

COLLOQUIA

La conmemoración de
lo literario

Edición
Raquel Molina Herrera
Victoria Ríos Castaño



Comité scientifique :
Victor A. Ferretti, Universität Augsburg
Adriana Mancini, Universidad de Buenos Aires
Héctor Perea, UNAM
Inés Sáenz, Tecnológico de Monterrey

Illustration de couverture : Diana Paola Pulido Gómez
Maquette : Gerardo Centenera et Jérôme Dulou
Mise en page : Raquel Molina Herrera
Révision : Sofía Mateos Gómez

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur. Droits réservés.

© 2018, Eduardo Ramos-Izquierdo
ISSN : 2605-8723

Índice

En el umbral: variaciones de la conmemoración	5
De la primacía poética	9
Sed de ilusiones y palabra extinta. El expresionismo en Rubén Darío y César Vallejo <i>Rocío Oviedo Pérez de Tudela</i>	11
De la recepción y la memoria	27
1967-2017. Conmemoraciones literarias y recepción de la literatura hispanoamericana: apuntes de lectura <i>Anna Boccuti</i>	29
João Guimarães Rosa : un auteur à remémorer pour le commémorer <i>Márcia Aguiar, Michel Riaudel</i>	45
Frente a las muertes mexicanas	59
Lectura socio-crítica de <i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo <i>Théophile Kouï</i>	61
<i>Las muertas</i> de Jorge Ibargüengoitia después de cuarenta años: entre crónica y género policial <i>Laura Alicino</i>	71

De las voces plurales del sur	87
“El país donde los niños no querían nacer”: ¿literatura infantil y juvenil de Augusto Roa Bastos?	
<i>Fabiola Cecere</i>	89
Osvaldo Soriano (1943-1997) entre Argentina e Italia	
<i>Susanna Regazzoni</i>	99
Excesivo, frenético, mutante: Copi, autor en tránsito, entre la historieta, el teatro, la narrativa	
<i>Lucrecia Velasco</i>	111
Contrapuntos a García Márquez	123
Macondo, de aldea feliz a ciudad	
<i>Javier Gómez-Montero</i>	125
Memorias de una vida mágica	
<i>Alice Favaro</i>	135
De la escritura a los ecos en Cabrera Infante	145
El ave del paraíso perdido: ecología y escritura del exilio de Guillermo Cabrera Infante	
<i>Claudia Hammerschmidt</i>	147
<i>Tres/Trois Tristes tigres</i> : une étude comparative de l'original et de la traduction	
<i>Victoria Ríos Castaño</i>	159
Descubrimiento de la libertad de la escritura y del idioma a través de <i>Tres tristes tigres</i>	
<i>Zoé Valdés</i>	175
Bibliografía	181
Index Nominum	203
Index Rerum	207

EN EL UMBRAL: VARIACIONES DE LA CONMEMORACIÓN

1. Conmemorar

*If all time is eternally present
All time is unredeemable.*

A: Recordar solemnemente algo o a alguien, en especial con un acto.
Celebrar con una ceremonia el recuerdo.

B: *Commemorare*, de *cum*, et *memorare*: tener memoria.

C: Memoria:

Crear una relación con el tiempo.

Restituir autores y obras del pasado como un proyecto presente hacia el futuro.

2. Desde un coloquio

El presente volumen publica una selección de las ponencias presentadas en el Coloquio internacional “Escrituras plurales: la conmemoración de lo literario” que tuvo lugar el 9 y 10 de noviembre de 2017 en la Sorbonne, organizado por el *Séminaire Amérique Latine (CRIMIC)* en colaboración con la Université Félix-Houphouët-Boigny (Abidjan), la Università degli Studi di Bologna, la Friedrich-Schiller-Universität de Jena, la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, la Universidad Complutense de Madrid, la Sapienza, Università di Roma, la Universidad de Sevilla, la Università degli Studi di Torino, la Università degli Studi di Udine y la Università Ca’ Foscari Venezia.

En la convocatoria del coloquio señalé que en 2017 se cumplían los ciento cincuenta años del nacimiento de Rubén Darío, los cien de Juan

Rulfo y Augusto Roa Bastos, así como el centenario del fallecimiento de José Enrique Rodó. De igual manera, evoqué los cien años de la publicación de *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, los cincuenta de *Cien años de soledad* y de la edición sin censura y canónica de *Tres tristes tigres*. Esta lista no era de ninguna manera exhaustiva.

Ahora bien, si la propuesta inicial contemplaba conmemoraciones de múltiplos de cincuenta, aceptamos propuestas para otros lapsos de tiempo, tanto para los nacimientos y muertes de los autores como para las fechas de publicación de sus obras. Esto nos permitió generalizar la idea de fecha conmemorativa en aras de la pluralidad y abrir la posibilidad de una red de relaciones de autores y de obras que resultó inesperada y en algún momento sorpresiva.

Otros aspectos que me parecieron interesante tratar fueron:

-La reflexión sobre el concepto de *conmemoración* en el ámbito de lo literario.

-Nuevas lecturas de lo canónico y redescubrimientos de lo olvidado.

-Los estudios comparativos de autores y/o obras que abrieran nuevas perspectivas críticas.

-La presentación de nuevos enfoques a partir de herramientas analíticas y aportes bibliográficos más recientes.

El lector podrá observar que estos aspectos aparecen en las páginas de los artículos a continuación.

3. Hasta un volumen

En la estructura del presente libro se distinguen seis etapas principales, que van desde el paradigma de la poesía fundacional hasta las variadas formas genéricas en prosa, historieta y teatro que cubren los espacios geo-literarios de México, Cuba, Colombia, Perú, Brasil, Argentina, Paraguay y sus concomitancias en los de Francia e Italia.

En la primera etapa, la de la primacía poética, Rocío Oviedo Pérez de Tudela estudia cómo el símbolo y las imágenes de Rubén Darío evolucionan y se acercan al expresionismo y cómo César Vallejo establece un enlace entre el expresionismo y el existencialismo. Así, si en *Los heraldos negros* hay una dislocación de la realidad, en Darío hay una correspondencia con los cuadros de Ensor y de Munch.

En la etapa de la recepción y la memoria presentamos dos artículos. El de Anna Boccuti examina si los aniversarios celebrados en el 2017

han repercutido en la recepción de la literatura hispanoamericana en Italia y, en particular, analiza las publicaciones dedicadas a Julio Cortázar que han dominado la recepción italiana de su obra y orientado la construcción de su figura literaria en los últimos años. Por su parte, Márcia Aguiar y Michel Riaudel demuestran como la recepción francesa de la obra de Guimarães Rosa tiene algo de encuentro fallido, a pesar de que comenzó con fuerza cuando la editorial Seuil, obtuvo los derechos de *Grande sertão: veredas*. El cincuentenario de la muerte del autor les permite un repaso de las aventuras y desventuras de su obra.

Una tercera etapa del volumen presenta un par de artículos de dos formas de muertes mexicanas. En el primero, Théoophile Kouï nos propone para el caso de *Pedro Páramo*, que estima una obra canonizada por su alcance altamente humano, una nueva lectura socio-crítica que busca poner de relieve las modalidades de la inscripción de lo social y de lo histórico en la novela. Laura Alicino, a su vez, muestra como *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia continúa siendo uno de los ejemplos más llamativos de la interacción formal entre crónica y género policial para realizar una lectura crítica en la que la interacción semántica y formal también determina una doble función de la crónica en México.

Una tercia de textos conforma la etapa que permite distinguir una pluralidad de voces literarias en el cono sur. En un primer ensayo Fabiola Cecere cuestiona la clasificación del cuento “El país donde los niños no querían nacer” de Augusto Roa Bastos como texto únicamente infantil. Así, analiza algunos estudios sobre literatura infantil y otros sobre los ejes clave de la narrativa del autor, para proponer un modelo binario que rige la estructura de sus cuentos. A continuación, Susanna Regazzoni examina la recepción discordante de Osvaldo Soriano por parte del público argentino frente al europeo. Si en Italia sigue existiendo un amplio número de lectores que recuerda y relea con entusiasmo su obra, en la Argentina la polémica sobre su éxito popular y su alejamiento de la Academia se manifiesta en disputas, ajenas al discurso literario. Por último, en su artículo sobre Copi, viñetista, dramaturgo y narrador, Lucrecia Velasco estudia en sus obras el efecto de continua transformación, en donde las identidades son fluidas y los sujetos descentrados. En ellas se vislumbra una contaminación recíproca entre los recursos del teatro, la historieta y la narrativa, que ha dejado un legado para la escritura novelesca actual.

En la siguiente etapa, podemos leer un par de contrapuntos críticos a la figura y a la obra del inagotable García Márquez. Así, Javier Gómez Montero muestra que el surgimiento, desarrollo, apogeo y declive de Macondo en clave mítica bosqueja una estructura urbana con momentos de crisis y alienación reflejados en los Buendía. Macondo es parábola de ciudades latinoamericanas de modestas dimensiones hasta los años sesenta en los que se asoman al umbral de la modernidad. Por otra parte, La novela gráfica *Gabo. Memorias de una vida mágica, biografía de García Márquez en imágenes* le permite a Alice Favaro reflexionar sobre la imposibilidad de escindir biografía y producción literaria. La obra no es sólo un homenaje al escritor sino también un documental sobre la intensidad de su existencia y la pasión por la literatura, las artes visuales y el cine.

La última etapa de este volumen ofrece tres textos consagrados a la obra de Guillermo Cabrera Infante, injustamente olvidada y merecedora de una revalorización. Claudia Hammerschmidt en su lectura de la obra del cubano (en especial de *Tres tristes tigres*) demuestra que la poética de Cabrera Infante refleja la pérdida existencial en la que se basa, hace coincidir la experiencia concreta de la nostalgia con la imposibilidad de la representación y se sirve de sus paradojas para poner en escena una ecología de los restos. El artículo de Victoria Ríos Castaño parte de las declaraciones que Albert Bensoussan en varias entrevistas y ensayos sobre su traducción de *Tres tristes tigres* en colaboración con el autor. Analiza, en particular, varios pasajes de la novela con diversos juegos de palabras que le permiten reflexionar sobre la imagen del traductor y del escritor. Por último, presentamos un ensayo de Zoé Valdés, en el que la autora muestra la fundamental importancia de la obra de Cabrera Infante en su formación y en su escritura literaria, impronta que vale la pena buscar en otras voces de la literatura latinoamericana contemporánea.

Quisiera agradecer a las editoras, Raquel Molina Herrera y Victoria Ríos Castaño, sus lecturas y revisiones minuciosas; a Diana Paola Pulido, el diseño; y a Sofía Mateos Gómez, la cuidadosa revisión final. Este volumen ofrece un crisol de enfoques críticos, lúcidos y plurales a partir de las variadas declinaciones de la conmemoración.

ERI

DE LA PRIMACÍA POÉTICA

Sed de ilusiones y palabra extinta. El expresionismo en Rubén Darío y César Vallejo

Rocío Oviedo Pérez de Tudela
Universidad Complutense de Madrid
mroviedo@filol.ucm.es

Resumen: El símbolo y las imágenes de Rubén Darío evolucionan de tal forma que se acercan a los movimientos de vanguardia, como el expresionismo. De igual modo César Vallejo, heredero del modernismo, establece un enlace entre el expresionismo y el existencialismo, y ofrece en *Heraldos Negros* una dislocación de la realidad, próxima, como también le ocurría a Darío, a los cuadros de Ensor y Munch.

Palabras clave: Rubén Darío, César Vallejo, vanguardia, expresionismo, James Ensor, Edvard Munch

Résumé : Le symbole et les images de Rubén Darío évoluent de telle sorte qu'ils se rapprochent des mouvements d'avant-garde, comme l'expressionnisme. César Vallejo, héritier du modernisme, établit un nouveau lien entre expressionnisme et existentialisme. Dans *Heraldo Negros*, il disloque la réalité de façon comparable aux tableaux d'Ensor et de Munch, comme Darío l'avait fait.

Mots-clés : Rubén Darío, César Vallejo, avant-garde, expressionnisme, James Ensor, Edward Munch

Abstract: Rubén Darío's images and symbols evolved in such a way that they were close to Avant-garde movements, including Expressionism. In a similar manner, César Vallejo, heir to Modernism, established a link between Expressionism and Existentialism. In *Heraldos Negros*, he offers a dislocation from reality that is close, as in Darío's case, to Ensor and Munch's paintings.

Keywords: Rubén Darío, César Vallejo, Avant-garde, Expressionism, James Ensor, Edward Munch

Títulos como *Los poetas malditos* de Verlaine o *Los raros*¹ de Darío significan y derivan hacia una apreciación diferente de la realidad que lleva el sello de los expresionistas. El expresionismo mantiene una intensa relación con el romanticismo alemán, especialmente en textos como *Arte y poesía* de Heidegger, donde analiza, entre otras cuestiones, la poética de Hölderlin. Pero a su vez converge con el rezago del simbolismo en poetas como Verlaine, Mallarmé o Baudelaire, especialmente en los *Paraísos artificiales* o *Las flores del mal*.

Se trata de una manifestación literaria acorde con la época, la crisis finisecular, manifestada en un gusto sadomasoquista por el catastrofismo, ejemplificado por Spengler en su *Decadencia de Occidente* (Guillermo de Torre 200-201). El simbolismo, a su vez, se puede considerar un movimiento precursor de la vanguardia, como indica Sáinz de Medrano, puesto que del malditismo decadentista emanan rasgos convergentes. La crítica, así mismo, ha advertido otras coincidencias con lo gótico y lo barroco ya que: “supone una mutación óptica, un cambio en el modo de ver” (Michelis 202), afirmación que recuerda el carácter esencial del expresionismo: la interpretación artística del mundo real no tal y como aparece representado sino bajo la primacía de la subjetividad².

Históricamente el expresionismo considerado como movimiento³, surge al mismo tiempo que el futurismo (1909), si bien sus manifestaciones son anteriores y experimentará una mayor duración en el tiempo. Tanto el impresionismo contra el que supuestamente se

¹ Gonzalo Rojas: “Raro quiere decir en esas líneas elegido, extraño, decadente, extravagante, enajenado. Parece que en ellas se postulara esa conciencia anárquica tan exaltada por los poetas del ciclo simbolista en el que se cumple una idea muy debatida: el intelectual intenta asumir sobre sí mismo la realidad para responder de ella y, al hacerlo, demuestra que asumirla es tener horror de ella, según propone Gorz” (296).

² Los eximios representantes del expresionismo literario, Bertold Brecht (1898-1956), Franz Kafka (1883-1924) y August Strindberg (1849-1912), manifiestan un gusto por la fealdad y lo gótico o lo horrible que recuerda a los fauvistas. Gutiérrez Girardot analiza el expresionismo alemán especialmente en la posguerra en *Entre la ilustración y el expresionismo. Figuras de la literatura alemana*.

³ El expresionismo se propagó a través de los grupos *Die Brücke* (1905) y *Der Blaue Reiter* (1910-1914), y la revista alemana *Der Sturm* (1910-1919), dirigida por Herwarth Walden, uno de los primeros escritores expresionistas. Se difunde en Francia con la llamada *Escuela de París*, en la revista *Selection* de Bélgica y sobre todo en el norte de Europa.

rebela el expresionismo, como el existencialismo, son movimientos cuyos eslabones se entrelazan. El poeta se analiza a sí mismo en sus emociones, pero dentro de un correlato real y no sentimental es un alejamiento del sentimentalismo como tal, propio del romanticismo. Si mantienen un haz de relaciones con él es, precisamente, en razón de la subjetividad. Perdura la emoción más intensa, propia del sujeto, pero elude el sentimiento. Se persigue una catarsis: el sentimiento es lo que añade el espectador o el lector ante lo leído o contemplado. Al igual que sus predecesores modernistas pretenden a veces, a través del humor y la ironía, un ataque a la sociedad burguesa (Barrera 12). Sin embargo, al tiempo entroncan con el romanticismo alemán por, como indica Guillermo de Torre, “cierta aspiración secreta hacia el caos” (201)⁴. Para Schwartz “el expresionismo alemán y el surrealismo francés, situados al inicio y al final del periodo de vanguardias [...] tienen como factor semejante su preocupación social” (42). En todo caso el expresionismo, como indica Guillermo de Torre, es difícil de definir con exactitud, especialmente por su polifacetismo; si bien, continúa, “acierta a captar y reflejar con asombrosa fidelidad el estado anímico de la sociedad que forma su entorno inmediato” (320). Entre sus caracteres se encuentra su oposición al naturalismo y su predilección por el gótico y el barroco, especialmente el gótico flamígero como manifestación de una tensión espiritual que finalmente desemboca en la desesperación: “La crudeza se hace crueldad, la burla de lo bello canónico llega a ser apología de la fealdad, lo irracional se convierte en demoníaco”, como también sucede en el barroco. Todas estas características facilitan la valoración de Gliksohn como una estética “de la distorsion, du paroxysme, du cri” (7).

El expresionismo viene a poner de relieve los pensamientos contradictorios del ser humano, el reino del deseo y la subjetividad, la disociación del yo, la convergencia del sueño y el pensamiento lúcido. Para ello se sirven de la sátira y la caricatura o la deformación como ocurre con el esperpento de Valle Inclán. En el expresionismo el artista se centra en los valores humanos, “no para percibir su belleza o excelencia, sino para contemplar su ruina, viendo cómo se han ido resquebrajando y perdiendo substancia y autenticidad; y que el único

⁴ Un claro paradigma se encuentra en la obra de Walter Muschg: *Historia trágica de la literatura*.

valor social que no cambia, que es eterno y permanente, es el dolor” (González López 71).

Rubén Darío puede ser considerado, de acuerdo con Yurkievich, un precursor de las vanguardias⁵. Rasgos como:

La proyección mítica, misticismo y ocultismo coexisten en contraste con la actualidad tecnológica, con la exaltación del mundo contemporáneo [...] [.] la sencillez y el candor expresivos alternan con complejidades y artíficos; la claridad y la precisión se yuxtaponen con una propensión al oscurecimiento, al enrarecimiento, a la incongruencia y el caos (44).

Es esta una opinión que coincide con Ycaza Tigerino y Zepeda, quienes veían en Darío el germen del psiquismo surrealista, el “estilo geométrico” del ultraísmo y hasta el “Absoluto” propuesto por Marinetti (112).

En “Marinetti y el futurismo”, Rubén Darío es uno de los primeros en analizar un movimiento de vanguardia como es el futurismo (*Le Figaro*, 20 de febrero y *La Nación*, 5 de abril de 1909)⁶, si bien las referencias fundamentales proceden de las “Dilucidaciones”, escritas como prólogo a *El canto errante*, una obra cuyos poemas adoptan en su ejecución, como se verá, rasgos semejantes al expresionismo⁷. Como recuerda Luis Sáinz de Medrano, Darío concede la paternidad del futurismo al mallorquín Gabriel Alomar, lo que, añade, implica un menosprecio hacia el movimiento italiano de vanguardia (Sáinz de Medrano 320).

Los motivos de este carácter precursor de los rasgos expresionistas por parte de Darío se muestran en la convergencia con sus preferencias por el esoterismo –como búsqueda de una espiritualidad nueva– que se

⁵ Sin olvidar el vanguardismo de Lugones en su *Lunario* y más aún el de Herrera y Reissig, reflejado en casi toda su producción, si bien no son materia de este ensayo.

⁶ En “Al paso de Darío. Símbolo iniciático y acceso a la Vanguardia”, ya defendí que no es total el rechazo a Marinetti por parte de Rubén Darío (206). Véase también Carlos Ildemar Pérez.

⁷ No es una sorpresa ya que hasta 1914 no hubo un reconocimiento del movimiento, pese a que el término fue utilizado por primera vez en 1901 en el Salón de los independientes por Julien Auguste Hervé.

remonta a Yeats (1897, *La rosa secreta*)⁸. La vida se transmuta en muerte y la muerte en vida superior. El carácter precursor de Darío, como recuerda Ricardo Llopesa, ya fue puesto de relieve por Ernesto Mejía Sánchez (*Cuestiones rubendarianas*), al indicar que el poema “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín” (1904), publicado en *Cantos de vida y esperanza* (1905), “inicia en nuestra lengua el empleo de los elementos oníricos o inconscientes, con algún adelanto a otras lenguas europeas” (Mejía Sánchez 125). Y añade que el poema “Metempsícosis” (1898) se adelanta en seis años⁹ a la vanguardia (Ricardo Llopesa).

Rasgos precursores del expresionismo se aprecian en Darío en los poemas incluidos en *El canto errante* y en los poemarios sucesivos. El desdoblamiento del sujeto, que ya señalara Ricardo Llopesa al analizar “Metempsícosis”, propicia los factores expresionistas, puesto que supone contemplarse desde la subjetividad, es decir, otra forma de la realidad que no es la que refleja el espejo, como se puede apreciar en los cuadros de Nolde (1867-1956), Ensor (1860-1949) y Munch (1863-1944), en los que se destaca la pobreza, la violencia o el sufrimiento, como más adelante se podrá comprobar en Vallejo. Es el caso de la representación de las máscaras y los esqueletos de Ensor, que comienzan a ser obsesivos en su obra a partir de 1887 –como en *Esqueletos deteniendo a las máscaras* de 1891, o el más famoso que supuso un acicate contra la sociedad de su tiempo, su *Cristo entrando en Bruselas* de 1888, como también lo serían los cuadros absolutamente escatológicos del sádico y diabólico Rops.

⁸ Temas como “La rosa niña” de Darío remiten a la búsqueda de la perfección, como refleja la rosa mística. Así mismo, en su artículo sobre Mendès hablará de “rosas artificiales que huelan a primavera”.

⁹ Señala la lectura de Nerval que subyace al texto con quien también comparte la visión de su doble y las prácticas esotéricas que se pusieron de moda a través de la Teosofía, los Rosacruces (San Peladan) y el Grupo Independiente de Estudios Esotéricos dirigido por Papus (Gérard Encausse).



El esqueleto deteniendo máscaras, 1891

Se pueden calificar así mismo de expresionistas los dos cuadros del gran amigo de Darío, Henry de Groux, “El Cristo de los ultrajes” y “Zola asediado” –que el poeta nicaragüense comentará en un ensayo del mismo título– o bien “La chute de Troie”, sin olvidar a Arnold Böcklin y su “Isla de los muertos”, cuya obra, como indicó García Morales, merece un trato singular en sus ensayos.

Su raíz expresionista, en mi opinión, emerge de la dualidad que es la base del propio símbolo: dos elementos dispares que se unifican. Sin embargo, pese a su intenso deseo de unidad, en Darío pervive la divergencia de los componentes simbólicos, de tal manera que si busca ser Pan y Apolo, ambos elementos mantienen una dialéctica, una tensión, que va a ser origen de su propia ramificación en lo diverso o de la victoria de un elemento sobre otro, como si se tratara de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*¹⁰, o como dice Darío: “y amando a Pan y Apolo, en la lira y la flauta, / Ser en la flauta Pan como Apolo en la lira” (“Palabras de la satiresa”, *Prosas profanas* 616).

El comienzo de esta singular “esquizofrenia” que le llevará al expresionismo se encuentra en el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*, en el que se aprecia la transformación de lo apolíneo en dionisiaco, dando lugar a una suerte de relato fantástico en el que la estatua bella se transforma en un horrendo sátiro, invirtiendo el mito de Pigmalión. Dotar de vida a la estatua supone hacerla entrar en el reino de las pasiones y conducirla al reino del mal: “En mi jardín se vio *una*

¹⁰ Un tema de singular relevancia en la época puesto que la publicación de la novela antecede en tan sólo dos años a *Azul* de Darío.

estatua bella / se juzgó mármol y era carne viva: / un alma joven habitaba en ella, / sentimental, sensible, sensitiva.” (“Yo soy aquel”, 862, énfasis de la autora). La música (“un renovar de notas del Pan griego/ y un desgranar de músicas latinas”, 862) consigue dotar de vida a la estatua y provocar un ataque a la razón y la subversión de la realidad. La estatua, signo de la belleza, obra creada por el arte del artista, se transforma, pierde su estatismo marmóreo contemplativo y se dinamiza: “Con aire tal y con ardor tan vivo, / *que a la estatua nacían de repente / en el muslo viril patas de chivo / y dos cuernos de sátiro en la frente*” (862, énfasis de la autora). Este dinamismo es un dinamismo interior que no guarda correspondencia con la cinética del futurismo, pero sí con el expresionismo, pues como afirma Mario de Michelis, este se caracteriza por el “afán de trascendentalizar el movimiento interior de las cosas y los seres, sometidos a una interna presión” (Michelis 204).

El expresionismo se pone de relieve singularmente en un poema como “Metempsicosis”, redactado en 1893, y donde se pueden apreciar los rasgos propios del expresionismo como el militarismo, acorde con el ritmo cortado del pentasílabo de pie quebrado (¿tal vez un redoble de tambor?) dentro de un conjunto de seis cuartetos endecasílabos, si se tiene en cuenta la estrofa que, como indica Ricardo Llopesa¹¹, eliminó Darío de la edición definitiva: “Y el alfiler de oro que la pulpa / hería de los senos de la esclava... / Y la reina me dio una perla en vino... / Eso fue todo” (*Revista Moderna*, México, 1 de septiembre de 1898). Esa llamada a la violencia que se suma a la conversión en animal de

¹¹ Añade Llopesa que en el cuento “La canción del oro” de *Azul* (1888), hay un pasaje que dice: “el oro [...] en el alfiler que hiere el seno de la esclava”. El sentido y las palabras son casi las mismas de la estrofa suprimida. Es seguro que la información la tomó del ensayo *William Shakespeare* (1863) de Víctor Hugo, quien a este respecto dice: “Las damas romanas tenían por costumbre [...] clavar alfileres de oro en el seno de las esclavas” (51). Una década después, aparece en el *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (1877) de Daremberg y Saglio: “sabemos por los poetas con qué saña las damas romanas castigaban a menudo las más leves faltas de las esclavas ocupadas en su tocado: tomaban sus agujas para herirlas en los brazos o en el seno?”. A continuación añade Ricardo Llopesa: “en la edición española de 1907, dice ‘broma’ en lugar de ‘brama’”. Uno de los correctores del libro fue Gregorio Martínez Sierra, el gran poeta, que supo ver que “brama” era más consecuente con la idea del poema respecto a la sensualidad de Cleopatra, tal como aparece en la versión de la *Revista Moderna*. Estas citas aparecen en Llopesa, “‘Metempsicosis’ de Rubén Darío”. *Magazine Modernista* (15 febrero 2009).

Cleopatra (espinazo, imperial becerra) y Rufo Galo (pescuezo, devorado por los perros) también se corresponde con la transformación de ambos: de mirada astral y omnipotente y rosa mármorea se convierte en becerra ansiosa que brama de lujuria, por lo que, al igual que la estatua bella del primer poema de *Cantos*, el impulso erótico vital produce la mayor de las metamorfosis. El espinazo cruje en el abrazo del liberto, de dedos de bronce que logra hacerla olvidar a Antonio.

Sin embargo, los rasgos precursores de Darío no se detienen ahí. En *El canto errante* abundan los poemas que pueden guarecerse a su sombra, y de igual modo surgen temas o términos de filiación expresionista en *El poema del otoño* y el *Canto a la Argentina*. Un ejemplo se encuentra en “Santa Elena de Montenegro” (*Poema del otoño*, 1910), cuya llamada medieval al horror, o a la guerra: “lanza el infierno su guerra / por las pústulas de la tierra” (1073), se contrarresta en otros poemas como “La Cartuja” (*Canto a la Argentina y otros poemas* 1914): “Dadme una sangre que me deje llenas / las venas de quietud y en paz los sesos / y no esta sangre que hace arder las venas y vibrar los nervios” (1120).

Otros versos muestran su vanguardia en la ilogicidad, como en el soneto a Valle Inclán: “se me esfuma en radiosas visiones de poeta / O se me rompe en un fracaso de cristales” (1042). De igual manera el calor deja una metáfora de increíble expresividad, en razón de ese vaho de horno en su *Intermezzo tropical* (*Poema del otoño*) que “tuesta en oro las cigarras” (1058). O bien “La canción de los osos” (*Canto a la Argentina*), que rezuma un sinsentido tan patético como los cuadros de Ensor, y nos ofrece estos versos:

Danzad suave y cuerdamente
que la peluda alpargata
cubra la prudente pata
cuyo paso no se siente. (1140)
[...]
Y al pasar un entierro
os he visto en la senda con la mona y el perro
entre el círculo formado por hombres zarrapastrosos.
Grotescos enterradores
iban conduciendo el carro de podredumbre y de flores. (1142)

En otros poemas redactados en un tiempo cercano a la época de “Metempsychosis”, la expresividad surge de la excentricidad de un problema psicológico como “La rabiosa”: “mi boca torcida y negra, / babea a través de mis cabellos rojos” (*Del chorro de la fuente* 1316). Lo demoniaco y lo maldito se presenta de nuevo en un poema como “Toisón” de 1910: “Soy Satán y soy un Cristo / que agoniza entre ladrones... / ¡No comprendo donde existo! (*Del chorro de la fuente* 1359).

La poética de Cesar Vallejo hereda estas imágenes que oscilan entre el modernismo y la vanguardia. Tradicionalmente se ha advertido en sus escritos esta tendencia, como ya lo señaló Estuardo Núñez, quien comparaba la poesía de Vallejo, Alejandro Peralta y Guillermo Mercado con el expresionismo. Sin embargo, su posición con respecto a la vanguardia es de rechazo, como se advierte en la revista coordinada con Juan Larrea *Favorables-Paris-Poema*¹²: “esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada” (*Crónicas* 332).

El expresionismo de Vallejo procede de su sentido del dolor, en lo que coincide con otros autores como Rilke, Kafka o Tralk (Walter Falk). Frente a los interrogantes que plantea el expresionismo dariano – más fundado en el esoterismo y en la decepción que suponen las aspiraciones modernistas en torno al endiosamiento del arte salvador y el progreso– el expresionismo de Vallejo deriva del nihilismo nietzscheano, el vacío en el que cae el hombre de las vanguardias tras la muerte de Dios y el cataclismo que producen los nuevos sistemas de gobierno y la caída de las monarquías tras la Primera Guerra Mundial. Vallejo, al igual que el primer Neruda, es un preexistencialista y un surrealista, como sugiere Octavio Paz en *La búsqueda del comienzo*, pese a su rechazo a esta vanguardia en concreto. Tal vez porque el racionalismo no ha sabido completar las aspiraciones del hombre como tampoco lo cumplió el voluntarismo de Schopenhauer y Nietzsche; situación a la que se suma el conflicto bélico, que se hace eco de la derrota del ser humano, el individuo que se convierte en una simple marioneta manipulada por los grandes poderes:

¹² *Favorables-Paris-Poema* (nº1, París, julio de 1926) se publicó así mismo en el número 3 de *Amauta* en noviembre del mismo año, y en el número 9 de agosto en la *Revista de Avance*, en el mismo año.

El expresionismo hará tambalear tanto las ideas de Estado, Razón, Progreso, como la de la muerte de Dios argumentada por Nietzsche a modo de alternativa a la cultura y al pensamiento tradicional. El artista expresionista intentará crear un nuevo hombre (que no super-hombre) que en ocasiones está más cerca del delirio que de la atormentada realidad que lo envuelve. (Elizabeth Sánchez Garay 83)

Por supuesto se podrían hallar en *Trilce* huellas del expresionismo, libro destacado como vanguardista por autores como Verani, Yurkievich, Ferrari o Sobejano. Sin embargo, resulta más interesante la novedad de las imágenes que brinda su primer libro, *Heraldos Negros* (Lima, 1918), justo en el año en que finaliza la Primera Guerra Mundial. La retórica que utiliza, como se verá a continuación, guarda más de un punto de contacto con el expresionismo. Desde el primer poema expresa el dolor, característico de autores como Munch, afectado por la muerte de los seres queridos de su familia y cuya influencia se percibe tanto en su obra como en su adicción al alcohol¹³. Con él coincide en el desgarramiento que supone el dolor y el dolor por enfrentarse a la muerte que transforma la vida en un absurdo: “Hay golpes en la vida tan fuertes yo no sé / golpes como del odio de Dios” (Vallejo, *Obra poética* 21).

El primer poema, que aparentemente es un manifiesto, comienza con un diálogo con el Dios terrible que exige sacrificios (“los heraldos negros que nos manda la muerte”, Vallejo, *Obra poética* 21) o que odia o es ajeno al hombre. Colinda con la idea de un Dios defectuoso, incapaz de satisfacer las aspiraciones humanas, muy cercano a la idea de la muerte de Dios¹⁴, o su sustitución por el poeta, como indicó Gutiérrez Girardot (16). En todo caso, aunque las imágenes en sí de este poema

¹³ Munch afirmaría: “No quiero deshacerme de mi enfermedad. Mi sufrimiento es parte de mí mismo y destruirlo acabaría con mi arte. Igual que Leonardo da Vinci estudió anatomía humana diseccionando cadáveres, yo quiero diseccionar almas, penetrar en el territorio místico del inconsciente”. Recogido en línea por Pablo Ortiz de Zárate, “Edward Munch. Pánico a la vida”.

¹⁴ “La Vanguardia señala el advenimiento de un nuevo lenguaje como producto de la quiebra con la tradición, fundamentada en uno de los ejes esenciales: la idea de la muerte de Dios decretada por Nietzsche, resultado de la carencia de respuestas (como podemos ver en los cuentos de Vallejo, por ejemplo en ‘Sabiduría’) y del progresivo valor otorgado al hombre y sus creaciones (‘El Unigénito’)” (Oviedo Pérez de Tudela, “Vallejo” 363).

