

ISSN: en trámite

nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

Número 6
agosto 2022-enero 2023



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Irene María Artigas Albarelli | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Gabriela García Hubard | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Susana González Aktories | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Noemí Novell Monroy | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Aurora Piñeiro Carballeda | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rocío Saucedo Dimas | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

EDITORA DE RESEÑAS

Julia Edith Constantino Reyes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR

Jean Bessière | Université de la Sorbonne Nouvelle (Francia)

Warren Butcher | Queen Mary University of London (Reino Unido)

Daniel F. Chamberlain | Queen's University (Canadá)

Horácio Costa | Universidad de São Paulo (Brasil)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Federico Patán | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Lois Parkinson Zamora | Houston University (Estados Unidos)

Françoise Perús | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luz Aurora Pimentel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Meri Torras Francés | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

Dietrich Rall | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Enric Sullá | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

Mario J. Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)

María Elena de Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)

Gabriel Weisz | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

María Teresa Zubiaurre | University of California (Estados Unidos)

ASISTENTES EDITORIALES

Ian Ángel Galván | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Elena Eguiarte Pardo | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Mariana Ramírez Mendoza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Coordinación | Gemma Argüello Manresa

Exteriores | Jocelyn Medina

Formación | Isabel del Toro Macías Valadez

Cuidado editorial | Alejandra Liñán Vargas | José Maximiliano Jiménez Romero



Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, número 6, agosto 2022 — enero 2023, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «revista.poligrafias@filos.unam.mx». Dirección web: «<http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias>». Editora responsable: Dra. Irene Artigas Albarelli. Reserva de Derechos al uso Exclusivo del título: 04-2021-111217455000-102. ISSN: en trámite. Reserva de Derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción, escribir a «revista.poligrafias@filos.unam.mx». *Nuevas Poligrafías* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2022.6](https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2022.6)

CONTENIDO

Nota editorial.....	5
---------------------	---

CENTRAL POLIGRAFÍAS

Safo, la musa y Andrómaca: desdoblamientos ambulatorios de Charles Baudelaire.....	14
<i>Mircea LAVANIEGOS SOLARES</i>	
Caminares aporéticos cavafricanos.....	39
<i>Daniel NAVARRETE BELTRÁN</i>	
Andar y desandar: resistencias conservadoras como estrategias autoriales en las columnas de Rosario Sansores.....	59
<i>Alejandra VELA MARTÍNEZ</i>	
El turismo literario en las confluencias de los actos de leer y caminar: un análisis de “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño.....	81
<i>Teddy PALOMINO</i>	
Caminar en fantasía: lo liso, el cuento de hadas y la nómada en <i>Eggshells</i> de Caitriona Lally.....	99
<i>Carolina ULLOA</i>	

OTRAS POLIGRAFÍAS

Una caminata por el libro-galería: <i>Nueve pintores mexicanos de Juan García Ponce</i> . Imagen autoral y trabajo colaborativo.....	117
<i>Mildred CASTILLO CADENAS</i>	
Caminar cantando: tres ejemplos en la obra literaria de Marguerite Duras.....	138
<i>Norma Angélica GARCÍA GONZÁLEZ</i>	
Y sin embargo, se mueven: la <i>flâneuse</i> como tema-personaje.....	151
<i>Cynthia GRANDINI</i>	

RESEÑAS

SUKIENNICKA, Marta. (2021). <i>Éloquences romantiques. Les années de l’Arsenal (1824-1834)</i> . LISAA éditeur.....	166
<i>Marloly MANRIQUE ARCILA</i>	
VILLEGAS, Irlanda; DIETZ, Gunther; FIGUEROA SAAVEDRA, Miguel (Coords.). (2019). <i>La traducción lingüística y cultural en los procesos educativos: hacia un vocabulario interdisciplinar</i> . Universidad Veracruzana.....	169
<i>Lorena RIVERA ROSAS</i>	
LEBEAU, Suzanne. (2019). <i>Escribir para públicos jóvenes, una conquista de la libertad</i> (Pilar Sánchez Navarro, Trad.). Paso de Gato.....	172
<i>Claudia GIDI</i>	

NOTA EDITORIAL

En el marco de la literatura comparada, el análisis tematólogo se ha constituido en una vía para establecer fructíferos puentes que revelan la complejidad y riqueza de las relaciones entre diferentes tradiciones lingüísticas y culturales. El estudio de la migración de los temas hace posible la comparación entre tiempos y espacios distintos, además de que permite identificar cómo los paradigmas literarios se transforman y varían según las necesidades. De esta manera, se amplían las historias literarias, permitiendo a sus cánones reconformarse una y otra vez. En *Tematología y comparatismo literario*, Cristina Naupert (2003) se ha referido a que, a pesar de que los estudios culturales parecen haber absorbido a la literatura comparada como se conocía hasta las décadas de los años ochenta y noventa del siglo xx, muchas de sus metodologías se conservaron. De esta manera, la crítica poscolonial, la feminista o la de género acuden con frecuencia a la comparación de temas como la esclavitud, la representación de las mujeres o las relaciones entre madres e hijas, convirtiéndolos en ejes de análisis fundamentales durante las últimas décadas.

Los acercamientos al caminar, como una de las principales y más naturales actividades humanas que realizamos en nuestra vida diaria, ejemplifican también el curso que ha tomado el análisis de este tema, dando cuenta de la manera en que se ve atravesado tanto por las historias literarias en diversas lenguas, como por el estudio de los géneros, la etnografía, la geografía, la historia del arte y la intermedialidad, entre otros. Así, los motivos y el propio acto del caminar pueden entenderse en términos tematólogicos como un *tema valor* o un *tema personaje*, una metáfora, e incluso como una estructura conceptual que guía la lectura. Caminar es una actividad cultural recurrente, practicada de forma individual o colectiva, que como tal se ha vuelto el centro de reflexiones filosóficas, artísticas y activistas. Caminamos siempre y por muy distintas razones: para desplazarnos, para meditar, para relacionarnos con el entorno, para apartarnos de otros, para sanar, para exigir algo, para pensar, para dejar de pensar; también pensamos cómo caminamos y quiénes caminan. Los artículos incluidos en este número dan cuenta de todo ello.

Algunos de estos textos toman como referencia los amplios estudios ya existentes sobre el tema, como *Wanderlust. A History of Walking*, de Rebecca Solnit (2001), en el que sostiene que andar es siempre ir a la deriva y colocarse en contra de las

maneras en las cuales la vida moderna erosiona la mente, el cuerpo, el paisaje y la ciudad. Su historia del caminar se escribe desde la conciencia de la parcialidad y singularidad de cualquier posición, además de ser una meditación sobre las posibilidades de esta actividad y lo que la relaciona con el cuerpo, la imaginación y el mundo que rodea a quien la realiza. Como bien apunta por su parte Anja Hälg Bieri (2018) en su colaboración para el *Routledge International Handbook of Walking*, el andar como práctica social es una “invariable” cultural que adquiere diferentes formas y valores según la época o el contexto, lo cual permite trazar una genealogía de estas prácticas. En su contribución al mismo manual, Phil Smith (2018), por ejemplo, identifica una tradición filosófica y artística de caminantes y activistas derivada del romanticismo que, desde movimientos iconoclastas como el dadaísmo, el surrealismo o el situacionismo, se consolidó como una especie de canon narrativo sobre el tema. Smith contrasta esta tradición con el surgimiento de otras formas de caminar más radicales que han abierto el horizonte a una nueva psicogeografía.

Los textos aquí compilados sin duda contribuyen a enriquecer, además de ampliar, algunas de estas vetas y genealogías, evidenciando los múltiples puentes que el tema del caminar puede trazar incluso si se piensa más allá de lo literario, en relación con otras artes y disciplinas humanísticas. Esperamos que el material aquí reunido logre contagiar y expandir el interés en las andanzas para quien transite por el presente número.

“Central Poligrafías” comienza con “Safo, la musa y Andrómaca: desdoblamientos ambulatorios de Charles Baudelaire”, de Mircea Lavaniegos Solares, en donde se analiza el motivo del caminar en poemas de *Las flores del mal* (1857) y de *Spleen de París* (1869) a través de tres mitemas provenientes de la tradición grecolatina. Pensar en Safo, la musa y Andrómaca como desdoblamientos del poeta en la ciudad resulta en una lectura original y relevante de la obra baudelairiana y de la manera en que el mito se estructura como una manera de dar sentido a una experiencia agobiada por los cambios en la arquitectura, la vida social y la industria cultural del París de finales del siglo XIX. A partir de varias ideas de Walter Benjamin que consideran al héroe como un elemento central del pensamiento de Baudelaire y de la lectura minuciosa de varios de sus textos, Lavaniegos Solares muestra cómo se trata de un todo coherente y articulado. A cien años del nacimiento de Baudelaire, el artículo es una magnífica entrada para seguir pensando las andanzas y sus bifurcaciones en temas y personajes fundamentales para la tradición literaria.

En “Caminares aporéticos cavafricanos”, Daniel Navarrete Beltrán considera la noción de *aporía* para leer varios poemas de Constantino Cavafis como símbolos de un caminar en círculos, sin alternativas de ruta y llenos de regresión nostálgica. El acercamiento a “Las ventanas” y “La ciudad” señala la desesperación, el ansia y la redundancia de un caminar que busca conquistar la libertad y que se compara a lo que Walt Whitman plasmaba en sus poemas en tiempos no tan alejados de los del alejandrino. En otros poemas, como “En el mismo lugar”, “Frente a la casa” y “En la calle”, la lectura de Navarrete Beltrán enfatiza cómo se camina en círculos y se detona la introspección, además del reencuentro con las diferentes experiencias del pasado. Con perspicacia, producida por la exhaustividad y el cuidado en la traducción y los análisis de los poemas, el artículo muestra también cómo se camina para regresar a las vivencias de las que el poeta no puede apartarse y cuya nostalgia resuena en la Ítaca de su obra más conocida. No es de extrañar que, como menciona el artículo, críticos como Seferis, Forster o Brodsky siempre regresaran a leer a Cavafis.

En su contribución a este número, Alejandra Vela Martínez se centra en las crónicas que la escritora yucateca Rosario Sansores publicó a mediados del siglo xx en las columnas de sociales del periódico mexicano *Novedades*, donde solía contar sus caminatas en el entorno urbano de la Ciudad de México. Así, “Andar y desandar: resistencias conservadoras como estrategias autorales en las columnas de Rosario Sansores” muestra las estrategias retóricas ligadas al pensamiento conservador que la autora utilizó en sus textos y apunta la ambigüedad que sentía al transitar las calles de la ciudad: subrayando el contraste entre el goce de ser una mujer libre que camina y la inquietud ante los peligros que la acechaban, la voz autoral de Sansores se fue transformando a lo largo del tiempo. Vela Martínez sostiene que Sansores utilizó la crónica para mostrar su descontento ante los “posibles peligros” de la Modernidad y su lectura de las caminatas sansorianas detalla cómo la autora construyó una voz que interpelaba a un público muy amplio, conservador —estética y políticamente hablando—, que la leyó de manera continua por más de treinta años. De esta forma, cuestiona la suposición de que la crónica periodística ha consolidado un espacio de liberación “particularmente en su vínculo con subjetividades marginales” y examina una de estas otras voces en las que es necesario concentrarnos para repensar lo que es la escritura en términos de públicos y formas de vida.

En “El turismo literario en las confluencias de los actos de leer y caminar: un análisis de ‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño”, Teddy Palomino explora los fenómenos socioculturales y económicos del turismo y el peregrinaje literarios a partir de

la figura y un cuento de Roberto Bolaño. El autor chileno no sólo mostró un interés particular en buscar escritores, sino que su propia vida y su obra han inspirado viajes y visitas a lugares asociados con ellos. Palomino ilumina la manera en que la relación entre la lectura y el acto de caminar se intersecan tanto en la narrativa de Bolaño como en la experiencia personal de quien lo lee. Explica los matices que hay entre el turismo, el peregrinaje, el exilio y otras formas de desplazamientos corporales, además de considerar cómo se trata de síntomas de la necesidad de “darle sentido a la lectura, de rellenar vacíos de interpretación y satisfacer aspectos afectivos de la experiencia personal que un lector establece con el texto literario”. Su análisis de “El Ojo Silva” se enriquece de la manera en que la escritura y la lectura, como mecanismos internos de lo literario, establecen a la errancia como principio y vía entre los mundos imaginarios de los libros y la realidad en la que nacen y a la cual conforman.

Esta sección cierra nuestro recorrido por diversas andanzas de obras literarias escritas durante más de un siglo con el artículo “Caminar en fantasía: lo liso, el cuento de hadas y la nómada en *Eggshells* de Caitriona Lally”, de Carolina Ulloa. Su aproximación sigue dos rutas paralelas: el desplazamiento físico de la protagonista principal de la novela por la ciudad de Dublín, en búsqueda de portales mágicos que la regresen al lugar al que cree pertenecer, y su posicionamiento ante su propia identidad. Con ello, encarna lo que Deleuze y Guattari llaman una condición nómada, característica del espacio liso que Ulloa se encarga de explicar a lo largo del texto. Los recorridos que este personaje realiza por la capital de Irlanda son, visto desde este ángulo, su forma de sobrellevar la violencia física y emocional que sufrió durante su niñez. Además, diversos motivos clásicos del cuento de hadas —como los portales mágicos y la figura tradicional folclórica del hada— se funden con el del caminar para confrontar estereotipos como el de la feminidad y resultan en la reterritorialización de los afectos, tanto en la novela como en el contexto que la origina y en el que se inscribe.

Siguiendo con el rumbo de varios números anteriores de nuestra revista, “Otras Poligrafías” incluye textos centrados en la intermedialidad, en este caso también ejemplificada en las andanzas, que pueden entenderse como estrategias de lectura de un libro sobre artistas plásticos, o bien como una actividad que se lleva a cabo al mismo tiempo que se canta, convirtiendo lo sonoro en un portador de sentido adicional del caminar, y finalmente como un “tema-personaje”, el del *flâneur*, que se retoma por diversas artistas y colectivos que lo cuestionan y actualizan. Ofrecemos así tres artículos de autoras que llevan la experiencia de lectura más allá de lo literario.

En el primero de ellos, “Una caminata por el libro-galería *Nueve pintores mexicanos* de Juan García Ponce: imagen autoral y trabajo colaborativo”, Mildred Castillo Cadenas parte de la metáfora del libro como galería para proponer un recorrido que nos permite transitar por esa compilación de ensayos de García Ponce sobre varios artistas pertenecientes a la llamada Generación de la Ruptura en México. A partir de la noción de caminata planteada por Rebecca Solnit, la autora sugiere una lectura, experimentada como un paseo de tintes sinestésicos, cuyas escalas no sólo se hacen en los cuadros y fotografías que son objeto de la crítica de arte practicada por el narrador mexicano, sino que también se detienen en las relaciones de amistad dictadas por las afinidades estéticas que éste compartió con las y los reseñados. Los encuentros con el arte se presentan como una serie de derivas que en conjunto revelan una imagen de época y de grupo, fuertemente marcado por ideales políticos, sociales y culturales de finales de los años sesenta. Castillo Cadenas propone incluso reconocer en el diálogo entre García Ponce y los artistas un trabajo autoral y visual colaborativo, producto también de una cultura del libro entendido como configuración discursiva llena de posibilidades, las cuales se irían explorando durante la segunda mitad del siglo xx en México.

En el segundo artículo, “Caminar cantando: tres ejemplos en la obra literaria de Marguerite Duras”, de Norma García González, se plantea el andar como tema literario desde una dimensión sonora, específicamente como canto o silbido —esto es, como fenómeno corporal y sonoro capaz de vincularse a dicho desplazamiento espacial—. Al ejemplificar lo anterior a partir de tres casos distintos en la narrativa de Duras, la autora ahonda en el efecto que producen ambas acciones cuando aparecen a la vez en las respectivas tramas. El deambular-cantar es abordado primeramente en la figura de una pordiosera en la novela *Le Vice-Consul* (1966), para mostrarnos cómo su canturreo se torna en la evocación de una canción infantil de tradición popular que le permite sobrellevar las condiciones más inhóspitas. Como contraste se presenta a la profesora de *L'Été 80* (1980), quien a través de su canto-caminata, realizado en medio de un paisaje junto al mar, encuentra una vía para confesar su amor al niño que la acompaña. Finalmente, volviendo a la primera novela, se presenta uno de los protagonistas —el vicecónsul— a partir de otro acto vocal sin palabras, el silbido, al pasear por los jardines de la embajada de Francia en Calcuta. García González muestra en estos tres ejemplos cómo el caminar es compatible con la música, permitiendo que algo en ese acto se transporte o evoque. Lo anterior crea condiciones que permiten a los personajes situarse o relacionarse de nuevas maneras con el mundo

que los rodea, produciendo también efectos sensibles que modifican la lectura y la percepción que se tiene de ellos.

Con “Y sin embargo, se mueven: la *flâneuse* como tema-personaje”, de Cynthia Grandini, cerramos la sección de “Otras Poligrafías”. Si bien su argumento se funda en el tratamiento histórico y literario del caminar a partir de la figura del *flâneur* del siglo XIX, se aparta de ambos al apuntar la necesidad de abordar un caminar femenino, pero ahora como acto performativo artístico contemporáneo. A pesar de que Grandini misma reconoce que el asunto de género planteado en la misma idea de la *flâneuse* ha sido ampliamente debatido, muestra que a través de su reconceptualización como tema-personaje y tema-valor —para lo cual toma como referencia las ideas de Luz Aurora Pimentel— es capaz de cargarse de nuevos valores, empezando por una nueva relación con su propio género, tiempo y contexto. Se trata, según la autora, de una especie de devenir personaje cuyas reapropiaciones son resultado de variaciones y reinterpretaciones hechas de las sucesivas figuraciones y caracterizaciones del *flâneur*. El artículo ejemplifica lo anterior con casos de algunas mujeres que se asumen como artistas caminantes contemporáneas, quienes abrevan de esta larga tradición de paseantes, pero que claramente proponen otros caminos, cuerpos, motivos y contextos de la *flânerie*.

La sección de “Reseñas” presenta tres libros de diferente procedencia que prestan atención a cuestiones tan diversas como la retórica en la tradición crítica del romanticismo, el diálogo que se puede dar desde diversas disciplinas en torno a la traducción como un fenómeno lingüístico y sociocultural, y la reflexión sobre la manera en que un público infantil responde ante un espectáculo de comedia del arte. Esta variedad caracteriza los estudios literarios del momento que vivimos. En primer lugar, Marloly Manrique Arcila escribe sobre el libro de Marta Sukiennicka *Éloquences romantiques. Les années de l’Arsenal (1824-1834)*, enfatizando la opinión de la autora sobre cómo la retórica clásica fue fundamental para el periodo romántico en Francia. Su texto sostiene que el análisis de Sukiennicka, al centrarse en otros autores del círculo intelectual de la biblioteca de Arsenal, muestra la importancia de “cierta voluntad de persuasión” que abrevia de la tradición clásica y produce una consciencia metarretórica características del romanticismo francés. Gracias a la inclusión de múltiples ejemplos, el libro permite releer las obras más importantes del romanticismo a la luz de la práctica y el estudio retóricos.

En su lectura de *La traducción lingüística y cultural en los procesos educativos: hacia un vocabulario interdisciplinar*, coordinado por Irlanda Villegas, Gunther

Dietz y Miguel Figueroa Saavedra, Lorena Rivera Rosas apunta la doble pertinencia del texto para los estudios de traducción en nuestro país, ya que no sólo da cuenta del desarrollo tan complejo que han tenido muchos de sus conceptos, metodologías y prácticas en nuestros procesos educativos, sino que también busca dar sentido al conocimiento surgido en otros contextos en términos de nuestras necesidades. La autora resalta las ventajas de la estructura del libro y muestra las posibilidades que surgen de la interacción entre sus diferentes entradas, perspectivas y rutas de lectura. Al enfatizar la importancia que la práctica y la reflexión teórica sobre la traducción tienen en el mundo contemporáneo, Rivera Rojas retoma una de las ideas centrales de este vocabulario interdisciplinar: los intercambios que se dan entre lenguas y lenguajes producen relaciones socioculturales, además de textuales, transformaciones a las que vale la pena prestar atención.

Finalmente, Claudia Gidi, en su reseña de *Escribir para públicos jóvenes, una conquista de la libertad*, de la actriz y dramaturga Suzanne Lebeau, considera con gran sensibilidad el proceso de maduración crítica y reflexiva que produjo el libro y que llevó a Lebeau a notar la discrepancia entre la complejidad y vitalidad del público infantil y el lenguaje que se empleaba en los espectáculos que se le presentaban. Esa distancia resultó en que creara sus propios espectáculos, cuestionando la relación misma entre adultos y chicos. El libro, según la autora de este texto, es la búsqueda por crear las condiciones necesarias para que se produzca un encuentro teatral, profundo y empático, comprometido con la infancia y el arte dramático, que no evada la tensión que caracteriza a las contradicciones humanas.

Una vez presentado el contenido de este número 6 de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* no nos resta más que agradecer el trabajo editorial de Ian Ángel Galván, Ainhoa Brosa Mendoza, Elena Eguiarte Pardo, Mariana Ramírez Mendoza y Sofía Minerva Sánchez Nateras. Además, volvemos a dar las gracias a todo el apoyo que, desde el Área de Publicaciones de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, nos siguen brindando Maximiliano Jiménez e Isabel del Toro con las revisiones técnicas, la formación y el diseño del volumen.

Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli

Referencias bibliográficas

- BIERI, Anja Hälg. (2018). “Walking in the Capitalist City: On the Socio-economic Origins of Walkable Urbanism”. En Michael Hall, Yael Ram y Noam Shoval (Eds.), *Routledge International Handbook of Walking* (pp. 27-36). Routledge.
- NAUPERT, Cristina (Comp.). (2003). *Tematología y comparatismo literario*. Arco Libros.
- SMITH, Phil. (2018). “Radical Twenty-First Century Walkers and the Romantic Qualities of Leisure Walking”. En Michael Hall, Yael Ram y Noam Shoval (Eds.) *Routledge International Handbook of Walking* (pp. 37-45). Routledge.
- SOLNIT, Rebecca. (2001). *Wanderlust. A History of Walking*. Penguin Books.





CENTRAL
POLIGRAFÍAS

SAFO, LA MUSA Y ANDRÓMACA:
DESDOBLAMIENTOS AMBULATORIOS DE CHARLES BAUDELAIRE

SAPPHO, THE MUSE, AND ANDROMACHE:
CHARLES BAUDELAIRE'S AMBULATORY UNFOLDINGS

Mircea LAVANIEGOS SOLARES

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO* | Ciudad de México, México

Contacto: lavaniegos.mircea@gmail.com

Resumen

Este artículo aborda el motivo del caminar en *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire, haciendo alusión a algunos poemas del *Spleen de París* (1869), a través de tres *temas-personajes* o *mitemas* provenientes de la tradición grecolatina: Safo, la musa y Andrómaca. Se plantea que, en el desdoblamiento del poeta en estas tres figuras, la poética baudelaireana ofrece una tríada de caminares que le permiten plasmar su experiencia en un París que sufría cambios en su arquitectura, en su vida social y en su industria cultural. Estos desdoblamientos son los siguientes: el caminar erótico (Safo), el caminar mendicante (la musa) y el caminar alegórico (Andrómaca). Sirviéndose de las ideas de Walter Benjamin sobre el héroe como un elemento central del pensamiento mito-poético de Baudelaire, se pretende englobar estas expresiones como una manera de hacerle frente a una geografía urbana del siglo XIX. Nos preguntamos por la relación de la poesía con el mito y en la capacidad de éste para dar sentido a una experiencia agobiada ante los cambios que la modernidad genera en la vida de sus habitantes. Desde un enfoque temático, se busca establecer puentes dentro de la obra baudelaireana que permitan comprender su producción como un todo coherente y articulado.

Abstract

This paper explores walking as a motif in Charles Baudelaire's *The Flowers of Evil* (1857), making some connections with *Spleen of Paris* (1869), through three *character-themes* or *mythemes* from the Greco-Latin tradition: Sappho, the Muse, and Andromache. We propose that, with the poet's unfolding in these three figures, Baudelairean poetics offers a triad of walks that allow him to capture his experience in a Paris that was suffering changes in its architecture, social life, and cultural industry. These unfoldings are erotic walking (Sappho), mendicant walking (the Muse), and allegorical walking (Andromache). Using Walter Benjamin's ideas about the hero as a central element of Baudelaire's myth-poetic thought, we intend to encompass these expressions as a way of confronting nineteenth-century urban geography. We wonder about the relationship of poetry with myth and its ability to give meaning to an experience overwhelmed by the changes that modernity generates in the lives of its inhabitants. From a thematological approach, the article seeks to establish connections within the Baudelairean work that allow us to understand his production as a coherent and articulated whole.

* *Estudiante de la Maestría en Letras*

Palabras clave: Charles Baudelaire, mitología, literatura francesa, héroes literarios, poesía, caminatas

Keywords: Charles Baudelaire, mythology, French literature, literary heroes, poetry, walking

El vagabundeo era para él condición de perfección y necesidad de naturaleza.

—CHARLES ASSELINEAU

La excursión a la montaña

La figura autoral que se muestra detrás del escritor de *Las flores del mal* ha sido motivo de múltiples controversias y reflexiones: desde la censura de algunas de sus piezas, llevada a cabo durante el mismo año de su publicación en los tribunales por la decencia de París, hasta su postulación como resistente, asimilado con el líder revolucionario Blanqui, a la gran ola de la modernidad por un pensador del período de entreguerras del siglo pasado (Benjamin, 1980). El futuro prometedor de un brillante estudiante del Lycée Louis-le-Grand, la muerte prematura de su padre, el matrimonio de la joven viuda con el comandante Aupick, la vida licenciosa del poeta en la bohemia parisina, su exilio voluntario a Bélgica y la apoplejía que marcó sus últimos días han sido ingredientes de múltiples interpretaciones en clave psicológica del trayecto biográfico de Charles Baudelaire. Ya entre sus contemporáneos inspiraba un halo de extravagancia que él mismo contribuyó a crearse y que en 1868, el año siguiente de su muerte, provocó que su amigo Charles Asselineau considerara necesario acompañar la edición de sus obras completas con un ensayo sobre su vida, su método de trabajo y la faceta humana del escritor: “Tras la obra escrita y publicada, existe una obra hablada, actuada, vivida, que es importante conocer porque explica la otra y contiene, como el propio Baudelaire diría, su génesis” (Asselineau, 2004: 15).

En este artículo se abordará el motivo del caminar en *Las flores del mal* (1857) y en algunos pasajes del *Spleen de París* (1869) de Charles Baudelaire, tomando como eje de su pensamiento la figura del héroe. Dicha figura se desglosa en una serie de temas-personajes o mitemas provenientes de la tradición grecolatina: Safo, la musa y Andrómaca. Tomo esta clasificación de las figuras míticas del sujeto lírico que Maya Hadeh (2015) propone como desdoblamientos del yo poético. En su reciente estudio sobre la mitología baudelairiana, explora la operación de estos temas-personajes

como duplicadores: por una parte, las figuras míticas encarnan en la cotidianidad urbana del poeta y, por otra, su experiencia personal de la ciudad se universaliza a través del mito (Hadeh, 2015: 134). Comprendo por *mitemas* elementos antiguos contenidos en relatos conocidos (Kerényi, 2004) cuya repetición permite estudiarlos en el flujo de una tradición, al mismo tiempo que percibir su constante mutación e hibridación con otras tradiciones. A través de personajes simbólicos y episodios dramáticos, ayudan al ser humano a dar sentido a su existencia (Wunenburger, 2005) y, en el caso que nos ocupa, a articular la vivencia de un poeta en la ciudad. Entiendo por *motivo* un elemento imaginario recurrente, que se tipifica en cada momento de su aparición textual, a la manera de un topos o cristalización verbal de una idea (Pimentel, 1993). El análisis del caminar como motivo permite relacionar distintos pasajes de la obra baudelairiana en aras de profundizar en la experiencia del poeta en una geografía urbana, en este caso París, sucinta de dialogar con la experiencia de otros escritores que también vivieron y escribieron en ciudades convulsas del siglo XIX, tales como Dickens en Londres o Dostoievski en San Petersburgo.

En los estudios que Walter Benjamin dedica al poeta, figura en el umbral entre el mercado y la fantasmagoría, se postula la presencia del héroe como una actitud aristocrática frente a la modernidad: “El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica. Esta fue también la opinión de Baudelaire” (Benjamin, 1980: 92), en oposición al hombre común y corriente, sin atributos, que anunciaba el mundo moderno, podríamos agregar. Junto con Balzac, el poeta de *Las flores del mal* inaugura el llamado segundo romanticismo, oponiendo a “la renuncia y la entrega” una transfiguración “de las pasiones y la fuerza de resolución” (Benjamin, 1980: 92). Esto es lo que llevó a Gilbert Durand (2013) a leer en él “la quiebra del mito romántico de Prometeo” que, pese a la caída en el mal y en el pecado, proponía “la victoria del hombre histórico” a través de un ascenso épico y redentor (276-277). En contraposición a este modelo heroico triunfante, el héroe de Baudelaire es un experimentador trágico de la urbe, está condenado a la corrupción de la era moderna y, captivo en una olla de demonios, “nada tiene de triunfador” (Durand, 2013: 278). Su heroicidad orbita bajo el “signo del suicidio” que, en palabras de Benjamin (1980), le asegura “la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones” (93). En este sentido, la capacidad de dar forma, música e imagen al

sufrimiento —ese “divino remedio de nuestras impurezas”¹ (Baudelaire, 2019: 87), tal y como lo describe en su plegaria el “Poeta” del primer texto de *Las flores del mal*—, a través de una alquimia compleja, es lo que caracteriza al héroe de Baudelaire, cuya “sobrevaloración de la obra como deber fundamental del hombre, como mensaje o como misión” (Durand, 2013: 289) constituyó uno de los ejes de su vida.

Ya hemos mencionado la noción de héroe que Benjamin observó en la obra baudelairiana, como una actitud que le permite al hombre moderno huir de las multitudes de la ciudad, tomar distancia, pero también perder su identidad en ella. Es este juego creativo —o paso atrás, momento de la mirada diferenciada, antes de precipitarse a la fusión en la masa popular— lo que Baudelaire protegió como el preciado “umbral que separa a cada uno de la multitud” (Benjamin, 1980: 83). Al comienzo de su capítulo “Andares de la ciudad”, Michel de Certeau (2000) expone un movimiento semejante en la experiencia de un caminante neoyorquino que sube a la cima del World Trade Center para escapar del “dominio de la ciudad” y de su “ley anónima”, que “mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores” como un laberinto cretense (104). Es a partir de esta elevación que el caminante opone una distancia al “mundo que [le] hechizaba y del cual quedaba *poseído*”, para adquirir una mirada panorámica (“ojo solar” o “mirada de dios”, la llama De Certeau) que le permite leer la ciudad como si se tratara de un texto y salir de “la ficción del conocimiento” (De Certeau, 2000: 104). Algo parecido le ocurre a la voz poética en un epílogo proyectado para la edición de *Las flores del mal* de 1861:

A la montaña he subido, dichoso el corazón.

Desde allí, enteramente, puede verse la ciudad:

Purgatorio, lupanares, infierno, hospitales, prisión.

Toda desmesura florece allí como una flor.² (Baudelaire, 2003a: 49)

Esta excursión a la montaña, en compañía de una prostituta, es símbolo de la génesis poética en la gran ciudad. Desde ese sitio elevado que recupera el simbolismo de la cumbre de la montaña, caro para el romanticismo, la ciudad se convierte en un “templo de pilares vivientes”, cuyos “bosques de símbolos [...] le contemplan con miradas

¹ “divin remède à nos impuretés”. Las citas en francés se toman de los textos contenidos en Baudelaire (1975, 1976), editados por Claude Pichois.

² “Le cœur content, je suis monté sur la montagne. / D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur, / Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, baigne, / Où toute énormité fleurit comme une fleur.”

familiares”³ (Baudelaire, 2019a: 95). Allí, “puede verse la ciudad” como una totalidad infernal y cautivadora, que ofrece sus excesos y crímenes “como una flor” para que el poeta los coseche. No sube allí “a derramar lágrimas vacías”⁴ (Baudelaire, 2003a: 49) por su terrible corrupción, sino a expresar su derrota con una declaración de amor a la “infame capital”, cuyos placeres “el vulgo profano no sabe comprender”.⁵ En este último verso —el cierre del poema— el poeta marca su diferencia con el caminante común y corriente de la ciudad (“el vulgo profano”), y resalta su carácter de iniciado en los “placeres” brindados por “cortesanías” y “bandidos”. Su diferencia radica en una mirada ética o actitud estética, que le permite romper con la falsa moral y las buenas costumbres para captar la belleza dentro de la purulenta ciudad, “cuyo encanto infernal rejuvenece [la] vida”.⁶

La tragicidad del héroe baudelairiano surge de un conflicto entre su faceta de *flâneur* —es decir, de practicante ordinario de la ciudad— y su faceta de *vidente*, que lo liga a la praxis poética. Su dilema consiste en estar desgarrado entre dos fuerzas. Visión y caminata no alcanzan a consolidarse en el perfil espiritual del peregrino. El poeta es poseído por su movimiento deambulatorio, pero al mismo tiempo aspira a la ascesis a través de una mirada sintética que lo resuma todo. En los pasos que suben una pendiente para observar la ciudad desde lo alto radica la dicha del corazón del poeta, la posibilidad de la creación artística. En este movimiento ambulatorio, entra en juego la oposición que Michel de Certeau (2000) esbozó entre las formas empleadas y los modos de empleo. Si la ciudad moderna establece un sistema espacial y unos usos fijos que organizan el conjunto de posibilidades y prohibiciones del peatón, el poeta que la camina los actualiza, los desplaza e inventa nuevas maneras de andar: atajos, desviaciones, discontinuidades e improvisaciones que desbordan los límites de la caminata establecida.

Destinado a amar las florecencias infernales —recuérdese que llama a Satán “dueño de mi aflicción”⁷ (Baudelaire, 2003a: 49) en el siguiente verso del fragmento citado—, el poeta de la ciudad encuentra su libertad poetizando sus vagabundeos, una libertad que es ante todo una actitud para habitar la urbe, recurriendo al mito y transformando sus andanzas en prácticas poéticas. Este procedimiento mito-poético

3 “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers.”

4 “pour répandre un vain pleur”

5 “Je t’aime ô capitale infâme ! [...] / ...vous offrez des plaisirs / Que ne comprennent pas les vulgaires profanes”

6 “dont le charme infernal rajeunit sans cesse”

7 “patron de ma détresse”

convierte la caminata urbana en una serie de motivos que se corresponden con los distintos temas-personajes que hemos enunciado: el caminar erótico (Safo), el caminar mendicante (la musa) y el caminar alegórico (Andrómaca). A continuación, analizaremos tres momentos de la obra baudelairiana que ejemplifican cada uno de estos motivos; a partir de ellos, Baudelaire sugiere una alternativa a la caminata automática, o disciplina ambulatoria, que toma conciencia de su perdición y pervierte el *concepto de ciudad*, a la manera de un héroe fracasado o trágico. Vale la pena resaltar que las instancias a las que nos referiremos toman como eje central de la imaginación figuras femeninas de origen grecolatino. La presencia femenina, que se metamorfosea con el desdoblamiento del poeta, suscita una tríada de temas-personajes que modelan la imagen de la inspiración poética y “participan de la emanación de una voz, a la vez suya y ajena, en el corazón de la instancia lírica” (Hadeh, 2015: 134).⁸

El caminar erótico o la décima musa

El tema-personaje de Safo —poeta arcaica del siglo VI a. C., oriunda de la isla de Lesbos y apodada la “décima musa” por la tradición poética posterior— se nutre de los anhelos del poeta por un mundo anterior a la era cristiana y gobernado por los placeres eróticos. Si bien esta búsqueda por restituir a Amor su trono en la sociedad de los seres humanos se engarza con el tema de la Edad de Oro, en el imaginario baudelairiano este anhelo se mezcla con el motivo del viaje, concebido como un trayecto doloroso hacia la inmortalidad. En su poema “Lesbos”, una de las piezas censuradas en la primera edición de *Las flores del mal*, la décima musa aparece como la adoración de la isla que, en vista del “eterno martirio” (Baudelaire, 2019: 515) que le inflige el amor, obtiene el perdón y la gloria del Universo. Como regente de unas artes amatorias que no rechazan los sufrimientos que conlleva el erotismo (“besos lánguidos o gozosos”¹⁰ [513], “pechos ansiosos”,¹¹ “besos hormigueantes, hondos, tormentosos, secretos”¹²), Safo triunfa sobre Venus “por sus tristes palideces”¹³ (517). Pero es también por causa de un crimen erótico (su entrega

⁸ Las traducciones de la obra de Hadeh son mías.

⁹ “éternel martyre”

¹⁰ “baisers, languissants ou joyeux”

¹¹ “cœurs ambitieux”

¹² “baisers [...] / Orageux et secrets, fourmillants et profonds”

¹³ “par ses mornes pâleurs”

al amor del varonil Faetón), “insultado al rito y al inventado culto”¹⁴ (517) que el “honor del archipiélago”¹⁵ (515) se precipita al mar desde la cumbre del Léucato. Su gloria es al mismo tiempo su fatalidad. En la figura de Safo convergen una imagen de elevación —la poeta alcanza la inmortalidad gracias al dolor producido por amor— y una imagen de “blasfemia” a las relaciones homoeróticas que la empuja al suicidio¹⁶. Es precisamente por el homoerotismo que rodea a esta autora que Baudelaire proyecta en ella un doble poético-erótico que revaloriza en igualdad de términos su faceta de amante y de poeta:

Pues Lesbos de entre todos me ha elegido en la tierra
para cantar la flor secreta de sus vírgenes,
y fui en el negro arcano desde niño admitido
de las desenfrenadas risas y el llanto oscuro;
pues Lesbos de entre todos me ha elegido en la tierra.¹⁷ (Baudelaire, 2019b: 515)

Este fragmento se enmarca en una tradición de iniciaciones poéticas que aparecen desde Hesíodo y su consagración como cantor por las musas hasta las *Elegías de Duino* de Rilke y el ángel que escapa a los amantes. No obstante, en este caso, se trata de la iniciación de un poeta que cantará específicamente temas eróticos, expresados en la elección del poeta por Lesbos que, en el poema que Baudelaire (2019b) le dedica, se describe como la “madre de los deleites griegos y los juegos latinos”¹⁸ (513). Resulta difícil sostener esta hipótesis a partir del periodo en el que esta iniciación ocurre en la vida del poeta (“desde niño”); sin embargo, si tomamos como paratexto el poema xcix —en el que se describe la mirada de la diosa Venus, “escondiendo sus miembros desnudos en el pobre bosque”¹⁹ (Baudelaire, 2019c: 387), dirigida al comedor en el que acontecen “cenas solitarias y largas”²⁰ del poeta con su madre antes de su segundo matrimonio—, es posible apreciar que la noción del amor a la que hace referencia el poema aparece en un sentido amplio. En una carta que Baudelaire (2019c) dirige a su madre, se refiere a la inspiración de este poema como “aquel tiempo de viudedad

14 “insultant le rite et le culte inventé”

15 “honneur de l’archipel”

16 “l’orgueil punit l’impiété / De celle qui mourut le jour de son blasphème”

17 “Car Lesbos entre tous m’a choisi sur la terre / Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs, / Et je fus dès l’enfance admis au noir mystère / Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs ; / Car Lesbos entre tous m’a choisi sur la terre.”

18 “Mère des jeux latins et des voluptés grecques”

19 “Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus”

20 “dîners longs et silencieux”

que [recuerda] de manera singular y con tristeza”, en su casa de Neuilly a las afueras de París (387). Se trata de un amor que involucra también el duelo y la melancolía que suceden a la pérdida del ser amado o a su ausencia, y que Baudelaire pudo haber experimentado tras la muerte de su padre, cuando tenía seis años.

El “negro arcano” en el que el poeta es admitido “para cantar la flor secreta de sus vírgenes”²¹ (Baudelaire, 2019b: 515) remite a un contexto iniciático que involucra el tránsito por emociones peligrosas. Las “desenfrenadas risas”²² y “llantos sombríos”²³ que el elegido para tales labores debe recolectar le exigen adoptar una actitud que oscila entre la suma atención y el duelo:

Y velo desde entonces en la cumbre de Léucato,
tal centinela de ojo penetrante y seguro,
que otea noche y día brick, tartana, o fragata,
cuyas formas lejanas el azul estremece.

Y velo desde entonces en la cumbre de Léucato.²⁴ (Baudelaire, 2019b: 517)

A pesar del rigor de este centinela, que espera “noche y día” avistar entre las olas el navío que transportará el cadáver de Safo, su mirada es profundamente melancólica. Es la mirada del lamento que invadirá la estrofa final del poema, transformando los placeres de la isla en un “grito de tormenta”²⁵ (Baudelaire, 2019b: 517) por la muerte de su poeta predilecta. Entre el vigía de “ojo penetrante y seguro” y la poeta lesbica, que se quita la vida saltando desde el acantilado, la diferencia es casi imperceptible. Su presencia en la cumbre de Léucato los une en un mismo movimiento suicida: el viaje a la inmortalidad, un trayecto que implica el descenso voluntario a la muerte “para encontrar *lo nuevo*”²⁶ (Baudelaire, 2019d: 495). Tal es el llamado que se expresa en la última parte del poema “El Viaje” que cierra *Las flores del mal*: “¡Oh Muerte! ¡Oh capitana! ¡Tiempo es ya! ¡Alzad el ancla!”²⁷ (495). En este poema, se dismantela la fantasía viajera de un “amante de mapas y grabados”²⁸ (483) al encontrarse con

21 “pour chanter le secret de ses vierges en fleurs”

22 “rires effrénés”

23 “sombres pleurs”

24 “Et depuis lors je veille au sommet de Leucate, / Comme une sentinelle à l’œil perçant et sûr, / Qui guette nuit et jour brick, tartane ou frégate, / Dont les formes au loin frissonnent dans l’azur ; / Et depuis lors je veille au sommet de Leucate.”

25 “cri de la tourmente”

26 “pour trouver du *nouveau*”

27 “Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l’ancre !”

28 “amoureux de cartes et d’estampes”

un marinero que le confiesa que los errantes también conocen el hastío (“también nos aburrimos, igual que aquí, a menudo”²⁹ [489]). La “amarga ciencia”³⁰ (493) que el viajero le revela es que bajo las “nobles historias”³¹ (487), con las que el hombre sedentario se embriagaba “para engañar al Tiempo, ¡vigilante y funesto enemigo!”³² (493), subyace a su vez el tedio parisino.

En un mismo contexto, orbita el poema “Viaje a Citerea”, en el que un viajero se identifica con el cuerpo podrido de “sangrantes huecos”³³ (Baudelaire, 2019e: 449) de un ahorcado que sufre la laceración de animales salvajes “para expiar [sus] cultos infames”³⁴ (449). Como en “El Viaje”, la única alternativa para escapar del hastío —o resistirle— es la identificación del marinero con el cadáver que yace en la isla de Venus, como una alegoría de su cuerpo y alma: “¡Ridículo colgado, míos son tus dolores!”³⁵ (451). Ahora bien, en los tres poemas a los que nos hemos referido la aceptación del viaje hacia la muerte va aunada a un elemento erótico. Ya sea como la diosa regente de un erotismo pecaminoso (en “Lesbos” y en “Viaje a Citerea”) o como un ídolo que esclaviza a los hombres primitivos (en “El Viaje”), la femineidad aparece como la dispensadora de los dolores amorosos que aseguran el trance hacia la inmortalidad. Basta recordar los versos del poema “Perfume exótico”, en el que el olor de un seno de mujer trae a la mente del poeta las “jubilosas riberas”³⁶ (Baudelaire, 2019f: 145) y los “dulces climas”³⁷ de una “isla indolente”³⁸ (145), o citar una estrofa del poema que le sigue, “La Cabellera”, en el que una alcoba es invadida por la ensoñación que suscitan unos cabellos trenzados:

Me iré lejos, a donde, llenos de savia, el árbol
y el hombre se extasían, bajo climas ardientes;
¡oh fuertes trenzas, sed la ola que me lleve!

²⁹ “nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici”

³⁰ “amer savoir”

³¹ “nobles histoires”

³² “Pour tromper l’ennemi vigilant et funeste / Le Temps”

³³ “coins saignants”

³⁴ “En expiation de tes infâmes cultes”

³⁵ “Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes !”

³⁶ “rivages heureux”

³⁷ “charmants climats”

³⁸ “île paresseuse”

Contienes tú, mar de ébano, un deslumbrante sueño
de velas, de remeros, de oriflamas, de mástiles.³⁹ (Baudelaire, 2019g: 147)

El viaje a la eternidad no es una experiencia *post mortem* en el sentido cristiano de ascenso a la santidad, a través de un desapego de la carne. Al contrario, acontece en el *hic et nunc* de la realidad del poeta y proviene de una experiencia erótica. De allí que esa muerte, que hemos visto era requisito indispensable para ingresar a lo nuevo y a la inmortalidad, se metamorfosee en una “pequeña muerte”, como un orgasmo que conduce a la fusión de seres diferenciados y que se vincula con el imaginario de los paraísos artificiales (el vino, el hachís, el opio, el sueño) y la belleza efímera (la prostituta, la bohemia parisina, la calle, la modernidad). La concepción del erotismo en Baudelaire, como diría Bataille (1980), “nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad” (40), una “eternidad de deleites”⁴⁰ (Baudelaire, 2003b: 55) como la que vislumbra el yo poético de “El aposento doble” en el *Spleen de París*. Por esta razón, la alegoría del ahorcado de “Viaje a Citerea” representa con crudeza un cuerpo sin salvación, entendida como gloria ultramundana, mientras que la “otra religión”⁴¹ (Baudelaire, 2019b: 515) —que en el poema “Lesbos” se representa en todo su esplendor— sugiere un “amor (que) se reirá del Infierno y el Cielo”⁴² (515). En este exceso de orgullo, fruto de una experiencia erótica que instaura una Edad de Amor muy superior a las glorias celestiales, están contenidas la transgresión y la blasfemia que condenarán a la poeta a su suicidio. La imagen del ahorcado sugiere la expiación por medio de un castigo. Ambas circunstancias nos remiten a un escenario trágico en el que el héroe es castigado por un acto de desmesura.

En este sentido, es posible leer la figura de Safo como un doble erótico-poético del autor, que concilia dos de sus actividades primordiales: el erotismo y la poesía. La excursión a la montaña, modelo de la génesis poética en la urbe, se transforma así en la caminata dolorosa de una poeta que sufre por amor a la cumbre del Léucato en busca del suicidio. La caracterización de la voz poética en el epílogo a *Las flores del mal* como un “viejo lascivo con su vieja amante”⁴³ (Baudelaire, 2003a: 49) reproduce un

39 “J’irai là-bas où l’arbre et l’homme, pleins de sève, / Se pâment longuement sous l’ardeur des climats ; / Fortes tresses, soyez la houle qui m’élève ! / Tu contiens, mer d’ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts.”

40 “éternité de délices”

41 “Votre religion comme une autre est auguste”

42 “Et l’amour se rira de l’Enfer et du Ciel !”

43 “comme un vieux paillard d’une vieille maîtresse”

trayecto similar. Ha subido a la montaña para “[embriagarse] de la enorme ramera” en una entrega voluntaria al “encanto infernal que rejuvenece la vida”⁴⁴ y que constituye un viaje a la inmortalidad, por más efímero que éste resulte.

El caminar mendicante o la musa decadente

El siguiente trayecto remite todavía más a una representación sórdida de la realidad urbana del poeta. La figura de la musa decadente aparece como un doble del poeta en perpetuo sufrimiento, sumido en la impotencia e indigencia. Se trata de la relación del poeta de la urbe con *su* musa, que ha perdido los poderes de la inspiración y lo observa con una mirada fría que enfatiza el abandono y la incomunicabilidad del poeta. Sin embargo, antes de avanzar en el análisis de los textos en los que este desdoblamiento acontece, vale la pena detenerse en la construcción binaria entre la belleza antigua y la belleza moderna de *Las flores del mal*, eje estructural del pensamiento baudelairiano.

El universo baudelairiano está regido por dos principios antagónicos a los que el poeta rinde pleitesía y está condenado: el Ideal y el Spleen. A este último ya nos hemos referido con el aburrimiento que persigue por igual al habitante urbano y al viajero marino en “El Viaje”. “¡Es el Hastío (l’Ennui)!” que “fuma su pipa” y “sueña cadalsos” en la advertencia “Al lector” de los primeros versos de *Las flores del mal*⁴⁵ (Baudelaire, 2019h: 79); de entre todo el zoológico “de nuestras corrupciones” el “más malvado, más inmundo, más feo”.⁴⁶ Es el Espectro, encarnado en un alguacil, que toca la puerta y acaba con el sueño de una “cámara paradisíaca”⁴⁷ (Baudelaire, 2003b: 55) en “El aposento doble”. En este poema en prosa, el Hastío se mezcla con la imagen del “Tiempo [que] reina como soberano” y cuyo “demoniaco cortejo” está compuesto por “Recuerdos, Penas, Espasmos, Miedos, Angustias, Pesadillas, Cóleras y Neurosis”⁴⁸ (Baudelaire, 2019b: 56). Él es el “rey de un pluvioso país”⁴⁹ (Baudelaire, 2019i: 303), condenado al aburrimiento, que gobierna sobre los cuatro poemas del

44 “Je voulais m’énivrer de l’énorme catin, / Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse”

45 “C’est l’Ennui ! — l’œil chargé d’un pleur involontaire, / Il rêve d’échafauds en fumant son houka.”

46 “Dans la ménagerie infâme de nos vices, / Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !”

47 “chambre paradisiaque”

48 “le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d’Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.”

49 “le roi d’un pays pluvieux”

Spleen parisino (LXXV-LXXVIII, *Las flores del mal*), símbolo de la modernidad, adscrita en un presente histórico (el Tiempo), y astro regente de la urbe que configura su estado anímico (el Hastío).

Su contraparte, el Ideal, es una “mujer de robustez divina y adorable finura”⁵⁰ (Baudelaire, 2019j: 137), con una “mirada lánguida, hipócrita y burlona”,⁵¹ que cobra forma en una *Estatua alegórica al gusto renacentista*, subtítulo del poema “La máscara”. En este texto, las “gracias florentinas”⁵² del “cuerpo musculoso”⁵³ de esta gentil reina culminan en una naturaleza de “monstruo bicéfalo”⁵⁴ (Baudelaire, 2019j: 139). Todos los encantos que describen los dialogantes que contemplan esta escultura no son sino “una máscara, un decorado falso”⁵⁵ (Baudelaire, 2019k: 139), que con su “rostro mentiroso”⁵⁶ ocultaba el “Dolor de [sus] ojos”.⁵⁷ Retirada la máscara, el llanto que brota de ellos se origina del hecho de que “ha vivido”, “vive” y “¡aún habrá de vivir! cual nosotros”.⁵⁸ En su poema “La Belleza”, se la describe enmascarada como una “esfinge incomprendida”⁵⁹ (131) ante cuya belleza “como un sueño de piedra”⁶⁰ los poetas consumen “sus días en austeros estudios”.⁶¹ A diferencia del personaje del primer poema, esta reina del azur no llora ni ríe nunca. Sus ademanes fastuosos “parecen prestados de edificios soberbios”⁶² y sus ojos son “puros espejos que hacen todo aún más bello”.⁶³ Es la belleza antigua, cuyo semblante solemne y divino no se enturbia con el sufrimiento de la vida humana.

