novelas verdaderas" se pone sensible a la "voz de la sangre", cuya fertilidad metafórica tratemos de precisar. ¿Qué se entiende a través de esa imagen? Que "escuchar la voz de la sangre" es percibir los seres hasta el fondo del corazón, de las tripas, su profundo pasado, sus dolores, sus luchas, la intimidad de su vínculo con el mundo físico, con el tiempo que pasa, con la realidad frente a la cual tiene que lidiar? Quizás también "la voz de la sangre" sea la del mundo. ¿Pero qué se puede escuchar en esa voz? ¿La esencia de los paisajes, el misterio del mundo, su parte invisible?... Imagen fértil, decíamos, en la cual tenemos entonces que seguir pensando, tal y como Blaise Cendrars, nos invita a hacerlo: "Solo hay la sangre. La voz de la sangre. Todo lo demás, es literatura."

Un momento de la conferencia de
Olivier Magnier

Mexique, terre du surréalisme

Philippe Ollé-laprune

Nous sommes dans la terre de la beauté convulsive,
dans la patrie des délires comestibles

Luis Cardoza y Aragón

« Le Mexique tend à être le lieu surréaliste par excellence » ; par ces quelques mots répétés jusqu'à l'excès, André Breton répond en 1938 aux questions de Rafael Heliodoro Valle et propose une relation privilégiée entre ce pays et l'activité artistique du fameux groupe. Pour le chef de file du mouvement, puis pour bon nombre d'observateurs, le rapport entre cette nation et cette forme singulière d'envisager la réalité est particulièrement étroit. Breton, encore lui, a souligné à plusieurs reprises le lien entre le Mexique et l'humour noir, dont on sait combien il comptait pour le poète français.

Le premier rapport commence à Paris : Cardoza y Aragon (guatémaltèque mais qui vécut la plus grande partie de sa vie au Mexique) et César Moro (péruvien mais qui séjourna une dizaine d'année à Mexico) sont intégrés dans les activités du groupe surréaliste. D'autres latino-américains seront en rapport avec le collectif de créateurs français, comme Huidobro, Carpentier ou Sábato ; mais les deux premiers nommés sont bien ceux chez qui on trouve le plus facilement une influence de cette forme de création et, surtout, ce sont deux auteurs qui auront une activité publique et politique qui montre l'impact profond que les écrits et les idées des surréalistes ont eu sur eux.

Le Mexique fascine Breton et ses amis. Le chef de file a d'ailleurs fait allusion à l'enchantement qu'il a ressenti enfant à la lecture du roman *L'indien Costal* de Gabriel Ferry, comme ce fut le cas pour Arthur Rimbaud. Puis il écrit sur les gravures de Posada un texte pénétrant et observe avec passion les personnages de Villa ou Zapata. Le Pays les appelle pour des raisons profondes liées à la puissance de la magie qu'ils célèbrent, à la victoire de la première révolution du XXème siècle qui entend bien réconcilier Marx et Rimbaud comme le prône le manifeste de Breton et à la coexistence de « l'art pour tous » avec des formes populaires particulièrement vivaces .

Le premier voyage est celui d'Artaud qui va au Mexique à la recherche de forces telluriques que le monde occidental ne connaît plus. Il est le porteur d'un désir d'appréhender le monde avec d'autres outils que ceux que propose la raison européenne. « Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne », déclare-t-il à cette occasion. Il

séjourne à Mexico dans des conditions mal connues puis part dans la sierra Tarahumara où il pratique le rite du peyotl et expérimente ainsi les formes de vision qu'il est venu y chercher. Il repart en France et écrit ses textes sur son expérience mexicaine qui vont influencer des générations de lecteurs.

En 1938 Breton y voyage pendant des mois, rédigeant avec Trotski leur fameux manifeste pour un art indépendant qui cherche à créer une organisation d'artistes qui s'oppose tant au capitalisme qu'au stalinisme. Mais surtout il va être en contact avec une culture dont il aime les manifestations populaires et les créations d'artistes comme Diego Rivera et Frida Kahlo. Il va d'ailleurs organiser à son retour une exposition intitulée *Mexique* à la galerie Renou et Colle qui fera connaître non seulement les œuvres de ces créateurs peu connus jusque-là hors de leur pays mais aussi l'esthétique mexicaine et les multiples formes de la présence de la mort qui s'y manifeste. Durant son séjour Breton va visiter églises et marchés, s'aventurant à Puebla, Guadalajara et même Monterrey où il va admirer l'organisation d'une caserne militaire proche de l'idéal utopique qui l'a tant fasciné au cours de sa vie.

D'autres viendront aussi en visite (Soupault ou Mandiargues) mais la présence du surréalisme au Mexique sera surtout due à l'exil d'un groupe remarquable de ces créateurs pendant la deuxième guerre mondiale.

Ce pays cultive une grande tradition d'accueil d'exilés et, comme bon nombre de ces artistes, chassés d'Europe par la menace nazie, ne sont pas les bienvenus aux USA, ils

arrivent au Mexique où ils pourront continuer leurs activités de création mais y interrompront leur activisme politique.

Arrivent ainsi de nombreux pays européens Benjamin Péret (écrivain français très proche de Breton) et Remedios Varo (peintre espagnole), Paalen (peintre autrichien) et Alice Rahon (peintre française), Kati (photographe hongroise) et José Horna (artiste espagnol) puis Gunter Gerzso (peintre hongrois) et Leonora Carrington (peintre anglaise).... Ils vont développer de nombreuses activités qui auront des conséquences aussi bien au Mexique qu'hors des frontières. Et leur intégration sera inégale : certains y resteront pour le restant de leur vie (Leonora Carrington, Gerzso...), d'autres ne s'y plairont pas du tout, comme ce fut le cas de Péret. Celui-ci y vécut dans une profonde misère jusqu'en 1947 et ne put rentrer en France que grâce à la générosité de Picasso. Il semble que l'activité collective et le dynamisme propres au groupe français lui aura cruellement manqué. On sait finalement peu de choses de ces années du poète français à Mexico, mais la faiblesse de sa production pendant cette période montre son manque d'enthousiasme. D'ailleurs il va très vite se brouiller avec la quasi totalité des artistes mexicains et n'aura guère l'occasion de se mettre en valeur par des publications ou des conférences prononcées pour des cercles locaux.

D'autres destins prendront un tour plus tragique. Paalen, fasciné par l'art totémique, y développe son œuvre, parfois éloigné des règles surréalistes, dirige une revue splendide, *Dyn*, et finit par se suicider à Taxco en 1959. Il évolue en marge des consignes de Breton et trace un chemin très personnel. Ces exilés « définitifs » vont devenir des artistes

reconnus et jouir d'un statut enviable. Ils vont apprendre à se nourrir de leur environnement, à utiliser la réalité mexicaine à leurs propres fins. L'œuvre de Leonora Carrington est peut-être l'exemple le plus frappant de la rencontre de ce pays avec cette esthétique. Tous apportent leur savoir et leur talent et se posent en contrepoint de la posture nationaliste de bons nombres de créateurs locaux. Leurs visions sont loin des projets mexicains et apportent un bol d'oxygène dans une culture obsédée par l'identité nationale. Ils posent sans démagogie la question de la création contemporaine et les refus des sorties faciles aux problèmes universels. Avec l'alternative qu'ils proposent, ils offrent un recours contre l'enfermement, contre les intentions trop visibles et le manque de mystères. Et ils sont passionnés par la façon dont leurs pairs mexicains envisagent un rapport au public : ils vivent le temps des muralistes et des vastes mouvements d'alphabétisation, ils évoluent dans une société tolérante et respectueuse où ils doivent apprendre à trouver leur place. Cette dynamique amène une relation poreuse entre Mexique et surréalisme, pleine d'échanges et de réciprocité.

Certaines manifestations de cette complicité prennent des aspects uniques. Luis Buñuel, cinéaste espagnol, qui a collaboré avec Salvador Dali (voir et revoir *Un chien andalou*), arrive au Mexique en 1947. Il va y mener une carrière extraordinaire dont les films les plus aboutis sont marqués en profondeur par la pensée des manifestes de Breton. *Subida al cielo* et *Los olvidados* sont les exemples les plus évidents de cette filiation...

Sir Edward James, excentrique poète anglais, riche mécène de Dali et Magritte, s'installe au Mexique en 1940.

Il va bâtir à Xilitla (près de San Luis Potosi) le seul village surréaliste au monde, donnant par ces 36 bâtiments l'exemple unique d'architecture inspirée par la pensée et l'esthétique de ce mouvement. Planté dans une forêt tropicale exubérante, Xilitla donne un sentiment d'utopie réalisée et de rêve abouti. James va y vivre et y écrire même si l'essentiel de sa production semble antérieur à sa période mexicaine.

Les exemples peuvent se multiplier : surréalisme et Mexique sont en dialogue évident. Mais au-delà des apports extérieurs, il y a du « surréaliste » chez certains artistes mexicains et les grands maîtres du mouvement ne s'y trompent pas. Artaud le distingue chez Maria Izquierdo, Breton l'observe chez Frida Kahlo et Alvarez Bravo, Péret le met en valeur dans la poésie d'Octavio Paz dont il est le traducteur. D'ailleurs après la « visite mexicaine », ces écrivains vont continuer par leurs écrits à célébrer le Mexique. Le texte de Breton que publie la revue *Minotaure*, ces « souvenirs du Mexique », va servir de guide à de nombreux lecteurs. Mais c'est bien Péret qui laisse libre cours à son imaginaire pour s'approprier après coup un pays qu'il n'a pas beaucoup apprécié pendant son séjour. Il traduit, écrit des poèmes, célèbre avec faste une culture qu'il réinvente selon ses désirs ; il donne vie en langue française à des légendes populaires, des poèmes de Paz ou des textes pré-hispaniques. Péret sait évoluer dans un Mexique mythique qu'il réinvente, qu'il taille à sa mesure et à son goût. Le grand texte « Air Mexicain », illustré par Tamayo, reste l'une des lectures exaltées les plus brillantes qui sait chanter cette rencontre

incomparable entre un pays, le Mexique, et une façon de vivre l'art et la création, le surréalisme.