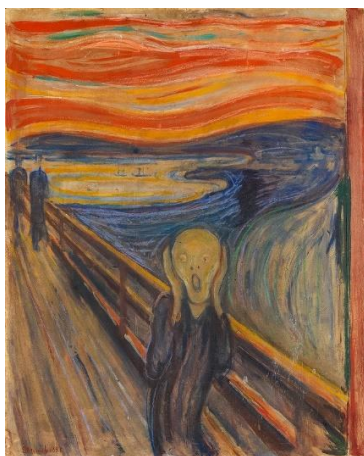
no son tan señaladamente expresionistas, el contenido argumenta esa filiación. Es un poema en torno al dolor que encuentra su respuesta — cierra el círculo— en el último del poemario, “Espergesia”. Al “yo no sé” del dolor en el primer poema, se responde con la repetición de Vallejo: “yo nací un día / que dios estuvo enfermo” (Vallejo, *Obra poética* 114).

Sin embargo, sí que se corresponden con el expresionismo un número considerable de figuras retóricas que aparecen en el poemario. Existen imágenes que directamente recuerdan obras pictóricas como la ya citada de Munch, cuyo origen, al igual que le ocurría al pintor noruego, se encuentra en sus relaciones amorosas, como en “Ascuas”, dedicado a Tilia: “y en un lirio voraz, / mi sangre como un virus, beberás” (Vallejo, *Obra poética* 28).



Amor y dolor (La Vampira), E. Munch, 1894

La referencia simbolista a la melancolía, comparada con el avestruz (“Melancolía saca tu dulce pico ya”), en el poema del mismo título, se torna una imagen mucho más compleja que auspicia las que serán propias de la vanguardia surrealista, cuando el vacío que deja la mujer (“no acabes el maná de mujer que ha bajado”) lleve consigo heraldos de muerte: “Mañana que no tenga yo a quien volver los ojos / Cuando abra su gran O de burla el ataúd” (Vallejo, *Obra poética* 34). Una imagen coincidente con el famoso cuadro de Munch, *El grito* (1893), donde logra, como se reconoció en su momento y en su círculo de amigos, pintar un sonido. Del mismo modo Vallejo logra otorgar sonido (la O) y movimiento (abra) a la imagen creada.



El Grito, E. Munch, 1893

Así mismo, se podría considerar expresionista, con un tono barroco a lo Valdés Leal, la imagen bélica que interrumpe la escena amorosa en “Romería”, y que no guarda ninguna relación con el resto del poema:

Y un soldado, un gran soldado,
heridas por charreteras
se anima en la tarde heroica
y a sus pies muestra entre risas,
como una gualdrapa horrenda
el cerebro de la Vida. (Vallejo, *Obra poética* 39)

El malditismo decadentista hace su aparición en las “flores negras” de “Heces”(un título que llama la atención sobre el detritus al igual que el arenque en los cuadros de Ensor) y que se completan con “La copa negra”, símbolo de la noche y del deseo carnal que se identifica con el animal (“y piafan en mis carnes más ganas de beber!”, 48), así mismo expresionista, como también lo es la violencia de la tierra que tiene: “bordes de féretro en la sombra” mientras su carne “nada en la copa de sombra” (48).

Heraldos es un poemario donde la violencia aflora con inusitada frecuencia, si no por el tema, en su mayor parte amoroso, sí por las imágenes líricas que crea, como ocurre en “Deshora”, donde la suavidad de la infancia se enfrenta a la realidad que clava su acero en el tiempo: “Pureza en falda neutra de colegio / Y leche azul dentro del

trigo tierno / A la tarde de lluvia, cuando el alma / Ha roto su puñal en retirada” (Vallejo, *Obra poética* 50). O en “Yeso”, que contradice el estatismo del título con el labio de la amada que “se aja por mí por la vez última, / y que muere sangriento de amar mucho” (52). E incluso en “Hojas de ébano”, donde las antiguas puertas lozanas sucumben al paso del tiempo: “hoy ya las telarañas han zurcido / hasta en el corazón de sus maderas, / coágulos de sombra oliendo a olvido” (58). Son imágenes que vuelven a adquirir una tonalidad bélica “En las tiendas griegas”:

El Pensamiento, el gran General se ciñó
de una lanza deicida.
El Corazón danzaba; mas, luego sollozó
¿la bayadera esclava estaba herida?
[...]
No habrá remedio para este hospital de nervios,
Para el gran campamento irritado de este atardecer!
Y el General escruta volar siniestras penas
Allá.....
En el desfiladero de mis nervios. (73)

Pero también el absurdo carnavalesco de los cuadros de Ensor surge en poemas como “La voz del espejo”; un poema en el que se hace presente el exotismo de que hiciera gala Julio Herrera y Reissig en la colección de poemas *Las clepsidras*¹⁵. En esta ocasión lo satírico de la escena se difumina y deja una sensación de inestabilidad al añadir términos de la naturaleza mineral y estática (“hervor mercurial”, “esculpidos en roca”), junto a términos dinámicos de la naturaleza animal (“brahmánicos elefantes reales”, “sórdido abejeo”), a los que se yuxtaponen las mayúsculas utilizadas en “Esfinges” y “Vacío” (relacionados entre sí por utilizar en ambos la letra capital). Una circunstancia que, más allá de la creación de imágenes expresionistas (e incluso con una relación cubista en función del uso de la hipálage), remite al pensamiento de madurez dariano, rubricado por “el cuello del gran cisne blanco que me interroga” (Vallejo, *Obra poética*; “Yo persigo

¹⁵ Con poema de brahmánicas unciones, / abriose el lecho de tus primaveras / ante un lúbrico rito de panteras / y una erección de símbolos varones” (“Epitalamio ancestral”, 168).

una forma” 855) de claro contenido esfíngico y por lo tanto cuestionador de la esencia humana. Por otra parte, el Vacío se relaciona a su vez con la “O de burla del ataúd”, de tal modo que el haz de relaciones se torna complejo en un poema en el que se augura el sinsentido del absurdo tan presente en *Trilce*:

Van al pie de brahamánicos elefantes reales,
y al sórdido abejeo de un hervor mercurial,
parejas que alzan brindis esculpidos en roca,
y olvidados crepúsculos una cruz en la boca
así pasa la vida, vasta orquesta de Esfinges
que arrojan al Vacío su marcha funeral. (*Obra poética* 75)

Las imágenes del desasosiego representadas por el animal se vuelven a repetir en “Rosa Blanca”: “Y que ate el gato trémulo / del Miedo al miedo helado / al último fogón” (*Obra poética* 76). De igual modo la angustia existencial emparenta con el expresionismo y surge con rasgos de inquietud psicológica. El tiempo (las Horas) se magnifican mediante el uso de la mayúscula y se confabula para impedir la felicidad (siglos de ventura); mientras, un desconocido convierte al sujeto en una marioneta sujeta por el hilo de sus nervios y la obliga a descender poco a poco hacia el sepulcro: “Las Horas van febriles y en los ángulos / abortan rubios siglos de ventura / ¡Quién tira tanto el hilo; quién descuelga / sin piedad nuestros nervios, / cordeles ya gastados, a la tumba” (“Desnudo en barro” 81). Como señala Vintila Horia:

El hombre expresionista, según el matiz literario del movimiento, es un títere en manos de fuerzas exteriores implacables y aplastadoras, como la industria, la gran finanza, el militarismo, la burocracia, y es así como el héroe sin nombre, el payaso, el saltimbanqui, el fantoche mecánico, representan al ser humano. (ctd en Nater 14).

Semejante al poema de “Metempsicosis” (por el paralelismo entre el esclavo dariano y el gladiador del poeta peruano), Vallejo vuelve a la retórica del cuerpo en “Pagana”: los nervios y venas, partes corporales y vitales, utilizadas como manifestación de una crisis de identidad, ante la que sólo es posible no la afirmación psíquica o intelectual sino una afirmación en lo palpable por los sentidos. Es un existencialismo en el que se afirma más la muerte que la vida, también característico del

expresionismo, y nuevamente presididas por una violencia que marcan los cuchillos:

Ir muriendo y cantando. Y bautizar la sombra
Con sangre babilónica de noble gladiador.
Y rubricar los cuneiformes de la áurea alfombra
con la pluma del ruseñor y la tinta azul del dolor
[...]
Y amarla hasta la muerte
Mientras las venas siembran rojas perlas del mal,
Y así volverse al polvo, conquistador sin suerte,
Dejando miles de ojos de sangre en el puñal. (*Obra poética* 94)

Esta violencia provoca una reversión de la imagen tradicional otorgada al creador que es capaz de sostener la bala que amenaza a su creatura, como ocurre en “Unidad” donde la equiparación entre revolver y corazón se empareja con la gran Mano hecha de luz, pero que sujeta el plomo “en forma azul de corazón” (“Unidad” 105).

Violencia, muerte, vacuidad y absurdo de la existencia, aparición de lo carnavalesco como retórica que puede lograr la aparición de la ironía: tales rasgos identifican el existencialismo y el expresionismo en la poética vallejiana, dentro de una crisis de identidad propia del poeta que da sus primeros pasos en el siglo XX, y cuyo universo se tambalea en la negación de la tradición y la incertidumbre ante el futuro. Ruptura y experimentación en la que desemboca la experiencia del nihilismo nietzscheano presidido por la muerte de Dios.

Por esta circunstancia tal vez el poema más propiamente expresionista se encuentre en *Poemas humanos*, especialmente en “Y si después de tantas palabras”. Una caída en la rutina de lo cotidiano, en la que no tiene cabida la transformación trascendente y que, nuevamente, confirma el vacío y el absurdo de la existencia, tanto de la naturaleza (“y si después de las alas de los pájaros/ no sobrevive el pájaro parado”) como del hombre (“sucumbimos, / no ya de eternidad, / sino de esas cosas sencillas, como estar / en la casa o ponerse a cavilar!”), *Obra poética* 352). Y finalmente el sujeto caerá al vacío como la marioneta de “Desnudo en barro”.

En resumen se advierten diferencias claras entre el pre-expresionismo dariano y el expresionismo de Vallejo. En Darío las imágenes se relacionan con las interrogaciones en torno al destino y

bajo la influencia del esoterismo –que altera la tradición y convierte en aspiración lo maldito y demoniaco–, así como la decepción ante el progreso, al tiempo que se hace eco de la distorsión social que, según advierten los decadentistas, sufre una época sellada con la caída y el crepúsculo de los valores occidentales. Y sin embargo, su obra no cae en la desesperación sino que conserva un aliento de esperanza. Por el contrario, Vallejo es un autor claramente signado por el nihilismo de Nietzsche y que “padece” y sufre el dolor de verse morir en el transcurso. El horror ante la naturaleza o el destino final del hombre le convierten en un autor pre-existencialista, incluso desde los tiempos de *Heraldos negros*; circunstancia vivida por la sociedad de entreguerras y que ejemplifica el posterior *Tratado de la desesperación* (1941)¹⁶ de Sören Kierkegaard. Vallejo descubre en el absurdo de la existencia la razón poética, y con ella construye una lírica donde la interrogación dariana (el destino y el sentido del hombre, señalado por “el cuello del gran cisne blanco que me interroga”, *Prosas profanas*, “yo persigo una forma” 855) ha quedado sin más respuesta que el dolor y el silencio de “la O de burla del ataúd”: “Se dirá que tenemos / en uno de los ojos mucha pena / y también en el otro, mucha pena / y en los dos, cuando miran, mucha pena... / Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra! (*Obra poética*, “Y si después de tantas palabras” 352).

¹⁶ Ambos coinciden en la importancia del cristianismo en sus obras. Kierkegaard verá en el abandono de las verdades reveladas una razón de la desesperación, mientras que para Vallejo esta cristología es una dialéctica continua y la raíz misma de su desesperación.

DE LA RECEPCIÓN Y LA MEMORIA

1967-2017: Conmemoraciones literarias y recepción de la literatura hispanoamericana: apuntes de lectura

Anna Boccuti

Università degli Studi di Torino

anna.boccuti@unito.it

Resumen: Este estudio se propone averiguar si los aniversarios que se celebraron en el 2017 han repercutido en la recepción de la literatura hispanoamericana en Italia. En particular, analizamos algunas publicaciones dedicadas a Julio Cortázar, estudiamos la recepción italiana de su obra y la construcción de su figura literaria.

Palabras clave: conmemoración, recepción, traducción, Julio Cortázar, Juan Rulfo

Résumé : Nous examinerons si les anniversaires de première publication en 2017 ont influencé la réception de la littérature hispano-américaine en Italie. Nous analyserons, particulièrement, les nombreuses publications et étudierons la réception italienne de son œuvre, ainsi que la construction de sa figure littéraire.

Mots-clés : commémoration, réception, traduction, Julio Cortázar, Juan Rulfo

Abstract: This study seeks to enquire whether commemorations celebrated in 2017 had an effect on the reception of Latin American Literature in Italy. It looks, in particular, at a series of texts dedicated to Julio Cortázar and examines the Italian reception of his work as well as the construction of his literary figure.

Keywords: commemoration, reception, translation, Julio Cortázar, Juan Rulfo

El motivo de este trabajo podrá parecer un mero pretexto, y en cierta medida lo es, porque parto de una contingencia del presente en el que escribo este texto –el 2017 y las conmemoraciones literarias que se celebraron en este año– para reflexionar sobre los itinerarios editoriales de la literatura hispanoamericana en Italia. Podríamos considerar los “rituales” conmemorativos –así los define Vargas¹⁷–, y todas las publicaciones que estos impulsan de manera que provocan un replanteamiento del pasado, como ocasiones muy especiales para trazar nuevas, provisionarias, periodizaciones. De hecho, toda conmemoración se celebra después de lapsos de tiempo variables –25, 30, 50, 100 años– pero siempre suficientemente amplios como para registrar un cambio de época significativo, que implica, por lo general, un cambio de sensibilidad igualmente significativo. Así entendida, la conmemoración literaria puede verse como una exaltación de lo que permanece pese a lo que se modifica y al mismo tiempo se mantiene abierto al diálogo con el presente. En otras palabras, se trata de una celebración que atribuye a una obra o a un autor el estatus de “clásico”, según las conocidas definiciones de Italo Calvino: “È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno” y “È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile la fa da padrona” (67)¹⁸. Calvino parece coincidir con la posición de Hans Georg Gadamer, quien consideraba que los clásicos cumplían una mediación constante entre el pasado y el presente, afirmándose como un vehículo de transmisión histórica de una época a otra:

es una conciencia de lo permanente, de lo impercedero, de un significado independiente de toda circunstancia temporal, la que

¹⁷ Coincido con Vargas, quien, en su estudio dedicado a la celebración del bicentenario de la independencia colombiana, observa que las conmemoraciones deben considerarse un ritual que se cumple mediante una serie de actividades heterogéneas –celebraciones públicas, congresos, conciertos, espectáculos, publicación de libros, estrenos de proyectos etc.– de diferente carácter (religioso, militar, educativo, cultural, etc.), las cuales comparten un mismo objetivo: realizar “la actualización de la historia en el presente, su uso público para transmitir y mantener la memoria social” (69) .

¹⁸ “Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de este ruido de fondo”; “Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone” (*Por qué leer los clásicos*, 13, edición digital).

nos induce a llamar “clásico” a algo, una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente [...] [.] lo que es clásico es sin duda “intemporal”, pero esa intemporalidad es un modo de ser histórico. (357-359)

En nuestro trabajo, entonces, la conmemoración se asume como una circunstancia para delimitar una condición “objetiva” y compartida, un horizonte común fácilmente identificable donde colocar a algunos autores y algunos textos, y de la que partir para interrogarse sobre las razones de la circulación y recepción desiguales que estos tuvieron.

Ahora bien, ¿hasta qué punto es posible afirmar que los aniversarios y las conmemoraciones han favorecido el despertar de un nuevo interés por parte de las editoriales italianas hacia la literatura latinoamericana? ¿Qué ocasiones, qué aniversarios ofreció el 2017 para este replanteamiento y consagración del pasado literario? ¿Qué autores y qué obras se volvieron a proponer a los lectores italianos y qué autores y qué obras, en cambio, quedaron al margen, en la penumbra, ante estas circunstancias especiales? Hace cien años fallecía el uruguayo José Enrique Rodó y nacían autores que protagonizaron la literatura y la cultura del siglo XX: los mexicanos Juan Rulfo y Elena Garro (nacida en diciembre de 1916), el paraguayo Augusto Roa Bastos (junto con los chilenos Violeta Parra y Gonzalo Rojas), y en 1917 Horacio Quiroga publicaba su primera colección de relatos, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. En el 2017, además, se cumplieron los cincuenta años de la publicación de la obra que fue definida durante el *IV Congreso Internacional de la Lengua Española* del 2007 –otro aniversario– como la segunda obra más importante en lengua española después del Quijote: *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. La publicación de la novela-mundo que abrió las puertas del mercado editorial europeo a la literatura latinoamericana tuvo lugar el mismo año en que a Miguel Ángel Asturias se le otorga el premio Nobel, Guillermo Cabrera Infante manda a la imprenta la versión no censurada de *Tres tristes tigres* y Mario Vargas Llosa publica la novela corta *Los cachorros*, Carlos Fuentes *Cambio de piel* y Julio Cortázar ese “cajón de sastre” de textos heterogéneos que es *La vuelta al día en ochenta mundos*. En el mismo año aparece póstuma también la novela *El museo de la novela de la eterna*, del “atípico” argentino Macedonio Fernández, autor que, por la excentricidad de sus escritos y

el carácter inclasificable de su producción literaria, empieza a ser objeto de cierta consagración muy tardíamente hasta en su patria.

La soledad del *boom*

Como he intentado mostrar a través de este breve listado de los aniversarios del 2017, la selección de textos que encontramos en el horizonte de la conmemoración no es uniforme, ya que está formada por voces y obras representativas de instancias diferentes dentro de la literatura hispanoamericana del siglo XX: nosotros, por ejemplo, nos centraremos exclusivamente en los autores productivos en la segunda mitad del siglo XX. Pese a su heterogeneidad, es posible desarrollar una reflexión bastante articulada sobre este grupo de textos gracias a la recolección de datos relativos a las ediciones, reediciones y traducciones por las que han pasado en los últimos años, y gracias a la lectura de estos datos a la luz de las consideraciones sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en Italia elaboradas *grosso modo* en la última década.

La necesidad de volver sobre estos estudios anteriores no se debe sólo a una preocupación metodológica, sino más bien a la intención de agregar nuevos datos empíricos a las conclusiones –de todos modos ya sólidas– a las que estas investigaciones llegaron. Por la amplitud de la documentación utilizada y por la extensión cronológica de los materiales analizados (desde los años 50 al 2000), así como por el rigor de la sistematización, el ensayo de Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina* (2005), puede considerarse como uno de los aportes de mayor relevancia dentro de este ámbito de estudio¹⁹. También Tedeschi identifica en *Cien años de soledad*, publicado por Feltrinelli en mayo de 1968 en la traducción de Enrico Cicogna, el detonante del

¹⁹ Existen, por supuesto, investigaciones anteriores a la de Tedeschi. Entre los estudios más atentos a las relaciones literarias entre Italia y América Latina destacan los del académico Giuseppe Bellini, autor de varios trabajos pioneros sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en Italia. Entre estos recordamos: Bellini “Bibliografía dell’ispano-americanismo [...]”; “La letteratura ispanoamericana [...]”; “Recepción de la literatura [...]”; “Recepción de narradoras [...]”; entre las otras contribuciones más o menos contemporáneas del estudio de Tedeschi hay que mencionar Blengino, “La ricezione della letteratura ispanoamericana [...]”; Serafin “La narrativa ispano-americana [...]”.

interés por la literatura hispanoamericana en Italia: el abrumador éxito comercial de la novela de García Márquez, facilitado por la coyuntura histórico-política italiana y mundial en el momento en que esta se publica, fomenta la introducción de otros autores hispanoamericanos y en cierta medida la invención de un continente literario que se percibe como “depósito” de las utopías, un “espacio de lo posible” donde proyectar los ideales políticos y sociales que en aquel entonces iban cobrando vida, y que en ese espacio, a su vez, se reflejaban. Como aclara Tedeschi, los editores no iban buscando la “opera di un genio”, sino todo lo contrario: su objetivo era “fornire al pubblico europeo l’immagine di un intero continente che sembrava risvegliarsi alla creatività letteraria, e di costruire attorno ad essa una durevole proposta culturale” (Tedeschi, *All’inseguimento* 158)²⁰. Aunque resultará muy pronto claro que esta propuesta cultural gira, en realidad, alrededor de unos pocos ejes –en palabras de Barrera Enderle (s.p.), los *happy few* del llamado *boom*, o sea, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar– y que su fijeza será tempranamente objeto de crítica, esta misma propuesta seguirá orientando las preferencias de las editoriales y sobre todo los gustos del público, al cristalizarse en el canon mágico-realístico y fantástico que se irá luego afirmando como sinónimo de “literatura latinoamericana”.

Las líneas de recepción abiertas por esa primera propuesta cultural siguen, de hecho, aún vigentes medio siglo después: en el 2017 Mondadori publica en dos volúmenes todas las novelas del premio Nobel Mario Vargas Llosa en la prestigiosa colección I Meridiani e imprime la nueva traducción de *Cien años de soledad*, a cargo de Ilide Carmignani. Han quedado en cambio en el olvido varios de los autores “clásicos” que ya mencionamos –Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Elena Garro– quienes, en otras latitudes, son objeto de celebraciones de cierta importancia. La sola variación evidente, o sea, medible en términos de nuevas publicaciones, concierne a la obra de Garro: en el 2000 Giovanna Minardi traduce uno de los cuentos más conocidos de la autora mexicana, “La culpa es de los tlascaltecas” (“La colpa è dei tlascalani”), que la pequeña editorial

²⁰ “Ofrecer al público europeo la imagen de todo un continente que parecía despertarse a la creatividad literaria, y construir a su alrededor una propuesta cultural duradera” (traducción de la autora).

Filema publica en la serie “I racconti di Filema”, junto con otros nombres eximios como Matilde Serao, Heinrich Von Kleist, Maurice Blanchot, entre otros; en el 2010 Rocío Luque traduce *Los recuerdos del porvenir* (*I ricordi dell'avvenire*) por Aracne, y en ese mismo año aparece también una colección de poemas, *Nuvole allo specchio*, por otra editorial poco conocida, Aletti. En todos estos casos los libros fueron publicados por pequeñas (o muy pequeñas) editoriales, razón por la cual sufrieron la desventaja de tener distribución y difusión muy limitadas.

Existen ya varios estudios que han intentado explicar las razones del destino editorial poco fausto de Roa Bastos, Rulfo y Asturias²¹, cuyas obras han sido publicadas (en parte o por completo) por prestigiosas editoriales que han marcado la historia de las ediciones italianas – Feltrinelli, Einaudi y Mondadori, entre otras. Dichas publicaciones, sin embargo, no han favorecido ni su éxito ni su difusión, como parece probar la escasez de reediciones. Tomemos como ejemplo la obra de Augusto Roa Bastos, uno de los autores “hundidos”: *Yo el Supremo* e *Hijo de hombre* se traducen en los años 70 en la editorial de Feltrinelli, pero desaparecen muy pronto de los estantes y de la memoria del público italiano. Contra este olvido nada pudo hacer tampoco la entrega, en tiempos no muy remotos (en 1989), de un reconocimiento notable como el Premio Cervantes: en los años 90 Mondadori publica parte de su literatura para la infancia (*Il pulcino di fuoco*, 1994, *Il bambino volante*, 1999) y desde entonces no se ha vuelto a editar nada más.

Suerte no tan distinta le ha tocado al premio Nobel, Asturias: salvo las reediciones, en 2009 y en 2010, de la novela *Hombres de maíz* (*Uomini di mais*) –título que pasa del catálogo Rizzoli al de Baldini & Castoldi en la traducción de Cesco Vian, publicada originariamente en 1967 y reeditada en 1981–, la novedad más considerable de los últimos diez años es una segunda traducción de *El Señor Presidente* en 2007 a cargo de Raul Schenardi –uno de los más serios conocedores de la literatura latinoamericana en el mundo editorial italiano– en la editorial Fahrenheit 451. En su primera versión italiana, en 1958, la novela había sido traducida por Elena Mancuso como *L'uomo della provvidenza: il Signor Presidente*, título que, al encontrarse Italia en pleno posguerra,

²¹ Para profundizar en la recepción de Asturias y, más en general, de las literaturas de área centroamericana, reenvío a Liano *et al.*, «La publicación...»; sobre las traducciones de Rulfo cfr. Destefanis, “La s(f)ortuna di Rulfo...”; Fava, *Tradurre un continente*.

aludía inquietantemente a Mussolini²² y al reciente pasado fascista; sólo en la reedición de 1967 el título pasó a la versión actual (y más fiel al original): *Il Signor Presidente*.

Otro escritor que sigue siendo poco familiar para el lector italiano es Rulfo, a pesar de las numerosas re-traducciones de su obra en las últimas décadas: *Pedro Páramo* se tradujo para Einaudi por primera vez en 1960 (traducción a cargo de Emilia Mancuso), después en 1977 (a cargo de Francesca Perujo) y en 2004 (a cargo de Paolo Collo); *El llano en llamas* apareció por primera vez en italiano en 1963 (traducido por Giuseppe Cintioli) bajo el título de *La morte al Messico* en Mondadori; sucesivamente se volvió a traducir en 1990 (traducción a cargo de Francesca Perujo)²³ y en 2012 (a cargo de Maria Nicola) para Einaudi con el título *La pianura in fiamme*; *El gallo de oro (Il gallo d'oro)* en 1982 (a cargo de Dario Puccini) para Editori Riuniti y en 2015 (a cargo de Paolo Collo) para Einaudi. Francesco Fava (2013) ha analizado detenidamente los elementos problemáticos (y todavía no resueltos) de estas traducciones, subrayando, como reza el acertado título paródico de su estudio, el destino de los textos de Rulfo “traducidos y abandonados”.

Hemos, no obstante, de prestar atención a los prefacios de Ernesto Franco en las reediciones de *Pedro Páramo* y *La pianura in fiamme*. En ambos volúmenes constituyen un verdadero umbral del texto, una entrada que prepara un territorio común para el encuentro y las coordenadas en las que situar la obra, todavía misteriosa, de Rulfo. En el prefacio a *La pianura in fiamme* Franco se apoya en los númenes tutelares habituales, que también les resultan más familiares al lector italiano: en la apertura cita a García Márquez, quien hace referencia a una leyenda sobre Rulfo, en el cierre cita a Julio Cortázar, quien, como Rulfo, era aficionado a la fotografía y refinado cuentista. Es más, Franco establece también una comparación con Borges, que resulta

²² “El hombre de la Providencia”, se dice, que fue la manera en la que el Papa Pío XI había definido a Mussolini unos pocos días después de la firma de los pactos lateranenses, que reglamentaban la relación entre la Iglesia y el Estado.

²³ Sin embargo, según las investigaciones de Sara Carini, quien ha visionado las cartas de los archivos editoriales de Mondadori y Einaudi, la traducción de esta reedición sería, en realidad, siempre a cargo de Cintioli, contrariamente a lo que aparece en el libro (328).

sorprendente por su carácter general: “Quanto ai temi, Rulfo sembra Borges: non ci sono altro che tre temi dall’inizio dei tempi: l’amore, la vita e la morte” (VI)²⁴. Por otra parte, si consideramos el prefacio de la traducción de *Pedro Páramo*, nos encontramos otra vez con la “condena” que por largo tiempo pendió sobre todo autor latinoamericano: la de representar un continente. En este sentido escribe Franco:

Con *Pedro Paramo*, Juan Rulfo anuncia il modo attraverso cui la cultura di un intero continente trova forse per la prima volta una voce propria – magari a partire dalla contrazione di nuovi debiti, primo fra tutti quello con William Faulkner, e dalla contemporanea accensione di nuovi crediti, come con la citatissima apertura del frammento 41 [...] il modello per il famoso incipit di *Cent'anni di solitudine*. (VII)²⁵

Por más culta y pertinente que sea la operación de Franco, al fin y al cabo, no permite sacar a Rulfo del laberinto de la soledad del *boom*...

Cortázar, “un autore ritrovato”

Sin embargo, las novedades editoriales de los últimos años dejan entrever la voluntad de alejarse de las coordinadas preexistentes para rescatar un clásico y situarlo dentro un marco distinto. Me refiero a la publicación de la obra de Julio Cortázar, contemporáneo de Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, y como ellos protagonista del *boom* editorial latinoamericano. Estos autores se convierten en sinónimo de literatura latinoamericana, por lo menos hasta la llegada al panorama italiano de Roberto Bolaño, que se ha impuesto rápidamente en la atención del gran público (esto lo prueba, entre otros, la presencia en el catálogo de 37 títulos de su autoría entre 1998 y el día de hoy²⁶, todos disponibles a la venta). Como vimos brevemente, son estos cuatro –a

²⁴ “Con respecto a los temas, Rulfo se parece a Borges: no hay más que tres temas desde el comienzo de los tiempos: el amor, la vida y la muerte” (traducción de la autora).

²⁵ “Con *Pedro Páramo*, Juan Rulfo anuncia el modo con el que la cultura de un continente encuentra tal vez por primera vez su propia voz –probablemente mediante la contracción de nuevas deudas, y primeramente con William Faulkner, y la apertura simultánea de créditos, como el muy citado comienzo del fragmento 41 [...] el modelo para el famoso incipit de *Cien años de soledad*” (traducción de la autora).

²⁶ Todos los datos se han obtenido del Catálogo del Sistema Bibliotecario Nazionale y del Catálogo AliceBib, base de datos de todos los libros editados en Italia.

los que habría que sumar, tal vez, al inalcanzable Borges— los autores que se evocan en las contratapas y en las fajillas editoriales para apadrinar las obras de los escritores emergentes hispanoamericanos — los términos de comparación son ineludibles.

Pero Cortázar muere en 1984, mucho antes que sus compañeros. Su fallecimiento tiene una consecuencia bastante obvia: mientras los otros siguen apareciendo en la prensa italiana, donde se los consulta en calidad de “intelectuales latinoamericanos” —pienso, por ejemplo, en las entrevistas a Fuentes durante los años del movimiento zapatista, en los artículos que se detienen sobre la relación de García Márquez con Fidel Castro o que comentan la entrada en política de Vargas Llosa—, el nombre de Cortázar abandona poco a poco la escena.

De este eclipse parcial el autor de *Rayuela* no sale del todo tampoco en el 2004, o sea, en el aniversario de los veinte años de su muerte. Por ironía de la historia, al lado del artículo del 23 de agosto de ese año que lo recuerda en *La Stampa*, titulado “Cortázar, la nostalgia fantástica”, aparece una fotografía que no muestra al escritor argentino, aunque el pie de foto afirme lo contrario. Curiosidades aparte, si bien Einaudi y Guanda no han dejado de reeditar la narrativa de Cortázar durante todos los 90, en la revisión de los catálogos puede verse claramente que sólo a partir del año 2006 la oferta va diversificándose y que se empiezan a incluir también esas obras hasta entonces consideradas “menores” y de más difícil clasificación y legibilidad, por lo menos según la jerarquía de los géneros editoriales: historietas y libros ilustrados, ensayos literarios, epistolarios. Veamos concretamente a qué títulos me refiero.

Entre el 2006 y el 2007 se publican por primera vez los libros donde predomina la combinación de imagen y texto: el cómic político *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1968) en la editorial DeriveApprodi (*Fantomas contro i vampiri multinazionali*, 2006) y las misceláneas *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1968), ambas publicadas por la pequeña editorial Alet (*Il giro del giorno in ottanta mondi*, 2006; *Ultimo round*, 2007). Con respecto a los ensayos, *Teoría del túnel*, reflexión sobre la novela escrita en 1947 pero inédita hasta 1994, se publica en la editorial Cronopio con el título *Teoria del tunnel* (2013). En cambio *Imagen de John Keats*, redactado entre 1951 y 1952 y publicado sólo en 1996 por Alfaguara, ve luz con la editorial Fazi en el 2014 con un título

mucho más informal: *A spasso con John Keats*²⁷. Contribuye a enriquecer la variedad de títulos disponibles la selección antológica de la correspondencia cortazariana, publicada por SUR en tres volúmenes temáticos: *Carta carbone. Lettere ad amici scrittori* (2013), *Chi scrive i nostri libri. Lettere editoriali* (2014) y *Così violentemente dolce. Scritti politici* (2015); se organizan así unas 350 cartas de las 1800 publicadas originalmente por Alfaguara (hasta la fecha, el documento biográfico más importante sobre el autor). No hay que olvidar el volumen *Lezioni di letteratura. Berkeley, 1980*, publicado por Alfaguara en el 2013 y propuesto por Einaudi en el 2014, donde se transcriben las grabaciones de las clases que Cortázar impartió en la prestigiosa universidad norteamericana en el 1980, como el título aclara. Para completar nuestro elenco, tenemos que mencionar la reedición de los poemas de *Le ragioni della collera* (publicado por primera vez en 1995) por Fahrenheit 451. Creo que este breve listado ayuda a aclarar el papel preponderante de las pequeñas editoriales en esta operación de “redescubrimiento” de las múltiples facetas literarias de Cortázar, tratando así de insertarlo en una serie distinta de la de la literatura fantástica o del *boom*, dominantes hasta el año 2000. Pero ¿cuántas y cuáles serían las facetas cortazarianas?