No obstante, esta musa perfecta “que llenaba la atmósfera del ideal”⁶⁴ (Baudelaire, 2003c: 120) parece no corresponder con la decadencia de los tiempos modernos y muy pronto es enterrada por el propio poeta. En su poema en prosa “¿Cuál es la verdadera?”, el narrador entra en cólera por la aparición de “una personita que se parecía

50 “Cette femme [...] / Divinement robuste, adorablement mince”

51 “Ce long regard sournois, langoureux et moqueur”

52 “grâces florentines”

53 “corps musculoux”

54 “monstre bicéphale”

55 “Mais non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur”

56 “face qui ment”

57 “la Douleur fait jaillir de tes yeux”

58 “C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore ! / Demain, après-demain et toujours ! — comme nous !”

59 “sphinx incompris”

60 “comme un rêve de pierre”

61 “Les poètes [...] / Consumeront leurs jours en d'austères études”

62 “devant mes grandes attitudes, / Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments”

63 “De purs miroirs qui font toutes choses plus belles”

64 “qui remplissait l'atmosphère d'idéal”

singularmente a la difunta”,⁶⁵ cuya pérdida el protagonista lamentaba, que afirma ser la verdadera Benedicta: “¡Soy yo, una valiente bribona! ¡Y para castigo de tu locura y de tu ceguera me amarás tal como soy!”⁶⁶ Es tanta la furia que invade al narrador que, para acentuar su triple rechazo a esta afirmación, golpea el suelo y su pierna se hunde “hasta la rodilla en la sepultura reciente”⁶⁷ (Baudelaire, 2003c: 121). Ha quedado presa “quizá para siempre” en “la fosa del ideal”.⁶⁸ Este poema, titulado inicialmente “El Ideal y lo Real” (1863), muestra de qué manera la irrupción de “esta Musa grotesca provoca una ruptura con el lirismo romántico y se afirma en detrimento del poeta y de su Musa perfecta” (Hadeh, 2015: 148). La belleza antigua no es más que una fosa llena de cadáveres, que se aderezan cual “beldades de viñetas”⁶⁹ (Baudelaire, 2019l:133) para ocultar sus rostros compungidos y malolientes. En su poema “El Ideal” se revela su verdad oculta: unos “encantos forjados en las titáneas bocas”⁷⁰ que satisfacen los gustos del “corazón abisal”⁷¹ del poeta.

Algunas veces negándose a reconocerla y aferrándose a la belleza marmórea de la musa antigua, otras fusionándose por completo con ella en una agonía sin tregua, la musa decadente constituye “el símbolo mismo de la inseparable dualidad” (Durand, 2013: 280). En ella, este “perfecto [al]químico” —como llamó Durand a Baudelaire— trata de conjuntar una serie de polaridades irreconciliables en su realidad: el Spleen y el Ideal, la Modernidad y la Antigüedad,⁷² el Bien y el Mal. La sociedad parisina con su moral pequeñoburguesa es incapaz de digerir esta amalgama de tendencias contradictorias que se respira en los albores del capitalismo. De allí que la función del poeta en la era moderna sea sembrar el germen de una transgresión de valores, haciéndonos conscientes del hastío y del mal que “ocupan nuestro espíritu y nos desgastan el cuerpo”⁷³ (Baudelaire, 2019h: 75).

65 “je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte”

66 “C’est moi, la vraie Bénédicte ! C’est moi, une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m’aimeras telle que je suis !”

67 “ma jambe s’est enfoncée jusqu’au genou dans la sépulture récente”

68 “je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l’idéal”

69 “beautés de vignettes”

70 “appas façonnés aux bouches des Titans”

71 “Ce qu’il faut à ce cœur profond comme un abîme”

72 En su ensayo “Le peintre de la vie moderne”, dedicado a la obra del dibujante Constantin Guys, Baudelaire (1976) esboza una teoría del arte basada en esta dualidad: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable (La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable)” (695; traducción propia).

73 “La sottise, l’erreur, le péché, la lésine, / Occupent nos esprits et travaillent nos corps”

Uno de los frentes en los que esta crítica se expresa es en el lugar que ocupa la poesía dentro de un contexto moderno. En el poema “La musa enferma”, la anti-gua emisaria de los mensajes de los dioses en la tradición grecolatina amanece una mañana enferma del mal de su tiempo. Sus ojos están poblados de “nocturnas visiones”⁷⁴ (Baudelaire, 2019m: 109) y en su tez se reflejan “alternativamente horror y locura”.⁷⁵ El poeta la interroga sobre la causa de su malestar: sugiere con un “súcubo verdoso” y un “duendecillo rosa” la presencia de un amor que a la vez produce miedo⁷⁶; o tal vez se trata de la “pesadilla” que, “con su travieso y déspota puño”,⁷⁷ la ha encerrado en una ciudad concebida como cárcel.⁷⁸ Enseguida, le expresa sus deseos de que “pensamientos fuertes”⁷⁹ habitaran en su pecho y de que su “sangre cristiana” fluyera “en rítmicas olas”⁸⁰ cuyas sonoridades se asemejaran a las “viejas sílabas”⁸¹ que producían con su música Apolo y Pan. Este paisaje de antiguas deidades —evocado por “el aroma saludable”⁸² que exhalaría la musa, síntoma de su curación— recuerda a la Edad de Amor del poema “Lesbos”. Sin embargo, el siguiente poema de *Las flores del mal* nos deja ver que este idilio no es más que una ensoñación del poeta, sin atisbos de concretarse y que sólo aparece como un contraste frente a la situación real de su musa.

En “La musa venal”, el poeta también se dirige a ella en segunda persona (“Oh musa de mi alma”⁸³ (Baudelaire, 2019n: 111) y la califica de “amante de palacios”,⁸⁴ preguntándole cómo será su situación cuando llegue el invierno: ¿tendrá o no tendrá “un tizón que caliente [sus] pies amoratados”⁸⁵?, ¿recuperará su belleza marmórea “con los rayos nocturnos que horadan los postigos”⁸⁶ (111)? y, aún más elemental, ¿recogerá “el oro de bóvedas azules” con su “bolsa tan seca como [su] paladar”⁸⁷? Esta última descripción de su bolsa “seca” —construyendo una hipálage en la que, en

74 “Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes”

75 “Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint / La folie et l’horreur”

76 “Le succube verdâtre et le rose lutin / T’ont-ils versé la peur et l’amour”

77 “Le cauchemar, d’un poing despotique et mutin, / T’a-t-il noyée au fond d’un fabuleux Minturnes ?”

78 El “Minturno quimérico” al que, como sugiere el poeta, la musa ha sido hundida es en la historia romana una ciudad del Lacio donde el cónsul Mario se refugió y fue encarcelado por orden del dictador Sila.

79 “penseurs forts”

80 “que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques”

81 “syllabes antiques”

82 “l’odeur de la santé”

83 “Ô muse de mon cœur”

84 “amante des palais”

85 “Auras-tu [...] / Un tison pour chauffer tes deux pieds violets ?”

86 “Ranimeras-tu donc tes épaules marbrées / Aux nocturnes rayons qui percent les volets ?”

87 “Sentant ta bourse à sec autant que ton palais, / Récolteras-tu l’or des voûtes azurées ?”

realidad, es el paladar de la musa el que está “seco” porque su inspiración carece de retribución monetaria— ya anuncia la condición precaria de la musa que se explicitará en las últimas dos estrofas:

Para ganar tu pan de cada día, debes
 igual que un monaguillo, mover el incensario,
 y cantar los *Te Deum* en que no crees apenas,
 o, saltimbanqui hambriento, desplegar tus encantos
 y tu risa empapada por un llanto invisible,
 para hacer que la chusma se parta a carcajadas.⁸⁸ (Baudelaire, 2019n: 111)

En este pasaje, la liturgia cristiana se presenta bajo una luz hipócrita en la que la musa actúa como un “monaguillo” que agita un incensario por obligación y alaba al señor con un canto desapasionado. Este joven novicio ha sido tocado por el hastío, que se expresa en su escepticismo al dogma cristiano. Usa los últimos vestigios de su fe para obtener un beneficio. La otra analogía que el poema ofrece es la de un “saltimbanqui hambriento” que, para ganarse un bocado, debe prodigar sus “encantos” a un pueblo insensible que no percibe el llanto que empapa su risa. El arquetipo del payaso trágico, tan caro para Shakespeare, es trabajado por Baudelaire más a fondo en su poema en prosa “La muerte heroica”. Allí, el admirable bufón de la corte, Fancioulo, es conminado por el Príncipe a dar un espectáculo, al que han sido invitados los recientes conspiradores —de los que también forma parte el bufón—, como un acto que el público juzga de clemencia real, después de la mitigación de la rebelión. A pesar de su muerte inminente, fruto de una flecha que el Príncipe ordena ser lanzada en plena función, Fancioulo logra “representar la comedia al borde de la tumba, con un gozo que le impide verla, perdido, como está, en un paraíso que excluye toda idea de tumba y de destrucción”⁸⁹ (Baudelaire, 2003d: 99). Arrobadado por el genio del histrión que “introducía lo divino y lo sobrenatural hasta en las más extravagantes bufonadas”,⁹⁰ el público olvida toda idea de “muerte, luto [y] suplicios”⁹¹ (99). Nos encontramos

88 “Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir, / Comme un enfant de chœur, jouer de l’encensoir, / Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère, / Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas / Et ton rire trempé de pleurs qu’on ne voit pas, / Pour faire épanouir la rate de vulgaire.”

89 “Fanciouille me prouvait, d’une manière péremptoire, irréfutable, que l’ivresse de l’Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l’empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction.”

90 “Fanciouille introduisait [...] le divin et le surnaturel, jusque dans les plus extravagantes bouffonneries”

91 “Personne ne rêva plus de mort, de deuil, ni de supplices.”

pues ante el último avatar del Prometeo en el siglo XIX, que mediante su arte es capaz de “representar simbólicamente el drama de la vida”⁹² (99) antes de fracasar en una muerte heroica.⁹³

Ambas actividades, la del monaguillo incrédulo y la del saltimbanqui incomprendido, son realizadas por la musa baudelairiana para ganar el “pan de cada día”. Sus imágenes plasman el trayecto mendicante del poeta en la urbe. En una época marcada por el desarrollo tecnológico de la imprenta y el auge del periodismo, Baudelaire forma parte de un grupo de escritores “que se proclaman ‘apolíticos’ pero que trasladan a otros campos su guerra personal” (Verjat, 2019: 18). Este grupo de marginados en pugna con el público parisino —en el que también se encontraban Balzac y Flaubert— rechaza la conjugación de su actividad literaria con la vida política, a la manera de Víctor Hugo o Lamartine, y repudia la entrega “a una actividad frenética de periodismo de opinión” (Verjat, 2019: 18). Obligado a publicar sus poemas en la polifónica prensa parisina, Baudelaire incorpora en ellos la ironía y una burla de sí mismo que raya en el patetismo. El ingreso de la poesía a la nueva cultura mediática queda así marcado por la autoconciencia de una crisis en su antigua forma de transmisión, vía las antologías monográficas y las revistas literarias de la Restauración (1815-1830). Como le ocurre al dialogante de “Pérdida de la aureola”, el poema —si es lo suficientemente suspicaz y en ocasiones hasta hermético— puede gozar de su incógnito y “confrontarse directamente a la prosa cacofónica del mundo” (Vaillant, 2009: 46). Un ejemplo de ello aparece en “El viejo saltimbanqui”, donde el poeta representa el destino del hombre de letras que —igual que un triste saltimbanqui cubierto de “cómicos harapos”⁹⁴ (Baudelaire, 2003e: 72), en medio de una feria urbana— ha abdicado de sus encantos performativos:

Al regresar, obsesionado por la visión, traté de analizar mi repentino dolor, y me dije: acabo de ver la imagen del anciano hombre de letras que ha sobrevivido a la generación de la que fue el brillante divertimento; del anciano poeta sin amigos, sin familia, sin hijos, degradado por su miseria y por la ingratitud pública, en cuya barraca el mundo olvidadizo no quiere ya entrar.⁹⁵ (Baudelaire, 2003e: 72)

92 “Le sieur Fancioulle excellait surtout dans les rôles muets ou peu chargés de paroles, qui sont souvent les principaux dans ces drames féeriques dont l’objet est de représenter symboliquement le mystère de la vie.”

93 Para un análisis del desdoblamiento del Artista en el alter ego del Bufón, véase Starobinski (1967).

94 “haillons comiques”

95 “Et, m’en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l’image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans

El desdoblamiento del poeta en un decrepito saltimbanqui remite a la imagen de la musa, condenada a la decadencia en una feria mercantil en la que cada uno ofrece sus encantos por unas cuantas monedas. Asistimos al drama del artista moderno que Benjamin (1980) enunció refiriéndose al *flâneur* parisino: “Al comienzo la calle se le hizo interior y ahora se le hace ese interior calle” (71). Es este caminar mendicante —que arrastra al artista al olvido, la miseria y la ingratitud— el motivo que está encerrado en la figura de la musa decadente, en la que el poeta se descubre a sí mismo como vendedor en sus andanzas y busca resistirse a serlo para salvar su vida interior, a pesar de que ésta se vuelque en la incompreensión, la penuria y la enfermedad.

El caminar alegórico o Andrómaca

Para cerrar la tríada de personajes-temas de origen grecolatino en los que Baudelaire se desdobra oponiendo al entorno urbano un trayecto poético, aparece la figura de Andrómaca, antigua princesa de la devastada Troya, viuda de Héctor y captiva por las tropas vencedoras aqueas. En ella se proyecta el doble del poeta exiliado de su país natal y prisionero en un contexto hostil. Es, a su vez, la voz de todos los exiliados geográficamente de sus orígenes, tales como los huérfanos, las mujeres negras y los presos, o de Víctor Hugo, en su exilio en Guernesey, después del golpe de estado de Napoleón III, y a quien está dedicado el poema “El cisne”.

Este poema nos ubica, más que todos a los que nos hemos referido —a excepción de “El viejo saltimbanqui”, que narra un paseo por la feria en esos días que parece “que el pueblo se olvida de todo”⁹⁶ (Baudelaire, 2003e: 70)—, en la perspectiva móvil de una caminata. En “El cisne”, la voz poética deambula por “el nuevo Carrusel”⁹⁷ (Baudelaire, 2019ñ: 341), una plaza situada delante del palacio del Louvre a un costado de los jardines de Tullerías, donde Napoleón Bonaparte erigió el Arco de Triunfo del Carrusel en 1809 como conmemoración de sus victorias. La evocación de Andrómaca y de sus penas tras la caída de Troya inauguran el poema (“¡Andrómaca, yo pienso en vos!”⁹⁸), y retornan hacia el final como la doliente interlocutora de los

amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer !”

⁹⁶ “En ces jours-là il me semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail ; il devient pareil aux enfants.”

⁹⁷ “je traversais le nouveau Carrousel”

⁹⁸ “Andromaque, je pensé à vous !”

vencidos de la urbe. El dolor de la viuda de Héctor por la devastación de su ciudadela es el *leitmotiv* de esta pieza, cuya figura antigua “no hace sino agudizar las nostalgias del poeta en su toma de conciencia de lo irreversible” de la ciudad que conocía (Hadeh, 2015: 156). El paseante menciona los cambios del “viejo París”⁹⁹ (Baudelaire, 2019ñ: 341), producidos por las obras de acondicionamiento que dirigió el barón de Haussmann durante el Segundo Imperio y bajo las órdenes de Napoleón III, desde el año 1852 y hasta 1870. Esta reestructuración, entre otras cosas, desplazó a las masas obreras del centro a los barrios periféricos, creó avenidas anchas —donde antes había callejuelas medievales que constituían el hábitat de las barricadas— unidas con las principales estaciones e ideó algunos de los parques por los que ahora es famoso París. En otras palabras, hizo de “una ciudad subterránea [...] por sus pasadizos oscuros, estrechos y húmedos”, como llamó Émile de Girardin a la antigua ciudad en una carta fechada en 1838 por su seudónimo el Vizconde de Launay,¹⁰⁰ una ciudad moderna que serviría de modelo para la planeación de otras ciudades industriales de fin de siglo.

Sin embargo, el poeta no dedica ningún verso a las futuras construcciones que se erigirán en este paisaje. Su mirada se dirige hacia el pasado y “sólo en espíritu”¹⁰¹ (Baudelaire, 2019ñ: 341) contempla una serie de elementos inconexos del antiguo panorama, que ponen frente al lector una ciudad hecha de fragmentos. Se trata de un caminar interrumpido por espasmos nostálgicos, que reenvían al caminante de la ciudad moderna a *otro* sitio y a *otro* tiempo. Es la melancolía del poeta, cuya memoria se aferra a las imágenes del viejo París:

¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía
se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios,
bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico,
y pesan más que rocas mis recuerdos queridos.¹⁰² (Baudelaire, 2019ñ: 343)

En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin (1995) define la alegoría o “metáfora continuada” (llamada así por la suma de metáforas o comparaciones que

⁹⁹ “Le vieux Paris”

¹⁰⁰ “Quand on revient d’un grand voyage, quand on a longtemps respiré l’air pur, l’air embaumé des montagnes, comme on étouffe dans ces corridors sombres, étroits, humides, que vous voulez bien appeler les rues de Paris ! On se croirait dans une ville souterraine, tant l’atmosphère est pesante, tant, l’obscurité est profonde.” (Émile de Girardin, 1868 : 22)

¹⁰¹ “Je ne vois qu’en esprit tout ce camp de baraques”

¹⁰² “Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.”

presenta en sí misma) como una figura que “permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico” (35). En la Edad Media, el sentido alegórico era uno de los cuatros sentidos interpretativos de la escritura; en su *Convivio*, Dante lo sitúa por encima de la interpretación literal y debajo del sentido moral, que se aplica a la vida, y el anagógico que comunica con lo divino. En este caso, el texto que se lee es la propia ciudad en proceso de transformación. La alegoría en Baudelaire también trasciende el plano estrictamente literal. La descripción de la ciudad se desvanece para dar lugar a la atmósfera inamovible de la melancolía del narrador. Los elementos de construcción (“andamios”, “bloques”) entre la antigua ciudad (“viejos suburbios”) y la moderna (“nuevos palacios”) fecundan su “memoria fértil”¹⁰³ (Baudelaire, 2019ñ: 341) con “recuerdos queridos”. Sin embargo, estos recuerdos “pesan más que rocas”—como si los materiales de los que estaba construido el viejo París se hubieran estancado en el corazón del poeta (“cambia de una ciudad la forma, ¡ay!, más de prisa que el corazón del hombre”¹⁰⁴)— y el sentido alegórico remite a un tiempo pasado perdido e irrecuperable. La afirmación *todo se me vuelve alegórico* se expresa, más que como un grito de victoria, como un lamento del poeta privado de su “querido” contexto, en una ciudad de sustituciones que, como el “falso Simois”¹⁰⁵ (Baudelaire, 2019ñ: 341) en el que derrama sus lágrimas Andrómaca, sólo es un “espejo pobre y triste donde antaño brillara / la majestad de [sus] aflicciones de viuda”¹⁰⁶.

Así llegamos al centro del poema, donde se describe —en el único momento narrativo que, no obstante, forma parte de un recuerdo— a un cisne que había escapado de su jaula en la antigua casa de fieras y, con “el corazón henchido de su lago natal”¹⁰⁷ (Baudelaire, 2019: 343), clama al cielo pidiéndole agua, “como si dirigiese sus reproches a Dios”¹⁰⁸. En una carta dirigida a Víctor Hugo y anterior a la primera publicación de “El cisne”, Baudelaire escribe:

He aquí unos versos para usted y pensando en usted [...] Lo importante, para mí, era decir rápidamente todo lo que un accidente, una imagen, puede contener en cuanto a sugerencias, y cómo la vista de un animal que sufre impulsa el

103 “Ce petit fleuve / [...] A fécondé soudain ma mémoire fertile”

104 “la forme d’une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel”

105 “Simois menteur”

106 “Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L’immense majesté de vos douleurs de veuve”

107 “le cœur plein de son beau lac natal”

108 “Comme s’il adressait des reproches à Dieu !”

espíritu hacia todos los seres que amamos, que están ausentes y que sufren, hacia todos aquellos que están privados de alguna cosa irrecuperable.¹⁰⁹

Este testimonio epistolar ofrece una clave de interpretación susceptible de ser aplicada a las apariciones de animales en la obra baudelairiana. Desde los gatos hasta los búhos, que en el poema LXVII aparecen como “dioses ajenos” que meditan hasta la “hora melancólica”¹¹⁰ (Baudelaire, 2019o: 283), *Las flores del mal* abunda en figuras animales. No obstante, de todas las que aparecen sólo hay otra que sufre con la misma intensidad que el cisne de este poema: el albatros. El poema dedicado a esta ave marina no apareció sino hasta la segunda edición de la obra en 1861 y fue uno de los textos más trabajados por Baudelaire.¹¹¹ “El albatros” narra la suerte trágica de uno de estos “reyes del azul” que, capturado por los marineros, es obligado a andar por la cubierta del barco arrastrando “sus grandes alas blancas, desconsoladamente”, que parecen unos “remos colgando del costado”¹¹² (Baudelaire, 2019p: 91). La tercera estrofa del poema describe los terribles juegos a los que los marineros lo someten, golpeando su pico e imitando su cojo andar. De ser un “viajero alado”, que acompañaba a la nave “en [los] amargos abismos” por los que se deslizaba,¹¹³ se convierte en un ser “cobarde”, “risible”, “torpe” y “feo”¹¹⁴ (91). Esta imagen le permite desdoblarse en la estrofa final para evidenciar la condición del poeta en la sociedad:

Se parece el Poeta al señor de las nubes
que ríe del arquero y habita en la tormenta;
exiliado en el suelo, en medio de abucheos,
caminar no le dejan sus alas de gigante.¹¹⁵

109 “Voici des vers faits pour vous et en pensant à vous [...]. Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable.” (Baudelaire, 2000: 622-623; traducción propia)

110 “Les hiboux se tiennent rangés, / Ainsi que des dieux étrangers / [...] Sans remuer ils se tiendront / Jusqu'à l'heure mélancolique”

111 Fue por consejo de Charles Asselineau que el poeta agregó la última estrofa. Luego de ser completado, apareció como el segundo poema de la obra.

112 “ces rois de l'azur, maladroits et honteux, / Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux.”

113 “vastes oiseaux des mers, / Qui suivent, indolents compagnons de voyage, / Le navire glissant sur les gouffres amers.”

114 “Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !”

115 “Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.”

Siendo “tan bello hace poco” (Baudelaire, 2019p: 91), el poeta está condenado a vivir entre multitudes que lo aborrecen y se burlan de él. Después de perder su trono en el cielo —donde sorteaba las tormentas con sus poderosas alas y se reía del capitán de armas del barco— sus antiguos atributos le obstruyen en su caminar mundano. El cisne del poema que hemos estado analizando también arrastra “por el áspero suelo su plumaje”¹¹⁶ (Baudelaire, 2019ñ: 343) y “en el polvo baña sus alas”.¹¹⁷ Ambos son desdoblamientos del poeta exiliado de su hábitat celeste, que transita su existencia en un contexto hostil. Si asociamos el vuelo de estas aves con la capacidad que tiene el poeta para trascender su existencia azarosa y comprender los misterios del universo, vemos la importancia que Baudelaire otorga a los atributos inservibles de estas aves en el contexto urbano. En el poema “Elevación”, el poeta exhorta a su espíritu a que vuele “lejos, muy lejos, de estos miasmas infectos” y se purifique, bebiendo “ese fuego que colma los límpidos espacios”¹¹⁸ (Baudelaire, 2019q: 93). Una vez más nos encontramos frente a un ser alado, la alondra, que es comparado con los pensamientos que “emprenden un vuelo libre hacia los matinales cielos”,¹¹⁹ y se nos menciona que es “feliz aquél que puede con vigorosas alas lanzarse hacia los campos luminosos, serenos”.¹²⁰ En toda esta pieza, pareciera que es posible vencer “los hastíos y los vastos pesares que cargan con su peso la existencia brumosa”.¹²¹ El paisaje del Ideal se vislumbra detrás de las brumas del Spleen a través de un pensamiento alado.

Algo muy distinto ocurre en “El cisne”. En este poema, que forma parte de la secuencia de *Cuadros parisinos*, el poeta toma conciencia de su batalla perdida contra el hastío. Su soberbio plumaje no es más que un lastre en la modernidad, y su pensamiento alegórico, que antaño le permitía remontarse a las esferas sempiternas, le pesa como las rocas del viejo París. “Ante este Louvre una imagen [le] oprime”¹²² (Baudelaire, 2019ñ: 345): es el recuerdo del cisne “con sus gestos dementes”,¹²³ la memoria de Andrómaca “curvada junto a una sepultura vacía”¹²⁴ y una “delgada y tísica

116 “Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage”

117 “Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre”

118 “Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ; / Va te purifier dans l'air supérieur, / Et bois, comme une pure et divine liqueur, / Le feu clair qui remplit les espaces limpides.”

119 “Celui dont les pensers, comme des alouettes, / Vers les cieus le matin prennent un libre essor”

120 “Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élaner vers les champs lumineux et serains”

121 “les ennuis et les vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse”

122 “devant ce Louvre une image m'opprime”

123 “Je pensé à mon grand cygne, avec ses gestes fous”

124 “Andromaque [...] / Auprès d'un tombeau vide en extase courbée”

negra” que busca, “detrás de un muro inmenso de bruma”, su patria africana¹²⁵ (345). Abrumado por el desamparo de su exilio como poeta en la capital, Baudelaire introduce en su lamento a todos aquellos seres exiliados de sus países natales que, como él, permanecen cautivos dentro de ella:

yo pienso [...]

en quienes han perdido lo que no han de encontrar
nunca ¡nunca! Y en éstos que abrevan en el llanto
y maman del Dolor cual de una buena loba;
¡en los delgados huérfanos que cual flores se secan!

¡Y así en el bosque donde se destierra mi espíritu
suena un viejo Recuerdo, con su trompetería!
Pienso en los marineros en una isla olvidados,
los presos, los vencidos... ¡y en muchos, muchos otros!¹²⁶

(Baudelaire, 2019ñ: 345)

Con estas estrofas concluye “El cisne”, transformando el célebre “bosque de símbolos”¹²⁷ (Baudelaire, 2019a: 95) de su poema “Correspondencias” en un sitio donde se destierra el espíritu del poeta junto con todos los marginados de la nueva urbe, que experimentan la condición de “presos” y “vencidos” —como “muchos otros”— a semejanza de la triste Andrómaca. Como el poeta, ellos “maman del Dolor cual de una buena loba” y sus representaciones son fieles a una estética trágica que Baudelaire (1977) llegó a confesar de la siguiente forma: “no puedo concebir un tipo de Belleza en el que no haya *Desgracia*”¹²⁸ (34). La idea de algo irrecuperable, que constituye el meollo del dolor que habita en estos seres, ya había sido expresada en su poema “A una transeúnte”, en el que un hombre “crispado como un loco”¹²⁹ (Baudelaire, 2019r: 363) contempla la mirada fugaz de una mujer que se pierde en la multitud. Allí también se pronuncia un *nunca* (*jamais*) como el grito desesperado de quien ve

125 “Je pens     la n grasse, amaigrie et phtisique, / Pi tinant dans la boue, et cherchant, l’ cil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard”

126 “Je pense [...] /   quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais !   ceux qui s’abreuvent de pleurs / Et t tent la Douleur comme une bonne louve ! / Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs ! / Ainsi dans la forêt où mon esprit s xile / Un vieux Souvenir sonne   plein souffle du cor ! / Je pense aux matelots oubliés dans une  le, / Aux captifs, aux vaincus !...   bien d’autres encor !”

127 “forêts de symboles”

128 “je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n’y ait du Malheur.”

129 “Moi, je buvais, crispé comme une extravagant”

desaparecer la belleza luego de su efímero resplandor de relámpago. En “El cisne”, la doble exclamación “nunca ¡nunca!” es, como decía Benjamin (1980), “el punto culminante del encuentro en el cual la pasión, en apariencia frustrada, brota en realidad del poeta como una llama” (61). En pleno cautiverio en la capital moderna, el poeta consigue arrebatarse un goce momentáneo a su existencia hastiada. Es el vino de los traperos, de los asesinos, de los solitarios y de los amantes; de todos aquellos que sobreviven en la gran ciudad y roban a la tiranía del tiempo un placer eterno, aunque esta eternidad se alimente de un dolor por su sentido irrecuperable. Porque si existe el nunca, existirá un siempre ¡siempre!

Referencias bibliográficas

- ASSELINÉAU, Charles. (2004). *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*. Pre-textos.
- BATAILLE, George. (1980). *El erotismo*. Tusquets.
- BAUDELAIRE, Charles. (1975). *Œuvres Complètes I* (Claude Pichois, Ed.). Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. (1976). *Œuvres Complètes II* (Claude Pichois, Ed.). Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. (1977). *Diarios íntimos* (José Pedro Díaz, Trad.). Galerna.
- BAUDELAIRE, Charles. (2000). *Correspondance* (Claude Pichois y Jérôme Thélot, Eds.). Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003a). “A manera de prólogo”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (p. 49) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003b). “El aposento doble”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (pp. 54-56) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003c). “¿Cuál es la verdadera?”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (pp. 120-121) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003d). “Una muerte heroica”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (pp. 97-101) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2003e). “El viejo saltimbanqui”. En *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales* (pp. 70-72) (José Antonio Millán Alba, Trad.). Cátedra.

- BAUDELAIRE, Charles. (2019a). "Corresponencias". En *Las flores del mal* (pp. 94-97) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019b). "Lesbos". En *Las flores del mal* (pp. 512-517) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019c). "XCIX [Nunca olvidé, muy cerca de la ciudad, la blanca]". En *Las flores del mal* (p. 386-387) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019d). "El viaje". En *Las flores del mal* (pp. 482-495) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019e). "Un viaje a Citerea". En *Las flores del mal* (pp. 446-451) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019f). "Perfume exótico". En *Las flores del mal* (pp. 144-145) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019g). "La cabellera". En *Las flores del mal* (pp. 146-149) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019h). "Al lector". En *Las flores del mal* (pp. 74-79) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019i). "Spleen". En *Las flores del mal* (pp. 302-303) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019j). "La máscara". En *Las flores del mal* (pp. 136-139) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019k). "La belleza". En *Las flores del mal* (pp. 130-131) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019l). "El ideal". En *Las flores del mal* (pp. 132-133) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019m). "La musa enferma". En *Las flores del mal* (pp. 108-109) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019n). "La musa venal". En *Las flores del mal* (pp. 110-111) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019ñ). "El cisne". En *Las flores del mal* (pp. 340-345) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.

- BAUDELAIRE, Charles. (2019o). “Los búhos”. En *Las flores del mal* (pp. 282-283) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019p). “El albatros”. En *Las flores del mal* (pp. 90-91) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019q). “Elevación”. En *Las flores del mal* (pp. 92-93) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BAUDELAIRE, Charles. (2019r). “A una transeúnte”. En *Las flores del mal* (pp. 362-363) (Luis Martínez de Merlo, Trad.). Cátedra.
- BENJAMIN, Walter. (1980). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus.
- BERISTÁIN, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- DE CERTEAU, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- DURAND, Gilbert. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos.
- GIRARDIN, Emile de. (1868). *Le vicomte de Launay : lettres parisiennes*, t. II. Michel Lévy Frères.
- HADDEH, Maya. (2015). *La mythologie dans l'œuvre poétique de Charles Baudelaire*. Peter Lang.
- KERÉNYI, Karl. (2004). *Introducción a la esencia de la mitología*. Siruela.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1993). “Tematología y transtextualidad.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), 215-229. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>
- STAROBINSKI, Jean. (1967). “Sur quelques répondants allégoriques du poète.” *Revue d'histoire littéraire de la France*, (2), 402-412.
- VAILLANT, Alain. (2009). “Baudelaire, artiste moderne de la « poésie-journal ».” *Études littéraires*, 40(3), 43-60. <https://doi.org/10.7202/039243ar>
- VERJAT, Alain. (2019). “Introducción”. En *Las flores del mal* (pp. 9-59). Cátedra.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. (2005). *La vida de las imágenes*. Jorge Baudino Ediciones; Universidad Nacional de San Martín.

CAMINARES APORÉTICOS CAVAFIANOS*

CAVAFY'S APORETIC WALKS

Daniel NAVARRETE BELTRÁN

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: danielnavarrete@filos.unam.mx

Resumen

El acto de caminar en la poesía de Constantino Cavafis frecuentemente implica un limitado andar en círculos cuyo único destino es el retorno: a veces es símbolo de una rotundidad frustrante; otras, de una regresión nostálgica. Ambos sentidos convergen, sin embargo, en una noción que denomino *aporía*, la cual denota para el caso de Cavafis la carencia, voluntaria o involuntaria, de una alternativa de ruta. En el primer caso nos encontramos con un caminar desesperado, redundante, ansioso y angustiado por el encierro, como en los poemas “Las ventanas” y “La ciudad”, totalmente diferente del de otros escritores relativamente contemporáneos a él, como Walt Whitman, que plasmaron en sus textos este acto de traslado y movimiento como un ejercicio de conquista de la libertad. En el segundo caso, el caminar regresivo del poeta alejandrino significa, en cambio, el detonador de la introspección, del reencuentro con las experiencias tristes pero también con las placenteras: el caminar nostálgico, el caminar para regresar con conmoción a esas vivencias de las que es imposible apartarse, como puede apreciarse en los poemas “En el mismo lugar”, “Frente a la casa” y “En la calle”. Es el retorno a la patria, a la Ítaca abstracta de su poema más conocido; el retorno al origen, a aquello que lo ha definido por completo.

Abstract

The act of walking in Constantine Cavafy's poetry often implies walking in circles, restrictively and bound exclusively to return; it sometimes represents a symbol of a frustrating repetition while, in some cases, it represents a wistful regression. Be as it may, both meanings converge in a concept I call *aporia* that, in Cavafy's case, implies the absence—intended or unintended—of an alternative path. In the first case, we observe a desperate, redundant, rather anxious, and distressing walk, as illustrated by the poems “The Windows” and “The City”; different altogether from other relatively contemporary authors of his, e.g., Walt Whitman, who portrayed this act of displacement and movement in their texts as a practice for conquering freedom. Conversely, in the second case, the Alexandrian poet's regressive walk implies a trigger not only for introspection but also for re-encountering sad and pleasant experiences: the nostalgic walk, walking to return—in turmoil—to those life experiences that one cannot swerve from, as depicted by the poems “At the Same Place,” “In Front of the House,” and “At the Street.” It is the return to the homeland, to the abstract Ithaca of his most renowned poem—the return to the origin, to those things that have entirely defined him.

* Dedicado a Óscar Garibay y su amor al griego.

Palabras clave: Constantino Cavafy, aporía, migración de retorno, nostalgia en la literatura, caminatas, poesía

Keywords: Constantine Cavafy, aporia, return migration, nostalgia in literature, walking, poetry

*Sentía al viejo a mi alrededor, por así decirlo,
impregnando las sombrías callejuelas que
se abrían en torno a la sala de conferencias
con el olor de aquellos versos destilados
de sus miserables amores y sin embargo
enriquecedores, amores quizá conseguidos
con dinero, fugaces, pero que seguían viviendo
en sus versos; ¡con cuánta paciencia y ternura
había capturado el minuto de la realización
para fijarlo con colores indelebles!
¡Qué impertinencia hablar de un ironista que
con tanta naturalidad, con un instinto tan seguro,
había convertido en tema de su obra
las calles y los burdeles de Alejandría!*

—LAWRENCE DURRELL

El lector de la poesía de Constantino Cavafis recordará que “Ítaca” (Ιθάκη), su poema quizá más famoso, constituye todo él una parénesis para que uno desee un camino de vida largo, lleno de experiencias y conocimientos (“μακρὺς ο δρόμος, / γεμάτος περιπέτειες, γεμάτος γνώσεις”, Kavafis, 1995d: vv. 2-3). Lo que importa en última instancia, afirma el poeta griego, no es el destino, sino el trayecto (“πηγαμιό”, v. 1), y por ello el viaje no debe apresurarse (“μη βιάζεις το ταξείδι”, v. 26), sino, antes bien, retardarse durante varios años (“χρόνια πολλά να διαρκέσει”, v. 27). Importa que al llegar a puerto se haga con todo lo que uno cosechó de ese recorrido (“όσα κέρδισες στο δρόμο”, v. 29), de ese bello viaje (“ωραίο ταξείδι”, v. 31) que proporcionó su destino, representado en Ítaca, la patria del mítico Odiseo: una Ítaca propia, personal, un puerto único sin el cual no se habría emprendido el camino (“χωρίς αυτήν δεν θάβγαινες στον δρόμο”, v. 32) ni, por tanto, acumulado experiencias.

Las referencias no sólo a Ítaca, sino también a los cíclopes, los lestrigones y a Poseidón remiten directamente a la *Odisea* de Homero. Con ello, Cavafis establece una continuidad, distante y cíclica a la vez, desde la prístina literatura griega hasta su propia poesía: veintisiete siglos de *literatura griega* —no *antigua*, no *moderna*, porque, como afirmó su gran compatriota el poeta Yorgos Seféris (1988), “Grecia es un todo” (40)—. Y esta continuidad cíclica literaria se ve simbolizada en el retorno de

Odiseo a su patria: el héroe regresa a su tierra del mismo modo que el poeta moderno retorna a su origen literario en la tradición antigua. Y así mismo lo hace cualquier hombre que emprenda el camino *de vuelta* a su propia Ítaca.

El viaje, el camino y el trayecto en la poesía de Cavafis frecuentemente implican un retorno ineludible al lugar de origen, al mismo lugar de donde se parte. Tan sólo unos años antes —por suscitar un parangón literario al que recurriré tangencialmente a lo largo de estas líneas—, exactamente del otro lado del mundo, el poeta norteamericano Walt Whitman había cantado al “camino abierto” (*open road*) como una forma de conquista de la libertad, de posibilidad de cambio y transformación personal.¹ Cavafis, por su parte, en Alejandría, concebía en su poesía el acto de caminar como un movimiento rotundo, circular y reiterativo que proporcionaba muchas experiencias, pero que no albergaba precisamente un final tan prometedor, distinto y satisfactorio para el caminante como ocurre en los versos del poeta estadounidense. Para el poeta alejandrino, siempre se regresa al mismo lugar; con nuevas experiencias, pero al mismo lugar siempre.

Así, el camino en Cavafis no es abierto y es uno solo. Algunas veces sus andares derivan de un sentimiento de desesperación, de ansías de huir de la realidad, de un anhelo vano de liberación; otras, suponen un reencuentro con el propio ser, con lo que se *fue* en algún momento y ya no se *es* más salvo en el recuerdo. En ambos casos, el caminar cavafiano termina en un inevitable regreso perpetuo, un camino redundante que no ofrece otra ruta y que constituye más bien, según lo concibo, una *aporía* en el sentido etimológico de la palabra, y no siempre necesariamente negativo: una falta de camino, de salida, de escape (*a-póros* ‘sin camino’, ‘sin recurso’), o bien, de *alternativa* de ruta.² A partir de este supuesto, me dispongo a analizar en este artículo cinco poemas de este autor en los que, como en “Ítaca” y el regreso al origen que ahí se trata, el andar se manifiesta como un *retorno aporético*, ya sea como un encierro ineludible o como un reencuentro con el pasado, también ineludible.

1 “Afoot and light-hearted I take to the open road, / Healthy, free, the world before me, / The long brown path before me leading wherever I choose” [A pie y con ánimo resuelto, emprendo el camino abierto; sano, libre, con el mundo por delante. La larga senda parda que está ante mí me llevará adonde yo elija] (Whitman, 2009: I, vv. 1-3); “From this hour I ordain myself free of limits and imaginary lines, / Going where I list, my own master total and absolute / [...] Gently, but with undeniable will, divesting myself of the holds that would hold me” [“Desde este momento me declaro a mí mismo libre de límites y fronteras imaginarias. Iré a cualquier lugar que disponga, siendo yo mismo mi propio guía, total y absoluto [...] Gentilmente, pero con determinación, me despojaré de las ataduras que me detengan] (Whitman, 2009: v, vv. 1-2, 5). La traducción es mía.

2 Véase la definición de ἄπορος [*áporos*]: “without passage, having no way in, out or through [...] without means or resources, helpless” (Liddell y Scott, 1940).

Caminares desesperados redundantes: “Las ventanas” y “La ciudad”

En el poema “Las ventanas” (“Τα παράθυρα”), Cavafis describe el caminar de una voz poética que se halla en medio de un encierro agobiante en una casa en la que no hay ninguna luz, ninguna salida. El *yo* del poema va de arriba abajo a través de las habitaciones en un caminar desesperado, en busca de las ventanas que habrían de proporcionarle esa luz, la tranquilidad; esa salida, el desahogo. Sin embargo, este deseo se ve frustrado por la imposibilidad de hallarlas y por el temor de que, cuando las halle, ese cambio de situación traiga consigo nuevas desgracias:

En estos sombríos cuartos donde paso
días agobiantes, voy de arriba abajo
para encontrar las ventanas. Cuando se abra
una ventana me llegará el consuelo.
Pero las ventanas no aparecen, o no soy capaz
de hallarlas. Y quizá sea mejor que no las halle.
Tal vez la luz signifique un nuevo suplicio.
Quién sabe qué cosas nuevas habrá de mostrarme.³ (Kavafis, 1995h)

La palabra griega que alude en estos versos al acto de caminar es el verbo *τριγυρνῶ* (*triyirno* ‘vuelvo’),⁴ cuyo sentido implica propiamente un andar en círculos, rondar, caminar acorralado (véase “voy de arriba abajo”, v. 2). Por su parte, el verbo griego *περνῶ* (*perno*) puede indicar, semejante al español *pasar*, tanto movimiento en el espacio como en el tiempo, que es como se expresa aquí: “paso días agobiantes”. Ambas palabras están íntimamente relacionadas, pues el paso del tiempo parece ser medido en el poema a partir de ese caminar desesperado en círculos, de arriba abajo, dentro de ese encierro: a partir de *pasar* esos días agobiantes, pero también de *pasar* a través de esos cuartos sombríos. Esta relación intrínseca encuentra también expresión mediante una asonancia dada por la rima, que acentúa la pesadez

3 “Σ’ αυτές τες σκοτεινές κάμαρες, που περνῶ / μέρες βαρύνες, επάνω κάτω τριγυρνῶ / για νάβρω τα παράθυρα. — Όταν ανοίξει / ένα παράθυρο θάναι παρηγορία.— / Μα τα παράθυρα δεν βρίσκονται, ή δεν μπορώ / να τάβρω. Και καλλίτερα ίσως να μην τά βρω. / Ίσως το φως θάναι μια νέα τυραννία. / Ποιός ξέρει τι καινούρια πράγματα θα δείξει”. El texto griego de todos los poemas se cita de acuerdo con la edición de Kavafis (1995). Al ser ésta una edición relativamente reciente, prescinde de los signos diacríticos que tenía el griego todavía hasta los años setenta del siglo pasado, como los espíritus, los acentos grave y circunflejo, etcétera. Todas las traducciones de los poemas de Cavafis son mías.

4 Consigno en cursivas, para el lector en general, la transcripción fónica más cercana en español de algunas palabras griegas cuya forma o pronunciación son relevantes para el análisis de los poemas.

y la circularidad que enfrenta la voz poética, el continuo retorno al mismo sitio donde se halla acorralada: *περνώ (pernó)... τριγυρνώ (triyirnó)*...

El encierro físico retratado en este poema representa, desde luego, también un encierro sofocante de tipo emocional. Las oscuras habitaciones, el agobio y la falta total de luz simbolizan un estado de angustia en el que la voz que habla se ve incapaz de encontrar una solución, una liberación de esas situaciones asfixiantes, desesperantes, que el propio Cavafis pudo haber experimentado en relación con su homosexualidad, tema que permea toda su obra y que probablemente coadyuvó en el hecho de que este poeta sólo compartiera sus composiciones con personas muy específicas, sin publicarlas (Woods, 2001: 197).⁵ Recuérdese, por ejemplo, su poema llamado precisamente “En la desesperación” (“*Ἐν ἀπογνώσει*”), en el que un hombre, en aras de “enmendarse”, renuncia a su verdadero amor a causa de la culpa que siente de que éste sea un amor homosexual; al final, se arrepiente de haberlo abandonado y busca en cada nuevo amante aquellos labios que dejó. También ahí busca y busca *desesperado*.

Por lo demás, las asonancias que representan gráficamente esta reiteración desesperante del caminar y el encierro que ofrece mínimos o nulos cambios pueden hallarse prácticamente en todo el poema “Las ventanas”. Por ejemplo, “para encontrar” (*για νάβρω [gia nábrow]*, v. 3), “de hallarlas” (*να τάβρω [na tábro]*, v. 6) y “que no las halle” (*να μην τά βρω [na min tá bro]*, v. 6) muestran en el original, a través de sutiles diferencias sintácticas sobre el mismo verbo “hallar” / “encontrar” (*βρω [bro]*), el deseo inicial de cambio y el arrepentimiento y el conformismo inmediatos, que devuelven a la voz poética a la misma situación en la que ya se encuentra. Incluso el poema completo está escrito en una estructura cíclica, en la que las terminaciones de los versos del primer cuarteto en el original griego (-ώ, -ώ, -οίξει, -ία [-ό, -ό, -ίχι, -ία]) se repiten, rimando, en los del segundo con mínimas variaciones (-ώ, -ώ, -ία, -είξει [-ό, -ό, -ία, -ίχι]); esto es una *reiteración fónica*.

⁵ En una nota personal de 1905 —“Las ventanas” es un poema de 1903—, Cavafis hace referencia al malestar que le provoca la falta de expresión y tratamiento de la homosexualidad (“la nueva fase del amor”) en la literatura inglesa, acusando a los escritores de ser timoratos al momento de tener que enfrentarse a los prejuicios morales: “Lo que, a mi entender, hace a la literatura inglesa fría es —además de algunas deficiencias de la lengua inglesa— el —¿cómo decirlo?— conservadurismo, la dificultad de desviarse de lo tradicional —o la resistencia a hacerlo—, y el miedo de enfrentarse a la moral, la pseudomoral, porque así hay que llamar a una moral que hace remilgos a lo desconocido. En estos diez últimos años, cuántos libros franceses —buenos y malos— se han escrito que examinan y tienen valientemente en cuenta la nueva fase del amor. No es nueva; solamente que durante siglos se ha descuidado por el prejuicio de que era locura (la ciencia dice que no) o delito (la lógica dice que no). Ninguno inglés, que yo sepa. ¿Por qué? Porque temen enfrentarse a los prejuicios. Y, sin embargo, también entre los ingleses existe este amor, como existe —y ha existido— en todas las naciones, eso sí, entre muy pocos hombres” (Kavafis, 1991: 67).

También la rima permite al poeta contrastar, por ejemplo, el deseo de abrir una ventana (ανοίξει [aníxi]) con el temor de saber qué otra cosa le mostrará el mundo exterior (θα δείξει [tha díxi]); o bien, equiparar el consuelo (παρηγορία [parigoría]) a un suplicio (τυραννία [tiranía]): sentimientos completamente opuestos, contradictorios como su andar, pero que convergen sonoramente en medio de esa desesperación. Asimismo, la paronomasia le sirve para asimilar, por ejemplo, la ventana (παράθυρο [paráthiro]) al consuelo que anhela (παρηγορία [parigoría]) y, al mismo tiempo, reafirmar fónicamente la circularidad de la situación. Estas asociaciones sonoras recuerdan otro poema de Cavafis, “Muros” (“Τείχη”), en el que también aborda el tema del encierro y la angustia, y donde equipara, por medio del sonido, justamente la palabra τείχη (tíji ‘muros’) con la palabra τύχη (tíji ‘suerte’ ‘fortuna’), que en griego moderno suenan exactamente igual.

Todos estos recursos aparecen aquí con el fin de recrear una reiteración de sonidos que ejemplifique el contenido del poema: el retorno desesperado interminable y la contradicción entre querer escapar, en el primer cuarteto, y el deseo inmediato de no querer hacerlo, en el segundo. Se trata, en última instancia, del movimiento *pendular* que perspicazmente ya había vislumbrado el poeta y crítico ruso Joseph Brodsky (2006) en la poesía de Cavafis con relación a su religiosidad, en su ensayo “El canto del péndulo”. En efecto, es el vaivén incesante de un péndulo; es la vuelta ininterrumpida al mismo estado: la vuelta hacia arriba, la vuelta hacia abajo y de nuevo hacia arriba dentro de esas oscuras habitaciones.

Sobre el mismo asunto, en el poema “La ciudad” (“Η πόλις”) Cavafis advierte una vez más sobre la imposibilidad de escape, de huida; sobre la incapacidad del hombre de provocar un cambio interior personal a partir de uno exterior espacial, muy distinto de lo que leemos en los versos de Whitman, por continuar con la comparación con este poeta, con quien el alejandrino compartía, por cierto, la fascinación por el amor homosexual. Nuestra historia, nuestros problemas, nuestro mundo, según Cavafis, nos perseguirán en cualquier lugar donde estemos, en cualquier lugar donde, inútilmente, pretendamos refugiarnos:

Dijiste: “Me iré a otra tierra, me iré a otro mar.
Una ciudad distinta ha de hallarse mejor que ésta.
Cada esfuerzo mío es una condena escrita,
e incluso mi corazón, como un cadáver, está enterrado.
Y mi mente hasta cuándo en este letargo permanecerá...

Adondequiera que vuelvo mis ojos, adondequiera que veo,
 ruinas oscuras de mi vida veo aquí,
 donde tantos años pasé, destruí y eché a perder”.

Nuevos lugares no habrás de encontrar, no hallarás otros mares.
 La ciudad te seguirá. Volverás a las mismas calles
 y en los mismos barrios envejecerás,
 y en tu mismo hogar habrás de encanecer.
 Siempre llegarás a esta ciudad. No te ilusiones,
 para otro lugar no hay barco para ti, no hay camino...
 Así como destrozaste tu vida aquí,
 en este pequeño rincón, en toda la tierra también la has arruinado.⁶

(Kavafis, 1995c)

La ciudad aparece en este poema como el lugar animado donde el hombre habita, pero que al mismo tiempo conoce bien todas las vivencias de él. Es inútil huir de tu ciudad porque ella siempre va contigo; si lo intentas, te perseguirá, como si ella realmente *anduviera* a la par de ti. No hallarás nuevos lugares, otras tierras mejores ni otros mares, pues tu ciudad, para bien o para mal, la has construido tú mismo: ella es reflejo de ti mismo. En las mismas calles *rondarás*, en los mismos barrios habrás de envejecer, del mismo modo que en ellos viviste y creciste; *no hay camino* (δεν έχει οδό, v. 14) ni barco para ningún otro sitio. Y así, en este poema, la ciudad se asemeja a los cuartos oscuros del poema “Las ventanas”, de donde el individuo intenta huir sin éxito alguno, donde está destinado a permanecer perpetuamente: es la “huida y regreso a un ‘mismo’ espacio que ata, dos fuerzas antagónicas. Cada palabra de la primera estrofa, que expresa deseo de cambio, recibe una respuesta negativa y tajante en la segunda estrofa, planteando así la condena al fracaso” (Faure-Aprosio y Saelzer-Canouet, 2019: 209).