Le mot «surréaliste» est souvent utilisé à tort, comme pour définir quelque chose d'absurde, voire de choquant ; la relation entre ce pays et la pensée de Breton ou même la pratique de ces artistes est forte et particulière. Le mot « surréaliste » peut y être employé sans crainte. Les poètes et les peintres du mouvement ont peut-être rêvé le Mexique, ils y ont trouvé un espace qui accepte naturellement leurs images et leurs créations.

Tres momentos de la conferencia de
Philippe Ollé-Laprune (1)

Clic para ver

Tres momentos de la conferencia de Philippe Ollé-Laprune (2)

Clic para ver

Tres momentos de la conferencia de Philippe Ollé-Laprune (3)

El Diván
(de *Anécdotas de un bricoleur*)

Gustavo «Grillo» Mujica

Quise antropologizar a los franceses
desde una visión chilota.*

Raúl Ruiz

*Chiloe, o Isla Grande, al muy sur de Chile, cuna del cineasta R. Ruiz.

Cuando me insinuaron como tema de mi intervención, "la experiencia de un poeta latinoamericano en Francia", respondí que yo no era académico, apenas narrador, pero por suerte tenía "bajo el poncho" un proyecto de libro autobiográfico, con varios cuentos que considero del registro "subobjetivo" de una experiencia iniciática en Europa, más en Francia, y más y más, en el mítico París. De alguna manera mágica, tuve el privilegio de conocer allí, gente maravillosa, intelectuales, creadores, no sólo franceses. Fue un proceso de alguien, de un país muy terremoteado, que sin querer queriendo, formó parte de la diáspora latinoamericana.

En fin, como poeta, permítaseme empezar con un poema, *in memoriam* al poeta franco-rumano, Sherasim Luca, quien, a la manera de su compañero, Paul Celan, también judío, pero alemán, se suicidó en el Sena. Fue Sherasim Luca quien me liberó de mi chilenocentrismo poético.

Nadando
(*in memorian* Gherasim Luca)

Alguien que nada en la nada,
ni siquiera nada, da,
Dadá,
da lo mismo,
momo, momento,
momentito, ito...
¡Hay un hito!,
hito,
y tomo el océano,
o sea, o sea
el océano tomo,
omo, omo,
¡Omo lava más blanco!,
lavo más blanco,
co, coco,
cocorico, condorito, cocodrilo,
¡hilo!,
hilo la cosa, osa, osa,
osando en la nada, dada,
¡DADA!
¡Da en el blanco!,
coco, coco,
comienzo de nuevo, uevo, huevo...
¡El huevo o la gallina!
¿Qué esta primero?
¿la gallina o el huevo?...
¡Comienzo de nuevo!!!...

Alguien que nada en la nada

ni siquiera, quiere, ere,
¡Eres bruto!, uto,
utópico, ¡pico!,
Pico de pájaro, aro, aro...
¡Aro aro, dijo doña Pancha Lecaros!
Caros, caro,
(Caro es el precio
precio de cientos
cientos de miles
miles de muertos
muertos penando
penando en el aire)
aire, aire, quiero aire, ire
iré nadando,
ando,
¡ando volando bajo!,
ajo,
ajo para vampiros, iros, iro,
¡HIROSHIMA!
Ima, imagínate,
ate,
ateo, teo, teófilo, ilo,
hilo...
¡Hilo añadido!
ido...
idos y no volváis,
vais,
vais nadando,
dando
dando cuerda
cuerda floja
floja coja
coja, oja
hoja...
¡se acaba la hoja!,
ja
jajá, jamás,
más, más, mazapán,
pan pan pan,
pan de huevo, huevo
¡COMIENZO DE NUEVO!

Alguien que nada en la nada ni siquiera,
quiera, quiera,
¡ QUIERO!,
quiero,
quiero vino, vino,
vino y se fue, fuese,
fuésemos fuego como el vino, ino,
ino, inoxidable vine,
vine y me fui, fui,
fui, fuimos letras
letras, tras,
tras no nadar en la nada,
nada, nada,
¡noda!,
no da lo mismo el momento
¡no da lo mismo el momento!
Momento, momentito, ito,
Hito,
¡OTRO HITO!
Y tomo mi historia y no tomo el océano,
O sea no
¡O SEA NO TOMO LA NADA!

El Diván

Jean-François, Brigitte, Claire y Christine, estudiantes a punto de egresar de *L´École Normale Sup*érieure de Ulm, comparten un amplio departamento en la calle Michel Chasles del *Quartier* Bastilla, barrio emergente en ese tiempo pues fue puesto a la moda por la instalación de intelectuales y artistas.

Me ceden una *chambre de bonne*, pieza destinada para el servicio, que los edificios burgueses suelen tener en el último

piso. Esas son las famosas buhardillas, habitáculo obligado de gente pobre o romántica, muchas aún con inodoros y duchas comunes para varios cuartos en el pasillo.

Mi ventana, tragaluz en ángulo, es un instrumento de percusión con el granizo de invierno y el pasaje hacia el cielo, o asoleadas en verano. Da hacia un vértice del techo de cinc, parada de una familia de cuervos, pajarracos que ganaron ese territorio a las palomas, aves que detesto.

Tengo una perspectiva otoñal de los techos.

En estas buhardillas han habitado casi todos los estudiantes y artistas extranjeros que han pasado por París, no sé desde cuándo.

Siempre tuve la impresión que en la mayoría de edificios y barrios de París no hay transcurso del tiempo.

A mis protectores les vino de perillas un *bricoleur*[1], además chileno. El golpe de estado en Chile fue un escándalo mundial, especialmente en Europa. La inteligencia políticamente correcta europea, ex sesentayochianos, muchos ya en el poder, buscaban contacto con chilenos para en su último romanticismo, apoyar la oposición anti-dictatorial. Si hasta algunos se ofrecieron para ir a combatir –como las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española– cuando se supo en París, que el constitucionalista

1. Bricoleur**:** francés, artesano reparador aproximado. Equivalente chileno: *maestro chasquilla,* en una connotación de reparador de cualquier objeto o artefacto de manera improvisada. Prefiero la definición más o menos antropológica: reparador o armador de un todo con partes viejas o pre-existentes. Lévi.Strauss apunta que el bricoleur es mitopoético, (*El Pensamiento Salvaje*)

General Prat avanzaba desde Talca para defender esa novedosa democracia marxista. Evidentemente noticia falsa.

Supieron que yo dirigía una revista político-cultural del exilio e inmediatamente me acogieron bajo su alero. Christine, curvilínea historiadora, a propósito de mis "teorías" en ese instante, sacó la conclusión de que los latinoamericanos estábamos en plena invención de nuestras identidades, como los judíos *diaspóricos* pos guerra. Me hizo estudiar el Sionismo.

Les fabriqué bibliotecas para centenas de libros. Me recomendaban a sus relaciones para trabajos de pintura y carpintería. Era un protegido exótico invitado a sus tertulias. Les cociné algunos pasteles de choclo. Les divertía mi horrible acento y se sorprendían de mi admiración por Walter Benjamin. Me pusieron a prueba o tal vez quisieron que yo fuera como ellos: me encargaron un artículo sobre el concepto de *aura* de Benjamin, sobre el que yo hacía averiguaciones. Me declaré incompetente.

Mis nuevos amigos comparaban los movimientos *Change* y *Tel Quel*. Descueraban a Phillipe Sollers. Brigitte, que competía en buenas pechugas con Christine, se preocupaba de alfabetizarme en Ciencias Sociales.

A sus reuniones, sumamente gastronómicas, se cotilleaba de Roland Barthes, Julia Kristeva, Michel Foucault, Derrida, etcétera. Tal como los posteriores *potomodernos* comentan los reality shows.

Brigitte intentaba explicarme a Deleuze y Guattari. El "Anti-Edipo" de estos señores y su análisis de Kafka me marcaron más anarco.

Impaciente y sin rigor teórico, saqué cuentas de un movimiento endogámico. Todos se citan entre ellos. Para agarrar algo, tenía primero que pescar a Saussure, a Jakobson, vacilarme la lingüística rusa y al menos Freud que, como mi padre psiquiatra lo detestaba, a mí me interesó. A Sigmund lo leí con tanto placer como a Barthes y al poético Lévi-Strauss. Este último señor, con su *Pensamiento Salvaje*, me instaló el temor de que la poesía no fuera como un bricolage *ad infinitum*, un montaje eterno, un producto-collage siempre provisorio, sin innovación, pues aparece siempre la pre-existencia de las partes viejas. Por estas orillas, le tomé bronca al concepto de intertexto de la Kristeva. "Kristeva, Kristeva, me *tenís* hasta las huevas" fue una resentida frase mía, que alguien catalogó como un "artefacto" parriano. Considero los "artefactos" como tontismo poético.

Terminé más pegado a la Escuela de Frankfurt, a su historia, más que a sus pensamientos. Me fascinó la anécdota del padre de uno de ellos, millonario por negocios de granos en Argentina, que financió la Escuela de mis judíos preferidos. Sudamérica mantuvo a pensadores mundiales, pensé... Guauu...