Las publicaciones se intensifican a partir del 2012, al acercarse el aniversario de los cincuenta años de la publicación de *Rayuela* y el centenario del nacimiento de Cortázar, respectivamente en 2013 y en el 2014. Un artículo de Giorgio Vasta —escritor italiano de renombre— publicado en 2013 en *La Repubblica*, entre los mayores diarios nacionales, titula elocuentemente: “Julio Cortázar. La voce argentina di un autore ritrovato”, y ya en el 2012, en las páginas de *L'Unità*, Giuseppe Montesano, en ocasión de la primera publicación de *Los astronautas de la cosmopista*, elogiaba la editorial Einaudi por haber propuesto por fin este texto inédito, aunque al mismo tiempo le reprochaba no haber publicado todavía en edición económica la obra completa de Cortázar (Montesano 19). Un reproche profético: al cabo de dos años el volumen *Racconti*, que formaba parte de la lujosa colección Biblioteca della Pléiade, publicada por Einaudi-Gallimard desde el 1994, pasará efectivamente a la colección de bolsillo “I

²⁷ Como se puede apreciar, todos estos textos llegan a los lectores italianos varias décadas después su primera publicación, y en editoriales que no dedican particular atención a las literaturas hispanoamericanas.

Tascabili Biblioteca”, y su precio se reducirá así casi un cincuenta por ciento, prueba tangible de la voluntad de permitir una mayor difusión y ampliar (y variar) al público lector.

Desde el 2007 al 2017, Cortázar figura como primero o segundo autor en alrededor de cincuenta títulos. En algunos casos, se trata de traducciones de inéditos: además de los libros que acabo de mencionar, hay que recordar las novelas *Divertimiento* (*Divertimento*, 2007), *Diario de Andrés Fava* (*Diario di Andrés Fava*, 2011) y *El examen* (*L'esame*, 2013), publicado por Voland. En el 2012 Einaudi edita *Los aeronautas de la cosmopista* (*Gli aeronauti della cosmostrada*), que en una nota de Marco Belpoliti en *TuttoLibri*, el suplemento literario de *La Stampa*, se convierten en *Gli argonauti della cosmostrada*, distracción llamativa si se considera que Belpoliti acaba de calificarlo como “un libro imperdibile” (1 de mayo 2015, 2); en el mismo año aparecen también *Papeles inesperados* (*Carte inaspettate*) y la antología *Animalia*, a cargo de Aurora Bernárdez (primera esposa de Cortázar y depositaria de los derechos editoriales). Y en el 2015 SUR publica *Corrección de pruebas en Alta Provenza* (*Correzione di bozze in alta Provenza*), “El asombroso examen de conciencia de un autor que no deja de explorarse”, refiere la contratapa de la edición de la editorial mexicana RM —lo cual explica la presencia del prólogo de Juan Villoro, autor mexicano todavía no muy conocido en Italia. No se puede dejar de señalar que la mayoría de estas traducciones han sido financiadas por el Programa Sur, el programa de apoyo económico a la traducción de obras nacionales del Gobierno Argentino, inaugurado en el 2009²⁸. Según los datos que se encuentran en línea, entre el 2009 y el 2015, Cortázar fue el autor más traducido gracias a las subvenciones de ProSur.

Otras veces, las traducciones resurgen mediante acuerdos y pasajes de un editor a otro: este es el caso de *La vuelta al día en ochenta mundos / Il giro del giorno in ottanta mondi*, reeditado por SUR en el 2017, y asimismo de *62. Modelo para armar / Componibile 62*, publicado por Einaudi en 1974, y desde 2015 parte del catálogo de SUR. La novela, que incluso en su primera publicación no fue un éxito, había sido definida por Schenardi en el año 2002 como excesiva: “[...] una sorta di vampirismo psichico che denuda il versante più oscuro delle

²⁸ Sobre el papel de ProSur en la difusión de la literatura hispanoamericana en Italia, véase Cattarulla, “Traduzione argentine in Italia”.

problematiche dell'autore”, y equiparada a esos escritos “decisamente trascurabili” como serían los textos “in cui affronta in pectore temi politici (alcuni racconti delle ultime raccolte, e soprattutto il romanzo *El libro de Manuel*)” (párr. 14)²⁹.

Se trata, como se habrá visto, de una recuperación considerable y sistemática, que sólo en parte puede explicarse por la aparición de textos inéditos. Esta recuperación comprende, por ejemplo, varios casos de nuevas traducciones, que implican a veces duplicaciones de una misma obra. Me refiero a la novela corta *El perseguidor*, hasta 1989 parte de la colección *Bestiario*³⁰, en la traducción de Cesco Vian. El libro es reeditado en el 2017 por Einaudi (y la traducción se atribuye erróneamente a Flaviarosa Nicoletti Rossini, traductora, entre otras obras de Cortázar, de *Rayuela*) con el título de la primera edición: *Il persecutore*. De esta elección se desprenden algunos interesantes pasajes de la nueva introducción, escrita por el musicólogo y compositor Carlo Boccadoro: “Il titolo del racconto si muove lungo un doppio registro: Johnny *persegue* un ideale diverso di bellezza e di tempo musicale [...] mentre Bruno *persegue* la libertà di vivere” (XII)³¹. Sin embargo, apenas unos meses antes, retomando el proyecto de la editorial española El zorro rojo, SUR había sacado una nueva traducción de este mismo texto de Cortázar con ilustraciones de José Muñoz. La traductora, Ilide Carmignani, opta por un nuevo título, *L'inseguitore*, lingüísticamente más fiel a la acepción principal del lema “perseguir”. Entre los reseñadores, sin embargo, sólo Stefano Tedeschi, en las páginas de *Alias* del 16 de julio del 2016, el suplemento cultural de *Il Manifesto*, se detiene en esa importante modificación del título, explicando su sentido en relación con la poética de Cortázar.

²⁹ “Una suerte de vampirismo psíquico que pone al desnudo la vertiente más oscura de la problemática del autor”, “decididamente dignos de ser ignorados”, “aborda *in pectore* temas políticos (algunos cuentos de las últimas colecciones, y sobre todo la novela *El Libro de Manuel*)” (traducción de la autora).

³⁰ La edición italiana de *Bestiario* de 1965, publicada por Einaudi bajo sugerencia de Italo Calvino, recogía, además de los cuentos incluidos en la edición argentina del 1951, los cuentos de *Las armas secretas* y *Final del juego*, que habían sido organizados en secciones por Cortázar.

³¹ “El título del cuento se mueve en un doble registro: Johnny *persigue* un ideal distinto de belleza y de tiempo musical [...] mientras que Bruno *persigue* la libertad de vivir” (traducción de la autora).

Otro caso de duplicación se produce con el libro de prosas humorístico-paródicas *Un tal Lucas*. En origen, formaba parte de la colección *Racconti* de Einaudi-Gallimard, en la traducción de Vittoria Martinetto, pero en el 2014 SUR lo editó como volumen autónomo bajo el título *Un certo Lucas*, en la traducción de Carmignani. A veces, este rescate de la producción cortazariana resulta algo indiscriminado: por ejemplo, ¿por qué publicar (salvo por razones comerciales) un texto como *Correcciones de pruebas en Alta Provenza* si el libro cuyas pruebas se mencionan en el título, *El libro de Manuel*, no ha sido traducido al italiano? La impresión final es la de un aluvión de textos que arrastra al lector no bien enterado sobre Cortázar.

Es cierto que en nuestro autor –en su literatura y en su biografía– hay de todo, todo lo que sirve para la construcción de un personaje mítico. También es cierto que en el escritor argentino *tout se tient*, por lo tanto no debe sorprender la convivencia de una concepción declaradamente lúdica y post-moderna de la literatura con un igualmente declarado compromiso político, tal vez menos explícito en las obras a las que podía tener acceso un lector italiano hace quince años, las mismas que crearon la certera etiqueta de “Cortázar maestro de lo fantástico”, creador de mecanismos literarios impecables³². Un indicio de este cambio de paradigma (de fantástico a político) puede verse también en el prefacio que la editorial SUR escoge para la traducción italiana de *Los siete locos*, novela del escritor argentino Roberto Arlt: se recupera aquí la introducción que Cortázar escribió en 1981 para la traducción francesa. En estas páginas Cortázar traza una línea que conecta a Rodolfo Walsh (desaparecido apenas unos cuatro años antes, en 1977, por el Gobierno Militar argentino) y a Roberto Arlt, los años 30 y los años 70:

Con un tono apocalittico e spesso profetico, Arlt ha raccontato sulla Buenos Aires degli anni Trenta tutto quello che gli

³² Mecanismos incluso demasiado perfectos, como subrayaba Mario Luzi en su reseña de *Octaedro*: “Il fatto è che nella innegabile ammirativa attrazione che esercitano le pagine di Cortázar quasi tutto è da attribuire alla qualità della *performance* e solo un residuo alla forza di rivelazione del racconto” (“El hecho es que, en la indiscutible admirada atracción que ejercen las páginas de Cortázar, casi todo debe atribuirse a la calidad de la *performance*, y sólo una parte residual a la fuerza reveladora del cuento” (40) (traducción de la autora).

intelectuales del su tiempo ignoravano o, peygio ancora, dissimulavano. Ci vorranno piú di quattro decenni perché un altro scrittore argentino, Rodolfo Walsh, riprenda l'esplorazione morale che a modo suo Arlt aveva cominciato [...] se oggi Walsh è un esempio innegabile per tutti gli argentini che vogliono una patria libera e sgombera da queste immondizie, dal passato la figura e l'opera di Roberto Arlt ci rimandano un messaggio che

conteneva già tutta la nostra storia attuale. La letteratura della verità non si trova tra gli scomparsi e i morti dell'Argentina. (62-68)³³

Me parece que al lector italiano del 2015 estas líneas no podrían de ninguna manera no asombrarlo. Aunque esta elección podía resultar comprensible a principios de los años 80, cuando en Argentina todavía gobernaba la Junta Militar, hoy no aparece en cambio tan justificada, salvo en la óptica de la ecuación estereotipada “Sudamérica – tierra de dictaduras” y “Cortázar = escritor contra todas las dictaduras” (como titulaba una reseña reciente de las cartas políticas), basada sobre todo en la voz del autor persona, y menos en el carácter intrínsecamente político de su ficción, incluida la de corte fantástico. Esta faceta política, en cambio, parece proponerse hoy como uno de los ejes principales para la construcción de su figura de intelectual, como parecen demostrar los títulos de los diarios en ocasión de la publicación de *Correzione di bozze in Alta Provenza*: “Cortázar, la voce della libertà” (*Il Messaggero*, 23 de octubre de 2015), o “Raccontare il presente” (*Il Sole24ore*, 2 de agosto de 2015).

Considero igualmente relevante el hecho de que varios artículos apelen al lector insistiendo en la necesidad de instaurar una relación

³³ “Con tono apocalíptico y a menudo profético, Arlt contó sobre el Buenos Aires de los años 30 todo lo que los intelectuales de su tiempo ignoraban o, peor aún, disimulaban. Tendrán que pasar más de cuatro décadas para que otro escritor argentino, Rodolfo Walsh, vuelva a emprender esa exploración moral que, a su manera, Arlt había empezado [...] [S]i hoy Walsh es un ejemplo preclaro para todos los argentinos que deseen una patria libre y liberada de esa inmundicias, desde el pasado la figura y la obra de Roberto Arlt nos mandan un mensaje que contenía ya toda nuestra historia actual. La literatura de la verdad no se encuentra entre los desaparecidos y los muertos de la Argentina” (traducción de la autora).

“sentimental” con el personaje del escritor, antes que con su obra. Giorgio Vasta, en un artículo elocuentemente titulado “Cortázar. La voce argentina di un autore ritrovato” (*La Repubblica*, 2 de julio de 2013), define la lectura de las obras de Cortázar como una demostración de nuestro afecto hacia él. Asimismo, Francesco Piccolo, en su prefacio de las cartas editoriales, titulado irónicamente “Pensieri ossessivi di uno stalker di Cortázar”, exhorta a la construcción de una relación íntima con el autor, hasta al punto de que nos invita a convertirnos en “stalkers” (seguidores, acosadores) del escritor argentino. Del mismo tono son las observaciones de Sergio Garufi en “Nell’intimità di Cortázar” (*L’Unità*, 20 de noviembre de 2012), donde se comenta la publicación de otro libro póstumo, la correspondencia con Eduardo Jonquières:

Pur avendo molti riferimenti colti non è in nessun caso uno di quei fastidiosi epistolari letterari, in cui lo scrivente si prefigura un grande pubblico e autorevoli esegeti [...] ma il lato umano è preponderante in questo carteggio ed è questa la sua vera forza, ciò che attrae il lettore. (22)³⁴

Garufi cierra su texto con un alusivo y cómplice “Caro Cortázar” (“Querido Cortázar”). Nos encontramos ante casi una rendición de la crítica, una adhesión intimista y privada en el acercamiento al continente-Cortázar (y tal vez, no estaría demás cuestionar el periodismo cultural en la actualidad para analizar en qué consiste su función de orientación crítica e intermediación entre culturas).

La descripción novelesca de las historias biográficas substituye las tentativas de reconstruir una filiación o tradición literaria en la que insertar a nuestro autor. Tanto es así que Cortázar mismo se convierte en un personaje literario en las páginas de la novela *Il superlativo di amare* (2014) del ya citado Sergio Garufi, protagonizada por un imaginario traductor de las cartas de Cortázar. Gino —éste su nombre— es también un devoto lector del escritor argentino, cuya obra y cuya biografía evoca

³⁴ “A pesar de las numerosas referencias cultas, no se trata de ninguna manera de uno de esos epistolarios literarios molestos, donde el que escribe imagina estar ante un gran público e intérpretes fidedignos [...] [.] en cambio, el lado humano es lo más relevante de esa correspondencia y ésta es su verdadera fuerza, lo que atrae al lector” (traducción de la autora).

constantemente, buscando en ellas respuestas y soluciones a sus propias inquietudes vitales, hasta tal punto de que un amigo llega a decirle que *Rayuela* es su oráculo (1386)³⁵. Gino, y evidentemente el autor mismo de la novela, Garufi, encarnan al prototipo de lector cortazariano, apasionado y muy cómplice, alguien que quiere saberlo todo de su autor-fetiché: asistimos al cumplimiento de ese “acoso literario” al que invitaba Piccolo³⁶. Lo que no se puede pasar por alto es que las coordenadas para la recepción de Cortázar fijadas por la prensa cultural actual ya no son las que pintaban a nuestro autor como el inventor de esos artefactos literarios demasiado perfectos que mencionamos antes, sino las que facilitan el acercamiento del autor al lector revelando su cariz más humano e íntimo. La verdad es que tanto el lado intelectual y el humano, como la literatura y la vida, en el caso de Cortázar y su obra siempre se implican mutuamente³⁷. Crear una disyuntiva –o la literatura o la vida– equivale a sugerir una clave de lectura parcial y mistificada de nuestro autor. Se conmemora, pues, a Cortázar y se lo vuelve a descubrir pero se procede, otra vez, por acumulación, a la invención mítica de un autor que parece “contener de todo”, en abundancia y desordenadamente.

³⁵ El número entre paréntesis se refiere a la posición de la página en la edición digital. Debo el encuentro con esta novela a una generosa sugerencia de Stefano Tedeschi.

³⁶ En realidad, la biografía misma de Cortázar se convierte en objeto de “acoso” en la novela: aparecen anotadas, por ejemplo, las direcciones de todas las casas (alrededor de una veintena, según el narrador) donde Cortázar vivió, primero en Argentina y luego en París.

³⁷ Sobre la dimensión política de la obra de Cortázar, reenvío a Orloff 2015.

João Guimarães Rosa: un auteur à remémorer pour le commémorer

Márcia Aguiar, Michel Riaudel
UNIFESP, Sorbonne Universités
m.riaudel@orange.fr

Resumen: Con base en una exposición panorámica y sistemática de datos sobre los primeros años de recepción internacional de la obra de João Guimarães Rosa, proponemos un análisis de las convergencias y especificidades que surgieron en diferentes países. El estudio arroja luz sobre los obstáculos y las malinterpretaciones de la lectura que han contribuido a frenar y limitar la consagración de sus cuentos.

Palabras clave: João Guimarães Rosa, recepción literaria, literatura brasileña, traducción

Résumé : La réception française de l'œuvre de João Guimarães Rosa tient un peu de la rencontre manquée. Elle avait bien commencé avec le vif intérêt des éditions du Seuil, qui avaient préempté les droits sur le roman *Grande sertão : veredas*. Le cinquantenaire de sa mort fournit l'occasion de revenir sur les heurs et malheurs de notre lecture et de quelques malentendus suscités par cette œuvre majeure.

Mots-clés : João Guimarães Rosa, réception littéraire, littérature brésilienne, traduction

Abstract: Based on a systematic and panoramic overview of the first years of João Guimarães Rosa's international reception, this study analyses the convergences and specificities that operated in different countries. The chapter also throws light upon the obstacles and misinterpretations that have contributed to slow down and limit the consecration of his short stories.

Keywords: João Guimarães Rosa, literary reception, Brazilian literature, translation

2017 aurait pu donner lieu à des commémorations de l'œuvre de João Guimarães Rosa, disparu le 19 novembre 1967. Le cinquantenaire de sa mort est quelque peu passé inaperçu dans son propre pays, pour ne rien dire de la situation à l'étranger. Au Brésil, on note une rencontre à l'Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila, Foz de Iguaçu), les 6 et 7 avril³⁸ ; et un colloque à l'Universidade Federal do Paraná (Curitiba), « Outras Margens: 50 anos sem Guimarães Rosa », du 20 au 22 août³⁹. À titre de comparaison, en 2006, l'Universidade Federal de Minas Gerais avait consacré quatre journées aux cinquante ans de *Grande sertão: veredas*⁴⁰, paru en 1956, tandis que le Museu da Língua Portuguesa de São Paulo (détruit par un incendie, depuis) présentait une exposition sur l'auteur.

Sans doute faudrait-il ajouter à cette liste les trois journées organisées par l'Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) de l'Université de São Paulo (USP), du 13 au 15 septembre 2016, « Infinitamente Rosa », à l'occasion non de la mort du prosateur mais des anniversaires de parution de son premier recueil de nouvelles, *Sagarana* (1946), et surtout de *Corpo de baile*, et de son roman (1956). La pièce-installation de Bia Lessa et Camila Toledo, une adaptation de *Grande sertão: veredas*, est de plus en tournée au Brésil depuis septembre 2017⁴¹.

La France apporta sa pierre à l'édifice le 31 janvier 2017, avec une journée d'études internationale du Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL, Paris 3) à la Fondation Calouste Gulbenkian : « D'un sertão à l'autre : Guimarães Rosa 50 ans après⁴² ». Le festival de cinéma brésilien, organisé par l'association Jangada à l'Arlequin, projeta le 25 juin de la même année *Outros sertões*, un documentaire brésilien de 2013 réalisé par Adriana Jacobsen et Soraia Vilela, qui traite de la

³⁸ La rencontre croisait le centenaire de la naissance de Roa Bastos et les cinquante ans de la disparition du Brésilien. Voir

<[https://www.unila.edu.br/sites/default/files/files/2017jornadasCADERNOdeRESUMOS\(1\).pdf](https://www.unila.edu.br/sites/default/files/files/2017jornadasCADERNOdeRESUMOS(1).pdf)> (25 juin 2018).

³⁹ Voir <<https://sites.google.com/view/coloquiorosa50anos>> (25 juin 2018).

⁴⁰ Voir <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/003557.shtml>> (25 juin 2018).

⁴¹ Voir

<<https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2017/09/1914772-peca-instalacao-com-caio-blat-e-luiza-lemmertz-recria-sertao-de-guimaraes-rosa.shtml>> (25 juin 2018).

⁴² Voir <<https://gulbenkian.pt/paris/evento/dun-sertao-a-lautre-guimaraes-rosa-50-ans-apres/>> (25 juin 2018).

période où João Guimarães Rosa, diplomate au consulat de Hambourg (1938-1942), contribua à sauver plusieurs juifs. La projection fut suivie d'une table ronde.

L'œuvre n'attend pas de sortir d'un éventuel purgatoire : João Guimarães Rosa reste sans nul doute l'un des auteurs canoniques de la littérature brésilienne. Mais le fait est qu'au Brésil les hommages et célébrations restent passablement diffus ; et à l'étranger, la difficulté de ses textes, quelques accidents de parcours et une langue « périphérique », selon la classification, toute relative, de Gisèle Sapiro (2008), n'ont pas encore permis que cette œuvre occupe la place qui lui revient au sein du patrimoine international, en dépit de sa tangible influence au Brésil et en Afrique lusophone. Il suffirait, pour se convaincre qu'elle marque un tournant dans la prose d'expression portugaise, de se référer aux textes d'écrivains comme l'Angolais José Luandino Vieira ou le Mozambicain Mia Couto (dos Santos 273-282); ou encore de reprendre les déclarations de jeunes écrivains brésiliens⁴³.

Ce succès critique et son influence durable, malgré une audience encore limitée, justifient que nous revenions sur la première décennie de fortune et d'infortunes de son accueil à l'étranger, pour comprendre ce qui a pu freiner une plus large réception.

1958, l'année où tout a commencé

À notre connaissance⁴⁴, il aura fallu attendre une douzaine d'années après la sortie de *Sagarana* pour que le premier texte de João Guimarães Rosa soit traduit. C'est une longue nouvelle, la dernière de son premier recueil, qui fit d'abord l'objet de toutes les attentions. « A hora e vez de Augusto Matraga » parut dès 1958 en Argentine sous le titre « La oportunidad de Augusto Matraga », et en France la même année. Il intègre, à Paris, une anthologie éditée par Seghers, *Les vingt meilleures*

⁴³ Quand *Granta* interrogea en 2012 Vanessa Barbara et Daniel Galera, deux des trois « Meilleurs jeunes auteurs brésiliens » selon le magazine, ils mentionnèrent « A hora e vez de Augusto Matraga » parmi les textes les ayant le plus marqués (Livingstone 113-114).

⁴⁴ Les données qui suivent prennent le risque d'omissions que d'autres viendront corriger. Nous n'avons d'autre ambition que de fournir un premier panorama analytique. Parmi les sources à consulter en premier lieu, l'article de Paulo Rónai, paru dans *Caravelle* (Rónai 5-21) et Iná Valéria Rodrigues Verlangieri, paru dans *Revista do IEB* (Rodrigues 213-232).

Nouvelles de l'Amérique latine, que conduit l'écrivain vénézuélien Juan Liscano : c'est lui qui établit la sélection et signe la préface, en s'efforçant de contextualiser historiographiquement ses choix et de caractériser le succès singulier du genre de la nouvelle dans le sous-continent. Les traductions des brésiliens⁴⁵ sont confiées à Antonio et Georgette Tavarès Bastos. En avril 1959⁴⁶, Albin Michel acquiert les droits de son roman. Le même mois, l'écrivain signe avec les éditions du Seuil le contrat pour la première traduction étrangère de *Corpo de baile*⁴⁷.

C'est le début d'une espèce de fièvre Guimarães Rosa, qui va durer une dizaine d'années.

À Buenos Aires le texte paraît dans le n° 11 du bimestriel *Ficción* (Guimarães Rosa 4-35), que dirige Juan Goyanarte. Le numéro est consacré aux « conteurs brésiliens les plus notables des dernières décennies ». La nouvelle de Guimarães Rosa, traduite par deux écrivains, Juan Carlos Ghiano et Néstor Kraly, ouvre le recueil ; elle est suivie de textes de João Alphonsus, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Clarice Lispector, Monteiro Lobato, Aníbal Machado, Graciliano Ramos, Marques Rebelo et Machado de Assis (Rodrigues 18).

C'est grâce à cette publication qu'Harriet de Onís découvre l'écrivain, qu'elle va s'employer à publier aux États-Unis (Verlangieri 54). Mais c'est une autre nouvelle de *Sagarana*, « Duelo », qu'elle donne à lire au public new-yorkais, dans la revue *Noonday*. La même qu'Edoardo Bizzarri avait traduite en 1959 sous le titre « Il Duello », pour un journal de la communauté italienne de São Paulo, *Il Progresso italo-brasiliano*⁴⁸.

⁴⁵ Y figure aussi « Nizia Figueira, pour vous servir », de Mário de Andrade.

⁴⁶ Voir la lettre de João Guimarães Rosa à N. Pasquier, des éditions Albin Michel, du 18 avril 1959. Fonds João Guimarães Rosa (IEB-USP), désormais FJGR.

⁴⁷ Voir la lettre de João Guimarães Rosa à Paul Flamand, directeur des éditions du Seuil, du 18 avril 1959. FJGR.

⁴⁸ Voir la présentation d'Edoardo Bizzarri à sa correspondance avec Guimarães Rosa et la lettre de João Guimarães Rosa à Edoardo Bizzarri du 5 octobre 1959 (Bizzarri 3-4). Nous remercions Maria Betânia Amoroso pour les pistes fournies concernant la réception italienne.

Aux États Unis

Harriet de Onís s'était fait un nom avec entre autres la traduction des mémoires fictionnalisés du révolutionnaire mexicain Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, et de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz⁴⁹. En 1948, elle dirigea aussi *The Golden Land: An Anthology of Latin American Folklore in Literature* pour Knopf, qu'elle ne réussit malgré tout pas à convaincre de l'intérêt de Jorge Luis Borges (Esplin 55). Dans le domaine hispanique, elle pratiqua, selon Deborah Cohn, « une veille extrêmement puissante : aux dires de José Donoso, “elle contrôlait les écluses de la circulation de la littérature latino-américaine aux États-Unis et, de là, dans le monde entier” » (Livingstone 7).

Née à Sheldon (Illinois) en 1895, Harriet V. Wishnieff étudiait à l'Université de Columbia quand elle épousa son professeur d'espagnol Federico de Onís⁵⁰. De 1930 à sa mort en 1969, elle traduisit une quarantaine d'ouvrages en langues ibériques pour divers éditeurs, principalement Alfred A. Knopf que Gilberto Freyre qualifia d'« ambassadeur extra-officiel » pour son engagement en faveur de la littérature latino-américaine⁵¹. En partie sur les recommandations d'Harriet de Onís, les éditions new-yorkaises Knopf publièrent la moitié de la vingtaine d'ouvrages parus dans le sillage du « boom » ; six furent confiés à leur traductrice de prédilection. Conseillère spécialisée de Knopf Incorporation pour la littérature latino-américaine, elle se révéla de loin la plus active, à une époque où les États-Unis renouaient avec les pays frères au nom de la politique de bon voisinage, impulsée par Roosevelt à partir de 1933⁵².

À vrai dire, l'enseignement de l'espagnol avait été encouragé dès le début du siècle : le nombre d'élèves avait été multiplié par cinquante de

⁴⁹ *The Eagle and the Serpent* paraît en 1930 dans une version abrégée, avant la version intégrale de 1965. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* paraît en 1947.

⁵⁰ Critique influent de l'université de Columbia, il fut un pionnier des études hispaniques. L'Institut des Espagnes, qu'il avait fondé en 1920, fut rebaptisé Hispanic Institute en 1930. Il mourut en 1966. Sur lui et Harriet de Onís (Livingstone 1-22).

⁵¹ Elle a aussi travaillé pour Farrar and Reinhart, Barron's Educational Series, Doubleday... On trouvera la liste complète de ses traductions chez Victoria J. Livingstone (180-183).

⁵² Voir le rôle de l'Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), créé en 1940 et dirigé par Nelson Rockefeller (Cohn 30).

1910 à 1922, avant qu'intervînt à partir de 1940 le soutien de l'Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, qui profita aussi au portugais. En 1941, on créa le prix du roman latino-américain, avec le concours de la Division of Intellectual Cooperation et de l'Union Panaméricaine : la première édition récompensa l'écrivain péruvien Ciro Alegria, pour *El mundo es ancho y ajeno* (1940). *Broad and Alien is the World* parut la même année chez Farrar and Rinehart, dans une traduction d'Harriet de Onís.

Le Brésil était alors privilégié par la propagande étasunienne. Le président Roosevelt avait qualifié le pays de « powerful new friend », de puissant nouvel ami. Et le sous-secrétaire d'État Summer Welles écrivait en février 1945 à Blanche Knopf, la femme de l'éditeur, pour stimuler particulièrement la traduction d'ouvrages brésiliens. Harriet de Onís se rendit dans le pays la première fois en 1953 : son fils Juan était alors correspondant du *New York Times* à Rio. Traductrice d'Euclides da Cunha (*Os Sertões*), de Monteiro Lobato, José Lins do Rego et Mário de Andrade, Harriet de Onís ne rencontra Guimarães Rosa qu'en 1958 ; à partir de cette date et jusqu'en octobre 1966, elle échangea avec lui une correspondance nourrie. C'est elle qui l'amène à signer avec les éditions Knopf le premier contrat engageant son roman à l'étranger, le 31 mars 1959⁵³. La traduction en fut finalement assurée par James Taylor, qui avait co-signé la version étasunienne de *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado⁵⁴. Harriet de Onís en assura néanmoins la révision avant la parution de 1963⁵⁵. Trois ans plus tard, sa traduction de *Sagarana* lui valait le prix du Pen Club.

⁵³ Voir la lettre de João Guimarães Rosa à Herbert Weinstock, éditeur des Éditions Knopf, du 31 mars 1959. FJGR.

⁵⁴ Knopf a longtemps évité les écrivains communistes. L'éloignement de Jorge Amado du bloc de l'Est et le nouveau style moins explicitement engagé qu'introduit en 1958 *Gabriela, cravo e canela* font changer d'avis l'éditeur, qui publie *Gabriela, Clove and Cinnamon* (traduit par James Taylor et William Grossmann en 1962) qui deviendra un *best-seller*. Juan de Onís note, dans le texte qui accompagne son entretien avec Jorge Amado pour le *New York Times* du 16 septembre 1962 : « *Gabriela* représente sans nul doute l'émancipation artistique de M. Amado à l'égard d'une longue période d'engagement idéologique avec l'orthodoxie communiste. » (Livingstone 15).

⁵⁵ Systématiquement, les trois œuvres de Guimarães Rosa publiées aux États-Unis sont aussi éditées la même année à Toronto, par Random House.

Cette reconnaissance critique, qui récompensait par ricochet l'écrivain brésilien, n'eut toutefois pas d'effet sur le grand public : on comptabilise 2 640 exemplaires de *The Devil to Pay in the Backlands* vendus aux États-Unis dans les six premiers mois, et 122 à l'étranger. En septembre 1964, 410 de ces livres étaient renvoyés à la maison d'édition par les libraires, sans qu'en parallèle on enregistrât de nouvelle vente. Les années suivantes, les acquisitions ne dépassèrent pas les cent exemplaires annuels. Selon Piers Armstrong, qui a réuni ces données, *Sagarana: A Cycle of Stories* connut un sort comparable (Armstrong 119).

L'inflexion passablement domesticatrice de la traduction, symptôme d'une résistance du pays à la nouveauté et à l'étrangeté de cette œuvre, ne suffit pas à l'inscrire dans le paysage éditorial local. En 1967, le nouveau phare de *Primeiras estórias*, « A terceira margem do rio », fut intégrée à l'anthologie conçue par J. M. Cohen, *Latin American writing today* (trad. R. P. Joscelyne, Penguin Books), ainsi que dans les *Modern Brazilian short stories* (trad. William L. Grossman, University of California, Berkeley). Comme dans le cas de « A hora e vez de Augusto Matraga » ou de « Duelo », le texte servit d'amorce à la publication du recueil : en 1968, Knopf fit paraître la traduction de Barbara Shelby, *The Third Bank of the River and Other Stories*, mais la réception rosienne entraînait, après la mort de l'écrivain, dans une longue période de latence.

En Europe

La réception européenne semble pour sa part plus concertée et affirmée. Le frémissement de la fin des années cinquante se convertira en plus d'une vingtaine d'éditions dans la décennie suivante.

Comme en anglais, « Duelo » fut la carte de visite italienne : en 1963, les éditions milanaises Nuova Accademia publient *Il Duello*, reprenant la version d'Edoardo Bizzarri de 1959. Dans le volume figurait également « A hora e a vez de Augusto Matraga », dans la traduction de P. A. Jannini. En 1965, la même maison réédite les deux contes, cette fois sous le titre *L'ora e il momento di Augusto Matraga*. De leur côté, les éditions Feltrinelli, fondées en 1954, affichaient une ferme vocation progressiste et en faveur de la littérature contemporaine italienne et étrangère. Ce sont elles qui sollicitèrent Edoardo Bizzarri pour *Corpo de*

baile et *Grande sertão: veredas*⁵⁶, parus dans la collection « I Narratori di Feltrinelli », au côté d'écrivains tels que Nadine Gordimer, Mishima, Henry Miller, Carlos Fuentes...

Né à Rome en 1910, Edoardo Bizzarri avait suivi des études de lettres et enseigné dans le secondaire italien avant de devenir en 1948 attaché culturel du Consulat général d'Italie à São Paulo, puis de diriger l'Institut Culturel Italien à partir de 1951. À ce titre, il joua un important rôle d'intermédiaire entre les deux pays, traduisant *Vidas secas* de Graciliano Ramos et assurant la présentation d'autres auteurs comme Coelho Neto, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Lins do Rêgo pour le *Dizionario Bompiani degli autori. Di tutti tempi e di tutte le letterature* (Riaudel 11-47). À partir de 1959, il entretint une importante correspondance avec Guimarães Rosa.

De son côté, l'écrivain sera invité à Gênes en janvier 1965, dans le cadre des Rencontres latino-américaines du Columbianum organisées par le jésuite Angelo Arpa. C'est à cette occasion que le critique Antonio Candido lui laisse un billet parlant de la haute considération dans laquelle le tiennent Emir Rodríguez Monegal et Roger Caillouis⁵⁷.