Este poema establece de nuevo la relación entre la andanza física (corporal) con la “andanza” del tiempo. Concretamente, los verbos griegos que aquí se emplean,

6 “Είπες «Θα πάγω σ’ άλλη γη, θα πάγω σ’ άλλη θάλασσα. / Μια πόλις άλλη θα βρεθεί καλλίτερη απ’ αυτή. / Κάθε προσπάθεια μου μια καταδίκη είναι γραφτή / κ’ είν’ η καρδιά μου —σαν νεκρός— θαμένη. / Ο νους μου ως πότε μες στον μαρασμόν αυτόν θα μένει. / Όπου το μάτι μου γυρίσω, όπου κι αν δω / ερείπια μαύρα της ζωής μου βλέπω εδώ, / που τόσα χρόνια πέρασα και ρήμαξα και χάλασα». // Καινούριους τόπους δεν θα βρεις, δεν θάβρεις άλλες θάλασσες. / Η πόλις θα σε ακολουθεί. Στους δρόμους θα γυρνάς / τους ίδιους. Και στες γειτονιές τες ίδιες θα γερνάς / και μες στα ίδια σπίτια αυτά θ’ ασπρίζεις. / Πάντα στην πόλι αυτή θα φθάνεις. Για τα αλλού —μη ελπίζεις— / δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό. / Έτσι που τη ζωή σου ρήμαξες εδώ / στην κόχη τούτη την μικρή, σ’ όλην την γη την χάλασες”.

alternando de primera a segunda persona, para referirse al primer tipo de transcurso, el físico-corporal, son θα πάγω (*tha pago* ‘iré’, v. 1), repetido en el mismo primer verso, θα γυρνάς (*tha yirnás* ‘volverás’, v. 10) y θα φθάνεις (*tha fthánis* ‘llegarás’, v. 13), todos ellos especialmente en correspondencia con el verbo πέρασα (*pérasa* ‘pasé’ ‘transcurrí’, v. 8), pasado del verbo περνώ (*pernó*) que ya hallábamos en el poema anterior y que aquí de nuevo tiene matiz temporal. Pero también se emplean otras palabras que implican igualmente *el paso* implacable del tiempo —de la edad—, como θ’ ασπρίζεις (*th’ asprízis* ‘encanecerás’, v. 12) o θα γερνάς (*tha yernás* ‘envejecerás’, v. 11). Este último verbo establece una paronomasia fundamental con el verbo ya citado θα γυρνάς (*tha yirnás* ‘volverás’, v. 10), por medio de la cual Cavafis vincula *el paso* de los años con *los pasos* del hombre que *vuelve* sobre las *mismas* calles: θα γυρνάς (*tha yirnás*)... θα γερνάς (*tha yernás*). Así pues, el movimiento de *los pasos* del hombre en el espacio marca de nuevo aquí, en este segundo poema, *el paso* del tiempo.

En efecto, una vez más hallamos en este poema el recurso de la reiteración fónica a través de la paronomasia, la rima y la repetición. Su estructura se compone de dos estrofas que, si bien no riman entre sí, albergan rimas cíclicas dentro de ellas mismas por separado, a modo de espejo (abcdcda), como si los versos se reflejaran entre sí: 1) θάλασσα (*thálasa* ‘mar’), θαμένη (*thaméni* ‘enterrado’), θα μένει (*tha méni* ‘permanecerá’), χάλασα (*jálasa* ‘eché a perder’); 2) θάλασσες (*thálasas* ‘mares’), ασπρίζεις (*asprízis* ‘encanecerás’), ελπίζεις (*elpízis* ‘ilusiones’), χάλασες (*jálasas* ‘has arruinado’), etcétera. Los versos —cuyas rimas, como decimos, parecen reflejarse entre ellas en estructuras totalmente cíclicas, como las ondas que aparecen en el agua luego de que una piedra rompe por un instante su superficie, una generando la otra— representan aquí, entonces, gráfica y fónicamente, la idea de que la ciudad constituye *un reflejo* del hombre mismo que se dispone a abandonarla, *un espejo* de él, *una sombra* inseparable, un límite acorralador.

Algunas otras asonancias, como θα βρεθεί (*tha brethí* ‘ha de hallarse’, v. 2), θα ακολουθεί (*tha akoluthí* ‘seguirá’, v. 10); o más cercanas aún, como la que apenas referíamos entre θα γυρνάς (*tha yirnás* ‘volverás’, v. 10), θα γερνάς (*tha yernás* ‘envejecerás’, v. 11); o incluso plenas repeticiones, como θα πάγω (*tha pago* ‘me iré’, v. 1), θα πάγω (*tha pago* ‘me iré’, v. 1), reafirman en la forma el carácter cíclico del contenido. Tal como dicen los versos de Cavafis, “nuevos lugares *no habrás de encontrar, no hallarás otros mares*” (“καινούριους τόπους δεν θα βρεις, δεν θάβρεις άλλες θάλασσες”, v. 9) —precisamente como el *yo* del poema anterior no lograba *hallar* las ventanas: el mismo verbo (βρεις [bris] - βρω [bro])—. Si huyes de tu ciudad, los cambios en

tu vida serán mínimos, prácticamente nulos; volverás a encontrar en otro lugar los mismos problemas tal cuales son, resonantes y monótonos como los sonidos de las rimas. Y así, te hallarás frente a las *mismas calles* y los *mismos barrios*; frente a los *mismos* sonidos del poema y las *mismas* palabras... en el *mismo* lugar. Pese a tu huida, habrás retornado *a ti mismo*.

Como hemos sugerido, a diferencia de un poeta como Whitman, Cavafis no ve en el hecho de emprender un camino un ejercicio en el que el sujeto alcance un cambio o transformación de sí mismo, sino todo lo contrario: un intento inútil de evasión de la realidad que, por más abrumadora y sofocante que sea, es inevitablemente inseparable, insoslayable. ¡Qué gran abismo existe entre las expresiones libertarias whitmanianas y los frustrantes y desesperados determinismos cavafianos! De unas ideas tan ufanas como “Afoot and light-hearted I take to the open road, / Healthy, free, the world before me, / The long brown path before me leading wherever I choose” en el “Canto del camino abierto” de Whitman (véase nota 1), ¿cómo explicar y asumir una vida donde no exista tal camino abierto (*open road*), donde no se pueda escoger (*choose*), donde no se pueda ser libre (*free*); en la que, en lugar de sentir “liviandad en el corazón” (*light-hearted*), se tenga a éste agobiado, enterrado (*θαμévη*) como un cadáver (*σαν νεκρός*), como ocurre en la poesía de Cavafis?⁷

Para el poeta griego, cualquier intento de liberación constituye una condena escrita. Su mente se halla aletargada, sus ojos no ven más que oscuras ruinas de una vida que ha destrozado y arruinado particularmente en su ciudad, Alejandría, a la que siempre llegará sea cual sea la ruta que tome. La Alejandría de Cavafis, dijo Brodsky (2006), “es, ante todo, un lugar desolado y sórdido en ese estado de deterioro en el que el carácter rutinario de la decadencia debilita el propio sentimiento de pesar” (58). Es decir, el poeta se rinde, se conforma, se muestra pesimista y escéptico frente al cambio, porque esa vida también la ha arruinado en el mundo entero, y por ello no hay lugar al que pueda dirigirse, no hay camino nuevo ni abierto para él, no hay alternativa. El hombre habrá de volver una y otra vez sobre las mismas calles,

⁷ Whitman (2009) exhorta a salir del oscuro confinamiento y el resguardo donde uno se oculta (“Out of the dark confinement! out from behind the screen!” XIII, v. 26). La felicidad para él fluye desde el interior del alma (“The efflux of the soul is happiness, here is happiness”, Whitman, 2009: VIII, v. 1). No obstante, hay también algunas coincidencias relativas entre estos dos poetas. Los caminos recorridos guardan para el poeta norteamericano secretos de la gente, viva o ya muerta, que los ha transitado (“From the living and the dead you have peopled your impassive surfaces”, Whitman, 2009: III, v. 14), como veremos en Cavafis más adelante en este artículo, mientras que las ventanas son igualmente reveladoras de muchas cosas (“You windows whose transparent shells might expose so much!”, Whitman, 2009: III, v. 10). Sin embargo, con seguridad puede pensarse que para Whitman estas ventanas revelarían cosas bellas o, al menos, no suplicios ni tristezas como lo harían para Cavafis.

sobre los mismos barrios, tal como el hombre de “Las ventanas” en su desesperado caminar volvía siempre arriba y abajo en *andares aporéticos*.

Caminares nostálgicos: placer y tristezas en los poemas “En el mismo lugar”, “Frente a la casa” y “En la calle”

Como se ha visto, las habitaciones de casa, la calle, el barrio y la ciudad significan para Cavafis lugares conocidos donde convergen todas las experiencias que lo definen por completo. Las vivencias agobiantes se muestran frecuentemente en sus versos como generadoras de un deseo de liberación, pero también hay experiencias y recuerdos placenteros, adonde uno *retorna* de manera constante y que son igualmente sugeridos por la misma casa, el mismo barrio y la misma calle; por la misma ciudad, por el *mismo lugar*:

Ambiente de la casa, de los locales, del barrio,
que veo y por donde camino. Años y años.
Te he creado con alegrías y con tristezas,
con tantos sucesos, con tantas cosas,
y te has convertido por completo en sentimientos para mí.⁸ (Kavafis, 1995g)

El entorno se vuelve un abanico de sentimientos para el poeta, de experiencias tristes y alegres con las que lo ha construido, y que revive a partir de su caminata a través de él y de la mirada atenta con que lo contempla (βλέπω [blépo] ‘veo’, v. 2). El título del poema, “En el mismo lugar” (“Στον ίδιο χώρο”), retoma el sentido de retorno y estancia permanentes en un determinado sitio que ya hallábamos en los dos poemas anteriores, y el caminar (“περπατώ” [perpató], v. 2) aparece aquí una vez más en relación con el tiempo transcurrido, con todos los años vividos (“χρόνια και χρόνια”, v. 2). La diferencia de este poema, como decíamos, radica en que la contemplación del entorno genera no sólo tristeza (“λύπες”, v. 3), sino también sentimientos placenteros (“χαρά”, v. 3).

A diferencia de los dos anteriores, este poema no está escrito en el original con rimas ni asonancias, lo cual reafirma el carácter especial que tenía este recurso poético

⁸ “Οικίας περιβάλλον, κέντρων, συνοικίας, / που βλέπω κι όπου περπατώ· χρόνια και χρόνια. / Σε δημιούργησα μέσ σε χαρά και μέσ σε λύπες; / με τόσα περιστατικά, με τόσα πράγματα. / Κ’ αισθηματοποιήθηκες ολόκληρο, για μένα”.

en aquellos dos primeros poemas, precisamente en relación con los pensamientos formulados en torno a la repetición cansina de la vida y la realidad acorralante. Que no se me malinterprete: no quiero decir con ello que la rima siempre funcione de ese modo en la poesía de Cavafis, sino que en los primeros dos poemas analizados este recurso refuerza su contenido. No obstante, llama la atención que en torno a 1910 Cavafis empezara a desprenderse más y más de este elemento tan recurrente en sus primeras composiciones, como “Las ventanas” y “La ciudad”, y que casualmente este abandono parece coincidir con la asunción de nuevos caminares, menos siniestros y aterradores como los revisados hasta el momento, pero no por ello menos aporéticos. Así, es posible que aquella angustia primera estuviera relacionada con la búsqueda de su identidad (Giovani, 2020: 142).

Por lo demás, en el poema “En el mismo lugar” no es precisamente el entorno que habita el hombre lo que lo determina; más bien, es el hombre mismo quien lo (re)crea a él con sus vivencias (“σε δημιούργησα”, v. 3). Hay una voluntad del poeta de proyectar sus vivencias en cada parte del ambiente que lo rodea, pues parece cierto que “cuanto más sórdido y desolado es el lugar, más intenso se vuelve nuestro deseo de animarlo” (Brodsky, 2006: 60). Y de ahí la imposibilidad de que el hombre pueda evadirlo huyendo a otro lugar, pues es de nuevo su reflejo, su sombra, su espejo. Regresar al mismo sitio significa regresar a uno mismo, como se muestra también en el poema “Frente a la casa” (“Κάτω απ’ το σπίτι”):

Ayer, mientras caminaba en un barrio
 alejado, pasé frente a la casa
 donde solía entrar cuando era muy joven.
 Ahí el Amor había tomado mi cuerpo
 con su magnífica fuerza.

Y ayer,
 cuando pasé por la antigua calle,
 de inmediato relucieron por la magia del amor
 las tiendas, las aceras, las piedras,
 y las paredes y los balcones y las ventanas.
 Nada feo había ahí.

Y mientras permanecía de pie ahí y miraba la puerta,
 y de pie me demoraba frente a la casa,

todo mi ser liberó
la emoción placentera resguardada.⁹ (Kavafis, 1995e)

En estos versos la voz poética revive a partir de la contemplación y el recuerdo una experiencia placentera erótica de mucho tiempo atrás. El acto de caminar se expresa por medio del verbo *περπατώ* (*περπατώντας* [*perpatóntas*], v. 1), como en el poema anterior, pero especialmente mediante el verbo *περνώ* (*πέρασα* [*pérasa*] ‘pasé’, v. 2), que por primera vez en estos poemas tiene un sentido espacial. El hombre que *pasa* por ahí yerra y reencuentra un lugar especial para él, un lugar que lo devuelve a un recuerdo sensorial (sensual). Se trata de un caminar muy distinto de aquel andar sobre los mismos pasos una y otra vez que hallamos en los primeros poemas estudiados. El *yo* poético ya no camina en estos versos con desesperación ni ansiedad; ahora lo hace con tranquilidad. Se detiene a contemplar detalladamente una casa —¿una casa de citas homosexuales?— en donde el Amor poseyó su cuerpo por completo. El entorno se reaviva al mismo tiempo que lo hace su cuerpo y su memoria: las tiendas, las aceras, las piedras, las paredes, los balcones y las ventanas relucen de nuevo en su recuerdo y también en la “realidad”. La palabra *σπίτι* aquí no sólo adquiere el sentido físico de *casa*, sino también el emocional de *hogar*: Cavafis ha reencontrado su hogar.

La repetición de la palabra *ayer* parece no ser solamente una indicación al pasado inmediato, el día anterior a la escritura del poema, sino también una alusión a aquel pasado lejano que pervive con fuerza en el recuerdo, porque el poeta comienza a sentir su experiencia antigua como si la estuviera viviendo en ese preciso momento, y el entorno se acopla a ello. El caminar casual, un tanto errático, le permitió encontrar de nuevo las bellezas de su vida. El andar aquí es, entonces, también un andar regresivo pero no redundante; no un andar inquieto y desesperado, sino uno parsimonioso y atento, acompañado de la visión y asentado en el tiempo que destina el poeta para demorarse en la contemplación y en revivir la dicha que le sugieren esos lugares. Aquí la *aporía* de los caminares cavafianos ya no significa más una incapacidad para huir, aunque no por ello se implique la posibilidad de hacerlo; la *aporía* ahora es, más bien, un rechazo a la idea de abandonar esos sitios, una *incapacidad voluntaria* —valga la contradicción— de olvidar esos recuerdos y esas sensaciones

⁹ “Χθες περπατώντας σε μιά συνοικία / απόκεντρη, πέρασα κάτω από το σπίτι / που έμπαινα σαν ήμουν νέος πολύ. / Εκεί το σώμα μου είχε λάβει ο Έρωσ / με την εξάισια του ισχύν. // Και χθες / σαν πέρασ’ απ’ τον δρόμο τον παλιό, / αμέσως ωραίσθηκαν απ’ την γοητεία του έρωτος / τα μαγαζιά, τα πεζοδρόμια, η πέτρες, / και τοίχοι, και μπαλκόνια, και παράθυρα / τίποτε άσχημο δέν έμεινεν εκεί. // Και καθώς στέκομουν, κ’ εκύτταξα την πόρτα, / και στέκομουν, κ’ εβράδυνα κάτω απ’ το σπίτι, / η υπόστασις μου όλη απέδιδε / την φυλαχθείσα ηδονική συγκίνησι”.

placenteras; un deseo *recurrente*, como en el poema anterior, de *regresar* a esas experiencias, gratificantes y dolorosas, por las que ha valido la pena vivir.

En el original griego tampoco se encuentran rimas reiterativas y reafirmantes de una circularidad acorraladora. Los versos fluyen aquí de otro modo, en tres estadios, todos motivados por el hecho de haber salido a caminar: 1) el hallazgo y la contemplación del lugar, en la primera estrofa; 2) el recuerdo y la reconstrucción mental total de aquel momento vivido, en la segunda; y 3) la sensación placentera recuperada, en la tercera. El cambio es gradual pero impetuoso al mismo tiempo, pues los elementos revividos se agolpan en la memoria uno tras otro sin pausas, como podemos apreciar por el polisíndeton: *καί... καί... καί...* (“y... y... y...”, v. 9); *καί... κ’... καί... κ’* (“y... y... y... y...”, vv. 11-12). No obstante, no hay desesperación en estos versos, sino detenimiento; y, sin embargo, sí hay un *retorno emocional* generado por el *retorno físico-corporal* al mismo sitio, lo cual podría denominarse con todas sus letras una *nostalgia*, es decir, una “conmoción” (*álgos*) ante el regreso (*nóstos*) —un *nóstos* como el de Odiseo a Ítaca—. Y así, en los poemas “En el mismo lugar” y “Frente a la casa”, que a diferencia de los dos primeros se dirigen más bien al pasado placentero que al presente abrumador, la *aporía cavafiana* se manifiesta a través de la nostalgia, del retorno al mismo lugar y a las experiencias que no se puede o no se quiere abandonar.

El retorno rítmico de este poema, como mencionábamos, se da principalmente a partir de la repetición de la palabra *χθες* (‘ayer’, vv. 1 y 5), esto es, del cambio de un pasado inmediato a un pasado lejano —lejano como el barrio por el que camina (*ἀπόκεντρον*, v. 2)— que se vuelve presente mediante el recuerdo y la sensación del hombre. Pero también a partir de la repetición del verbo *πέρασα* (‘pasé’, vv. 2 y 6), con sentido espacial, y del verbo *στέκομαι* (‘permanecía de pie’, vv. 11-12), que reafirma a su vez el detenimiento que hace la voz poética en su caminar para poder contemplar el lugar detalladamente y así también poder recordar mejor. Esto es así porque “el único instrumento que un ser humano tiene a su disposición para afrontar el tiempo es la memoria y lo que hace que Cavafis resulte tan inconfundible es su excepcional y sensual memoria histórica” (Brodsky, 2006: 62). Entendamos *sensual memoria histórica* también como *sensual memoria (auto)biográfica*, es decir, no sólo como un interés en el pasado histórico alejandrino, periodo que también exaltaron los versos de este poeta, sino también como una memoria de su pasado personal placentero, que de ello dan cuenta muchos otros poemas de Cavafis, “el cantor de Alejandría que se llamaba a sí mismo ‘poeta histórico’” (Chuaqui, 2005: 117):

Y en verdad, *el pasado sirve al alejandrino para todos sus fines poéticos*. Su espíritu se mueve en épocas muertas, porque a su través puede reflejar el presente de la sociedad en que vive, el presente de su propia alma: su soledad, su tristeza, sus fobias, los valores que admira. La historia le sirve de espejo donde se encuentra la imagen de esa criatura tan especial que es el hombre: conciencia que nace de la nada, brilla un tiempo más o menos prolongado y se apaga para siempre. Esfuerzos, luchas, ideales, amores, alegrías, dolores, son todos breves destellos de tal conciencia efímera. Todo el hombre está en la historia y de ella puede extraer el poeta lo que necesita, desde símbolos hasta situaciones concretas. (Castillo Didier, 1970: 73)

Es precisamente a partir de esta *lucha contra el olvido* que el poeta deviene verdaderamente en un “poeta histórico” (Faure-Aprosio y Saelzer-Canouet, 2019: 202), *un poeta que no olvida*. Al respecto, la bella película griega *Kavafis*, dirigida por Yannis Smaragdis (1996), tuvo el acierto, a mi parecer, de elegir contar la vida del alejandrino a partir de *flashbacks*, que corresponden justamente a los recuerdos del poeta durante el último día de su vida.

Finalmente, a la luz de estos poemas, puede traerse a cuento también el titulado “En la calle” (“Ev τη οδό”), en el que el elemento erótico aparece una vez más en una estrecha relación con el paso del tiempo y el caminar del artista, si queremos relacionarlo justamente con el poema “Frente a la casa”, como si fuera un antecedente de éste (“En la calle” es un poema de 1916; “Frente a la casa”, de 1918). Un hombre, de porte artístico, en plena juventud, camina (*περπατεί [perpatí]*) por la calle sin dirección alguna, como hipnotizado por el placer prohibido e ilegal que acaba de recibir:

Su atractivo rostro, un poco pálido;
sus ojos castaños, como fatigados.
Veinticinco años, aunque aparenta más bien veinte;
con algo artístico en su vestir,
el color de su corbata, quizá, o la forma del cuello;
camina sin dirección por la calle,
como hipnotizado todavía por el placer ilegal,
por el prohibido placer que ha recibido.¹⁰ (Kavafis, 1995b)

10 “Το συμπαθητικό του πρόσωπο, κομάτι ωχρό / τα καστανά του μάτια, σαν κομένα / είκοσι πέντ’ ετών, πλην μοιάζει μάλλον είκοσι / με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του / —τίποτε χρώμα τής κραβάτας, σχήμα τού κολλάρου— /

El hombre aludido en estos versos —quizá un nuevo autorretrato de Cavafis— camina por la ciudad como lo hacen las voces poéticas de los dos poemas anteriores, pero él de una manera visiblemente más errática, vagando a lo largo de la calle como un sonámbulo sin un rumbo fijo. Este modo responde a la dicha inconmensurable del placer erótico ilegal (homosexual) que apenas ha recibido, que lo ha atontado e incluso vuelto más joven en su apariencia. El adverbio griego *ασκόπως* (de *a-skopós* ‘sin dirección’, ‘sin meta’) insinúa igualmente una situación aporética (*a-póros* ‘sin camino’, ‘sin rumbo’) en la que el único destino es errar.

Más allá de si consideramos este poema como autobiográfico, la relación que se establece entre la experiencia amorosa de este hombre y la del otro del poema, “Frente a la casa” —en el que las vivencias eróticas generan nostalgia en él— incita a pensar, como decíamos, que ambos poemas se complementan entre sí. La calle por la que vaga este joven de veinticinco años puede ser la misma por la que, años más tarde, regresa aquel hombre maduro del poema anterior y a la que llama “la antigua calle” (“τον δρόμο τον παλιό”, v. 6). El caminar errático del joven se corresponde con el caminar casual del hombre maduro a través del mismo lugar. El andar errante del artista, sin rumbo, quizá algunas veces en medio de la desesperación y el regreso rotundo, *en redondo* —acorde con la etimología del verbo *περπατώ* empleado (*περί* ‘alrededor’; *πατώ* ‘pisar’, ‘andar’)—, lo devuelve por acaso al mismo lugar para que reviva ese placer sin el cual no habría podido vivir realmente; ni haber escrito siquiera, si de verdad aquel hombre errante se tratara de Cavafis, de quien “sea cual fuere el tema de sus poemas, siempre están escritos retrospectivamente” (Brodsky, 2006: 61).

A propósito, recuérdese también su poema “Muy rara vez” (“Πολύ σπανίως”), en el que un viejo poeta —¿Cavafis nuevamente?— camina a paso lento por un callejón (“σιγά βαδίζοντας διαβαίνει το σοκάκι”, Kavafis, 1995f: v. 3), entra a su casa y se congratula de que sus versos, que cantan la belleza y el placer, estén ahora en boca de los jóvenes muchachos. Con ello, Cavafis está aspirando a un estado de inmortalidad, como ya lo había advertido Marguerite Yourcenar, quien fuera una de las primeras promotoras y traductoras europeas de este poeta: “la reminiscencia carnal ha hecho del artista un dueño del tiempo; su fidelidad a la experiencia sensual acaba en una teoría de la inmortalidad” (citada por Voutsas, 2011: 361). Y el medio que emplea el poeta para inmortalizar sus placeres vividos en el pasado es precisamente la

ασκόπως περπατεί μέσ στην οδό, / ακόμη σαν υπνωτισμένος απ’ την άνομη ηδονή, / από την πολύ άνομη ηδονή που απέκτησε.

poesía (Voutsas, 2011: 367). Esto sería, como decíamos más arriba, un *nóstos* (‘regreso’) *odiseico* a su propia Ítaca, dado a partir de la escritura; un *nóstos* inevitablemente *aporético* por carecer de alternativa y cuya importancia radica particularmente en el trayecto, en las vivencias reales, pues como afirma el propio Cavafis en el celebrado poema “Ítaca”: “Ítaca te regalo el bello viaje, / sin ella no habrías emprendido el camino, / pero ya no tiene nada más que darte”¹¹ (Kavafis, 1995d: vv. 31-33). En la poesía de Cavafis, pues, “la experiencia constituye un fin en sí mismo” (Giovani, 2020: 150).

A modo de conclusión: la poesía vuelta vida

Mientras que el acto de caminar constituye para muchos escritores que lo abordaron en sus textos un ejercicio de cambio y transformación personal, de desplazamiento físico pero al mismo tiempo de “desplazamiento” emocional, un ejercicio de conquista de la libertad, como en el caso de Whitman; para Cavafis, como hemos revisado, significa un movimiento siempre destinado al retorno, a veces con claras connotaciones de frustración y determinismo, pero, otras, también de nostalgia o aspiración a la inmortalidad. Me he valido del término *aporía* (‘sin camino’, ‘sin rumbo’, ‘sin recurso’) para definir este modo de caminar: un caminar sin rumbo exacto, errante, desesperado por momentos, reiterativo, redundante o, en el mejor de los casos, placenteramente regresivo; caminares *aporéticos* en el sentido estricto de la palabra, caminares que no ofrecen alternativa de ruta, sea por una imposición inexorable o por voluntad propia.

En un artículo sobre viajes y literatura, Nucera (2002) dice lo siguiente: “El retorno es, pues, la meta última del viaje [...] Siempre se parte para volver, también en el caso en que la meta no coincida geográficamente con el punto de salida, sino que constituya una especie de patria existencial, un yo escondido que hay que encontrar” (250). Cabe pensar si Cavafis no habría dicho más bien: “un yo *conocido* que hay que *re-encontrar*”. Un Cavafis que se hallaba aislado de la gente, del mundo cotidiano, ensimismado en sus versos, los cuales revisaba, pulía y reescribía con ahínco; encerrado en Alejandría y desconocido para el mundo literario occidental hasta que E. M. Forster lo conociera personalmente y lo diera a conocer a Europa; un poeta que no publicaba y sólo esporádicamente mostraba sus versos a amigos cercanos; un Cavafis,

11 “Η Ιθάκη σε έδωσε τ’ ωραίο ταξείδι. / Χωρίς αυτήν δεν θα βγαίνεις στον δρόμο. / Αλλά δεν έχει να σε δώσει πια”.

como el propio Forster lo describió, que caminaba solamente de su departamento a su oficina y de regreso —pues de ordinario era un burócrata—, sin llamar la atención, melancólico, y del que ocasionalmente, si lo permitía, era posible obtener algunas palabras bien formuladas durante el trayecto:

Se trata del señor Cavafis, quien o bien va de su departamento a su oficina o de su oficina a su departamento. Si ocurre lo primero, desaparece en el momento en que es visto, con un leve gesto de desesperación. Si pasa lo segundo, puede ser que se le induzca a comenzar una frase, llena de paréntesis que nunca llegan a confundirse y de acotaciones que de verdad acotan; una frase que se dirige de forma lógica hacia su final previsto y, sin embargo, alcanza un final que es siempre más vívido y sorpresivo que el que se esperaba. Algunas veces la frase termina en la calle; otras, es sofocada por el tránsito; a veces dura hasta que él entra a su departamento.¹² (Forster, 1923: 91; mi traducción)

Yorgos Seféris (1988) afirmaba:

Mi idea personal es que a partir de un momento determinado —sitúo ese momento alrededor de 1910— la obra de Kaváfis no debe ser leída ni juzgada como una serie de poemas aislados, sino como un solo y único poema *en curso* —un ‘work in progress’, como habría dicho James Joyce— al que únicamente la muerte pone punto final. Kaváfis es, pienso, el poeta más ‘difícil’ de la literatura griega contemporánea y lo comprendemos mucho mejor cuando lo leemos teniendo presente el conjunto de su obra. (42)

Uno puede concebir, entonces, la obra de Cavafis como una suerte de autobiografía, una reelaboración de su propia vida a partir de la escritura; incluso hemos señalado que algunos de sus poemas pueden constituir continuaciones de otros, como sería el caso de “Frente a la casa” respecto de “En la calle”.

Seféris (1988) también apuntaba: “hay dos maneras de analizar la vida personal del artista: la primera es recurrir a la historia anecdótica, a la novela policiaca o al expediente médico. La segunda es observar humildemente en qué forma incorpora

¹² “It is Mr. Cavafy, and he is going either from his flat to the office, or from his office to the flat. If the former, he vanishes when seen, with a slight gesture of despair. If the latter, he may be prevailed upon to begin a sentence, full of parentheses that never get mixed and of reservations that really do reserve; a sentence that moves with logic to its foreseen end, yet to an end that is always more vivid and thrilling than one foresaw. Sometimes that sentence is finished in the street, sometimes the traffic murders it, sometimes it lasts into the flat”.

el poeta su vida imperecedera a su obra” (53). Sin duda ello es interesante, pero resta preguntarse, lo que considero por mucho más atractivo, si, así como la vida *redunda* en la obra, ésta no *redunda* a su vez en la vida; si una no regresa a la otra como su sombra, como su reflejo inseparable, como el efecto de una onda centrífuga; como el preciso movimiento de un péndulo, que va con la misma fuerza de un lado para otro. Cuando no sólo la vida permea en la obra, cosa común, sino cuando la obra permea en la propia vida del poeta, del artista, cosa más rara y por tanto más digna de admiración. Cuando la ficción y la realidad se encuentran y se funden; cuando la imaginación del poeta cobra cuerpo real inesperadamente. Como le sucedió a Persio, aquel portentoso poeta romano —otro que no publicó en vida ni tampoco gustaba de ser reconocido como poeta salvo por amistades concretas— que criticó con acritud en sus “sátiras” los opulentos banquetes de sus compatriotas y la indigestión que les causaban, y paradójicamente él mismo murió de una enfermedad estomacal. Así también con el poeta griego: Constantinos Petros Cavafis nació en Alejandría el 29 de abril de 1863 y murió, también en Alejandría —su “amada ciudad” (“αγαπημένη πολιτεία”, Kavafis, 1995a: v. 15)—, el 29 de abril de 1933, cerrando de este modo un círculo exacto de 70 años, rotundo y regresivo al lugar de origen —su nacimiento— como los caminares aporéticos de su poesía.

Referencias bibliográficas

- BRODSKY, Joseph. (2006 [1986]). “El canto del péndulo”. En Carlos Manzano (Trad.), *Menos que uno* (pp. 55-67). Siruela.
- CASTILLO DIDIER, Miguel. (1970). “Algunos aspectos de la poesía de Constantino Kavafis”. *Byzantion Nea Hellás. Revista Anual de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos*, (1), 52-107. <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/49354>
- CHUAQUI, Carmen. (2005). “Travesía poética”. En *Grecia en tres tiempos* (pp. 109-132). Universidad Nacional Autónoma de México.
- DURRELL, Lawrence. (2016 [1957]). *El cuarteto de Alejandría I: Justine* (Aurora Bernárdez, Trad.). Debolsillo.
- FAURE-APROSIO, Jacqueline; SAELZER-CANOUE, Gerardo. (2019). “El habitar poético en la obra de Konstandinos Kavafis”. *Byzantion Nea Hellás. Revista Anual de Estudios*

Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, (38), 197-214. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712019000100197>

FORSTER, E. M. (1923). “The Poetry of C. P. Cavafy”. En *Pharos and Pharillon* (pp. 91-97). Hogarth Press.

GIOVANI, Afroditi. (2020). “Las versiones cavafricanas de José Ángel Valente: un análisis traductológico”. *Revista de filología*, (41), 139-159. <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2020.41.07>

ΚΑΒΑΦΙΣ, Κ. Ρ. (1991 [1905]). “Notas personales: χιι”. En José García Vázquez y Horacio Silvestre Landrobe (Eds. y Trads.), *Prosas* (pp. 67). Tecnos.

ΚΑΒΑΦΙΣ, Konstantinos Petros. (1995). *Άπαντα Ποιήματα και πεζά* [Obra completa. Poesía y prosa] (D. Dascalópoulos, Ed.). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.

ΚΑΒΑΦΙΣ, Konstantinos Petros. (1995a [1917]). “Έν εσπέρα” [En la tarde]. En D. Dascalópoulos (Ed.), *Άπαντα Ποιήματα και πεζά* [Obra completa. Poesía y prosa] (p. 64). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.

ΚΑΒΑΦΙΣ, Konstantinos Petros. (1995b [1916]). “Έν τη οδώ” [En la calle]. En D. Dascalópoulos (Ed.), *Άπαντα Ποιήματα και πεζά* [Obra completa. Poesía y prosa] (p. 63). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.

ΚΑΒΑΦΙΣ, Konstantinos Petros. (1995c [1910]). “Η πόλις” [La ciudad]. En D. Dascalópoulos (Ed.), *Άπαντα Ποιήματα και πεζά* [Obra completa. Poesía y prosa] (pp. 33-34). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.

ΚΑΒΑΦΙΣ, Konstantinos Petros. (1995d [1911]). “Ιθάκη” [Ítaca]. En D. Dascalópoulos (Ed.), *Άπαντα Ποιήματα και πεζά* [Obra completa. Poesía y prosa] (p. 38). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.

ΚΑΒΑΦΙΣ, Konstantinos Petros. (1995e [1918]). “Κάτω απ’ το σπίτι” [Frente a la casa]. En D. Dascalópoulos (Ed.), *Άπαντα Ποιήματα και πεζά* [Obra completa. Poesía y prosa] (p. 65). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.

ΚΑΒΑΦΙΣ, Konstantinos Petros. (1995f [1913]). “Πολύ σπανίως” [Muy rara vez]. En D. Dascalópoulos (Ed.), *Άπαντα Ποιήματα και πεζά* [Obra completa. Poesía y prosa] (p. 50). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.

- KAVAFIS, Konstantinos Petros. (1995g [1929]). “Στον ίδιο χώρο” [En el mismo lugar]. En D. Dascalópoulos (Ed.), *Άπαντα Ποιήματα και πεζά* [Obra completa. Poesía y prosa] (p. 104). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
- KAVAFIS, Konstantinos Petros. (1995h [1903]). “Τα παράθυρα” [Las ventanas]. En D. Dascalópoulos (Ed.), *Άπαντα Ποιήματα και πεζά* [Obra completa. Poesía y prosa] (p. 30). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, Robert (Henry Stuart Jones y Roderick McKenzie, Rev.). (1940). *A Greek-English Lexicon*. Oxford Clarendon Press.
- NUCERA, Domenico. (2002). “Los viajes y la literatura”. En Armando Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 241-289). Crítica.
- SEFÉRIS, Giórgos. (1988 [1944]). “Κ. Ρ. Κανάφης – Τ. Σ. Eliot: un paralelo literario”. En *El estilo griego I. Κ. Ρ. Κανάφης – Τ. Σ. Eliot* (pp. 39-68; Selma Ancira, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- SMARAGDIS, Yannis (Dir.). (1996). *Kavafis* [Largometraje]. Alexandros Film, Greek Film Center, Greek Television ET-1, Talos.
- VOUTSA, Styliani. (2011). “La angustia por el paso del tiempo y la vejez: la escritura como terapia en la poesía de Constantinos Cavafis y de Jaime Gil de Biedma”. En *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 1, 339-369.
- WHITMAN, Walt. (2009 [1855]). “Song of the Open Road”. En *Leaves of Grass* (pp. 120-129). Oxford University Press.
- WOODS, Gregory. (2001 [1998]). *Historia de la literatura gay. La tradición masculina* (Julio Rodríguez Puértolas, Trad.). Akal.



ANDAR Y DESANDAR: RESISTENCIAS CONSERVADORAS
COMO ESTRATEGIAS AUTORIALES EN LAS COLUMNAS DE ROSARIO SANSORES*

WALK AND RETRACE:

CONSERVATIVE RESISTANCE AS AUTHORIAL STRATEGY IN ROSARIO SANSORES' COLUMNS

Alejandra VELA MARTÍNEZ

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: alejandravelam@filos.unam.mx

Resumen

Reconocida entre sus contemporáneos por contar con un público lector sumamente amplio, la escritora, columnista y poeta yucateca Rosario Sansores (1889-1972) llegó a ser una de las figuras esenciales de la crónica y las “cosas de mujeres” en el México del medio siglo. En sus columnas de los años cuarenta, Sansores suele escribir sobre sus caminatas en el entorno urbano, mostrando una continua ambigüedad entre el goce de estar en la calle y los peligros que en ésta acechan, entre el gusto de ser una mujer libre y el impulso casi instintivo de volver a casa y reinsertarse en el espacio doméstico. Estos andares y desandares evidencian la paulatina transformación de la voz autorial de Sansores: de la mujer que aborda temas amorosos en un estilo modernista, hasta convertirse en la columnista respetable que busca criticar los supuestos progresos de la modernización del país. Si bien la crónica periodística suele ser leída como parte de la consolidación de un imaginario urbano, espacio de liberación, particularmente en su vínculo con subjetividades marginales (la comunidad LGBTQ+, las mujeres,

Abstract

Recognized among her contemporaries for having an extremely wide reading public, the Yucatecan writer, columnist, and poet Rosario Sansores (1889-1972) became one of the essential figures of the chronicle and the “women stuff” in mid-century Mexican press. In her 1940s columns she writes about the walks she takes in the urban landscape, presenting a constant ambiguity between the joy of experiencing the streets versus the dangers it represents, and also with the satisfaction of being a free woman, alongside the almost instinctive impulse to run back and reinsert herself in the domestic sphere. These walking and retracing showcase a gradual transformation of Sansores's authorial voice. Starting as a feminine narrator that talks about love in a *modernist* style, she later turns into a respectable columnist looking to criticize the supposed progress modernization is bringing to the country. Although the Latin American chronicle is usually read as a literary participant in the consolidation of the urban imagery as a space of liberation, particularly when linked to the voice of marginalized

* Agradezco especialmente a mi asesora, la Dra. Adriana de Teresa Ochoa, por su colaboración en las discusiones que hicieron posible pensar el presente artículo. Asimismo, agradezco a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ya que esta investigación se realiza en el marco de su programa de becas posdoctorales.

etcétera), yo defiendo que Sansores utilizó este género literario para desplegar una voz autorial que mostraba el descontento frente a los posibles peligros que esta Modernidad supuestamente liberadora representaba. Esta lectura de la caminata en la crónica evidencia así lo productivo que era, en términos de mercado, construir un personaje que mostrara los inconvenientes de esta aparentemente inevitable transformación progresista. Interpelando a un público íntimo que tendía al conservadurismo en términos tanto estéticos como políticos, Sansores muestra la desconexión entre la idea que tenían del público algunos intelectuales y lo que realmente vendía y conectaba con la audiencia en el México posrevolucionario.

Palabras clave: Rosario Sansores, crónica periodística, mujeres en periodismo, modernismo, conservadurismo, caminatas

subjectivities (LGBTQ+, women, etcetera.), I defend that Sansores used this genre to deploy an authorial voice that displayed the dangers of this supposedly liberating Modernity. This reading of walking in her chronicles shows how productive it was, in market terms, to build a character that would show the drawbacks of this apparently inevitable progressive transformation. Addressing her intimate public, who had conservative leanings, both aesthetically and politically, Sansores thus demonstrates the disconnect between the idea of public some intellectuals had, and what really sold and connected with a broader audience in postrevolutionary Mexico.

Keywords: Rosario Sansores, chronicle, women in journalism, Modernism, conservatism, walking

Introducción: una cronista olvidada

Novo, Monsiváis, Poniatowska, Villoro, incluso Bonifant son apellidos que no requieren el nombre de pila para ser reconocidos como grandes cronistas del siglo xx mexicano. El nombre Rosario Sansores, en cambio, no le suena a nadie, a pesar de que su fama y reconocimiento en vida fueron no sólo amplios, sino envidiados por otras jóvenes escritoras que buscaban labrarse un espacio en la prensa del momento. Tal era el caso de Rosario Castellanos, a quien no le gustaba que las confundieran debido al nombre de pila que compartían (Poniatowska, 1998), o el caso de Elvira Vargas, que no reconocía en ella a alguien que estuviera realmente haciendo algo por abrir un espacio para las mujeres en el mundo de la reportería y la lucha por las ocho columnas (Hernández Carballido, 1997). Estas reacciones viscerales por parte de sus colegas en la prensa son pistas significativas sobre su importancia en el panorama periodístico del medio siglo mexicano, y, sin embargo, su recuerdo sigue siendo casi inexistente en el campo de los estudios literarios. Rosario Sansores escribió para el periódico *Novedades* desde 1939 hasta un par de días antes de su muerte a inicios de 1972. Su trabajo se dividía entre escribir y dirigir la sección

de sociales y asegurarse de que su columna, “Rutas de emoción”, saliera diariamente para sus ávidas y fieles lectoras.

El objetivo de este artículo es mostrar las *estrategias retóricas* ligadas al pensamiento conservador¹ que Rosario Sansores utilizó para labrar y consolidar un espacio en la prensa² a partir de su construcción autorial como cronista y experta en el transitar la calle. Estas estrategias retóricas tienden a ser paradójicas en cuanto que demuestran una continua tensión entre el deseo de insertarse en una manera moderna de ser mujer y una tendencia a la tradición y la búsqueda por mantener las buenas costumbres. Defiendo que fue gracias a estas estrategias paradójicas, es decir, en el uso que dio a estas aparentes contradicciones, que Sansores logró cimentar lo que Lauren Berlant (2008) denomina un *público íntimo*³: una base de seguidoras, particularmente mujeres, que se sentían relacionadas con ella en un sentido afectivo y que, en consecuencia, representaban un excelente posicionamiento en el estancamiento.⁴ La conciencia de lo útil que era una perspectiva conservadora, tanto en términos estéticos como en términos políticos, se refleja en la respuesta que le da Sansores a Poniatowska en una entrevista de 1952. Republicada veinte años después, como parte del obituario que le dedicaría Poniatowska a quien fuera su mentora, bajo el título Rosario Sansores, última exponente de un romanticismo candoroso”, la entrevista refleja muy bien la actitud de Sansores frente al tema cuando, ante la “acusación” de ser cursi, Sansores responde: “Sí, sí, las gentes dicen que soy cursi. Imagínate si no voy a saberlo. Pero no me preocupa... Por lo contrario, me halaga. Las gentes que saben que soy cursi demuestran que me han leído, y eso es lo único que importa”

1 Esta forma de presencia en el espacio público y, específicamente, en la prensa desde un posicionamiento conservador tiene varias iteraciones que están siendo rescatadas en reediciones que visibilizan la obra de estas mujeres que no participan en el campo literario desde los bastiones esperables del feminismo. El caso más interesante al respecto es el de la colombiana Emilia Pardo Umaña (2018), cuyas crónicas fueron recientemente recuperadas en un volumen titulado *Crónicas de una mujer de 1,49*.

2 Aún hace falta un estudio sistemático y a profundidad de la obra periodística de Sansores, así como de su alcance en el panorama literario mexicano de la época.

3 En su libro *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, los *intimate publics* son definidos así: “An intimate public operates when a market opens up to a bloc of consumers, claiming to circulate texts and things that express those people’s particular core interests and desires. When this kind of culture of circulation takes hold, participants in the intimate public *feel* as though it expresses what is common among them, a subjective likeness that seems to emanate from their history and their ongoing attachments and actions” (Berlant, 2008: 5).

4 Los géneros literarios vinculados a estas formas de feminidad conservadora también han servido como base para la consolidación de diversos tipos de carreras literarias. Como bien explica Nattie Golubov (2017) citando a la autora de novela rosa Danielle Summers, “el último acto de desafío feminista por parte de las escritoras de novela rosa es que les tiene sin cuidado que el *establishment* literario las respete” (15).

(Poniatowska, 1972: 1). Sansores se inserta en una tradición conservadora de discurso⁵ pocas veces analizada que cumplió un papel fundamental en la configuración de las democracias contemporáneas y que la diferencia de otros cronistas cuya perspectiva liberal y moderna fungía como su principal estrategia de posicionamiento autorial en el campo literario y periodístico (Mahieux, 2011).

“Rutas de emoción” presentaba a Rosario Sansores como una mujer que transitaba constantemente la calle, lo cual se contrapone con las posibles lecturas que genera el título mismo de la columna; la expectativa es que funja como un espacio de canalización de emociones, parecido a otros formatos recurrentes en las secciones femeninas de los periódicos de la época (Scanlon, 1995; Westkaemper, 2017). Cumpliendo con ser un espacio dedicado a lo íntimo, lo afectivo y, en consecuencia, a lo doméstico, la columna presenta lo sentimental de una manera singular, en donde las paradojas y ambigüedades sirven para fluir entre diferentes ideas sin comprometerse demasiado. Sansores crea una *persona* que sirve como guía sobre las emociones, al tiempo que muestra el ecosistema citadino en donde se desenvuelve personal y profesionalmente una columnista como ella. Es en ese sentido que sus crónicas resultan particulares: el hecho mismo de ser una cronista más bien conservadora la convierte en un sujeto extraño al interior de las lógicas que el mismo género literario privilegiaba.

La crónica como un texto que presenta el entorno urbano a partir de una narración en primera persona tiene tanto en América Latina como en México una amplia tradición. Si bien podríamos seguir la idea de Monsiváis (1998: 13), quien defiende que las crónicas de Indias deben ser consideradas los primeros textos de esta genealogía, considero pertinente reducir esta perspectiva a la Modernidad, particularmente al momento posterior a la Revolución mexicana. Esto es porque resulta fundamental pensar, para el tipo de crónica que escribió Sansores, en el rol que tenía en ese momento la paulatina y deseable ampliación del mercado en el ámbito periodístico. Rescato la definición que da Viviane Mahieux (2011) de este género literario: “A somewhat unstructured genre that combines literary aestheticism with journalistic form, the Latin American crónica, or chronicle, has been surprisingly successful in recent years at consolidating critical recognition with popular appeal” (1). En otras

5 La pertinencia de estudiar estas voces conservadoras la enunciaba ya Albert O. Hirschman (1991) en su fundamental texto *The Rhetoric of Reaction*, cuando defendía la necesidad de “delineate formal types of argument or rhetoric” para así entender “the major polemical postures and maneuvers likely to be engaged in by those who set out to debunk and overturn ‘progressive’ policies and movements of ideas” (6).

palabras, lo productivo de la crónica consistía no sólo en que era un género periodístico que buscaba informar de algo a la comunidad, sino en que había un interés estético por generar un contenido que tuviera algo formalmente interesante. Así, servía para poner de relieve tanto discusiones en torno a diversos temas sociales —“the most urgent issues put forth by the avant-gardes of the period—namely a questioning of cultural hierarchies, a political engagement, a will to provoke a complacent public” (Mahieux, 2011: 4)— como una ferviente creencia de que el arte y la literatura tienen un rol “in the construction of a modern identity” (4). Los cronistas por tanto buscaban crear textos que intercalaran un sinnúmero de registros de modo que les permitieran hablar de temas variados y relevantes para este incipiente proceso de modernización y entrada en la esfera internacional. En relación con lo que buscaba hacer Sansores, se le puede entender como uno más de los sujetos que funge como bastión en la creación de una narrativa autorial que se define y se crea a partir de estos juegos estéticos con el público: “The discursive fluidity of the genre, especially as written in the 1920s, thus paved the way for the self-fashioning of the contemporary chronicler as a mobile subject whose public status results from an agile balancing act between high culture and the urban” (4).

Sin embargo, a diferencia de otras y otros cronistas de la época, Sansores no buscaba convivir con las vanguardias, sino que más bien rescataba constantemente a los representantes de un gusto pasado de moda, obsoleto. Esta cualidad melancólica con respecto a lo que consideraba una época de gloria pasada (el Porfiriato) la hace resaltar entre otros cronistas que privilegiaban lo positivo de las novedades perceptibles en todos los ámbitos del hacer humano.⁶ A Sansores no le interesaba formar parte de un “risky cosmopolitan femininity of the New Woman” (Mahiueux, 2011: 5). Al contrario, representaba una tradición femenina anclada en la caridad, la moral religiosa ligada a ésta y el placer por la poesía modernista y romántica. El conservadurismo de Sansores es así una marca que la diferencia de otras que buscaban insertarse en una concepción globalizada de lo que era la “chica moderna” (Hershfield, 2008), postura que nos permite replantear la manera en que se entendía la Modernidad en las esferas femeninas del momento.

El análisis de estos materiales de la prensa periódica amplía el objeto de estudio de la literatura, al tiempo que exige una mayor conciencia sobre nuestras propias

⁶ Tal es el caso de Alfonsina Storni y Cube Bonifant, de quienes Mahieux (2011) dice que “the modern experience through which they negotiated their public writing personas was undoubtedly the cinema” (5), o el de Mario de Andrade, que usa el título “Taxi” para sus textos, connotando velocidad y modernidad democrática.

aproximaciones hermenéuticas. Así, enfatizo la importancia del aspecto material en la consolidación de estos espacios en los que “una conjunción de innovaciones técnicas de la prensa [...]” muestran cómo “el combate por el campo cultural colinda con el énfasis por la difusión masiva” (Hadatty, 2016: 35). Asimismo, la correspondencia entre la configuración de las ciudades en la literatura y la presencia de voces autoriales femeninas es fundamental para evaluar la participación de las mujeres en estos contextos periodísticos. Es necesario pensar el modo en que el *genre* se relaciona con el *gender*, pues géneros de la prensa como la crónica ofrecieron y ofrecen un modo de enunciación para multitud de subjetividades que de otro modo probablemente hubieran quedado por fuera del hacer literario (Aragón, 2016; Ferrara Aguilar, 2017; Márquez, 2017). En ese sentido, las crónicas de Sansores se insertan en una comunidad letrada que estaba consolidando las bases de esta nueva forma de hacer periodismo, ampliada y diversificada (Smith, 2018).

Las estrategias retóricas que utiliza Sansores encarnan diversos tipos de paradojas: su presencia en la calle le despierta un deseo de volver al hogar, su diferenciación con otras mujeres se basa en su cualidad de “iniciada” entre ellas, y su resistencia a la Modernidad oculta que es esta misma modernización la que le ha dado una posición en el periódico. Las múltiples ambigüedades e incongruencias que presenta a lo largo de su trayectoria en la prensa periódica le ayudaron, como mostraré a continuación, a consolidar su personaje de autora. Estas estrategias guiarán el análisis en el artículo: empezando con sus columnas de 1939, la primera parte de este texto se concentra en el *caminar* como clave del momento inicial de cimentación de un público a partir del gusto compartido. En la segunda parte se evidencia la construcción de su propia feminidad como un elemento para *diferenciarse* del resto de las mujeres, al tiempo que se sigue comportando como una íntima amiga. Finalmente, en la tercera parte mostraré la *resistencia* conservadora ante los avances de la Modernidad como forma estratégica de garantizar que su presencia en el espacio público no se vea mermada por la amenazadora inserción de otras posibles mujeres en la sección femenina del periódico.