Emergían "los Nuevos Filósofos". Políticamente incorrectos. Un tal Lévy, insoportable para mí, por ser el primer filósofo farandulero, jode a los sesentayochianos al opinar que Pinochet era bomba. Para mi placer, Lévy fue humillado por una suerte de anarco-situacionista, con un sorpresivo ataque público: lo embadurnó con una tarta *à la crème* en pleno hocico. Este terrorista *à la crème* también atacó al héroe de mis amigos normalianos: nada menos que al cineasta Godard, de quién sólo me gustó la tremenda

muerte callejera que interpreta Jean Paul Belmondo en esa maravilla de film que es *Sin aliento*.

Un día Jean-François, el niño mimado de la comunidad de mis intelectuales protectores de la rue Michel-Chasles, me comunicó que un "psi", –así decían por psicólogo, psicoanalista, psiquiatra– un "psi" maestro de todos ellos, necesitaba de mis servicios de *bricoleur*. Mi manualidad me sostenía. Fui con mis herramientas al tiro.

Me apersoné en 5, rue de Lille, a un típico edificio burgués parisino. Abre la puerta un señor canoso con anteojos, un tanto acartonado. Saluda más bien a mi caja de herramientas que a mí. No recuerdo muchos detalles de su lugar. Quizás no me importaron o ya estaba habituado al entorno de intelectuales franceses.

Con mi instinto ya entrenado catalogué a este señor como un obsesivo, digamos cliente pesado, por el orden *comme il faut,* ultra meticuloso de su entorno, de su biblioteca, muebles y objetos.

Me salió con un encargo de *bricolage*, digámoslo suavemente, chiflado. Me pidió que le aserrara un par de milímetros a una pata de un diván. Me dijo que necesitaba ese mueble con un *petit défaut*, traduzcamos cojera. Era el diván que utilizaban usualmente sus pacientes.

Algo me explicó: no quería de ningún modo una perfección burguesa en su exocuerpo cósico, es decir, sus muebles eran extensiones de él mismo, más que de sus usuarios cotidianos, atribulados pacientes de su consulta. Mi cliente quería que los cuerpos, los culos, los "uno mismos" de sus atribulados pacientes, no sintieran una estabilidad

inmediata en su soporte. Quería que los usuarios(as) de ese diván, sintieran la cojera, sintieran una imperfección. Según él, sus pacientes soltarían más sus rollos y "nudos" al sentarse, al ocupar este mueble cojo, insoportablemente cojo, como la mayoría de los muebles de *bistrots*, de restaurantes, o de los muebles antiguos, me explicó, indiferente a mi perplejidad idiota.

Ejecuté lo que me pedía. Fue complicado intervenir, el sofá pues era bastante pesado. Tuve que voltearlo con la ayuda de mi mismísimo cliente para lograr aserrarle delicadamente una pata. Procedí con un serrucho de costilla, fino, esos utilizados por los enmarcadores. Mi cliente me seguía cada gesto.

Fue el primer parisino que no me preguntó de la situación chilena. Puntos a su favor.

Cuando terminé este trabajo absurdo, limpié las briznas de aserrín y guardé en mi caja los restos de la pata del diván, para no ensuciar su papelero sin papeles. La pata, posiblemente por la calidad y dureza de la madera que no pude identificar, me dejó una lonja rectangular casi cuadrada, muy fina, negra de cera cochina del encerado del piso por una cara y corte de veta maderístico limpio por la otra cara.

Todo el operativo de imperfeccionar este mueble duraría una media hora. Saqué cuentas: su interés personal en mi obra que me puso nervioso, más dos telefonazos –noté su demora en atender a propósito–, mas, mi ida al baño a mear.

No tenía idea de cuánto cobrarle por semejante trabajo. Calculé unos francos por desplazamiento y una hora

mínima de trabajo "al negro", (informal, no declarado, sin impuestos)

Algo me comentó de la fascinación que le producían las herramientas, especialmente las de carpintería, esas antiguas. Me pagó, se despidió con mano y todo. Me dirigí al Metro un poco frustrado por mi precaria ganancia.

Volví al departamento de mis protectores en la *rue* Michel-Chasles, apostando que habría alguien. Preví dejar mis herramientas allí, pues tenía pendiente una biblioteca que estaba armando en la pieza de Claire. Ella: un tanto rechoncha, con anteojos redonditos onda John Lennon. Estudiante, más ya lo lograba como crítica de cine en *Le Monde*. (Me dedicó un libro de su autoría sobre Joris Ivens, documentalista. De este señor solo vi algo sobre los chinos de Mao y su documental de Valparaíso)

Me abrió Jean-François, con un recipiente redondeado en la mano. No todos saben que no se puede dejar de batir los huevos para que la *omelette* resulte perfecta. Mi comunidad de normalianos tenía fijación con las *omelettes*, fáciles y rápidas de hacer. Jean-François continuó batiendo los huevos dirigiéndose a la cocina. (La *omelette*, según mitología francesa, fue inventada en Francia, cuando le improvisaron algo de comer a no sé cuál rey que llegó sin aviso).

Al territorio de Claire me dirigí para dejar la caja de herramientas. Tremendamente desordenada la Claire. Sus papeles, libros, diarios, revistas ropas por los suelos, me ponían en situación de *voyeur*, de *sapo*, de mirón. Al menos ella tuvo la gentileza de chutear todas sus pertenencias cerca

de su cama, siempre deshecha. Un mero colchón en el suelo con sábanas verde loro y un par de ponchos étnicos. Gentilmente Claire, crítica precoz de cine del *Le Monde*, me había dejado limpio de cachureos el territorio donde yo carpintereaba la biblioteca *sur commande.*

Jean-François me llama de la cocina sin dejar de batir huevos. Pregunta curioso que necesitaba reparar su maestro. De repente, lo nomina: su maestro "psi", psicólogo, psiquiatra, psicoanalista, es un fulano llamado Lacan. Allí caí en cuenta que mi chiflado cliente de la mañana era un señor importante. Brigitte ya había tratado que le hincara el diente a sus *Escritos*. Confieso que no lo logré, o digerí el libro a medias, aun considerando mi curiosidad de adicto rompecabezista.

Cuando le cuento el trabajito que le hice al "psi", Jean-François se olvidó de su *omelette*. Muy excitado me interroga a quemarropa tratando de sacarme hasta el último detalle de lo que me dijo Lacan. Anotó todo. Le seguí la cuerda. Por una vez no puse de mi cosecha. Aunque mi memoria inmediata o a corto plazo es más bien frágil, supongo que entonces fui un informante relativamente exacto. Jean-François se murió de la risa anotando, sin sospechar mi frustración por la precaria ganancia de ese día.

Lenguajié esa anécdota a alguna gente. Era como un chiste. Después salió publicado por allí, como uno de los tantos excentrismos de Lacan.

A posteriori, me vino una curiosidad. Quise concurrir a uno de sus célebres Seminarios.

Sólo llegando mucho antes logré, a codazo limpio instalarme en la doceava fila de una suerte de aula magna. Las primeras filas estaban absolutamente tomadas por una mafia acólita lacaniana. Su hija Sybille, su cuñado, los amigotes del cuñado, etc. Este tráfico de influencias me lo había advertido Jean-François. Constaté la existencia de élites privilegiadas para la adquisición del *logos.*

El *Collège de France* estaba repleto. Me sorprendí por el estrellato de mi chiflado cliente. El señor psicoanalista era un super star. Había una instalación de circuitos cerrados de video para los seguidores que llegaron a la hora convocada, en salas secundarias.

Lacan, anteojudo y canoso, ese día se sobrepasó. Hizo un círculo en el pizarrón y después otro, como dos huevas vacías. Se quedó mirando sus círculos meditando más de lo necesario, creando un suspenso. Imaginé que se referiría a alguna novedosa relación entre la teoría de conjuntos y el meollo. Evidentemente su exposición disparó en otra frecuencia. No voló una mosca entre los cientos de orejas atentas. Tuve un sentimiento de ignorancia atroz. Lacan indica con un puntero el primer círculo que dibujó con tiza en el pizarrón y dice:

–ESTO, es un hoyo...

El público académico embobado. Yo embobado por el público. Con el puntero, indica el otro círculo. Poniéndole color al *tempo*, con justo silencio entremedio, el suspenso de un viejo zorro académico, dice:

–ESTO, es otro hoyo...

El estudiantado psicoanalístico con todas las antenas paradas, atento a la *parole* del maestro, a su lenguajear.

A cuenta de nada, tira a continuación la sorpresiva anécdota que de la noche anterior, mirando una foto de su madre, tuvo el impulso o compulsión incontrolable de fumarse un *pétard*. El *pito* de cannabis aún lo tenía desconcertado y pedía, ordenaba, insinuaba a todos los presentes, que reflexionaran sobre el hoyo que conlleva otro hoyo y así. Carcajadas del estudiantado "psi". Deben faltarme frases, antecedentes que discurseó entre medio. Como siempre me pasa, hago relaciones transversales o patafísicas y pensé que esos hoyos se relacionaban con algún concepto del infinito borgeano. De su conferencia magistral, mi meollo recuerda solo esos hoyos.

Supuse, hilando fino, que su asunto hoyístico + anécdota cannabislística, tenía un mismísimo equivalente de su encargo chiflado, ese de la cortadura de la pata al diván de la rue Lille. No sé, mi imaginación edípica interpreta un Monsieur Lacan como un seductor peso pesado. O como le llaman ahora en la red virtual, un maestro en "marketing adicto".

Después de muerto Jacques Lacan, concurrí un sábado al Hotel Drouot. Para ubicarnos: si la casa de remates inglesa Sotheby's es muy prestigiosa, el Hotel Drouot, en París, es "la papa" en remates de arte.