Mais les deux foyers européens initiaux sont sans conteste la France et l'Espagne. En 1963, Ángel Crespo traduit « El caballo que bebía cerveza » pour la *Revista de Cultura Brasileña*, une publication de l'ambassade du Brésil à Madrid (Souza 1-3 ; Gómez 29). La revue avait été créée en 1962, à l'initiative de João Cabral de Melo Neto, alors diplomate en Espagne. Il en confia la direction à Ángel Crespo, un poète très attentif à ses pairs de langues italienne et portugaise. Ángel Crespo a ainsi conduit la publication des trente premiers numéros du périodique, jusqu'en 1970. En 1965, Rodolfo Alonso donne à la revue « La tercera orilla del río⁵⁸ », une nouvelle publiée trois ans plus tôt en France par le magazine *Planète* (trad. Maria J. Frias et Maurice Pons). Ce

⁵⁶ Respectivement *Corpo di ballo*, Milan, Universale Economica Feltrinelli, 1965, et *Grande sertão*, Milan, Universale Economica Feltrinelli, 1970. La maison rééditera *Corpo di ballo* en volumes distincts (*Migulim*, 1984, et *Buriti*, 1985).

⁵⁷ Voir M. Riaudel, « Teria havido um boom latino-americano ? », trad. Márcia Aguiar, in Sandra Reimão et M. Riaudel (dir.), *Livros, literatura & história: Passagens Brasil-França*, Florianópolis : Escritório do livro, 2017, p. 11-47. Et la correspondance du FJGR.

⁵⁸ Publié en décembre dans le numéro 15 de la revue, il est chronologiquement possible que cette version espagnole de « A terceira margem do rio » ait inspiré les traductions pour l'anglais.

texte est traduit en italien par Bruna Becherucci deux ans plus tard⁵⁹. En revanche, « O cavalo que bebia cerveja » –dont les éventuels liens avec Mussolini du protagoniste, un Italien installé au Brésil, intrigant, dans la fiction, les autorités consulaires– n’est pas retenu pour le public transalpin. On constate ainsi à la fois la perméabilité de la réception entre les grandes langues européennes et l’existence de certains filtres nationaux qui ne la rendent pas uniforme. Souvent se confirme le rôle pionnier des lecteurs de langue espagnole, médiateurs peut-être idéaux de cette écriture, en des pays où l’enseignement du portugais n’est pas des plus développés.

Si l’on ne prend en compte que les éditions européennes des livres (en écartant les publications de nouvelles dans les périodiques), il ressort que les éditions du Seuil précèdent la vague des traductions, en livrant entre 1961 et 1969 l’ensemble de *Corpo de baile* en trois volumes : *Buriti* (1961), *Les Nuits du sertão* (1962) et *Hautes Plaines* (1969). Édité par Albin Michel qui a acquis les droits pour le roman peu de temps avant sa concurrente, *Diadorim (Grande sertão: veredas)* parachève la série en 1965. En fait, dès 1958, trois éditeurs français s’étaient adressés presque simultanément à Guimarães Rosa : Albin Michel, Seuil et Seghers. La lettre d’Albin Michel étant arrivée « 3 ou 4 jours avant les autres » (Aguilar 172-179), c’est à cette maison qu’il céda les droits de *Grande sertão: veredas*. Cependant Le Seuil se déclarait prêt à publier l’ensemble de l’œuvre, comme le raconte l’auteur : « À la deuxième en date, Le Seuil, j’ai alors accordé l’option pour *Corpo de baile*. Enthousiasmés, ils m’ont télégraphié (deux télégrammes) et m’ont écrit, en me proposant un contrat où figurait une clause de préférence pour mes autres livres, y compris les œuvres à venir ». C’est également Le Seuil qui choisit le traducteur français : Jean-Jacques Villard.

En Allemagne, le chemin est inverse : le traducteur aura d’abord l’initiative. En 1958, l’écrivain reçoit une lettre de Curt Meyer-Clason, qu’il autorise à traduire des extraits de *Grande sertão: veredas* et à chercher de possibles éditeurs pour le roman. En 1962, toutefois, aucun ne s’était encore décidé à « harponner la bête sud-américaine » (Guimarães Rosa, *Correspondencia* 323). C’est finalement en se rendant en Allemagne en

⁵⁹ « La terza sponda del fiume » traduit par Bruna Becherucci, paraît dans le quotidien romain *Il Secolo XIX*, le 12 août 1967. La nouvelle sera retraduite dix ans plus tard par Giuliano Macchi sous le même titre in *Progetto*, n° 2, 197).

juillet 1962, pour le premier Congrès des Écrivains latino-américains et allemands⁶⁰, ainsi que pour la Foire du Livre de Francfort, que Guimarães Rosa fait la connaissance de Joseph Caspar Witsch : celui-ci s'engage à publier son œuvre⁶¹. Guimarães Rosa revient en 1964, pour la deuxième édition de la rencontre⁶², au cours de laquelle des acteurs allemands lisent des extraits des ouvrages des auteurs présents. Lors de ce voyage, il fête avec son éditeur le succès de vente de *Grande sertão* : trois éditions épuisées l'année même de son lancement (Guimarães Rosa, *Correspondencia* 42).

Deux constantes se dégagent pour la période : le fait que, pour plusieurs langues, les traductions se concentrent souvent sur un même nom, ce que peut justifier la difficulté de l'entreprise ; et la suspension de l'élan éditorial au cours des années soixante-dix. En Allemagne, Guimarães Rosa a pour traducteur attitré Curt Meyer-Clason, en l'Italie, Edoardo Bizzarri, et dans la France des années soixante, Jean-Jacques Villard monopolise les traductions du *mineiro*. L'exclusivité est moins nette pour la langue espagnole, pour laquelle joue l'étendue et la diversité de l'aire géographique concernée.

Quant au vide de la décennie 1970, il s'explique aisément par la disparition de l'écrivain en 1967. Les éditeurs publient éventuellement ce qui a été programmé et marquent un temps d'arrêt. Bien que déjà traduites par Villard, Le Seuil renonce à la sortie des *Premières histoires*. La reprise est légèrement plus rapide pour l'espagnol, mais dix ans séparent

⁶⁰ Tenue du 16 au 23 septembre à l'initiative de la Fédération Allemande des écrivains, de l'Institut Ibéro-Américain et de la revue *Humboldt*, la manifestation avait également accueilli les brésiliens Rubem Braga et Magalhães Júnior, les mexicains Juan Rulfo et Rosario Castellanos, le vénézuélien Juan Liscano et l'argentin Enrique Anderson Imbert, d'Argentine.

⁶¹ Voir la lettre de Guimarães Rosa à son éditeur portugais António de Souza-Pinto, du 12 octobre 1962 (FJGR).

⁶² Elle a lieu les 29 et 30 septembre, à Berlin, et accueille également Ciro Alegria, Germán Arciniegas, Miguel Ángel Asturias, Mario Barata, Jorge Luis Borges, Caballero Calderón, Eduardo Mallea, Mendoza Varela, Adalberto Ortiz, Julio Ramón Ribeyro, Augusto Roa Bastos, Silvetti Paz, Juan Rulfo, Sara Ibáñez, Rosario Castellanos, Esther Vasquez et, pour ce qui est des écrivains allemands, Günther Grass, Horst Bienek, Hans Magnus Enzensberger, Walter F. Fichelscher, Walther Karsch, Hans Hellmut Kirst, Joachim G. Leithäuser, Curt Meyer-Clason et Günter Lorenz (voir le programme du Colloque ; et Norberto Silvetti Paz, « Coloquio de Escritores en Berlín », *La Nación*, Buenos Aires, dimanche 6 décembre 1964, FJGR).

quand même *Primeras historias* (1969⁶³) et *Menudencia* (1979⁶⁴). En France, la jeune maison Métailié reprend le flambeau de façon éphémère en 1982⁶⁵. En Allemagne, Kiepenheuer & Witsch font paraître *Mein Onkel, der Jaguar* (1981) et *Sagarana* (1982) ; Suhrkamp publie *Doralda, die weisse Lilie* (1982)⁶⁶.

Ce tableau comparatif des premiers temps de l'accueil européen de l'œuvre de Guimarães Rosa recèle d'autres enseignements sur le rythme et le caractère systématique ou non de la réception, ainsi que sur le choix des titres. Les Français ont d'abord porté leur dévolu sur les longues nouvelles de *Corpo de baile*, presque des romans. *Grande sertão: veredas* ne sort qu'en 1965, un an après l'édition allemande *Grande sertão* (Kiepenheuer & Witsch)⁶⁷. Plusieurs signes font croire à un public plus réceptif outre-Rhin : la multiplication des rééditions, l'invitation de l'auteur à deux reprises en trois ans. Le roman est ainsi repris en 1966 par un cercle de lecture, Büchergilde Gutenberg, puis en 1969 par Aufbau-Verlag (Berlin). L'audace est de mise avec la traduction des *Primeiras histórias* dès 1968 (*Das dritte Ufer des Flusses*)⁶⁸, de *Mon oncle le jaguar* en 1981⁶⁹ et de *Sagarana* l'année suivante⁷⁰. Sur ce plan, la sphère germanique semble plus régulière et persévérante que le monde italien : affaire de marché sans doute. C'est d'ailleurs en Allemagne qu'on

⁶³ Traduit par Virginia Fagnani Wey.

⁶⁴ Traduit par Santiago Kovadloff. Le recueil correspond à *Tutameia, terceiras histórias*.

⁶⁵ *Premières histoires* est traduit par Inès Oseki-Dépré.

⁶⁶ On aura reconnu dans l'ordre la nouvelle « Meu tio o iauaretê » du recueil posthume *Estas histórias* (1969), *Sagarana* (1946) et « Dão-lalalão » de *Corpo de baile*.

⁶⁷ Le public espagnol dispose de *Gran Sertón: veredas* en 1967 (Ángel Crespo, Barcelone, Seix Barral), les Italiens de *Grande sertão* en 1970 (trad. Edoardo Bizzarri, Milan, Universale Economica Feltrinelli).

⁶⁸ 1969 en langue espagnole, 1982 en français comme nous l'avons vu, et 1988 en italien (*Le sponde dell'allegria*, trad. Giulia Lanciani, Turin, Società Editrice Internazionale). La traduction italienne change de titre quand elle passe chez Mondadori : *La terza sponda del fiume*, 2003.

⁶⁹ La nouvelle extraite d'*Estas histórias* sort en France en 1998, en Italie en 1999 (*Mio zio il giaguaro*, trad. Roberto Mulinacci, Guanda), en Angleterre en 2001 (*The Jaguar and Other Stories*, trad. David Trecce, Oxford, Boulevard Books).

⁷⁰ *Sagarana* paraît en italien en 1994 (trad. Silvia La Regina, Milan, Universale Economica Feltrinelli), en français en 1997 (trad. Jacques Thiériot, Paris, Albin Michel), en espagnol en 2006 (trad. Florencia Garramuño et Gonzalo de Aguilar, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora).

trouve la première édition de poche⁷¹, un phénomène qui tend à se généraliser dans les années quatre-vingt-dix⁷² : pendant cette décennie, la France, en partie à l'initiative de Jacques Thiériot, va aussi combler quelques lacunes et enfin disposer des premier et dernier recueils anthumes de l'œuvre rosienne⁷³.

Conclusion

João Guimarães Rosa n'a jamais vraiment cessé de fasciner un public de *happy few*. L'effervescence des années soixante aurait pu se transformer en prix Nobel, en faveur duquel un réseau d'éditeurs s'activait en Europe. Il en est déjà question dans le rapport de lecture sur *Grande sertão: veredas* remis au Seuil début 1959⁷⁴. Son nom fut ensuite défendu auprès de l'académie suédoise par ses éditeurs allemand, français, italien et portugais, à trois reprises : 1963, 1965 et 1967. Selon Roger Caillois, le jury avait déjà convenu qu'il serait le lauréat de 1968⁷⁵. La mort précoce de l'écrivain rendit vains ces efforts.

Là ne réside sans doute pas la seule explication d'une réception n'ayant pas encore donné toute sa mesure. Au Brésil comme à l'étranger, on sait son œuvre monumentale, mais elle impressionne et intimide. D'où un rapport de vénération et de retenue distante chez les Brésiliens et, ailleurs, la difficulté de trouver son public. La réception de Guimarães Rosa et de son œuvre en Espagne demeure encore aujourd'hui limitée à quelques cercles universitaires liés aux chaires de littérature portugaise et/ou brésilienne (Calvo 208).

Certes il est toujours quelques éditeurs courageux pour tenter l'aventure. Mais le défi interpelle surtout les traducteurs qui s'attellent à la tâche comme les compagnons-artisans au chef-d'œuvre de leur vie. *Grande sertão: veredas* a déjà occupé en France pas moins de quatre

⁷¹ *Das dritte Ufer des Flusses*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1975.

⁷² En Allemagne, *Grande sertão* paraît dans les Taschenbuch-Verlag en 1992 ; en France, 10/18 accueille *Diadorim* (dans la retraduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, 1995) et *Mon oncle le jaguar* (trad. Jacques Thiériot, 2000). En 1999, Seix Barral concède à Alianza Editorial une reprise en poche de sa traduction du roman.

⁷³ *Toutaméia. Troisième histoires* paraît au Seuil en 1994. Voir plus haut pour *Sagarana*.

⁷⁴ Fonds Seuil. Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine – IMEC.

⁷⁵ Dans l'ordre, voir : André Halphen parle d'un « candidat au Nobel », 6 juin 1963, journal non identifié ; *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 juin 1965 ; « Prêmio Nobel para Rosa », *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 décembre 1967 (FJGR).

traducteurs⁷⁶. L’Australienne Alison Entrekin, à qui l’on doit la version anglaise de *Cidade de Deus* de Paulo Lins, travaille à une nouvelle traduction, ainsi que Berthold Zilly, traducteur d’Euclides da Cunha pour l’allemand⁷⁷.

Il faut y lire non seulement l’*hybris* des traducteurs, mais le véritable trésor de textes qui combinent le romanesque à l’initiatique et appellent à une incessante herméneutique. C’est pourquoi les correspondances de João Guimarães Rosa avec ses traducteurs –372 lettres selon Nícia Adan Bonatti–, publiées ou en cours de publication, sont si vitales. Si le cœur de son œuvre continue de battre, c’est aussi qu’elle naît d’une langue à la fois reconnaissable et étrangère, fascinée par la traduction et fascinant les traducteurs. Il a un jour confié à Günter Lorenz que « chaque langue conserv[ait] en elle-même une vérité qui ne peut être traduite » (Lorenz 41). Néanmoins,

Moi, quand j’écris un livre, je fais comme si j’étais en train de « traduire », à partir de quelque très ancien *original*, existant ailleurs, dans le monde astral ou le « plan des idées », des archétypes, par exemple. Je ne sais jamais si je la réussis ou si je la rate, cette « traduction ». De sorte que, lorsqu’on me (re)-traduit en un autre idiome, je ne sais pas davantage, en cas de divergence, si ce n’est pas le Traducteur qui, de fait, a trouvé la solution et rétablit la vérité de l’« original idéal », que j’avais dénaturée (Guimarães Rosa, *Correspondencia* 63-64).

Nous ne suggérons pas de lire ce commentaire de Guimarães Rosa au pied de la lettre, mais d’y entendre que le paradigme de la traduction dialogue avec une approche du sens des choses. La conjonction d’un travail critique d’interprétation, d’ambitions éditoriales nécessairement soutenues par les aides publiques ou le mécénat⁷⁸, de l’intrépidité des

⁷⁶ À celles déjà parues de Jean-Jacques Villard et de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, il faut ajouter une version qui attend un éditeur dans les tiroirs de Francis Utéza et les vellétés de Mathieu Dosse.

⁷⁷ On pourrait ajouter la traduction catalane de Xavier Pàmies (*Gran sertão: riberes*, Barcelone, editora Edicions 62, 1990), sans doute bien d’autres que nous ne pouvons recenser ici, et un blog anglophone consacré au roman : <<http://amissingbook.com>> (consulté le 21 juillet 2018).

⁷⁸ Avant que, d’ici moins d’une vingtaine d’années, l’œuvre ne tombe dans le domaine public.

traducteurs et de l'assiduité du public pourrait-elle venir à bout de ce qui nous inhibe, dans la lecture de Guimarães Rosa comme dans notre rapport au monde ?

FRENTE A LAS MUERTES MEXICANAS

Lectura socio-crítica de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo

Théophile Kouï

Université Félix-Houphouët-Bobigny, Abidjan

kotheophile@yahoo.fr

Resumen: *Pedro Páramo* es una de las novelas latinoamericanas que merecen una nueva lectura por ser verdaderamente una obra canonizada de alto alcance humano. Con una lectura socio-crítica quiero superar las aproximaciones tradicionales para orientar la lectura hacia el texto de la obra y poner de relieve las modalidades de la inscripción de lo social y lo histórico en el texto.

Palabras clave: Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, socio-crítica

Résumé : *Pedro Páramo* mérite une nouvelle lecture : ce roman latino-américain est devenu un classique en raison de sa portée humaine. Par une lecture sociocritique, nous ambitionnons de dépasser les clés d'interprétation traditionnelles pour orienter notre lecture dans le sens du texte de l'œuvre et mettre en évidence les modalités de l'inscription des sphères sociales et historiques dans le texte.

Mots-clés : Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, socio-critique

Abstract: *Pedro Páramo* is one of many Latin American novels that deserve a new reading because of its canonical state and its capacity to touch us. In applying a sociocritical reading to this work, I seek to go beyond a traditional approach and to focus the reading on the text itself. Thus, the study highlights the modalities of the inscription of the social and the historical into the text.

Keywords: Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, sociocriticism

En su ensayo *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Marta Portal escribe a propósito de Juan Rulfo y de *Pedro Páramo*: “Juan Rulfo ha sido unánimemente reconocido como uno de los más grandes narradores presentes de la literatura en español y su novela *Pedro Páramo* calificada como uno de los libros más hermosos de la literatura universal” (Portal 207). Comparto perfectamente esta opinión. Pero tal punto de vista significa que la obra así calificada ha sido objeto de una multitud de lecturas a partir de varias perspectivas que pusieron de relieve sus riquezas estéticas y, sobre todo, revelaron lo universalmente humano de las experiencias sociales, históricas y humanas que se desprenden de sus estructuras. Sin embargo, tengo la firme convicción de que, a pesar de todo, en esta obra persisten zonas inexploradas. Desde luego, una lectura construida a partir de los nuevos descubrimientos de las ciencias humanas y sociales puede iluminar otros aspectos también interesantes de la obra.

La socio-crítica es una teoría literaria que se sitúa en la encrucijada de varias ciencias sociales y humanas entre las cuales destacan la sociología, la historia, la lingüística, la semiótica y el psicoanálisis. La socio-crítica se interesa en su proceso de lectura por el carácter específico de la obra literaria, por su relación social y por su modo de inscripción en un texto literario. Dicho con otras palabras, la socio-crítica busca el mecanismo que hace posible la lectura de la sociedad y de la historia por un texto literario determinado. Tal postura supone una verdadera revolución heurística ya que, en esa perspectiva, no se trata de seguir las pautas tradicionales de lecturas orientadas en la búsqueda de una verdad. Lo privilegiado en la lectura socio-crítica es la organización interna de los textos, sus sistemas de funcionamiento, el encuentro en ellos de discursos y saberes heterogéneos y conflictivos, como lo expresa Claude Duchet (1979). En efecto, para la socio-crítica, un elemento textual aislado no puede dar cuenta del contenido histórico del texto. Sólo en relación con otros elementos, es decir, sólo un sistema semiótico es susceptible de dar cuenta del sedimento de “socialidad” memorizado en el texto.

Los datos diegéticos

En *Pedro Páramo* la narración se inicia con el viaje a Comala de Juan Preciado, hijo abandonado del cacique Pedro Páramo, en búsqueda de su padre. Narrador de su propia historia, Juan Preciado precisa que el

motivo de su viaje es cumplir la promesa que le hizo a su madre difunta en el momento de su muerte. En el camino Juan Preciado se topa con otro hijo abandonado de Pedro Páramo, Abundio Martínez, que va también a Comala. Por Abundio Martínez Juan Preciado se entera de que Pedro Páramo ha muerto hace mucho tiempo. El diálogo con Abundio da a Juan Preciado acceso a diversas informaciones tanto sobre Comala como sobre Pedro Páramo. A la llegada de los dos personajes a Comala Abundio explica a Juan Preciado:

¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la media luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada es de él todo el terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. (10)

Durante la estancia de Juan Preciado en Comala se pone en relación con diversos personajes entre los cuales destacan Eduviges Dyada, una amiga de su madre, Damiana Cisneros, antigua criada de Pedro Páramo, la pareja Doris y su hermana Dorotea. Gracias a estos personajes que conocieron de muy cerca a Pedro Páramo, Juan Preciado supo quién era. Al mismo tiempo, va descubriendo la verdadera naturaleza del espacio que es en realidad un pueblo abandonado:

-No, yo preguntaba por el pueblo que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.
-No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie (11)

mientras que el espacio va identificándose cada vez más al infierno o al cementerio, Juan Preciado toma conciencia de que sus interlocutores son muertos, y él mismo se ha vuelto ánima vagante.)

[...]-Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto. (63)

Otra vertiente de la diégesis está protagonizada por Pedro Páramo desde su adolescencia hasta su muerte, cuando será asesinado por Abundio Martínez. Aquí la diferencia está en el cambio de la instancia narrativa y en la presencia de narradores múltiples.

Pedro Páramo, en su adolescencia, era un muchacho soñador y apasionadamente enamorado de su compañera de juegos, Susana San Juan. Pero con el asesinato de su padre, se apoderó de él el resentimiento y desde entonces se entregó a una violencia ciega. Por venganza comete asesinatos, ultrajes, violaciones, robos. Por el canal de la violencia se transforma en un poderoso cacique que no retrocede ante ningún procedimiento para ensanchar su latifundio. Así, por ejemplo, su matrimonio con Dolores Preciado no fue sino un medio para arrebatarle a la familia Preciado las tierras heredadas de sus padres. Fue una trampa organizada con la complicidad de Fulgor Sedano, el administrador de la Media Luna, la hacienda de Pedro Páramo, para engañar a Dolores, quien se sintió muy orgullosa de haber llamado la atención del cacique: “Me hace usted que me den escalofríos, don Fulgor. Ni siquiera me lo imaginaba” (42).

Pedro Páramo se caracteriza por su escritura paradigmática. Esto supone la existencia de varios ejes narrativos como, por ejemplo, el episodio de la Revolución, donde se narra que Pedro Páramo organiza su propia revolución para defenderse de la revolución villista y zapatista. Es también importante mencionar el papel de Miguel Páramo, el único hijo reconocido del cacique, quien por su forma de comportarse se identifica perfectamente con el padre. Asesino y ladrón, se mata accidentalmente. En términos semióticos, como lo veremos, se opone a los demás hijos de Pedro Páramo, Juan Preciado y Abundio Martínez, como encarnaciones de ciertos valores auténticos. El estallido del conflicto cristero es otra anécdota que implica no sólo al padre Rentería, cura de Comala, sino también a la comunidad del pueblo. Sus relaciones a la vez conflictivas y de complicidad con Pedro Páramo presentan un interés mayor como representación de la postura de la iglesia frente a los problemas del campo donde los campesinos se enfrentan a los abusos del poder por parte de los caciques.

El sistema semiótico

Los puntos de anclaje socio-históricos

Pedro Páramo ofrece una diversidad de elementos textuales que constituyen otros tantos puntos de anclajes socio-históricos. Los más evidentes son los referentes a la Revolución mexicana. La revolución está identificada como “una manada de hombres”: “A mí ni me

tomaron en cuenta. Pero a don Fulgor le mandaron soltar la bestia. Le dijeron que eran revolucionarios, que venían por las tierras de usted” (98). A este signo, podemos añadir el personaje de Pedro Páramo, encarnación del cacique tradicional en la sociedad mexicana y latinoamericana. El latifundio, herencia del sistema colonial seguía en pie casi más de un siglo después de la Independencia. Pero la Revolución mexicana, cuya causa principal se expresa en el lema del movimiento zapatista “Tierra y libertad”, no pudo acabar con el sistema. La problemática de la reforma agraria como reivindicación fundamental del mundo campesino se impuso a lo largo del proceso de la Revolución mexicana, lo cual suscitó el nacimiento de un movimiento político e ideológico: el agrarismo. En la década de los cuarenta y los cincuenta, que abarcan el geno-texto de Pedro Páramo, el agrarismo y los valores que implicaba constituían uno de los ejes esenciales del discurso social.

Las mediaciones discursivas

El discurso narrativo de *Pedro Páramo* está estructurado alrededor de algunos valores que, para usar los términos de Lucien Goldmann (1964), podemos calificar de auténticos. Se trata de la propiedad auténtica de la tierra, en oposición a los abusos que enriquecieron a Pedro Páramo, quien había ensanchado su hacienda mediante crímenes y la explotación del campesino. Esto supone correlativamente el rechazo de ciertas prácticas: la violencia, el abuso del poder, la opresión de los más débiles. Otro de los valores vehiculados por el discurso narrativo es la amistad, tal y como funcionó entre Dolores Preciado y Eduviges Dyada. En efecto, sus relaciones eran tan íntimas que el día de la boda con Pedro Páramo, Dolores le pidió a su amiga que ella fuera a acostarse con su marido por razones de indisponibilidad fisiológica. El personaje de Susana San Juan es muy complejo, pero como valor encarna el amor auténtico en sus relaciones con su marido Florencio. Por él se negó a su padre Bartolomé San Juan, quien quería tener con ella relaciones incestuosas, y a Pedro Páramo, hacia quien no experimentaba ningún sentimiento. Después de la muerte de Florencio, el dolor de Susana estalla:

¿De cuál Florencio hablaba? ¿Del mío? ¡Oh! Por qué no lloré y me anegué entonces en lágrimas para enjuagar mi angustia.

¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios? (83)

Esa expresión apasionada del amor a través del personaje de Susana San Juan pone de relieve el amor en el sistema semiótico de la obra porque, como lo veremos, está en oposición con el odio que experimenta Dolores Preciado hacia Pedro Páramo. Lo que está en juego es la familia como estructura de base de la sociedad. En términos semióticos, la familia funciona en el texto de *Pedro Páramo* como un valor auténtico. La valoración de la familia se opera por el rechazo del padre que abandona a su mujer y a sus hijos. El asesinato de Pedro Páramo por uno de sus numerosos hijos abandonados funciona como un castigo. Otro castigo por la destrucción de la familia es la muerte del único hijo reconocido, Miguel Páramo, víctima de una educación desastrosa que acabó por transformar al joven muchacho en ladrón, asesino y violador pendenciero. Su muerte prematura es la consecuencia de la falta de un marco familiar propicio para la construcción de una personalidad con valores auténticos. Abundio Martínez y Juan Preciado, identificados con sus madres, conocieron un desarrollo mejor, aunque el texto no indica nada sobre la madre de Abundio Martínez. En cuanto a Dolores Preciado, es una mujer apasionada, pero frustrada por el fracaso de su matrimonio. Dolores Preciado es la encarnación del sufrimiento como lo sugiere su nombre y como lo atestigua Juan Preciado de la manera siguiente: “Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió” (8).

Sin embargo, la proliferación en este espacio social, en este microcosmos de los hijos sin padres, funciona como la desconstrucción del mito mexicano de la Malinche, quien desempeña en el texto de Juan Rulfo un ideosema, es decir, un articulador semiótico que vincula *Pedro Páramo* con los periodos más remotos de la historia de México. Desde

este punto de vista el personaje de Dolores Preciado cobra una dimensión mítica, la de la Malinche.

El campo morfogenético

Según Edmond Cros: “Le champ morphogénétique est un espace virtuel où opèrent différents éléments morphiques constitués en un système qui est lui-même géré par une dominante essentiellement dynamique, c’est-à-dire changeante” (72). Esa definición alude a las características sistemáticas que organizan el tiempo, ya sea a las descripciones del espacio o a las funciones actantes del relato. En *Pedro Páramo* la narración convoca la unidad mórfica pasado/presente a través de la percepción del espacio. En efecto, la imagen de Comala, que vehicula la memoria de Dolores Preciado y de todos los personajes de su generación, nos da a ver una comunidad próspera, alegre según la visión nostálgica de Dolores Preciado: “Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde este lugar se ve Comala blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche” (8).

Algunas páginas más adelante, Juan Preciado, de viaje en Comala, evoca de nuevo los recuerdos de su madre: “Llanuras verdes, ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El calor de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan, un pueblo que huele a miel derramada” (23). A esa visión edénica del pasado del pueblo se opone la de su presente, contemplado por el hijo Juan Preciado. Se trata de la imagen de un pueblo calcinado que Abundio describe como el infierno: “Cálmese. Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra en la mera boca del infierno” (9).

Lo que es aún peor, en este espacio de Comala desde que el cacique Pedro Páramo se cruzó de brazos en represalias, por lo que considera como una falta de solidaridad, se inicia un proceso irremediable de muerte que termina transformando el espacio de Comala en un más allá donde cuerpos y almas conviven. Este estatuto ambiguo del espacio convoca el mito bíblico del purgatorio que la estructura deconstruye a través de una serie de anécdotas o personajes que no dejan de hablar de sus pecados. Comala es un espacio donde impera la muerte, que es a su vez el símbolo de la culpa y del castigo. El pasado para los protagonistas funciona como el momento superado de la adolescencia,

de la primavera, de la inocencia y de la felicidad. Por el contrario, el presente se vive como una agonía, precisamente porque ya viven en la conciencia permanente de la culpa. Dorotea y Susana San Juan son las máximas encarnaciones de esa conciencia de la culpa. Por ejemplo, según Dorotea: “Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza. Y la vergüenza no cura” (56). En cuanto a Susana San Juan, hablando con su criada Justina le dice: “¿Verdad que la noche está llena de pecado Justina? ¿Y qué crees que es la vida Justina sino un pecado? ¿No oyes? ¿No oyes cómo rechina la tierra?” (103).

Construcción / destrucción

Otra estructura mórfica omnipresente en el relato puede expresarse en la dialéctica construcción/destrucción, ya que la revolución no ha acarreado progreso. Entre los que triunfaron está Pedro Páramo, partidario de la violencia, responsable de las expropiaciones, del despojo de los campesinos. Como padre y marido fue un factor de destrucción de la familia, al haber echado a su mujer y abandonado a sus hijos. Los crímenes de Pedro Páramo después del asesinato de su padre don Lucas Páramo, y los de Miguel Páramo, contribuyen de la misma forma que el castigo colectivo de la comunidad, que consistió en cruzarse de brazos ante la destrucción del pueblo. A estos actos de barbarie y de destrucción se opone bajo la forma de un mito el acto pecaminoso de Doris y Dorotea, dos hermanos que mantienen relaciones incestuosas y que se asumen conscientes de reanudar otro ciclo de la humanidad a partir del caos que los rodea: “Yo le quise decir (al obispo) que la vida nos había juntado, acorralándonos y puesto uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo. Tal vez tenga ya a quien confirmar cuando regrese” (101). Este discurso de Doris nos remite al mito bíblico de la pareja Adán y Eva, donde la escritura deconstruye y redistribuye, en un proyecto de reconstrucción de un mundo destruido por las pasiones y el odio.

Así podemos observar que el texto de *Pedro Páramo* convoca algunos campos morfogénéticos. Como hemos observado en este estudio, éstos reactivan inmensas fracciones de la realidad social que inician de esa forma el proceso de sedimentación de “socialidad” en las estructuras textuales. El geno-texto en el que el texto de *Pedro Páramo* sitúa sus

discursos es el de la fase de institucionalización de la Revolución mexicana. Se trata de un marco ampliamente conflictivo, debido al estallido de la guerra de los cristeros y la aparición del sinarquismo y del discurso de la antología de la mexicanidad.

Conclusión

Marta Portal tiene razón cuando afirma que *Pedro Páramo* es una metáfora de la entropía telúrica. Expresa la sensación de caída del hombre en la enajenación. En el campo histórico, el eco de los discursos críticos sobre el proceso de la Revolución mexicana y, particularmente, sobre las reformas agrarias es nítidamente perceptible. El pesimismo y la angustia que se desprenden del texto están vinculados con la visión totalmente negativa de aquella revolución hecha por el pueblo y finalmente confiscada por grupos que la aprovecharon para enriquecerse. *Pedro Páramo* es, en cierto modo, la novela de la desilusión y de la transgresión de tradiciones y tabúes. El amor incestuoso de la pareja de los hermanos Doris y Dorotea es fundamental para comprender que la construcción de la nueva sociedad exige una actitud herética, ya que los que quieren seguir con la moral tradicional son cómplices del despojo, de la violencia y de los crímenes de los más poderosos. La conciencia asumida del pecado es el punto de partida de la regeneración, es decir, de la reconstrucción de un mundo habitable de nuevo por los hombres. En esta perspectiva, la cuestión de la identidad, del origen que justifica el viaje de Juan Preciado a Comala, resulta naturalmente imposible en un universo anegado por la entropía, cuya superación condiciona el renacimiento y la reanudación de la historia.

Las muertas de Jorge Ibargüengoitia después de cuarenta años: entre crónica y género policial

Laura Alicino
Università di Bologna
laura.alicino@unibo.it

Resumen: *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia continúa siendo uno de los ejemplos más llamativos de la interacción entre crónica y género policial. Proponemos un estudio sobre la interacción formal de los dos géneros y una lectura crítica en la que la interacción semántica y formal también considera la doble función de la crónica en México, como conjunto de noticias periodísticas y como género *tout court*.