Al andar se hacen las rutas: caminar para consolidar un público

Sansores suele encontrar en la calle y el caminar los catalizadores necesarios para sus recuerdos. Esto es parecido a cómo la poesía, en décadas anteriores —en el modernismo, pero también en el romanticismo—, utilizaba los objetos como posibilitadores

de una trama amorosa o afectiva (Ayala, 2006). La estructura que solía tener la columna “Rutas de emoción”, particularmente en los primeros años, era bastante estable: una introducción, en donde se le “veía” caminando, observando o viviendo la vida nocturna de la ciudad. De pronto la presencia de un elemento (objetos, transeúntes, sucesos) detona un recuerdo, seguido de una reflexión, normalmente escrita en segunda persona hacia un *tú* amado, en donde da rienda suelta a su opinión con respecto al sentimiento que ese elemento inicial provocó. Solía terminar con un paulatino regreso a la primera imagen, ofreciendo una especie de moraleja o bien una última estampa urbana. De esta suerte, ese elemento inicial servía de excusa para la escritura, al tiempo que le ofrecía un hilo conductor para las narraciones y enseñanzas que pretendía ofrecer.

En sus columnas, el entorno urbano, simultáneamente emocionante y peligroso, se transforma en el escenario de su melancólico personaje. En ese sentido está erigiendo una *escenografía autorial*, como las denomina José-Luis Díaz (2016), en donde “se trata para cada escritor de adoptar una postura, no tanto para escribir como para hacerse ver, para *señalarse*, esto es, para existir en el campo visual de la literatura” (157). Su propia experiencia suele presentarse en un constante retomar el recuerdo de una juventud superada, al tiempo que se muestra como una mujer independiente. El estar en la calle le permite iniciar el hilo del recuerdo, creando una escenografía en donde representa el rol de columnista.

En aras de construir una sensación de verosimilitud suelen aparecer en las columnas de Sansores lugares concretos, que ayudan a la lectora a crear una imagen visual en torno a la vida detrás de la pluma; a veces es “aquel viejo restorán [sic] vienés que está en la calle de Isabel la Católica” (Sansores, 1939c: 6); otras, “aquel restorán, ubicado en la avenida del Brasil” (Sansores, 1939b: 6). Así, la suma del recuerdo y el entorno crean coherencia narrativa entre unas y otras columnas, al tiempo que fomentan un deseo aspiracional en su público. Quienes gusten fantasear con ser mujeres modernas que no cenan en casa, que se codean con la *jai alai*⁷ mexicana pueden encontrar en esta escritora un tanto cursi⁸ un modelo.

7 El término hace referencia a la idea de *high society* o alta sociedad. Su origen es difuso: una de las posibles explicaciones es que hace referencia castellanizada a la frase en inglés *high life*, que en los años cincuenta se solía utilizar para referirse a una clase social rica o poderosa. Otra posible explicación de la deformación la vincula con el conocido juego de pelota vasco que lleva el mismo nombre, extremadamente popular en ese momento, y relacionado con una esfera de migrantes vascos que solían ser de una clase social privilegiada.

8 Para un análisis de la cursilería como un elemento fundamental de su presencia pública, véase Chádez (2014).

La calle y sus posibilidades actúan como los elementos necesarios para desarrollar el tema de la columna: las emociones. Así ocurre por ejemplo en una de las primeras entregas, el 12 de agosto de 1939, donde empieza colocando a su personaje autobiográfico de regreso en el espacio doméstico: “Acabo de llegar de la calle ¡y si supieras qué triste estoy!... en el asiento frontero [sic] al mío venían dos enamorados, tan felices, tan radiantes, que sentí en el alma un dolor agudo, parecido a la envidia” (Sansores, 1939a: 6). La autora se presenta como una cronista que utiliza el transporte público y entra en directo contacto con lo comunitario. Sin embargo, esta inserción de la modernidad del automóvil colectivo no es en realidad lo que le interesa. Se trata de una experiencia cuyo resultado es un sentimiento negativo: la tristeza. Pone bajo la lupa los posibles afectos producidos afuera, ya que ella pareciera no poder evitar ser vulnerable a los arrebatos de emoción que le generan. Como bien anuncia el título, este espacio periodístico encauza los sentimientos en aras de manejarlos mejor, y eso es lo que ofrece aquí: una justificación detrás de lo que siente, para explicarlo.

Continúa la narración utilizando la literatura de referencia que le puede ayudar, junto con sus lectoras, a entender mejor qué hacer con esta emoción: “La doctrina cristiana califica a la envidia así: ‘Tristeza del bien ajeno’ y en efecto, tenía yo tristeza por esa felicidad que fue mía y ya no es...” (Sansores, 1939a: 6). Los puntos suspensivos que Sansores utiliza frecuentemente enfatizan el vínculo entre su escritura y la estructura del chisme. Este género discursivo, que tiene como una de sus características fundamentales la noción de *openness* o apertura con respecto al interlocutor (Ahmed, 2010-2011; Coates, 1996), es estratégico: la estructura le da espacio a sus lectoras para que completen con sus propios conocimientos o expectativas lo que está presentando.⁹ Crea así la ilusión de simetría de poder, fomentando la fantasía de intimidad con su público. Sumado a esto, el uso de la doctrina cristiana, cuyo referente está delimitado para aquellas que participan de la misma, abona a la creación de una lectora ideal, con la capacidad de rellenar los vacíos. El público que prevé la narración sabe cómo realizar una conversación que involucra las emociones del interlocutor como tema central y tiene en la cabeza el régimen moral que dirige las posibles evaluaciones sobre lo narrado. La cualidad oral que adquiere su escritura, así como el consciente uso de la segunda persona, ayudan también a reafirmar la noción de sororidad entre la autora y el público íntimo que está construyendo.

⁹ Un excelente ejemplo del chisme como estrategia para hacerse un lugar es el de la columnista de Hollywood Hedda Hopper (Frost, 2011).

Las emociones están así delimitadas y diferenciadas espacialmente. La intimidad incipiente (no lleva ni un mes con un espacio fijo en el periódico) se ve reforzada también por el hecho de jugar con las posibilidades afectivas que ofrecen de forma diferenciada la calle y el hogar. Así, después de relatar la historia de amor a la que hace referencia la crónica, el texto vuelve a la escena inicial y nos dice: “He colocado en la silla el traje de calle. [...] Al despojarme de él, sentí deseos de ponerme a llorar por ese pasado tan remoto [...] ¡Amor, amor mío!... ¿Por qué no te siento junto a mí en esta hora de angustia?” (Sansores, 1939a: 6). Terminando con esta exclamación, Sansores se permite mostrar la vulnerabilidad que sólo el entorno doméstico puede albergar. Describe el modo en que se quita la calle de encima, despojándose de lo que la retiene, tanto en el sentido sartorial como en el sentido afectivo. Tras crear en sus lectoras el deseo de consolarla ante este arrebató emotivo, la crónica termina en un tono agónico que despierta la empatía en la audiencia. Las diferencias entre lo permitido en el espacio privado y lo permitido en el espacio público, en el sentido de urbanidad y buena conducta, se reflejan en cómo presenta sus reacciones frente a estas evocaciones catalizadas por el exterior. La cronista es consciente de que los espacios públicos no pueden albergar las mismas reacciones afectivas y utiliza este mismo impedimento como instrumento en la paulatina construcción de su voz autorial. En síntesis, Sansores construye su presencia discursiva en el periódico utilizando la imagen de la cronista experimentada que habita la calle, en una constante dicotomía entre las emociones y afectos que se pueden vivir en el espacio público y privado, así como las posibles reacciones que estos entornos facilitan en su audiencia.

Hacia atrás para tomar vuelo: construirse como diferente

Con el paso del tiempo, la presencia de Sansores en el periódico presentará más estrategias retóricas paradójicas. La más interesante es la creciente tensión entre esa intimidad que mencionaba antes y la necesidad más bien pragmática de presentarse como una mujer diferente, predestinada a escribir, digna merecedora de un espacio en la prensa. Tomando en cuenta que Sansores está siendo partícipe de la rápida expansión del mercado periodístico, no es de extrañarse que se vea en la necesidad de reafirmar su cualidad única con respecto a sus lectoras, con quienes simultáneamente establece conexiones en sus textos, buscando convertirse en un *must-read*, alguien insustituible.

Las estrategias para labrar una posición estable en el espacio amplio y real del periódico son varias. La primera es su presencia como una *intelectual de las emociones*. Por ejemplo, en su columna del 30 de octubre de 1939, observar a una pareja de novios desencadena una serie de reflexiones moralizantes que sólo una mujer experimentada pero empática podría emitir:

Igual que ella, yo subí las escaleras envuelta en mis galas nupciales. [...] Hoy, mis ojos, que han visto tantas cosas, han aprendido a escudriñar la mentira agazapada en los ojos que me ven. He estudiado el secreto de las palabras y el secreto de las sonrisas. Vivo en análisis perpetuo. Ojo avizor, mi corazón está listo a defenderse de la primera acometida. Y los cortejos nupciales me producen una poca de melancolía. (Sansores, 1939e: 6)

Alejada, a partir de la intelectualización, del proceso afectivo que involucra un casamiento, señala con palabras como *estudiar*, *análisis* y *ojo avizor* la relación que ha establecido con estos actos íntimos y femeninos. Enfatizando la experiencia en primera persona sobre la vivencia que analiza, ratifica su capacidad para hablar de la misma desde la perspectiva de una estudiosa que conoce el caso a fondo. Asimismo, se puede leer esta figura de intelectual como un momento de autopromoción; su presencia en el periódico no es sólo como columnista sino como cronista de sociales, razón por la cual puede ser considerada como la experta en temas maritales, particularmente en lo que concierne al evento que da inicio al matrimonio, la boda, y que ella narra con maestría en su sección “México social”. Esta construcción del personaje de autor como una mujer cuyas vivencias y desgracias sentimentales capacitan para hablar reafirma la cualidad de *saber* que conllevan las emociones mismas.

Lectora ávida de narraciones en donde las heroínas y los héroes deben hacer frente a la diosa Fortuna, no desaprovecha la oportunidad de movilizar este tópico literario en beneficio de una segunda estrategia autorial: la de *la elegida*. Así, en su texto del 19 de octubre de 1939, nos recibe en el espacio de su columna diaria con lo que parece ser otra reflexión amorosa, pero que esconde una doble intención. Comienza entonces haciendo referencia a un alguien genérico, aludiendo a una especie de *vox populi*, para plantear el problema que abordará: “Alguien dijo una vez que ‘no hay dos glorias’. Tal vez por esto la gloria del amor no ha sido nunca mía” (Sansores, 1939d: 6). Reafirmando una distancia, muestra su capacidad analítica para pensar el afecto como un logro al cual no ha tenido acceso. Dado que alude al esperable deseo

que tienen sus lectoras de encontrar la gloria del amor, nos encontramos aquí una falsa modestia con la que Sansores busca la compasión de su audiencia; ella, tan experta en temas amorosos, no ha logrado llevar a buen puerto ninguna de las tantas historias o *affaires* de los que ha hecho partícipes a sus amigas-lectoras en los últimos meses. Lo interesante de la falsa dicotomía, que presenta retóricamente como una tristeza, es que posibilita la aspiración a la otra gloria. ¿Cuál es esta otra opción? Sansores nos lo cuenta enseguida: “Recuerdo que siendo niña aún, una sibila me predijo que viviría siempre sola... —Hay en tu vida —exclamó— cosas que no hay en la vida de otras mujeres. El amor te será negado, pero a cambio de él, *tendrás gloria, tendrás fama y tendrás honores...*” (Sansores, 1939d: 6; mis cursivas). Así, a cambio de lo que se presenta inicialmente como el sacrificio de no tener un amor que trascienda el tiempo, la pitonisa le ha revelado su verdadero destino: el reconocimiento público a partir de su ser mujer libre, callejera, escritora.

La autora muestra de nuevo su cualidad paradójica: aprovecha este texto para mostrarse orgullosa de la libertad que ha alcanzado a partir de ese ofrecimiento que iría en contra de los designios que ella estima imperativos para ser considerada una mujer. Se inserta así en una tradición de la crónica en donde la escritora es no sólo diferente sino también realmente moderna con respecto a los paradigmas patriarcales sobre lo que corresponde hacer a uno y otro género respectivamente (Mahieux, 2011). No obstante, contrario a lo que hacen otras cronistas como Cube Bonifant (2009), que se demarcan por completo de las nociones de maternidad que eran socialmente aceptadas —diciendo, por ejemplo, que los niños le producen un profundo malestar que le provoca deseos de lacerarlos con sus afiladas uñas—, Sansores es moderna casi a pesar de sí misma. Lo que le interesa marcar en esta diferenciación es su capacidad de pertenecer al club de las iniciadas siendo una mujer de letras.

Esta cualidad letrada se puede rastrear en una serie de objetos de la vida cotidiana que le reafirman su pertenencia al campo literario. Tal es el caso, por ejemplo, de la crónica de la sibila. Después de repasar las ventajas y desventajas de tener gloria de fama y no de amor, nos confiesa lo que le suele ocurrir en el espacio privado:

Alguna noche tiendo la mirada en derredor de los cuadros familiares que me rodean, de *mis libros —amigos fieles— de mis papeles —hijos de mi espíritu—* de todo esto que forma el marco de mi vida. [...] Mi sonrisa de hoy ya no es ingenua, sino sabia. Es la sonrisa de quien sabe el valor exacto de las cosas.

¡Es la sonrisa de una mujer que ha aceptado su destino sin rebelarse! (Sansores, 1939d: 6; mis cursivas)

Mostrándose de nueva cuenta vulnerable frente a sus lectoras con respecto a su su-puesta soledad, Sansores logra mantener la intimidad al tiempo que evidencia su excepcionalidad. En un paralelismo entre la maternidad y la escritura, se reafirma la pertenencia a una forma de vida que la aleja de los paradigmas femeninos que ella misma defiende en otras ocasiones. Pertenecer al club de las iniciadas, siendo ella madre y viuda, le ofrece la posibilidad de partir de esa base y delinear la relación que busca establecer con la escritura sin ofender a sus congéneres. El símil entre los dos tipos de hijos es así una puesta en tensión de los modelos de mujer que ella representa: simultáneamente madre y letrada, amiga de los libros y cronista de sociales, colocada en un espacio bisagra entre lo privado y lo público.

Sansores no deja de ser consciente de su audiencia, que ya empieza a serle fiel después de una constante presencia durante sus primeros meses en el *Novedades*. Si bien están interesadas en seguir sus aventuras y disquisiciones con respecto a la ciudad, todavía hay una exigencia por reconocer que esta excepcionalidad viene a costa de una falta de realización plena en el espacio doméstico. Destaca también la resistencia que presenta la propia Sansores a definirse libre en el sentido que lo haría una mujer moderna. La sabiduría que la define en la actualidad es creada por la seguridad de haber alcanzado su libertad sin cuestionar el paradigma de género en que se inserta: ella es libre, pero sin rebelarse. Contrario a lo que muchas veces la academia espera encontrar cuando se hacen procesos de recuperación de la escritura de mujeres, que subviertan las reglas establecidas, Sansores reconocía que su público en gran medida estaba receloso de las nuevas mujeres de pelo corto y pierna descubierta. Así, el sacrificio y la resistencia son la condición de posibilidad de erigirse como la autora de una de las columnas más leídas de su época, entronizándola como la mujer de letras cuyos partos dan papeles en lugar de hijos y tiene libros en lugar de amigos.

En resumen, Sansores reafirma su destino como mujer de letras utilizando estos fragmentos al interior de sus crónicas, al tiempo que desanda estos pasos, de posible liberación profesional para las mujeres, cuando constata la alegría y plenitud que deben sentir las que, contrario a ella, estaban destinadas al hogar, la maternidad y lo doméstico. Así, en este desandar lo que se revela es cómo Sansores moviliza sus resistencias conservadoras como una estrategia para ratificar su propia excepcionalidad como cronista y escritora.

“La mujer será siempre enemiga de la mujer”: resistir para sobresalir

La construcción de sí misma como una mujer letrada tendría sin duda sus frutos. Situada cómodamente en este espacio diferenciado, su voz se transformaría en la de una intelectual cuyas evaluaciones sobre la esfera pública actúan como guías para ese público íntimo que la sigue fielmente. Esta paulatina autoridad se ve reflejada en el espacio que ocupa su columna: con un encabezado que la hace fácilmente ubicable en la sección femenina, ya para 1945 la columna contará no sólo con un nombre fijo sino también con títulos que buscan guiar la lectura. Éste es el caso de la columna del 2 de agosto del 45, titulada “Hambre”.

El tema del escrito parece ser nuevamente la modernización de la construcción en la Ciudad de México: “La ciudad de México se va hermoheando. Día a día se derrumban edificios para levantar otros de muchos pisos. Veremos, y no será muy tarde, un nuevo edificio de cien pisos como en Nueva York” (Sansores, 1945b: 6). Esta descripción sobre las modificaciones al ecosistema urbano no parece acarrear un juicio negativo; sin embargo, como ya hemos visto, es precisamente en sus resistencias conservadoras donde la autora encuentra una voz autorial que la distingue como necesaria en el periódico. Ante esta muestra de hermoheo, su reacción es más bien una llamada de atención con respecto a las consecuencias negativas de este supuesto progreso: “Bien... ¿y todo esto qué beneficios le reporta a un pueblo hambriento que ya no sabe dónde refugiarse? [...] ¿Va a alimentarse el pueblo con casas de lujo a las que él nunca tendrá el derecho de entrar? ¿Saciará su necesidad con el espectáculo de las modernas avenidas?” (Sansores, 1945b: 6). Sansores se enuncia como una voz preocupada por las pobres almas en desgracia que la Modernidad está dejando de lado. Las razones detrás del juicio están más bien relacionadas con la opinión de una mujer de caridad preocupada por las cuestiones subjetivas de la seguridad social. Su forma de ser una escritora conservadora se vincula así con la imperativa necesidad que encuentra de demostrar los fracasos involucrados en estos procesos de modernización que, según ella, están siendo disfrazados de supuestas obras públicas. Así, no busca movilizar ideales políticos en el sentido de reformas legislativas o arengas activistas, sino de llamar la atención sobre los sujetos concretos a los que se puede ayudar con acciones directas y pequeñas: “No, primero hay que darles de comer a los que están hambrientos. Primero hay que bajar los víveres”, nos dice indignada por los precios, contándonos que “la leche subió a setenta y cinco centavos” y que la

carne está “a seis pesos, y mala” (Sansores, 1945b: 6). Estos aspectos concretos de la injusticia la llevan a preguntarse: “¿Qué sueldo basta para poder subsistir? ¿Cómo puede vivir una familia humilde?” (Sansores, 1945b: 6). Finalmente, ofrece una solución a este problema, producto de este deseo de hacer de la ciudad algo que no es, cuando señala: “Que se dejen por ahora las obras de embellecimiento. [...] La campaña del alfabetismo nunca será efectiva con cerebros débiles, con niños famélicos...” (Sansores, 1945b: 6).

Movilizando aquí una *perversity thesis*, que Albert O. Hirschman (1991) define como el movimiento retórico en donde “any purposive action to improve some feature of the political, social, or economic order only serves to exacerbate the condition one wishes to remedy” (7), Sansores reconoce en estas mejoras al entorno urbano una perversión del objetivo inicial. En lugar de hacer la ciudad mejor para sus habitantes, el gobierno capitalino y sus instituciones los están en realidad dejando peor, particularmente en cuestiones básicas como la alimentación y la educación. En ese sentido, resulta paradójica y productiva su posición ya que, por un lado, defiende la importancia de atender las apremiantes necesidades de los sectores menos privilegiados de la sociedad al tiempo que reclama la acelerada urbanización que, al menos en principio, busca mejorar las vialidades en aras de mejorar la vida de la gente.¹⁰ Así, la perspectiva que ofrece la columnista es retóricamente la de quien actúa como una voz ecuánime, brújula moral con respecto a las decisiones que el gobierno toma. Esta capacidad de hablar sobre temas de interés común, más relacionados con la esfera pública que con su propia vida íntima, es el lugar que ha logrado labrarse en el periódico después de años de columnas diarias. Las resistencias conservadoras que presenta en contra de la Modernidad sirven como plataforma para posicionarse, y lejos ha quedado esa voz joven, romántica y modernista.

Uno de los casos más interesantes para analizar sus estrategias retóricas conservadoras es el tema del voto femenino. Estratégicamente colocada desde una voz alejada que más bien se presenta como imparcial, Sansores alude al tema sobre todo cuando le preocupa que comience a ganar adeptos la idea de la participación activa de las mujeres en la democracia. Es el caso de su columna del 1 de agosto de 1945,

¹⁰ En ese sentido vale aclarar que este conservadurismo debe entenderse dentro de los discursos que circulaban en la época en México: Sansores no hubiera podido ir en contra de los ideales revolucionarios que el gobierno mismo representaba, pero la posición a partir de la cual se enuncia está más ligada, al menos en términos retóricos (aunque también en términos prácticos y en su modo de entender su propia relación con las clases menos privilegiadas), con antiguos modelos de protección del otro a partir del cuidado cristiano, la caridad y demás acciones contempladas dentro de la buena moral, las buenas costumbres y la fe.

titulada “Colas”. El texto comienza hablando de un problema parecido al que veíamos en “Hambre”: “Hacía tiempo que no veíamos el triste espectáculo de esas mujeres infelices estacionadas frente a las carbonerías y a las lecherías, esperando a que quieran venderles un poco de carbón o un litro de leche” (Sansores, 1945a: 6). El enfoque de su opinión surge de nuevo de aquello que observa en la calle, y pareciera ser una crítica a los sistemas fallidos de distribución de bienes en el país. No obstante, se desvía del tema cuando de manera repentina menciona que “Las mujeres de Cuba pidieron el voto” (Sansores, 1945a: 6). Sansores narra el día del evento en la isla, en un tono que transita entre la simple descripción —“Cada mujer eligió libremente”— y la aclaración —“Nadie hizo presión en ellas. Si se equivocaron o no, a nadie podrán culpar sino a ellas”—. Finalmente, hacia la mitad de la columna, revela por qué las colas le recordaron este momento en la vida cubana. “Y bien”, interpela a sus lectoras directamente, mostrando un interés por decir su opinión personal al respecto, “¿están contentas de haber perdido todo un día frente a las casillas electorales? ¿De haber soportado horas enteras bajo el sol o bajo la lluvia para poder escribir su omnímoda voluntad? Hasta las viejecitas fueron obligadas a llevar su voto” (Sansores, 1945a: 6), dice indignada. La resistencia conservadora de Sansores con respecto al voto está así ligada a una preocupación parecida a la del hambre de los desfavorecidos. Ella se enuncia —particularmente desde que consolida este espacio de autoridad en el periódico— como una mujer de buena caridad, cuyas reticencias frente a la Modernidad se enraízan en una preocupación por el pueblo.

No obstante, el tema del sufragio femenino revela cómo aquellas resistencias conservadoras, que tan bien le habían funcionado como mecanismos de creación de autoridad enunciativa, diferenciándola, aquí comienzan a mostrarse como insuficientes. Esta ineficiencia se puede observar particularmente en su ambivalencia y en el continuo ir y venir con varios argumentos en torno al sufragio. Estas incongruencias argumentativas estarán vinculadas también con su falta de comunión con las ideas representadas por el eventual triunfo de un pensamiento más progresista por parte de las mujeres intelectuales, presentes en su columna como las “señoras feministas” que “andan armando alboroto” y que “organizan mítines” (Sansores, 1945a: 6). Si primero nos dice que el problema fueron las largas colas, después duda que “los mexicanos estén dispuestos a permitir que sus esposas se vayan todo un día y desatiendan sus hogares” (Sansores, 1945a: 6). A esto le suma, en una acumulación desorganizada respecto al tema, que las mujeres no son como “las mujeres de Inglaterra, que están educadas de modo distinto” (Sansores, 1945a: 6), marcando la diferencia entre un

país en desarrollo y los países europeos.¹¹ Aborda así el carácter negativamente único de la sociedad mexicana, que la hace incapaz de valorar ciertas libertades que podrían hacer de esta moderna idea algo exitoso. Insinuando que la culpa de este impulso modernizador es en realidad producto de un mal manejo del erario por parte de los actuales responsables, Sansores considera necesario explicar la importancia de que “cada sexo tiene una misión señalada por la madre naturaleza” (Sansores, 1945a: 6), e ir contra esa inclinación implica una insistencia inútil que desordena los roles que cada género debe cumplir. No obstante, lo más revelador de estas ideas no es que la autora considere innecesario votar sólo si todo está solucionado, sino las razones que ofrece también con respecto a lo peligroso en sí mismo de que las mujeres participen activamente en la vida democrática:

Pero, ¿estamos las mujeres seguras de lo que queremos? ¿Sería posible unir todas las voluntades por el bien de la colectividad y renunciar, de buen grado, a disfrutar de canonjías y prebendas por el mejor beneficio de la patria, permitiendo que obtengan los puestos aquellas mujeres realmente honestas, dignas y con la preparación debida?... ¡Ay, la mujer será siempre la enemiga de la mujer! Ninguna reconoce méritos en las demás. Nos pierde la verborrea. (Sansores, 1945a: 6)

Sansores está hablando con conocimiento de causa: ella sabe lo efectivo que fue construirse como diferente. Debido a que ella misma fue, a su manera, una enemiga de otras mujeres, en cuanto que se demarcó de los espacios y actividades de las otras representantes de su género, en aras de construirse un nicho único en el periódico, su posición es inflexible en que el uso de estas estrategias en el discurso político vendría en una falta de honestidad por parte de las electas a cargos públicos.¹² Esta conciencia sobre el modo en que las “verborreas” y los chismes son un factor central en la convivencia y comunidad femenina de la época está presente aquí de manera opuesta a como aparecía el chisme como instrumento discursivo en sus primeras columnas. Como siguiendo el refrán *el león cree que todos son de su condición*, la reacción de Sansores ante esta posibilidad de empoderamiento femenino está ínti-

11 La idea de que las leyes deben acomodarse a las costumbres y no al revés es también un argumento de la tradición retórica conservadora.

12 Vale mencionar que en otras columnas donde aborda el tema, particularmente las escritas en el año 1953, cuando se ratifica el derecho al sufragio de las mujeres, Sansores enfatiza su posición con respecto a cómo lo lamentable de este proceso de participación en la vida democrática es que no se va a feminizar el espacio de la política, sino que más bien las mujeres tendrán que masculinizarse, convirtiéndose así en las peores futuras enemigas de sus congéneres.

mamente relacionada con las condiciones que hicieron factible su propio éxito. Esta gran resistencia conservadora ante la Modernidad es muestra de su búsqueda por encontrar espacios —discursivos, pero también periodísticos— en donde su prestigio y categoría sigan manteniéndose intactos.

Dice Ignacio Corona (2002) que la crónica es un género cuyo formato la hace ideal para dar voz a aquellos que no la tienen, y defiende que esto es el estímulo que “draws the chroniclers nearer to popular movements, strikes, and lifestyles. And in marginalized sectors, an interest in writing their history and chronicling their own development arises” (33-34). El caso de Sansores demuestra que esto es, sin duda, cierto, incluso cuando los temas que se están peleando no se insertan en una tradición ideológica de izquierda, cuando las voces que busca defender lo hacen desde tradiciones retóricas como el discurso de caridad, la moral católica y la resistencia a impulsos modernizadores. En resumen, al abordar el tema de la modernización de la ciudad en diferentes aspectos —la construcción, la seguridad social, el voto femenino—, Sansores cuestiona y critica reiteradamente el esperado progreso que estos sucesos representan. Así, colocada ya como la representante de un público conservador y receloso, logra sobresalir y consolidar una voz autorial sumamente exitosa en el mercado.

Conclusiones: decadencia y caída de las resistencias conservadoras

La columna de Sansores permaneció en el periódico veintidós años más, pero su lugar en el gusto del público decayó, al grado de que su muerte fue reportada con una fecha incorrecta por parte del mismo periódico que décadas antes la celebró (Vela Martínez, 2021). Este desenlace resulta un buen barómetro sobre el modo en que, paulatina pero seguramente, las resistencias conservadoras, que años antes le habían resultado sumamente efectivas como configuradoras de un nicho, fueron perdiendo fuerza en la opinión pública. Sansores envejeció y, con ella, ciertas ideas, en el clima político nacional y global, fueron relegadas. El conservadurismo también había cambiado y el pensamiento sansoriano era obsoleto incluso para el lenguaje conservador del momento.¹³ No obstante, sus textos y la evidencia de su enorme popularidad

¹³ Pienso por ejemplo en los optimistas discursos pronunciados por los representantes panistas en el senado el día en que se ratificó el derecho al voto de las mujeres.

deben ser leídas como la fotografía de un momento en la historia de las mujeres y las diferentes maneras que encontraron (tanto ella como sus lectoras) para labrarse una voz que fuera escuchada. Se podría por ejemplo pensar que no es gratuito que el voto no se legalizara sino hasta 1953: había una resistencia que no era únicamente de los varones sino también de las mujeres empoderadas en ese patriarcado, reticentes ante las perversiones imprevisibles que estas reformas podían traer. Lo importante de esta aseveración radica en lo efectivas y populares que estas crónicas conservadoras fueron en su momento.

Así, la trayectoria profesional de alguien como Rosario Sansores, que de forma abreviada se presenta en este artículo, demuestra el rol que tuvieron ciertas voces conservadoras en la configuración de una idea sobre lo que implicaba participar en la vida pública para las mujeres en esa nación posrevolucionaria. Los aspectos paradójicos de su propia retórica dejan ver un constante proceso de negociación de los paradigmas de género mientras el panorama social y político se empezaba a transformar. Sansores era, a fin de cuentas, una hija de su tiempo; del México que la había visto nacer quedaba ya poco hacia mediados de los años cuarenta y cincuenta del siglo xx. Esa voz inicial de jovencita cursi y conservadora, que parece un poco aterrada por la sola idea de salir a la calle, es un último resabio nostálgico de una idea de feminidad que comenzó a caer en desuso.

En ese sentido, el conservadurismo que alguien como Sansores representa debe entenderse como un modo de percibir la organización social a partir de nociones de comunidad vinculadas con la buena moral y las buenas costumbres. Así, y más allá de discusiones netamente políticas en las que tenderá a participar más bien hacia los últimos años de su carrera, Sansores representa una forma de escritura conservadora que en las décadas de 1930 y 1940 solía ser algo común en las producciones periódicas, específicamente en sus secciones dedicadas a públicos femeninos. Esto es porque la mujer era concebida como la representante y guardiana de esos valores (cristianos) positivos y necesarios para una buena convivencia en sociedad. Sansores reconoce esto y lo capitaliza, convirtiéndolo en el lugar desde el cual se enuncia. Más aún, lo que la hace única en relación con otras columnistas y periodistas de la época es su capacidad para crear entornos íntimos en sus textos, consolidando así una audiencia que le garantizaría la continuidad de su presencia en el periódico. En ese sentido, es una escritora conservadora que reconoce en lo afectivo y lo sentimental un vocabulario en común con sus lectoras, ofreciéndoles a cambio una amiga y vocera llamada Rosario Sansores.

Las prácticas significantes involucradas en la configuración de objetos culturales como las crónicas de Sansores constituyen una excelente ventana hacia el modo en que se negoció no sólo la participación de las mujeres en la prensa y el ámbito literario, sino también su presencia en la esfera pública en un sentido más amplio. El vínculo con la sentimentalidad y afectividad de una voz como la de esta autora yucateca y sus audiencias fueron elementos fundamentales en la construcción de su figura pública, al tiempo que le dieron la seguridad para eventualmente recuperar en su columna preocupaciones que años antes hubieran sido impensables como tema de una escritora mujer.

Finalmente, lo que resulta fundamental de este tipo de rastreo es que ilumina ciertas estéticas y producciones culturales que, consideradas frívolas, sentimentales o vacías de contenidos, han pasado por debajo del radar en su cualidad de creadores de sentido en el entorno de lo real. Sin embargo, como señala Lauren Berlant (2008), “in a sentimental worldview, people’s ‘interests’ are less in changing the world than in not being defeated by it, and meanwhile finding satisfaction in minor pleasures and major fantasies” (27). Sansores ofrecía esto mismo: una fantasía de comunidad, de conexión, al tiempo que buscaba resolver los problemas que, percibidos como simples en su dimensión y alcance, eran concebidos como los últimos bastiones de una caridad cristiana que se desdibujaba en esa rápida e imparable modernización.

Si bien ante una lectura más bien presentista se podría tender a leerla a ella y sus crónicas como menores o innecesarias, Sansores es un excelente ejemplo de cómo algunas de estas ideas formaban parte de una noción comunal sobre lo que se debía hacer en este incipiente desarrollo urbano, constituyéndose como síntomas de la forma en que diversas *performances* de feminidad tuvieron un rol en la configuración de las democracias latinoamericanas contemporáneas.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. (2010-2011). “Analysing Women’s Talk and Gossip Between Two Female Friends”. *Innervate. Leading Undergraduate Work in English Studies*, (3), 1-14. <https://www.nottingham.ac.uk/english/documents/innervate/10-11/1011ahmedwomentalk.pdf>
- ARAGÓN, Alba F. (2016). “Huellas y textos inéditos de Rubén Darío en la revista *Elegancias* (1911-1914)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (83), 145-178.

- AYALA, Matías. (2006). “El interior en el Modernismo”. *Estudios Filológicos*, (41), 7-18. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132006000100001>
- BERLANT, Lauren. (2008). *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Duke University Press.
- BONIFANT, Cube. (2009). *Una pequeña Marquesa de Sade. Crónicas Selectas (1921-1948)*. Viviane Mahieux (Comp.). Universidad Nacional Autónoma de México; Conaculta; DGE-Equilibrista.
- CHÁDEZ, Ruskin. (2014). “Antecedentes feministas en la producción cultural de Rosario Sansores en la prensa hispana en los Estados Unidos”. *Plaza: Dialogues in Language and Literature*, 4(2), 16-29. <https://journals.tdl.org/plaza/index.php/plaza/article/view/7039>
- COATES, Jennifer. (1996). *Women Talk*. Blackwell Publishers.
- COLOMBI, Beatriz. (2010). *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*. Eterna Cadencia Editora.
- CORONA, Ignacio. (2002). *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. SUNY Press.
- DÍAZ, José-Luis. (2016). “Las escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”. En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (Comp.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 155-186). Arco Libros.
- FERRARA AGUILAR, Andrés. (2017). “El paisaje como cuerpo vivido en las crónicas de José Donoso.” *Revista Chilena de Literatura*, (96), 163-185.
- FROST, Jennifer. (2011). *Hedda Hopper’s Hollywood: Celebrity Gossip and American Conservatism*. New York University Press.
- GOLUBOV, Nattie. (2017). *El amor en tiempos neoliberales: apuntes críticos sobre la novela rosa contemporánea*. Bonilla Artigas Editores.
- HADATTY, Yanna. (2016). *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal del Universal Ilustrado*. Universidad Nacional Autónoma de México; El Universal.
- HERNÁNDEZ CARBALLIDO, Elvira. (1997). *Las primeras reporteras mexicanas: Magdalena Mondragón, Elvira Vargas y Esperanza Velázquez Brigas* (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado el 11 de febrero de 2022 de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/las-primeras-reporteras->

[mexicanas-magdalena-mondragon-elvira-vargas-y-esperanza-velazquez-bringas-84989?c=y6dkOD&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=0](https://www.google.com/search?q=mexicanas-magdalena-mondragon-elvira-vargas-y-esperanza-velazquez-bringas-84989?c=y6dkOD&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=0)

- HERSHFIELD, Joanne. (2008). *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1935*. Duke University Press.
- HIRSCHMAN, Albert O. (1991). *The Rhetoric of Reaction. Perversity, Futility, Jeopardy*. Harvard University Press.
- MAHIEUX, Viviane. (2011). *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared Intimacy of Everyday Life*. University of Texas Press.
- MÁRQUEZ, Alejandra. (2017). "Intermitencias de género y sexualidad en la crónica mexicana contemporánea". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 46(2), 48-60.
- MONSIVÁIS, Carlos. (1998 [1980]). *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. Era.
- PARDO UMAÑA, Emilia. (2018 [1934-1961]). *Crónicas de una mujer de 1,49. Antología periodística* (Lina Flórez y Pablo Pérez, Comps.). Fondo de Cultura Económica.
- PONIATOWSKA, Elena. (1972, 9 de enero). "Rosario Sansores, última exponente de un romanticismo candoroso". *Novedades*, 1-6.
- PONIATOWSKA, Elena. (1998). *Todo México*, Tomo IV. Diana.
- SANSORES, Rosario. (1939a, 12 de agosto). "Rutas de emoción". *Novedades*, 6.
- SANSORES, Rosario. (1939b, 16 de agosto). "Rutas de emoción". *Novedades*, 6.
- SANSORES, Rosario. (1939c, 22 de septiembre). "Rutas de emoción". *Novedades*, 6.
- SANSORES, Rosario. (1939d, 19 de octubre). "Rutas de emoción". *Novedades*, 6.
- SANSORES, Rosario. (1939e, 30 de octubre). "Rutas de emoción". *Novedades*, 6.
- SANSORES, Rosario. (1945a, 1 de agosto). "Rutas de emoción: Colas". *Novedades*, 6.
- SANSORES, Rosario. (1945b, 2 de agosto). "Rutas de emoción: Hambre". *Novedades*, 6.
- SCANLON, Jennifer. (1995). *Inarticulate Longings. The Ladies' Home Journal, Gender, and the Promises of Consumer Culture*. Routledge
- SMITH, Benjamin T. (2018). *The Mexican Press and Civil Society. 1940-1976. Stories from the Newsroom, Stories from the Street*. The University of North Carolina Press.

- VELA MARTÍNEZ, Alejandra. (2021, 1 de noviembre). “Una cursi inmortal” (en línea). *Revista de la Universidad de México*. Recuperado el 11 de febrero de 2022 de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/07048ea4-40b7-4d0d-855b-c6c25153cdec/una-cursi-inmortal>
- WESTKAEMPER, Emily. (2017). *Selling Women’s History. Packaging Feminism in Twentieth-Century American Popular Culture*. Rutgers University Press.



EL TURISMO LITERARIO EN LAS CONFLUENCIAS DE LOS ACTOS DE LEER Y CAMINAR:
UN ANÁLISIS DE “EL OJO SILVA” DE ROBERTO BOLAÑO

LITERARY TOURISM IN THE CONFLUENCE OF READING AND WALKING:
A STUDY OF ROBERTO BOLAÑO'S “MAURICIO (‘THE EYE’) SILVA”

Teddy PALOMINO

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE | La Paz, Bolivia

Contacto: ted.palomino@gmail.com

Resumen

Este trabajo analiza el peregrinaje o turismo literario como fenómeno sociocultural y económico a propósito de ejemplos concretos en la obra de Roberto Bolaño. En su literatura hay un particular interés en los rastreos o búsquedas de escritores escondidos (Cesárea Tinajero, Benno von Archimboldi). Estos emprendimientos muestran una evidente relación con el turismo literario —que se refiere a la planificación y emprendimiento de viajes inspirados en la literatura, y consiste en recorridos por sitios descritos en textos de ficción o visitas a lugares asociados con autores y sus obras literarias— y sus fundamentos operativos. El objetivo de este análisis es establecer y explicar la relación que existe entre el acto de la lectura y el acto de caminar cuando este último es una extensión o consecuencia del primero. Como se propone en el artículo, los desplazamientos corporales son un síntoma de la necesidad de darle sentido a la lectura, de rellenar vacíos de interpretación y satisfacer aspectos afectivos de la experiencia personal que un lector establece con el texto literario. En la primera parte del artículo se hace una reflexión sobre la centralidad de la errancia o el acto de caminar en la narrativa de Bolaño, y se explica cómo el exilio forma parte del mecanismo interno de lo literario (escritura y lectura). También se establecen

Abstract

This study analyzes literary pilgrimage or literary tourism as a sociocultural and economic phenomenon through specific examples found in Roberto Bolaño's narrative. Tracking down or locating reclusive writers (Cesárea Tinajero, Benno von Archimboldi) is one of the main fictional topics in his literature. These pursuits show a distinct relation with the principles of literary tourism—which is defined as planning and undertaking literary-inspired trips consisting of walking tours through places depicted in fictional texts, or visiting sites associated with writers and their books. This article seeks to explain and understand how walking can be an extension or consequence of reading, which means that there is an implied relation between both actions. As proposed here, walking is a symptom of the urgency readers can feel to find meanings and fill in the gaps of their interpretations in order to satisfy the personal and emotional needs they experience through their interactions with literary texts. The first part of the article elaborates a reflection on the centrality of the act of walking in Roberto Bolaño's stories, and how exile is part of the internal mechanism of the literary (writing and reading). The theoretical foundations of literary-tourism studies are also established in this part in order to facilitate the

los fundamentos teóricos de los estudios sobre turismo literario que facilitarán la comprensión de la relación entre leer y caminar. En la segunda parte se estudia a detalle el cuento de Bolaño “El Ojo Silva” en relación con lo elaborado antes y, para llegar a las conclusiones, se exploran los aspectos económicos de la industria turística.

Palabras clave: Roberto Bolaño, turismo literario, viaje en la literatura, exilio en literatura

understanding of the relationship between reading and walking. The second part of the article focuses on Bolaño’s short story “Mauricio (‘The Eye’) Silva,” presenting a detailed analysis of the text to assert what was elaborated in the first part. In addition, the economic aspects of the tourism business are taken into account to conclude the reflections.

Keywords: Roberto Bolaño, literary tourism, travel in literature, exile in literature

Después de la muerte de Roberto Bolaño en 2003, Blanes empezó a recibir, de a poco y en creciente número, a un específico tipo de turista interesado en transitar por los mismos espacios que recorrió el autor chileno desde que se instaló definitivamente ahí en 1985. Fue en ese pueblo de la Costa Brava donde escribió y vio publicado el grueso de su obra, y también desde donde vislumbró la estrepitosa fama que le empezó a llegar en los últimos años de su vida. En 2013, la municipalidad de Blanes inauguró oficialmente la Ruta Bolaño, un recorrido por los lugares que supuestamente frecuentaba Roberto en su rutina diaria: librerías, cafés, farmacias, tiendas, paseos peatonales y, por supuesto, la última casa donde vivió y su estudio de trabajo. En cada uno de los diecisiete puntos de interés establecidos en la ruta, hay un letrero o una placa con alguna leyenda o cita del autor que facilita el recorrido de los visitantes, quienes además pueden obtener un cuadernillo con el itinerario en la oficina de información turística de la localidad. En México también hay una ruta literaria dedicada al autor de *Los detectives salvajes* (1998), que antes de su traslado a España vivió por casi una década en el DF (Distrito Federal, ahora Ciudad de México), lugar donde dicha novela está ambientada. Este recorrido, conocido como la Ruta Salvaje, va detrás de los pasos de los poetas visceral realistas, protagonistas de la historia, y es un trayecto no oficial que intenta rastrear los lugares descritos en la novela, y se extiende desde bares y cafés hasta librerías de viejo y la UNAM. Así como estas rutas literarias pretenden recrear los pasos del autor o de sus personajes ficticios, en el mundo entero se realizan similares emprendimientos pedestres que forman parte de homenajes literarios acometidos por lectores entusiastas, bibliófilos o académicos especialistas. Visitar

los sitios de nacimiento o muerte de un autor, su tumba, su casa o los espacios donde se presume que tomó lugar el “acto creativo” es una especie de peregrinaje secular de práctica muy antigua que empezó a popularizarse con el auge de la novela moderna (MacLeod *et al.*, 2018). Desde los 90, por su parte, la investigación académica consideró con más seriedad al turismo literario, reconociéndolo como un importante tipo de turismo cultural (Hoppen *et al.*, 2014; MacLeod *et al.*, 2018; O’Connor y Kim, 2014) debido principalmente al progresivo crecimiento de una industria especializada en brindar experiencias de viaje puntualmente enfocadas en autores y sus obras literarias (Hoppen *et al.*, 2014).¹ Las rutas aquí descritas son ejemplos de este tipo de ofertas, y su estudio brinda relevante información sobre una de las muchas formas en las que la sociedad interactúa con la literatura más allá de la página escrita.

Las rutas dedicadas a Roberto Bolaño llaman fuertemente la atención debido a los paralelismos que arrojan con respecto a su obra, pues su temática ficcional se configura a partir de las búsquedas de escritores y la obsesión de ir detrás de la huella de lo literario. Los ejemplos más obvios de estas pesquisas son las que inician los poetas visceral realistas en *Los detectives salvajes* para localizar a la poeta Cesárea Tinajero, fundadora de su movimiento vanguardista, y la que hacen cuatro críticos literarios europeos en 2666 (2004) para dar con el paradero del enigmático escritor Benno von Archimboldi, a quien han dedicado su carrera profesional. Los protagonistas de estos y otros rastreos casi invariablemente son lectores, escritores, poetas, profesores, académicos y letraheridos en general que deambulan por mundos donde la literatura es el principal eje temático y el hecho a partir del cual se desarrollan los argumentos. Esto quiere decir que existe una relación quizá no explícita, pero sí latente, entre el estatismo del acto de la lectura y el dinamismo del acto de caminar cuando este último toma la función de efecto o extensión del primero. Puesto de otra forma, cuando el lector, movido por su interés literario, hace de “turista” —o sea, viaja y camina para conocer más sobre la vida y obra de un autor o recrear los pasos de sus personajes ficticios, contrastando lo que ha leído con el mundo real—, emplea el desplazamiento corporal y el ejercicio de la mirada como catalizadores de una segunda instancia del texto o post-lectura. Los rastreos literarios que nos presenta Bolaño ponen en

¹ El turismo literario (motivado por libros y autores) y el turismo cinematográfico (motivado por películas o series de televisión) entran dentro de la categoría de turismo cultural. Ambos fenómenos exceden de lejos la simple oferta de viajes y recorridos por determinados lugares, y fundamentan su mercado en la venta de una vasta selección de productos: guías de viaje, mapas, libros, calendarios, tarjetas postales, camisetas, bolsas, tazas, pósteres, juguetes y una infinidad de artículos y accesorios. La presencia de estas industrias se ha extendido también a las plataformas digitales y es virtualmente global (Hoppen *et al.*, 2014).

evidencia los vínculos entre leer y caminar cuando apremia la necesidad de ver en persona ciertos paisajes descritos en un texto o experimentar de primera mano las vivencias de personajes ficticios con los cuales se tiene un apego emocional. De hecho, un lector constantemente construye puentes semánticos entre los mundos imaginarios de los libros y su realidad o entorno físico buscando un equilibrio entre ambos (Charapan y Mikulich, 2019). En Bolaño, como se verá más adelante, esta acción busca la validación de las habilidades de interpretación y una calibración de los modos de trazar las expectativas que los lectores desarrollan al leer. Ésta es la dinámica que el presente trabajo se propone analizar bajo la premisa de que la errancia se constituye en un principio literario que no sólo define la escritura sino también la lectura.

Los rastreos que emprenden los personajes de Bolaño conllevan una pulsión no sólo por desentrañar el texto literario sino también por comprender cierto enigma vital que experimentan a través de sus lecturas. Dicho de otro modo, hay en estos sujetos una necesidad de desplazarse físicamente tanto para entender lo que leen como para darle sentido a sus interpretaciones, confirmarlas o refutarlas. Caminar por la ciudad, en efecto, es una de las actividades que más hacen los poetas en *Los detectives salvajes*: “Hemos caminado, hemos tomado el metro, camiones, un pesero, hemos vuelto a caminar y durante todo el rato no hemos dejado de hablar” (Bolaño, 1998: 32). El DF que describe Bolaño en su novela, más precisamente el centro histórico y sus alrededores, principalmente las calles Bucareli, Guerrero y el cruce de la avenida Paseo de la Reforma, son tramos que se recorren esencialmente a pie. Caminar les permite a los poetas un acercamiento íntimo con la ciudad y sus habitantes. Caminando por Guerrero es como el narrador Juan García Madero conoce a Lupe, la joven prostituta a quien más tarde ayudará a rescatar de su violento proxeneta huyendo a través del desierto de Sonora. Este viaje de carretera, en añadidura, se convierte en su excusa para buscar a Cesárea Tinajero, a quien han venido rastreando por largo tiempo. Caminar, viajar o moverse por diversas geografías son actividades que configuran la lógica narrativa de *Los detectives salvajes*; además —y quizá esto es lo más importante—, estos desplazamientos son motivados por la literatura que consumen los poetas, lo que obliga a reflexionar sobre el provocativo emparentamiento que Bolaño establece entre leer y caminar. Ya en Villaviciosa, el pueblo donde vive recluida Cesárea, los poetas confrontarán a la persona real con la imagen que han construido de ella sólo a través de la literatura y los testimonios de quienes la conocieron. Evidentemente el viaje que emprenden es su intento de asir en la realidad a la Cesárea de tinta que hasta entonces sólo ha habitado en un espacio escrito que constantemente intentan

descifrar. Esta búsqueda, detonada por dichas lecturas, tiene un gran significado en Bolaño porque es, en esencia, infructuosa, anticlimática y quizá relevante solamente en un sentido muy personal, íntimo y subjetivo. Respecto a esto, Herbert (2001: 317) señala que el peregrino literario, al viajar, no necesariamente busca evidencia concreta o contrastes que arrojen precisión; muy probablemente ni siquiera esté interesado en la realidad histórica como tal, sino en una experiencia personal o capturar lo que Hoppen *et al.* (2014) llaman lo “no existente” a través de una “sensación de lugar”, aquello que sólo se puede obtener estando en persona en una determinada locación. Trasladarse a Villaviciosa para enfrentarse a Cesárea, según creen los poetas, les permitirá una verdadera comprensión del realismo visceral como movimiento literario. Es algo que precisan para consolidar una relación simbiótica entre la imagería del texto y la materialidad del mundo que habitan.

Por lo que se refiere al peregrinaje o turismo literario, escritores como Henry James, Virginia Woolf o Umberto Eco califican de inútil el intento de buscar experiencias relevantes para la apreciación de la literatura fuera de ella misma, enfatizando que su verdadero valor yace exclusivamente en el texto escrito (MacLeod *et al.*, 2018). La crítica literaria también ha menospreciado por largo tiempo las aproximaciones a la literatura que se apoyan o justifican en la vida o biografía de los autores. En este sentido, el turismo literario, como fenómeno sociocultural, pone de manifiesto las tensiones entre lo literario y lo extraliterario, entre vida y obra, entre la ficción y la realidad, y una de sus mayores interrogantes está centrada en las causas que mueven a un lector a emprender viajes motivados por sus lecturas, por las vidas de los escritores o las de sus personajes imaginarios, o por repetir los caminos que ambos anduvieron. En el caso de Bolaño, ¿qué motivos llevan a sus lectores a recorrer las rutas literarias de España o México? Según las reflexiones surgidas desde los estudios sobre el turismo literario, las explicaciones de estas necesidades son tan diversas como específicas, pero parecen tener más sentido desde la teoría de recepción —las respuestas concretas que los lectores tienen respecto a sus lecturas y contacto con la literatura—. Esto quiere decir que es más productivo analizar el fenómeno desde la experiencia y necesidades del lector como consumidor, y no tanto así desde la crítica literaria o el estudio académico de las obras en cuestión (MacLeod *et al.*, 2018).² En último término, como lo insinúan Hoppen *et al.* (2014), aunque los autores diseñan las historias,

² Los estudios convencionales sobre turismo literario se preocupan principalmente en mercadeo y gestión y, por lo común, no usan la teoría literaria para aproximarse a su objeto de análisis, pese a estar tan ligado a la literatura. Sin embargo, existen algunas aproximaciones al turismo enfocado en libros y viajes que reconocen que la disciplina podría

describen los espacios y nos los presentan en la página escrita, son verdaderamente los lectores quienes, a través de su propia experiencia, conocimiento e imaginación, les atribuyen los significados y relevancia cultural a los textos a través de “distorsiones deliberadas de la realidad” (42). Por lo tanto, el papel de la experiencia personal, las expectativas y las emociones surgidas a partir de la lectura son parte fundamental de las aproximaciones a estos fenómenos.