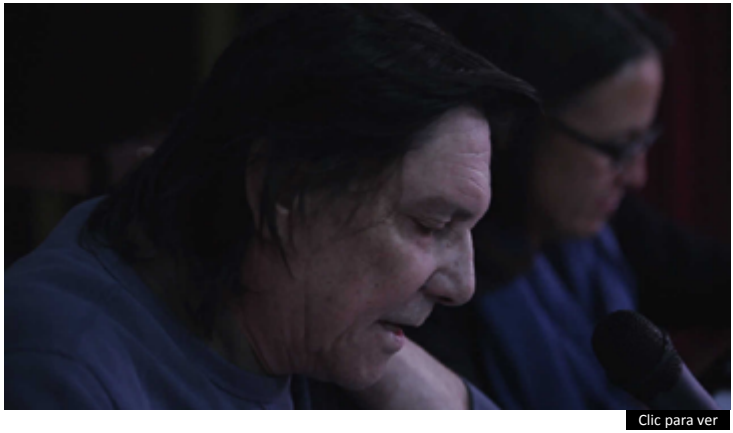
Por orden de su hija Sybille se remataban objetos del famoso psicoanalista. "Cada lote será acompañado de una atestación certificando su origen", decía la convocatoria.

Se remataron objetos de un desigual interés estético. Se vendió por un total de 717.500 francos, sin impuestos incluidos, según me informé. El martillero, Guy Loudmer, que se parecía vagamente al psiquiatra Lacan, logra 4.500 francos por un paragüero horroroso, 18.500 francos por una simple plancha de terciado con dos caballetes, que yo no vi en la consulta. Un puñal persa sube hasta 50.000 francos y una cerámica de Palissy (siglo 16) sale a 90.000 francos.

La concurrencia no vino solo por los objetos del maestro. Sospecho que se llenó de *voyeurs*, mirones copuchentos atentos al diván. Lacan debe haber utilizado una media docena, sino más, pero no importa. Los *marchands* se sobaron las manos cuando salió a remate el último. Las pujas se alocan por el diván que utilizaron los analizados por el maestro. Es adjudicado por 98.000 francos a un comprador anónimo, que operó mediante agente. Después de una larga batalla, le ganó a la psicoanalista Elisabeth Roudinesco. Nunca se supo quién logró el diván. Se rumoreó que fue Judith, la otra hija del maestro.

Puedo certificar que aquel era el diván que intervine. En fin, la lonja de la pata del diván de Lacan aún la conservo. Pienso rematarla al mejor postor.

A los normalianos de la rue Michel-Chasles, en el Barrio Bastilla, los echo de menos. No así a sus *omelettes*. Los huevos chilenos creo que son más frescos.



Un momento de la conferencia de
Gustavo *Grillo* MUJICA

Una latinamericana en Belleville

Roxana Páez

« Yo crío una mosca de oro »

Hace unos días apareció en una revista virtual parisina este poema :

J'élève une mouche
aux ailes d'or,
J'élève une mouche
aux yeux brûlants.

Elle apporte la mort
dans ses yeux de feux
apporte la mort
dans ses poils en or,
dans ses ailes merveilleuses.

Dans une bouteille verte
je l'élève ;
personne ne sait
personne ne sait
si elle mange.

Elle flâne pendant la nuit
comme une étoile,
blesse mortellement

de son éclat rouge
de ses yeux de feu.

Dans ses yeux de feu
porte l'amour,
son sang fulgurant
éclaire la nuit,
l'amour qu'elle apporte dans son coeur.

Nocturne insecte,
mouche porteuse de la mort,
dans une bouteille verte
je l'élève,
avec un amour si grand.

Mais, ça oui!

Ça oui!
Personne ne sait
si je lui donne à boire,
si je lui donne à manger.

Yo crío una mosca
de alas de oro,
yo crío una mosca
de ojos encendidos.

Trae la muerte
en sus ojos de fuego
trae la muerte
en sus cabellos de oro,
en sus alas hermosas.

En una botella verde
yo la crío;
nadie sabe
nadie sabe
si come.

Vaga en las noches
como una estrella,
hiere mortalmente

con su resplandor rojo
con sus ojos de fuego.

En sus ojos de fuego
lleva el amor,
fulgura en la noche
su sangre,
el amor que trae en el corazón.

Nocturno insecto,
mosca portadora de la muerte,
en una botella verde
yo la crío,
amándola tanto.

Pero ¡eso sí!

¡Eso sí!
Nadie sabe
si le doy de beber,
si le doy de comer.

En otro milenio lo oí de uno de mis maestros y en mayo lo traduje para la revista *Secousse* que preparaba un dossier sobre las moscas. Como desgraciadamente no hablo quechua, lo hice a partir de la versión de José María Arguedas *(Poesía quechua: la bárbara tristeza)*.

Recientemente crié un escarabajo de oro. Este escarabajo es difícil de ver, pero lo descubrí un día en el fondo de una maceta y lo llené de juguetes, lo malcrié en su pequeño habitáculo de vidrio, a la sombra de árboles de un bosque diminuto en un balcón. Un día no lo encontré. Aunque

no daba esa impresión, podía volar grandes distancias. Y desapareció. Se fue a buscar su lugar y tal vez su vida ya sea cosa del pasado. Mi maestro Arturo Carrera me había dicho que cada uno debe encontrar su *oikon*. Y ese hallazgo no es fácilmente explicable. No es excluyente. Se puede ser para siempre una leona de dos mundos, como mínimo. Así el azar me puso en Belleville, adonde tuve que volver después de haberme ido.

> Comme les animaux habitent les éléments où ils vivent, les hommes habitent l'espace où ils voient, et dans l'espace où ils voient les hommes s'introduisent dans tout ce que la lumière éclaire, comme les animaux dans l'eau, dans l'air et dans la terre où ils vivent s'introduisent dans tout ce que l'obscurité éteint.
>
> Jean-Luc Parent

Soy una testigo privilegiada. Y nunca lo seré del París de tarjeta postal. Al menos este otro tipo de postal no se ha desarrollado todavía comercialmente. Ahí me encuentro como se dice en francés *pour le meilleur et pour le pire*. Pero podría haberme mantenido a flote si no hubiera leído la noción de gasto de Bataille hace años ? Pero resistiría si no hubiera leído frente a los Andes, el fin de semana de Pascua a los diecisiete años « Une saison en enfer » o la carta de Rimbaud a Paul Demeny?

Y en los últimos quince años del milenio todas esas lecturas que venían del territorio francés y que conectadas a los productos más raros de América Latina provocaban rayos e implosiones, tormentas internas, se conectaban, eran Frankesteins deslumbrantes por los que ninguna lectura

volvía a ser igual ni tampoco la vida. Hace unos días hojeaba antes de dormirme un libro de un poeta y editor francés. Me detuve en la frase que se preguntaba en qué medida y de qué manera un libro puede hacernos cambiar la manera de ver las cosas, la vida, y hasta hacernos cambiar de ciudad –yo seguiría, hasta hacernos reconocer el sentimiento de extranjería del nacimiento, hasta hacernos vivir entre calles y gente que no son las que amábamos por los años pasados en ellas, para dejarnos en un estado de permanente construcción y sorpresa, como si la vida se convirtiera en una novela de iniciación infinita por la cual las edades de la vida se superponen y descronologizan a diferencia de las vidas que se mantuvieron en su lugar. Hay un capítulo de ese libro titulado « La Argentina interior ». Ahí el autor considera en sentido inverso la extrañeza : « Las afinidades que sentía en esa época con ciertos escritores argentinos tenían que ver con la extrañeza de la mirada sobre la vida cotidiana, la inquietud que ésta les inspiraba, los mundos paralelos y las errancias hacia los que ésta los conducía, bajo el aspecto de cuento o novela. A poco que piense en eso, fueron esas derivas urbanas, a medio camino entre el realismo y lo fantástico, lo que los caracterizaba mejor, ya se trate del círculo de Borges –Bioy Casares, Silvina Ocampo…– o de autores más solitarios, como Roberto Arlt y Manuel Puig. ». Y después agrega mucho más tarde a Bolaño. Y si conociese al uruguayo Mario Levrero… (Yves Di Manno. Terre ni ciel). Yo leía también las lecturas cruzadas de poetas. Por ejemplo, a Juan L. Ortiz:

Y Pierre Louys a la vuelta del paseo por la calle que descendía hacia el río
entre cercos con pequeñas rosas también y veredas finas y altas,
bajo el cielo de esas mismas rosas, en una ilusión de Septiembre ...
Pierre Louys con luz pequeña, en la cama, y sus canciones "griegas",
y France, el mago sutil, apurando sus respuestas hasta las primeras frases de la
tijereta...

Cuando murió mi abuela, mi madre me contó que ella guardaba a Pierre Louys en su secreter. Yo leía como ahora a Francisco Madariaga :

encendimos fogatas de caridad
de agua
para dar sombra a los árboles
de Santos Vega, que sonreía
a Rilke, y a Rimbaud le
cedía su caballo...

Lautréamont también irrumpe en uno de los dos paisajes que la poesía de Madariaga reescribe a menudo, el de la costa uruguaya. Lo mismo sucede en el par de poemas titulados "Canciones para D.H. Lawrence", de su libro más autobiográfico, Llegada de un jaguar a la tranquera. En ambos, Lawrence es asociado al paisano Teolindo:

Los tres tuvimos un pacto secreto de bandoleros para el amor; y tú, Teolindo, no desconocías que Lawrence, aunque gringo y letrado, era también un gaucho.