Palabras clave: nueva crónica, género policial, intertextualidad, Ibargüengoitia, *Las muertas*

Résumé : *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia reste l'un des exemples les plus emblématiques de l'interaction entre faits divers et genre policier. Nous proposerons une lecture critique des faits divers dans cette interaction sémantique et formelle aussi bien que dans le double rôle qu'ils jouent au Mexique : comme ensemble d'informations de presse et comme genre tout court.

Mots-clés : *nueva crónica*, genre policier, intertextualité, Ibargüengoitia, *Las Muertas*

Abstract: Jorge Ibargüengoitia's *Las muertas* represents one of the most remarkable examples of interaction between chronicle and detective fiction. The aim of this paper is to study the formal interaction of both genres as well as to offer a critical analysis, where this semantical and formal interaction considers the double function of the chronicle in Mexico, as journalistic news and as genre *tout court*.

Keywords: *nueva crónica*, detective fiction, intertextuality, Ibargüengoitia, *Las muertas*

En 2017 la novela *Las muertas* de Jorge Iburgüengoitia cumplió 40 años tras su publicación en la casa editorial Joaquín Mortiz. Por supuesto se trata de un autor que, debido a su muerte prematura, ocurrida en un accidente de avión en Madrid el 26 de noviembre de 1983, dejó huérfana a toda una generación de lectores y críticos literarios, si consideramos lo prometedor que era su trayectoria y la importancia que su figura había adquirido en el panorama literario mexicano y latinoamericano. En un estudio dedicado a la narrativa documental de Rodolfo Walsh, Ángel Rama consideraba a Iburgüengoitia como el único autor mexicano que podía pertenecer al grupo de los autores que el crítico uruguayo consideraba subversivos, o sea, esos autores que minan el canon y las normas genéricas para regalarnos textos de difícil definición (Rama 1976). A pesar de esto, en 1985 David William Foster decía de Iburgüengoitia:

Jorge Iburgüengoitia (Mexico, 1928-1983) is not exactly a marginal writer: he is, to the best of my knowledge, the only Latin American novelist to win Havana's prestigious Casa de las América's prize on two occasions, once for his novel *Los relámpagos de agosto* (1965) and once for his play *El atentado* (1978). Nevertheless, despite the recognition and success he has had with his writing in terms of both sales and enthusiastic reviews in the mass-distribution press, little serious critical attention has been devoted to his plays and fiction. (Foster 109)

Han transcurrido ya treinta años desde las consideraciones de Foster y algo ha cambiado; hemos asistido a un interés crítico siempre en aumento hacia este autor sobre todo en el siglo XXI. Sin embargo, a pesar de la importancia que en nuestra opinión *Las muertas* ha tenido y tiene en el panorama literario mexicano y latinoamericano, tampoco existen sobre esta obra muchos estudios críticos publicados hasta la fecha. Se ha analizado en gran medida el peso del humor negro y de la ironía (Domenella 1989; Calderón 2012), así como las varias técnicas narrativas intertextuales, con un enfoque de policial, más utilizadas por el autor (León-Sánchez 1992; Nava Moreno 1979). Mucho menos se ha investigado la relación intertextual que la obra establece entre dos de los géneros fundamentales de la prosa mexicana: el género policial por un lado, y la crónica por el otro.

Con respecto a este tema, hay que señalar el valiente estudio de Charlotte Lange (*The Thruth* 2009), quien ha comenzado a desvelar de qué manera la novela *Las muertas* está conscientemente relacionada con el *New journalism* norteamericano teorizado por Tom Wolfe (1973), y se configura como una parodia de las técnicas narrativas del periodismo narrativo, entre cuyos textos contamos con *In cold blood* (1966) de Truman Capote. Hay que destacar, de hecho, por lo menos dos funciones en la novela. Desde el punto de vista temático, su intento es parodiar el modo en que la noticia había sido tratada en los medios de comunicación y mostrar la falacia del sistema de justicia mexicano y su corrupción endémica. Desde el punto de vista metanarrativo, hay también un intento por problematizar la relación entre realidad y ficción en la escritura, puesto que la verdad siempre puede ser manipulada a través del lenguaje.

En este estudio intentaremos aportar una lectura crítica de *Las muertas* en la que pondremos de relieve el modo en que se vinculan el género policial y la forma de la crónica, pero considerando esta última en su doble función dentro de la dimensión literaria latinoamericana: como conjunto de noticias periodísticas y género literario codificado. Intentaremos asimismo destacar lo que la obra ha significado para la historia de México y, también, dejaremos abierta una de las preguntas que, probablemente, constituye uno de los mayores legados que Ibarguengoitia nos ha dejado después de cuarenta años: ¿qué es la ironía y qué lugar ocupa en nuestros días?

Como ya había señalado Roberto González Echevarría en *Mito y Archivo* (1990), la prosa latinoamericana se ha ido construyendo desde sus inicios gracias al uso extendido de la intertextualidad de formas discursivas muy diferentes: el discurso de la ley en el siglo XVI, el discurso de la ciencia en el siglo XIX y el discurso de la antropología en el siglo XX. Basta con pensar en el aporte de las así llamadas narrativas fundacionales del continente, como los *Comentarios* del inca Garcilaso de la Vega (1609). Sin embargo, como señala Echevarría, en el mundo de la crítica se ha estudiado sistemáticamente el fenómeno de la intertextualidad entre obras literarias y se han considerado mucho menos las implicaciones estéticas de la interacción de las obras literarias con obras que no pertenecen al sistema literario. *Las muertas* de Ibarguengoitia se puede considerar como una de las obras pioneras de

las letras mexicanas en la que existe una interacción entre el género policial y la crónica en su doble acepción. Uno de los aspectos más innovadores de *Las muertas* lo representa precisamente la verbalización casi metaficcional de esta interacción. De hecho, Iburgüengoitia hace mucho más en su novela que tomar y reelaborar la nota roja, puesto que nos regala un texto que dialoga también con la forma misma de la crónica, con el lenguaje de la justicia y con sus trampas.

El vínculo estrecho entre la crónica en cuanto conjunto de noticias y la novela policial está presente en América Latina ya desde las primeras manifestaciones del género policial. Sin embargo, en México este vínculo se vuelve estructural gracias al desarrollo del así llamado *neopolicial*. En el ensayo “La ‘otra’ novela policiaca” (1987) Paco Ignacio Taibo II teoriza el nacimiento de un nuevo tipo de novela policial, y señala como obra maestra *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal. De hecho, Taibo II recoge la herencia dejada por Bernal y la convierte en característica estructural de un policial típicamente mexicano. En su ensayo Taibo II subraya la importancia del giro de la producción policial después del 68 y establece las características emergentes del policial que, a través del recurso al realismo crítico y a la denuncia política y social, es también una apropiación del *hard boiled* estadounidense. La novedad de esta teorización consiste en una crítica que envuelve también a la producción española, como la de Manuel Vázquez Montalbán. De hecho, Taibo II teoriza una nueva tendencia de la literatura de habla hispana que unos diez años más tarde Leonardo Padura Fuentes denomina *neopolicial iberoamericano* (Padura Fuentes 2000). Posteriormente, en una entrevista con Vicente Francisco Torres, Taibo II asevera: “La novela policiaca que estamos haciendo, junto con los cronistas y la novela política, son las puntas de una nueva relación masiva entre lectores y público. Es el renacer de una relación masiva que en los últimos años había estado perdida porque se dio una novela minoritaria, muy experimental” (Torres 111). Al remarcar su función social, Taibo II vincula indisolublemente los géneros de la crónica, del policial y de la novela política.

Normalmente, cuando se habla de la interacción entre crónica y narración en la novela policial se considera principalmente la influencia temática de las noticias de la nota roja en el desarrollo de la trama. Mucho menos se ha considerado, por el contrario, la influencia que ha

ejercido la crónica, no sólo como conjunto de noticias periodísticas sino también en cuanto género *tout court*, con sus rasgos estéticos específicos y codificado en México gracias a numerosos críticos y escritores, entre quienes destacamos a Carlos Monsiváis y Linda Egan, quien ha discutido y analizado los rasgos propios de la crónica mexicana como género narrativo en varias ocasiones⁷⁹.

Egan identifica dos características distintivas en el género. En primer lugar nos encontramos con un sólido contrato extratextual entre autor y lector, que se vuelve explícito a través de diferentes modalidades: el paratexto, a través del cual el autor consigue que el referente siempre sea reconocible, y el uso de la autoridad de la instancia narrativa, que se mueve desde una postura autorreferencial en primera persona del singular hacia la omnisciencia de la tercera persona del singular. Asimismo, siempre se hace evidente la posición subjetiva del autor, que a menudo coincide con el narrador. De hecho, el narrador de la crónica desempeña una doble función: es intérprete de la realidad y también “recolector de datos” (Egan 32). Es decir, cumple con una función tanto crítica como democratizadora. La segunda característica de la crónica es la presencia del humor, en la mayoría de los casos negro, que ayuda por contraste a poner de relieve la dimensión aberrante de la realidad. Otras estrategias que individúan la función crítica y democratizadora de la crónica son el dialogismo, la intertextualidad, la puesta en escena más que la descripción de acontecimientos, el uso de la voz subjetiva y el uso del símbolo (Egan 161).

Todas estas características contribuyen a subrayar la doble función de la crónica: por un lado nos encontramos con la función temática a través de la cual la crónica quiere dar un mensaje de fácil identificación; por el otro, la función estética o “psicosocial”, como la denomina Egan (114), que se sirve del poder representativo e imaginativo del lenguaje literario para capturar la atención del lector. Egan asevera que las dos funciones son iguales y coexistentes en la crónica y que subrayan la necesidad tanto de representar la realidad como de criticarla. En este estudio intentaremos definir algunos de los rasgos de esta interacción entre policial y crónica en *Las muertas* no sólo desde el punto de vista temático sino también formal.

⁷⁹ Véanse, igualmente, Corona y Jörgensen (2002) y Ruffinelli (1986).

Si es verdad que la crónica como género obtiene de la literatura los rasgos que le sirven para adornar su prosa, para problematizar la relación entre verdad y narración y para atraer al lector, también es verdad lo contrario, o sea, que en cierto momento la literatura ha empezado a sacar de la misma crónica tanto su eje temático como su eje formal. El relato policial es uno de los ejemplos más destacados de este tipo de interacción. Encontramos claros ejemplos en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1956), obra maestra de la narrativa testimonial y de la interacción entre policial y crónica. En tiempos más recientes en México podemos citar la novela de Hernán Lara Zavala, *Charras* (1990), la cual, a través del uso de la trama policial, narra el asesinato de Efraín Calderón Lara, alias Charras, uno de los líderes del Movimiento Estudiantil en Yucatán en los años setenta. Lara Zavala inserta en la trama criminológica artículos de periódicos, noticias de la época y entrevistas de manera que se apropia de los códigos del periodismo y de la crónica. Construye así un texto de difícil definición que se mueve entre la *novela-reportaje* y el género *noir*, y a través del cual el autor explora las motivaciones ocultas del crimen. Otro ejemplo de este modo de narrar, que va desde la trama policiaca hasta la crónica, pasando por el testimonio, es la novela *Morena en rojo* (1994) de Myriam Laurini, que denuncia el tráfico de niños en el mercado de la prostitución, como bien han señalado las lecturas críticas de Salvador C. Fernández (2005). En el marco de estos tipos de narraciones la obra de Iburgüengoitia desempeña un papel remarcable.

El autor mexicano se basa en un acontecimiento de la nota roja de los años 60, que en aquel entonces generó una enorme polémica en México: el caso de “Las Poquianchis”, las hermanas Delfina, María de Jesús, María del Carmen y María Luisa González Valenzuela. Las cuatro se dedican a la administración de varios burdeles en los que llevan y obligan a trabajar como prostitutas a muchas mujeres, que ellas engañan con la promesa de un trabajo como empleadas de hogar. El caso se descubre porque una de las mujeres logra escapar y denunciar a las mujeres. Después de las investigaciones se descubren detalles escalofriantes. En particular, en el burdel principal “La Barca de Oro”, en Guanajuato, se encuentra una fosa clandestina que contiene ochenta cadáveres de mujeres, once cadáveres de hombres destacados de la burguesía mexicana y diversos fetos. Si lo consideramos desde un punto

de vista actual, este caso y su reelaboración por parte de Iburgüengoitia representan casi un anticipo grotesco del cementerio a cielo abierto que se volverá México en los años siguientes. Iburgüengoitia, con el humor negro que le pertenece, nos regala un texto extremadamente inteligente en el que logra mezclar la trama policial no sólo con la crónica, sino también con el discurso de la justicia y de la ley.

En la novela las protagonistas más importantes son las dos Poquianchis que se llaman Arcángela y Serafina Baladro. Las dos administran, junto a otra hermana, tres burdeles. Les ayudan también otros personajes, entre los que destacan el capitán de policía Bedoya (que se corresponde en la vida real con el capitán Águila Negra, amante de una de las hermanas, y quien que se encargaba de cometer los delitos); la Calavera (que es la asistente de las Baladro y que en un giro paródico corresponde al personaje real de “la Santa”); el Escalera (el autista, personaje también inventado) y Ticho (el personaje masculino similar al de la Calavera, también inventado). A las mujeres las apoyan en su negocio un gran número de políticos y oficiales de policía que claramente son también clientes de los burdeles. La historia está ambientada en un lugar ficticio, el Estado del Plan de Abajo, donde se aprueba por sorpresa una nueva ley, “La ley de moralización”, que declara ilegales todos los burdeles del país. Las mujeres tienen que cerrarlos todos, pero aconsejadas por el capitán Bedoya deciden mudarse ilegalmente a uno de sus burdeles, llevándose unas veinte mujeres para continuar clandestinamente su negocio.

En este burdel permanecen trece meses, durante los cuales las mujeres prostituidas son víctima de un sinnúmero de agresiones, enferman, mueren sin esperanza de ser curadas, sufren abortos clandestinos o se venden para pagar los gastos. Al final, las hermanas terminan siendo encarceladas gracias a la obsesión de Serafina por su exnovio, el panadero Simón Corona. Corona había colaborado con Serafina en el ocultamiento clandestino del cadáver de una mujer, un acontecimiento que pone fin a su historia de amor. Serafina no acepta la ruptura y decide vengarse atentando contra la vida del panadero e intentando quemar su panadería. Tras lo sucedido, Corona decide empezar a colaborar con la policía y denunciar a las dos hermanas.

Como nos indica Egan, una de las características fundamentales de la crónica es la existencia de contrato extratextual entre el autor y el

lector. De hecho, la novela de Ibarguengoitia se inicia con una nota del autor en posición de epígrafe en la que nos advierte: “Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios. J.I.”. Esta es una parte fundamental del texto porque, según lo que teoriza Gérard Genette en *Seuille* (1987), el epígrafe tiene en el texto una función de umbral, que nos proporciona un criterio de interpretación del texto. En este caso establece el pacto narrativo con el lector, lo que en palabras de Greimas (1983) se llamaría contrato de veracidad, o sea, sabemos que estamos ante hechos reales y personajes ficticios. Otro rasgo fundamental es la firma, “J.I.”. Lo primero que el lector piensa es que nos vamos a enfrentar a un texto en que el narrador se corresponde con el autor. ¿Se tratará entonces de una novela testimonial o de un texto de periodismo literario?

Ya desde la primera escena todas nuestras expectativas se frustran. La novela se abre en *medias res*, justamente con la escena del atentado en la panadería de Simón Corona, para a continuación, hacer al lector viajar atrás en el tiempo. Tanto el incipit como todo el primer capítulo de *Las muertas* nos sitúan de inmediato frente a una novela policial travestida de farsa teatral:

Es posible imaginarlos: los cuatro llevan anteojos negros, el Escalera maneja encorvado sobre el volante, a su lado está el Valiente Nicolás leyendo Islas Marías, en el asiento trasero, la mujer mira por la ventanilla y el capitán Bedoya dormita cabeceando. El coche azul cobalto sube fatigado la cuesta del Perro. Es una mañana asoleada de enero. No se ve una nube. El humo de las casas flota sobre el llano. El camino es largo, al principio recto, pero pasada la cuesta serpentea por la sierra de Güemes, entre los nopales. [...] En el coche van de un lado a otro del pueblo y de panadería en panadería sin encontrar la que buscan hasta la tercera. [...] Lo que ocurre después es confuso [...]. [Ella] Dispara apuntando en alto [...] La gasolina enciende con explosión sorda. (Ibarguengoitia 9-10)

Según muestran las primeras líneas, la narración empieza con un narrador extradiegético en tercera persona, que coloca la escena en el presente. La ironía trabaja desde el principio y de una manera muy sutil. De hecho, el Valiente Nicolás está leyendo *Islas Marías*, una novela/guion de Martín Luis Guzmán (1959) destinada al cine, en la

que se cuenta la historia de unos presos de la cárcel Islas Marías. La referencia intertextual es contundente no sólo porque parece prefigurar irónicamente el destino de los personajes (Calderón) sino también porque desde el principio, y a lo largo de toda la obra, se muestra la interacción entre la forma de la novela y la forma del drama teatral, lo cual representa una exasperación de la construcción *scene-by-scene* típica de la crónica.

En la segunda parte del primer capítulo, la narración se vuelve al pasado y el lector asiste a la manera en la que Simón Corona le cuenta a la policía sus asuntos con Serafina Baladro. Aquí empieza la trama policial y también empiezan a entrar algunos recursos del periodismo narrativo, como la transcripción, ficticiamente fiel, de los testimonios con el fin de crear la ilusión de que son reales:

El agente entró en el cuarto donde estaba Simón Corona vendado y reclinado en la cama y le hizo las preguntas.

¿Que cómo ocurrió el suceso?

Respuesta: Que él estaba sentado detrás del mostrador esperando que la señorita Aldaco hiciera las cuentas [...].

¿Que si sospechaba de persona o personas que fueron los autores del asalto?

R.: Que no sospechaba, sino que tenía la seguridad [...] de que la responsable había sido la señora Serafina Baladro, que tenía su domicilio en – aquí entra una dirección en la ciudad de Pedrones, Estado del Plan de Abajo. [...] Pasaron quince días. Los habitantes del Salto de la Tuxpana empezaban a olvidarse de la balacera cuando el agente recibió el siguiente telegrama:

“Examine de nuevo al declarante y averigüe si en compañía de la acusada Serafina Baladro llevó a cabo en 1960 una inhumación clandestina”. (Ibargüengoitia 12-13)

Conforme procede la narración, el autor pasa siempre de la trama policial a la fórmula de la crónica, construyendo la historia a través de la transcripción de los interrogatorios de diferentes personajes. Muchas veces se relata el mismo acontecimiento desde perspectivas diferentes, pasando de la narración en tercera persona a la narración en primera persona:

Dice la señora Eulalia Baladro de Pinto:

Los periódicos dijeron que el negocio de mis hermanas lo heredaron de mi padre, que mi padre fue famoso en Guatáparo por sus costumbres disolutas, y que murió de un balazo que le dieron los federales. Pura mentira. Mi padre fue un hombre honrado. (Ibargüengoitia 39)

Conforme avanza la novela, el autor hace varias referencias a la actitud de la prensa, lo que provoca que el lector sea consciente del carácter paródico de la narración, que intenta seguir el ruido sensacionalista que había causado la historia en su época. De hecho, cabe recordar que la noticia aparece por primera vez en el periódico *¡Alarma!*, uno de los más famosos periódicos *snuff*, precursor de otros muchos que se leen México, y que fundan su éxito sobre la representación morbosa del crimen. Cualquier persona que haya caminado rumbo a una estación del metro en la Ciudad de México tiene una medida clara de lo que representan estos periódicos. Cuando en la ciudad se difunde la noticia de la existencia del crimen, la noticia se convierte en un caso nacional.

Es justamente en este momento cuando el recurso a la técnica de la crónica periodística funciona como detonador paródico. Ibargüengoitia pasa a la estructura del reportaje, pero proporcionándonos antes la tematización metaficcional de la interacción entre crónica periodística y novela policial:

La primera noticia del caso de las hermanas Baladro apareció en la página 8 del Sol de Abajo, en una sección fija intitulada “Noticias de Concepción de Ruiz”. Cuando se supo que los tres cadáveres encontrados eran de mujeres jóvenes y que el lugar donde se hallaron había sido burdel, la noticia pasó a la primera plana de todos los periódicos del país. [...] Concepción de Ruiz se llenó de periodistas, fotógrafos y curiosos. Al hacer la reconstrucción de los hechos, el juez Peralta contó 119 personas que no tenían por qué estar presentes. [...] Los periodistas y el público en general hubieran querido encontrar más cadáveres. (Ibargüengoitia 143)

Una de las escenas más llamativas, que nos permiten medir el uso paródico de la crónica en *Las muertas*, la representa la historia de Blanca, la mujer más hermosa del burdel, que sufre un aborto clandestino y

fallece víctima de una muerte violenta sin poder acceder a ningún tipo de ayuda. Escribe Ibargüengoitia en el texto:

Carácter de Blanca:

Fue apartada de su familia con engaños, vendida y comprada, iniciada en la prostitución a los catorce años y, sin embargo, todo parece indicar que fue feliz. No se sabe qué le ofreció la señora Jovita a Blanca –o la señora Jovita a la madre y la madre a Blanca– para inducirla a acompañarla los cuatrocientos kilómetros que separan Ticomán de Ocampo. (Ibargüengoitia 38)

Una de las características del periodismo narrativo es el realismo descriptivo y la caracterización de la personalidad y la psicología de los personajes. Al relatar la historia de Blanca, notamos que la sección dedicada al carácter de Blanca está bien evidenciada, sin aparecer amalgamada en el texto, lo cual tiene una clara intención paródica. Otro momento cumbre del uso de los rasgos de la crónica con un intento paródico está representado por la descripción de la terrible muerte de Blanca, que se basa en las investigaciones y lecturas que el autor hizo de memorias judiciales. Después de un aborto clandestino, Blanca se enferma seriamente y se le paraliza todo un lado de su cuerpo. Las Baladro acuden a una curandera que las instruye en el ritual que tienen que hacer para que la mujer sane. Escogen la fecha del 17 de julio, y merece la pena leer el largo y terrible párrafo que describe lo ocurrido en ese aciago día:

Llega el 17 de julio. Ticho une con alambre las patas de tres mesas para darles rigidez y las coloca en el centro del cabaret, que es el lugar que la Calavera ha considerado más propicio para llevar a cabo la curación. Hecho esto, Ticho sale a la calle y no sabe lo que ocurrirá después. A las once se encienden dos braseros y se colocan a los lados de las mesas. Marta, Rosa, Evelia y Feliza, que actúan como ayudantes de la Calavera, bajan a la enferma de su cuarto, la desnudan y la colocan sobre las tres mesas. Mientras las ayudantes ponen a calentar en los braseros seis planchas de hierro, la Calavera fricciona el cuerpo de la enferma con una tintura de corteza de caahuate. Las asistentes atan a la enferma de las mesas con dos sábanas. Las Baladro presencian la curación desde el balcón que hay en la parte alta

del cabaret. Las asistentes cubren el cuerpo de la enferma con una manta ligera de franela. Marta, con un jarrito en la mano, está encargada de rociar la manta, sobre la cual la Calavera aplica las planchas calientes, Rosa es la que cambia las planchas cuando se enfrían, Evelia y Feliza sujetan a la enferma cuando se retuerce. La receta dice: aplicar las planchas bien calientes, en la manta humedecida, sobre el lado paralizado de la enferma, hasta que la manta adquiera un color café oscuro. Al principio pareció que la curación iba a tener éxito. La enferma no sólo gritó con más coherencia que la que había tenido al hablar en los últimos meses, sino que al serle aplicadas las planchas se notó que movía músculos que habían estado inmóviles mucho tiempo. Después, la enferma perdió el conocimiento. (Ibargüengoitia 41)

El uso del cabaret es aquí un símbolo contundente que problematiza, de una manera muy sutil, la transformación de la violencia y el dolor de los demás en espectáculo, de la misma manera que ocurre hoy en día con el uso de los medios de comunicación de masas en todo el mundo, como asevera Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others* (2003).

Ibargüengoitia amalgama en su obra diferentes formas discursivas. El lenguaje judicial del reportaje periodístico, que se manifiesta con la introducción de las actas de los interrogatorios de los testimonios y de los imputados del caso, comparte páginas con la novela policial, que en la economía del texto se vuelve un cofre, un simulacro. El choque entre la forma del texto y la forma del contenido contribuye a crear el desfase del lector que, de repente, se pierde en las diferentes voces en primera y tercera persona, y que ya no sabe qué es verdad, qué es verosímil y qué se inventa el autor. En este sentido, según indica David William Foster en *Alternative Voices in the Contemporary Latin American Narrative*: “Ibargüengoitia, by eschewing both the poetic registers and the hidden reality of the experimental novels and by using a sociolinguistically revealing language, gives the impression that his writing is undifferentiated in style from the non-literary texts” (Foster 111).

Mientras que la forma del texto es extremadamente compleja, porque condensa en pocas páginas una mezcla de analepsis y prolepsis, de instancias narrativas diferentes y de niveles discursivos (referenciales y ficticios), la forma del contenido es llana y simple, construida a través de los idiolectos de los personajes. Sólo en la penúltima página de la

novela aparece el indicio que, por un lado, pone punto final a la parodia de la fórmula periodística y, por otro, le da al texto su definitivo valor referencial. Se trata de la fotografía, publicada también por el periódico *¡Alarma!*, en la que aparecen las Poquianchis y sus víctimas (Fig. 1).

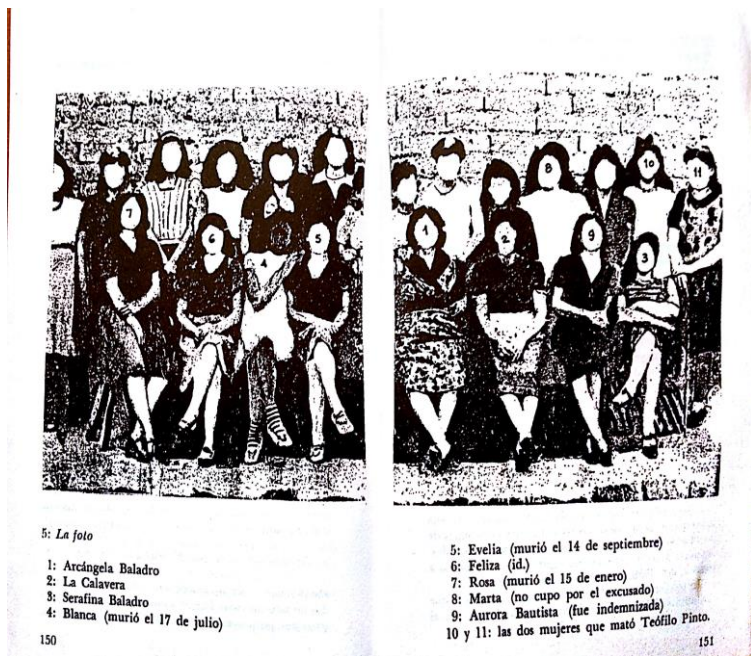


Fig. 1. Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas* (150-151)

Observamos, sin embargo, que la foto que se encuentra representada en la novela es una imagen reflejada con respecto a la original (Fig. 2). Los rostros de las mujeres en la primera imagen se han borrado; no se distinguen los rasgos faciales que se aprecian en la segunda imagen, que han sido reemplazados por números. Se trata probablemente de un recurso más para problematizar simbólicamente la deshumanización de las víctimas de extrema violencia que es una realidad muy actual del México contemporáneo.



Fig. 2. Foto original, publicada en el periódico *¡Alarma!*

Si tomamos en cuenta un interesante análisis de Persephone Braham (2005), la novela funciona como una deconstrucción tanto de la fórmula policial como de la fórmula de la crónica, con el fin de demostrar la falacia grotesca del sistema judicial mexicano, que siempre fue un tema que atrajo especialmente a Ibarguengoitia. En concreto, los expedientes típicos de la crónica, o sea el testimonio y la confesión, aparecen reflejados en el cuerpo del texto, así como quedan reflejados en la fotografía. Estos expedientes se convierten en el símbolo de la inconsistencia del sistema jurídico mexicano y de la deshumanización de un sistema que se vuelve farsa, que se transforma de manera espectacular en un cabaret terrible, donde las Baladro asisten a la muerte violenta y convertida en espectáculo de Blanca. De hecho, en un giro magistral, Ibarguengoitia cierra la narración con un proceso en forma de farsa en donde el juez Peralta le concede una ingente indemnización a Blanca, de la que la mujer nunca se podrá beneficiar. Es un círculo que coincide perfectamente con el incipit de la novela donde el Valiente Nicolás lee el guion de la obra *Islas Mariás* de Martín Luis Guzmán. Empezamos con farsa, terminamos con farsa.

Al más puro estilo ibargüengoitiense, la novela casi parece una anticipación grotesca del horror que invadirá a México en los años siguientes. El legado, por supuesto doloroso, que la novela nos deja hoy es acaso una pregunta: ¿adónde se ha quedado el humor?, ¿es todavía una vía posible? Como bien nos recordaba Carlos Monsiváis, muchas

veces la ironía es el único recurso que tenemos para dar cuenta del caos ya que este no se puede ordenar, pero sí mostrar. Por lo tanto, lo único que permite mostrar el caos con distancia crítica y agudeza es la ironía. La ironía, de hecho, parece ser el medio ideal para sobrevivir en la sociedad contemporánea; sería uno de los únicos poderes que permite disgregar desde la base todo lo que siempre se ha afirmado. La ironía corroe y revela todos los límites de la retórica y de la realidad. Lo grotesco muestra la caducidad de la realidad. La ironía es para Ibar Güengoitia la vía mediante la cual puede mostrar el caos mexicano, que no pretende ser una síntesis de los extremos. Tal vez, en un sentido más profundo, Ibar Güengoitia quiere demostrar la posibilidad de que existe un lugar donde se pueden presenciar simultáneamente esos extremos. La pregunta, no obstante, queda sin respuesta porque como ya había afirmado él mismo: “el humor es algo que yo francamente no sé qué es” (ctd en Asiain y Oteza 1985).

DE LAS VOCES PLURALES DEL SUR

“El país donde los niños no querían nacer”: ¿literatura infantil y juvenil de Augusto Roa Bastos?

Fabiola Cecere
Università Ca' Foscari Venezia
fabiola.cecere@unive.it

Resumen: “El país donde los niños no querían nacer” de Augusto Roa Bastos, incluido en una antología dedicada a lectores jóvenes, cuestiona la clasificación del cuento como texto únicamente infantil. Para examinar esta interpretación, consideramos algunos de los estudios sobre literatura infantil y los ejes clave de la narrativa del autor, como el modelo binario que rige la estructura de sus cuentos.

Palabras clave: Augusto Roa Bastos, cuento, literatura infantil, estructura binaria

Résumé : « El país donde los niños no querían nacer » d’Augusto Roa Bastos, publié dans une anthologie jeunesse, remet en question la classification du conte comme texte uniquement destiné aux enfants. Pour étayer cette interprétation, nous examinerons des études au sujet de la littérature pour enfants et les grands axes de la prose narrative de l’auteur, dont le modèle binaire qui structure ses contes.

Mots-clés : Augusto Roa Bastos, conte, littérature pour enfants, structure binaire

Abstract: Augusto Roa Bastos’s “El país donde los niños no querían nacer”, which is included in an anthology for young readers, questions its classification as fiction only addressed to children. In order to illustrate this point, several studies on children’s literature and key elements of the author’s narrative, such as his binary structure, are analysed.

Keywords: Augusto Roa Bastos, tale, children’s literature, binary structure

En 2006, un año después de la muerte de Augusto Roa Bastos, la editorial paraguaya Servilibro publica el volumen *Cuentos para la humanidad joven*. La colección es un conjunto de textos que los hijos del autor encontraron al ordenar los archivos. La obra constituye un importante testamento literario que ha sido poco estudiado por la crítica y que merece la pena considerar dentro de las nuevas y recientes aproximaciones a las obras del autor, realizadas en el último año con motivo de la celebración de su centenario.

En el prefacio de la antología se lee que Roa Bastos preparó este libro para el público más joven de su patria, a quien veía como su heredero. El autor ya publicó en vida cuentos que él mismo definió como textos infantiles. Se trata de “El pollito de fuego” (1974), “Carolina y Gaspar” (1979), “La casita del invierno verano” (1981) y “Polisapo” (2002), sin embargo, esta edición póstuma se presenta más problemática en cuanto a su clasificación. Cabe recordar, en efecto, que algunos textos de la colección figuran en otros libros, en el conocido *El trueno entre las hojas* de 1953, por ejemplo, y en *Los pies sobre el agua* de 1967. Domingo Aguilera, escritor y presidente de la Academia de la Lengua Guaraní, refiriéndose a aquellos primeros cuentos para niños, los define como “una veta de la que pueden disfrutar no solamente los pequeños”, puesto que “las obras infantiles de Roa Bastos contienen mensajes profundos hasta para los adultos”. En ellas “existe un primer plano para los niños, que es la diversión, pero según el lector la obra se va desvelando con aristas muy profundas sobre la vida” (Cáceres, párr. 2).