Respecto a esto último, el caso de Bolaño es nuevamente llamativo porque, como él mismo declaró alguna vez, sus afectos y lazos emocionales con Blanes, antes de conocer el pueblo en persona, tienen origen en su lectura de la novela *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé. Allí, un emigrante murciano apodado Pijoaparte se enamora de Teresa, una rica joven barcelonesa cuyos padres tienen una casa de verano en aquel pueblo gerundense. Bolaño (2004c) indica que, tiempo después, cuando llegó a vivir a Blanes, caminaba por la costa buscando la casa de los padres de Teresa y que, por supuesto, no la encontró nunca porque los planos de las geografías ficticias “están hechos para que el corazón no se pierda pero son muy malos si uno intenta buscar una casa real en un pueblo real” (231). Este peregrinaje literario de la mano de Marsé no era la búsqueda ingenua de un sinsentido, sino la expresión de las tensiones entre las experiencias con lo literario y el mundo físico en que habita el lector. Según MacLeod *et al.* (2018), los sentidos de los viajes a determinados lugares, dentro de la mecánica turística, surgen en las intersecciones entre el texto literario como fuente primaria de inspiración y la capacidad de imaginación del lector. Ésta se produce a través de aquella “sensación de lugar” que ocurre cuando uno está físicamente en el sitio descrito en la literatura. Como lo reconoce Bolaño, el valor de dichas experiencias toma lugar primordialmente en el plano afectivo de cada individuo o lo que él llama, refiriéndose a la novela de Marsé, el “corazón”. Su experiencia con *Últimas tardes con Teresa* es un ejemplo de cómo viajar y caminar tienen impacto en nuestra experiencia con la literatura porque generan formas de comprender y apreciar de forma distinta lo leído y prolongan nuestra interacción con el texto. Todo esto, como ya se ha señalado, calibra las expectativas del lector porque pone en equilibrio sus interpretaciones y lo lleva a reflexionar sobre las relaciones de la literatura con la vida.

El continuo estado deambulatorio de los personajes de Bolaño informa sobre su intención de enfatizar el vínculo entre la errancia y la literatura. Sus protagonistas

beneficiarse no sólo de los aportes de la teoría literaria, sino también de las herramientas teóricas desarrolladas por las humanidades (Laing y Frost, 2012; Ryan *et al.*, 2009; Tribe y Liburd, 2016).

son casi siempre extranjeros, exiliados o apátridas que caminan sin parar y cuyo último destino es viajar sin el deseo (o sin la certeza) de retornar a su país: seres en movimiento perpetuo que se desplazan por caminos inciertos sin echar nunca raíces definitivas (Bolognese, 2008). La errancia que protagonizan los personajes de *Los detectives salvajes*, por ejemplo, es una muestra de lo que para Bolaño, en el fondo, es una posición ética-estética. Recuérdese que en las primeras páginas de la novela ya se menciona que los visceral realistas caminan *hacia atrás*, es decir, de espaldas, “mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido” (Bolaño, 1998: 17). Este caminar de espaldas sin rumbo fijo y con la mirada nostálgica y obstinadamente enfocada en el pasado —“la peor forma de caminar” (Bolaño, 1998: 17)— es la crítica que el autor le hace a su generación, que practicó el arte vanguardista (el realismo visceral o infrarrealismo) de forma anacrónica; o es la crítica a los revolucionarios izquierdistas latinoamericanos que todavía recuerdan y celebran con ingenuidad una lucha perdida y aplastada por la violencia dictatorial y la imposición de los regímenes neoliberales. Es cierto que, en su literatura, Bolaño recurre constantemente al golpe de estado de 1973 en Chile —y a la consiguiente dictadura pinochetista— como el mejor ejemplo, el más cercano a él, del gran contexto de dictaduras que definió a la cultura latinoamericana/sudamericana en la segunda mitad del siglo xx. Y también es cierto que la generación de escritores que vivió en esa época —“los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende” (Bolaño, 2001: 11)— vio su vida y obra marcadas por el terror totalitario que castró sus derechos y libertades. Por todo esto, las aproximaciones al trabajo literario de Bolaño a través del tema del exilio son abundantes aunque el mismo autor ha declarado que no cree en tal cosa, que “la categoría exiliado, sobre todo en lo que respecta a la literatura, no existe” (Bolaño, 2004b: 51), que “el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso” (Bolaño, 2004a: 46), y que su patria son sus hijos, su biblioteca o su lengua.

El exilio, naturalmente, está asociado con la errancia, el incesante andar y el movimiento hacia un lugar desconocido, despojado de guías, nortes y sentidos. Pero a diferencia de otros tipos de caminantes, el exiliado carece de ciertas seguridades y garantías. Por ejemplo, Inzaurre (2016: 207) señala que el exiliado es diferente del turista común, quien realiza viajes programados, ajustados a un presupuesto y siguiendo un itinerario que busca evitar peligros o sorpresas desagradables. El exiliado, asimismo, es diferente de un viajero o explorador porque no tiene expectativas de vivir aventuras y descubrir territorios ignotos. También es diferente de un inmigrante

que, además de tener la opción de escoger a dónde marcharse, planea iniciar una nueva vida en otro lugar, renunciando voluntariamente al retorno, en lugar de ser forzado a irse y no volver. El viaje de un exiliado, por otra parte, no es movido por motivos religiosos o espirituales, como es el caso de un peregrino. Finalmente, en oposición a todos estos tipos de viajeros cuyos emprendimientos están orientados a un futuro, el exiliado “proviene siempre de un descalabro y permanece cautivo de esa pérdida originaria [y del] tiempo pretérito de una posibilidad truncada por la derrota” (Inzaurrealde, 2018: 25). Sin embargo, el exilio en Bolaño no es o no debería ser trágico para los escritores; por el contrario, desterrar a un escritor de su país, en un contexto político opresivo, es darle motivos y herramientas para su escritura. De hecho, Saer (2014) afirma que para estimar correctamente la relación entre literatura y exilio se requiere que un aparato opresor conspire contra la práctica de la escritura para silenciarla y que ésta, a su vez, exponga y denuncie los abusos y arbitrariedades del régimen. Para Bolaño (2004b: 56), un escritor trabaja donde esté y, bien o mal, puede desempeñar su oficio, el oficio de la escritura, en cualquier lugar del mundo, cosa que no ocurre de manera tan fácil con otras profesiones cuya licencia de ejercicio está ligada a las leyes, normas e incluso idiomas de sus respectivas naciones. Entonces, se entiende perfectamente cuando Bolaño (2004b) afirma que “a un escritor fuera de su país de origen pareciera como si le crecieran alas” (55). Esto significa que el exilio es parte del mecanismo interno de lo literario y que la escritura está siempre en un estado incesante de dislocación y reposicionamiento (Amador, 2016) que, en la lógica del autor chileno, es benéfico para la literatura.

Es importante enfatizar la profunda relación de la literatura con la errancia y el movimiento geográfico de los intelectuales. Para Said (2002: 181), no es casual el hecho de que tantos exiliados sean novelistas, ajedrecistas, activistas políticos e intelectuales en general; para dichas ocupaciones la movilidad es una ventaja y el apego a la materialidad de las posesiones o de una vivienda —un hogar físico en el que habitar permanentemente— entra en conflicto con el principio ambulante de su oficio. Al mismo tiempo, Said (2002: 184-185) también recoge los postulados de Adorno sobre la mentalidad que el exiliado asume con respecto al concepto de *hogar*, pues éste es siempre frágil y provisional. Además, la marginalidad que provoca el exilio se convierte en un punto de vista que otorga el privilegio de reparar en las falencias del *establishment*, y en “una mirada crítica y distanciada frente al país de origen y de acogida” (Ochoa Ávila, 2012: 81). Pese a todo esto, se debe ser cuidadoso al usar la palabra *exilio* en referencia a la obra de Bolaño. Su exiliado se aproxima más al

migrante que al refugiado —ese término político creado en el siglo xx que alude al movimiento de grandes grupos de gente inocente en urgencia de ayuda internacional (Said, 2002)— porque sus rasgos recuerdan a Ulises, Eneas y otros viajeros épicos. En suma, el exiliado de Bolaño es un tipo específico de migrante, portador de cierto capital cultural (no material), forzado al movimiento por la necesidad y la búsqueda de un mejor futuro.

Los desplazamientos territoriales del mismo Bolaño (de Chile a México y de México a España) parecen haber tenido estos motivos hasta que pudo estabilizarse económica y profesionalmente en Blanes. Cuando el alcalde del pueblo lo invita a dar el anual pregón de inauguración de la fiesta mayor en 1999, el chileno había obtenido recientemente los premios Herralde y Rómulo Gallegos por su trabajo con *Los detectives salvajes*, y claramente era una incipiente celebridad. El hecho de que un extranjero dé un discurso en las efemérides del pueblo es la clara señal de la incorporación de Bolaño en la cultura catalana. Aunque llevaba viviendo ahí alrededor de catorce años, declara en público que se sigue pensando como un forastero y, reseñando la novela de Marsé, entabla paralelismos entre la condición de migrante del Pijoaparte en Barcelona y la suya propia en Blanes. Al hacer esto, su intención es, por un lado, cancelar cualquier indicio de nacionalismo o pertenencia territorial que se le quiera asignar; por el otro, es recordar a los blandenses cierta herencia literaria que provoca los lazos emotivos del autor con el pueblo. Otros catorce años tendrán que pasar para que estos habitantes presencien la inauguración oficial de la Ruta Bolaño y vean peregrinar a los lectores entusiastas que vienen tras las huellas de la literatura de Roberto. Tal vez entonces uno que otro comprenda a lo que se refería el autor cuando hablaba de aquellos afectos que la literatura provoca.

“El Ojo Silva” es un cuento de Roberto Bolaño donde el exilio y la errancia, entendidos como formas de caminar, confluyen con ciertas dinámicas turísticas que interactúan con la literatura. En esta historia, Bolaño (2001) narra los periplos de Mauricio Silva, chileno de izquierda que huye de la violencia pinochetista a principios de 1974 “aun a riesgo de ser considerado un cobarde” (11). Apodado el “Ojo” por su oficio de fotógrafo, ahora exiliado, de a poco se estabiliza económicamente trabajando en un periódico en México —luego de una breve estadía en Buenos Aires, donde otra dictadura tomaba lugar—. De carácter pacífico y reservado, principalmente por los prejuicios de la sociedad respecto a su homosexualidad, declara enfáticamente que detesta

la violencia. En Francia tiene un amigo, también homosexual, que guarda sentimientos por él y le consigue un trabajo en una agencia de fotógrafos en París. Una vez instalado ahí, una editorial le encarga dos proyectos fotográficos que realizar en la India: el primero es el “típico reportaje urbano, una mezcla de Marguerite Duras y Herman Hesse” (Bolaño, 2001: 16-17), que consiste en fotografiar paisajes que idealizan al país y su cultura para mostrar una realidad filtrada y artificial —el “orientalismo” del que habla Said—: una “India a medio camino entre *India Song* y *Sidharta*” (17). El segundo es un fotorreportaje “sobre el barrio de las putas de una ciudad de la India cuyo nombre no conoceré nunca” (Bolaño, 2001: 17). Las fotografías que debe sacar de este último lugar servirán para ilustrar las crónicas que un conocido autor francés ha compilado sobre barrios de tolerancia y zonas rojas de todo el mundo y que está casi listo para publicar. Pese a que Silva tiene sus reservas respecto a las intenciones de carácter turístico comercial de los proyectos, acepta porque “uno está para complacer a los editores” (Bolaño, 2001: 17). Durante su estadía en la India, mientras realiza su trabajo, se entera de una celebración religiosa e ilegal que toma lugar cada año en la anónima ciudad. Dicha fiesta consiste en preparar el cuerpo inmaculado de un niño para que una deidad incógnita, supuestamente, encarne en él mientras dure el festejo. El niño es extraído de una familia pobre a quienes los sectarios encandilan con regalos y “explicaciones prolijas en las que se mencionaba la tradición, las fiestas populares, el privilegio, la comunión, la embriaguez y la santidad” (Bolaño, 2001: 21) mientras inician en las calles un jolgorio de devoción, derroche y alegría. El aspecto truculento de la festividad consiste en la castración del niño como paso previo y obligatorio para la encarnación divina. Esta inesperada mutilación provoca que, una vez terminada la fiesta, la familia del niño —probablemente por motivos culturales— lo rechace y éste termine prostituido en uno de los burdeles que Silva recorre para su reportaje. En ese degradado mercado sexual, como señal de cortesía por parte de los proxenetas, Silva recibe invitaciones para tener relaciones sexuales con mujeres, hombres o niños, según él lo prefiera. Declinando con educación la oferta, no puede más que sentir estupefacción ante tal escenario, especialmente cuando traen ante su presencia a un niño de alrededor de diez años, prostituido desde su castración. Llevado por la compulsión de su oficio, Silva le toma una foto sabiendo que dicho acto lo condenaría. La situación empeora cuando ve a otro niño más pequeño que está siendo preparado para las ceremonias y que será castrado esa misma noche. Es entonces cuando Silva comprende que no puede completar el trabajo que le encargaron y, armándose de valor, decide rescatar a ambos niños del burdel.

Debido a los principales elementos narrativos del cuento (desde el título que alude al sobrenombre del protagonista, pasando por su ocupación y el encargo que tiene en la India, hasta el evento climático donde le toma una foto subrepticia al niño prostituido), “El Ojo Silva” ha sido analizado desde enfoques eminentemente escópicos. La historia, sin duda, gira alrededor del pecado de la mirada y del crimen fotográfico que, según Silva, lo condena de por vida y lo lleva a enfrentarse finalmente con esa violencia de la que siempre ha escapado. Como empleado de la editorial que lo envía a hacer su fotorreportaje, alojado en una “habitación de hotel con aire acondicionado” (Bolaño, 2001: 18), y con los gastos pagados, Silva se encuentra —quizá por primera vez en su vida— en una posición de privilegio. Esto es indiscutible cuando es atendido como un verdadero turista occidental por los proxenetas de los burdeles que visita. Aunque nunca se le pasa por la cabeza tener contacto sexual con el niño castrado, Silva está consciente de que fotografiarlo es una transgresión igual de aborrecible, un ejercicio de poder, dominación y perpetuación de violencias simbólicas (Perkowska, 2017), especialmente cuando esa foto forma parte de un proyecto de carácter comercial. Además, todo el entramado religioso de la fiesta (colmar de regalos a las víctimas, celebrar en las calles durante semanas alabando a una deidad clandestina y repetir la tradición anualmente) es a fin de cuentas un artificio para terminar prostituyendo a los niños en un abyecto mercado de placer. Castrarlos es la forma de asegurar que sus familias los rechacen y que su posterior desamparo les dé a los victimarios el total control de sus cuerpos. Definitivamente, la festividad que describe Bolaño —sea real o inventada— es atroz y despreciable, y exhibe el alto grado de maldad de los criminales, pero al mismo tiempo es sólo una muestra de lo que las sociedades toleran e incluso consienten. En consecuencia, la foto que toma Silva revela también una faceta cómplice de la sociedad: una población pasiva y morbosa que no denuncia, que no toma acciones que ofrezcan resistencia, y que no interviene contra el mal (Perkowska, 2017).

Ahora, así como los aspectos escópicos de “El Ojo Silva” son centrales para la historia, ésta no podría comprenderse a cabalidad sin considerar también la forma en que la errancia configura al personaje. Los continuos desplazamientos territoriales de Silva (Chile, Buenos Aires, México, París, India, Milán, Berlín), su falta de integración a cualquier espacio definitivo y la sensación de invisibilidad que genera su transitoriedad imprimen en él características específicas que obligan a leer la historia desde las confluencias entre lo escópico y lo errático. Nótese, por ejemplo, que cuando Silva vivía en México no frecuentaba al grupo de exiliados chilenos que se había establecido ahí, que aunque se consideraba de izquierda, criticaba las hipocresías de

los izquierdistas chilenos, y que cuando se fue a vivir a Europa ni siquiera se quedaba en las viviendas que alquilaba, pues “se ausentaba durante largas temporadas” (Bolaño, 2001: 15) de ellas. Nunca se despedía de nadie, y sus interacciones eran tan efímeras que hacían que la gente se olvidara de su rostro dejando en su lugar sólo “una entidad casi abstracta [...] en donde no cabía la quietud” (Bolaño, 2001: 14). Pese al interés y la buena disposición de su amigo francés, nunca quiso formalizar una relación duradera con él, aunque siempre le pedía su ayuda en momentos de necesidad. Además de esto, su oficio mismo le demanda desplazarse continuamente, no sólo viajando sino también moviéndose a pie por la calle. Como reportero gráfico está obligado a caminar detrás de su objetivo y, en esta ocasión, el reportaje que hace sobre los submundos de la prostitución le demandó caminar “por calles estrechas e infectas hasta llegar a una casa de fachada pequeña pero cuyo interior era un laberinto de pasillos, habitaciones minúsculas y sombras” (Bolaño, 2001: 18).³ Finalmente, cuando Silva decide rescatar a los niños del prostíbulo, se embarca con ellos en un angustioso viaje de huida sin rumbo fijo —más precisamente, “un itinerario” (Bolaño, 2001: 22)—, sólo con el objetivo de irse lo más lejos posible de aquel lugar. Toman varios taxis, autobuses y trenes, e incluso hacen autostop, pasando de aldea en aldea durante varios días. Con la descripción de todos estos movimientos corporales e incesantes traslados, Bolaño se asegura de presentar en su cuento todos los elementos necesarios para configurar un entrelazamiento entre la mirada del fotógrafo y su incesante errar por la vida.

Después de un año y medio de esconderse y vivir precariamente, habiendo abandonado su trabajo y futuro profesional, Mauricio Silva ve morir a los niños que había rescatado a causa de una epidemia que llega a la aldea en la que se habían instalado. Por un tiempo logró restituirles la niñez y el bienestar ofreciéndoles una vida relativamente normal y un cuidado maternal que procuró remediar el trauma que habían sufrido (Perkowska, 2017). Pero finalmente su iniciativa salvadora fracasa como fracasaron las políticas emancipatorias, tanto de las vanguardias históricas como de los proyectos políticos de izquierda derrotados por las dictaduras (Inzaurrealde, 2018). Además, descubre que su angustia y su caótico itinerario de huida no tuvieron mucho

³ Nicholson (2008) señala que ser un fotógrafo callejero implica caminar mucho para conseguir las tomas que se quieren. Fotografíar y caminar son actos interdependientes. Son también actos condicionados: aunque en cierta medida un fotógrafo escoge qué fotografiar, y un caminante escoge también dónde caminar, las dos acciones no son del todo libres y dependen de diversos factores en el mundo moderno. Así como no se puede caminar en cualquier lugar y a cualquier hora (por respeto a la propiedad privada, por seguridad o por legalidad), también existen restricciones, normas y juicios éticos que tomar en cuenta antes de sacar fotografías de personas, escenarios o cosas.

sentido porque sin darse cuenta había viajado con los niños en espiral y no se habían alejado tanto de la ciudad como creía. Por otro lado, también se entera de que, al parecer, nadie lo perseguía. Después de interminables noches de pesadillas imaginando a los sectarios rastreándolos a él y a los niños, Silva retorna a la ciudad de los prostíbulos para descubrir que el burdel había desaparecido y que, en su lugar, quedaba solamente un hacinamiento de familias. Su vida errante continúa por Milán y Berlín trabajando como fotógrafo independiente, pero los sucesos de la India lo marcan definitivamente y le hacen comprender que, pese a que siempre intentó escapar de ella, “de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar” (Bolaño, 2001: 11).⁴ Con este final, Bolaño presenta una vez más la habitual lucha infructuosa e inevitable derrota que caracteriza a su narrativa.

De acuerdo con las investigaciones de Herbert (2001), muchas veces los lugares y espacios que son representados en la literatura dejan de ser escenarios comunes y cotidianos para convertirse en atracciones turísticas destinadas a la ganancia económica a través de una serie de manipulaciones, alteraciones y magnificaciones que juegan con las expectativas de los lectores para atraerlos como visitantes. Cuando Silva “se dirigió a los barrios que el texto del francés indicaba y comenzó a hacer fotografías” (Bolaño, 2001: 17) pudo confrontar la realidad de los burdeles con la literatura que los documentaba. En otras palabras, tuvo la oportunidad de desplazarse físicamente hasta la remota India para contrastar, en persona, la descripción que el texto escrito le proporcionaba con la experiencia real de transitar por los mismos espacios. La interacción que había tenido con éstos, hasta entonces, sólo se había dado en un plano imaginario a través de su lectura, pero ahora podía efectivamente caminar por esos barrios y comprobar la exactitud del registro escrito. Sin embargo, debido a que tenía un trabajo que completar y “no la curiosidad de turista” (Bolaño, 2001: 16), estaba forzado a hacer coincidir, a través de sus fotografías, la descripción con la realidad enfrentada. Si esta manipulación no la hacía él *in situ*, la haría luego alguien más con un trabajo de edición en la etapa final de diseño del libro del escritor francés. De cualquier modo, Silva sería partícipe en la configuración literaria de un proyecto de divulgación que, como pudo comprobar, no intervenía para frenar

⁴ Narrativamente hablando, algo que apreciar en este cuento es que no se detalla cómo exactamente logra el protagonista escapar con los niños del burdel: “Lo único cierto es que hubo violencia” (Bolaño, 2001: 22), se indica, pero no se describe ni pormenoriza de ninguna forma el rescate. Así, el autor evita caer en un morbo innecesario y se mantiene fiel a los principios de Silva contra la violencia y su representación.

una realidad aterradora y criminal. Más al contrario, probablemente pretendía lucrarse de ella.

Los intereses de la editorial para la cual trabaja Silva, claramente, están dirigidos a exagerar o fabricar un exotismo extranjero con fines comerciales. Los dos proyectos que le encargan pertenecen a un tipo de turismo que explota la relación entre la representación literaria y el objeto de interés como tal. Por “complacer a sus editores”, entonces, Silva está ayudando con su trabajo periodístico a “reproducir una mirada eurocéntrica de la India” (Inzaurrealde, 2016: 245) porque, como señalan Charapan y Mikulich (2019: 15), las historias que yacen en los textos literarios enmarcan una particular “mirada turística” que estructura el comportamiento de los viajeros y al mismo tiempo define su percepción de los lugares. Lund (2019) indica también que el turismo literario no es inocente porque puede enmascarar u omitir ciertas realidades. Por esto, las fotografías que tomará Silva para ilustrar el libro del escritor francés sobre la prostitución, muy probablemente, terminarán perpetuando abusos y dinámicas comerciales explotativas, pues dichas crónicas legitimarán de una forma u otra el turismo sexual en países en vías de desarrollo. Al enfrentarse con los niños de los burdeles, lo que hace Silva deja de ser una documentación inocua de una realidad para convertirse en un cuestionamiento de los objetivos y las consecuencias del trabajo del escritor francés. El contexto de una explotación sexual infantil que toma lugar en escenarios de extrema pobreza e injusticia pone a prueba la ética y los más fundamentales valores humanos de Silva. Aunque al momento de conocer a los niños es el corresponsal y fotógrafo de una editorial europea, lo que le da prerrogativas muy distintas de las que ha gozado hasta entonces, no ha dejado de ser un latinoamericano exiliado de izquierdas y homosexual, y por eso se ve a sí mismo tanto en el niño castrado como en el que va a ser castrado, víctimas de una violencia perversa y aterradora (llámese dictadura, discriminación, homofobia o tráfico humano). En resumen, Mauricio Silva pertenece a la categoría de intelectuales exiliados que le obsesionan a Bolaño por el interés o inclinación que tiene hacia la literatura: es un viajero que ha “tenido casa en París, en Milán y ahora en Berlín, viviendas modestas en donde guardaba los libros” (Bolaño, 2001: 15). Visiblemente es un lector cuya naturaleza errante y oficio de fotógrafo lo ha llevado a involucrarse de lleno con una lógica turística eurocéntrica de carácter literario, pues debe contrastar unas crónicas sobre la prostitución con los escenarios reales de inspiración. Gracias a la marginalidad y al capital cultural propio de los exiliados —como lo entienden Said y Adorno—, Silva es capaz de reconocer los mecanismos o intereses comerciales de la editorial, identificar

las distancias de lo escrito con la realidad, y tomar una posición personal reflexiva al respecto que lo lleva a la acción —una acción que al final le cambia la vida.

Herbert (2001: 313) reconoce que el peregrino literario es, en su mayoría, un turista educado, versado en literatura y capaz de apreciar y entender expresiones culturales que quizá un turista común no podría comprender a cabalidad. A su vez, como advierte Jenkins (2019: 71-72), su poder adquisitivo y sus patrones de consumo son potencialmente más altos. Esta peculiaridad es el principal interés de una industria que, aunque se enfoca en aspectos culturales y de valor simbólico, sigue siendo en esencia capitalista. El turismo literario, de hecho, apunta con premeditación a la captación de un tipo de turista diferente del promedio, con el objetivo de incentivar y consolidar tanto las preferencias del cliente como las ofertas del mercado. Ahora bien, aunque las intenciones de algunos viajeros estén movidas, en principio, por la cultura y lo literario, las de la industria turística son primordialmente económicas y, como ya se mencionó, no son inocentes. Esto significa que es un nicho de mercado que aprovecha la existencia de un tipo de viajero interesado en experiencias más significativas o de índole más intelectual que las que ofrece el turismo masivo, y es capaz de manipular realidades para beneficio propio. “El Ojo Silva” dirige las reflexiones sobre las necesidades del lector como consumidor hacia las intenciones del negocio turístico como productor de mercados, y cómo estas intenciones pueden ser desde poco sensibles hasta totalmente malintencionadas. Para poder comprender esto, Silva tuvo que encontrarse casualmente en el medio de las complejas intersecciones entre la errancia, la literatura, la mirada, la marginalidad del exilio, y la ineludible violencia y vastedad omnipresente del mal.

Como se ha indicado ya, las razones por las que un lector visita los lugares descritos en o relacionados con la literatura son para potenciar su experiencia de lectura y completar vacíos de significado (MacLeod *et al.*, 2018: 397). Los resultados de este proceso son eminentemente subjetivos y dominados por lo afectivo. Con esto en cuenta, y después del análisis de algunas muestras de lo que Bolaño desarrolla en su obra, puede concluirse que la literatura es capaz de incitar a la reflexión y autorreflexión a través del contraste que el lector se puede permitir con la realidad y sus modos de percibirla desde sus lecturas. A su vez, esta experiencia puede ser digerida y redirigida nuevamente hacia el texto para una segunda y diferente apreciación del mismo, potenciándolo desde la experiencia vivida. También es posible afirmar que la literatura puede definir nuestras formas de viajar y nuestra relación con el espacio, cómo queremos ver ciertos lugares y cómo queremos ser vistos para distinguirnos

del resto. Esto es posible porque la errancia —o el exilio, como asegura Bolaño— es un principio que configura no solamente la escritura, sino también nuestras formas de leer, y provoca la necesidad o el apremio de la búsqueda. Caminar, en este sentido, puede ser fácilmente una extensión o un efecto de la literatura. Para Bolaño, el enfrentamiento del lector con la realidad —mediado por las expectativas generadas en su lectura y condicionadas por su historial personal, sus emociones y expectativas— es decepcionante la mayor de las veces por su carácter subjetivo, mucho más si la realidad enfrentada es horrorosa. Si la literatura se pone al servicio de un mercado que cosifica y cuyo principal interés es el consumo irreflexivo y la explotación, hay un problema que afecta profundamente a las sociedades. Esta reflexión deriva de las posiciones éticas y estéticas que Bolaño forja en su literatura, donde tanto el escritor como el lector tienen una responsabilidad literaria que tomar cuando la relación simbiótica entre el texto escrito y la materialidad de lo representado en él se ve comprometida por agentes siniestros. Ésta, en esencia, es la denuncia que asoma desde “El Ojo Silva” y que sintetiza uno de los más importantes aspectos de la obra de su autor.

Referencias bibliográficas

- AMADOR, Carlos M. (2016). *Ethics and Literature in Chile, Argentina and Paraguay, 1970-2000: From the Singular to the Specific*. Palgrave Macmillan.
- BOLAÑO, Roberto. (1998). *Los detectives salvajes*. Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2001). “El Ojo Silva”. En *Putas asesinas* (pp. 11-25). Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2004a). “Literatura y exilio”. En *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)* (pp. 40-46). Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2004b). “Exilios”. En *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)* (pp. 49-58). Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2004c). “Pregón de Blanes”. En *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)* (pp. 229-234). Anagrama.
- BOLOGNESE, Chiara. (2008). “Huidas y búsquedas en la literatura de Roberto Bolaño”. En Sonia Mattalía, Pilar Celma y Pilar Alonso (Eds.), *El viaje en la literatura hispanoamericana: El espíritu colombino* (pp. 465-476). Iberoamericana.

- CHARAPAN, Nadzeya; MIKULICH, Hanna. (2019). “‘Magic Realism’ of Vilnius: Conceptualization of Literary Tourist Gaze Based on *Tales of the Old Vilnius* by Max Frei”. En Ian Jenkins y Katrín Anna Lund (Eds.), *Literary Tourism: Theories, Practice and Case Studies* (pp. 15-27). CABI.
- HERBERT, David. (2001). “Literary Places, Tourism and the Heritage Experience”. *Annals of Tourism Research*, 28(2), 312-333. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(00\)00048-7](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(00)00048-7)
- HOPPEN, Anne; BROWN, Lorraine; FYALL, Alan. (2014). “Literary Tourism: Opportunities and Challenges for the Marketing and Branding of Destinations?”. *Journal of Destination Marketing & Management*, 3(1), 37-47. <https://doi.org/10.1016/j.jdmm.2013.12.009>
- INZAURRALDE, Gabriel. (2016). *La escritura y la furia: Ensayos sobre la imaginación latinoamericana*. Almenara.
- INZAURRALDE, Gabriel. (2018). “Cuerpos semilegales: Consideraciones sobre el exiliado en Roberto Bolaño”. En Nanne Timmer (Ed.), *Cuerpos ilegales: sujeto, poder y escritura en América Latina* (pp. 23-42). Almenara.
- JENKINS, Ian. (2019). “Practical Applications of Literature to the Tourist Experience and Tourist Industry”. En Ian Jenkins y Katrín Anna Lund (Eds.), *Literary Tourism: Theories, Practice and Case Studies* (pp. 71-72). CABI.
- LAING, Jennifer; FROST, Warwick. (2012). *Books and Travel: Inspiration, Quests and Transformation*. Channel View Publications.
- LUND, Katrín Anna. (2019). “Part 1: Theory Relating to Literature and the Tourist Experience”. En Ian Jenkins y Katrín Anna Lund (Eds.), *Literary Tourism: Theories, Practice and Case Studies* (pp. 1-2). CABI.
- MACLEOD, Nicola; SHELLEY, Jennifer; MORRISON, Alastair M. (2018). “The Touring Reader: Understanding the Bibliophile’s Experience of Literary Tourism”. *Tourism Management*, 67, 388-398. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2018.02.006>
- NICHOLSON, Geoff. (2008). *The Lost Art of Walking: The History, Science, Philosophy, and Literature of Pedestrianism*. Riverhead Books.
- O’CONNOR, Noelle; KIM, Sangkyun. (2014). “Pictures and Prose: Exploring the Impact of Literary and Film Tourism”. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 12(1), 1-17. <https://doi.org/10.1080/14766825.2013.862253>

- OCHOA ÁVILA, Cristian David. (2012). *Detectives distantes: narrativa y exilio en la obra de Roberto Bolaño*. Académica Española.
- PERKOWSKA, Magdalena. (2017). “Ante el dolor de los demás: violencia, fotografía y ética en ‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño”. *Itinerarios*, 26, 21-36.
- RYAN, Chris; YANNING, Zhang; HUIMIN, Gu; SONG, Ling. (2009). “Tourism, a Classic Novel, and Television: The Case of Cáo Xuěqin’s *Dream of the Red Mansions* and Grand View Gardens, Beijing”. *Journal of Travel Research*, 48(1), 14-28. <https://doi.org/10.1177%2F0047287508328796>
- SAER, Juan José. (2014). “Exilio y literatura”. En *El concepto de ficción* (pp. 268-272). Seix Barral.
- SAID, Edward W. (2002). *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard University Press.
- TRIBE, John; LIBURD, Janne J. (2016). “The Tourism Knowledge System”. *Annals of Tourism Research*, 57, 44-61. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2015.11.011>



CAMINAR EN FANTASÍA:
LO LISO, EL CUENTO DE HADAS Y LA NÓMADA EN *EGGSHELLS* DE CAITRIONA LALLY
WALKING IN FANTASY:
SMOOTH SPACE, THE NOMAD, AND THE FAIRY TALE IN CAITRIONA LALLY'S *EGGSHELLS*

Carolina ULLOA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: carolinaulloah@filos.unam.mx

Resumen

Con base en el concepto *nómada* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, una figura propia de su teoría sobre el espacio liso, en este artículo estudio las caminatas de Vivian Lawlor, protagonista de la novela *Eggshells* (2014) de Caitriona Lally. Mientras que Dublín funge como la contraposición del espacio liso —el espacio estriado—, Vivian, por su manera de estar y relacionarse con el espacio (Deleuze y Guattari), encarna a la *nómada* al reterritorializar la ciudad. En el nivel diegético, esta protagonista —mujer, desempleada, que vive de la seguridad social, sin hijos y que no cuida su apariencia— resignifica la capital de Irlanda a partir de su creencia de que es un *changeling*, un hada de la tradición folclórica de la nación, y de que la recorre a pie para encontrar portales que la transporten a su supuesto lugar originario. Esta certeza surge de las violencias físicas y emocionales que se ejercieron sobre ella durante la infancia por el rechazo de sus padres. Al mismo tiempo, el caminar de Vivian resulta en un posicionamiento frente a su identidad como Otra, lo cual tiene un impacto en el nivel extradiegético. De esta forma, los desplazamientos de la protagonista no sólo son literales, sino metafóricos: sus andanzas se vuelven una confrontación

Abstract

Based on the notion of *nomad*, a concept taken from Gilles Deleuze and Félix Guattari's theory on the Smooth Space, in this article I analyze the representation of Vivian Lawlor, protagonist of Caitriona Lally's novel *Eggshells* (2014), by means of her walks through Dublin. While this city works as the counterpoint to the Smooth Space—i. e., the Striated Space—I propose that Vivian, given her manner of being in and for space (Deleuze y Guattari), embodies the figure of the nomad as she reterritorializes it. On a diegetic level, this middle-aged unemployed woman, who lives on welfare and does not take care of her appearance, dotes the Irish capital with another layer of meaning. She does so by believing that she is a *changeling*—a fairy in the folkloric tradition of the country—and, therefore, by actively walking through the city looking for portals that will transport her to her alleged place of origin. Vivian is certain that she is a magical entity due to the corporeal and emotional violence that her parents exerted upon her as a child. Thus, as she strolls, she is also taking a stance regarding her identity as the Other—an action that has an impact on an extradiegetic level. In other words, Vivian's walks through Dublin are not only literal, but also metaphorical:

de estándares de feminidad que, en este caso, son representativos del espacio estriado. Para demostrar que estas caminatas ocurren en los niveles ya referidos, analizo la manera de Lally de apropiarse de las características del cuento de hadas como aquello que funda la condición nómada de Vivian.

Palabras clave: Caitriona Lally, caminatas, nómadas, diégesis, cuentos de hadas, feminidad, otredad

they become a confrontation of certain standards of femininity, which for the purpose of this article are representative of the Striated Space. For this analysis, I study Lally's appropriation of the fundamental characteristics of the fairy tale because the fantastical element fosters the transformation of the protagonist and, therefore, grounds her condition as a nomad.

Keywords: Caitriona Lally, walking, nomads, diegesis, fairy tale, femininity, otherness

Dublín contemporáneo es una mezcla de urbanismo arquitectónico con folclor celta. A las costas del río Liffey, y conforme se aleja una de su centro, se alza un universo de edificios nuevos que convive y compite con un entorno de monumentos, universidades fundacionales, casas georgianas, complejos de departamento uniformados color terracota, *pubs* y una abundancia de parques hoy imbuidos en el imaginario cultural. Pero no sólo eso: como evidencia James Joyce, Dublín es un mapa literario. En las cartografías que se gestan en el presente siglo en la literatura irlandesa hay un movimiento escritural heterogéneo encabezado por autoras que confrontan los paradigmas que se popularizaron durante el período de bonanza económica de la Isla Esmeralda (1994-2008), el Tigre Celta.¹ Claire Bracken y Tara Harney-Mahajan (2017) apuntan que el *Celtic Tiger* “cultivated gendered constructions of heteronormativity” (1) ya que se dio en la esfera económica que, dada su adscripción al sistema patriarcal (y católico) irlandés, benefició en mayor medida a quienes la dominaban.

Sin embargo, una vez que este período llegó a su fin, se abrió paso a lo que se conoce como *Post-Celtic Tiger*. Las críticas sostienen que este movimiento está marcado “by increased visibility and publication, dynamic activism and collective engagements, as well as significant garnering of public recognition to a degree that has never been seen before” (Bracken y Harney-Mahajan, 2017: 2). Se puntualiza como

¹ Neil Murphy lo describe en los siguientes términos: “Contemporary Irish writers assert their aestheticizing agendas in diverse ways but a declared awareness of the transformative process that governs the process of narrated experience remains constant” (citado en Gilligan, 2018: 13).

un “momentum” (Bracken y Harney-Mahajan, 2017: 3) que parte de una genealogía literaria escrita por mujeres: “a vibrant and ever-developing (non)tradition” (3). De acuerdo con Bracken y Harney-Mahajan (2017), ésta debe ser pensada, “again and again, in terms of its connections, its linkages, its contradictions, and its traversals over time” (4), pues sólo así se convierte en una forma de resistencia hacia los parámetros sentados por años de tradición que desdibujan las producciones femeninas.

De esta forma, en el presente siglo, la escritura de mujeres encabeza una disidencia con las normas establecidas anteriormente, tanto sociales como literarias. Es decir, las autoras están trazando nuevas cartografías que permiten concebir Dublín, entre otros territorios, como un espacio propicio para la formación identitaria femenina.² Como resume Mary Burke a partir de la obra de Claire Kilroy, la narrativa irlandesa contemporánea escrita por mujeres se centra en una atmósfera afectiva, en “the deeper, underlying implications of the enormous social, cultural, and spiritual changes of the recent decades” (citado en Bracken y Harney-Mahajan, 2017: 5). Esta capital es, como describe Declan Kiberd (1996) en relación con sus ciudadanos, “a quilt of many patches and colours, all beautiful, all distinct, yet all connected too” (653), una metáfora que revela la multiplicidad por la que las novelistas contemporáneas abogan. A partir de la premisa de la “(non)tradition” que proponen Bracken y Harney-Mahajan y de la metáfora de Kiberd, me remonto a lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman *espacio liso* para hacer una lectura de reterritorialización.

El espacio liso es “infinito por derecho, abierto o ilimitado en todas direcciones; no tiene derecho ni revés, ni centro; no asigna fijos y móviles, sino que más bien distribuye una variación continua. [...] [Es] una colección amorfa de trozos yuxtapuestos, cuya conexión puede hacerse de infinitas maneras” (Deleuze y Guattari, 2002: 485). Lo que lo complementa y lo contrarresta es el espacio estriado, aquel que “delimita una superficie y se ‘reparte’ según intervalos determinados” (Deleuze y Guattari, 2002: 489): un territorio monolítico, dispuesto, estático, sedentario, la “constitución de una perspectiva central” (501). Estos filósofos están teorizando el territorio, pero sus reflexiones también hablan de la construcción de hegemonías —“los aparatos del Estado” (Deleuze y Guattari, 2002: 483)— y las consecuentes confrontaciones que surgen ante éstas en el tejido social. En consecuencia, sostengo que el contexto actual de la producción literaria de Irlanda tiene ecos con lo anterior, y que la metáfora del

² Además del texto literario que analizo en este artículo, protagonistas de novelas como *Milkman* (2018), de Anna Burns (Irlanda del Norte), y *The Lesser Bohemians* (2016), de Eimear McBride (República de Irlanda), cumplen con el propósito de reterritorializar, mediante caminatas, las ciudades que habitan.

espacio es fructífera porque refiere a tipos de organización en los que comulgan, al mismo tiempo, lo monolítico y lo movable. Aunque estas nociones parecen oponerse entre sí, Deleuze y Guattari (2002) advierten que están en constante flujo, pues “los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos” (484). Es decir, se alimentan el uno al otro, como ocurre con las conexiones, vínculos, contradicciones y cruces de la “(non)tradition” y la tradición canónica. Por lo anterior, en los desplazamientos entre el estriaje y el alisado existe una potencia creadora.

Lo aquí dispuesto se ejemplifica en la novela *Eggshells* (2014), de Caitriona Lally. En este artículo estudio la representación de Vivian Lawlor, su protagonista, quien, por medio de sus caminatas en la capital de Irlanda, encarna lo que Deleuze y Guattari llaman *nómada*, una figura propia del espacio liso. Vivian es una mujer madura, desempleada, viviendo de la seguridad social, sin hijos, que no cuida su apariencia y que se entiende a sí misma como un *changeling* —un hada de la tradición folclórica de la nación— dadas las violencias físicas y emocionales que se ejercieron sobre ella en la niñez. Mi aproximación en este análisis ocurre en dos vías paralelas, pues al mismo tiempo que Vivian lleva a cabo un desplazamiento físico en Dublín en busca de portales mágicos que la transporten al mundo donde cree que pertenece, también hay un desplazamiento metafórico: un posicionamiento final frente a su identidad como Otra. Es decir, analizo el caminar como motivo —como el “principio abstracto que revela la experiencia concreta” (Jost citado en Naupert, 2001: 98)— mientras postulo que Vivian, en su “manera de estar en el espacio, de relacionarse con el espacio” (Deleuze y Guattari, 2002: 490), confronta ciertos estándares de feminidad, entendidos en este caso como ejemplos del espacio estriado.³ Para este análisis me enfoco en el uso de las características del cuento de hadas, pues el elemento fantástico propicia la transformación de la protagonista y, por ende, funda su condición nómada. En última instancia, lo anterior resulta una reterritorialización afectiva que revela no sólo la apropiación espacial de Vivian, sino la realidad escritural extradiegética en la que nace la novela.

3 Jennifer M. Jeffers (2002) resume algunas características de la mujer irlandesa ideal: “the self-sacrificing mother whose world was bound by the confines of her home, a woman who was pure, modest, who valued traditional culture, especially that of dress and dance, a woman who inculcated these virtues in her daughters and nationalist ideology in her sons, a woman who knew and accepted her place in society” (12).

Una cuestión de umbrales: lo liso y lo estriado

Los caminantes canónicos⁴ teorizan que la ciudad es un texto. Mientras Rebeca Solnit (2000) interpreta que “walking is reading” (77), Deleuze y Guattari (2002) conciben que “Pensar es viajar” (490) —dos aseveraciones que, para fines de este artículo, se complementan y se ilustran por medio de la figura de Vivian—. Estos filósofos franceses aseveran que “la urbe es el espacio estriado por excelencia” (Deleuze y Guattari, 2002: 489), es decir, un territorio monolítico, estático, en donde el individuo se enfrenta a las normas sociales impuestas. En el caso de *Eggshells*, el principal territorio que se despliega es Dublín, una ciudad cuyo referente extradiegético fundamenta la trasgresión que ocurre cuando Vivian intenta cruzar sus umbrales imaginarios hacia el mundo de las hadas. Es posible considerar la capital de Irlanda como un espacio estriado porque el resto de los personajes que la deambulan ejercen presiones sociales sobre Vivian: pretenden implementar “un modelo de organización” (Deleuze y Guattari, 2002: 488). A diferencia de ellos, este personaje femenino protagónico ocupa el territorio apropiándose del trayecto. Para explicarlo con Deleuze y Guattari (2002), las caminatas de Vivian permiten “la adecuación del espacio del interior al espacio exterior” (487). Dicha confrontación tiene como consecuencia, para el público lector, el enfrentamiento entre el territorio de las convivencias sociales normativas y las alternativas que ofrece la protagonista, con quien además existe una cercanía mayor gracias a la perspectiva autodiegética que permite que se rebasen “los límites de la normalidad” (Morales, 2000: 48), entendida en este caso como lo estriado.

En contraste con esta cualidad inmóvil de la urbe, los cuerpos nómadas que los recorren suponen una potencia transformadora: Vivian traza “un espacio de afectos más que de propiedades” (Deleuze y Guattari, 2002: 487) gracias a sus maneras de relacionarse con él y con quienes lo habitan. En consecuencia, caminar se presenta como un “símbolo de apropiación de la ciudad y su historia [...] para levantar la voz de diversas identidades” (Cortés, 2020: 133) que, como dije antes, es una característica recurrente de la escritura femenina en la literatura irlandesa contemporánea. Así, en el caso de *Eggshells*, la protagonista se reconcilia con su identidad como nómada, como Otra, a partir de “la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones” (Deleuze y Guattari, 2002: 500) en Dublín y sus caminatas.

⁴ Como Robert Walser, William Hazlitt, Karl Schelle, David Henry Thoreau y Robert Louis Stevenson, por ejemplo.

El cuento de hadas: la reterritorialización de Dublín

Para comenzar me ciño a lo que David Roas (2009) propone como lo fantástico, que “se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico [...] [es] la inexplicabilidad del fenómeno. [...] [La] narrativa fantástica [...] mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual; su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites” (103). Como explico en el apartado previo, “lo esencial” de la literatura fantástica es aquello que, en *Eggshells*, detona la reconciliación de este personaje femenino con su identidad. La novela cobra sentido a partir de lo no-mimético que, sin embargo, tiene un anclaje fuerte en la realidad extradiegética. De esta forma, el desplazamiento de la protagonista en Dublín, una ciudad umbral en las diégesis desde la perspectiva de este personaje, es su camino hacia la transformación. En este caso, es la reivindicación de su otredad y, por ende, la confirmación de su nomadismo.

Si bien la ciudad, en términos de Deleuze y Guattari (2002), representa la “fuerza del estriaje” (489), en las caminatas de Vivian se observa un desplazamiento —a modo de umbral— entre lo liso y lo estriado, pues conforme ella experimenta Dublín hace uso de la “potencia de desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 2002: 488) que posee en cuanto nómada. Esta condición se presenta en lo fantástico, que en *Eggshells* yace en la especificidad del cuento de hadas. De acuerdo con Jack Zipes (2000), la estructura tradicional del cuento de hadas tiene un/a “protagonist confronted with an interdiction or prohibition which he or she violates in some way” (xvi) que la lleva a un destierro que, a su vez, la encamina hacia una identidad y un destino asignados, y la orilla a pelear con un villano deshonesto (xvi).⁵ Es indispensable, también, hablar del milagro (“wonder or miracle”), pues es lo que da vuelta a la fortuna de la protagonista y permite que logre su cometido: derrotar al villano. Aunque en *Eggshells* no haya tal figura, el espacio estriado, representado en el resto de los personajes normativos, funge como el enemigo. Al final, en la tradición del cuento de hadas, del milagro depende su supervivencia: le permite una “acquisition of important knowledge based on experience” (Zipes, 2000: xvii).

⁵ Como el mismo Zipes articula, para que exista el cuento de hadas no es necesario que se cumplan todas las características, mucho menos en una escritura contemporánea.

Zipes (2000) explica que la característica imprescindible para poder considerar esta escritura no-mimética como cuento de hadas es la “transformation—to be sure, miraculous transformation” (xvii)—, que es lo que, en el caso de Lally, funda la vuelta de tuerca en la estructura. Como establece Ana Morales (2000), “Lo feérico es [...] una alteridad que confraterniza libremente con la cotidianidad” (53), lo cual sirve de soporte para que *Eggshells* transgreda los límites propios de dicha categoría literaria y permite que la diégesis exista en una condición que es “[a]t once a point of entry and a point of exit, a marker of separation and of integration and an indice of beginnings and endings” (Duffy, 2009: 905). Cuando la protagonista camina Dublín, lo vive como un espacio-otro que es distinto al normativo y muy propio, con lo cual Lally muestra cómo Vivian experimenta dicho umbral: “un espacio construido gracias a las operaciones locales con cambios de dirección” (Deleuze y Guattari, 2002: 487).

En un tránsito umbral paralelo, de índole extradiegética —que es la segunda vía que sigo—, Lally reflexiona sobre las “gender differences and inequalities within the societies which produce them” (Zipes, 2000: 20), pues por medio de la caracterización de Vivian cuestiona los tipos de “heroínas que son pasivas, sumisas e indefensas” (20; mi traducción) del cuento de hadas. De esta manera, la novelista confronta “the patriarchal *status quo* [that makes] female subordination seem a romantically desirable, indeed an inescapable fate” (Rowe, 1979: 237), una creencia que resurge con fuerza en el período del Tigre Celta. En este sentido, la lógica de la dominación masculina es un espacio estriado, mientras que los viajes de autoconocimiento de Vivian, que son un *devenir* deleuziano, se convierten en espacios lisos. De esta forma, la autora corporiza un tipo de crítica que parte de evidenciar la artificialidad de los cuentos de hadas, pues aprovecha que éstos fungen como “powerful transmitters of romantic myths which encourage women to internalize only aspirations deemed appropriate to our ‘real’ sexual functions within a patriarchy” (Rowe, 1979: 239) —espacios estriados— y se apropia de sus elementos para dotar de agencia a su protagonista.

Lally hace referencia a “existing mythological or folk traditions rather than modifying them in an almost unrecognizable way to make them suit the exomimetic model of reality” (Trębicki, 2014: 493). Lo hace al plasmar una historia en la que Vivian, una mujer que sufrió el abuso físico y el rechazo de su padre en la infancia, busca portales en Dublín que puedan trasladarla al mundo de las hadas e intercambiarla con el ser humano con quien la suplantaron al nacer. El título de la novela alude a los *changelings*, “a creature begotten by some supernatural being and then secretly exchanged for the rightful child” (Ashliman, 1997: s. p.), y cuya existencia se explica

en el epígrafe de W. B. Yeats que enmarca la novela: “Sometimes the fairies fancy mortals, and carry them away into their own country, leaving instead some sickly fairy child... Most commonly they steal children. [...] Many things can be done to find out if a child’s a changeling, but there is one infallible thing—lay it on the fire... Then if it be a changeling it will rush up the chimney with a cry...” (citado en Lally, 2017: 7). Como lo sugiere Yeats, la regla para recuperar al hijo legítimo —un deseo que nace del comportamiento atípico del *changeling*, el Otro bajo la lógica de la superstición— es “to carry the changeling into the kitchen, set it on the hearth, make a fire, and boil water in two eggshells” (Ashliman, 1997: s. p.). El desenlace ideal de este rito culmina en la recuperación que se pretendía: “Stories with these fantasy endings provided hope, wish fulfillment” (Ashliman, 1997: s. p.). Mediante la estrategia paratextual del título, la autora alude al tema del umbral, la mezcla de la mundanidad y la magia, pues su obra refiere al elemento transformador. Sin embargo, el resultado no es el retorno al mundo de las hadas.