Lawrence no sólo es convertido en gaucho gringo, casi un oxímoron, sino también en bandolero. Los escritores apreciados devienen imaginarios amigos como en los juegos infantiles:

¿Te acuerdas, Lawrence,
cuando volvíamos del tropear
salvaje en el alba
paulatina?
Mi caballo era de oro sanguíneo,
el tuyo, rojo y negro,
parecía tapado por tu poncho de
México.
Y éramos amigos,
y éramos ligeros
costeadores de celestes lagunas
amarillas,
Lawrence, ¡dos bandoleros!

Antes de dormir, nadábamos.

Ambos venían "de tropear": se entiende, guiar el ganado desde el caballo. Pero también puedo imaginar que ese verbo inventado derivado de tropa, también podría derivar de tropo. Todo escritor, a su modo, "tropea".

Je n'ai pas de paysage.
J'ai le lieu.

Quartz de toutes les dimensions, des concentrés de préhistoire
avec de la lumière cristallisée.
Ton rêve
à l'abri du hasard.
Les langues sont des façons de garder les secrets.

Je monte dans l'ascenseur qui vient du subcontinent.

(Yo tropeando ovejas extrañas)

Mi madre tenía *Trilce* en la biblioteca. Así como Santos Vega y Rimbaud montan el mismo caballo que les cede Madariaga, en algún estante de la memoria se sentaron

juntos Rimbaud, Lautréamont y Vallejo. Sólo muchos años más tarde, cuando leí *Los ríos profundos* ya viviendo en Francia, pude descubrir otro experimento semejante. Profesores de una universidad me confiaron la preparación de un grupo de colegas que estudiaban para un concurso creado por Napoleón, en este caso, la *agrégation* de español. El tema venía de América. Pero en *Trilce* un cholo joven había urdido esa locura de hilar el castellano en un telar de cholo, hasta retorcer las hebras y combinarlas como hierbas alucinógenas. Tiempo después de haber comenzado a residir en la Casa Argentina de París por una beca que tenía el agradable nombre de Saint-Exupéry (sí, *Vol de nuit*, idas y vueltas sobre la misma tierra y el mar) coordiné como pude unos encuentros para que se descubrieran mutuamente poetas que escribían en francés y poetas que escribían en castellano en lecturas bilingües. Asistían vivos y muertos. Los oyentes no sabían que algunos serían leídos *in absentia*. Como el aspecto mercantil y escolar de *la rentrée* aplicada al mercado del libro –*les écrivains de la rentrée*– hería mi sensibilidad a prueba de negocios, los llamé S*oirées des écrivains de la sortie*, que no quería decir absolutamente nada en francés, o tal vez sí : ese resguardo de la gratuidad absoluta, del beneficio de lo « inútil », los escritores que se alejaban de las fórmulas propuestas para garantizar un éxito. Después nos íbamos a cenar todos a un restorán japonés que lograba el milagro de improvisar una larga mesa, como en Buenos Aires.

En lo que iba a ser la última Soirée des Ecrivains de la sortie, una noche de comienzos de 2004, leí “Fui al río” de Juan L. Ortiz en la Casa Argentina.

Fui al río, y lo sentía
cerca de mí, enfrente de mí.
Las ramas tenían voces
que no llegaban hasta mí.
La corriente decía
cosas que no entendía.
Me angustiaba casi.
Quería comprenderlo,
sentir què decía el cielo vago y pálido en él
con sus primeras sílabas alargadas,
pero no podía.

Regresaba
-¿Era yo el que regresaba?-
en la angustia vaga
de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas.

De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río!

Juan José Saer, con quien hablaba por primera vez en esta Soirée de febrero de 2004 a la que estaba invitado, me dijo después de la cena algo así como "qué buen poema, me lo había olvidado" y repetía: "Regresaba. Era yo el que regresaba?". –"Ahora vuelvo a casa y lo pongo en la novela que estoy escribiendo".

> Dejo mi patria viviente y colorida por una oscuridad tal vez menos engañosa. Es más que probable que, privado de exaltación pero también de pena, visto desde algún imposible exterior, el mundo sea neutro y blanco.

Yo había utilizado esas frases de sus *Nubes* como epígrafe de *Fogata de ramitas y huesos* publicado un año y medio atrás, pero me había olvidado de llevárselo y prometí mandárselo por correo. Algo que hice días después. Y un domingo a la noche, al volver a casa, me encontré con un mensaje de Saer en el contestador diciendo que había encontrado entre sus papeles el manuscrito de "Ah, mis amigos habláis de rimas..." de Juan L. Ortiz y quería escaneármelo. Yo vivía por entonces en la rue Saint Maur, donde vivía también la última viejita que mata el asesino de su novela *La pesquisa*. Y, siendo bastante más joven, me sentí como un personaje más de la intriga que seguía más allá del final, aventurándose con cada nuevo lector a nuevas travesías. Podríamos haber hablado más sobre Juanele, así me lo había propuesto. Pero Saer estaba enfermo y mi madre también, de lo que me acababa de enterar. Pasé otro domingo tratando de que mi pensamiento se distrajera con el poema de Juanele de su puño y letra minúscula. Tenía una lupa y ese ejercicio ocular me salvaba un poco. El murió ese mismo año. Después se publicó *La grande* y yo estaba abstraída en la próxima desaparición de quien me dio el ser. Al tiempo, cuando la había perdido, alguien de uno de los lugares de trabajo más crueles que me tocó conocer (mi mémorial de Caen), me llamó la atención sobre el epígrafe de la novela póstuma de Saer. Fue cuando vi impresas las palabras de "Fui al río" en la primera página, que me di cuenta cómo habían continuado y concluído esas únicas dos charlas de casi dos años atrás. Me acordé también de que Saer me había contado aquella noche mientras caminábamos después de la lectura que *La pesquisa* había sido un homenaje íntimo a ese barrio que debió dejar para irse a Montparnasse, donde tomaba el tren

para dar clases en la universidad de Rennes. Mi barrio, sobre el que acabo de terminar mi propio homenaje, iniciado al llegar aquí en 2003.

Ahora me doy cuenta de que el día que supe, a la distancia, que perderíamos inexorablemente a mi madre, tan joven todavía, mi única reacción al colgar el teléfono fue subirme a la bicicleta y bajar hasta la orilla del río. El centelleo del agua me mostraba el cambio con el reflejo de la luz, al mismo tiempo que me protegía como imagen líquida sin que yo fuera consciente. Y en ese descenso mi único pensamiento era la suerte que había tenido: mi madre había conocido el barrio donde yo vivía. Ya no era la Cité Universitaire con su utopía a mis ojos y por principios de su fundación de intercambio y convivencia multiétnica, comparada con la cual, mi país de tantos pueblos originarios e inmigrantes, me resultaba casi homogéneo, sino propiamente Babel, hacia el este. Muy poco bastaba para darse cuenta de que la Rive gauche y el barrio latino tenían sus lápidas en los mismos monumentos que los glorificaban. Las grandes marcas, llamada impúdicamente, "industria del lujo" fueron cubriendo y reemplazando célebres librerías. El lujo se abrazó con el arte contemporáneo que se convirtió en su vasallo. El azar y la suerte después del camino tortuoso que es buscar alojamiento en París, me habían puesto en la rue Saint-Maur, cerca de la Place de la République, del origen del canal Saint-Martin, que entubado lleva a la Bastilla, y al aire libre sube y se transforma en el Canal del Ourq con su aire hasta hace muy poco de guinguettes y libertad, de picnics improvisados en la orilla, en plena ciudad, como si la gente estuviera junto a un arroyo en el campo, entre dos

cines que se unen por un barquito como el del Vieux Port de Marsella que una vez tomé con Arturo. Todo eso casi hasta el final del último verano, en que el aire se privatizó, y las orillas fueron cubiertas por empresas flotantes, los muelles alquilados, licitados, para vender ocio organizado y la libertad de elección del ocio creativo perdió su cauce. Pero fue aquí, en el este próximo, la Rive droite, donde comenzó para mí el otro París, donde empecé a asentar, o a escuchar, como un puesto de radio, en mi *Impasse de la Baleine*. ¿A este libro debería traducirlo? Todos los días escribo en castellano. Pero muchas partes irrumpen en francés. ¿Vientos contrarios o aspectos de un derivar? Como quien dice "diferentes aspectos de la personalidad". ¿Y si debiera dejar asentado el tironeo? ¿Acaso no encontré mi *aleph*? En una bocacalle coinciden cuatro distritos de París: el 10, el 11, el 19 y el 20. Cada vez que cambié de distrito fue porque crucé la calle.

Je vais vous raconter que je me sens là (sans aucun point commun) comme le personnage de *Voyage autour de ma chambre*. Dans le désarroi, faire un petit tour autour des pâtés de maisons m'a toujours sauvée. Je suis DANS le monde sans voyager, parce que je voyage ici dès que je prends l'ascenseur et dès que je tourne à chaque coin de rue. C'est une excellente perspective de la société, bien que ma fenêtre donne sur un sapin habité dès qu'il fait doux par un chanteur, un vrai artiste. Heureusement, parce que, si j'observais tout le temps la rue comme quand j'avais ce balcon suspendu sur la rue Saint-Maur, je ne pourrais pas méditer sur les touches.

C'est un quartier qui contient le monde pour quelques instants: avant que les ravalements des façades, comme à San Telmo, et les changements de mains des ateliers (des artisans aux artistes, des artistes aux sociétés privés de pub, de prod, de distribution, de design et de « l'événementiel », des architectes, et des magasins bio) ne détournent cette île émergente pour l'effondrement de la répétition du pire, comme Badiou a appelé la fin du capitalisme. Ce quartier plein d'écritures sur les murs nous contient. L'altérité est la norme. D'une autre façon que les marchandises, qui sont délocalisées, du travail qui est délocalisé.