En el presente estudio propongo la lectura del cuento “El país donde los niños no querían nacer”, incluido en el volumen citado, porque considero que es un buen ejemplo para abordar el estudio de una de las experimentaciones estéticas más originales del autor. El texto podría funcionar como un paradigma a partir del cual observar que, aunque existe una referencia específica hacia un público joven, estos cuentos, al igual que toda la narrativa de Augusto Roa Bastos, tejen gruesos hilos con un contexto cultural reconocible y con temáticas familiares al autor. No quiero entrar en la cuestión de la existencia de la literatura infantil y juvenil en la obra del autor, sino que me interesa examinar en qué modalidad puede inscribirse el texto, es decir, si se trata de un relato destinado únicamente a un público lector joven, como

el título del volumen sugiere, cuáles son los elementos narratológicos empleados y si estos establecen una correspondencia con otras obras del autor.

No contamos con datos acerca del año de escritura del cuento. No obstante, se puede suponer que pertenece al periodo “universalista” (desde la década de los setenta) de la producción de Roa Bastos, según el estudio de las dos macro-tendencias propuesto por Carmen Alemany Bay. En esta época el autor se abre “hacia posiciones más universalistas en las que, partiendo de la realidad de su país, se denunciará el abuso del poder y se indagará en una realidad humana más compleja” (Alemany Bay, párr. 1)⁸⁰.

“El país donde los niños no querían nacer” está narrado en tercera persona y es la historia de un niño sin nombre, que en el curso de la historia es llamado Nada por su silencio, y de una mujer centenaria que es su guía en la exploración de un país misterioso y solitario. El lugar donde habitan está cubierto por una niebla que parece confundir el día con la noche, con calles estrechas y edificios derruidos, pero que aún mantiene señales de un pasado glorioso. La anciana le cuenta al niño la historia de ese antiguo reino que, en tiempos remotos, fue el más poderoso y rico del mundo, donde el cielo nunca se oscurecía y se vivía como en una perpetua aurora boreal, en una primavera eterna. Era un reino que podía compararse con La Isla del Tesoro, con el País de las Maravillas o con la ciudad peruana de Jauja, conocida por sus terrenos verdes y fértiles. Sin embargo, pronto se dio paso a otra época, que produjo catástrofes y miedo entre la gente, debido a la crueldad del emperador: el hombre dispuso que todos los niños de su reino fueran degollados, temiendo que las acciones rebeldes de un principito de un reino lejano pudieran ser emuladas y constituir un peligro para los habitantes de su territorio. Desde entonces los niños del país se negaron a nacer y, para huir de las miserias y de las brutalidades del ser humano, decretaron “una huelga de nacimientos” (Roa Bastos, *Cuentos para la humanidad joven* 48). El reino, por el contrario, se fue llenando de ancianos, hasta que sobrevivieron sólo siete personas, entre las cuales se encontraba la anciana centenaria. La llegada del niño al país misterioso

⁸⁰ La primera época de producción (la década 1950-1960) es la etapa “indigenista”, en la que en la narrativa de Roa Bastos se rastrea una presencia significativa de la cultura y de la lengua guaraní (Alemany Bay, párr. 1).

representa casi una ilusión para la mujer, que por fin puede esperar que se cumpla la profecía sobre el futuro feliz de su pueblo. Los protagonistas del renacimiento del país serán el niño Nada junto con la niña Ave, otra joven visitante. Juntos y de manera inesperada, los dos “moverán de nuevo la rueda del mundo” (52). El final del cuento nos ofrece la clave de la historia y descubre la identidad de los jóvenes:

Se dijeron sus nombres mientras mordían el sabroso fruto y encontraron que los nombres de cada uno, a la inversa, eran sus verdaderos nombres. Los nombres que el espejo de la niebla había mantenido ocultos del revés hacía tanto tiempo. Rieron de alegría. Se tomaron por las manos y sintieron de pronto que todo lo que manchaba de misterio y maldito ese lugar había desaparecido bajo el resplandor de ese sol que siempre da una segunda oportunidad a los que se aman sobre la tierra. (Roa Bastos 51)

Aunque el narrador no lo explicita, se entiende que los niños Nada y Ave son, en realidad, Adán y Eva. De este modo, Roa Bastos se apropia de una simbología bíblica para comunicar un mensaje de optimismo y, al mismo tiempo, una rotunda denuncia social que se relaciona evidentemente con su conocida visión del acontecer histórico y con las experiencias biográficas dramáticas. Esta visión no sólo contemplaba la historia de Paraguay sino también la de toda América Latina, traducida al lector desde un ángulo imaginativo y poético que nunca abandona su contexto sociocultural (Burgos 3).

Ya después de una primera lectura se nota la aportación aleccionadora del cuento, dado que se aleja del fin exclusivamente lúdico y recreativo al que debería responder la literatura para niños, según los estudios en tal campo –véase, por ejemplo, “En torno a la literatura infantil” (1989) de Juan Cervera. La investigadora Teresa Colomer, en cambio, en su planteamiento de la cuestión aprecia tal objetivo porque toda literatura, sin distinción, participa del proceso de construcción de un sujeto como elemento fundamental de la sociedad. Por esta razón, lo primero que debe hacerse en presencia de una literatura dedicada a un público joven, señala la crítica, es pensar para qué sirve y cuál es su objetivo (Colomer, *Introducción a la literatura infantil y juvenil* 15). Una primera función sería la de dar entrada al imaginario humano configurado por la literatura, es decir, al conjunto de símbolos, de mitos y de imágenes que se utilizan

como fórmulas tipificadas para acercarse al mundo circundante y tratar de entenderlo. Si se supone que el niño es un lector sin biblioteca y con competencias limitadas, no sólo es preciso presentarle los valores “correctos”, como el pacifismo, la tolerancia y el respeto, sino también ofrecerle información sobre la actualidad y la cultura más próximas. Algunos elementos se asocian, en efecto, a un imaginario universal y otros pertenecen a un área geográfica y cultural determinada⁸¹. La propuesta de ambos permite a los jóvenes lectores relacionarse tanto con la realidad universal como con las circunstancias más cercanas de la comunidad en que viven (Colomer, “El desenlace de los cuentos” 204-205).

Durante algunas ponencias de los años 80 el propio Roa Bastos tuvo la oportunidad de reflexionar acerca de esta necesidad ínsita en toda actividad literaria⁸². En el cuento propuesto, este propósito se desarrolla en dos direcciones. Por un lado, nos encontramos con la simbología del primer hombre y de la primera mujer que alude tanto a la creación de una comunidad que mejora con respecto a la anterior como al conocimiento de los errores cometidos para que no se repitan. Es claramente una enseñanza que procede de la tradición religiosa cristiana. Por otro, se describen sucesos insólitos e inexplicables, frecuentes en la narrativa del autor, y que él mismo define como fenómenos del mito y de la naturaleza (Gracia Calvo 165)⁸³. Leemos que existen enanos del tamaño de un pulgar, gigantes altos como pinos, bosques y jardines llenos de mariposas, aves con voz humana, mujeres embarazadas cuyos vientres, después de nueve meses, se desinflan

⁸¹ Colomer especifica: “El círculo como imagen de perfección, las cenizas como expresión de desolación, el viaje por agua como fórmula de traspaso a otro mundo, etc. Estas imágenes, temas y motivos literarios permiten que los individuos puedan utilizarlos para dar forma a sus sueños, encarrilar sus pulsiones o adoptar diferentes perspectivas sobre la realidad” (“El desenlace de los cuentos” 204).

⁸² Durante la ponencia “Una cultura oral”, presentada en un congreso de 1986 y posteriormente convertida en un ensayo para la revista *Anthropos*, el autor reflexiona sobre un aspecto importante que caracteriza la relación escritor-lector-cultura: “el hecho literario” –afirma Roa Bastos– “como hecho de lengua en el contexto de una cultura, implica siempre, indefectiblemente, un compromiso de identificación y autenticidad en su sentido más lato pero también más profundo y raigal” (Roa Bastos, “Una cultura oral” 102).

⁸³ Estas formulaciones se aproximan al ámbito del realismo mágico, denominación que Roa Bastos rechazó firmemente (entrevista de 1976).

como si fueran globos. Estos elementos también remiten al mundo ficcional de lo maravilloso en la acepción de Caillois (*Anthologie du fantastique*, 1966), típico de los cuentos de hadas. De esta forma, se presenta una realidad dual y problemática, porque se desarrolla según estructuras binarias que se oponen y, al mismo tiempo, interactúan.

El orden bidireccional se rastrea, de hecho, en varios niveles del texto, por ejemplo, en la organización de las dos narraciones que se entrecruzan de varias formas: en la primera el protagonista es el niño que llega a la ciudad misteriosa para resolver un enigma que desconoce; en la segunda tenemos la historia del reino contada por la vieja centenaria. Esta última constituye el antecedente de la narración principal y comunica la moraleja esencial del cuento. Así pues, en uno de los pasajes asistimos a cómo la anciana le explica al joven:

Tú vienes del futuro —dice—. Por lo menos tienes el futuro por delante. Debes ver y saber cómo fue todo esto en el pasado para que lo malo no se repita y lo bueno sea doblemente bueno. No tienes todavía memoria... y la mía no va a tardar en morir conmigo. Estas historias verdaderas no figuran sino con alusiones indirectas en los libros sagrados de la humanidad que son libros que escriben los pueblos. (Roa Bastos, *Cuentos para la humanidad joven* 41)

Se deduce que el niño tiene una doble función y que los dos niveles narrativos convergen en su figura: es protagonista de la narración principal y destinatario de la segunda. Se nos presenta completamente desnudo y sucio y no habla, pero tiene la actitud de quien está dispuesto a aprender, lo cual simboliza exactamente la ausencia de todo conocimiento. Además, se le atribuyen los rasgos del héroe, porque su llegada al país misterioso es el evento clave gracias al que pueden cumplirse tanto la profecía de la mujer (la salvación de la entera comunidad) como la enseñanza de su relato. La anciana, en cambio, es un personaje rotundo, en perfecta sintonía con su papel educador. Desde su aparición en medio de la niebla, y durante todo el camino, se muestra sabia, revela historias al niño y le instruye, mientras que el joven escucha, sin decir ni una palabra hasta el final.

La oposición neta entre las dos figuras ilustra otro modelo binario que, además de ser un rasgo básico en la morfología del cuento, según el estudio de Propp (*Morfología del cuento*, 1928), es también una

recurrencia sistemática en la cuentística de Roa Bastos. Esta se hace más evidente entre los personajes con características físicas y morales contrapuestas y complementarias⁸⁴. Se observa el mismo proceso en el enfrentamiento de las dos fuerzas antagónicas que gobiernan el reino de la historia: la prosperidad y la abundancia de una época y las miserias y el terror de la otra. La fenomenología de la dualidad, tan vinculada con la vida del ser humano, resulta ser una característica intrínseca de la escritura de Roa Bastos. Carlos Pacheco sugiere que este elemento puede proceder de la cosmología guaraní, concretamente de su simétrica oposición entre objetos diferentes, que ha marcado fuertemente la tradición popular paraguaya a la que Roa Bastos remite a menudo (Pacheco 157)⁸⁵.

Queda claro que el modelo binario del cuento rige la estructura de la trama, la construcción de los personajes principales y la recurrencia a dos mitologías bien delineadas, la católica y la indígena. El autor experimenta esta técnica narrativa ya en los textos de *El trueno entre las hojas*, donde nociones y objetos claramente diferenciados se acercan y se contraponen a la vez, comparten elementos y, al mismo tiempo, se alejan uno del otro⁸⁶.

En lo que respecta a la historia relatada por la anciana, en esta se encuentran algunos rasgos peculiares de los cuentos de hadas, como por ejemplo la característica fórmula introductoria: “Hace mucho, muchísimo tiempo, un tiempo del cual no se acuerdan ya ni las estrellas, éste fue un país rico” (Roa Bastos, *Cuentos para la humanidad joven* 39). Asimismo, se aprecian las típicas expresiones repetidas que sirven al narrador para favorecer la memorización de imágenes y para que su receptor se oriente fácilmente dentro del cuento. En sus referencias al país

⁸⁴ Se puede pensar también en los cuentos “Moriencia” o en “Él y el otro”.

⁸⁵ El crítico explica que la confrontación simétrica de objetos, personajes y facetas dentro de una misma figura es común dentro de la cosmología guaraní. En ella se habla, por ejemplo, de un “Padre Último/Primero” como ser supremo religioso original. Se concibe también el alma como una entidad compuesta por polaridades con tendencias contrarias (Pacheco 157).

⁸⁶ El ejemplo más relevante es el cuento “Carpincheros” (incluido también en la colección *Cuentos para la humanidad joven*), donde peones y carpincheros representan la oposición milenaria entre esclavitud y libertad. En un pasaje del cuento el autor escribe: “Los carpincheros son los únicos que andan en libertad. Por eso los peones los quieren y los envidian un poco” (Roa Bastos 10).

destruido, la anciana continúa relatando: “El más poderoso del mundo. Era el centro del mundo puesto que dominaba todo el mundo y los reyes de todo el mundo venían en caravanas de elefantes y camellos a rendir honores y vasallaje a nuestro emperador” (39).

El exordio se compone de una larga y detallada presentación del reino, del rey y de los motivos que justifican su fama de inmortal. Propp lo define como la “situación inicial” de un cuento (37), en la que generalmente se describe una felicidad compartida (prosperidad agrícola, clima templado todo el año, por ejemplo) que evidentemente sirve de contraste para hacer destacar la desgracia que vendrá después (39).

En este caso la adversidad se desarrolla en cinco secuencias narrativas que forman la intriga. La primera es la rebelión del principito del reino lejano; la segunda abarca todos los mandatos que el emperador impone a sus súbditos para que repriman la subversión y capturen al príncipe (como la orden de matar a los niños); la tercera es la defensa del pueblo que protege al joven, escondiéndolo; la cuarta es la acción traidora de un lugarteniente del emperador, que cede a la tentación de una considerable recompensa y entrega al principito para que sea crucificado; la última es la triste situación en la que vive el pueblo hasta la llegada del niño Nada, es decir, la huelga de nacimientos declarada por todos los niños del reino. Este triste desenlace se convierte en final feliz en un tiempo futuro, que es el presente de la narración principal, donde el niño tiene posibilidad de interrumpir el destino adverso del reino. Siguiendo las instrucciones de la mujer, tendrá que matar a “una serpiente que tiene siete lenguas y siete colmillos llenos de ponzoña” (Roa Bastos, *Cuentos para la humanidad joven* 52) antes de encontrar a la niña Ave bajo un manzano y ver desaparecer lentamente toda la oscuridad del país.

El niño respeta de esta forma la caracterización típica del héroe expuesto frente a grandes obstáculos, quien además suele recibir ayuda para que sus aventuras terminen bien (Solinas Donghi 13). Y no es fortuito el hecho de que esta ayuda proceda de otra mujer. Esta es, efectivamente, otra característica de los antiguos cuentos populares, en los que los personajes femeninos consiguen resultados importantes. La académica Alison Laurie recuerda que ya en aquellas primeras composiciones sobresale el carácter audaz y enérgico de las mujeres

como instrumento de transgresión, con el objetivo de defender a los más débiles y marginales de la comunidad contra los discursos hegemónicos u opresores (Laurie 25-34)⁸⁷.

Además del papel que cumple la figura femenina en la historia de Adán y Eva, se podría suponer que el tratamiento textual de la mujer en el cuento de Roa Bastos sigue el mismo criterio subversivo. En la historia las dos figuras femeninas constituyen los polos de la acción: la mujer centenaria viene del pasado, la niña del futuro; la anciana guía al joven en el conocimiento de la Historia y en las enseñanzas, ya que su relato posibilita la feliz recuperación del país, mientras que la niña será la “ayudante” del joven en su tarea futura, y de su colaboración dependerá el éxito de sus acciones.

La lectura de otros cuentos del autor hace constatar que las mujeres suelen ser representadas como personajes activos e incansables, quienes se erigen a menudo en guías de una entera colectividad entera y desafían los peligros. Un ejemplo digno de notar se halla en “La rebelión”, un cuento de 1966 (de la antología *El baldío*) cuya premisa es la de homenajear la tenacidad mítica de la mujer paraguaya. El texto pertenece al conjunto de cuentos en los que Roa Bastos aborda, de varias formas, el drama de las dos guerras que azotaron a Paraguay: la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y la Guerra del Chaco (1932-1935). “La rebelión” relata cómo, en medio de un clima de terror generado por el avión del General que sobrevuela la ciudad, un grupo de mujeres comienza a reunirse en las calles, lo cual provoca la curiosidad de soldados y revolucionarios:

En todas las ciudades y poblados donde existen guarniciones militares, silenciosas caravanas de mujeres se han congregado frente a los cuarteles. Es casi absurdo.

[...]

Es asombroso. Allá abajo continúan estando ellas, impávidas, obcecadas, en esa tierra de nadie, preñada de muerte, reverberante y sombría a la vez.

⁸⁷ Se puede pensar en *Fiabe Italiane* de Italo Calvino y en la vieja narradora siciliana, Agatuzza Messina, quien, a pesar de ser un personaje analfabeto, pasivo y cerrado, “facesse muovere personaggi femminili attivi, intraprendenti, coraggiosi” (“mueve a los personajes femeninos, dinámicos, audaces, valientes”) (Calvino XXIX) (traducción de la autora).

[...]

La multitud no se ha movido. Si esas mujeres están ahí, evidentemente es porque no temen ese riesgo. (Roa Bastos, *Encuentro con el traidor* 125-126)

Al igual que el cuento citado, en “El país donde los niños no querían nacer” el personaje femenino encarna una mujer con valor, fuerte física y psicológicamente, que logra su objetivo no por ambición o deseo de poder –en el relato estos son atributos masculinos (del rey, del principito rebelde, del lugarteniente traidor)–, sino por su sentido de la justicia, por su sabiduría y por el amor hacia su pueblo.

Analizados algunos elementos y estructuras del cuento, queda claro que las dualidades dialécticas en la narración de Roa Bastos se multiplican y crean redes complejas en diferentes niveles de lectura. Esto confirma lo que Rubén Bareiro Saguier señala a propósito del autor, cuando lo define como un “escritor de encrucijadas”, porque en sus textos sabe conciliar y proyectar planos sumamente diferentes entre sí. En el cuento analizado, de hecho, se reproducen los rasgos narrativos que la crítica ha destacado en otras obras, y me refiero, en particular, a los textos de *El trueno entre las hojas*. La fusión de la cultura española y guaraní, el mito y la historia, la tradición y el presente, la moralidad del artista y el deber del ser humano, la asimilación de los seres humanos al mundo vegetal, las voces de un pueblo oprimido y su interioridad, que se muestran a través de las acciones tanto de los adultos como de los niños, son algunos de los ejes clave de la cuentística de Roa Bastos (Bareiro Saguier ctd en Pacheco 155-162). El texto estudiado parece no alejarse de ese universo. A pesar de que existen algunos recursos narrativos de tradición literaria definida como la más apropiada para lectores jóvenes, se podría opinar que este cuento –y, quizás, otros incluidos en la antología– participa del conocido proyecto literario y estético del autor, en el que incorpora al público joven por razones específicas, tal y como lo plantea en sus obras cumbre. En una entrevista con Silvia Lemus de 2014, Roa Bastos afirmaba que en “las nuevas generaciones notaba un poder extraordinario”, porque “saben mantener su pureza sobre todo en los países que sufren o han sufrido por los regímenes despóticos, como Paraguay” (Lemus 2014), y que en ellas advertía una expansión mental que nunca acababa y que le sugería optimismo.

Oswaldo Soriano (1943-1997) entre Argentina e Italia

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia
regazzoni@unive.it

Resumen: Este artículo estudia la recepción contradictoria que Oswaldo Soriano ha recibido por parte del público argentino frente al europeo. En Italia sigue existiendo un amplio número de lectores que recuerda con entusiasmo su obra y lo relee. En Argentina la polémica sobre su éxito popular y su alejamiento de la Academia se manifiesta en una serie de disputas, muchas veces ajenas al discurso literario.

Palabras claves: Oswaldo Soriano, Argentina, Italia, recepción, polémica

Résumé : Nous comparerons ici la réception argentine et européenne de l'œuvre d'Oswaldo Soriano. En Italie, de nombreux lecteurs se souviennent avec enthousiasme de son œuvre, qu'ils lisent et relisent. En Argentine, la polémique quant à ses succès populaires et à son éloignement des sphères académiques donne lieu à une série de confrontations, qui bien souvent n'entrent pas dans le champ du littéraire.

Mots clés : Oswaldo Soriano, Argentine, Italie, réception, polémique

Abstract: This article studies the discordant reception that Oswaldo Soriano had in Argentina and Europe. In Italy, there exists a large number of readers who enthusiastically remember his work and continue to read it. In Argentina, the controversy over his popular success and his detachment from the Academy is still manifested in a series of disputes that, many times, belong outside the literary discourse.

Keywords: Oswaldo Soriano, Argentina, Italy, acceptance, debate

Osvaldo Soriano (1943-1997) tuvo una recepción plena en Europa – sobre todo en Francia e Italia – donde se publicó su obra, a veces, incluso antes que en su país de origen. El escritor argentino trabajó como periodista y como novelista en Italia, donde se transformó sin titubeos en un autor de culto para un público lector progresista. Sin embargo, en su país, una serie de controversias en torno a su obra – sírvanos de ejemplo la arbitraria tensión entre mercado y academia– se manifiestan aún, aunque ya debilitadas. Y es que la obra de Soriano siempre tuvo una enorme demanda de público.

El escritor nació en Mar del Plata en 1943, hijo de Eugenia Goñi y del catalán José Vicente Soriano, un inspector de Obras Sanitarias, la empresa encargada del servicio de agua potable en Argentina. Desde pequeño viajó por distintas localidades del país, particularmente en el sur de la provincia de Buenos Aires, así como por distintos pueblos de la Patagonia, una experiencia que marcó su narrativa “on the road”. Durante la dictadura militar (1976-1983) se exilió en Bruselas y París para finalmente, a partir de 1984, regresar a Buenos Aires, donde vivió junto con su mujer y su hijo Manuel hasta su muerte. En cuanto a su educación, se caracteriza por haber quedado inconclusa. No terminó la escuela secundaria, que abandonó para dedicarse al fútbol profesional, actividad que también dejó debido a un accidente que le malherió una rodilla. Durante su adolescencia y comienzos de juventud se dedicó a diversos trabajos: embalando manzanas y de sereno en una metalúrgica, entre otros. La literatura no tuvo una presencia relevante en sus primeros años de juventud hasta que llegó a sus manos *Soy leyenda* (1954) de Richard Matheson, y sucesivamente, clásicos de aventuras y novelas psicológicas. Así, mientras trabajaba como sereno en la metalúrgica comenzó a escribir ficción por las noches, actitud que mantuvo siempre. Como declaró en varias ocasiones, su obra fue escrita de noche.

Como periodista, empezó su carrera en los medios. En el diario *El Eco de Tandil* escribía en la sección de deportes y redactaba columnas sobre algunos personajes famosos en aquel entonces. En 1969, cumplidos los 26 años, se trasladó a Buenos Aires para integrarse a la redacción de la revista *Primera Plana*, de gran difusión y prestigio en la época. A partir de ese momento, siempre mantuvo una estrecha relación con el periodismo. La revista fue prontamente censurada y

Soriano escribió para *Semana Gráfica*, *Panorama* y *La Opinión*, periódico fundado por Jacobo Timerman. En julio de 1974 abandonó *La Opinión* y comenzó a colaborar en el diario *Noticias*, para recalar luego en *El Cronista Comercial*. En aquel entonces escribió junto a Aída Bortnik el guion de la película *Una mujer*, filmada en 1975.

En 1976, debido al golpe de Estado, Soriano se trasladó a Bruselas. Allí conoció a Catherine Brucher, una enfermera procedente de Estrasburgo con quien se casó en 1978 y se mudó a París. En 1979, fundó, junto a Julio Cortázar y Carlos Gabetta, la publicación mensual *Sin censura*, dedicada al análisis de la situación de los países latinoamericanos que en esa época se encontraban bajo regímenes dictatoriales. Por ese entonces comenzó a colaborar con el diario *Il Manifesto* (Italia), al que seguiría ligado hasta su muerte. También trabajó, entre otros, con *Le Monde* (Francia) y *El País* (España). De vuelta a Buenos Aires formó parte de *Página/12*, fundado por el periodista Jorge Lanata en 1987, y cuyos lectores esperaban con entusiasmo las contratapas del diario con las notas de Soriano. Su recepción en el plano literario no fue distinta. Todas y cada una de sus novelas se convirtieron en best-sellers, y tres de ellas fueron llevadas al cine con mucho éxito. La suya es la literatura de la decadencia, del fracaso, de las luchas perdidas de antemano, y también la de la visión irónica, ácida y amargamente humorística con la que los personajes se ven a sí mismos y su propio derrumbe (Regazzoni 75).

Soriano en Italia

Los escritores y periodistas Giovanni Arpino y Nico Orengo fueron los que hicieron conocer a Osvaldo Soriano en Italia en los años 70, de manera que contribuyeron en un principio a que finalmente Soriano recibiera el premio Raymond Chandler Award (1993) y el premio Scanno (1996) por su libro *Pensare con i piedi* (1995). Su actividad como periodista de *Il Manifesto* lo consagró como escritor muy leído precisamente por el público lector progresista, intelectual y de izquierdas que compraba y compra aquel periódico. Como periodista deportivo se ocupaba sobre todo de fútbol, una de las pasiones de su vida. Son célebres las llamadas que realizaba a los amigos, desde París, los domingos a la noche, para conocer los resultados de los partidos que jugaba San Lorenzo de Almagro, uno de los equipos de fútbol de un barrio al oeste de la Ciudad de Buenos Aires.

Gran conocedor del mundo futbolístico, a finales de los años 70 Soriano le recomendó a su amigo Giovanni Arpino, que estaba preocupado por el equipo turinés, que “compraran” a un joven jugador del equipo “Argentinos Juniors”. El jugador se llamaba Diego Armando Maradona⁸⁸. Cuando muchos años después Maradona cayó en la trampa de la droga, Soriano le dedicó un famoso artículo, “La soledad de Maradona”. Pasquale Coccia, en ocasión de los 20 años de su muerte, recuerda el encuentro entre Soriano y Maradona:

Soriano lo incontrò insieme a Gianni Minà anni dopo a Napoli, durante il mondiale del '90, vi trascorsero insieme un'intera serata. Maradona cadde nella trappola della cocaina, come rilevò il laboratorio antidoping ai mondiali del 1994 che si disputarono in America. Usato e spremuto, Maradona fu delegittimato da coloro che l'avevano esaltato perché tenesse in piedi il grande circo del calcio. Così scriveva Soriano sul manifesto alcuni mesi dopo quella tragedia in un articolo intitolato “La solitudine di Maradona”: “Maradona è un tipo intelligente. Sa che il suo ruolo può avere anche momenti di sconforto. Attorno alla telenovela si muove molto denaro e buona parte di esso cade nel portafoglio.

⁸⁸ A este propósito el periodista italiano Darwin Pastorin escribe que: “Fu lui (Soriano) a segnalare a Giovanni Arpino, in una lettera da Parigi del 7 maggio 1979, un certo Maradona: “Mi raccontano gli amici che in un piccolo club di Buenos Aires, Argentinos Juniors, si trova la salvezza del Torino. Si chiama Diego Armando Maradona, ha diciotto anni ed è, stando al parere dei giornalisti e dei miei stessi amici, il miglior giocatore (sebbene sia bassetto) degli ultimi trent'anni. Fa due goal per partita (la sua squadra fa pena ma lui è il migliore), ed è già nella selezione nazionale. Certo tutte le grandi squadre, e il Barcellona, lo vogliono comprare; costa, credo, cinque milioni di dollari. Se il Torino possiede questa cifra di denaro è salvo. Dicono che accanto a lui Sivori è un energumeno. Dopo non dicano che non li ho avvertiti. Un forte abbraccio”. (Pastorin, párr. 5) / “Fue él (Soriano) el que citó a Giovanni Arpino, en una carta desde París del 7 de mayo de 1979, a un tal Maradona: “Me cuentan los amigos que en un club pequeño de Buenos Aires, Argentinos Juniors, está la salvación del *Torino*. Se llama Diego Armando Maradona, tiene dieciocho años y es, en opinión de los periodistas y de mis propios amigos, el mejor jugador (a pesar de que es bajito) de los últimos treinta años. Marca dos goles por partido (su equipo da pena pero él es el mejor) y ya va a la selección nacional. Claro que todos los grandes, y el Barcelona, lo quieren comprar; cuesta, creo, cinco millones de dólares. Si el *Torino* tiene esta cantidad está salvado. Dicen que a su lado Sivori es un energúmeno. Después no digan que no los avisé. Un fuerte abrazo”. Esta y las demás traducciones han corrido a cargo de Carmen Domínguez.

Prima o poi, come avviene nel Tango, bisogna pagare. E non c'è modo di farlo schivandosi o usando i colpi di fucile. L'unica moneta che accettano – ah – è il dolore”⁸⁹. (Coccia, párr. 2)

En Italia, además de sus novelas, esta faceta –la del periodista deportivo– es la que continúa presente y *Fútbol. Storie di calcio*, publicado en 2006, sigue siendo un libro requerido por los lectores. *Fútbol. Storie di calcio* se compone de 25 relatos escritos a lo largo de su existencia. Abarcan diferentes temas como fue costumbre en Soriano. Desde deporte y ficción hasta datos coincidentes con su biografía. Sobre este particular, es célebre la frase donde declara que a lo mejor no entendía mucho de fútbol pero que sabía escribir historias. Los relatos presentan una galería de personajes diversos; junto a los futbolistas Obdulio Varela y Ernesto Lazzati aparece un hijo de Butch Cassidy, quien se gana la vida como árbitro con la pistola en la mano, dirigiendo partidos surreales en la Patagonia. También nos encontramos con El gato Díaz, un arquero que atajó “el penal más largo del mundo” junto a Mister Peregrino Fernández y sus aventuras picarescas.

Soriano ha sido objeto de una serie de homenajes y reconocimientos. *Il Manifesto* publicó en el año 2000 un CD titulado *Fútbol*, inspirado y dedicado a Soriano. Los autores son Peppe Servillo, Javier Giroto y Natalio Mangalavite. Además, en 2017, el Premio Nacional de periodismo, literatura y ensayística “Più a sud di Tunisi” de Siracusa le dedicó un homenaje especial al escritor de Mar del Plata. El reconocimiento al escritor argentino se extiende hasta llegar al nombre del equipo nacional de escritores de fútbol *Oswaldo Soriano football club*, cuya camiseta *azzurra* lleva como insignia el dibujo que Daniel Paz entregó a *Página/12* en ocasión de la muerte del escritor que, como

⁸⁹ Soriano lo conoció con Gianni Minà años después en Nápoles, durante los mundiales del 90, donde pasaron una velada juntos. Maradona cayó en la trampa de la cocaína, como detectó el laboratorio antidopaje en los mundiales del 1994 que se disputaron en América. Usado y exprimido, Maradona quedó deslegitimado por los que lo habían encumbrado para que mantuviese en pie el gran circo del fútbol. Esto escribía Soriano en el manifiesto algunos meses después de aquella tragedia en un artículo titulado "La soledad de Maradona": "Maradona es un tipo inteligente. Sabe que su papel a veces puede tener momentos de desaliento. Alrededor de la telenovela se mueve mucho dinero y una buena parte le cae en la billetera. Antes o después, como en el tango, toca pagar. Y no se puede hacer ni rehuyendo ni disparando. La única moneda que aceptan –jay !- es el dolor".

señala Adriana Mancini, lo recuerda con: “los trazos certeros que diseñan al gordo Soriano yéndose, junto a él, un gato negro que con la punta levemente arqueada de su cola erguida acompaña fiel el andar cansino de su dueño” (96).

Son muchos los comentarios que se han escrito en 2017, con motivo de los 20 años de la muerte del escritor, entre ellos debemos mencionar el de Sergio Taccone, en el cual se califica a Osvaldo Soriano de:

scrittore più che mai attuale, ha lasciato un segno indelebile nella letteratura mondiale grazie al suo stile limpido. Il suo stile carico d'ironia, senza mai sfociare in un compiaciuto narcisismo, deformazione di non pochi autori attuali, lanciava uno sguardo verso gli ultimi, gli oppressi di sempre...⁹⁰ (Taccone, párr. 6)

En el mismo texto, el periodista recuerda que:

L'italo-brasiliano Darwin Pastorin, giornalista e scrittore dal cursus honorem di enorme prestigio, ha parlato di un progetto che Soriano non riuscì a concretizzare: la nuova edizione del suo capolavoro *Triste solitario y final* ma con protagonisti questa volta Diego Maradona ed Emilio Salgari. “Era un'idea che Soriano mi dettagliò nel corso di una lunga telefonata. Purtroppo non ha avuto il tempo per portarla a termine. E' morto troppo presto. Sarebbe stato un altro capolavoro. Maradona è stato la mia Odissea, il mio Don Chisciotte e la mia Divina Commedia. Soriano, oltretutto, segnalò Diego a Giovanni Arpino, uno dei miei maestri di giornalismo, nel 1979 quando militava nell'Argentinos Juniors e non era ancora il Pibe de Oro. In quanto a Salgari, andrebbe fatto leggere ai ragazzi a scuola. Le sue avventure hanno accompagnato la mia infanzia e quelli di tanti altri. Anche grazie a Soriano e Salgari ho capito che il razzismo è una cosa che non dovrebbe esistere⁹¹. (Taccone, párr. 6)

⁹⁰ "escritor más que nunca actual, ha dejado un signo indeleble en la literatura mundial gracias a su estilo límpido. Su estilo cargado de ironía, sin desembocar jamás en un complacido narcisismo, deformación de no pocos autores contemporáneos, lanzaba una mirada a los últimos, los oprimidos de siempre...".