En contraste con la culminación ideal de esta fórmula, *Eggshells* surge de la imposibilidad de recuperar al hijo legítimo, pues la novela adopta la perspectiva de la Otra, con lo cual se desplaza el énfasis de la vuelta al ámbito sobrenatural hacia la transformación reivindicativa (humana). La caracterización de Vivian se forja a partir de su otredad, una cuestión que está en diálogo directo con su concepción de sí misma como *changeling* y, por ende, la coloca en el umbral de lo fantástico. No obstante, este entendimiento de sí misma es también un posible mecanismo de defensa para el trauma. En las primeras páginas, la narradora autodiegética cuenta: “When my parents were alive, they tried to exchange me for their rightful daughter, but they must not have gone to the right places or asked the right questions” (Lally, 2017: 13). Ella pretende corregir ese error cuando emprende la búsqueda de las palabras correctas y los sitios que la transporten hacia su “verdadero” lugar.⁶ La descripción anterior es el punto de inicio de su otredad, pero en el presente de la diégesis ésta se potencia porque, como “a grown woman” (Lally, 2017: 55), Vivian no sigue los estereotipos de feminidad del espacio estriado en cuestión —a saber, la solvencia económica, el matrimonio, la maternidad y la belleza—. Más bien, su personalidad corresponde

⁶ En *Eggshells* hay un diálogo interesante entre la interpretación de la ciudad —la ciudad como texto— y la interpretación literaria. Vivian le confiere poderes mágicos a las calles y avenidas mediante sus nombres. Su admiración por las palabras se replica durante toda la novela, por ejemplo, en el hecho de que guarda una libreta para escribir palabras interesantes —es decir, palabras con un potencial feérico—. Para propósitos de este artículo, sin embargo, decido enfocarme en la multiplicidad de sus desplazamientos físicos y metafóricos por Dublín, aunque las dos cuestiones existen de forma paralela.

a una cualidad “extraordinaria” que es congruente con su liminalidad, pues asocia su existencia con ese “mundo otro”, el de las hadas. Esto tiene sentido en el tránsito extratextual paralelo de Lally, pues la autora hace uso de la experiencia de liminalidad para encontrar “viable alternatives to patriarchy” (Madsen citado en Wisker, 2016: 67) —es decir, desplazamientos de la lógica heteronormativa de la tradición canónica—. En principio, la conjunción de estas características encarna en la excéntrica Vivian, específicamente a partir de la creación de su futuro epitafio, que es la descripción inicial de sí misma en la novela: “Vivian Lawlor: She wasn’t Quite the Thing, but She was Decorated with Escutcheons” (Lally, 2017: 15).

“Vivian Lawlor: She wasn’t Quite the Thing, but She was Decorated with Escutcheons”: la encarnación de la nómada

Vivian no es “Quite the Thing” por la fragmentación conferida en el intento de intercambio, que además se intensifica con el hecho de que su hermana gemela también se llama Vivian y experimenta una cotidianidad que es diametralmente distinta a la de ella: “Her world is full of children and doings and action verbs, but I’m uncomfortable with verbs; they expect too much” (Lally, 2017: 17). La gemela representa los parámetros de feminidad del espacio estriado en los que la protagonista no encaja. Así, a partir de los desdoblamientos propios del abuso de los padres y la diferenciación con la hermana, la protagonista asume una postura en la que “I am causing effect, I am cause and effect” (Lally, 2017: 19), por lo que se propone encontrar el lugar donde pertenece, y acuña así su agencia. Esta creencia la orilla a deambular por Dublín en busca del portal que la lleve al mundo de los *changelings* y, en consecuencia, obtener su identidad. Su relación con el espacio queda de manifiesto cuando encuentra un mapa en la casa vieja que hereda de su tía abuela, una migración reciente que la ubica en “afinidad con el nomadismo” que proponen Deleuze y Guattari (2002: 486): “I unfold the map, spread it on a patch of carpet and write in my notebook the names of places that contain fairytales and magic and portals to another world, a world my parents believed I came from and tried to send me back to, a world they never found but I will” (Lally, 2017: 12). A partir de un interés que surge en el lenguaje de lo mágico, Vivian camina la ciudad para transportarse. De esta manera, la diégesis funde la realidad de esta protagonista con lo feérico, donde el Dublín extratextual se vuelve un espacio que obedece a su lógica de otredad.

Ya que Vivian no reconoce el mundo que habita como propio, busca resquicios que la lleven a cumplir con su propósito fantástico. Sin embargo, donde ella encuentra puertas que pueden transportarla a otro plano, halla lo mundano. Su objetivo la hace destacar como una mujer extraordinaria en su contexto, pues no se ciñe a las reglas de decoro y “sentido común” que la sociedad le indica. En consonancia con el cuento de hadas, Vivian experimenta un destierro (Zipes, 2000: xvi) social que la aísla en el camino de encontrar su lugar originario: encarna, para el resto, la figura de “the orphan, the child, the powerless female, and at times the madwoman [...]”: victimized and illegitimate, she is severed from a mysterious past and denied an imaginable future” (Gilead, 1987: 304). Así, mientras ella piensa que algunos espacios de la ciudad tienen tintes mágicos, cuyo filtro es la lengua misma, se ve confrontada con la realidad de los personajes que no piensan como ella y continúan manteniéndola al margen, señalándola como “inappropriate” y “mental” (Lally, 2017: 74, 81).

Tras múltiples fracasos en el espacio estriado, Vivian sale del dominio privado en vísperas de encontrar libertad y el sentido identitario ya referido. A partir de su interés por el nombre de las calles y avenidas, va dotando de significado el espacio y convierte Dublín en una ciudad-umbral para ella misma. Cuando cruza “the street near a building with the look of a fairytale” (Lally, 2017: 14), por ejemplo, está dejándose llevar por su percepción de lo que parece fantástico, mientras que cuando da la vuelta “onto the North Circular Road holding [her] head high because that sounds dignified” (22), su actitud corresponde a lo que ella considera congruente. La ciudad resulta, sin embargo, un espacio propicio para ensalzar su otredad, puesto que es un sitio de discursos dominantes en relación con su género, ya que está rodeada de personajes que hacen explícito el desagrado hacia su forma de desenvolverse.⁷

Para ejemplificar lo anterior retomo dos de sus interacciones con su vecina Bernie. Ella le dice, “sometimes I think you’re away with the fairies” (Lally, 2017: 306), lo cual, fuera de la lógica de la protagonista, indica una falta de cumplimiento de las normas que forjan al individuo como un ser “funcional” dentro de los parámetros sociales —en este caso, aquellos que se relacionan con su rol como mujer adulta—. Del mismo modo, dicha vecina increpa, “You’d do better to find a husband, never

⁷ Jean H. Duffy (2009) explica este comportamiento social de rechazo y alienación: “The community [...] defines itself through its deprecation of difference; the stigmatized individual who is willing to assume the role of the Other will be the object of disrespect, of mimicry and of bawdy derision, but her or she will have a purpose” (908-909). Vivian funge como el individuo estigmatizado que, no obstante, tiene un propósito al cumplir ese papel. En este caso, dicho papel es reterritorializar el espacio.

mind your hobbits” (Lally, 2017: 236), lo cual difiere en gran medida del propósito de Vivian. Además, la cita anterior plasma cómo, en contraste con su hermana —la “rightful” Vivian—, la protagonista está fallando en su supuesto destino como esposa y madre. Cuando Vivian intenta acercarse a su gemela, lo que ella le demuestra es una extensión del rechazo de los padres, pues ni siquiera la reconoce como parte de su familia y le niega la posibilidad de incluirse en un viaje (Lally, 2017: 350). En la negación del desplazamiento se confirma, de nueva cuenta, el estriaje que el resto de los personajes encauzan. De aquí que esta realidad dominante se convierta en la antagonista de la realidad propia de Vivian.

Los lugares que la protagonista se inclina a visitar se asocian con sus interpretaciones del caminar. El encanto de Vivian yace en la minucia de su observación: para ella todo es mágico, aunque el resto de los personajes reiteren lo contrario. La ciudad, como espacio estriado, es “a site that heralds potential and establishes limits, that challenges characters to test their powers and to acknowledge their inadequacy” (Duffy, 2009: 905). En estas búsquedas, lo que ella pretende es “to find some kind of pattern” (Lally, 2017: 99), un hecho que abona al entendimiento de Dublín como una “multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 2002: 492) en cuanto que ejerce su propia interpretación sobre la que está impuesta. Sus desplazamientos en el entorno urbano le ofrecen lugares de promesa y desolación que la confrontan con una “non-chocolate reality” (Lally, 2017: 48), como se observa en el siguiente ejemplo: “I walk down the steps into Broadstone Park. [...] At the end of the park, I close my eyes and pass through a black door in a wall into Blessington Basin. [...] No magic world opens for me now” (Lally, 2017: 45). En otras instancias, Vivian, por distintos medios, intenta cruces que la lleven al mundo de las hadas: va a la intersección de “Yellow Road and Emerald Street” (Lally, 2017: 118) porque, como son calles que refieren a colores, las relaciona con el camino que Dorothy recorrió antes de que el ciclón se la llevara a Oz; va al aeropuerto, que es “all middle” (129), y cruza el Liffey en un taxi, con la conciencia de que “[it] is not the Styx” (152), pero con la esperanza de que funcione como el río hacia el otro mundo. Esta falta de portales queda reiterada en todas sus travesías, pues, aunque lleve a cabo rituales mágicos, se enfrenta con el mismo hecho: “nothing happens” (Lally, 2017: 348).

Cuando Penelope llega a su vida, Vivian comienza a experimentar la compañía de forma contrastante al aislamiento de la alienación social. Este vínculo afectivo se contrapone al escarnio que recibe por parte de su gemela y funciona como la llave que da inicio a su transformación, pues la protagonista hace partícipe a otra persona

en sus rituales en busca de un portal. La protagonista le explica a Penelope cuestiones que antes no había enunciado en voz alta, como “I like the place where one thing meets another—that’s where magic gets in” (Lally, 2017: 92). A diferencia de los otros personajes, Penelope decide apoyarla en la misión de encontrar el otro mundo. Tras distintas peripecias dentro de Dublín, tanto fuera de la casa como dentro de ella, el nudo más importante entre ambas se forja cuando Vivian lleva a cabo el ritual de hervir cascarones de huevo para suscitar el intercambio. El ritual es un momento en el que la fantasía del cuento de hadas y la realidad del trauma de la protagonista se funden por medio de la quemadura de agua hirviendo:

Faster and faster I stir the water until the eggs seem on the verge of taking flight [...]; faster and faster they whirl until I feel like I’m in the water with them, I’m spinning around and around and [...] “Oh my God, it burns, it burns.” There are flames: orange-red-purple-green up-close flames that don’t look real, they’re so bright. I’m straining, pushing, pushing back back back against hands that are pushing me on on on. I try to scream but my throat clogs and holds it so I push I push I push my body back and my voice up until the scream emerges, and even though it’s from my mouth, even though it’s my scream, it’s so far beyond me and so far above me that I scream again, wondering what I am taken over by. (Lally, 2017: 338-339)

Este fragmento manifiesta la violencia en la infancia de Vivian: “My father tried to send me back, he wanted to swap me for his human child” (Lally, 2017: 340). El recuerdo de este evento se mezcla con el presente de la protagonista, quien por medio de su corporalidad puede verbalizar la situación que la llevó a entenderse como *changeling*. Cuando Penelope ve las cicatrices de sus quemaduras se establece una complicidad en el trauma, pues además comparten vestigios físicos de heridas que les fueron infringidas por los padres.

Penelope no juzga ni cuestiona a Vivian. Lo que ocurre, en oposición a lo que se presenta en el espacio estriado, es un nuevo acercamiento hacia la otredad: un afecto-otro al que estaba acostumbrada. Una vez que el ritual de los cascarones explicita lo que Vivian articula como “surely the terror is in being alive” (Lally, 2017: 62), ella y Penelope encuentran una forma de poseer sus “excentricidades” y se alían para buscar nuevos caminos, acompañándose. En contraste con la negación de la gemela de Vivian, la protagonista y su amiga afirman su agencia para emprender una travesía por ellas mismas, punto en el que culmina la transformación: a partir de la enunciación y

compartimiento del trauma, a Vivian le es posible alejarse de su contraparte familiar y tomar una decisión en pos de su capacidad nómada.⁸ Tras revisar una lista de destinos con nombres mágicos que pueden recorrer juntas, Vivian continúa buscando su portal al mundo de las hadas:

“Oweynagat Cave is near Tulska, it’s supposed to be a portal to the Otherworld.”

“Reckon it works?”

“Reckon it might”. (Lally, 2017: 355)

De esta forma, las andanzas de Vivian siguen su lógica fantástica, y el camino para llegar a esta decisión es lo que le permite reconfigurar la identidad que le fue fragmentada y segregada gracias a la organización que impera en el espacio estriado. De esta manera, en el deseo de continuar las caminatas —esta vez incluso fuera de la urbe—, así como en la relación afectiva sin juicios, Vivian logra apropiarse de “la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones” y deviene una fuerza constructiva (Deleuze y Guattari, 2002: 500-501). Es decir, se afirma como nómada.

“A golden fairy tale egg in an ordinary egg cup”: conclusiones

Deleuze y Guattari (2002) determinan que “[e]xiste un absoluto nómada como integración local que va de una parte a otra, y que constituye el espacio liso en la sucesión infinita de las conexiones y de los cambios de dirección” (501). En consonancia con esta manera de entender la figura Otra, la nómada que confronta los límites del espacio estriado, yo concluyo que la concreción identitaria de Vivian establece una crítica social en la que dicha otredad se asienta, de forma positiva, en su reconocimiento. Esta caminante no tuvo que adaptarse, nunca, al entorno cotidiano que la segregaba, sino que hizo propia la ciudad de Dublín en su entendido de espacio umbral hasta convertirlo, de manera provisional, en liso: una “acción libre, que procede por desfase, descentramiento, o cuando menos por movimiento periférico” (Deleuze y Guattari, 2002: 504). Que la novela termine de forma tan abrupta y abierta, con la oración “It’s important I bring the right things” (Lally, 2017: 357), confirma que Vivian dejó de ser “Not Quite the Thing”, pero no gracias al intercambio con un ser

⁸ “Penelope”, el nombre, no sólo evoca la reflexión obsesiva de la protagonista sobre la naturaleza artificial del lenguaje, sino también, como “tema-personaje” (Pimentel, 2012: 258), la tradición clásica: esta vez Vivian sale de Ítaca.

humano, sino con la aceptación de que en su excentricidad —en el vacío interpretativo que un sustantivo como *things* contiene— siempre fue la correcta.

En esta novela se evidencia lo que Zipes llama a “reworking of the fusion of ‘classic’ configurations with contemporary settings and alternative plotlines [...] [that] do not resemble the tales into new wholes, but expose instead the artifice of the stories and present the reader with different options and points of view” (citado en Sellers, 2001: 13-14). Lally, mediante el cuento de hadas, explora áreas intrínsecamente relacionadas con lo femenino. Su representación es la de una caminante alienada que recorre Dublín y, en su tránsito, a partir de las condiciones umbrales con las que está caracterizada, abre rumbos que la llevan a reconciliarse con su identidad. El cuento de hadas es la vía ideal para hacerlo puesto que “the transformative magic in fairy tales—their spells, curses, and charms—lead to metamorphoses that enact consequences of magical thinking” (Tatar, 2010: 57). Gracias a la reivindicación de la transformación del cuento de hadas, Vivian se afirma como un personaje femenino con agencia que no se afilia a los estereotipos de feminidad que se le exigen por medio de la apropiación del espacio estriado “by familiarizing the strange” (Carney, 2012: 225): es a través de sus pasos por el umbral que adquiere un dominio propio. Así, el cuento de hadas termina expuesto como la construcción que es; en otras palabras, la narrativa “expose[s] the formal and ideological ‘underpinnings of that artifice’” (Carney, 2012: 226). Si bien “a fairy tale revolves around the protagonist’s journey outward beyond the limen, or threshold, of her hearth and home, outside geographical, emotional, and cognitive boundaries” (Renfroe, 1998: 83), Vivian comienza su trayectoria ya dentro del umbral, en el constante desplazamiento, y no sale de ahí, pues se transforma cuando reitera su existencia en él. Apropiarse de lo borrosa que resulta esta frontera sugiere que la liminalidad es una cuestión que puede ser —y es, en este caso— aprovechada. Caminar, entonces, es apropiarse del trayecto y de las posibilidades que el tránsito trae consigo.

Esta protagonista recorre la ciudad que habita y, en su rastro, produce un cambio. Vivian, como nómada, como Otra, avanza hacia la transformación personal y se reconcilia con su identidad. En *Eggshells*, por medio de la liminalidad del cuento de hadas, Lally construye una protagonista que nos lleva a pensar en la realidad de las mujeres caminantes de la urbe extratextual, pues transforma lo que en dicha categoría literaria se concibe como una “voz histórica” femenina que es pasiva en su colectividad (Haase, 2000: 28) y la convierte en una voz particular y humanizada. En mi propio recorrido, propongo que esta novela ejemplifica de forma magistral

cómo la “(non)tradition” asume un “vantage point to stage a reckoning into the past and, therefore, into the present” (Bracken y Harney-Mahajan, 2017: 9), un hecho que abona a la producción escritural femenina contemporánea. Como explican Bracken y Harney-Mahajan (2017), “[w]orking with texts in the present always involves negotiating a moving terrain, a shifting landscape of potential and change. One of the exciting possibilities for these special issues is that they play a role in the continued shaping of the continuum of women’s writing in Ireland, connecting to the past and to the future in a field that is ever shaping anew” (9). Dublín se reterritorializa gracias a la (re)narración de Vivian —mujer, otra, hada— y, así, calles como O’Connell, Bachelor’s Walk, North Circular Road, Yellow Road, Emerald, Nassau, Phibsborough y South Great George’s Street, y sitios como Broadstone Park, Seville Place y Crossguns Bridge se convierten en un tejido infinito que “no tiene derecho ni revés, ni centro; [...] que más bien distribuye una variación continua” (Deleuze y Guattari, 2002: 485): “una potencia de desterritorialización superior al [espacio] estriado” (488). En suma, *Eggshells* propone la encarnación del “afecto de un espacio liso” (Deleuze y Guattari, 2002: 505) mediante la construcción de Vivian.

Referencias bibliográficas

- ASHLIMAN, D. L. (1997, 3 de septiembre). “Changelings” (en línea). *University of Pittsburgh*. Recuperado el 20 de enero del 2021 de <http://www.pitt.edu/~dash/changeling.html>
- BRACKEN, Claire; HARNEY-MAHAJAN, Tara. (2017). “A Continuum of Irish Women’s Writing: Reflections on the Post-Celtic Tiger Era”. *Lit: Literature Interpretation Theory*, 28(1), 1-12. <https://doi.org/10.1080/10436928.2017.1275382>
- CARNEY, Jo. (2012). “Aimee Bender’s Fiction and the Intertextual Ingestion of Fairy Tales”. *Marvels & Tales*, 26(2), 221-239.
- CORTÉS FERNÁNDEZ, Orly C. (2020). “Ciudad flâneuse: el andar entre la literatura y el arte acción”. *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, (2), 127-143. <https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2020.2.1382>
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (2002 [1980]). “1400 – Lo liso y lo estriado”. En José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (Trads.), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 483-510). Pre-textos.

- DUFFY, Jean H. (2009). "Liminality and Fantasy in Marie Darrieussecq, Marie NDiaye and Marie Redonnet". *MLN*, 124(4), 901-928.
- GILEAD, Sarah. (1987). "Liminality and Antiliminality in Charlotte Brontë's Novels: *Shirley* Reads *Jane Eyre*". *Texas Studies in Literature and Language*, 29(3), 302-322.
- GILLIGAN, Ruth. (2018). "Eimear McBride's Ireland: A Case for Periodization and the Dangers of Marketing Modernism". *English Studies*, 99(7), 775-792. <https://doi.org/10.1080/0013838X.2018.1510621>
- HAASE, Donald. (2000). "Feminist Fairy-Tale Scholarship: A Critical Survey and Bibliography". *Marvels & Tales*, 14(1), 15-63.
- JEFFERS, Jennifer M. (2002). *The Irish Novel at the End of the Twentieth Century. Gender, Bodies, and Power*. Palgrave.
- KIBERD, Declan. (1996). *Inventing Ireland*. Vintage.
- MORALES, Ana María. (2000). "Las fronteras de lo fantástico". *Signos Literarios y Lingüísticos*, 2(2), 47-61.
- NAUPERT, Cristina. (2001). *La tematología comparatista: entre teoría y práctica* (pp. 64-142). Arco Libros.
- LALLY, Caitriona. (2017 [2014]). *Eggshells*. Melville House Publishing.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2012). "Tematología y transtextualidad". *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada* (pp. 255-272). Bonilla Artigas Editores; Universidad Nacional Autónoma de México.
- RENFROE, Cheryl. (1998). "Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'". *Marvels & Tales*, 12(1), 82-94.
- ROAS, David. (2009). "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* (pp. 94-120). Asociación Cultural Xatafi; Universidad Carlos III de Madrid.
- ROWE, Karen E. (1979). "Feminism and Fairy Tales". *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 6(3), 237-257. <http://dx.doi.org/10.1080/00497878.1979.9978487>

- SELLERS, Susan. (2001). "Contexts: Theories of Myth". *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction* (pp. 1-34). Palgrave Macmillan.
- SOLNIT, Rebecca. (2000). *Wanderlust. A History of Walking*. Penguin.
- TATAR, Maria. (2010). "Why Fairy Tales Matter: The Performative and the Transformative". *Western Folklore*, 69(1), 55-64.
- TRĘBICKI, Grzegorz. (2014). "Supragenological Types of Fiction versus Contemporary Non-Mimetic Literature". *Science Fiction Studies*, 41(3), 481-501. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.41.3.0481>
- WISKER, Gina. (2016). "I Am Not That Girl: Disturbance, Creativity, Play, Echoes, Liminality, Self-Reflection and Stream of Consciousness in Eimear McBride's *A Girl Is a Half-formed Thing*". *Hecate*, 41(1-2), 57-77. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.325386021307543>
- ZIPES, Jack. (2000). "Introduction. Towards a Definition of the Fairy Tale". En Jack Zipes (Ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (pp. xv-xxxii). Oxford University Press.





OTRAS POLIGRAFÍAS

UNA CAMINATA POR EL LIBRO-GALERÍA: *NUEVE PINTORES MEXICANOS* DE JUAN GARCÍA PONCE.
IMAGEN AUTORAL Y TRABAJO COLABORATIVO*

A WALK THROUGH THE BOOK-GALLERY:

JUAN GARCÍA PONCE'S *NUEVE PINTORES MEXICANOS*. AUTHORIAL IMAGE AND COLLABORATIVE WORK

Mildred CASTILLO CADENAS

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO** | Ciudad de México, México

Contacto: milcasiopea@yahoo.com.mx

Resumen

A partir de la metáfora del libro como galería, el presente texto hace un recorrido por *Nueve pintores mexicanos* (1968) de Juan García Ponce. Mediante la noción de *caminata* de Rebecca Solnit (2000), la propuesta es entrar y salir del ejemplar con base en la experiencia de leer y ver al mismo tiempo. Esto da pie a observar cómo, al reunir textos de crítica de arte y una colección de pintura y fotografía, los implicados produjeron una imagen de autor individual y de grupo a través de la publicación. Dicha cuestión se vincula al análisis de su trabajo colaborativo, como parte de un momento sugerente para la cultura del libro durante la segunda mitad del siglo xx en México. Así, el texto explora la relación creativa que se gestó entre García Ponce, el fotógrafo Héctor García y los nueve pintores de la llamada *Ruptura*: Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, Gabriel Ramírez, Roger von Gunten, Arnaldo Coen, Alberto Gironella y Vicente Rojo. También se aborda el contexto histórico, político y social de 1968, en cuanto escenario de suma importancia para la configuración discursiva, autorial y visual del libro. Asimismo, el texto se divide

Abstract

Developing from the metaphor of the book as a gallery, this text takes a walk through *Nueve pintores mexicanos* (1968) by Juan García Ponce. Using Rebecca Solnit's (2000) notion of *walking*, the article is about getting in and out across the book based on the experience of both reading and seeing. This gives ground to see how, by bringing together texts of art criticism and a collection of paintings and photographs, those involved produced an authorial image, both as an individual and a group. This question links to the analysis of their collaborative work as part of a compelling moment of the book culture during the second half of México's 20th century. In this way, the text explores the creative relationship that developed between García Ponce, the photographer Héctor García, and the nine painters of the so-called *Ruptura*: Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, Gabriel Ramírez, Roger von Gunten, Arnaldo Coen, Alberto Gironella, and Vicente Rojo. The text also approaches the historical, political, and social context of 1968 as a scenario of great importance for the book's discursive, authorial, and visual configuration. It is important to

* Este trabajo se llevó a cabo con el apoyo de la Beca de Doctorado Conacyt.

** Estudiante del Doctorado en Letras

en apartados que se aproximan a aspectos de la publicación no necesariamente cronológicos.

Palabras clave: Juan García Ponce, caminatas, pintores mexicanos, colaboración artística, crítica de arte

consider that the text is divided into sections to favor an approach to some aspects of the publication that are not necessarily chronological.

Keywords: Juan Garcia Ponce, walking, Mexican painters, artistic collaboration, art

criticism

Primer paso

En *Wanderlust: una historia del caminar*, Rebecca Solnit (2015) apunta que caminar es una manera de “volverse parte de la historia de la imaginación y la cultura, de las diversas suertes de placer, libertad y sentido” (16), invitándonos a observar en esas suertes una metáfora. Emparentada al placer y la imaginación, la lectura conecta el sentido de un texto con otros, haciéndonos parte de la cultura en el trayecto. En tal desplazamiento, la mirada es indisoluble de la experiencia en la que caminar es ver y, al mismo tiempo, leer. Así, andar equivale a la noción de “reevaluación creativa” (Solnit, 2015: 445), tan ponderada por Solnit —esto es, una trayectoria que remodela la lectura desde la crítica y la creatividad—. Desde ese paraje me aproximó a *Nueve pintores mexicanos* (1968) pensando en el ejercicio imaginal de recorrer sus salas.

Ruta del andar

Nueve pintores mexicanos liga la crítica de Juan García Ponce con los retratos y cuadros de Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, Gabriel Ramírez, Roger von Gunten, Arnaldo Coen, Alberto Gironella y Vicente Rojo. El índice subdivide el contenido en secciones tituladas con el nombre de cada creador. Dichas secciones concentran un texto, un retrato y una selección de siete fotografías de obra. Además, se añade un prólogo, un epílogo, un índice de ilustraciones, un fichero catalográfico y un índice cronológico expositivo. La portada presenta recuadros de las huellas dactilares de los artistas, acompañadas del nombre propio en letras naranjas, sobre un fondo rojo. También presenta un retrato de Juan García

Ponce y su huella digital en la solapa y al final del prólogo. Es destacable que un libro de tales características no tenía precedente en el ámbito nacional, además de que se produce cuando el grupo de pintores está vivo, activo y pujante.

Trayectos

El libro juega con la noción de catálogo de arte. Se trata de un medio impreso que muestra gráficamente la pintura, además de detallar el nombre de las obras a modo de inventario. De igual manera, consigna información técnica de los trabajos. Suscribe nombres propios y fechas de nacimiento, al tiempo que desglosa exposiciones anteriores a 1968. Puede considerarse un libro descriptivo. Mas no podría calificarse como catálogo a secas, puesto que no es el resultado de una exposición concreta, a fin de integrar un archivo. ¿Ante qué tipo de libro estamos entonces?

Además de lo expresado, es una publicación que forja una red de significados al establecer vínculos connotativos con base en la representación de figuras autorales. Esto se logra mediante la puesta en página de distintos tipos de imagen: la imagen verbalizada y la imagen visual de la pintura y de los artistas, equivalentes a los textos de García Ponce, las fotografías de obra y los retratos. Igualmente, la publicación puede considerarse un tipo de alianza política. Su título nos dice mucho de esto: se intenta ligar a nueve creadores nacidos en el país como “parte de una tradición [mexicana] cuya corriente es igualmente poderosa: la tradición de la ruptura” (García Ponce, 1968: 99). Esto presupone resaltar la continuidad de la tradición pictórica del país desde su rompimiento, con el propósito de integrar un nuevo comienzo a partir de la pintura de los nueve artistas.

Acompañantes

Vicente Rojo señala que fue Juan Martín, director de la famosa galería del mismo nombre, quien le sugirió hacer el libro bajo su diseño y edición, además de proponer a García Ponce como crítico. (Tvmacay, 2017: 0:33-0:52). Amigos de años atrás, los tres coincidieron como colaboradores en la *Revista de la Universidad* (1953-1966) y Casa del Lago (1961-1966). Llama la atención que fuera el galerista quien planteara el trabajo, pues éste no figura en el conjunto, dándosele el crédito de selección de los pintores al escritor.

Entrecruces

Uno se pregunta por qué Martín cedió la idea del libro. Podría aducirse que el gale-rista obtuvo mayor alcance de difusión de los artistas asociados a su local desde 1961. De igual modo, la publicación le permitió ampliar la visibilidad de la obra a otro tipo de espectadores de los que asistían a la galería, además de captar a posibles compra-dores (como promoción indirecta). También tiene lógica que el español pensara en García Ponce como autor, luego de conocer los libros *Cruce de caminos* (1964), *Nueva visión de Klee* (1966) o *Rufino Tamayo* (1967), con los cuales su prestigio como crítico de arte se iba construyendo, gracias a la publicación más o menos cons-tante de su trabajo en los principales sellos editoriales del país, como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Veracruzana, Joaquín Mortiz o la Librería Madero.

Vernissage

Hacia los sesenta, la creación pictórica en México encontró vías para producir obras distintas a las de la Escuela Mexicana de Pintura, caracterizada por un imaginario de corte político y social. En ese contexto, para García Ponce lo principal fue enfatizar la subjetividad de cada creador, luego de marcar una distancia con el nacionalismo. Con todo, es posible distinguir que su postura estetizante, libertaria e intimista, muy alentada por la figura de Octavio Paz, al cabo del tiempo formó otro tipo de ideo-logía. Lo anterior fue posible gracias a una imagen autoral que, como apunta Ruth Amossy (2014), es una instancia visual discursiva a la que un tercero le atribuye un “*ethos* que el autor construye de su persona” (71), una representación de semejanza con la persona real, combinada con la figura textual, alrededor de la que se forma una reputación, un valor de credibilidad. De allí que se le autorice, ayudado por avales del sistema al que pertenece el sujeto como pueden serlo otros escritores, fotógrafos, artistas, editores o las propias instituciones, a decir o escribir.

En ese ámbito, la fotografía es un medio útil para fijar este tipo de imágenes. Destaca así la convención del retrato que, por lo regular, subraya la afinidad de la per-sona con objetos que recrean sus aficiones a través del uso de posturas corporales que resaltan la autoridad de quien es captado en la puesta en escena. Las más comunes suelen ser posar la mano en la barbilla, situarse de perfil frente al escritorio con una

pluma en la mano o leyendo, mostrar a la persona de cuerpo completo dentro de su estudio, al lado de un librero o, en su defecto, acompañada de una galería fotográfica de autores seleccionados. Así se robustece la imagen que el escritor desea proyectar.

Otro tipo de fotografías que se emplazan en esta construcción visual capta la performática del cuerpo y sus acciones. Por ejemplo, cuando el autor convive con otras personas semejantes a él o con gustos afines, en la presentación de un libro, durante la inauguración de una exposición o como asistente a una fiesta. Y es verdad que, aunque la imagen de autor se fije a partir de fotografías publicadas en la solapa o en la cuarta de forros, las imágenes que circulan en distintos medios también coadyuvan a hilvanar el imaginario autoral.

Siguiendo a Amossy (2014), “la imagen de autor no está ligada únicamente a un imaginario, [sino que es] indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario” (71). Esto va en consonancia con García Ponce, quien desde finales de la década de 1950 requirió de esa imagen para posicionarse en las letras. De allí que, por ejemplo, en *Autobiografía precoz* (1966) deje claro que su escritura se inscribía en la tradición universal, sumando puestos en distintos frentes: ficción, crítica, traducción, difusión cultural y enseñanza. En todos esos casos se trataba de propagar una imagen diseminada en distintas capas del sistema cultural y literario. Ello significaba integrar un *corpus* de obra e imagen. Justo García Ponce disfrutó de la atención de fotógrafos a lo largo de su vida. Entre ellos encontramos a Héctor García, con quien colaboró en distintos proyectos, como el libro en cuestión. Por lo tanto, conviene tener en cuenta que la construcción de la imagen de autor está ligada a la socialización y las alianzas.

Nos siguen los pasos

El coctel de la presentación del libro mostró el panorama artístico del momento: pintores, escritores, actores, dramaturgos. Había bullicio, moda, maneras de hacerse notar, cigarros, alcohol. También había hartazgo económico y social. La crispación había estallado en la Ciudad de México. Tuvo varios preludios en las marchas y mítines de meses atrás. La fiesta por el nacimiento de la publicación en la Galería Juan Martín en la Zona Rosa, tan sólo unos días después del 2 de octubre, llevaba empeños de quienes la llevaron a cabo. Las palabras testimoniales de Roger von Gunten dan idea del ambiente:

Eran tiempos muy dramáticos, fue cuando surgió el movimiento estudiantil de 1968. El libro atrajo la atención de las autoridades. Llevaba en la cubierta las huellas digitales de todos nosotros, y como éramos una generación, nos vieron con sospecha. Recuerdo que hubo patrullas delante de la galería y al entrar nos cateaban. Adentro había muchas personas vestidas de civil que se esforzaban por mirar los cuadros, pero que evidentemente eran policías o agentes. (en Echegaray, 2006: 11)

Este testimonio del pintor deja entrever el temor y desconfianza gubernamental ante la reunión de un grupo de artistas que festejaban su trabajo como resolución para no sucumbir ante el miedo. También resalta la noción de pertenencia a un grupo, con base en el arte como forma de expresión política, mas no panfletaria.

Recorrido en silla de ruedas

En 1968 García Ponce se encontraba en silla de ruedas debido a la esclerosis que le diagnosticaron un año atrás. Cuenta Vicente Rojo que durante la presentación del libro le pidió al crítico que colocara su huella digital en calidad de firma, pues debido a la enfermedad le sería más sencillo hacerlo así. Héctor García captó fotográficamente la reunión. En alguna toma vemos al crítico colocando su marca en el ejemplar, utilizando su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un cigarro, recargando el codo contra la mesilla. En otra imagen éste se encuentra rodeado de sus colegas, quienes están de pie. La mayoría sonríe.

Vale la pena destacar que la huella del crítico aparece triplemente en la publicación. Primero, en la solapa, segundo, al final del prólogo, y tercero, como rúbrica sustitutiva de su firma para quienes se acercaran a él durante el festejo. De tal manera, con la inclusión de la huella dactilar del escritor, Rojo unificó la autoridad de todos los participantes en la publicación.

Borrando huellas

En su ensayo “La contradicción suspendida” (1981), Monsiváis explica que durante el periodo de los meses anteriores a octubre del 68 se formó una asamblea de intelectuales y artistas para apoyar el movimiento estudiantil. Después de la invasión del ejército a Ciudad Universitaria, García Ponce se unió a la asamblea escribiendo

manifiestos (no firmados) como respuesta a la violencia estatal. Nancy Cárdenas y el escritor asistieron al periódico *Excelsior* para dejar un escrito a fin de que fuera publicado. No obstante, ambos “fueron detenidos a la salida del periódico, supuestamente por la semejanza —a partir de la silla de ruedas— entre Marcelino Perelló, líder estudiantil, y García Ponce. Se les sujetó por unas horas a una feroz vejación y con Juan en particular se ensañaron” (Monsiváis, 1997: 47). Esto nos habla de que, aunque en el campo literario el crítico ponderaba un arte despolitizado y una actitud despreocupada de cualquier signo social, ante el hecho violento se sumó a las protestas, sin hacer alarde. Al no consignar su firma en los escritos, por obvio temor a las represalias, los textos que circularon se volvieron colectivos. De tal manera, los únicos en saber su procedencia eran los implicados. Por su parte, García Ponce no estaba interesado en hacer pública esa experiencia, porque no correspondía a la imagen autoral que quería propagar de sí.

Lo anterior se relaciona con el estereotipo de la imagen autoral, en cuanto rasgo que identifica el nombre del autor con las afueras de su conducta, asimilada como parte de su identidad, estabilizando una forma reconocible para el lector. En consecuencia, el relato de Monsiváis es una fuente de contraste del estereotipo, en cuanto matiz que un tercero puede reincorporar críticamente.

Hacia la crítica de una experiencia

En la introducción al libro, García Ponce (1968) expresa: “El espíritu que anima este libro no es el de la justicia, sino el del gusto. Quiere ser el resultado de una elección libre que no admite otras consideraciones que las de una pasión despertada en el escritor por las obras de unos cuantos pintores que trabajan en México. Antes que nada aspira, por tanto, a entablar un diálogo con esas obras” (6). El crítico se refiere a sí mismo como “el escritor”, tomando prestada la tercera persona para subrayar su autfiguración y así revelar una triplicación de voces textuales: el espíritu del libro (en cuanto pensamiento), el escritor que elige a los pintores (aunque eso sea falso) y, luego, la instancia que busca dialogar con las obras (que son los pintores). Se trata de marcas que abordan asuntos distintos, entremezclados en el discurso. Siguiendo a Amossy (2014), esto puede atribuirse al intento del productor de disimular su voz en el texto: “existe pues, un *ethos* autorial que la polifonía (la voz del narrador que cubre eventualmente la voz del productor) no consigue erradicar” (74). Este *ethos*

autorial que ordena las capas significantes del discurso no disimula o disimula mal la voz triplicada del productor, quien busca explicar los distintos parámetros del origen de la crítica en el libro, la cual señala divergencias. El discurso oscila entre la toma de postura y el hecho de no revelar al verdadero artífice del libro, que, como sabemos, es Juan Martín. Por ello puede decirse que la introducción de García Ponce responde tanto a lo fidedigno como a lo meramente ficcional, lo cual suma a construir la autofiguración de crítico.

Digo esto porque mientras la introducción trata de ser una invitación a ingresar al libro, en ella también se distingue cierta exigencia del escritor, la cual remite al manifiesto (firmado) que fija las claves para exaltar una causa. Así, más adelante, éste asevera: “creo que hoy todos los verdaderos pintores realizan su obra tomando como base la misma historia del arte; son conscientes de ella y sufren su propio peso. Esta característica crea una nueva unidad. El arte es ya el mismo en todos lados y para todos” (García Ponce, 1968: 6). El fragmento se concentra en aludir a lo falso y lo verdadero a partir de la expresión “los verdaderos pintores”, haciendo referencia a que los artistas verdaderos, entre los que contempla a los nueve pintores, sí se encuentran dentro de la historia del arte. Esto equivale a decir que aquellos supeditados a la narrativa nacional son falsos, al obstruir lo universal. Con ello, el escritor hace plausible el núcleo ordenador del discurso.

Por tal motivo, aunque la autopercepción del crítico sea libertaria, también puede ser impositiva. La pasión materializada en el libro no es ajena al devenir histórico, sino que participa de él, lo cual permite reconocer un discurso semejante al que se opone, sin mencionar que el origen de la tradición pictórica mexicana es mucho más amplia que el Muralismo mexicano. Lo interesante de esto es que *Nueve pintores mexicanos* intenta establecer la nueva genealogía desde la retórica de los contrarios. Esto deja entrever el propósito de García Ponce por marcar una división, a fin de que los pintores asuman su perspectiva. Por ello la verbalización de las capas autofigurativas en este texto posibilita observar inconsistencias y fisuras de la proyección de la persona real del escritor, cuestión que reviste un conflicto y una solución en el propio discurso.

La colección

La fotografía de obra y el retrato de los pintores forman una unidad de sentido. Crean la ilusión de un presente perpetuo pues, mientras la colección montada en una galería real tarde o temprano es desmontada y desintegrada, ésta continúa intacta en el dispositivo del libro. Cabría preguntar, entonces, qué podemos considerar por colección. Al respecto, Victor I. Stoichita (2000) explica que la colección es producto de una práctica que se remonta al siglo XVI en Europa, relacionada con el gabinete de aficionado, en cuanto precedente del museo y la galería. En este último se reunían objetos variados, libros, pinturas, esculturas, que conformaban un discurso, además de constituir un muestrario de cosas de interés científico o estético. Al cabo del tiempo el agrupamiento de objetos se fue haciendo cada vez más específico, hasta llegar a la colección propiamente dicha, con base en la reunión de “pinturas según la época en la que fueron hechas, los asuntos que representan y el relieve [...] que los artistas han conseguido darles” (Stoichita, 2000: 104). Salvando la distancia temporal, es presumible que la colección en nuestro libro-galería tiene agencia significativa desde esa lejana tradición. Puede asumirse que el parámetro estético de los artistas mexicanos diferencia sus obras de otras manifestaciones pictóricas de la época. Igualmente, sabemos que la selección de pintura responde a un propósito de corte coyuntural, pero, más allá, representa el deseo de resguardar un tipo de trabajo que pone en relación textos verbales, pictóricos y fotográficos como un dispositivo de memoria que puede ser consultado y visitado en cualquier momento. Esto tiene que ver directamente con el soporte del libro, capaz de mostrar retratos, montar cuadros o dar voz al crítico mediante sus textos: todo en el mismo sitio.

Al respecto, siguiendo a Stoichita (2000), la colección también es un “recurso ordenador y selectivo que atañe tanto a obras, como a nombres propios con cierta proximidad, dispuestos en el mismo lugar, unos al lado de los otros” (123). Esta aseveración tiene eco en *Nueve pintores mexicanos*, toda vez que el libro ordena las obras a partir de la fecha de nacimiento de los pintores seleccionados por Martín, lo cual se concatena, a su vez, con los retratos, en tanto identidad de los creadores y el énfasis puesto en los nombres propios. Esto posibilita atribuir un valor de textualidad a los pintores, quienes dentro del conjunto son representaciones de sí mismos. Se trata de un proceso de vasos comunicantes que invita a una lectura entrecruzada de sentidos. Al estar reunidos en el dispositivo del libro-galería, éstos se convierten en textos en

proximidad, dispuestos en una suerte de cohesión y coherencia que forma el discurso ordenador del libro y del propio García Ponce.

En ese proceso, “la relación entre la imagen y el lugar es esencial” (Stoichita, 2000: 123) para integrar la colección, lo cual tiene que ver con recordar y reconocer el motivo de colocar objetos en espacios específicos para distinguirlos de otros cualquiera, pues “basta evocar en la memoria el aspecto de la habitación con imágenes, con su sucesión y disposición, para tener el esquema mental del discurso a realizar” (123). Trasladando esa propuesta a la materialidad del libro en cuestión, cada sección dedicada a un pintor equivale a una sala en cuyas páginas se muestran los cuadros. Cada retrato constituye, igualmente, un valor de obra, engarzamiento que nos habla de un tipo de engranaje intertextual.

En este punto valdría la pena preguntarnos qué tipo de relación guardan los pintores y el crítico en el libro. Resuena de nueva cuenta la voz del historiador de arte al apuntar que “la noción moderna de colección nace [...] en estrecha relación con la acción de *colligere*, o sea, con el trabajo de citar” (Stoichita, 2000: 131), lo cual da pie a distinguir la semejanza entre los participantes. De allí que surja la cita. El trabajo de uno señala el trabajo del otro; de igual modo, un pintor evoca a su igual; asimismo, las palabras del crítico en torno a la pintura lo unen al conjunto de artistas.

Lo anterior se extiende a la metáfora de García Ponce como coleccionista de la nueva genealogía de pintura, quien, al menos textualmente, selecciona el grupo, encuentra el sitio ideal de muestra y convoca a los artistas. Precisamente el hecho de que el escritor titule sus textos con el nombre de sus colegas da forma a una colección personal, la cual sumó prestigio y reconocimiento a su crítica de arte. Al respecto, cabe mencionar que la colección de nueve cuadros obsequiada como homenaje al crítico, con motivo de la publicación del libro, fue adquirida por el Fondo de Cultura Económica después de su muerte, acaecida en 2003. Visto así, luego de recorrer la galería es difícil dejar de interconectar a los implicados en la andanza del trabajo en común.

Paseos en la pintura

La pintura se torna un entrecruce de textualidades para García Ponce, en cuyo centro vive cada artista, lo cual hace de los nueve escritos que conforman el libro-galería un tejido de correspondencias. La exposición abre con los cuadros de Manuel Felguérez.

El crítico apunta: “como pintor o como escultor, la naturaleza misma de sus materiales es siempre en él inevitable punto de partida. Son ellos los que lo atraen y lo llevan a la obra” (García Ponce, 1968: 9). Con ello se aborda el antiguo planteamiento de la sorpresa ante lo circundante y lo que despierta en aquellos que, como Felguérez, desean que lo inanimado cobre vida en el arte, con la finalidad de convertirlo “en expresión del libre y estricto ejercicio de la imaginación” (García Ponce, 1968: 10). Por ello puede decirse que la sumatoria imaginación-material da paso a una estrategia de “afirmación personal” (García Ponce, 1968: 9) resuelta plásticamente.

El segundo paraje nos lleva a la obra de Alberto Gironella, en la que García Ponce (1968) distingue un estilo que “quiere encerrarlo todo” (19), el cual contiene “incluso la crítica del pintor” (9), en cuanto “imagen del propio proceso de la creación” (19). El escritor hace referencia a un tipo de crítica visual en la que el artista se autorretrata pintando y crea un “mundo en el que las fronteras se borran en un reflejo de reflejos” (García Ponce, 1968: 19), donde la imagen duplicada se torna el autoexamen que da forma a la ilusión de una imagen autoral inscrita en la obra y, al mismo tiempo fuera de ella, dada su referencialidad.

Dicho juego de reflejos continúa en el texto de Lilia Carrillo, en cuyo argumento se observa nuevamente la transposición de la autora en su obra. El escritor expresa que se trata de una pintora de “una madurez definitiva, no en el sentido del pintor que encuentra una fórmula, sino en el del que se refleja a sí mismo en sus cambios” (García Ponce, 1968: 29). Ello indica que no hay fórmula alguna para el ser, sino un devenir constante en la reverberación del reflejo: “sus cuadros nos entregan algo más que lo que los ojos contemplan: la evocación [...] de un misterio” (García Ponce, 1968: 29). Desde García Ponce, Carrillo es el misterio vivo en la pintura. De allí que no veamos la realidad, sino su evocación.

Al referirse a la obra de Vicente Rojo, el escritor apunta: “recordando la trayectoria de su pintura no es difícil advertir que su pasión por recoger y expresar la esencia misma de la materia es una de las constantes que atraviesa todos sus cuadros, desde su primera época figurativa hasta su más estricto periodo abstracto” (García Ponce, 1968: 39). *Grosso modo*, esto remite al hecho de concebir el artefacto matérico de color y textura como signo de algo distinto a lo que su propia constitución lo arroja. El acto de presentar el trabajo pictórico mediante la convención del cuadro como forma ya es una manera de lograr ese efecto, a lo cual se suma “la lucha del pintor” (García Ponce, 1968: 40) por llegar al aspecto final de las piezas.

La siguiente fecha de nacimiento corresponde a Roger von Gunten. García Ponce (1968) sostiene que sus obras contienen “el equilibrio, la ordenación justa que se hace posible a través de la forma y que es la que hace importante la relación del artista con la realidad al dar lugar al nacimiento de la belleza” (50), traducida “como un orden trascendente en el que la inocencia es siempre sabiduría” (50). Al hablar de belleza, éste se refiere a la mirada del pintor en la niñez. Para el crítico, Von Gunten logra filtrar en sus cuadros algo de esa sabiduría casi olvidada. Justo por ello trastoca la realidad circundante.

En el texto de Fernando García Ponce, el crítico se enfoca en resaltar la voluntad de creación de un “orden que sólo quiere expresarse a sí mismo y niega la realidad [a fin de aventurarse en] una arriesgada afirmación del poder del artista sobre el espíritu y su drama en relación con él” (García Ponce, 1968: 60). Derivado de esto, negar la realidad es equivalente a afirmar la ficción del arte, donde el pintor se enfrenta a la noción de espíritu que reposa en el pensamiento. La pintura, así, es el resultante del rigor del creador consigo mismo, convirtiendo al lienzo en escenario de esa tensión.

La siguiente sala nos acerca a la obra de Gabriel Ramírez: “En sus cuadros los colores parecen pelearse entre sí, se muestran incapaces de renunciar a su propia naturaleza y no se unen a los demás, sino que los enfrentan, creando planos y rompimientos en continua tensión. En ellos algunas figuras aparecen de pronto, desgarradas y brutales, dejándonos escuchar el eco de sus gritos” (García Ponce, 1968: 69). Aquí se advierte una narrativa en la que García Ponce humaniza al color, creando la ilusión de que éste participa conscientemente del hecho estético. La pintura, así, no es armoniosa, sino un campo de lucha donde el crítico imagina escuchar.

Los cuadros de Francisco Corzas continúan la exposición. En ellos García Ponce (1968) encuentra “una sutil serie de pequeñas deformaciones, de transgresiones mal disimuladas que crean zonas de contraste, rompimientos, ya sea mediante el juego de la luz y la sombra, mediante los matices del color o mediante la integración del dibujo” (79). El crítico apunta un tipo de desestabilización de la imagen que “pone acento en lo grotesco” (García Ponce, 1968: 79) a fin de alcanzar la “expresión de irrealidad” (79). Se trata de un juego donde el pintor exhibe la reflexión de sus métodos, motivos y fines, en cuanto “creador enamorado de la creación” (García Ponce, 1968: 80), cuyo resultante es una forma de transfiguración de “lo fantasmagórico de las apariencias” (79).

El último pintor, por ser el más joven, es Arnaldo Coen. Las imágenes que ve el crítico en sus cuadros lo sorprenden: “en algunas ocasiones, estos paisajes tienen

una calidad lunar. Su luz es una luz reflejada, sin sombras, dentro del que las figuras adquieren un carácter vago y fantasmal, alcanzan un aspecto casi vegetal; en otras brillan directamente, con un tono solar, y entonces las figuras parecen estallar dentro de su propia representación...” (García Ponce, 1968: 89). La idea de paisaje interior de García Ponce se asocia al libre ejercicio de la imaginación, con el que el artista puebla su obra. Lo mismo hay vistas solares que lunares, lo cual alude a la diversidad de la representación en Coen. Igualmente, la sugerencia del estallido de las figuras en algunas piezas dota de dramatismo a la pintura, haciéndonos ver algo que no existe sino en la mirada del crítico.

Luego de haber hecho este paseo, resulta más claro advertir los puntos cruciales de la crítica en García Ponce: orden, composición, rigor formal, consciencia crítica de la creación, valor de la imaginación y solvencia técnica, entre los principales. Pero, sobre todo, éste le otorga importancia a la expresión subjetiva que da forma al cuadro. Por ello no sorprende que, en medio de las generalidades, logre desarrollar una relatoría rica y variada de cada obra: algunos mundos se enfocan al diálogo con la obra; otros, al choque de fuerzas de los elementos pictóricos (color, textura y materialidad) y, por último, aquellos en los que la tensión del artista con la obra es un motivo de la creación.