> Il faudrait conserver Paris tel quel, sans rien démolir ni construire. Et pas seulement le Paris "historique" de Philippe Auguste ou des fermiers généraux: je parle de tous ces endroits charmants qu'on est en train d'éventrer dont le 13, 15, 20 arrondissements. Belleville, c'est presque plus important que le Faubourg Saint-Germain. Il y a d'autres ensembles XVIII siècle en France, mais Belleville est –était- unique. Ces quartiers périphériques n'avaient besoin que d'un petit coup de peinture. Ils avaient en partie échappé au cordeau d'Haussman. Ils gardaient un air à la fois champêtre et typiquement parisien.
>
> Eric Rohmer, *Le Quotidien de Paris*, 28 de mayo de 1974

Un jour j'ai commencé à habiter quelques rues de Paris, tandis que j'allais travailler à pied suivant des artères géométriques de La Plata, ville crée à l'image d'une ville de Jules Verne. Es más, mi ciudad natal fue presentada en la Exposición universal de París de 1889. Pierre Benoit ideó el trazado inspirándose en France-Ville, la ciudad utópica de Verne de *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, que fue primero folletín. Mi madre decía que la planificación

geométrica la hacía muy triste y la dejó, después de conocer en el bosque el día de la primavera a mi padre, un estudiante de Mendoza. J'étais là-bas, mais ma tête suivait ce Paris imaginaire tissé par les lectures de ces auteurs qui nous l'ont changé à jamais, surtout la littérature du XIXème, philosophes, sociologues du XX, des auteurs qu'une fois à Paris on découvre rarement au métro et même à l'université. Il serait si idiot de penser pour un étranger que chaque rioplatense a lu Borges, Silvina Ocampo, Macedonio Fernandez, Marosa Di Giorgio, Vallejo. Notre univers est portatif. Nous sommes faits des mythes et les mythes sont faits par des siècles à partir de certaines histoires. Les rêves peuvent devenir la réalité. Nous sommes ici, dans mon quartier, entassés dans l'aleph. Ce quartier dont l'atmosphère s'étend au-delà de lui même, du cimetière de Père Lachaise à l'est – où dorment Jim Morrison, Juan José Saer et ma copine poète Josée Lapeyrère, jusqu'à l'œuf à l'ouest qui sort de la terre comme une météorite enfoncée après sa chute de notre frère latino-américain qui a dessiné Brasilia et qui a dit : il nous faut construire le passé de l'avenir –, et du canal au sud qui perd petit à petit son bucolisme pour gagner en alcoolisme des démunis par terre sur les bords, des étudiants désargentés qui piqueniquent tout prés des clodos fascinés par l'eau qui coule en pleine ville sur laquelle ils flottent des canards et des ordures; de plus friqués p'tits bourgeois adorant la vie bohémienne qui prennent leurs verre sur les terrasses des bars installés quai de Jemmapes, quai de Valmy jusqu'aux hauteurs du télégraphe au nord d'où on peut descendre en vélo encore sur le pavé en 15 minutes à Beaubourg, tandis

que Piaf et Pérec surplombent la descente de la Courtille et tout son carnaval.

Nº 72

A pocos metros de donde la nena
pegaba imágenes en la lechería,
vivía la hija del contorsionista,
malabarista de los pies y de una cantante calva.

La nieta de un ecuyer y una madama.
La bisnieta de Said Ben Mohamed,
berebere de Mogador, artista de circo
como su hija, visible
gracias a Toulouse Lautrec
en bailarina mora. Y es la abuela
que no la cuida en la calle Revebal.

No tienen agua en esos antros,
y el biberón contiene un poco
de vino tinto. De paso, su padre
la cambia de casa, de abuela.
No tiene ni dos años y deja la vida
de artista, mimada
por su abuela madama y las chicas
del burdel. Y un día deja de ver.
La cura una prima muy lejana
que ya era santa. Su padre vuelve,
la lleva por las calles a los siete
años y ella sólo sabe cantar
la Marsellesa.

A la soirée pour le décès de la poétesse est venu le propriétaire du Village, un superbe resto africain où un musicien jouait de la chora et racontait des blagues pour les commensales. Je lui ai salué et lui ai dit aussitôt:

– Quand il me prend soudain une envie de viande de mon pays, je vais chez toi et je commande une brochette. Et lui de répondre:

– Bien sûr, toute notre viande vient du marché de Rungis et de l'Argentine.

J'avais deviné. Viande juteuse malgré la fumée, malgré le temps de cuisson plus prolongé que d'habitude en France et qui pourtant n'avait pas perdu son goût.

On ne peut que se traduire les découvertes en codes et acquis et souvenirs stockés depuis l'enfance. Voici, tu vois, la Boca et San Telmo, immigrés, pauvres et artistes, squatters, délogés, mal logés, mafias immobilières préparant le tourisme, l'appropriation et la relocalisation. Ici où Haussmann avait poussé-placé les artisans, voilà pourquoi cette énorme quantité d'ateliers. Et puis les ateliers nouveaux à cause de Malraux.

> Où sommes nous donc ? Nous sommes partout à la fois. C'est le carrefour des antipodes (…) Chaque chose est à sa place et ces millions d'essences qui nous entourent forment très raisonnablement une même et rassurante forêt, l'authentique, l'homogène forêt de la Terre.
>
> Jules Supervielle, *Uruguay*

Levrero dijo que se busca una ciudad o un espacio vital para reconstruirse. A mí me llevó el azar y como un protozoario me enclavé en la roca junto a las aguas mezcladas. Mi barrio irreal e inestable, de una rara felicidad omnipresente.

Hasta las alturas de Babelville

Atravesamos la manzana por el pasaje
de la Fundición hasta la calle
y metros más abajo
dimos con el cul de sac.
Al fondo y escondido, descubrimos
el edificio que fue
de doradores de porcelana. Por la noche
nos introdujimos hasta las luces
bajo el reloj. Y vimos a los arquitectos
que trabajan para Nouvel
hasta la madrugada.

Subí la callecita Sainte-Marthe,
incrustando los tacos entre los adoquines,
llegué a la plaza
adonde se mudó Christo,
tanto le dije: aquí
hay un centro del multi-verso.

Cuando me escapé de la prisión
él me dejó vivir en ese espacio irregular.
En el cuarto piso después de una escalera
de madera y hierro, donde ves tu vida
 hacia
abajo
arriba.
y

Fuman narguile

enfrente, éxotas,
parece una esquina de Alger.

Una escultura móvil
con aura blanca y celeste

el tuareg en la plaza
vende sus joyas de plata,
por un instante,
la bandera de mi país.
El y yo, nómades cruzándonos,
a unos centímetros, sin que los mundos
indecisos se intercepten.
Art is a guaranty of sanity, dice Louise.
Art kept me out of jail, agrega Ian.

***

El cosmopolitismo,
un equilibrio frágil,
una fauna
sin precedentes
apresada en el ámbar de un barrio:
coleópteros, lepidópteros,
dípteros, himenópteros:
es decir, escarabajos y mariposas,
moscas y abejas
en la cima del parque.
Si no fecundaran las flores,
¿qué pasaría con las viejas civilizaciones?
Los escarabajos viven asociados
a las flores, alimentándose de polen
y de néctar como dioses.
Y quedan prendados de la misma
y a veces la destruyen torpemente.
Las mariposas no pueden fecundar
demasiado, tan poco dura la vida.
Moscas, habitantes solitarios
de las flores, bebedores de néctar.
Ocupan vientres, parasitan y copian.
Se disfrazan de abejas y de abispas.
Pero las avispas y las abejas son
las que visitan más cantidad de flores

los más importantes agentes polinizadores.
Es raro, abejas y flores

fue lo que vi fijados para siempre
volviéndose nebulosa de polen,
humo de partículas
en las telas viejas
de Odilon Redon, traídas de
todas partes.
La luz estuvo descompuesta
después de los negros, después
del ojo globo, de la araña sonriente,
la nieta de
la madre
de Louise Bourgeois,
del príncipe del bosque,
antes de la célula de oro,
antes de todas las células donde la vida
diferente que albergamos
podría llegar a prosperar,
con cuidado, voluntad y dedicación.

Belleville, noviembre de 2014

Clic para ver

Un momento de la conferencia de
Roxana Páez

La desaparición del paisaje
(Fragmento)

Maximiliano Barrientos

La primera vez que vi el mar fue un año antes de que mi madre enfermara y muriera. Fuimos a Necochea. Mi madre propuso ir a algunas playas de Brasil, pero mi padre dijo que mejor sería ir a Argentina ya que no tendríamos ninguna dificultad con el idioma. Después de dejar el equipaje en el Aparthotel, corrimos en la arena. Había cientos de personas, todas semidesnudas, tenían los cuerpos bronceados como no los habíamos visto nunca. Mis viejos se quedaron sentados en una mesa con sombrilla protegiéndose del sol. Fabia dio unos pasos y dejó que el agua mojara sus pies. A lo lejos un barco petrolero estaba varado. Era inmenso, parecía un edificio de acero flotante.

¿Sabés cuánta gente se ahogó en el mar?, le pregunté a Fabia.

No.

Millones, dije.

Dio unos pasos y una ola la hizo caer y la cubrió de espuma, reapareció a los segundos, el pelo mojado caía sobre su cara. Iba a ponerse a llorar pero se contuvo. Fui a su encuentro y me zambullí y aparecí a los metros. El agua cubría mi cintura. Fabia se volteó y se fijó en mi padre y en mi madre, nos veían a lo lejos, hacían señas para que nos adentráramos, para que perdiéramos el miedo.