⁹¹ El italobrasileño Darwin Pastorin, periodista y escritor de prestigiosa trayectoria, ha hablado de un proyecto que Soriano no consiguió concretar: la nueva edición de su obra maestra *Triste, solitario y final* pero esta vez teniendo como protagonistas a Diego

Soriano en Argentina

Como bien estudia Verónica Tobeña en un artículo titulado “Oswaldo Soriano y el canon literario argentino. Polémica a diez años de su muerte” (2014), a principios de 2007, el ambiente académico-literario se involucra una vez más en una polémica alrededor del escritor a propósito de un homenaje en el décimo aniversario de su muerte. La polémica empezó en el suplemento cultural “Radar” del diario *Página/12*, en el cual se trataba la discusión que siempre acompañó a la figura del escritor y su dimensión de artista en Argentina.

De Soriano hay quien lo ha considerado un escritor banal, que simplificaba la realidad, que era previsible y efectista. Cierta crítica academicista lo ignoraba injustamente, tal y como en su momento consideró arbitrariamente a Manuel Puig. Para ambos escritores este rechazo no se compensaba con el éxito de ventas de sus libros en el exterior o en otros espacios de lectura. Valga como ejemplo de esta aceptación editorial el hecho de que en 1995 la editorial Norma pagó medio millón de dólares por contar con su firma en el catálogo y adquirir los derechos sobre sus obras anteriores. A pesar de este encuentro de opiniones, en Argentina lo distinguieron las fundaciones Konex (Diploma al mérito en la categoría novela, quinquenio 1989-1993) y la de Quinquela Martín (1994). Desde el año de su muerte, el Premio Municipal de Literatura de Mar del Plata lleva la denominación de Premio Oswaldo Soriano. Entre otros reconocimientos que le fueron otorgados destacan igualmente el de la banda de punk argentina Pilsen, en su disco debut *Bajo otra bandera*, donde incluyó el tema “Seis novelas”, que es un homenaje al escritor; y en el año 2015, el del club San Lorenzo de Almagro, el club de sus amores, que decidió poner su nombre a la nueva sala de prensa del Estadio Pedro Bidegain.

Maradona y Emilio Salgari. "Era una idea que Soriano me detalló durante una larga llamada. Por desgracia no tuvo el tiempo de llevarla a cabo. Murió demasiado pronto. Habría sido otra obra maestra. Maradona ha sido mi Odisea, mi Don Quijote y mi Divina Comedia. Soriano, además, señaló a Diego a Giovanni Arpino, uno de mis maestros del periodismo, en 1979 cuando jugaba en el Argentinos Juniors y todavía no era el Pibe de Oro. Por lo que se refiere a Salgari, habría que obligar a los chicos a leerlo en el colegio. Sus aventuras han acompañado mi infancia y la de otros muchos. Gracias también a Soriano y Salgari entendí que el racismo es algo que no debería existir".

A lo largo de su carrera, Soriano vendió más de un millón de ejemplares. La venta de sus libros decayó luego de su muerte, pero a partir de 2003, cuando la Editorial Seix Barral comenzó a reeditar su obra, volvió a tener un buen número de ejemplares vendidos (más de 400 mil entre 2003 y 2016).

A Osvaldo Soriano algunos lo han comparado con Roberto Arlt: un escritor que venía del periodismo, un autor de textos que el grupo de la Revista *Sur* no valoró. Pero no fue así para los intelectuales universitarios del Grupo *Contorno*, quienes lo rescataron como el gran narrador que inaugura la novela moderna en la Argentina. De hecho, hoy Arlt es un nombre indiscutible en el canon de la literatura argentina. De la misma manera, y como ya se ha remarcado, la experiencia de Soriano en diarios como *Primera Plana* y *La Opinión* representa un momento sustantivo para su maduración narrativa y el pulido de su técnica literaria. A este propósito resulta interesante recordar quienes eran sus compañeros de trabajo en esas redacciones. Nombres como Walsh, Urondo, Gelman, Dal Masetto, Briante, Rabanal, Bayer, Eloy Martínez, Bonasso y Belgrano Rawson resultan significativos a la hora de pensar en sus modelos. Guillermo Saccomanno, además, recuerda que entre las lecturas con las que Soriano fue formando su estilo surge la referencia al guionista de *El Eternauta*, Héctor G. Oesterheld, y la importancia de las novelas de aventura del italiano Emilio Salgari, lo cual nos revela la preferencia por un paradigma literario de corte popular (Sacomanno, párr. 2, 4). Asimismo debemos considerar la huella literaria de Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner y Graham Green junto con la novela policial, un género que le marcó de lleno y en el cual tuvo por maestro a Raymond Chandler, su “autor fetiche” (Regazzoni 25).

Máquina y papel eran los materiales que Soriano precisaba, tanto para sus novelas como para sus notas, así que –como Arlt– pasaba parte de su tiempo como periodista tramando ficciones. De esta forma surge en 1973 *Triste, solitario y final*. Esta primera novela gustó. El documentalista y periodista Eduardo Montes-Bradley dedicó a Soriano una película donde presentaba la vida del autor y recogía una serie de entrevistas y opiniones por parte de escritores e intelectuales –este documento audiovisual se transformaría en el libro *Osvaldo Soriano. Un retrato* (2001). Entre los muchos que participaron en el documental se

encuentra el escritor chileno Ariel Dorfman, quien cuenta que leyó esta primera novela de Soriano, firmada con seudónimo, cuando era jurado de un concurso. “Eran las dos de la mañana y abro algo que dice *Triste, solitario y final*. Empiezo a leer y me doy cuenta de que era algo extraordinario, una revelación” (Montes-Bradley 34). “Me acuerdo”, dice Rodrigo Fresán, “que cuando me tropecé con *Triste, solitario y final* me pareció como un hallazgo y una palmada en la espalda a la hora de combinar ciertos elementos aparentemente irreconciliables hasta entonces” (Montes-Bradley 52). Ricardo Piglia escribió que, en ese libro, Soriano había usado un mecanismo típico de Arlt: “Apropiarse de aquello que le servía para construir su propia obra, realizando, así, un ejercicio de interpretación y de lectura del género” (67). Martín Caparrós opinó igualmente: “Me pareció un buen producto de la época. Esa mezcla entre personajes de la literatura negra tipo Chandler y ciertos personajes del comic, pero armando algo que iba mucho más allá de la superficie, para dar un buen producto pop” (72).

En 1980 y 1981, respectivamente, aparecieron *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno*. En la primera se cuenta el enfrentamiento entre dos sectores del peronismo; gente que se agarra a los tiros al grito unánime de “Viva Perón”. Es la novela en la que Soriano escribe con suma ironía la célebre frase de: “Yo nunca me metí en política: siempre fui peronista”, puesta en boca de uno de los personajes. Años después, Leonardo Favio la retomó para hacérsela pronunciar al protagonista de su película *Gatica* (Penales, párr. 8). “En *No habrá más penas ni olvido* y principalmente en *Cuarteles de invierno*”, declaró Osvaldo Bayer, “está todo lo que era el peronismo, con el amor que tuvo él siempre por la gente humilde que sufrió la persecución. Para mí ésa es la mejor cualidad de él como escritor, el habernos entregado esas dos obras sabias para que las generaciones posteriores conozcan lo que fue el peronismo” (22).

Sus novelas, no obstante, también tuvieron sus detractores. Liliana Heker fue la que consideró que *No habrá más penas ni olvido* se trataba de “una simplificación de una realidad que estábamos padeciendo y que nos estaba matando” (Montes-Bradley 40). “*Cuarteles de invierno*”, escribió Ricardo Piglia, “es el mejor libro que se escribió en el exilio sobre la dictadura argentina, porque no es un libro de denuncia directa. Es una metáfora concentrada en el enfrentamiento entre ese boxeador

que se ve obligado a luchar, en una pelea decisiva, con el hombre que había elegido el Ejército” (párr. 7). Lejos de las críticas, un público masivo compraba, regalaba, leía las novelas de este escritor. Muchos asistieron a su velorio para despedirse de alguien a quien no habían visto sino a través de su escritura. Algunos fueron al entierro vestidos con una camiseta de San Lorenzo, como homenaje al escritor que les había contado una parte de la propia historia.

En una entrevista su amigo Mempo Giardinelli declaró que, a veinte años de su muerte, Osvaldo Soriano continúa viviendo en la memoria de millares de argentinos. Las nuevas generaciones lo conocen menos pero conocen el relato “El penal más largo del mundo”, que se lee en la escuela y que para Giardinelli es uno de los cuentos más tragicómicos, conmovedor y grotesco que se ha podido redactar en torno al mundo del fútbol (ctd en Gandolfo *et al.*, párr. 3). En un artículo publicado en ocasión de los veinte años de su muerte, la periodista y además crítica y docente universitaria Hinde Pomeraniec recuerda un encuentro con los estudiantes de la Facultad de Letras en la Universidad de Buenos Aires que ella había organizado:

“Vos estás segura de lo que vas a hacer”, me dijo cuando en 1991 lo llamé para entrevistarlo en el edificio de Puan, donde ya funcionaba la facultad de Filosofía y Letras. Estaba aterrorizado, entendía que su popularidad y su éxito de ventas eran grandes obstáculos para que la suya fuera considerada literatura seria y sofisticada y estaba seguro de que los estudiantes de Letras lo ignoraban y hasta lo despreciaban, pese a que, como recientemente recordó Martín Kohan en un artículo de *Perfil*, la cátedra de literatura argentina de Beatriz Sarlo había dictado un seminario en la que se estudiaban novelas de Soriano en 1988. Regresando a aquella tarde de noviembre en la que charlamos en un aula de la facultad, hubo entre 300 y 400 personas que asistieron y lo escucharon contar cosas brillantes y divertidas. Y lo aplaudieron y le llevaron ejemplares para que los firmara. Ese día dijo “Yo camino por la cornisa de la literatura”. (párr 8-10)

En el artículo de Martín Kohan que cita Hinde Pomeraniec, titulado “La academia no ignoró a Soriano” (2017) se lee:

Cuarteles de invierno fue el primer libro de Osvaldo Soriano que yo leí. [...] Recuerdo que en aquel seminario del año 88, alguien

ubicó la novela de Osvaldo Soriano entre el realismo y la cultura popular, y a todos, en un principio, nos pareció razonable el planteo. Pero entonces intervino Beatriz Sarlo. Y lo hizo para especificar que no había para ella en Soriano ese discurso en grado uno que el realismo pretende así sea como efecto, que Soriano trabajaba más bien con representaciones de representaciones previas, sobre-codificando tanto las tramas como los personajes. Y que su horizonte de referencia no era el de la cultura popular, sino el de la cultura de masas, distinción ideológicamente crucial que no había que pasar por alto. Luego yo leí *Triste, solitario y final*, leí *No habrá más penas ni olvido*, leí *El ojo de la patria*, leí *A sus plantas rendido un león*, y el doble encuadre de Sarlo me resultó cada vez más certero y provechoso. (ctd en Mancini 99)

Conclusiones

En sus libros Soriano ha logrado aunar su experiencia de militante a favor de la democracia junto con una fuerte postura crítica en contra de la violencia ejercida por el poder, y lo ha hecho mediante un sentido del humor y una profundidad extraordinarios. Representa al escritor que sale de las redacciones de los periódicos, dueño de un estilo eficaz y directo, cuya pasión por el fútbol se refleja en sus cuentos, algunos de ellos memorables como el ya clásico “El penal más largo del mundo” (en *Cuentos de los años felices*, 1993). Soriano siempre se perdona en defensa de la dignidad del hombre y de su país. Su obra fue popular en el sentido más amplio del término. Su gran sensibilidad y compromiso social son elementos evidentes que caracterizan una obra compuesta por novelas, relatos y artículos periodísticos que expresan una complejidad y una calidad literaria que se resisten al tiempo y representan una interesante contribución a la cultura argentina.

Excesivo, frenético, mutante: Copi, autor en tránsito, entre la historieta, el teatro, la narrativa

Lucrecia Velasco
Università di Bologna
lucrecia.velasco@unibo.it

Resumen: Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987) fue viñetista, dramaturgo y narrador. Sus obras pusieron en escena un mundo en continua transformación, donde las identidades son fluidas y los sujetos descentrados. En ellas se vislumbra una contaminación recíproca entre los recursos del teatro, la historieta y la narrativa, que ha dejado un legado central especialmente para la escritura novelesca actual.

Palabras clave: Copi, historieta, teatro, novela, narrativa argentina naciente

Résumé : Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987) fut dessinateur, dramaturge et narrateur. Ses œuvres mettent en scène un univers en transformation continue, aux identités fluides et aux sujets décentrés. Il y a, en elles, une contamination réciproque entre les ressources expressives du théâtre, de la bande dessinée et de la fiction narrative qui a laissé un héritage vital pour le roman actuel.

Mots clés : Copi, bande dessinée, théâtre, roman, fiction argentine récente

Abstract: Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987) was a cartoonist, playwright and novelist. His works staged a world in continuous transformation, where identities were fluid and subjects decentered. There is, in them, a mutual hybridization between the expressive resources of theatre, of comics and of fiction that has left a crucial legacy to current novelists.

Keywords: Copi, comics, theatre, novel, emerging Argentinian fiction

Copi es, sin dudas, uno de los grandes secretos guardados de la literatura argentina. Su obra, que se desarrolló principalmente en Francia, donde vivió buena parte de su vida, y que escribió a menudo en francés, aparte de algunas pocas excepciones, llegó a conocerse tardíamente en Argentina, después de su muerte, cuando en Europa ya se le reconocía como humorista y dramaturgo de renombre. Las razones de esta laguna, que empezó a colmarse sólo después de que César Aira publicara, en 1991, una recopilación de conferencias que le había dedicado en la Universidad de Buenos Aires y que le abrió el camino de la atención crítica y editorial argentina, deben buscarse no solamente en la lejanía física de una escritura que se produjo en buena medida en otro idioma y en consonancia con el clima cultural parisino de la época, sino también en los rasgos peculiares de una producción profundamente original e indisciplinada, anclada en lo inverosímil, frenética hasta el delirio. Una obra radical, difícil de digerir, embebida de una sexualidad desaforada y obscena, cuyos protagonistas, como si no bastara, son siempre homosexuales, o travestis, o transexuales, y además lo son –como lo señala certeramente Alan Pauls– “al mismo tiempo o sucesivamente”, y por lo tanto pueden, en su proceso de metamorfosis, continúa: “dejar de serlo en cualquier momento, para empezar a ser otra cosa” (Pauls). En su obra el cuestionamiento de las categorías binarias del género es llevado al extremo para dejar lugar a un universo *queer*, donde todo es transgresión de las normas y exploración de identidades imprevisibles.

Copi, cuyo verdadero nombre era Raúl Damonte Botana, nació en Buenos Aires, en 1939, de una familia intelectual. El padre, Raúl Damonte Taborda, era un conocido periodista y político radical, mientras que los abuelos maternos, Natalio Botana y Salvadora Onrubia, habían sido, respectivamente, el fundador y propietario del prestigioso diario *Crítica*, y una dramaturga y militante anarquista y feminista, de quien se dice que había tenido una profunda influencia en el nieto, que amaba llamar con el apodo de “Copi”. El exilio de los padres había llevado a la familia Damonte primero a Uruguay y después a París, donde Copi termina instalándose definitivamente después de varios traslados. Su carrera de artista comienza en 1964, cuando *Le Nouvel Observateur* le propone una colaboración como humorista gráfico. En aquella ocasión, Copi da vida a su famoso personaje de la *Mujer*

sentada, que se publicará en tiras semanales por más de diez años. De inmediato, Copi se afirma como humorista, y sus colaboraciones con la prensa francesa se multiplican. Desde entonces, sus viñetas se publicarán sucesivamente en *Hara-Kiri*, *Charlie-Mensuel*, *Gai-Pied*, *Libération*.

El personaje alrededor del cual construye su éxito es una mujer narigona y hostil que, desde la silla donde está infatigablemente sentada, establece diálogos surreales con una serie de personajes, entre los cuales muchos son animales –a menudo un pollo, pero también caracoles, cerdos, o monos–, y muchas veces una niña. El dibujo sigue una línea extremadamente simple, sin ulteriores ornamentos, tanto que parece dibujada de un solo trazo, como si la silla y la mujer fueran una cosa sola. La fórmula que se repite en cada una de las viñetas es siempre la misma, según un esquema gráfico más o menos invariado: la mujer está sentada en su silla, y desde allí se relaciona con los demás personajes que van compareciendo puntualmente ante ella. Es como si, desde su posición de privilegio, que la encuentra segura y estable –pero también apática, y hasta diría inerte–, fuera recibiendo visitas. Como lo observa Patricio Pron (171), se trata de una construcción básicamente teatral de la escena, que remite a la dinámica propia del escenario⁹², y especialmente, añadiría, a géneros episódicos como por ejemplo el *sketch*, donde los personajes entran y salen de escena en tiempos breves para consumir rápidamente sus *boutades*⁹³.

Si bien la Mujer sentada cambia a menudo identidad, alternando su carácter autoritario y rudo con un semblante más vulnerable e ingenuo, mostrándose a veces despótica, otras, víctima descalabrada de su incapacidad de comprender al otro, hay constantes de su actitud hacia la vida que permiten ver en ella ya sea un necio dogmatismo, ya sea cierta

⁹² Otro ejemplo de la impronta teatral de las historietas de Copi serían, según Pron, las pausas dramáticas, “situaciones que alcanzan una extensión de una o dos viñetas en las que el personaje carece de diálogo”, conformando “tiempos muertos” que recuerdan los del teatro, y especialmente los del teatro del absurdo (171-172).

⁹³ Hay mucho en común entre estas tiras y el teatro que Copi va a hacer después. Pienso, por ejemplo, en *La pirámide*, una pieza que parece formada por muchos pequeños *sketchs*, cada uno dotado de una comicidad propia, pero que al sucederse van construyendo un sentido más amplio. Sobre el *sketch* en la obra de Copi, véase Barbéris (2008).

obstinada resistencia a aceptar la complejidad del mundo⁹⁴. La Mujer sentada parecería representar el sentido común, la norma, el centro estable alrededor del cual los demás personajes se afanan con sus demandas y sus dudas, encontrando en ella sólo respuestas insatisfactorias. De ahí, también, su relación de interdependencia con la silla, que es como una extensión de su persona: ella es la mujer que decidió ponerse cómoda, dejar de lado las preguntas, y dedicarse a imponer sus respuestas a los demás. En una tira muy conocida, el pollo cuestiona de forma explícita precisamente este poder que la Mujer sentada se arroga. “Y yo, ¿por qué no tengo silla?”, le pregunta inquisitorio. La Mujer sentada vacila un instante, lo mira perpleja, poniendo en acto uno de esos silencios tan típicos de la obra humorística de Copi. Pero en seguida después contesta, resoluta: “Los pollos no tienen silla” (*Los pollos* 10-11). La silla es el lugar desde el cual se deciden las reglas del juego, se juzga, se otorgan identidades a quienes están del otro lado. Lo demuestra muy claramente otra viñeta en que el ave, tras lograr conquistar finalmente su silla, se dirige a la Mujer sentada (esta vez en el piso) exclamando con calculada sorna: “Cállate pollo” (*Los pollos* 119).

En las tiras de la Mujer sentada se entrevén ya los tópicos que vamos a encontrar en el teatro y en la narrativa de Copi: el tema del poder, de las relaciones humanas como conflicto y repartición de relaciones de sumisión y prepotencia; y, sobre todo, ligado a éste, el tema de la identidad, que Copi desarrolla poniendo en escena sujetos descentrados, inaprensibles, que se sienten incómodos ante inscripciones de identidad en las que no se reconocen. Es la incomodidad que se divisa en el personaje identificado reiteradamente como el pollo –aunque su identidad no resulte del todo evidente, dada la ambigüedad gráfica que caracteriza el dibujo de Copi– ante la pregunta de la Mujer sentada: “¿Usted es pollo o pato?”. De nuevo

⁹⁴ A este propósito dice Copi: “La Mujer Sentada no es ni siquiera un personaje, es más bien un estado de ánimo, no es ni siquiera un estado de ánimo, más bien una manera de mirar las cosas. Es alguien que está sentado, es una mujer pero no tiene edad. Un día ella es marquesa, al día siguiente es una portera, al otro no es nadie, al otro es una vieja, al otro una abuela que tuvo 90 hijos y después es una católica virgen y después una puta. Ella ni siquiera tiene nombre; sí a veces tiene un nombre, pero lo olvido enseñada, y al otro día tiene otro”. (Buteau ctd en Link 43)

aborto en un largo silencio, la expresión del animal expresa primero decepción, y después ira. Cuando por fin decide contestar, el animal pone inmediatamente en claro que su identidad no depende de la disyuntiva binaria que la otra le ofrece, prorrumpiendo con vehemencia en un grito de reivindicación: “¿No se nota que soy faisán?” (*Los pollos* 30-31).

La indistinción entre hombres y animales, que conversan entre sí relacionándose sobre un mismo plano, la ambigüedad gráfica que no permite reconocer con precisión la identidad de los personajes, que no deja entender, por ejemplo, si nos encontramos ante un pollo o a otro tipo de animal, si los diferentes personajes pertenecen o no a la misma especie, ya que todos, pájaros, caracoles, iguanas, se parecen un poco a la Mujer sentada, con la misma nariz caricaturesca, el mismo perfil, son elementos que anticipan la producción dramática de Copi, cuyo sello distintivo se asienta en el cuestionamiento de toda identidad unitaria y estable.

La actividad de Copi como dramaturgo se inicia en la segunda mitad de los sesenta. En 1966 Copi escribe e interpreta sus primeros *sketchs* teatrales, primero con una adaptación para el teatro de *La Mujer sentada*, después con otras pequeñas performances. Pero es sólo algunos años más tarde, en 1968, que se pone en escena una verdadera pieza de Copi, *El día de una soñadora*, por Jorge Lavelli, dramaturgo argentino anclado en París que por aquella época ya gozaba de cierto prestigio.

En 1970 el Grupo Tse, compañía de teatro experimental formada principalmente por inmigrantes argentinos y dirigida por Alfredo Arias, pone en escena *Eva Perón*. La obra, que muestra una Eva Perón violenta y simuladora, y para colmo interpretada *en travesti* por un hombre, Facundo Bo, suscita el desdén de la crítica especializada, que la considera excesiva. Durante una de las réplicas, un comando peronista asalta el teatro ante el terror del público, quema una de las salas y, antes de irse, deja la leyenda “*vive le justicialisme*” escrita sobre una pared. El pequeño escándalo asienta la imagen de Copi como autor de piezas *en travesti*, excéntricas e irreverentes. Se suceden algunas obras extraordinarias, *El homosexual o la dificultad de expresarse* (1971), *Loretta Strong* (1974), *La pirámide* (1975), *La Heladera* (1983), *Las escaleras del Sacré-Coeur* (1986). Llegan los reconocimientos, las giras por Europa y Estados Unidos. Copi se afirma como dramaturgo: mientras en Francia

recoge éxitos, en el exterior se multiplican las colaboraciones y las puestas en escena de sus piezas. A veces, el mismo autor actúa en el rol principal, como en las interpretaciones memorables de *Loretta Strong* o de *La Heladera*⁹⁵, unipersonales en que Copi aparece solo en escena, desplegando todo su arte de actor *en travesti*. Pero también aparece en otros papeles, haciendo de pájaro, de oso, de Drácula, o de rata, animal que Copi ama representar en sus obras.

En la escritura dramaturgica, Copi encuentra un estilo y un tono únicos. Las que se cuentan son situaciones cercanas al teatro del absurdo, dominadas por la soledad y la incomunicación humana; pero la velocidad frenética con que se acumulan las peripecias, la profusión de sorpresas, catástrofes, revelaciones repentinas, traiciones inesperadas o delitos innecesarios, convierten su obra en un ejemplo inigualable de desmesura, en una especie de caja de maravillas que nunca se agota. El suyo es un teatro desbordante, que hereda de la historieta el método caricaturesco y humorístico y lo entremezcla con una concepción del teatro en tanto proliferación y exuberancia.

Los personajes emprenden metamorfosis continuas, cambiando de sexo o de identidad, sufriendo mutilaciones, hasta muriendo y resucitando al instante, inclusive estallando en mil pedazos, como la astronauta Loretta Strong, perdida en el espacio, que sin embargo vuelve a recomponerse al renglón siguiente para continuar sus incesantes mutaciones. En las piezas de Copi, los personajes mueren todo el tiempo, y resucitan inmediatamente después, como si nada hubiera pasado. Todo, en ellas, es devenir, olvido de lo que venía antes, tránsito⁹⁶.

Las identidades son siempre inaferrables, resbaladizas, imposibles. No existen distinciones entre hombres, mujeres, homosexuales, travestis: sus personajes lo son todo al mismo tiempo. En *El homosexual o la dificultad de expresarse* —que transcurre en la estepa siberiana—, las tres protagonistas, la madre, la hija y la maestra de piano, la Señora Garbo,

⁹⁵ En *La heladera* Copi interpreta los seis personajes que aparecen en la pieza, cambiándose de ropa en escena o sirviéndose, en ocasiones, de títeres (en el caso de la rata). *Loretta Strong* es un largo monólogo, que en algunas de sus puestas en escena Copi directamente lee.

⁹⁶ Daniel Link destaca en la obra de Copi “una ética y una estética trans: transexual, transnacional, translingüística” (13).

se revelan ser todas, *en realidad*, transexuales. La identidad de la señora Garbo, en especial, funciona como una muñeca rusa: hace su aparición en la escena como compuesta maestra de piano, casada con el oficial Garbenko, preocupada por convencer a la joven a que retome sus clases; sin embargo, al avanzar la historia, se da a conocer que, *en realidad*, es lesbiana, que está enamorada de ella, y que, además, la dejó embarazada. Se nos cuenta que el padre la había obligado a operarse tras la muerte de su único hijo, es decir, que a fin de cuentas sería, *en realidad*, un transexual. El juego de máscaras parece no tener fin, ya que denuncia, con su acumulación enloquecida, la arbitrariedad de las atribuciones de identidad. Lo sabe muy bien L., la protagonista travesti de *La heladera*, quien, al llegar su psiquiatra al grito de “¡Ábreme, enferma inmundal!”, se viste de hombre y busca con apuro sus bigotes: “¡Un momento! ¡No estoy presentable! ¡Siempre me visto para recibir a mi psiquiatra! ¡Es *very, very straight* mi psiquiatra! ¡Siempre tengo miedo de causarle una mala impresión! ¡Mi bigote! ¡Dónde fue a parar mi bigote!” (96-97)⁹⁷.

En el teatro de Copi, las identidades de género no son más que un papel que se viene a representar una y otra vez, una puesta en escena que puede revertirse en todo momento, porque no son identidades que definen al sujeto, sino construcciones a las que éstos se adaptan según las circunstancias. Copi se lo hace decir, en el final de *La torre de la Defensa*, a Ahmed, quien ante la pregunta de la travesti Micheline: “Me preferís como hombre o como mujer?”, contesta: “Con los anteojos, como hombre. Con la peluca, como mujer” (128).

Sin embargo, en sus piezas no sólo desaparecen las distinciones de género, sino que se hacen borrosas también las que separan a los hombres de los animales, a los vivos de los muertos; hasta el antes y el después llegan a confundirse en la desenvoltura de las transformaciones.

Es una tendencia a la indistinción que alcanza su apoteosis en *Loretta Strong*, monólogo delirante en que la protagonista, sola en su cápsula espacial, de viaje rumbo a Betelgeuse, donde pretende sembrar oro y fundar una nueva civilización, refiere toda una serie de metamorfosis

⁹⁷ La Doctora Freud representa la instancia de poder que exige que el sujeto se muestre uno e íntegro. Ante ella L. pone en escena su mascarada de género (Pustaniatz 38).

que son, ante todo, transformaciones que atañen a su cuerpo – embarazo, parto, explosión, ahogamiento– y que se originan, en su mayoría, en el encuentro con otros cuerpos, animados e inanimados. El cuerpo de Loretta penetra –y se deja penetrar– por ratas, murciélagos, heladeras, barras de oro; también da vida a todo tipo de criaturas, o trata de comérselas; engloba por completo otros cuerpos y, a su vez, se hace englobar. Todo ocurre a una velocidad vertiginosa: entre el coito y el parto pasan segundos, hace el amor con una heladera y en seguida pare murciélagos de oro; estalla, y recompone los fragmentos dispersos de su cuerpo; tira la cadena del inodoro, termina arrastrada en las profundidades de sus aguas, pero inmediatamente después está afuera... El tiempo estalla, vira hacia lo simultáneo. También por eso ya no es posible hablar de un sujeto, cerrado en su armazón orgánica, y diferenciado de los demás: todo se confunde en las metamorfosis del cuerpo; desaparecen las distinciones entre el adentro y el afuera, entre la vida y la muerte, entre el antes y el después⁹⁸. Todo se convierte en un durante perpetuo, en un devenir incansable en que el sujeto, movido solamente por pulsiones corporales, sale de sí hasta desintegrarse.

Si las viñetas de Copi tienen mucho de teatro, su teatro hereda, a su vez, mucho de las viñetas: la reaparición en serie de algunos personajes y situaciones, por ejemplo, que retornan de obra en obra; el trazo excesivo, casi caricaturesco; la tendencia a presentar los hechos que ocurren a través de los parlamentos de los personajes, más que de sus acciones. Aún más marcada es la influencia que ejerce la escritura dramática en la narrativa de Copi, y no me refiero sólo, y no tanto, a la escritura dramática en general, sino a la forma sobreabundante que ésta toma en sus manos, a la teatralidad hiperbólica que la define, que hace que todo, en ella, sea revelaciones subitáneas, traiciones inesperadas, vueltas de tuerca, por un lado, y juego de máscaras, travestismo extremo, por el otro.

La narrativa que Copi empieza a escribir a partir de 1973, cuando se publica *El uruguayo*, lleva las marcas de este teatro excesivo, de esa desmesura que se convirtió en su sello distintivo. Menos celebradas, y sobre todo mucho menos conocidas que sus viñetas y sus piezas teatrales, las novelas de Copi logran resultados insólitos, erigiendo

⁹⁸ Para más información remitimos al estudio de Pustaniáz.

mundos alucinados, en que las autofiguraciones del autor se abandonan por derroteros descabellados, y la trama se pierde en un sinfín de peripecias y hechos sorprendidos.

Volvemos a encontrar los juegos de máscaras, los desdoblamientos del sujeto en una multiplicidad de disfraces e identidades, que, en este caso, se concentran en torno a la figura del autor, a menudo narrador y protagonista de estas aventuras extraordinarias. En textos como *El baile de las locas*, o *La vida es un tango*, o *La internacional argentina*, Copi plasma autofiguraciones fantásticas que hacen proliferar lo fabuloso y lo exorbitante en torno a datos que remiten a la experiencia biográfica del autor, como podrían serlo su profesión de escritor y humorista gráfico, o su condición de argentino radicado en París, etc. Los narradores se llaman Copi, Copito, Raúl, Pico, pero no son nunca la misma persona, sus historias cambian de obra en obra.

De éstas, la mejor lograda, su “obra maestra” según Aira (51), es sin dudas *El baile de las locas*, donde se cuentan los esfuerzos de un escritor de nombre Copi por escribir una novela autobiográfica inspirada en su historia de amor pasada con el italiano Pietro. La novela parte de detalles realistas que remiten a la vida privada del autor —aludiendo de manera más o menos explícita a sus amistades en el medio artístico parisino y a sus colaboraciones con periódicos y editores franceses o extranjeros, así como a sus frecuentaciones en el ambiente homosexual y sus preferencias sexuales— para introducir, paulatinamente, peripecias cada vez más excéntricas, en un creciendo de situaciones extremas que lindan con el delirio, hasta llegar a la conversión final del protagonista en un violento homicida. Frenético y aparentemente indisciplinado, el texto mezcla desordenadamente pasado y presente, la historia de amor con Pietro —es decir, la historia contada por el protagonista que escribe en la novela— por un lado, y el relato de las peripecias que rodean el momento de la escritura, por el otro. Los dos tiempos se encuentran “parejamente colmados de acontecimientos”, a tal punto que “en la plenitud, se confunden” (Aira 51). Todo sucede a una velocidad vertiginosa, la realidad y la ficción se mezclan, contaminándose recíprocamente; los incidentes se multiplican hasta el exceso, en una proliferación de eventos que se yuxtaponen de forma aparentemente caótica.

En las novelas de Copi volvemos a encontrar las confusiones temporales, los cambios de identidad, las derivas repentinas. También aquí los personajes pasan de un sexo a otro con una rapidez inesperada, mueren y vuelven a aparecer bajo nueva piel, a veces por confusos pasajes del sueño a la vigilia, otras simplemente porque la trama se da el gusto de permitirselo sin demasiados escrúpulos. Sin embargo, lo informe, la metamorfosis continua de lo existente y su resistencia a la catalogación, se adapta al nuevo formato y toma un semblante aún más marcado, que exagera la teatralidad hiperbólica de la intriga. Las vueltas de tuerca se suceden a un ritmo fulminante, mientras los nexos causales vacilan para dejar espacio a las contradicciones y a lo inverosímil.