Así, el ojo sorprendido de García Ponce hace notar detalles en la pintura que, aun observando las piezas, no nos serían ni tan claros, ni concisos. Además, esto señala la proyección de su mirada, traducida en los textos como verbalización crítica y ficcional, sin que ello represente problema alguno. Luego entonces, la propuesta del escritor se torna un híbrido de sentidos textuales que enriquecen y expanden la pintura y la figuración de los creadores desde el juego de los reflejos.

Retratos

Avancemos por los retratos de Héctor García, mismos que registran la fisonomía de los pintores, al tiempo de inscribirlos en espacios relacionados con su obra. Las fotografías muestran de cuerpo entero a los pintores, con una excepción. El primero en escena es Felguérez, quien se observa en un ambiente industrial que recuerda sus instalaciones. Le sigue Gironella, quien porta traje gris, en medio de un recinto barroco. A continuación está la imagen de Carrillo, de quien apenas se muestra el rostro y parte del cuello, atrapada en un espejo que refleja objetos variados. Rojo aparece

en la calle frente a la cortina de una peluquería que muestra un diseño gráfico, semejante a una mandorla. A Von Gunten lo vemos fumando con una pipa, al lado de un maguay de grandes proporciones. Fernando García Ponce, de riguroso negro, se encuentra parado en medio de una construcción arquitectónica que remite al pedregal de Ciudad Universitaria. Ramírez se distingue en medio de un paisaje exuberante que le enmarca la figura. A Corzas lo vemos de perfil, sentado en la barandilla de un ventanal, tocando la guitarra, a un costado de dos flores gigantes que parecen de papel. Coen se encuentra en el patio de alguna construcción semiabandonada, acompañado de un niño de espaldas, quien pinta un corazón-flor-manzana en la pared de fondo.

Si se pretendía hacer una galería de figuras de autoridad, convendría detenerse a pensar en ciertos detalles. En el caso de Felguérez y García Ponce vemos un mayor realce de la figura, a partir de elementos que señalan su profesión de arquitectos. En el caso de Ramírez y Von Gunten, el aspecto de libertad que se gesta al posar en paisajes indica la lectura relacional con algunas de sus obras. En cuanto a Rojo, el vínculo se establece no tanto con su pintura, sino con el trabajo de diseño gráfico. A Corzas se le muestra con la guitarra, porque también era músico. En cuanto a Coen, no es claro el propósito de incorporar a un niño en la imagen.

Así, se advierte disparidad en el tratamiento de los retratos. Pero lo que llama más la atención es por qué a Carrillo no se le capta de cuerpo entero. Resulta un tanto más inquietante que la imagen no muestre sólo su rostro, sino a otra persona detrás, no del todo definida. Es decir, hay una variación en la fotografía que impide verla por completo. El cuerpo representado es clave como integrador de la colección, en cuanto presencia e identidad. ¿Por qué mostrarla así entonces? El retrato es desafortunado porque no comparte el mismo código que el de sus colegas. Esto remite a una mirada de desautorización que interconecta la percepción de su obra y figura. Muy seguramente esto fue advertido en la segunda edición, por lo que insertaron un nuevo retrato de la autoría de Kati Horna, el cual es más adecuado para el conjunto en términos estéticos. De allí que el cuidado de modificar el retrato de Carrillo indique la necesidad de reconstruir su imagen autoral con un enfoque que respete el planteamiento de la publicación, y que también resarza la inconsistencia del primer retrato.

Mirador

En el texto que dedica a Lilia Carrillo, García Ponce utiliza adjetivos para describir y connotar un asunto de abstracciones líricas. Entre ellos tenemos *natural, etérea, delicada, sabia, instintiva, rigurosa, espontánea*. Se trata de adjetivos que empalman la percepción del crítico sobre la pintora, trasladados a los cuadros. Y es verdad que lo hace con todos los pintores, al proponer una lectura del creador y la obra en cuanto nudo textual. Mas es sabido que la descripción del trabajo artístico de las mujeres se ha hecho a partir de atribuciones sexistas que van de las autoras a la obra, generando estereotipos que no corresponden con su trabajo. Con todo, García Ponce utiliza el recurso del contraste para trastocar los adjetivos. Leamos el párrafo completo: “Su calidad etérea, delicada, su excepcional sutileza, parecen contradecir antes que apoyar su tratamiento de los materiales, obligándolos a pasar desapercibidos, a perderse en la totalidad sin límites precisos del cuadro” (García Ponce, 1968: 29). Contradecir y obligar resultan fases de la relación de la pintora con el material, lo cual disloca el sentido de lo natural, delicado, sutil, dado que pintar es un artificio, un uso de estrategias y técnicas que obligan al material a adecuarse al orden de la mano de la artista. El crítico recurre a la oposición de sentidos para resaltar el trabajo que implica ese proceso, en la búsqueda de su contundencia final. Un poco más adelante éste comenta: “Su pintura habla siempre el mismo lenguaje llano y directo, aun en medio de sus sutilezas, de los verdaderos poetas, aquel que se basta a sí mismo para penetrar la apariencia y abrirla ante nosotros, para ser arte verdadero, orden y revelación: revelación de un orden” (García Ponce, 1968: 30). De tal manera, García Ponce dibuja un perfil en donde los valores autorales de libertad y autonomía describen a una pintora no supeditada a ninguna visión preconcebida. Sin embargo, no deja de llamar la atención que sea la única artista dentro del libro-galería (Fig. 1).

Recuadro de ida y vuelta

Si pensamos que para Solnit (2015) el acto de “caminar puede ser también imaginado como una actividad visual” (18), podemos plantear que la mirada es un tipo de trayecto que avanza hacia la imagen. La marcha tiene como propósito llegar a ella mediante el contraste que suscita lo nuevo en lo conocido, a fin de aportar hallazgos desde ese proceso. A partir de ello, es sugerente sumar a este recorrido

Figura 1*Abstracción* de Lilia Carrillo (1958)

Nota: Óleo sobre tela. Colección Mercedes Oteyza
© Museo del Estanquillo Colecciones Carlos Monsiváis¹

consideraciones de la imagen autoral del crítico en las dos ediciones del libro (la ya mencionada y la segunda, de 2006).

Héctor García captó el retrato de García Ponce que encontramos en la primera edición. El escritor se encuentra sobre un fondo blanco. Lleva el cabello bien peinado, mostrando una mirada penetrante y audaz. Con la mano izquierda señala un punto definido, ayudado de un lápiz, como si se encontrara en medio de una disertación concienzuda. El hecho de que porte camisa y corbata sin saco mueve a pensar en cierto desenfado. Vemos, entonces, un autor vigoroso que acompaña la renovación pictórica y que, igualmente, desea integrar la nueva genealogía de crítica de arte mexicana (Fig. 2).

En contraste, la segunda imagen autoral, un retrato del mismo fotógrafo, muestra al escritor de traje y corbata, acompañado de objetos que hablan de su afición por el libro y la pintura. No obstante, se encuentra apoyado de un bastón y una silla

¹ Todas las imágenes se reproducen aquí gracias a la cortesía del Museo del Estanquillo Colecciones Carlos Monsiváis, al cual le pertenecen los derechos de las mismas.

Figura 2

Nueve pintores mexicanos: portada y solapa de la primera edición (1968)



© Museo del Estanquillo Colecciones Carlos Monsiváis

de ruedas, dos objetos que ponen por delante la enfermedad. Curiosamente, el bastón destaca por tratarse de una reminiscencia simbólica que representa la calidad de mando entre aquellos que, siendo ya viejos, tienen la capacidad de dirigir a quienes comparten una perspectiva cultural, artística o espiritual. Desde ese criterio, pese al problema corporal que subraya el objeto, éste conecta con la autoridad del escritor para figurar como crítico y coleccionista. Sin embargo, el retrato no deja de remitir a un escritor enfermo (Fig. 3).

Esto recoge un punto nodal de cómo se fragua el sentido a través de los elementos que nos proporciona el caminar desde la vista. Siguiendo a Amossy (2014), ambos retratos se inscriben en el sistema literario como una imagen discursiva que “se elabora tanto en el texto literario como en sus alrededores (los discursos de acompañamiento como la publicidad editorial y la crítica)” (67), la cual tiene dos vertientes: la interpretación (que nace en la mirada de algún otro) y la autofiguración, que proviene de la autoevaluación y las decisiones del sujeto para representarse. Sin embargo, según la autora, “las imágenes que el escritor proyecta de sí mismo no pertenecen al mismo orden que las imágenes elaboradas por un tercero” (Amossy, 2014: 67). No obstante, parece que en estos casos esa última perspectiva no se cumple. Explico por

Figura 3

Nueve pintores mexicanos: portada de la segunda edición (2006)



© Museo del Estanquillo Colecciones Carlos Monsiváis

qué: la imagen autoral de la primera edición reúne la mirada de Héctor García como fotógrafo y la de Rojo, en cuanto editor. Ambos, puede deducirse, reconocían en la fotografía la actitud vigorosa y segura de García Ponce como crítico; de otro modo, no la hubieran elegido para formar parte del libro, tomando en cuenta lo que expresa el propio escritor en sus textos donde se advierte una voz fincada en la pasión. Así se nos permite entrever que la proyección del escritor y la mirada de los otros dos sí era coincidente.

En la segunda imagen autoral, la perspectiva de los editores también empata con la autfiguración del crítico. El hecho de que esté acompañado de libros y cuadros lo fija en el ámbito de la palabra y el arte, quizá con mayor fuerza y contundencia que en la publicación original, dada la transposición de su imagen y de su nombre en la portada del libro. Dicha disposición del retrato le otorga casi toda la atención a éste, sin importar que los protagonistas sean los nueve pintores.

Destaca así la marcada diferencia entre ambas imágenes autorales, separadas tal vez por un año de diferencia a partir del momento en que fueron captadas. Mientras en la primera se antepone la juventud, la actitud y la postura del cuerpo del crítico como signo de autoridad sobre el trabajo, en la segunda se apunta más a mostrar sus afinidades estéticas y discursivas, con el propósito de anunciar desde la superficie de la publicación el nudo intertextual y la importancia autoral de García Ponce. Por ello, como bien expresa Solnit, la caminata por estas dos imágenes constituye una actividad visual que, a partir de contrastar sus ediciones, cambia el trayecto de cómo ha sido abordado el libro-galería. Así pueden sumarse pistas que amplían el panorama de una composición tan peculiar como la que revisamos en este andar.

Doble filo de la imagen de autor

Cabe mencionar que la oposición entre universalistas y nacionalistas sirvió para gestar el libro en un momento coyuntural, mas no para observar con detenimiento las diferencias en la obra de los nueve creadores, quienes han sido catalogados como rupturistas, a partir de la producción no nacionalista o abstracta. Esta última se refiere a un tipo de representación que contempla la expresión subjetiva y espontánea que puede o no mostrar formas geométricas, prescindiendo de un tema figurativo o ilustrativo de un acontecimiento histórico, literario o artístico. Sin embargo, esto no se cumple del todo en los casos mencionados, tal como lo hemos advertido en los textos del crítico y como nosotros mismos podemos hacerlo al revisar obras pictóricas tan diversas y ricas en su composición. Entre ellas se encuentran piezas de abstracción lírica, abstracción sintética, expresionismo, constructivismo, figurativismo, lo matérico, expresionismo figurativo o geometrismo, sólo por mencionar algunas (Fig. 4).

El doble filo de la imagen de autor, en este caso, consiste en advertir que, al formar parte del agrupamiento, los pintores cedieron la conformación de su imagen autoral a otros agentes. A Martín, primeramente, luego a García Ponce, y después a Héctor García; el caso de Rojo es la excepción, pues su presencia se percibe en tres frentes: tiene autoridad como editor, diseñador y pintor. Esto no deja de ser contrastante dado que, aun cuando todos contaban con exposiciones individuales antes de la publicación, no habían conseguido la visibilidad que les dio ésta, además de configurar la imagen autoral de grupo de la que gozan ahora.

Figura 4

Colección obsequiada a Juan García Ponce por los nueve pintores.



© Museo del Estanquillo Colecciones Carlos Monsiváis

Exit-Ritornello

El llamado a salir del libro-galería no es más que una invitación a efectuar un nuevo trayecto luego de que, tal como se ha advertido, éste encierra detalles sugerentes que interconectan lecturas variadas del vínculo intertextual pictórico, fotográfico y escrito, aunado al trabajo colaborativo. García Ponce (1968) subraya en el epílogo que el “libro debe considerarse una obra abierta” (100), dada su composición de calidades múltiples. Así, el singular artefacto posibilita su recorrido con base en la reevaluación creativa y crítica mencionada antes por Solnit, la cual recoge los hallazgos de la vista en la lectura: la imagen de autor individual y de grupo reflejadas en el diálogo y la tensión entre quienes pueblan el libro, en cuanto textos de la galería y la colección, y que dan vida a este interesante juego de representación.

Referencias bibliográficas

- AMOSSY, Ruth. (2014). “La doble naturaleza de la imagen de autor”. En Juan Zapata (Comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 67-84). Universidad de Antioquía.
- ECHEGARAY, Miguel Ángel. (2006). “Introducción”. En *Nueve pintores mexicanos* (pp. 7-19). Universidad Nacional Autónoma de México; DGE Equilibrista.
- GARCÍA PONCE, Juan. (1968). *Nueve pintores mexicanos*. ERA.
- MONSIVÁIS, Carlos. (1997 [1981]). “La contradicción suspendida”. En Armando Pereira (Ed.), *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica* (pp. 46-53). ERA; Universidad Nacional Autónoma de México.
- TVMACAY. (2017, 14 de julio). *Nueve pintores mexicanos | Juan García Ponce* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=f9PBbx5j1bM>
- SOLNIT, Rebecca. (2015 [2000]). *Wanderlust: Una historia del caminar*. Capitán Swing Libros.
- STOICHITA, Victor I. (2000 [1993]). “El engranaje intertextual”. En *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (pp. 109-147). Ediciones del Serbal.



CAMINAR CANTANDO:
TRES EJEMPLOS EN LA OBRA LITERARIA DE MARGUERITE DURAS*
WALKING SINGING:
THREE EXAMPLES IN THE LITERARY WORK OF MARGUERITE DURAS

Norma Angélica GARCÍA GONZÁLEZ

Facultad de Música

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: nagarcia@fam.unam.mx

Resumen

¿Qué ocurre con un texto que relaciona el fenómeno corporal-sonoro que supone el canto con el acto corporal que implica el desplazamiento en el espacio? ¿Cómo se combinan los efectos de ambas acciones para lograr una exacerbación de la emoción en la lectura? Éstas son algunas de las preguntas sobre las que reflexionaremos e intentaremos responder al abordar los ejemplos de tres personajes en la obra literaria de Marguerite Duras. Analizaremos primeramente a la pordiosera en *Le Vice-Consul* (1966) que deambula por paisajes inhóspitos trazando el camino del exilio y al hacerlo canta una canción de infancia. Enseguida veremos cómo la profesora de *L'Été 80* (1980) canta una pieza popular a un niño de cinco años para decirle indirectamente que lo ama, mientras pasean por la playa durante un campamento de vacaciones. Finalmente, abordaremos el personaje del vicecónsul que aparece en la novela homónima y que silba mientras vaga por los jardines de la embajada en busca de Anne Marie Stretter. Pensamos que, al tener varios puntos de convergencia que les permiten relacionarse, el canto y el caminar se unen para caracterizar de diferentes formas a estos tres personajes que caminan cantando o cantan al caminar, potencializando los efectos que ambas acciones conllevan en la lectura.

Abstract

What happens with a text that associates the bodily-sound phenomenon that singing entails with the bodily act that implies movement in space? How do the effects of both actions combine to achieve an exacerbation of emotion in reading? These are some of the questions that we will reflect on and try to answer by addressing the examples of three characters in the literary work of Marguerite Duras. We will first analyze the beggar in *Le Vice-Consul* (1966), who wanders through inhospitable landscapes tracing the path of exile and, in doing so, sings a childhood song. We will then see how the teacher of *L'Été 80* (1980) sings a popular piece to a five-year-old boy to indirectly tell him that she loves him while they are walking on the beach during a holiday camp. Finally, we will address the character of the viceconsul who appears in the homonymous novel and who whistles while wandering through the embassy gardens in search of Anne Marie Stretter. We think that, by having several points of convergence that allow them to relate, singing and walking come together to characterize in different ways these three characters who walk while singing or sing while walking, enhancing the effects that both actions have on reading.

* Este artículo se desprende de la tesis que, para obtener el grado de maestría, presentó la autora en 2019: Dimensiones sonoras en la obra de Marguerite Duras. Voz, canto y música como alteridades de la escritura.

Palabras clave: Marguerite Duras, canto, caminatas, sonido, movimiento

Keywords: Marguerite Duras, singing, walking, Duras, sound, movement

Introducción

Como hemos expuesto en la tesis *Dimensiones sonoras en la obra de Marguerite Duras. Voz, canto y Música como alteridades de la escritura* (García González, 2019: 49), la voz humana, con todas las propiedades corporales y sonoras que la caracterizan, es la que permite al pensamiento y a la emoción manifestarse en canto: es ella la que le da nacimiento y cabida. La voz se transforma en instrumento musical, y el canto, a través de ella, se manifiesta como una prolongación misma del cuerpo que no necesita mediaciones para producir música. De esta forma, la voz y el cuerpo se convierten en el único instrumento musical que, sin haber sido concebido expresamente como tal, no necesita nada externo para poder expresarse.

Por un lado, una de las características distintivas más importantes de la voz como instrumento musical es que se trata del único capaz de unir música y lenguaje en una misma emisión; es decir, es el único instrumento que tiene la posibilidad de emitir simultáneamente tanto entidades sonoro-musicales como entidades “inteligibles”. Por otro lado, en cuanto gesto corporal y sonoro asociado a un significado lingüístico, el canto se presenta como un material de una sorprendente maleabilidad, capaz de figurar los detalles más sutiles en su emisión. Una misma canción puede transmitir distintos significados sin cambiar ni la música ni el texto, sólo dependiendo de la emisión de la voz —es decir, del timbre, del manejo del tempo, de los matices, etcétera—. Veremos cómo, plasmado en un texto literario, el canto es capaz de transmitir esta maleabilidad en pro de una acentuación emotiva en la narración.

Así, el canto es el lugar en donde confluyen la voz, las palabras y la música para formar un solo objeto intermedial¹ que se presenta de forma compleja englobando diferentes parámetros de significación. Es decir, por una parte, la voz en sí misma implica una dimensión portadora de múltiples sentidos: el timbre y el grain, como lo

¹ Se adoptará en este trabajo la terminología expuesta por Claus Cluver en *Intermediality and Interarts Studies* (2007), que plantea el término *intermedial* como la unión de distintos “medios” —en este caso la voz, el lenguaje y la música— en un solo “objeto” indivisible signifiante.

llamará Barthes,² son elementos intrínsecos a cualquier voz humana altamente significantes. Por otra parte, las canciones que abordaremos aquí tienen una letra precisa, y el canto se vuelve portador de aquello que pretende transmitir el texto que lo acompaña. Por último, en el canto, al complejo fenómeno que implica la voz y el lenguaje de la palabra se agrega otro sistema autónomo que es la música, conformando un “objeto” independiente con características propias. Sin embargo, es importante precisar que el canto, más que una simple suma de las características que cada elemento (voz-lenguaje-música) ofrece de forma separada, presenta otros niveles de significación en cuanto entidad intermedial autónoma.

Por su parte, caminar, al igual que cantar, nos remite siempre a una noción corporal y física del caminante. La conciencia de esta corporalidad en ambas acciones nos permite relacionarlas y empalmarlas en el tiempo para concebirlas a su vez como una sola entidad: el caminante cantor, el cantor caminante. Como actos performativos³ ligados al cuerpo, caminar y cantar implican siempre acciones que nos sitúan en el presente. Esto provoca que, en la literatura, los personajes que caminan o que cantan se inscriban, mientras dura la acción, en un “ahora” activo y dinámico, cambiante. Hemos acudido al pensamiento de Myriem El Maïzi (2009), quien plantea que el canto (ya que está constituido físicamente de vibraciones) se puede comparar a un fluido que se propaga, y señala que conserva este carácter movable aún plasmado en la literatura: “Le chant dans son flux, se donnerait ainsi à lire avant tout comme une onde linguistique mouvante qui se fait figure de devenir” (115). De la misma forma, los personajes literarios que caminan están inscritos corporalmente en el tiempo y suponen siempre un “transcurrir” igualmente dinámico y cambiante. Es en este sentido de “devenir” que caminar y cantar tienen otro punto de encuentro que les permite asociarse en la literatura, logrando acentuar los alcances emotivos de la lectura al enfatizar e insistir tanto en la condición ineluctable del “transcurrir” del tiempo, como en el movimiento interno de los personajes.

2 En el artículo titulado “Le grain de la voix”, que forma parte de *L’Obvie et lobtus*, Barthes (1982: 348) señala que esta característica de la voz se encuentra más allá del sentido de las palabras, más allá del sentido musical e incluso más allá del estilo de ejecución del intérprete y conlleva siempre una noción corporal y física del emisor.

3 La noción de *acto performativo* ha sido motivo de múltiples investigaciones recientes que implican, sin lugar a dudas, diversas acepciones y distintos grados de problematización según el tipo de orientación disciplinar, encontrándose presente en múltiples ramas de estudio: arte, lingüística, sociología, etcétera. En este trabajo la utilizaremos para designar las acciones de caminar y cantar que ejerce algún personaje al inscribirse directamente en el presente de la obra literaria. Empleamos esta noción con el fin de enfatizar el carácter corporal de la acción, es decir, para poner de manifiesto la huella del cuerpo en ella asumido, en nuestros ejemplos, como un acto íntimo en donde el cuerpo es actor y receptor de su propia acción.

En el contexto de este trabajo es muy importante señalar que, aunque inscrito en el presente, el canto, por su dimensión sonora, guarda una estrecha relación tanto con la memoria colectiva (por ejemplo, cuando se trata de una canción conocida por un determinado grupo social), como con los recuerdos específicos de quien canta o de quien escucha cantar. Según Stéphane Resche (2012), los medios auditivos activan fácilmente los procesos de rememoración en los individuos puesto que, según el teórico, “Le son appelle l’image, alors que l’image n’engage pas forcément le son” (s. p.). Es decir, en general el sonido nos lleva a la reconstrucción mental de imágenes que se presentan muchas veces como evocaciones del pasado; ahora bien, cuando se trata de estímulos sonoros como canciones conocidas por el que escucha, canta o lee, las evocaciones que se generan se encuentran fuertemente vinculadas con emociones que se presentan de manera involuntaria. De esta forma, la carga afectiva ligada a la evocación del pasado se detona inevitablemente gracias al estímulo sonoro. En la literatura, la presencia de personajes que cantan-escuchan-recuerdan-sienten establece un vínculo directo con quien lee-escucha-recuerda-siente.

Así, la canción de “Battambang” (nombre del lugar de su nacimiento) que acompaña a la pordiosera en su deambular hacia el exilio en *Le Vice-Consul* se presenta como “el recuerdo” de su infancia, de su familia perdida, de su país natal y del destierro. De forma similar, la canción “Indiana’s Song” que silba el vicedcónsul en la novela homónima mientras camina en los jardines de la embajada resguarda el recuerdo de la infancia dolorosa del personaje. Por su parte, la canción “À la claire fontaine” que canta la profesora en *L’Été 80* mientras camina en la playa, al ser una pieza de dominio popular, hace un llamado inmediato a la memoria colectiva y a la memoria del lector. A continuación analizaremos estos tres ejemplos literarios de personajes que caminan cantando o cantan al caminar, cuáles son sus similitudes, cuáles sus diferencias y cómo es que, en todos, el hecho de asociar estas dos acciones conlleva, en la lectura, a una exaltación de la emoción.

El canto y el andar, dos elementos fundacionales en la historia de la pordiosera

El relato de la pordiosera se encuentra inscrito como un hipotexto dentro del relato principal de *Le Vice-Consul* y surge a partir del canto del personaje. En la novela se presenta así: “Savez-vous, dit George Crawn, que Peter fait un livre à partir de ce

chant de Savannakhet?” (Duras, 1966: 153). De este modo, el canto de la pordiosera se utiliza como el punto de partida para la narración de su propia historia. Existe en este relato otro elemento fundacional indicado por las primeras palabras de la novela: “Elle marche, écrit Peter Morgan” (Duras, 1966: 9). Vagar incesantemente a través de paisajes inhóspitos es el otro elemento constitutivo y fundamental para crear a este personaje: “Elle marche pendant des jours, suit les talus, les quitte, traverse l’eau, marche droit, tourne vers d’autres marécages plus loin, les traverse, les quitte pour d’autres encore” (Duras, 1966: 9). Cumpliendo con el destierro al que ha sido condenada, la niña, rechazada por su madre y su familia al estar embarazada, camina, y al caminar canta una canción de la infancia dibujando un proceso paulatino de pérdida “absoluta”, física, mental y emocional:

Esta pérdida se anuncia desde el principio como la única salida ante la consigna que marca la imposibilidad del regreso al seno materno; frente a su destino, la niña desterrada se dice a sí misma: “comment ne pas revenir?... Il faut se perdre” (Duras, 1966: 9). Caminar cantando para perderse en el camino del exilio. Así, este proceso inicia en un deambular sin rumbo del personaje con la finalidad explícita primero de extraviarse geográficamente, para poco a poco perderse simbólicamente a sí misma y perderlo todo. (García González, 2019: 78)

Ya hemos expuesto la relación tan estrecha que existe entre el canto, los procesos de rememoración y los componentes emocionales ligados a éstos. En el caso de la pordiosera, esta relación se ve reflejada claramente, pues el canto se muestra como el espacio que ofrece al personaje la posibilidad de relacionarse con su pasado a un nivel puramente emocional, lo que enfatiza que no existen palabras para descodificar un sentido “racional” de su historia. De hecho, se trata de un canto expresado en la lengua materna del personaje (el camboyano) que limita al lector el acceso a la comprensión semántica del texto. Desposeído de este sentido racional, anclado en el fenómeno musical, este canto ligado al recuerdo de la infancia adquiere una gran fuerza expresiva tanto para el lector como para el mismo personaje. Por su parte, caminar sola se presenta como una condición lógica e ineludible ante la exigencia del exilio: valerse únicamente del cuerpo para desplazarse y enfatizar así el esfuerzo que implica la soledad del abandono. La pordiosera no tiene nada ni a nadie, sólo su propio cuerpo que utiliza sin descanso como para recordar que es lo único que le pertenece. Cuando el personaje deambula cantando, se pone en evidencia la

condición inminentemente corporal que implican ambas acciones —cantar y caminar— subrayando la miseria de ese cuerpo abandonado que no hace más que poner en marcha los pocos recursos que le son propios. La pordiosera canta por primera vez cuando comprende que nunca volverá a su pueblo natal y que ha perdido a su familia para siempre, y, en un afán por retenerlos en su memoria, los asocia emocionalmente con su canto. En el texto encontramos: “Sa route, elle est sûre, est celle de l’abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang” (Duras, 1966: 27). En su andar, llega a Calcuta y finalmente, siguiendo este proceso de desposesión de sí misma, olvida su lengua y sus hábitos “humanos”, transformándose prácticamente en un animal salvaje sin lenguaje, sin conciencia, que camina siempre sin una dirección precisa. Así, el canto y el desplazamiento continuo constituyen las condiciones que la definen y la transforman en “algo” inaprensible y etéreo. Al final del relato, lo único que conserva esta niña sin nombre es la canción que la ha acompañado siempre, la que canta mientras camina, canción de infancia, canción de “Battambang”. Por otro lado, el dolor del destierro rebasa los límites de aquello que puede ser explicado con las palabras, y la locura se vuelve la forma de ejercer una emancipación ante el sinsentido del lenguaje para justificar lo que ocurre. La escritora utiliza el canto y el deambular sin rumbo fijo como los aliados perfectos de la locura de la pordiosera para construir al personaje.

Ante esta desolación, el canto que acompaña el deambular de la niña sirve para dar un sentido a ese andar y anclar al personaje en los referentes simbólicos que conlleva: la infancia, el amor materno, la compañía de los hermanos, todos referentes perdidos para siempre. De esta manera, vagar adquiere otro sentido y se vuelve posible gracias a que existe una memoria expresada en la canción, un caminar sin rumbo, pero cantando para envolverse en la protección que implica lo perdido. Igualmente, el canto de la infancia se dinamiza al asociarse al movimiento del cuerpo y se transforma, enfatizando que aquella época a la que está asociado se encuentra inevitablemente en el pasado, pues caminar evidencia el paso del tiempo, un paso que queda siempre e irremediamente atrás del otro, y, en su caso, sabemos que la dirección es el no retorno.

Así, en este relato, las dos acciones se transforman en un solo acto: caminar cantando, cantar caminando, y se vuelven piezas clave para definir el carácter inaprensible del personaje. Caminar, perderse, olvidar, pero conservar algo a través de la canción; cantar, recordar la infancia, aferrarse a una identidad, pero no dejar de avanzar; fuerzas corporales disímiles que se vuelven una sola gracias a la condición

intrínseca de ambas de transcurrir en el tiempo. El caminar adquiere otro sentido; el cantar también.

La canción “À la claire fontaine”: caminando nunca te olvidaré

En la literatura, la referencia a una canción específica conocida popularmente permite al lector recrear mentalmente una sonoridad precisa (una versión en particular, un intérprete) y activar la memoria emocional asociada a ella. De esta manera, las características vocales y musicales de la referencia en cuestión se vuelven portadoras de múltiples significados para la lectura. En este sentido, podemos observar el papel fundamental que juega el lector al descifrar un texto literario de esta naturaleza, pues este tipo de referencias funge como un llamado explícito al contacto con él como “interlocutor” fuera del libro. Así, la mención de una canción popular en una obra literaria sugiere al lector una interpretación “diferente”, una lectura que supone cierto distanciamiento de su parte con respecto al texto como entidad exclusivamente lingüística, con el fin de “contextualizar” la información que la referencia musical implica para él. De esta forma, cuando el lector “vuelve” al texto, se establece una complicidad directa y emocional con los personajes que, como él, cantan o escuchan la canción popularmente conocida.

“À la claire fontaine” es una canción popular francesa cuya referencia se encuentra directamente integrada al texto *L’Été 80*;⁴ es decir, las palabras de la canción nunca se presentan aisladas, sino incorporadas a las frases narrativas. Al tratarse de una canción sumamente conocida (incluso fuera de la cultura francesa), sus palabras suscitan inmediatamente en el lector la recreación musical, lo que no sucede con el resto del texto. En estos ejemplos, el elemento musical, siendo un componente heterogéneo con respecto a la escritura, no se separa de ella, no se muestra como una cita señalada tipográficamente, ni como una mención alusiva; más bien, forma un solo cuerpo con ella, y la música viene a permear incisivamente todo el texto. En esta narración encontramos:

⁴ *L’Été 80* es un libro que surgió a partir de un compromiso de la autora con el periódico *Liberación* de entregar una crónica semanal sobre diversos temas de la actualidad del verano de 1980. En estas crónicas, Duras mezcla dos historias: una semificcional, pues la escribe como si ella observara el campamento de vacaciones en la playa en la que tiene su casa de verano (Trouville), que describe la relación entre una joven maestra y un niño, y otra totalmente ficcional, que es la que la joven maestra cuenta a los niños para distraerlos.

Ils étaient arrivés au chemin de planches. Ils n'ont plus parlé pendant longtemps. Puis la jeune fille a chanté qu'à la claire fontaine elle s'était reposée, et que sur la plus haute branche un rossignol avait chanté et que jamais jamais elle ne l'oublierait. L'enfant ne lui avait jamais dit, mais elle savait, elle savait que l'enfant aimait cette chanson. Lorsqu'elle la chantait, l'enfant ne regardait plus rien et sa main dans la sienne devenait comme privée de vie. (Duras, 1980: 90)

Asimismo, gracias a la forma de presentar la canción, inmersa en el texto narrativo, la escritora incita al lector a incorporar la letra a la historia que se está narrando, y encuentra así la forma en que la maestra puede decirle indirectamente al niño que ama que nunca lo olvidará. Duras utiliza, además del componente musical, la parte narrativa de la canción para dar un mayor sentido al propio texto que intenta mostrar el amor irracional que siente la joven por el niño. Acerca de las palabras de la melodía infantil insertas en este texto, Ogawa (2002) señala: “elles ouvrent une instance métalinguistique qui se superpose sur celle de la narration” (39). La letra de la canción conlleva, por un lado, un significado “preciso”, como lo hace la voz de la escritura, y por otro, múltiples componentes emocionales ligados al fenómeno musical. Es decir, se integra a la narración, pero como una segunda voz polivalente, cargada de significados. Ya hemos observado cómo la música se relaciona directamente con la parte afectiva y emocional del individuo; en este sentido, la canción inmersa en la narración sirve, además, como un instrumento de comunicación a un nivel más afectivo que racional, capaz de “amplificar” las emociones tanto de los personajes como del lector. El amor entre la maestra y el niño logra emerger y se torna palpable gracias a la canción y su letra; para este amor imposible, el canto se presenta como la única posibilidad de existir. Así pues, ante lo indecible, el elemento musical consigue en estos textos evocar aquello que no logra expresar la escritura. Con esta referencia intermedial, además del sentido de las palabras citadas, entra en juego otra serie de parámetros que están relacionados tanto con el ámbito sonoro que define a la canción como con su anclaje en el imaginario popular. Así, el pasaje anotado adquiere su fuerza expresiva en gran medida gracias a que la mitad del texto es en realidad una canción conocida recreada sonoramente por el lector.⁵

⁵ Vale la pena aclarar que no pensamos que el alcance expresivo de este texto esté restringido a aquellos que conocen la canción; simplemente estamos convencidos de que ésta aporta y enriquece la lectura de aquellos para quienes sí constituye una referencia.

Por otro lado, los paseos cotidianos a lo largo de la playa constituyen el escenario perfecto para tejer esta relación amorosa entre el niño y la joven maestra enmarcada en una semana de vacaciones. Como nos muestra el siguiente pasaje, el andador de madera a orillas del mar será el lugar recurrente y predilecto para éstos: “Sur le chemin de planches, longue et sombre, si mince qu’on dirait une ombre, passe la jeune monitrice de la plage: elle est avec l’enfant. Il marche un peu à côté d’elle, ils vont lentement, elle lui parle, elle lui dit qu’elle l’aime, qu’elle aime un enfant” (Duras, 1980: 40). El caminar se caracteriza por ser una acción de desplazamiento naturalmente lenta que impone un ritmo más bien pausado propicio para el contacto con el interior de la persona que camina. Algo significativo es que esta narración presenta estas caminatas siempre como acciones expresamente “lentas”, es decir, reforzando la “lentitud” natural de la marcha. De esta forma, la autora crea una impresión de gran distensión en el tiempo que enfatiza la emoción del momento de encuentro entre los personajes y que amplía así la duración de la situación privilegiada que los une.

Las caminatas juntos se presentan como espacios de comunión entre los protagonistas en los que el movimiento pausado pero constante del cuerpo los reúne y los transforma en un solo ser, olvidando la gran diferencia de edades que los separa. En un momento de gran cercanía entre ambos personajes encontramos que “Il s’est blotti contre elle et ils marchent sans parler jusqu’à l’escalier des Roches noires. Ils disparaissent derrière les collines” (Duras, 1980: 63). En esta frase, al hecho de caminar juntos se agrega, como en otras partes del relato, hacerlo en silencio; de esta forma, la autora logra que la acción sin palabras, el desplazamiento corporal, se presente como la condensación de la fuerza emocional que los liga. Es importante mencionar que, a diferencia del errar por paisajes inhóspitos y sin rumbo fijo de la pordiosera, las caminatas de la maestra con el niño en la playa en el texto de 1980 se presentan enmarcadas tanto en un espacio como en un tiempo definidos; es decir, suponen límites precisos: el lugar de vacaciones y el tiempo que éstas durarán. En este sentido, cada paso en las caminatas juntos significa el avance irremediable hacia la separación: cada paso los acerca a esta fatalidad. La prolongación de los momentos privilegiados de unión, a través de la lentitud del desplazamiento, anticipa esta separación; la vuelve aún más evidente y dolorosa antes siquiera de su consumación.

Ahora bien, es muy interesante anotar que, en el momento de mayor tensión del relato, la escritora asocia el movimiento corporal del personaje de la maestra al canto; es decir, une una vez más, en un solo personaje, la acción de caminar a la acción de cantar, multiplicando así la intensidad de la lectura. Cuando la maestra camina en

la playa, presagiando la pronta separación del niño, encontramos frases como “Elle marche loin du corps de l’enfant... chante imparfaitement le chant, quelquefois le tait et reprend à l’endroit juste, comme si elle l’eût chanté, chemine avec le chant, dans des syncopes, dans des suffocations tuantes qui arrêtent sa voix” (Duras, 1980: 99). En el momento en que se presenta este pasaje, caminar junto al otro ya se ha vuelto una especie de *leitmotiv* que ha servido para entretrejer la relación de los personajes principales. El canto igualmente ya se ha vuelto una referencia de aquello que es expresable sólo a través de este medio y que, sin embargo, es el punto nodal de todo el texto: el amor imposible entre ellos. El carácter dinámico que implica el canto como sonoridad y acto performativo establece una relación directa con el texto para subrayar el movimiento interno y externo de los protagonistas. Una vez más, la condición intrínseca del fenómeno sonoro de no “ser” sino “transcurrir” se une perfectamente a la acción que implica caminar, pues establece una relación activa entre el canto y el cuerpo y enfatiza el devenir, el “fluir” de la acción dramática. De esta forma, por un lado, gracias a la acción del cuerpo se refuerza el carácter corporal del canto y, por otro, gracias a la fluidez del canto, se enfatiza la movilidad de la acción. El movimiento de la voz producido por el canto se confunde con el movimiento del cuerpo al caminar y refuerza el propio devenir del personaje. En la confusión que le provoca el amor hacia el niño del que se tiene que separar, la maestra se muestra dominada tanto por el canto como por la necesidad de caminar, atravesada por ambos y reducida a un ente sonoro corporalmente movable del que emana la música de forma caprichosa. Así también se señala con gran fuerza el caos interno del que es víctima el personaje.

Silbando al caminar

En la tesis que sirvió como base para este trabajo (García González, 2019: 80) hemos anotado que entre el canto y el aliento, entre la sonoridad y el silencio, el silbido es una expresión relacionada con la voz que se aleja del significado semántico que contienen las palabras inteligibles del canto. Surge en el cuerpo de manera involuntaria y repentina sin que tenga forzosamente que ser mediado por la reflexión y, en ese sentido, se encuentra más emparentado con el ámbito emocional del emisor: se trata de una expresión más bien introspectiva que, aunque no comporta un significado verbal, si es portadora de una carga afectiva. Por otra parte, el silbido refuerza la dimensión inaprensible del fenómeno sonoro, pues se manifiesta con poca claridad

y muchas veces sin una intención explícitamente comunicativa; aparece más bien como una acción íntima que atraviesa involuntariamente las paredes del cuerpo.

Pascal Quignard (1996) plantea que este tipo de expresión sonora informa sobre el estado emocional interno del individuo en el momento en el que se emite y la compara con los sueños, que califica como narraciones visuales. Lo expresa de la siguiente forma: “Les sons aussi forment chaîne le long des jours. Nous faisons aussi l’objet d’une ‘narration sonore’ qui n’a pas reçu dans notre langue une dénomination telle que ‘le rêve’. Je les nommerai ici les fredons surgissant. Les fredons surgissant inopinément quand on marche, surgissant tout à coup, selon le rythme de la marche” (Quignard, 1996: 55). Es interesante señalar que, en esta cita, el teórico asocia los silbidos con la acción corporal de movimiento que implica el caminar, como si fuera esta última la condición idónea para la aparición inconsciente del gesto sonoro.

En la novela *Le Vice-Consul*, el personaje principal deambula constantemente por los jardines de la embajada francesa en Calcuta en busca de la esposa del embajador y lo hace silbando una pieza directamente relacionada con su infancia: “Indiana’s Song”.⁶ Al inicio de la novela encontramos: “Le vice-consul siffloite *Indiana’s Song* tout en marchant” (Duras, 1966: 34). En este relato, las dos acciones, silbar y caminar, se encuentran íntimamente ligadas pues, cuando cesa una, cesa también la otra; cuando algo inmoviliza al personaje, éste deja también de silbar. Igualmente sabemos que cuando no silba es porque no se encuentra deambulando por los jardines en busca de Anne Marie Stretter. Es significativo señalar que frecuentemente la autora utiliza el verbo *siffloter* y no simplemente *siffler*, lo cual acentúa el carácter vago y volátil tanto del gesto sonoro como del gesto corporal ligado a él. A diferencia del camino del exilio de la pordiosera que hemos analizado, el deambular del vicecónsul se enmarca en un espacio definido: los jardines de la embajada; sin embargo, a diferencia de los paseos de la joven maestra en la playa, ese deambular se centra en buscar algo concreto que nunca acontece: el encuentro con la esposa del embajador. De esta forma, el verbo *siffloter* refleja más precisamente el deambular específico del personaje en búsqueda de algo imposible; un movimiento sin orden y sin sentido ligado a un sonido difuso que no aporta algún mensaje en concreto, sólo la memoria igualmente confusa de la infancia.

⁶ Desde el principio del relato se hace presente el vínculo del vicecónsul con una melodía. El recuerdo de su casa infantil se presenta así: “le grand piano noir est fermé, sur le porte-musique il y a une partition également fermée, dont le titre illisible est *Indiana Song*” (Duras, 1966: 32).

El silbido del personaje al caminar permite que su pasado se manifieste en el presente del relato como algo ambiguo y poco definido; aunque cuenta con recuerdos precisos, éstos son dolorosos y de difícil acceso a través de la conciencia. El silbido y el movimiento corporal permiten, con mayor facilidad que las palabras, hacer presente el pasado, pues surgen como actos un tanto involuntarios, no reflexivos. Así pues, el silbido conserva la fluidez que implica el sonido y acompaña constantemente la fluidez que implica el deambular del personaje: el vicecónsul camina silbando y silba al caminar transmitiendo una neutralidad emocional aparente, más emparentada con la nostalgia que con el dolor, logrando así disimular su malestar profundo. Tanto el modo de emisión vocal como el deambular del personaje son tratados como una marca esencial de su identidad y permiten que en algunos momentos de la novela el silbido sustituya al personaje deambulando: “Quelqu’un, au loin, siffloite *Indiana Song*. On ne voit pas qui” (Duras, 1966: 49). El personaje, perdido emocionalmente al no conseguir el amor de Anne Marie, se pierde en sus deambulaciones por los jardines y las impregna con el silbido ligado a su infancia, tan confuso como su estado emocional. Una vez más, a través de un solo cuerpo, la escritora conecta sonoridad y movimiento para subrayar e intensificar características emocionales que identifican a sus personajes.

Conclusiones

Los personajes que hemos abordado encuentran en el canto una forma de relacionarse tanto con su propio pasado —en el caso de la pordiosera y el vicecónsul— como con una memoria colectiva (que incluye la del lector) —en el caso de la maestra de *L’Été 80*—. Que los personajes caminen y al mismo tiempo activen sus recuerdos al cantar o silbar otorga un sentido doble de movilidad a la memoria que se reconstruye, produciendo una sensación de que se trata de recuerdos aún vívidos y dinámicos. El cantar otorga un sentido de actualidad a la memoria que representa, y el movimiento del cuerpo, al caminar simultáneamente, potencializa este sentido de vitalidad y dinamismo.

Por otro lado, el canto y el silbido, como actos corporales, denotan la huella del cuerpo que los emite, y si este cuerpo se encuentra en movimiento, la huella que se plasma conlleva su movilidad. El carácter volátil e inaprensible del fenómeno sonoro transfiere estas características al cuerpo que camina confiriéndole un halo de

“indefinición” acentuado por el movimiento. Se trata así de personajes inestables, inaprensibles, con un fuerte movimiento interno que se potencializa a través del caminar-cantando / cantar-caminando. De esta forma, en los textos que hemos analizado, ambas acciones se constituyen como una sola; una sola acción polivalente que se transforma en una fuerza expresiva en la construcción de los personajes y sus historias.

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland. (1982). *L'Obvie et l'obtus*. Éditions du Seuil.

DURAS, Marguerite. (1966). *Le Vice-Consul*. Gallimard.

DURAS, Marguerite. (1980). *L'Été 80*. Les Éditions de Minuit.

EL MAÏZI, Myriem. (2009). *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*. Peter Lang.

GARCÍA GONZÁLEZ, Norma Angélica. (2019). *Dimensiones sonoras en la obra de Marguerite Duras: Voz, canto y música como alteridades de la escritura* (Tesis de maestría, UNAM, México). Recuperado el 13 de mayo de 2022 de <http://132.248.9.195/ptd2019/diciembre/0798869/Index.html>

OGAWA, Midori. (2002). *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*. L'Harmattan.

QUIGNARD, Pascal. (1996). *La haine de la musique*. Gallimard.

RESCHE, Stéphane. (2012). “Art de l'écoute et image sonore”. *Revue Italies*, (16), 237-257. <https://doi.org/10.4000/italies.4433>



Y SIN EMBARGO, SE MUEVEN:
LA *FLÂNEUSE* COMO TEMA-PERSONAJE
AND YET THEY MOVE:
THE *FLÂNEUSE* AS A THEME-CHARACTER

Cynthia GRANDINI

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO* | Ciudad de México, México
Contacto: cynthiagrandoni@hotmail.com

Resumen

En nuestros días, es frecuente conocer la práctica de artistas de variados contextos que describen su andar como un modo contemporáneo de *flânerie* en relación con la figura a la vez histórica y literaria del *flâneur* surgida en el siglo XIX. A más de un siglo de distancia ha cobrado interés para las mujeres adoptar para sí el modo femenino *flâneuse*, dotando a este personaje de nuevos valores en relación con su propio género, tiempo y contexto. En el presente texto propongo que el devenir personaje y las sucesivas figuraciones y caracterizaciones del *flâneur* posibilitaron su permanencia en el imaginario artístico dando lugar a apropiaciones, variaciones e interpretaciones. En principio se señalarán algunas de las dificultades con las que nos encontramos al intentar definir al *flâneur* y se mencionarán ciertos debates en torno a la existencia, o no, de la *flâneuse*. Hacia el final del texto se abordarán un par de ejemplos de mujeres caminantes para reconocer cómo éstas retoman la tradición en la que está inserto el personaje y, a la vez, qué formas, problemas, temáticas y deseos introducen al proponerse hoy como *flâneuses*. Para este efecto serán clave desde el punto de vista metodológico los conceptos de *tema-valor* y *tema-personaje* como los ha trabajado Luz Aurora Pimentel, pues permitirán reconocer, por un lado, la traza del *flâneur* y, por otro, cómo se muestra

Abstract

Nowadays, it is not uncommon to know about artists from many contexts that describe their walking as a contemporary way of *flânerie* after the nineteenth-century historical and literary figure of the *flâneur*. More than a century later, some female walkers are interested in naming themselves *flâneuses*, endowing this character with new values in relation to their own gender, time, and context. I propose that the *flâneur* became a character and that his consecutive figurations and characterizations made possible his continuity in the artistic imaginary giving place to new appropriations, variations, and interpretations. At the beginning of the text, some of the difficulties we encounter when trying to define the *flâneur* will be pointed out, and certain debates about the existence (or inexistence) of the *flâneuse* will be mentioned. We will also bring up a couple of current examples of walking women to recognize how they become part of the tradition to which the *flâneur* belongs, as well as talk about the forms, problems, topics, and desires that they introduce to this concept when they propose themselves as *flâneuses*. For that, Luz Aurora Pimentel's proposals on theme-value and theme-character will be fundamental, because they allow us to recognize how the trace of the *flâneur* is present, what his contemporary modes are, and how

* Estudiante del Doctorado en Historia del Arte

en su tránsito hacia modalidades contemporáneas que incorporan debates sobre el género, la ciudad y sus protagonistas, habitantes y caminantes.

they incorporate debates on gender, city, and its protagonists, inhabitants, and walkers.

Palabras clave: *flâneurs*, caracterización, caminatas, mujeres en el arte, feminismo y arte

Keywords: *flâneurs*, characterization, walking, women in art, feminismo y arte

Introducción

Al parecer, el *flâneur* sigue siendo el tipo por excelencia del caminante urbano, uno entre otros modelos del hombre caminante. Las figuraciones de este personaje están fuertemente ligadas en su origen a la literatura y tienen ya una larga trayectoria en las artes visuales. Fue popularizado en el siglo XIX por Charles Baudelaire como un observador apasionado para quien “resulta un gozo inmenso elegir su morada en lo múltiple, en lo voluble, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y, sin embargo, sentirse en casa por doquier; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto del mundo [...] un *príncipe* que pasa por doquier de incógnito” (Baudelaire, 2018: 21).

Al tipo particular de caminata que lo caracteriza le corresponde el verbo francés *flâner*, que tiene el sentido de pasear, deambular o vagar. Su versión castellana no forma parte del *Diccionario de la lengua española*, pero de acuerdo con Dorde Cuvardic García (2009) su uso en Latinoamérica se remonta al menos a 1846, por lo que está bastante extendido desde entonces en su versión castellanizada como *flanear*. De incorporación reciente, el verbo *flanusear* está menos generalizado, pero se ha comenzado a usar de manera informal en cierto sector de mujeres caminantes como parte de un posicionamiento en femenino de la práctica del andar por la ciudad, para establecer la diferencia con respecto al *flanear* y su sentido tradicionalmente masculino.

Como todas las definiciones, la de *flâneur* no ha dejado de actualizarse con el tiempo y el uso. Asimismo, ha experimentado resurgimientos, como afirma Susan Buck-Morss (2005), para quien este tipo urbano ya se tornaba marginal y algo en decadencia a inicios del siglo XX, cuando es recuperado por Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*. Buck-Morss sostiene que a él se debe en buena medida el hecho de que recobrara vigencia tantas décadas después, aunque Benjamin (2005) nos da

una imagen contradictoria del *flâneur*. Por momentos afirma que se ha vuelto mercancía que se deja llevar y, otras veces, que se resiste a la lógica del consumo: “El gran almacén es el último territorio del *flâneur*. Con el *flâneur* la intelectualidad se dirige al mercado” (Benjamin, 2005: 45); “[e]l *flâneur* sabotea el tráfico. Tampoco es un comprador. Es mercancía” (77); “[l]a ociosidad del *flâneur* es una manifestación contra la división del trabajo” (432). Es difícil extraer una definición consistente de todo lo dicho por Benjamin, además de que lo que dice de él no siempre está en relación con lo escrito por otros.

Rebecca Solnit (2015) hace un compendio de fuentes que representan al *flâneur* como burgués privilegiado y como ser marginal, crítico de su tiempo u observador indiferente. Además nos muestra cómo es asimilado parcialmente en la figura del bohemio o del dandi y señala versiones en las que aparece como paradigma del buen vivir, aunque de él también se dice que su vida roza los límites de la pobreza; cada nueva caracterización lo inventa un poco más. La misma Solnit afirma que es esta profusión de descripciones del *flâneur*, muchas de ellas imposibles de conciliar, la que lo convierte con el paso del tiempo en un ideal y en un personaje de la literatura que poco a poco se despega de un correlato tangible. Habremos de volver sobre el tema del personaje desde un lugar algo distinto, pero antes de ello vale la pena señalar que Solnit (2015: 302), al igual que Buck-Morss, considera que el auge que hizo del *flâneur* un tópico para los estudiosos de la última parte del siglo xx está determinado por el rescate de la obra de Walter Benjamin a mediados de la década de 1960, a cargo de Rolf Tiedeman, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer.