Al segundo día Fabia se extravió. Recogía conchas y en un momento de descuido la perdimos de vista. La encontramos a las horas, lloraba, una señora alemana le sostenía una mano. Al ver a mi padre corrió y lo abrazó. Era la primera vez que vi a los dos estrecharse con tanta fuerza, sin ningún tipo de pudor. Fabia extendió los brazos y mi padre la alzó y le dijo en el oído que todo había pasado, que no tenía que preocuparse por nada.

Ya estás de vuelta, dijo, no te vamos a perder otra vez.

Mi madre le agradeció a la mujer que la halló, hablaba un castellano rudimentario y apenas podía explicar dónde había encontrado a mi hermana. El resto de la tarde Fabia la pasó callada, le costaba comunicarse, tenía miedo de caminar sola y no se desprendía de donde mi padre estaba sentado. Hasta entonces él no se había metido en el mar, pasaba las tardes bebiendo cerveza y mirando esa acumulación monstruosa de agua desde la seguridad de la mesa con sombrilla. Mi madre se bañaba sola y luego se tendía en una toalla dispuesta en la arena para broncearse. Se colocaba gafas negras que le cubrían buena parte del rostro y quedaba

dormida a los minutos. Fabia pasó la tarde del reencuentro limpiando conchas y clasificándolas de acuerdo a su forma y tamaño. Una vez que estaban limpias, las ponía sobre una tela.

Te voy a enseñar a nadar, dijo mi padre.

Fabia negó con la cabeza y siguió trabajando en las conchas: las pulía con una servilleta de papel hasta que les quitaba el último grano de arena, era obsesiva con la limpieza. Mi padre se levantó del asiento y se agachó. Sostuvo el mentón de Fabia con dos dedos y la obligó a mirarlo.

No te va a pasar nada, yo voy a estar ahí, a tu lado, dijo.

Fabia, sin pronunciar palabras, volvió a negar con la cabeza.

Mi padre agarró una de sus manos y la llevó hasta la orilla del mar. Fabia lo abrazó de la cintura, dijo que no. En cualquier segundo se pondría a llorar.

Es sólo agua, un montón de agua, explicó mi padre.

Se sumergió. Fabia lo esperaba a unos metros, indecisa. Se volcó y me vio sentado en la arena. Mi madre seguía durmiendo al sol.

Entrá, dije.

Fabia dio unos pasos y cuando el agua mojó sus tobillos, corrió de vuelta a donde yo estaba sentado. Mi padre la esperaba ansioso, el agua cubría sus rodillas. El sol cambiaba el color de su pelo.

Vení, dije.

Sostuve una de sus manos y caminamos hasta el mar.

Es muy fría, se quejó Fabia.

Mi padre la alzó. Fabia pataleó, pero al cabo de unos segundos se relajó. La acostó de espaldas en el agua, la sostuvo con firmeza.

No va a pasar nada, dijo.

Fabia cerró los ojos y luego los abrió de golpe, el agua mojaba su pelo. Estiraba el cuello para no atragantarse con la espuma que ocasionalmente entraba en su boca. Respiraba ansiosa. El sol se diseminaba en sus ojos, en su rostro blanco, cubierto de pecas. Borraba sus rasgos, la enceguecía.

Ves, dijo mi padre. Con calma. Así nadie se ahoga.

Cuando ella adquirió confianza, la dejó libre. Fabia dio unos pasos, el agua llegaba hasta su barbilla. Sostuve una de sus manos. Mi padre se adentró en lo profundo y apareció a lo lejos. Fabia lo llamó, quiso ir tras él pero le dije que se quedara quieta.

Es peligroso, expliqué.

Pensé que no iba a verlos nunca más, dijo. Pensé que tendría que vivir sola, aquí, con la mujer que me pilló.

Bah, no seas opa.

Se limpió la nariz pasándose el reverso de su mano derecha.

¿Tenés frío?, pregunté.

Negó con la cabeza. Mi padre nos miraba desde lejos, era la persona que más se había adentrado en el océano. Se borraba, se volvía invisible. El olor que se concentró en el

aire era a podrido, a peces muertos, descompuestos luego de horas de exposición al sol.

Pa, gritó Fabia.

Ya va a volver.

Oscilaba en el agua, se sumergía y aparecía cada vez más lejos.

¿Hay peces abajo?, preguntó Fabia.

Hay. Nadan muy cerca del suelo, por eso no podés verlos.

¿De colores?

De todos colores.

Quiero ver, dijo, y se adentró en el mar, pero una ola volvió a hundirla. Cuando la saqué iba a ponerse a llorar pero se contuvo.

Opa, dije. No podés meterte así como así, es peligroso.

Tosió, escupió agua. Tenía los ojos colorados, teñidos de miedo.

Unas horas después, tarde en la noche, desperté y fui a tomar agua en el baño. El Aparthotel donde nos hospedamos estaba en silencio. Entré en el dormitorio de mis padres y no los encontré. Me senté en la cama. Encendí el televisor y cambié canales. Todos eran locales. Películas, series, programas donde entrevistaban a gente de la farándula. Quité el volumen pero lo dejé encendido. Desde una de las amplias ventanas observé el mar. Era negro, no se distinguía del cielo. Entré en el cuarto de Fabia y tampoco la encontré.

Su cama estaba desordenada, en su velador había un vaso de agua a medio llenar.

Fabia, dije.

No obtuve respuesta. Entré en el baño pero tampoco estaba ahí, volví al cuarto de mis padres y me topé con el televisor encendido. Me puse unos pantalones y abandoné el aparthotel. Recorrí los pasillos, la llamé pero no estaba en ninguna parte. Cuando volvía, la vi. Estaba descalza, vestía calzones y una polera que dejaba al descubierto su ombligo. Miraba fijamente una habitación cualquiera que tenía la puerta abierta.

Fabia, dije.

No respondió. De tanto en tanto enroscaba un mechón de pelo. Me acerqué a donde estaba parada y observé lo que veía con tanta fascinación: un hombre obeso se había ahorcado con su cinturón. Tenía aproximadamente cincuenta años, estaba descalzo, sus pies parecían empanadas, los dedos eran diminutos, se perdían en ese exceso de grasa que se moldeaba alrededor de sus huesos y músculos. Sus ojos estaban deshabitados, eran limpios, como los de una vaca.

Volvamos, dije.

Fabia me miró y luego volvió a ver al hombre muerto. Era el primer cadáver que veíamos. Oscilaba en el aire. Todavía no había empezado a oler, pero mi cabeza se llenaba con el recuerdo del olor que saturaba el aire del mar: a peces amontonados, abiertos, con las vísceras expuestas al sol, comenzando a podrirse.

Volvamos, repetí con miedo.

La llevé de vuelta en contra de su voluntad, se quejó, dijo que no quería regresar. Esa noche estuvimos despiertos hasta que mis padres regresaron de una fiesta en la discoteca. Los dos habían bebido y se tambaleaban al caminar. Estaban alegres. Antes de que abrieran la puerta del dormitorio, escuchamos la risa de mi madre. Le reprochaba en juego algo a mi padre. El bronceado que adquirieron durante la tarde los había rejuvenecido. Apenas protestaron al vernos despiertos, recostados en su cama.

Vayan a dormir, dijo mi madre.

Los resplandores del televisor llenaban la habitación, la teñían de colores. Fabia fue a su cuarto sin contarles lo que vio. Mi padre se desvistió y se echó en la cama. Mi madre entró en el baño, la escuché orinar. Escuché la ducha. Mi padre ya estaba dormido cuando ella salió envuelta en una toalla.

Ándate a dormir, dijo.

Quiero quedarme un rato.

Ya estás grande pa estar entre nosotros a estas horas.

Quiero quedarme un rato más, insistí.

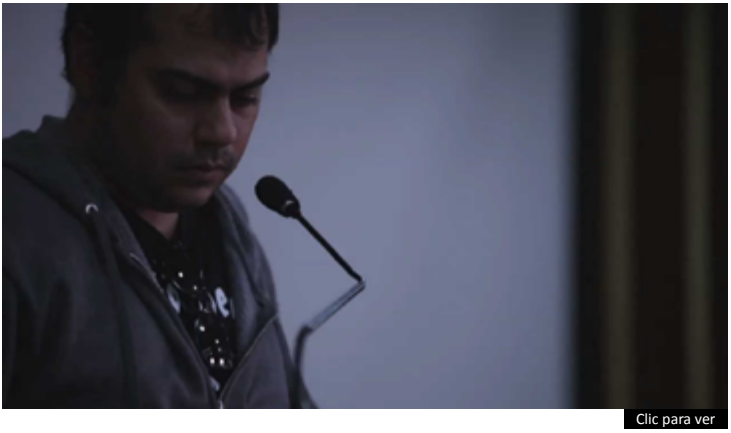
Comenzó a secarse el pelo con una toalla. Cambié canales, las imágenes se sucedieron unas a otras. Cuando apagué el televisor, el silencio que repentinamente se hizo fue difícil. Muchos años después, el silencio que se hacía cuando apagaba el televisor en cada una de las habitaciones donde estuve me traía de vuelta a ese momento, a las últimas vacaciones cuando mi familia estaba intacta, cuando mi padre no se había vuelto ese hombre iracundo y autodestructivo, cuando mi madre arreglaba todo alrededor con sólo estar

presente. Ese silencio que acontecía en hoteles removía algo dentro de mi cabeza, como si nunca hubiera dejado de ser niño y el hombre obeso que se había ahorcado me hablara, susurrara palabras de una dulzura asquerosa en mis oídos.