Por mi parte, no quisiera dejar de mencionar, aunque sea brevemente, una cuestión que merece ser tratada de modo más detallado en otro momento y es que las tramas intertextuales que alimentan la figura del *flâneur* tienen importantes hilos en la historia de las imágenes legadas por artistas como Edouard Manet, Jean Béraud, Henri de Toulouse Lautrec y James-Jacques-Joseph Tissot, entre otros, y que éstas han colaborado con las figuraciones e imaginarios en torno a él. A lo largo del presente texto, nos acercaremos a giros que transforman la *flânerie* o, si se quiere, la *flâneuserie* con nuevas personificaciones. Un procedimiento comparatista y algunas herramientas de la teoría literaria, como las nociones de *tema-valor*, *tema-personaje* y *carga temática* desarrolladas por Luz Aurora Pimentel (1993, 2012), nos permitirán explicar, en un par de casos de caminantes contemporáneas, cómo es que la figura del *flâneur* ha podido mantener su resonancia y transitar entre diversos campos disciplinares mediante caracterizaciones que presentan diferencias radicales de forma y

fondo. Este abordaje nos ayudará a repensar una figura histórica desde formas contemporáneas, de un modo intertextual y, al hacerlo, dará lugar a la integración de temáticas diversas como el andar colectivo, la historia de las ciudades, o las condiciones que la construcción de género, clase o condición migratoria producen en la experiencia de la ciudad.

Algunos posicionamientos previos

Como hemos visto, el *flâneur* ha gozado de buena salud. Probablemente su elegancia —anacrónica o no, según quien lo describa— haya perdido relevancia, su lento andar sea impracticable en la mayoría de los grandes centros urbanos de nuestros días y su ociosidad sea una posibilidad a la baja en el agitado suceder ciudadano, pero no deja de ser calificado por muchos como la figuración misma del placer de andar por la ciudad entregado al asombro de lo que ésta le ofrece. Sin embargo, voces como la de Temma Balducci (2017) encuentran que la presencia del *flâneur* en el París de finales del siglo XIX está sobrevalorada, puesto que, de acuerdo con la investigación que ha hecho, este tipo urbano tenía mucha menos presencia de la que tenían otros habitantes.

Por otra parte, sobre las mujeres en el espacio público, la autora destaca que en ese mismo momento no eran sólo prostitutas que ofrecían sus servicios en un limitado deambular y esperar desde la calle, y que tampoco es tan cierto que el caminar de las mujeres consistiera únicamente en desplazamientos entre un punto y otro en estricta compañía de chaperones. A través de numerosos ejemplos en la historia del arte y documentos de la época, refiere a mujeres que están muy presentes en el espacio público y que recorren las calles para realizar las más diversas acciones, como ir de compras y explorar los nuevos pasajes o los grandes almacenes, y visitar los pequeños negocios. Además, un número creciente de mujeres en ese momento ya formaba parte de la fuerza laboral, por lo que abordaban solas los transportes disponibles. Asimismo, un sector de mujeres de posición económicamente acomodada hacía visitas a galerías y museos, paseaba por parques, plazas y otros espacios públicos diseñados para el puro disfrute, sin olvidar su asistencia —ya para entonces asidua— a casas de té y *pâtisseries* con zonas al aire libre, todo lo cual daba ocasión a su vez no sólo a ser miradas sino a ejercer la mirada sobre otros. Lo anterior refuta, al menos en parte, el análisis de las esferas separadas que alude a una tajante separación entre lo

público y lo privado desde el cual se afirma que en ese momento las mujeres estaban predominantemente en el espacio privado y los hombres en el espacio público.¹

En el contexto de nuestro tiempo —aunque quizás en alguna medida esto pueda ser extensivo a otros tiempos y lugares—, estar en la calle no viene de la mano de aquella actitud relajada y algo indolente que permitía al *flâneur* estar oculto del mundo en medio de la multitud. Esta experiencia resulta ajena para la mayoría de las mujeres y muy probablemente para toda persona que sea percibida como fuera de la norma hegemónica en el lugar por donde transita. La libertad y percepción ensoñada y flotante del entorno parece exclusiva de ciertos grupos minoritarios de clase acomodada y en contextos muy precisos. Para las mujeres, el temor al acoso y otras violencias que se viven en la calle se cuela también hacia el espacio privado influyendo en decisiones sobre el atuendo, la ruta a seguir o la hora más segura para caminar. De esa experiencia de la diferencia, atenta a lo que pasa a su alrededor —incluyendo los ojos que las miran, las voces que las interpelan y el efecto diferenciado que sus cuerpos producen con su andar—, surgen reflexiones y formas del caminar que ponen de manifiesto que la mirada no está descorporizada.

Si bien no hay escritores o filósofos que describan una *flâneuse* en el siglo XIX, ya para la segunda mitad del XX encontramos académicas como Elizabeth Wilson (1992), Janet Wolff (1985), Claire Olivia Parsons (1996), Deborah L. Parsons (2000) y, más recientemente, Anna Ma. Iglesia (2019) que hablan de una *flâneuse* invisible, invisibilizada o silenciada, aquella mujer caminante que siempre estuvo ahí, pero no tenía voceros que la nombraran ni estudiosos que la inmortalizaran. Para Iglesia (2019), la auténtica *flâneuserie* no se reduce al acto de andar: se completa cuando se construye el relato de la propia experiencia. Es decir, la práctica está ligada también a la voz y a la escritura en cuanto enunciaciones de sujetos autónomos, libres y públicos. Por su parte, Lauren Elkin (2018) hace extensivo el uso de la palabra *flâneuse* a toda mujer que disfruta la caminata urbana.

Dos ejemplos de caminantes contemporáneas de contextos distintos pueden dar cuenta de la adopción de la palabra *flâneuse*. Uno es el caso de la artista Amanda Gutiérrez (2014), con su proyecto en video *Flâneuse > La caminante*; el otro, el trabajo del colectivo denominado Flaneadoras (2016a). Ambas van en la línea de la

¹ Balducci (2017) también aporta numerosos ejemplos de varones en espacios privados de todo tipo que les permitían ostentar un cierto estatus (el taller del artista, el despacho, el café, el estudio, así como la vida confortable de una casa bien dispuesta), con lo cual niega que la construcción de masculinidad estuviera definida mayoritariamente por su rol en espacios públicos.

afirmación de la *flâneuse*, partiendo de una apropiación del término, para nombrarse *flâneuses* a sí mismas y a otras mujeres caminantes. Más adelante volveremos sobre estos ejemplos. Sin embargo, mientras algunas mujeres asumen la personificación de la *flâneuse* de nuestro tiempo, no está de más preguntarnos si es pertinente usar esta palabra para todas las caminantes mujeres. Así como el *flâneur* representó a un sector pequeño de la masculinidad decimonónica, de una clase y ocupación minoritarias, la palabra *flâneuse* podría estar nombrando a su vez sólo a una parte menor del abanico de mujeres caminantes, dejando por fuera cuerpos diversos, contextos territorial y socialmente complejos, clases y etnias heterogéneas, así como organizaciones urbanas que exigen de sus caminantes una disposición alerta, más que total entrega a la atención flotante y distraída.

En este sentido, considero que vale la pena no asimilar a todas las mujeres que caminan y su andar —ya sea como artistas o no— a la palabra *flâneuse*, partiendo no sólo de las diferentes implicaciones que tenía la caminata para el *flâneur* en relación con las que tiene la caminata para las mujeres de hoy (algunos de cuyos aspectos he mencionado párrafos antes). Es también necesario considerar los valores y asociaciones muy concretos en términos de clase social, actividad vinculada a las artes y al contexto histórico cultural europeo que el *flâneur* personifica, y que son prácticamente opuestos a lo que conlleva caminar hoy por la calle en Latinoamérica y otros continentes con altos índices de violencia. Es seguro que lo que menos querría una porción amplia de las mujeres en ciertas ciudades, zonas o circunstancias sería estar tan distraídas como para dejarse sorprender por lo que los situacionistas llamaron “las sollicitaciones del terreno y sus encuentros”.² La primera disonancia es pues histórica, de contexto cultural, de clase y de género.

Por otro lado, con el apelativo *flâneuse* se conserva la referencia a este modelo de hombre, burgués, extravagante, artista, bohemio, con buena parte de su tiempo dedicado al ocio, modelo que actúa así como marca para el andar de las mujeres; la apropiación no puede negar las trazas históricas. Esta segunda consideración tiene que ver entonces con la carga que conlleva el uso de un término y que establece una correlación obligada con lo que éste nombra: el modelo de una figuración ligada de

² En su texto “Teoría de la deriva”, Guy Debord (1958) describió la deriva como un desplazamiento durante el cual una o más personas “renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden” (s. p.). He traído a colación esta definición para aportar un ejemplo más reciente de la actitud receptiva que se supone que es deseable asumir en la ciudad para que ésta ofrezca uno de los goces más significativos de la caminata urbana, misma que se asume casi en automático como algo gozoso para todos.

manera muy puntual a la masculinidad de un cierto tipo, por más que se resignifique. Finalmente, las formas del andar en sentido general y la de cada grupo o persona en particular dejan ver un espectro rico y multiforme en relación con espacios y situaciones a su vez singulares, por lo cual no son asimilables a una figura, sea ésta el *flâneur* o la *flâneuse*. Hacerlo así puede llevarnos a forzar el análisis y la interpretación de las prácticas del caminar al equiparar a todos los caminantes con sólo uno o dos tipos.

Pero estas objeciones aún no responden a la pregunta sobre las razones que tienen hoy ciertas caminantes para nombrarse *flâneuses*, cómo se relaciona críticamente su práctica con la historia de este personaje, y cómo encarnan esa apropiación y resignificación. Resulta pues insuficiente decir que el *flâneur* quedó en el pasado y afirmar o negar tajantemente la existencia de la *flâneuse*, puesto que cada tanto ambos vuelven a ser nombrados y con cada retorno tienen una nueva forma que le dan quienes los personifican. A continuación haré una breve síntesis de las trayectorias de Amanda Gutiérrez y las Flaneadoras para más adelante proponer que el regreso a esta alusión a la *flâneuse* ocurre a la manera en la que lo hace un personaje, es decir, que en cada interpretación se encarnan y tematizan ciertos valores y también pueden subvertirse o introducirse nuevos.

Caminantas y flaneadoras

La artista mexicana Amanda Gutiérrez (Ciudad de México, 1978) cuenta con varios proyectos en los que aparece la caminata: en algunos es un recurso que le permite aproximarse y documentar las ciudades, y en otros, el centro de la obra. No busca el paseo solitario y contemplativo; al contrario, su condición de migrante primero en Estados Unidos y luego en Canadá la ha llevado a desarrollar obras individuales y proyectos colectivos³ que involucran a la comunidad, la construcción de la memoria de los lugares, la recuperación grupal de las experiencias personales mediante relatos orales, fotografías y elaboración de mapas sonoros u otros formatos elaborados con diferentes materiales sobre superficies bidimensionales. Para la obra *Flâneuse>La caminanta*,⁴

³ Con la artista y cineasta norteamericana Walis Johnson formó la Brooklyn League of Women Walkers and Self Identify Female, Non-conforming, Non-binary Bodies (Brooklyn League of Women, 2019).

⁴ El plan contemplaba la realización de seis entrevistas; el proyecto se vio interrumpido debido a la pandemia de Covid 19, por lo cual se realizaron sólo tres entre 2018 y 2019: Nueva York, Estados Unidos; Ecatepec, México; Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos. El objetivo es producir cada video documental con cámara 360° y sonido binaural de tal modo que después pueda ser visto en espacios acondicionados para ello con cascos de realidad virtual (RV) y así producir un ambiente inmersivo.

la artista invitó a una mujer conocida suya, amiga o familiar, a realizar juntas una caminata en un lugar elegido por su invitada en función del “significado personal en su día cotidiano, y en relación a inclusión, seguridad, vulnerabilidad, y auto-afirmación” (Gutiérrez, 2014: s. p.); en el trayecto conversan sobre su experiencia peatonal como mujeres en las ciudades donde viven. La imagen en movimiento y los diálogos a los que nos sumamos como espectadores y escuchas muestran configuraciones espaciales, sociales y humanas muy diversas que dan lugar a su vez a reflexiones que exceden el tiempo y lugar de la caminata misma al abordar problemáticas de orden económico, social, cultural, racial y de género.

Por su parte, las Flaneadoras son un colectivo feminista formado en 2016, radicado en Madrid, España; está compuesto por Laura Alises, Yolanda Manso, Silvia Scipioni y Marina P. Villarreal, formadas en humanidades, idiomas e historia del arte, y con amplio trabajo de gestión educativa y cultural tanto en instancias públicas como privadas. Entre los intereses del colectivo están la investigación en ciudad y urbanismo, la recuperación de la memoria y la reflexión sobre la historia con hincapié en la visibilización de las mujeres. Desarrollan sus actividades en formatos variados entre los que destacan charlas, cursos, visualización de datos mediante mapas, intervenciones en el espacio público, así como paseos urbanos englobados bajo el nombre de *Flâneuse [deambula la ciudad]*. Estos paseos son descritos por ellas como “espacios de encuentro donde reflexionamos colectivamente a través de temas transversales sobre los lugares que ocupan las mujeres. Una invitación a investigar y buscar sus huellas en la historia así como sus reflejos en edificios, calles, esculturas... en definitiva, en el espacio público” (Flaneadoras, 2016b).

En sus paseos han abordado temáticas como el sufragio de las mujeres, la participación de éstas en las vanguardias artísticas del siglo xx retomando el legado de Las Sinsombrero,⁵ entre otras artistas, escritoras, políticas, científicas u obreras. Cada paseo es conducido por una o más personas que pueden ser parte del colectivo o invitadas provenientes de formaciones y experiencias múltiples. Suelen recurrir a visitas a lugares concretos, así como a la lectura de producciones escritas, ya sea literarias o no, todo lo cual sirve para detonar y alimentar la conversación colectiva.

⁵ Las Sinsombrero fueron mujeres artistas de la generación del 27 en España, cuya memoria y producción se ha rescatado en los últimos años y a quienes las Flaneadoras han dedicado alguna actividad. Véase Torrecilla Patiño (2017) y RTVE (2017).

Flâneur y *flâneuse* como tema-personaje

Intentemos ahora reconocer los flujos y discontinuidades existentes entre las caminantes contemporáneas que acabamos de esbozar y el *flâneur* que, como he dicho, forma parte de una tradición que le da forma para luego convertirse él mismo en materia prima para artistas y caminantes posteriores. En este caudal de lo que llamamos tradición están los discursos acerca del hombre como modelo neutro de persona, sujeto político, caminante, autor y artista. También está la tradición de la caminata en Europa, la formación de las ciudades y los tipos urbanos con sus cualidades asociadas. Y está la literatura sobre el caminar con sus motivos y recurrencias. El *flâneur* dará un paso de la ciudad a la literatura —esto es, se convertirá en personaje— transitará también por las artes visuales, de la pintura al performance —como en el caso de Amanda Gutiérrez—, y se colará incluso a las prácticas urbanas no auto definidas bajo el título de arte —como con las Flaneadoras.

Veamos algo de lo que dice Luz Aurora Pimentel (1993) sobre la tradición como materia que es retomada y reelaborada en nuevas producciones: “los temas aun cuando cubren una amplia gama que va desde la abstracción conceptual hasta la historia legada por la tradición, constituyen en todo caso la *materia prima* que ha de ser reelaborada por un autor, y por ende preexisten de manera abstracta al texto en cuestión” (217). Tenemos pues que los materiales formales e ideológicos preexistentes se reelaboran continuamente. En su cualidad de personaje, el *flâneur* cambia a *flâneuse* y, con esa transición de por medio, este personaje puede incorporar nuevas características y preocupaciones, tematizar distintas relaciones históricas con el entorno geográfico y humano, así como adoptar variadas actitudes hacia la caminata e incluso posturas políticas más o menos explícitas; es en este sentido que se puede hablar de un tema-personaje:

el mero concepto abstracto, valor, o categoría semántica, no deviene tema sino *en conjunción con el sujeto*. De tal manera que el sujeto es susceptible de resumir al tema [...] Así, el sujeto en sus distintos niveles de figuración ya sea como tipo o como personaje individualizado, es un centro de imantación de valores tematizados y acaba por representarlos [...] Podemos ahora ofrecer dos nociones afines y complementarias de *tema*: el tema-valor, que constituye la fase más abstracta, y el tema-personaje, que sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre mismo del personaje. (Pimentel, 1993: 218)

El *flâneur*, como una figura masculina cuya experiencia del andar y de la ciudad lo coloca en la posibilidad de la observación distraída, le permite gozar tanto de la calle como de la casa. Lo ubica al mismo tiempo dentro y fuera de la multitud como alguien que ve el mundo, que es el centro del mundo y que permanece oculto del mundo; no puede dar cuenta de las diferencias vivenciales de cuerpos diversos. Las mujeres, por nuestra parte, hemos sido socializadas históricamente para estar atentas a todo aquello que nos ponga en peligro ante diversos acosos. Nos hemos habituado también a vigilar nuestro atuendo como uno de los factores que podría poner en riesgo nuestra seguridad, y caminar al cuidado de otros ha sido uno de los roles que se nos han adjudicado.

Por lo anterior, no parece fácil consagrarse a esa unión de despreocupación, anonimato y disfrute reunidos en el callejeo, que son algunos de los rasgos más intrínsecamente ligados al *flâneur*, quien desde las primeras descripciones destaca como alguien libre y dueño de sí que hace de la calle una suerte de segunda casa llena de estímulos que le devuelven un relato de la historia depositado en sus calles. Ese gran texto que es la ciudad ha sido narrado a partir de logros de figuras masculinas: las historias nacionales están ancladas en nombres de calles, plazas y monumentos con protagonistas varones. En la mayoría de los casos los cuerpos de mujer son alegorías y hay pocos o ningún ejemplo de mujeres reales.

Es sólo en el aterrizaje sobre las condiciones tangibles donde el andar idealizado se contrasta con la realidad. Cuando las mujeres se nombran *flâneuses* reclaman y buscan tomar para sí los presupuestos de la *flânerie* gozosa que caracteriza al *flâneur*, así como la situación general en la que su andar se desarrolla. Lo que para el *flâneur* era algo dado, en la *flâneuse* es un deseo: el ocio, la posibilidad de recorrer las calles por puro gusto sin necesidad de pretextos, estrategias de sobrevivencia, utilitarismos o desdoblamientos. La *flâneuse* usa ese nombre como una actitud política y crítica que nos demanda volver a pensar esa diferencia histórica; en ello descansa, en mi opinión, una función relevante de conservar tal denominación: en mantener visible la traza de esa historia cristalizada en el nombre. A través de ejemplos como los de Amanda Gutiérrez y las Flaneadoras, la nueva figuración de la *flâneuse* se desmarca parcialmente del *flâneur* al construir su práctica de caminata urbana con la especificidad de la experiencia situada de quienes la ejecutan, con lo cual se introducen nuevos temas-valor desde donde imaginan cómo podría ser esa versión femenina y contemporánea del personaje, pero también cómo es que la multiplicidad de sujetos se articula en la ciudad y forma parte de su historia.

Las *flâneuses* ocupan así el lugar de artistas, autoras y personajes; no cumplen a cabalidad con la figura del *flâneur*, pues los parámetros con los cuales éste se construyó hace más de un siglo apenas les corresponden. Aun así, quedan los anclajes de aquella memoria intertextual. Sin embargo, los trayectos de cada nueva ejecución se suman y engrosan dicha memoria, la cual se actualiza con el clima ideológico del momento histórico y las problemáticas que cada lugar presenta. Con ello no sólo se tematizan algunos de los valores preexistentes, sino que se introducen figuraciones a veces con sentido de urgencia. En cada una de las experiencias algunos conceptos cobran mayor relevancia que otros, y algunos de los contenidos previos se preservan como anclaje de la memoria de la cual partieron:

De tal manera que en los temas-personaje se observa la tensión entre los nuevos investimentos de orden temático e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la “memoria intertextual” de las anteriores. Los temas-personaje son, entonces, una verdadera caja de resonancia intertextual [...] toda nueva versión de un tema-personaje entabla un diálogo significante con todas las que le preceden. (Pimentel, 1993: 218)

Las diferencias en la importancia que va a tener cada tema-valor en el personaje en una realización específica se pueden explicar con ayuda del término *desplazamiento de la carga temática*: “Los desplazamientos en la carga temática son, entre otras, una forma de articulación ideológica de un material temático de naturaleza pre-textual. Los temas serían entonces literalmente pretextos ideológicos” (Pimentel, 1993: 219).⁶

En lo que toca a nuestro tema, con cada nuevo ejercicio, el personaje de la *flâneuse* que se hace existir en un momento y contexto específicos es liberado por aquellas que lo personifican, que además llevan a cabo una reelaboración de la tradición de las artes visuales, la literatura y el acontecer histórico. Con Amanda Gutiérrez y las Flaneadoras uno de los primeros contenidos ideológicos que se detectan es la elección de los nombres que hacen visible un tema-valor relacionado con posicionamientos acerca de la lengua y el género. Las Flaneadoras, por ejemplo, optan por sacar el vocablo del contexto obligado por la lengua francesa al usar su castellanización y usar el sustantivo en femenino para su colectivo. Amanda Gutiérrez, por su parte, desde la escritura del nombre de su proyecto mediante el signo >, lleva a cabo dos tránsitos:

⁶ Para entender las formas en las que se materializa un tema-personaje y cómo se registran los cambios en las cargas temáticas en función de un “clima ideológico”, remito también a Pimentel (2012)

el primero nos indica el tránsito de la lengua *Flâneuse* > *La caminanta*; el otro, del género caminante > caminanta.

Las Flaneadoras pelean, entre otras cosas, la reescritura y reinterpretación de la historia de la ciudad de Madrid renombrando sus calles y contando las historias omitidas de las mujeres que la habitaron antes. Proponen conversaciones grupales en sitios específicos que con frecuencia involucran cuestionamientos a leyes e instituciones como la Iglesia, las cárceles y los hospitales y sus prácticas disciplinarias. Del mismo modo, *La caminanta*, además de caminar y observar, escucha a sus interlocutoras, que son distintas cada vez. Permite la entrada de componentes tensos al abrir la conversación a temas no necesariamente agradables como el temor de caminar por ciertas calles, la condición migrante, la diferencia de edad o la discapacidad.

En nuestros días es posible hablar de *flâneuses* sin estricto apego a lo que habría definido otras materializaciones previas de ésta o del *flâneur*. A través de la noción de un personaje que porta una carga histórica y a la vez es investido de nuevos valores, es posible explicar los notorios desplazamientos en la carga temática que cada una materializa, con sus respectivas razones ideológicas que son muchas veces explicitadas por las mujeres que trabajan desde este personaje. Estas autoras pueden ayudarnos a esbozar cómo podría ser la *flâneuse* del siglo XXI. A partir de estos ejemplos vemos que no busca a toda costa caminar contemplativa y sola, pues muchas veces se vincula colectivamente desde una identidad diversa. Su mirada no está separada del cuerpo ni es ajena a sus limitaciones. Sabe que no logrará ser invisible entre la multitud y deja de buscarlo para optar por el reconocimiento. Habla y también escucha. Su andar no reúne sólo experiencias gratificantes y acaso mira sobre su hombro de cuando en cuando para atajar algún riesgo latente o el enojo que producen ciertas interpelaciones. El miedo puede estar presente y su reto es crear pese a él y, quizás, con él. La *flâneuse* es un personaje que, como caja de resonancia, alberga la historia de su referente y con frecuencia lo excede. En la posibilidad de su quehacer hay implícita una conquista que es en parte herencia de las caminantes previas. Hay una resistencia a las condiciones actuales y también una apuesta hacia el futuro.

Referencias bibliográficas

BALDUCCI, Temma. (2017). *Gender, Space, and the Gaze in Post-Haussmann Visual Culture*. Routledge.

- BAUDELAIRE, Charles. (2018). *El pintor de la vida moderna* (Alejandro González Palomares, Trad.). Impronta.
- BENJAMIN, Walter. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- BROOKLYN LEAGUE OF WOMEN [@brooklynleagueofwomen]. (2019). *BROOKLYN LEAGUE OF WOMEN WALKERS AND SELF IDENTIFY FEMALE, Non-comforming, Non-binary Bodies* [Blog]. Tumblr. <https://brooklynleagueofwomen.tumblr.com/>.
- BUCK-MORSS, Susan. (2005). “El flâneur, el hombre-sándwich y la puta: las políticas del vagabundeo”. En *Walter Benjamin. Escritor revolucionario* (pp. 117-167). Interzona.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde. (2009). “La reflexión sobre el flâneur y la flanerie en los escritores modernistas latinoamericanos”. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, 33(1), 21-35.
- DEBORD, Guy. (1958, diciembre). “Teoría de la deriva” (Luis Navarro, Trad.) (en línea). Recuperado de <https://sindominio.net/ash/is0209.htm>.
- ELKIN, Lauren. (2018). *Flâneuse: una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Malpaso Ediciones.
- FLANEADORAS. (2016a). *Flaneadoras* [sitio web]. Recuperado de <https://flaneadoras.com/>.
- FLANEADORAS. (2016b). “Paseos urbanos: Proyecto Flâneuse [deambula la ciudad]”. En *Flaneadoras* [sitio web]. Recuperado de <https://flaneadoras.com/paseos-urbanos-proyecto>.
- GUTIÉRREZ, Amanda. (2014). *Flâneuse>La caminata* [sitio web]. Recuperado de <http://amandagutierrez.net/esp/portfolio/flaneusela-caminanta/>.
- IGLESIA, Anna Ma. (2019). *La revolución de las flâneuses*. WunderKammer.
- PARSONS, Clare Olivia. (1996). *Women and the Walk: Female Flânerie and the Aesthetics of Public Space in Nineteenth-Century Europe* (Tesis doctoral, Harvard University).
- PARSONS, Deborah L. (2000). *Streetwalking the Metropolis: Woman the City and Modernity*. Oxford University Press.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1993). “Tematología y transtextualidad”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), 215-229. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>.

- PIMENTEL, Luz Aurora. (2012). “Los avatares de Salomé”. En *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literaria comparada* (pp. 37-67). Bonilla Artigas Editores; Universidad Nacional Autónoma de México.
- SOLNIT, Rebecca. (2015). “París. Botánica del asfalto”. En *Wanderlust. Una historia del caminar* (pp. 299-325). Hueders.
- TORRECILLA PATIÑO, Elia (2017). “Mujeres haciendo ciudad: Flâneuses y Las Sinsombrero”. *Kult-ur. Revista Interdisciplinària sobre la Cultura de la Ciutat*, 4(7), 79-98 <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2017.4.7.3>.
- RTVE. (2017, 6 de marzo). *Las Sinsombrero | Imprescindibles* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DXwgReVkrTQ>.
- WILSON, Elizabeth. (1992). “The Invisible Flâneur”. *New Left Review*, (191), 90-110. <https://newleftreview.org/issues/i191/articles/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur>.
- WOLFF, Janet. (1985). “The Invisible Flâneuse: Woman and the Literature of Modernity”. *Theory, Culture & Society*, 2(3), 37-46. <https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>.





SUKIENNICKA, Marta. (2021). *Éloquences romantiques. Les années de l’Arsenal (1824-1834)*. LISAA éditeur.

Marloly MANRIQUE ARCILA*

La famosa frase de Victor Hugo “Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe” ha sido considerada en numerosas ocasiones para confirmar una serie de ideas sobre el movimiento romántico en relación con el uso de la retórica. A lo largo de la tradición crítica del romanticismo, se ha señalado que los autores hicieron tabula rasa de los preceptos retóricos del neoclasicismo en pro de la búsqueda de una expresión más pura y libre, bien sea de cuestiones íntimas o populares. Así pues, el impacto de la retórica clásica en la tradición francesa se ha revisitado largamente en el campo de los estudios literarios. Sin embargo, dichas revisiones frecuentemente ignoran obras relacionadas con el periodo romántico. En la crítica académica francesa, la breve consideración del arte retórico en este crucial periodo es, en ocasiones, un acercamiento que desprecia ciertos elementos constitutivos de la retórica. Esto es, afirma la autora de *Éloquences romantiques*, un error de perspectiva de ciertos críticos que han querido interpretar la historia de la retórica a partir de modelos impuestos por el estructuralismo. Gérard Genette y su tesis sobre la *rhétorique restreinte*, por ejemplo, contribuyeron a esta interpretación reduccionista que “privilegiaba una aproximación focalizada en la dicción en detrimento de otros elementos constitutivos del ‘imperio retórico’” (9).¹

A pesar de este descuido y sus aparentes malinterpretaciones, en la primera parte del siglo XIX, los elementos más destacables que influenciaron la consolidación del movimiento romántico en Francia, como la historia, la poesía, la prensa e incluso las ciencias, han sido influenciados por la retórica. Gracias a ella, la literatura romántica igualmente ha sido dotada de “nociones elementales de estética literaria” (10), particularmente en lo que concierne a modelos discursivos y géneros retóricos. Si queremos bosquejar una historia de la retórica en Francia o de los orígenes del romanticismo en relación con las tradiciones que la anteceden, es necesario consolidar una investigación sobre las relaciones furtivas entre el romanticismo y la retórica y la manera en la que este movimiento interpreta y modifica la herencia de la oratoria clásica (10).

Es a partir del estudio de esta nueva elocuencia romántica que Marta Sukiennicka reinterpreta la historia del romanticismo en Francia. El análisis de la autora se centra en las obras de los principales autores que pertenecieron al círculo intelectual de la biblioteca de Arsenal entre los años 1824 y 1834. No se trata, sin embargo, de los escritores relacionados con el famoso *Cénacle* conformado alrededor de Victor Hugo. En su lugar, la autora ha elegido como eje principal al escritor Charles Nodier (1780–1844), orador revolucionario y teórico del discurso

* Egresada del Pregrado en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia. Contacto: smmanriquea@unal.edu.co

¹ Todas las citas literales han sido traducidas del francés al español por la autora de la reseña.

político, precursor del pensamiento romántico francés. Este autor contribuyó notablemente como guía a la obra de los autores estudiados en este libro: Alfred de Musset, Alfred de Vigny y, por supuesto, Victor Hugo, compañeros del Salón de Arsenal, lugar donde los románticos y los clásicos “en tregua” formaron vínculos de camaradería literaria que permitieron el nacimiento del concepto de *elocuencia romántica*. Como remarca Sukiennicka en la introducción de su libro, el análisis de la retórica romántica no se reduce a un problema de figuras literarias, sino que se trata, además, del estudio del uso de cierta voluntad de persuasión que se nutre de la tradición clásica y que hace posible el desarrollo de una consciencia metarretórica. Por tanto, su estudio sobre la elocuencia romántica se centra, principalmente, en la *inventio* y la *dispositio*, y, por supuesto, en la transgenericidad —es decir, en las diferentes marcas y registros discursivos de la retórica presentes en la literatura romántica—. Gracias a la elocuencia retórica, estos géneros crean nuevos campos discursivos en los que esta elocuencia romántica se ejerce de forma irónica, siempre “consciente de su propia historicidad y a veces de manera tan seria como una conquista política y social nueva” (11). Serán justamente estos elementos los que caractericen al romanticismo francés.

El estudio se introduce con una primera parte, “La rhétorique entre les belles-lettres et la Terreur”, en la cual la autora se pregunta por el estatus de la retórica en el seno de las llamadas *belles-lettres* y su enseñanza entre el final del siglo XVIII y la primera treintena del siglo XIX. Durante este periodo, las crisis sociales prepararon un terreno propicio para el renacimiento de la retórica. Sukiennicka traza un camino de evolución en la reflexión sobre la retórica a partir del análisis de programas escolares y tratados retóricos, gracias al cual demuestra cómo el arte oratorio fue una parte constitutiva del arte literario. Antes de la Revolución, la elocuencia era símbolo de “despotismo razonador” al servicio

de la Monarquía y la Iglesia, pero pronto se transformó en un medio para incitar el pensamiento y el corazón, en “una retórica de la ira partisana” (25), elemento necesario para constituir una sociedad republicana. La obra de Charles Nodier *Recherches sur l'éloquence révolutionnaire* (1829) es testimonio de este cambio. Los trabajos académicos de Nodier muestran justamente cómo el romanticismo reinterpreta las categorías de la antigua retórica y se apropia de ellas para pensar la creación literaria desde nuevos horizontes, a saber: el privilegio de una elocuencia libre y natural, la importancia del estilo individual del orador que nace naturalmente a partir de la inspiración y la observación, y la transformación de la imagen del orador clásico en la del escritor romántico.

El segundo y el tercer capítulo de este análisis, “De la rhétorique à l'éloquence” y “Les genres d'éloquence dans le romantisme”, respectivamente, se consagran al análisis de algunas obras de Nodier, Hugo, Musset y Vigny con el fin de evidenciar cómo el cenáculo de Nodier, sus opiniones y usos de la retórica y la elocuencia, contribuyó a forjar el concepto de elocuencia romántica alrededor de 1830. Dicho despliegue teórico posibilitó, primero, el desarrollo del *sacre de l'écrivain* que trajo consigo un cambio social en el estatus del escritor característico del romanticismo; segundo, la llegada de nuevos debates acerca del poder de la palabra en los tradicionales espacios destinados a la retórica: la tribuna, el púlpito y el estrado. Empero, según Sukiennicka, es la transgenericidad romántica, desarrollada en su último capítulo, el mayor logro de la interpretación romántica de la oralidad clásica. La incorporación de los géneros epidíctico, deliberativo y judicial en la literatura del romanticismo introduce una de las grandes modificaciones que aportan a la consolidación del discurso metapoético propio de la literatura moderna y a la transformación del

discurso amoroso. El uso de estos géneros se da, generalmente, como parodia y, a su vez, como una toma directa de la palabra en los debates de la sociedad francesa de la primera mitad de siglo; “así, la elocuencia es vista como neutral, irónica, reflexiva, algo propio de la poética de la modernidad” (202).

A partir de una lectura cuidadosa, es claro que la autora cumple con el propósito de definir los aportes de elocuencia romántica y la nueva estética literaria que se concibe en los primeros años del siglo XIX. La elocuencia dota al romanticismo de formas literarias nuevas que terminan consolidando sus características más conocidas. El desarrollo de la voz lírica del escritor, su activo rol social, la implementación de su estilo individual, nacen de una profunda necesidad histórica; de una necesidad de acción y cambio que dinamitó todas las posibilidades de creación de una escritura libre. Son, como pone en evidencia este trabajo, Charles Nodier y los escritores del Arsenal quienes han construido y asimilado estas necesidades en una poética metarretórica que define el rasgo característico de lo que llamamos literatura moderna: un uso magistral de

la ironía y la parodia que pone en jaque las paradojas de la modernidad.

Si bien este aporte ya representa un avance en la historia de la retórica europea, la obra constituye una importante contribución a la teoría del movimiento romántico francés que continúa la misma línea de investigación ya propuesta por Jean Molino, Arlette Michel y Anne Vibert, estudiosos de la retórica en Europa. Dicho esto, la verdadera importancia de este análisis reside en su capacidad para ampliar el panorama teórico de la literatura decimonónica. Así, en cuanto que comparatistas y estudiosos de la teoría, el ejercicio propuesto por Sukiennicka nos impulsa a reconsiderar algunos de nuestros supuestos teóricos y, sobre todo, a continuar indagando acerca de la génesis de estas ideas. Gracias a esta perspectiva, *Éloquences romantiques. Les années de l'Arsenal (1824-1834)* otorga la posibilidad de releer algunas obras cumbres del romanticismo a la luz de un arte olvidado que nos dio los puntos alrededor de los cuales han girado los principales problemas artísticos de la modernidad y que fueron clave para autores como Baudelaire y Flaubert, grandes parodiadores del lirismo romántico.



VILLEGAS, Irlanda; DIETZ, Gunther; FIGUEROA SAAVEDRA, Miguel (Coords.). (2019). *La traducción lingüística y cultural en los procesos educativos: hacia un vocabulario interdisciplinar*. Universidad Veracruzana.

Lorena RIVERA ROSAS*

En la sociedad multicultural en la que vivimos, es común vernos involucradas en alguna forma de traducción. En un sentido amplio de la palabra, la traducción interviene en tal variedad de situaciones en la vida cotidiana que es posible entenderla no sólo como un fenómeno lingüístico sino también como uno sociocultural, indispensable para la comunicación diaria. Por lo tanto, no es de extrañarse que *traducción* sea una palabra que suele aparecer en discusiones en torno a ideas y propuestas teóricas relacionadas con procesos de comunicación intercultural. La práctica y la reflexión teórica sobre la traducción se han convertido en herramientas centrales para el análisis crítico de diferentes fenómenos a tal grado que los *estudios sobre la traducción*, como disciplina independiente, se han caracterizado por atravesar y alimentarse de diversas perspectivas como la lingüística, la literaria, la histórica, por mencionar sólo algunas. Los estudios sobre la traducción son un espacio interdisciplinario que se nutre de todos aquellos ámbitos que estudian las relaciones y transformaciones socioculturales y textuales que ocurren a partir de cualquier tipo de intercambio. La presencia recurrente de la traducción en la creación de conocimiento en numerosas áreas ha dado lugar a diversos intentos por crear cierto orden y llegar a un consenso sobre las maneras precisas

para nombrar los procesos culturales en los que interviene como eje de análisis.

En este contexto, *La traducción lingüística y cultural en los procesos educativos: hacia un vocabulario interdisciplinar* surge a partir del diálogo interdisciplinario que ha dejado entrever la necesidad académica de crear un vocabulario común para nombrar y reflexionar de manera crítica sobre los fenómenos, nociones y efectos centrales en las prácticas educativas relacionadas con la traducción y la mediación intercultural. De acuerdo con Irlanda Villegas, Gunther Dietz y Miguel Figueroa Saavedra, coordinadores del proyecto, este compendio de dieciséis entradas parte de una noción de la traducción entendida como “un procedimiento cognitivo básico que subyace a todos los sistemas lingüísticos y culturales y que consiste en la capacidad creativa de generar homologías interlingües e interculturales de inteligibilidad mutua” (8). Esta concepción amplia sobre qué es la traducción, heredada del giro cultural y de propuestas más recientes dentro de los estudios sobre la traducción, permite que los dieciséis conceptos que se exploran a modo de fichas conceptuales abarquen discursos pertenecientes a distintas áreas de conocimiento como el diseño gráfico, la literatura, los estudios de género, la sociología y la didáctica, entre otras, y que refieran a procesos de intercambio no sólo

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Contacto: lorenarivera@filos.unam.mx

a partir de sistemas lingüísticos, sino también a partir de sistemas no verbales. El elemento unificador de los conceptos es su relevancia en el quehacer educativo, pues su elección se hizo a partir de la importancia que dichos conceptos tienen en los diferentes espacios y en la práctica educativa de las y los autores, pertenecientes a distintas universidades de México.

Cada una de las entradas se divide en apartados en los que se explora y problematiza la historia del concepto, sus diferentes acepciones o tipologías, a la vez que se aterriza en prácticas y usos específicos durante los procesos de enseñanza-aprendizaje, por lo que cada sección resulta no sólo significativa por sí misma, sino que en conjunto son un ejercicio sugerente para el desarrollo y la enseñanza de la traducción en México. Aunque cada uno de los capítulos puede leerse de forma independiente, el libro también sugiere rutas de lectura en las que se puede apreciar cómo los conceptos crean y surgen a partir de un entramado de relaciones de todo tipo (sociales, políticas, culturales, lingüísticas, entre otras), con lo que también proporcionan un comentario sobre cómo circula la traducción como categoría de análisis.

Así, por ejemplo, en la entrada “Ciudad en traducción”, Claudia Lucotti y María Antonieta Rosas Rodríguez abordan este concepto, acuñado por Sherry Simon (2006), en el que se considera la práctica traductora dentro de contextos urbanos, sociales e históricos en los que toman lugar diferentes procesos de la construcción de la identidad. Desde esta perspectiva, la traducción puede ser repensada no sólo como una serie de relaciones intertextuales, sino también como una red compleja de significados (y situaciones) multifactoriales que da cuenta del intercambio entre lenguas que ocurre día a día en contextos marcados, de manera notoria, por la multiculturalidad y el plurilingüismo. Esta entrada nos remite al concepto de “Competencia intercultural” de Gunter Dietz, quien esboza y problematiza las competencias interculturales

como un saber-hacer que permite que la práctica traductora ocurra a partir de relaciones menos asimétricas al enfrentarse con la gran diversidad cultural del país. Además de entrecruzarse en diversos momentos con lo discutido en la entrada mencionada con anterioridad, “Competencia intercultural” a su vez nos sugiere leer “Traducción transcultural”, escrita por Lilia Irlanda Villegas Salas.

Si bien la definición tan amplia de qué es traducción puede desdibujar por momentos a qué se refiere la palabra, en todas las entradas hay un énfasis en la traducción como mediación y gestión de diferentes tipos de saberes, identidades, políticas y acciones específicas, así como en la centralidad de la traducción y sus procesos para el desarrollo de la capacidad crítica para leer y entender el mundo que nos rodea. Esto es porque traducir y pensar en traducción implican desmontar las maneras en las que se crean significados para observar el funcionamiento de mecanismos de conceptualización identitaria, como lo son el género y la raza, los cuales intervienen en la creación de lo que conocemos como “realidad social”. En “Género y relaciones interculturales”, Verónica Moreno Uribe y Elia María del Carmen Méndez García mencionan que los alcances de la traducción en este sentido son tan amplios que incluso nos permiten buscar maneras de desarticular las diferentes opresiones que nos atraviesan; es decir, para las autoras, la traducción es un campo de acción. Estas ideas se complejizan aún más al seguir la ruta de lectura sugerida por esta entrada: “Traducción, feminismo y género”, “Traducción transcultural”, “Competencia intercultural” y “Transculturación”, de Julia Constantino Reyes, Lilia Irlanda Villegas, Gunther Dietz y Fabiola Itzel Cabrera García, respectivamente. De esta forma, las diferentes rutas de lectura permiten a quien lee entablar un diálogo más complejo con los conceptos que se presentan, y demuestran así el alcance del proyecto. Además de las conexiones propias que se puedan crear al navegar por

las entradas, quien se acerque a este texto tiene también la posibilidad de seguir explorando cada tema, pues cada entrada termina con una amplia sección de sugerencias bibliográficas.

La traducción lingüística y cultural en los procesos educativos: hacia un vocabulario interdisciplinar presenta una perspectiva de la traducción con una doble pertinencia dentro del área en nuestro país. Por un lado, da cuenta del desarrollo complejo de los estudios sobre la traducción en los procesos educativos dentro de diferentes espacios académicos mexicanos al

explorar conceptos que por sí mismos revelan cuáles han sido y continúan siendo las preocupaciones y ejes de discusión centrales. Por el otro, expone un esfuerzo por dar sentido a metodologías, prácticas, conceptos y terminología que han surgido en otras latitudes y que aplican de manera muy específica a otros contextos, por lo cual utilizarlos para hablar de traducción en el contexto propio es un ejercicio constante de reflexión crítica. Este vocabulario funciona, entonces, como una invitación a seguir contribuyendo desde nuestras coordenadas.

Referencia bibliográfica

SIMON, Sherry. (2006). *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*. McGill-Queens University Press.



LEBEAU, Suzanne. (2019). *Escribir para públicos jóvenes, una conquista de la libertad* (Pilar Sánchez Navarro, Trad.). Paso de Gato.

Claudia GIDI*

La peculiar respuesta de un público infantil frente a un espectáculo de comedia del arte lleva a Suzanne Lebeau —destacada actriz y dramaturga canadiense, quien se ha distinguido precisamente por sus aportaciones al teatro para jóvenes y niños— a plantearse una serie de preguntas que guiarán su investigación durante muchos años: “¿acaso hay un lenguaje especial para conmover a los espectadores jóvenes? ¿Cuál sería ese lenguaje? ¿Cómo se articularía?”

El libro *Escribir para públicos jóvenes* responde a estas y muchas otras cuestiones; es también el resultado de un proceso de maduración crítica y reflexiva de cuatro décadas. En el transcurso de una investigación que comenzó hacia la década de 1960, Lebeau descubrió muy pronto la enorme distancia que hay entre la vitalidad, curiosidad, impertinencia y complejidad propias del lenguaje de los niños y el que se emplea en los espectáculos que se les suele presentar: afectado y “demasiado bien educado”. Constatar esa discrepancia llevó a la entonces joven actriz a convertirse en dramaturga y a crear sus propios espectáculos. Poner en cuestión la manera en que se escribe para niños supuso una dificultad todavía mayor, si se quiere: significó poner en entredicho la manera en que los adultos nos relacionamos con los chicos; lo que la llevó a reflexionar sobre una relación que es en principio desigual, en la medida que es el adulto quien decide, elige. De ahí que surgiera la otra gran

pregunta que guía buena parte del desarrollo del libro: “¿cómo en un contexto desigual de doble autoridad (el autor frente al público y el adulto frente al niño) es posible crear las condiciones para un encuentro teatral que ponga en presencia dos intimidades?”

Cuatro capítulos integran este libro, que cuenta entre sus virtudes con una sólida investigación documental y artística. En el primero, la palabra clave es contexto. Lebeau sitúa históricamente la idea misma de la infancia, y para ello repasa las opiniones de pensadores, pedagogos y psicoanalistas de la talla de Philippe Aries, Freinet, Piaget o Merleau-Ponty, por sólo mencionar algunos. Pone asimismo en contexto al teatro —particularmente al teatro para niños y su no muy dilatada historia— y reflexiona sobre lo que ha supuesto el paso del drama clásico al contemporáneo. Especialmente interesantes me parecieron sus reflexiones acerca de lo que la autora llama el reglamento implícito que rige los espectáculos convencionales para niños —“reglamento” que lleva a los creadores a observar acuciosamente, bajo la lupa de valores morales y estéticos al uso, el más mínimo de sus gestos—. No se permiten, por tanto, mostrar en la escena lo que ellos ven y sienten sobre el mundo, sino lo que una sociedad determinada acepta no sólo como bueno y formativo para los infantes, sino como ejemplar. Por si fuera poco, se asume acriticamente que, a los jóvenes espectadores, de forma unánime, les debe gustar lo que se les

* Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias,
Universidad Veracruzana

presenta. De este modo, a través de una historia linda que tranquilice ¡a los adultos!, en la que el bueno es premiado y el malo recibe su merecido, se busca educar y complacer. Por último, y para colmo de sus limitaciones, este tipo de teatro debe presentar una “verdad” que muestra como incuestionable.

El segundo capítulo está dedicado a lo que la autora llama conceptos estructuradores: *autoridad, empatía y metáfora*. A través de ellos, Lebeau busca entender las dificultades inherentes a la escritura teatral para niños, al tiempo que identifica las condiciones necesarias para el encuentro de dos intimidades. Como en el transcurso del libro, la dramaturga explora todos estos elementos desde una perspectiva teórica muy sólida, pero siempre incorporando lo que ella misma ha experimentado a lo largo de los años. Al tratar el problema de la autoridad, Lebeau constata cómo los adultos han intentado vigilar el encuentro de los niños con el arte, como si éste fuera “el último refugio de las prácticas educativas autoritarias”. Una vez identificado este problema, la autora concibe la idea de la empatía como agente de cambio, es decir, como instrumento de conocimiento del otro y, en su dimensión más profunda, de uno mismo. Seguir por este sendero le ha permitido a Lebeau reducir el abismo, construir puentes entre creador y espectador, rechazando la idea de ser el adulto “que sabe”, siendo sensible a la vitalidad y complejidad del propio discurso infantil. Por último, la autora considera la “metáfora fundadora” no sólo como otra vía para enfrentar el problema de la autoridad en las relaciones adulto-niño, sino también como un camino para situar al espectador en el lugar determinante que ocupa en los procesos creativos. En este punto, la reflexión parte del proceso de composición del texto *Los pequeños poderes (Les petits pouvoirs)*, trabajo que se extendió por un año y en el que participó un grupo de niños. Las apoyaturas teóricas más significativas en la elaboración de este apartado fueron los ensayos de Paul Ricoeur (*La metáfora*

viva) y de Bertrand Gervais (*Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*).

El teatro participativo es uno de los caminos creativos sobre los que la artista reflexiona en el tercer capítulo del libro. Se trata de un tipo de espectáculo teatral en el que el niño participa activamente y deja de ser un simple espectador; es decir, en el que se le reconoce plenamente su capacidad creadora. Optar por un teatro de esta naturaleza presupone gran cantidad de requisitos: desde una distribución peculiar en el espacio, hasta la disposición de los actores para enfrentar una buena dosis de incertidumbre, la que acarrea consigo la improvisación misma. De 1974 a 1980 Lebeau escribió cinco textos dramáticos con la mira de incorporar la plena participación de los infantes en el desarrollo de los espectáculos. Sin embargo, este tipo de experiencias creativas hubieron de enfrentar innumerables escollos que llevaron a la dramaturga y su grupo de actores a lo que consideraron un callejón sin salida. A partir de este momento la búsqueda sigue otros derroteros, aunque siempre en estrecho contacto con los chicos. Muchas de las obras que escribió consumieron meses enteros de talleres en los que trabajó con los pequeños, agrupados según sus edades, pero con frecuencia provenientes de distintos medios socioculturales. Son múltiples las líneas de investigación que revisa Lebeau en este capítulo: por ejemplo, analiza cómo ocurre el proceso de identificación, tanto de los menores de edad como de los adultos que asistían a las funciones. Pero quizá una de las reflexiones más interesantes es la que hace en torno de la autocensura; reflexiones que asocia con la escritura de tres obras, entre 1991 y 1994. Se detiene también a analizar, entre otras, una de sus obras más conocidas y perturbadoras, *El ogrito*, que fue traída a la escena mexicana con gran éxito.

Finalmente, en el cuarto capítulo, la autora parte del texto *Tres hermanitas* para explorar nuevas estrategias que le permitieran lograr el encuentro vivo y auténtico entre dos

sensibilidades, y en él afronta uno de los temas más dolorosos y perturbadores para los seres humanos: la enfermedad y la muerte de un niño. Este nuevo proyecto entrañó una revisión exhaustiva de las herramientas, tanto investigadoras como creativas, utilizadas por la autora a lo largo de cuarenta años. Supuso también una exploración profunda de las formas teatrales de expresión que incidían en, por ejemplo, el manejo del tiempo, la dosificación de la información, las rupturas tonales, la narración en el drama, hasta dar con las elecciones adecuadas, que permitieran una experiencia profunda y empática,

liberadora y vital, que no evade la tensión ni las contradicciones humanas. Al final de cuentas se trata de crear un espectáculo abierto a las formas de arte más contemporáneas, con plena confianza en el espectador.

Escribir para públicos jóvenes es un viaje apasionante por los senderos que durante varias décadas siguió una artista de gran calado comprometida con la infancia y con el arte dramático en su más alta expresión, y que no duda en plantear en la escena las preguntas esenciales y existenciales que atraviesan la vida, del nacimiento hasta la muerte.