¿Te estás divirtiendo?, preguntó mi madre cuando acabó de secarse el pelo.

Sí, dije.

Sonrió, pensé que iba a decir algo más pero quedó callada. Me dio la espalda, buscó su camisón en la maleta abierta que yacía en el suelo. La vi agacharse y revolver entre su ropa. Recosté mi cabeza junto a la de mi padre y cerré los ojos porque sabía que mi madre estaba desnuda en la oscuridad.



Un momento de la lectura de
Maximiliano Barrientos

Han colaborado en este volumen

Jorge M. Valda Villacencio

Nacido en 1980 es docente universitario desde 2007, es autor de la novela *Fárrago* y de números artículos de análisis entre los cuales se destaca "Eros y Tánatos, la dicotomías en el mito de Don Juan", texto publicado en la Revista de Estudios Literarios, Universidad – Lumière Lyon II, 2003; "El cuestionamiento de la modernidad, las nuevas percepciones del arte", texto publicado en la Revista de Estudios Literarios, Universidad – Lumière Lyon II, 2004; : "La noción de significado vacío en los cambios de paradigmas y contenido, de la Edad Media a la Edad Moderna", texto publicado en la revista Toque de Queda, Universidad Católica Boliviana "San Pablo", 2009; "Tiempos de cambio transformación: la ciudadanía ante los vendavales de la historia (2000-2010); texto publicado en la revista Ciencia y Cultura, Universidad Católica Boliviana "San Pablo", 2011; "Bajo el prisma de Foucault, reflexiones en torno al poder", texto publicado por la Revista de Humanidades, Universidad "Andrés Bello", Santiago de Chile, 2012.

Jean-Claude Villegas

Jean-Claude Villegas ha ocupado la cátedra de literatura hispanoamericana de la Universidad de Borgoña hasta 2012 interesándose particularmente a las relaciones

literarias entre Francia y América latina. Es autor de dos libros al respecto así como de numerosos artículos: *La littérature hispano-américaine publiée en France*, CNRS-Bibliothèque nationale, 1989 y *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, EUD, 2008. Hijo de exiliados republicanos ha mantenido igualmente un peculiar interés por la cultura del exilio. Es asimismo autor de los libros: *Plages d'exil*, BDIC, 1987 et *Écrits d'exi*l, NPL Editeur, 2007. En 2012, ha fundado la editorial Orbis Tertius de orientación literaria y universitaria que dirige en la actualidad.

Juan Murille Denker

En su vida clandestina está dedicado a la literatura y la fotografía. Trabaja en el campo del ensayo, la crítica literaria y de la imagen fotográfica, ha sido invitado por varias universidades e instituciones académicas para dictar talleres y conferencias, escribió prólogos para varias obras literarias, y presentó libros y exposiciones itinerantes de varios fotógrafos (Doisneau, Wicki, Gires), como también de autores literarios. Junto a Teresa Domingo Catalá una destacada poeta española, publicó en Barcelona (España) un libro de poemas en diálogo con sus fotografías, también ha publicado fotografías y ensayos en revistas especializadas. Actualmente está trabajando en temas relacionados con la poesía (Haiku) y la imagen fotográfica. En su vida pública es un ciudadano en ejercicio y según la escritora boliviana Giovanna Rivero es *"un genuino flaneur".* Actualmente es representante para Bolivia del "Instituto Castellano y Leonés de la Lengua" (España). Fue Vicepresidente para asuntos de culturales de la Alianza Francesa en Santa Cruz de la Sierra, actualmente es presidente en ejercicio de la misma institución, actualmente está preparando una muestra fotográfica sobre las Misiones Jesuíticas de Chiquitos a exponer próximamente en Madrid-España.

Olivier Magnier

Nacido en Paris, Francia, en 1973. Estudios en la "Sorbonne". Profesor en el Colegio Franco-Boliviano desde 1998 y novelista. Es autor de *Viento Frío* (2007), *Taxi Blanco* (2009), *El Pasamontañas* (2010) *Vents Froids* (edición francesa 2015).

Philippe Ollé-Laprune

Co-director de la colección "Les voies du Sud" Editions de la Différence , co-director de la agencia "Ad'Hoc", coordinador del mercado de la poesía de Paris. Responsable del escritorio del libro en la Embajada de Francia en México (1994-1998). Director de la Casa refugio Citlaltepetl de México desde 1999. Director de la revista "Líneas de fuga". Coordinador del programa Protra. Responsable del programa de radio "Acentos" (Grupo IMER, México). Autor de libros de ensayo y antologías, entre los cuales destacamos:

En Francia:

100 años de literatura mexicana (La Différence, 2007)
Sombras de la memoria (Gallimard, 2009)
México, los visitantes del sueño (La Différence, 2009)
Europa-América latina, los escritores vagabundos (La Différence, 2014)

En México:

Desorden aparente (ed. Aldus)
Para leer a Aimé Césaire (Fondo de cultura Económica)
Para leer a Michel Leiris (Fondo de cultura económica)
Más allá de la sospecha (ed. Almadia)
México, visitar el sueño (Fondo de cultura económica)

Gustavo "Grillo" Mujica

Poeta y editor chileno, 1947. Egresado en Diseño Industrial, Universidad de Chile. Exiliado en Francia, (1973-1993) París, desarrolla una vasta labor como editor de poetas y artistas visuales, Ediciones GrilloM, de la comunidad latinoamericana en Europa. Antologado, estudiado y traducido en diversas publicaciones literarias y académicas en Europa y las Américas.

www.gustavomujica.cl
www.gustavomujica.cl/bibliografia.html
grillomujica.blogspot.com

Roxana Páez

Roxana Páez es una escritora y traductora argentina. Desde sus 20 años y hasta el año 2000, escribió reportes para varios periódicos y revistas de su país. Después del cambio de milenio, la beca Saint-Exupéry la llevo a París para redactar una tesis sobre los poetas Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga. Entre 2002 y 2004 organizo las "Soirées des Écrivains de la Sortie" en la Ciudad Internacional, con el fin de provocar encuentros inesperados entre escritores franceses e hispanohablantes, vivos o fantasmas, extranjeros a las selecciones literarias de "La Rentrée". Instalada en Belleville, coordinó talleres y dio cursos de literatura latino-americana, de traducción y de castellano en universidades y escuelas. Ha traducido, entre otros, textos de Pierre Klossowski, Rachid Boudjedra, Michel Serres, Cornelius Castoriadis, Henri Méchonnic, Marcel Duchamp, Georges Bataille, Mamhoud Darwich, Josée Lapeyrère, Geneviève Huttin. Sus poemas fueron traducidos al inglés, francés, portugués y alemán, publicados en revistas, antologías y sitios virtuales. Algunas de sus lecturas fueron hechas en colaboración con pintores, compositores y videastas: fue el caso por Fogata con el compositor Gorka Alda en la

"Maison de l'Amérique Latine" (2003) y para Donde el diablo perdió su poncho en los talleres-galeria 59 Rivoli (2010) con el dibujante y escultor Vicente Grondona. Fue invitada a festivales internacionales de poesía como el de Rosario (Argentina, 2012) o la Bienal de poetas de Val-de-Marne (Francia, 2013), así como a la Universidad de Nueva York para leer frente a participantes en talleres de Escritura Creativa. Acaba de participar al Coloquio internacional de crítica y poesía en la Universidad de Postdam, que se cerró con una lectura en el Instituto Cervantes de Berlín. Recibió becas para la traducción y la creación de la "Direction du Livre" en 1998 y 2012.

Maximiliano Barrientos

Nació en Santa Cruz de la Sierra, en 1979. Se licencio en Filosofía y Letras. Sacó su Master in Fine Arts en Escritura Creativa en la Universidad de Iowa, Estados Unidos. Se desempeñó como docente y periodista en distintas instituciones y medios locales. Publicó los libros de cuentos *Diario* (2009, editorial El Cuervo) y *Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer* (2011, editorial Periférica), y la novela *Hoteles* (2011, editorial Periférica), que se tradujo al portugués en la colección Otra Lingua, de la editorial brasileña Rocco. En 2012 le concedieron el Iowa Art Fellowship, por lo que pasó dos años en Iowa City terminando su siguiente novela, *La desaparición del paisaje*, publicada en 2015, en la editorial Periférica.

Fotos y enlaces a vídeos documentales

Claude Castro Giménez

Jean-Claude Villegas

Gustavo *Grillo* Mujica

Roxana Páez

Philippe Ollé-Laprune

Olivier Magnier

Gustavo Mujica & Tatiana Alvarado Teodorika

Roxana Páez

Maximiliano Barrientos, Phillipe Ollé-Laprune & Olivier Magnier

Juan Murillo Denker

Jorge Valda & Jean-Claude Villegas

Michel Pinard, Ambassadeur de France en Bolivie

Mario Vargas Llosa en París

RUTAS CERVANTES (PARIS)

Entrevista realizada en París con el premio Nobel de literatura 2010 Mario Vargas Llosa sobre su vida entre 1959 y 1966 en la capital francesa, una ciudad mitificada por el autor que considera su paso por París como un periodo que le apuntaló como escritor. La entrevista es un material anexo de la ruta parisina dedicada al escritor por el Instituto Cervantes de París que se puede visitar en la dirección http://paris.rutascervantes.es/ruta/vargasllosa

Julio Cortázar adquiere la nacionalidad francesa

(Archivo INA)

Spot publicitario sobre las conferencias
dirigido por
Robinson HETTE

Video documental sobre las conferencias
dirigido por
Robinson HETTE

ISBN : 978-2-36783-056-8

Mai 2015
www.editionsorbistertius.fr