En la escritura narrativa, las incongruencias que caracterizaban a los protagonistas de sus piezas, su negativa a dejarse encerrar en definiciones estables y monolíticas, repercute sobre todo a nivel de la trama, que se vuelve caótica e inconcluyente. El teorema parece simple: si no es posible hablar de un sujeto siempre igual a sí mismo, y las identidades son siempre fluidas e imprevisibles, tampoco tiene sentido armar una narración que pretenda apresar sus vivencias en un todo coherente y unitario. Es más, puesto que es el relato lo que da forma y sentido a lo heterogéneo, produciendo la ilusión de un sujeto dotado de continuidad y permanencia, que se confirma uno e íntegro a lo largo del tiempo (Ricoeur 1996), lo primero que a Copi le interesa demoler, entonces, al manejar la materia narrativa, son precisamente sus efectos de duración y consistencia. Por eso la trama se vuelve resbaladiza, confusa, mutante: para recuperar, por lo menos sobre un plano aparente, lo heterogéneo, para dar cabida al devenir incesante del mundo.

Algunos reconocerán, en esta descripción de la obra novelística y cuentística de Copi, en su caótica y a la vez armónica arquitectura interna, en la desmesura de las peripecias, en el gusto por lo inverosímil y lo insólito, un antecedente ilustre de mucha de la actual narrativa argentina. Pensemos en *In primis*, las novelitas de César Aira, siempre en busca de soluciones estrafalarias para poner en crisis todo orden establecido. Velocidad, peripecia, exceso, inverosímil: son los mismos elementos que encontramos en su vasta producción, tanto que no

parece casual la labor de difusión de su obra comenzada con las mencionadas conferencias en el Rojas.

Pero también pueden detectarse en Alberto Laiseca, en su precipitación y su predilección por lo estrambótico y lo obscuro, o en el vértigo narrativo de Washington Cucurto y sus juegos de máscaras, así como en las aventuras improbables y risueñas de Fernanda Laguna, y en muchos otros autores de esa vertiente anti-representativa de la literatura argentina reciente que algunos han definido como post-autónoma (Ludmer 2004), y otros como etnográfica (Sarlo 2006). Los mismos procedimientos, las mismas figuras, el mismo tono, pueden reconocerse, si bien con obvias diferencias debidas al estilo personal de cada uno de ellos, en las novelas de Gabriela Cabezón Cámara, en Alejandro López, en el primer Leandro Avalos Blacha, o en Cuqui y sus múltiples heterónimos.

Subrepticamente, a pesar del prolongado desinterés del medio crítico y editorial argentino, la obra de Copi ha logrado insinuarse en las letras argentinas de forma profunda y duradera, recortándose en ella un lugar determinante, tanto que toda una constelación de autores, cuyas obras comparten varios rasgos en común —entre los cuales encontramos la propuesta anti-representativa, la atención hacia los temas sociales combinada con las derivas delirantes, una marcada dimensión performativa—, parecería haber recogido la lección de su obra, en un intento por continuar el camino de la contaminación y la hibridación de lenguajes llevada a cabo en su narrativa.

CONTRAPUNTOS A GARCÍA MÁRQUEZ

Macondo, de aldea feliz a ciudad

Javier Gómez-Montero

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

gomez-montero@romanistik.uni-kiel.de

Resumen: en el presente estudio mostramos que el surgimiento, desarrollo, apogeo y declive de Macondo en clave mítica bosqueja una estructura urbana con momentos de crisis y alienación que se reflejan en la trayectoria de la familia Buendía. Macondo es parábola de tantas ciudades latinoamericanas de modestas dimensiones hasta los años sesenta del siglo XX, llegadas entonces al umbral de la modernidad.

Palabras clave: imaginario urbano, ciudad y literatura, Macondo, ciudad simbólica

Résumé : la fondation, le développement, l'apogée et le déclin de Macondo – ville aux dimensions mythiques – dessinent une structure urbaine traversée par des époques de crise et d'aliénation qui se reflètent dans la trajectoire de la famille Buendía. Macondo est une parabole de maintes villes latino-américaines de taille moyenne qui commencent seulement à s'ouvrir à la modernité dans les années 1960.

Mots-clés : imaginaire urbain, ville et littérature, Macondo, ville symbolique

Abstract: This study demonstrates that the surge, development, high peak and decay of Macondo, understood in mythical terms, designs an urban structure that is based on moments of crisis and alienation, which in turn focus on the Buendía's trajectory. Macondo is a parable of many Latin American cities of modest dimensions, which found their way into modernity in the 1960s.

Keywords: urban imaginaries, city and literature, Macondo, symbolic city

50 años tras la publicación de *Cien años de soledad* (1967) podemos estar seguros de que pocas ciudades imaginarias merecerán tan justamente como Macondo su consideración de Metáfora o Parábola de ciudades posibles en América Latina, y es que apenas otra ciudad resume mejor que la ficcional Macondo el periplo histórico de una ciudad desde su fundación (García Márquez 110-112) por “veintiún intrépidos” (157) hasta su tímida aproximación a las puertas de la Modernidad¹. De hecho, la modernidad europea *stricto sensu* no alcanzó plenamente a Macondo, y su bíblica desaparición e inmediata recuperación de su territorio por la naturaleza es previa a la industrialización, muchas veces furiosa, de las capitales latinoamericanas desde los años cincuenta (Romero 2001). Aunque el surgimiento, desarrollo, apogeo y declive de Macondo vengan dados en la novela en clave mítica siguiendo el esquema de mitos cosmogónicos –y, en particular, origen y destrucción del mundo encarnados por la Biblia (*Génesis y Éxodo*)– a partir del asentamiento de una familia y crecimiento de un pueblo con sus momentos de crisis y alienación (acompañadas de plagas y cataclismos previos al apocalipsis final), es evidente que la trayectoria de la familia Buendía a lo largo de seis generaciones se centra en la irrupción de la historia y en las transformaciones del primitivo asentamiento, entre la costa caribeña de Santa Marta y la gran Ciénega y la Sierra Nevada de Santa María: Macondo “era entonces una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas” (García Márquez 154). Macondo, sin embargo, se organiza pronto como aldea, y con la irrupción de las instituciones (Iglesia, Estado con la Administración Pública, Ejército) llegan también la cultura (la pianola de Pietro Crespi) y la urbanidad, luego la técnica (el cinematógrafo y el ferrocarril [García Márquez 333-340]), y con todo ello cuaja su

¹ El enfoque de lectura de *Cien años de soledad* tras 50 años de vida concita el análisis del discurso con el urbanismo literario y la crítica geo-literaria. Se inscribe en los estudios transdisciplinarios del proyecto Urban Dynamics (CAU) y “Escrituras plurales de la Ciudad” (Sorbonne Université en colaboración con la Università di Venezia Ca’ Foscari). Nuestra lectura comparte claves con las precedentes lecturas antropológicas y de identidad, referidas a la historia nacional o continental en la novela, a la poética de la ficción (realismo mágico), a la cuestión del género literario (*Familienroman* o generacional), a la de las estructuras literarias, etc. Así, la “ciudad de los espejos” se interpreta también como una representación sintética del orden simbólico de la sociedad urbana a partir de un imaginario que se tensa entre el mito y la historia.

transformación de aldea en pequeña y mediana ciudad, en centro de producción agrícola a partir de la explotación del banano con concurso de capital americano. Y, asimismo, Macondo llega a ser lugar de comercio, consumo incluido, con un célebre barrio de ocio y diversión. Crece con la riqueza, que también genera violencia, y hasta llegará a ser núcleo de población progresivamente complejo que se erige también en espacio de conflicto, tanto en cuanto a la ordenación territorial y estructuras sociales como en cuanto al orden público y al control del poder estatal a través de la autoridad civil y, en su defecto, militar.

Macondo I

De sobra conocido es el patrón bíblico que rige la peregrinación mítica de José Arcadio y Úrsula (García Márquez 110) tras la pendencia con Prudencio Aguilar, así como la función del incesto como culpa original (107); deudor de ese patrón es también el sueño de dominio sobre la naturaleza (122) que concibe el fundador de la estirpe, una vez hallado un lugar para el asentamiento que sirve de base para el desarrollo de la primitiva comunidad en Macondo. Una aldea arcaica –el original Macondo– va abriéndose progresivamente a la civilización de modo que el universo mágico de los patriarcas Úrsula y José Arcadio con el gitano Melquíades, que traía inventos tan inverosímiles como inútiles, va a ser desencantado por la técnica, el comercio y la productividad, un desencanto que resulta a su vez tanto fruto del capitalismo colonial como de las guerras civiles.

Unas mínimas pinceladas bastan para ilustrar cómo el Macondo de las once familias fundadoras se consolida de forma natural hasta ejemplificar un arquetipo de urbanismo centrado en la conciencia de comunidad e igualdad:

José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. (García Márquez 93)

De hecho, el patriarca de los Buendía se aferra aún a su utopía de un crecimiento natural de su “aldea feliz” (93), y cuando llega el regidor A. Moscote, le: “hizo un pormenorizado recuento de cómo habían fundado la aldea, de cómo se habían repartido la tierra, abierto los caminos e introducido las mejoras que les había ido exigiendo la necesidad, sin haber molestado a gobierno alguno y sin que nadie los molestara” (151). Es cuando concibe el detallado plan de construir una casa, que diríamos en condiciones (también en el tercer capítulo), lo que abre las puertas a que la familia de José Arcadio y Úrsula (148-149) se constituya en un nuevo arquetipo de comunidad –en términos de un clan– sobre el que girará el universo narrativo. Así que esa ampliación de la casa familiar (149) plantea el crecimiento de ese núcleo de población aún en los términos utópicos de comunidad².

Macondo II

Pero justo en ese momento, en que “Úrsula de pronto se dio cuenta de que la casa se había llenado de gente [...] y emprendió la ampliación de la casa” (García Márquez 148-9), se opera el incipiente cambio de la aldea auto-organizada a pueblo conectado a una administración estatal. Se despunta además el conflicto entre comunidad y sociedad con la llegada del corregidor: la disputa sobre el color de la casa (si blanca según la voluntad del patriarca, o si azul por orden administrativa) que, finalmente, acata Úrsula:

Don Apolinar Moscote, el corregidor, había llegado a Macondo sin hacer ruido. Se bajó en el Hotel de Jacob. [...] Su primera disposición fue ordenar que todas las casas se pintaran de azul para celebrar el aniversario de la independencia nacional. José Arcadio Buendía, con la copia de la orden en la mano, lo encontró durmiendo la siesta en una hamaca que había colgado en el escueto despacho. (150-151)

José Arcadio le recuerda al representante de la República las normas que rigen la comunidad –“En este pueblo no mandamos con papeles” (151), le espeta– por cuyo pacífico carácter no precisaba ni de cementerio ni de autoridades. Así el gobierno los había “dejado crecer en paz” (151) hasta entonces. Recuérdese el pacto entre caballeros, el

² Véase el concepto de F. Tönnies (ctd en Erdozáin 106-126).

contrato libidinal dictado por José Arcadio con que concluye el episodio (el enlace de Aureliano Buendía y Remedios Moscote [176]), pero en la advertencia que cierra al capítulo IV (“usted y yo seguimos siendo enemigos” [153]) queda latente la transformación de Macondo de comunidad en sociedad. En el momento de la inauguración con un baile de “la casa nueva, blanca como una paloma” (154) definitivamente llega la civilización europea: la pianola de Pietro Crespi, muebles vieneses, cristalería de Bohemia, vajillas, manteles de Holanda y demás decoración. Por tanto, ni ésta, ni la imposición de un gobierno central (con su “autoridad ornamental” de dos policías [156], y “seis soldados descalzos y harapientos” [152]) ni la llegada del padre Nicanor Reyna (176), representante de la Iglesia, alteran el precario equilibrio que reinaba desde la llegada del corregidor Moscote a Macondo.

Ese idilio se rompe definitivamente con la llegada de la compañía bananera, cuando Macondo pierde sus iniciales señas de identidad, aumentando vertiginosamente su población e implosionando hasta que de pronto se convierte en apenas ocho meses en ciudad:

[L]os suspicaces habitantes de Macondo apenas empezaban a preguntarse qué cuernos era lo que estaba pasando cuando ya el pueblo se había transformado en un campamento de casas de madera con techos de cinc, poblado por forasteros que llegaban de medio mundo en el tren, no sólo en los asientos y plataformas sino en el techo de los vagones. Los gringos, que después llevaron sus mujeres lánguidas con trajes de muselina y grandes sombreros de gasa, hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices. El sector estaba cercado por una malla metálica, como un gigantesco gallinero electrificado que en los frescos meses de verano amanecía negro de golondrinas achicharradas. (García Márquez 339)

Si las relaciones de trueque, como la iniciada entre José Arcadio y Melquiades (“cambió su mulo y una partida de chivos por dos lingotes imantados” [84]), habían cedido el paso al comercio ambulante, ahora se impone un sistema de explotación capitalista. El proceso narrado en el capítulo XII es jalonado con la llegada de Mr. Herbert, una vez

conectado Macondo a la red ferroviaria. El tren trae también las novedades tecnológicas de la época:

Desde que el ferrocarril fue inaugurado oficialmente y empezó a llegar con regularidad los miércoles a las once, y se construyó la primitiva estación de madera con un escritorio, el teléfono, y una ventanilla para vender los pasajes, se vieron por las calles de Macondo hombres y mujeres que fingían actitudes comunes y corrientes, pero que en realidad parecían gente de circo. En un pueblo escaldado por el escarmiento de los gitanos no había un buen porvenir para aquellos equilibristas del comercio ambulante [...]. Entre esas criaturas de farándula, con pantalones de montar y polainas, sombrero de corcho, espejuelos con armaduras de acero, ojos de topacio y pellejo de gallo fino, uno de tantos miércoles llegó a Macondo y almorzó en la casa el rechoncho y sonriente Mr. Herbert. (336-337)

El adelantado de Jack Brown no hará sino examinar las condiciones del terreno para una plantación de banano, pronta realidad, que transformará radicalmente Macondo con lo que adquirirá en seguida estructuras socioeconómicas urbanas. En esta nueva ciudad de los gringos —en cuyo límite los pájaros mueren— despunta ya el fenómeno de la segregación, confirmado enseguida por la avalancha de población (“tumultuosa e intempestiva” [340]) que va a asentarse en otra ciudad paralela, transformando así definitivamente Macondo por entero.

Macondo III

No obstante, las consecuencias de esa transformación de Macondo en gran centro urbano de producción agrícola serán graves también desde el punto de vista medioambiental, dado que la explotación intensiva del banano provoca enormes trastornos incomprensibles para los lugareños: “modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población, detrás del cementerio” (García Márquez 339).

Cierto es que la *United Fruit Company* genera riqueza y trabajo, pero con ello aumenta la violencia; primero entre individuos, y con los foráneos se hacen virulentos los conflictos sociales hasta que con la huelga de trabajadores estalla el conflicto también entre Estado y los ciudadanos, cuyo cenit es la masacre en la Estación de Ciénaga, como

es de sobra sabido. Lo que cuenta señalar ahora es la segunda reduplicación de la ciudad que sigue a la oposición entre Macondo mismo y la ciudad de los gringos. Ahora surge otra ciudad, la del ocio, las reyertas y el placer, la de la noche tan disociada de las otras dos:

Para los forasteros que llegaban sin amor, convirtieron la calle de las cariñosas matronas de Francia en un pueblo más extenso que el otro, y un miércoles de gloria llevaron un tren cargado de putas inverosímiles [...]. La Calle de los Turcos, enriquecida con luminosos almacenes de ultramarinos que desplazaron los viejos bazares de colorines, bordoneaba la noche del sábado con las muchedumbres de aventureros que se atropellaban entre las mesas de suerte y azar, los mostradores de tiro al blanco, el callejón donde se adivinaba el porvenir y se interpretaban los sueños, y las mesas de fritangas y bebidas, que amanecían el domingo desparramadas por el suelo, entre cuerpos que a veces eran de borrachos felices y casi siempre de curiosos abatidos por los disparos, trompadas, navajinas y botellazos de la pelotera. Fue una invasión tan tumultuosa e intempestiva... (García Márquez 340)

Macondo trasciende toda lectura como mero trasunto de Aracataca (García Márquez 49-56), cuya fundación como asentamiento de indios chimilas y repentina expansión al hilo de *la fiebre del banano*, es sucintamente aludida en *Vivir para contarla* (2002). El autor se refiere así a su familia (en concreto al traslado de su abuelo militar Papalelo y su célebre duelo de honor):

Aracataca estaba muy lejos de ser el remanso con que soñaban después de la pesadilla de Medardo Pacheco. Había nacido como un caserío chimila y entró en la historia con el pie izquierdo como un remoto corregimiento sin Dios ni ley del municipio de Ciénaga, más envilecido que acaudalado por la fiebre del banano. (García Márquez, *Vivir para contarla* 54-55)

Pero si el desbarajuste de este Macondo III nos haría pensar en un *Little Las Vegas* o en las mallorquinas heterotopías del turismo *Low Cost* contemporáneo (Magaluf), es el propio Gabriel García Márquez quien en la autobiografía (o autoficción) *Vivir para contarla* tilda esa nueva ciudad de *Little far West*, al recordar igualmente las catástrofes medioambientales antes aludidas. La cita no tiene desperdicio:

En cualquier tiempo nos sorprendían unos huracanes secos que desentechaban ranchos y arremetían contra el banano nuevo y dejaban el pueblo cubierto de un polvo astral. En verano se ensañaban con el ganado unas sequías terribles, o caían en invierno unos aguaceros universales que dejaban las calles convertidas en ríos revueltos. Los ingenieros gringos navegaban en botes de caucho, por entre colchones ahogados y vacas muertas. La United Fruit Company, cuyos sistemas artificiales de regadío eran responsables del desmadre de las aguas, desvió el cauce del río cuando el más grave de aquellos diluvios desenterró los cuerpos del cementerio.

La más siniestra de las plagas, sin embargo, era la humana. Un tren que parecía de juguete arrojó en sus arenas abrasantes una hojarasca de aventureros de todo el mundo que se tomaron a mano armada el poder de la calle. Su prosperidad atolondrada llevaba consigo un crecimiento demográfico y un desorden social desmadrados. [...]. A nada nos parecíamos tanto como a los pueblos emergentes de las películas del Oeste, desde que los ranchos de palma y cañabrava de los chimilas empezaron a ser reemplazados por las casas de madera de la United Fruit Company, con techos de cinc de dos aguas, ventanas de anejo y cobertizos adornados con enredaderas de flores polvorientas. En medio de aquel ventisquero de caras desconocidas, de toldos en la vía pública, de hombres cambiándose de ropa en la calle, de mujeres sentadas en los baúles con los paraguas abiertos, y de mulas y mulas y mulas muriéndose de hambre en las cuadras del hotel, los que habían llegado primero eran los últimos. Éramos los forasteros de siempre, los advenedizos. (55-56)

El texto refleja a las claras la triple alineación de que es víctima Macondo, segregado ya en tres espacios urbanos: alineación social, económica y medioambiental. Lugareños y advenedizos son extraños, el territorio se desangra y sus riquezas naturales aportan beneficio a un capital extranjero que pronto perderá todo interés en Macondo, vistas la devastación de sus recursos, la pérdida de estabilidad social y sus concomitantes riesgos políticos. Si a las plagas naturales, como la de la langosta o la del diluvio, siguieron en la novela las plagas simbólicas del

insomnio y la pérdida de memoria, a las catástrofes medioambientales seguirán la mítica destrucción de Macondo en su apocalipsis final.

Corolario: Historia y mito

El marco bíblico con que se remata la novela no soslaya en absoluto la reivindicación de la historia en la estructura simbólica de *Cien años de soledad*. Así, Macondo es en realidad una parábola de tantas ciudades latinoamericanas de modestas dimensiones hasta comienzos de los años sesenta del siglo pasado, llegadas entonces al umbral de la Modernidad. Se la califica de “ciudad de los espejos” (García Márquez, *Cien años de soledad* 546) en las páginas finales, y así es también representación sintética del orden simbólico de la sociedad urbana a partir de un imaginario que se tensa entre el mito y la historia: si con la llegada del regidor Apolinar Mascote y su administración tiene lugar la primera intervención en la disposición natural de las casas con la quimérica casona de los Buendía (149-152), lo cual altera el orden urbanístico utópico con que los primeros moradores habían dispuesto el plano urbano, con el capital de la *United Fruit Company* llegan abogados, topógrafos e ingenieros – emblemas del progreso – hasta que “la fiebre del banano” (408) culmina en la quizá huelga más célebre de América Latina, en la novela brutalmente sofocada por el ejército.

Tras las plagas, diluvios, terremotos y huracanes que asolan Macondo, finalmente queda su memoria de ciudad, convertida en figura emblemática del destino histórico de un país (Colombia) y un continente subsidiario de otros y traumatizado, de lo que metafóricamente da cuenta el nacimiento mítico del último Buendía, con la temida cola de cerdo no tanto producto del incesto, –insinúo–, sino también fruto del amor de los únicos supervivientes en aquel apocalipsis, la pareja Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia, quienes entre las ruinas de Macondo engendran el vástago que hubiera podido redimir la soledad propia y la de su familia. Así pues, Macondo queda eximida de todo resquicio de culpa bíblica que se cernía sobre Sodoma, Gomorra o Babilonia. Antes bien será la verdad de esta “ciudad de los espejos”, retratada en la novela, la que deberá perseguir el lector que piense haber descifrado los manuscritos de Melquíades.

En resumidas cuentas, y desde el punto de vista del urbanismo literario, sería sin duda factible distinguir tres Macondos, tres frases en su desarrollo desde un primitivo asentamiento hasta su transformación

en ciudad: el Macondo I del momento fundacional hasta llegar a ser una aldea, el Macondo II, el modesto pueblo donde alcanza el estatuto de pequeña ciudad al desdoblarse con la ciudad de los gringos, y el Macondo III donde, en esa ciudad, aparece el barrio del ocio y el placer, inscribiéndose la violencia y el extrañamiento del individuo (tanto sea lugareño como foráneo) en las estructuras sociales del universo urbano. Paralelamente a ese proceso, el estatuto simbólico de Macondo queda explicitado en su abstracción como *ciudad de los espejos* con que concluye el texto literario: “Estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres” (García Márquez, *Cien años de soledad* 549).

Justo en esta perspectiva simbólica sería factible interpretar el apocalipsis de Macondo en términos de su destrucción, de un lado como polis (al cercenarse la comunidad primitiva con la llegada del Estado y sus órganos de administración), y del otro como ciudad, al someterse a los flujos de capital y de los cambios sociales concomitantes que terminaron por ahogar todo germen de urbanidad que irradiaba la casa de los Buendía. El cierre de la novela recupera el aliento mítico de su tracción inicial, pues es la naturaleza quien devora a la ciudad y no al revés, de lo que somos testigos hoy en tantas metrópolis. Por último: ¿sería legítimo trasladar premonitoriamente el significado simbólico de *la ciudad de los espejos* a un virtual Macondo IV, reflejo del trauma dejado por esa devastación, hoy –50 años después de la publicación de la novela– visible en las *megacities*, de México a Buenos Aires, de Bogotá a Santiago, de Río a São Paulo, donde los espejos no consiguen reflejar sino espejismos y los sueños no parecerían haber generado sino pesadillas? Sin duda, tras la huella de García Márquez, antes y después de los cincuenta años de Macondo rememorados con estas páginas, son los escritores contemporáneos quienes corroborarán o refutarán tal angustia o temor, dibujando alternativas inquietantes o bosquejando las potencialidades de su rehumanización para que Macondo –la metáfora de ciudad que se sigue re proyectando en tantas otras– no sea “desterrada de la memoria de los hombres”.

Memorias de una vida mágica

Alice Favaro

Università Ca' foscari Venezia

alice.favaro@unive.it

Resumen: La novela gráfica *Gabo. Memorias de una vida mágica*, biografía de García Márquez en imágenes, recuerda y conmemora al escritor y permite reflexionar sobre la imposibilidad de escindir biografía y producción literaria. La obra no es sólo un homenaje al escritor sino también un documental sobre su vida, la intensidad de su existencia y la pasión por la literatura, las artes visuales y el cine.

Palabras clave: novela gráfica, biografía, transposición, creación, comic

Résumé : Le roman graphique *Gabo. Memorias de una vida mágica* (2013), biographie illustrée de Gabriel García Márquez, rend hommage à l'écrivain et suscite la réflexion quant à l'impossibilité de séparer biographie et production littéraire. L'œuvre représente aussi un documentaire sur sa vie, l'intensité de son existence et sa passion pour la littérature, les arts visuels et le cinéma.

Mots-clés : roman graphique, biographie, adaptation, bande dessinée

Abstract: The illustrated biography or graphic novel *Gabo. Memorias de una vida mágica* commemorates the life and work of Gabriel García Márquez. It allows us to reflect on the impossibility of separating biography from literary production. The work does not only render him homage; it is also a documentary about his life, the intensity of his existence, and his passion for literature, visual arts and movies.

Keywords: graphic novel, biography, adaptation, creation, comic

Al conmemorar los cincuenta años de la primera publicación de *Cien años de soledad* y los noventa del nacimiento de su autor, proponemos en este estudio el análisis de un homenaje a García Márquez a través del lenguaje de la historieta, el cual se aleja de las formas académicas canónicas que generalmente abarcan su biografía a través de ensayos, libros y estudios críticos.

Gabo. Memorias de una vida mágica (2013) es la biografía en imágenes de Gabriel García Márquez, una novela gráfica ganadora del premio como mejor historieta de América Latina en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires de 2014. El cómic, publicado por la editorial Rey Naranjo en 2013 (traducido y publicado en Italia en 2014 por Tunué), tiene guion del escritor colombiano Óscar Pantoja e ilustraciones de cuatro jóvenes dibujantes, también colombianos: Tatiana Córdoba, Miguel Bustos, Felipe Camargo y Julián Naranjo. Pantoja y Camargo son autores de otra biografía ilustrada, *Rulfo. Una vida gráfica* (2014), que cabe mencionar por los cien años, en 2017, del nacimiento de Rulfo.

Gabo. Memorias de una vida mágica no es solo un homenaje al gran escritor, sino un documental sobre su vida, la intensidad de su existencia y la pasión por la literatura, las artes visuales y el cine. La obra, que recuerda y conmemora a García Márquez, reflexiona sobre la imposibilidad de escindir su biografía de la producción literaria. A pesar de centrarse más en la escritura que en la vida, el cómic consigue resumir su biografía sin convertirlo en un héroe. De hecho, en la novela gráfica, la figura del autor colombiano no está envuelta en un aura de magia y notoriedad, sino que está representada por sus miedos, la dificultad de escribir, el desempleo y los problemas económicos. Restituye al lector, de esa manera, un retrato de García Márquez muy humano, que lo aleja del mito del escritor ganador del Premio Nobel de Literatura. Aunque el cómic se inspire en distintas publicaciones, como las de Juan Gustavo Cobo, Gerald Martin o Plinio Apuleyo Mendoza, sobresale la influencia preponderante de su autobiografía *Vivir para contarla*, de la cual toma algunos fragmentos escritos entre comillas. La novela gráfica podría considerarse, pues, como su transposición al lenguaje del cómic.

Para analizar el hipertexto como si fuera una transposición resultan necesarias algunas premisas sobre la historieta y la transposición

intersemiótica, consideradas como productos artísticos constituidos por una pluralidad de elementos, niveles narrativos y lenguajes. La historieta o cómic, arte secuencial que dialoga bien con la literatura, permite ofrecer una nueva interpretación del texto de origen, o hipotexto, y desarrolla aspectos y contenidos. El resultado es la creación de una narración paralela que ofrece una nueva concepción de las funciones de autor, texto, obra de arte, lector y arroja luz en torno a los procesos de recepción. El valor agregado aportado al texto de origen se debe, pues, a la posibilidad de brindar nuevos significados y de crear un diálogo intertextual. Permite, además, activar un nuevo mecanismo de goce y recepción del texto; no sólo mediante las múltiples potencialidades que posee el cómic, en cuanto “transmedial narratology” (Kukkonen 2011), para transmitir mensajes sociales, políticos y culturales explícitos e implícitos, sino también gracias a las estrategias de reorganización del imaginario colectivo de las que dispone y a la eficacia de su lenguaje, que resulta más inmediato porque emplea la imagen.

El texto que surge de la transposición intersemiótica, definida como una mediación que resemantiza el hipotexto y presupone sistemas comunicativos diferentes, es un texto ampliado en diversos niveles (Hutcheon 2006). A partir de este proceso de interpretación y transformación se crea una relación dinámica entre textos y un intercambio entre las artes, favorecida por el conjunto de códigos artísticos que encierra la transposición. Esta no sólo puede considerarse una especie de paratexto que, a través de la historieta, permite acceder a los placeres de la ficción literaria, sino que también recontextualiza, actualiza el texto y lo lee bajo la luz de otro entorno cultural. Así, en la novela gráfica propuesta, además de añadir contenidos, se logra devolver la misma atmósfera característica de las novelas de García Márquez, las particularidades estilísticas y los rasgos estéticos típicos del autor. La transposición aquí tiene un valor de palimpsesto como forma de intertextualidad que deja transparentar en nuestra memoria obras previas y otras, evocadas por medio de reiterados procesos de repetición con variación (Hutcheon 8).

La novela gráfica

Dividida en cuatro partes, una por cada dibujante, un epílogo y un anexo, la historieta está estructurada, como la vida del autor, en un continuo ir y venir de recuerdos. Utilizando a menudo *flash-backs*, *flash-*

forwards y saltos temporales, la novela gráfica recorre los episodios más significativos de su biografía. La obra destaca el valor de las amistades que García Márquez forjó con escritores famosos y revolucionarios latinoamericanos, la recepción de su trabajo literario en América Latina y la importancia de sus maestros, a través de la lectura de algunos libros fundamentales para su formación. Hace también referencia al papel que tuvo el cine en su vida desde que, de niño, el abuelo Nicolás Márquez lo llevaba a ver películas. Este aspecto es el núcleo central alrededor del cual se desarrolla su producción periodística, en la que dedicó buena parte de su actividad al arte y el cine y donde emerge su pasión por las películas neorrealistas, cuya influencia apareció sucesivamente en su producción literaria. La novela gráfica no es una versión que simplifica, por ser un cómic, la complejidad de la vida y de la producción literaria del autor, sino una incitación a sumergirse en su geografía literaria. Puede considerarse como una clave de acceso al universo de García Márquez tanto para los que no se han acercado nunca a la lectura de sus libros, o de su biografía, como a los lectores aficionados que pueden disfrutar de este viaje que recorre las etapas más importantes de su vida, donde pueden reencontrar, con un poco de nostalgia, aquellas maravillosas lecturas.

La sinopsis se desarrolla a través de los momentos claves de su biografía, desde el nacimiento en Aracataca el 6 de marzo de 1927 hasta la infancia en la gran casa de los abuelos con quienes se quedó a vivir porque los padres trabajaban en Barranquilla. Se recorren las fases más destacadas de la vida, como el período de su formación en el colegio de Bogotá donde entró en contacto con la lectura de algunos autores fundamentales en su vida, y editó su primer poema, “Canción” (1944), en la página literaria de *El tiempo*, bajo el seudónimo de Javier Garcés. Se relata, además, el encuentro en 1944 con Mercedes y el comienzo de sus estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, en 1947. También se nos retratan las tertulias con los amigos en los cafés literarios, en los cines y en las librerías, y la lectura de *La metamorfosis de Kafka* que lo marcó profundamente y le dio el estímulo para escribir su primer cuento en 1947. A continuación nos encontramos con su carrera como aprendiz de periodista, iniciada en la redacción de *El Universal*, *El Heraldo* y luego *El Espectador*, donde era responsable de una sección dedicada al cine de vanguardia.

La novela gráfica destaca las dificultades económicas que durante muchos años de su vida lo atormentaron y que le impidieron no sólo pagar el alquiler, sino también enviar el manuscrito de *Cien años de soledad* a la Editorial Sudamericana. El cómic se detiene también en las relaciones fundamentales de su vida, como el vínculo con los abuelos, el casamiento con Mercedes en Barranquilla en 1958 y las intensas amistades con escritores y artistas. Después de haber resumido los años del boom latinoamericano, la narración termina en el año 1982, cuando el escritor recibe el Premio Nobel de Literatura. Mezclando realidad y ficción, una de las últimas escenas retrata al protagonista, quien al ver entre la muchedumbre en Estocolmo al abuelo, envuelto en un enjambre de mariposas amarillas, se acerca para agradecerse.

El acto creativo

Uno de los aspectos clave en la novela gráfica es la relación que resalta el cómic entre vida y escritura del autor. La literatura y la biografía se fusionan en la historieta para desarrollar una articulación narrativa potenciada por múltiples elementos: la fuerza evocativa de la imagen, las distintas posibilidades que ofrece la presencia del bocadillo, la utilización de la onomatopeya, de la didascalía y de otros dispositivos característicos de su lenguaje. La historieta se destaca porque, además de relatar los momentos emblemáticos de la biografía de García Márquez, hace hincapié en el largo proceso de creación y escritura de *Cien años de soledad* y en la inseparable intersección entre realidad y ficción. Es este un aspecto singular que permite al lector acceder al mundo de la creación literaria y de sus procesos de lectura, asimilación y escritura. Son muchos los libros y los artículos escritos sobre la biografía de García Márquez, y su vida se ha convertido en una infinidad de vidas en papel.

Este cómic, que hasta hoy no ha sido analizado y estudiado, representa otra tentativa de contar el increíble proceso de fusión entre literatura y biografía. La mezcla entre realidad y ficción ha contribuido a crear un caleidoscopio de historias que han dado vida a aquel realismo mágico tan particular del autor donde el tiempo es arquetípico e infinito. La novela gráfica resalta y representa la vida del escritor desde la perspectiva de la creación literaria empezando por el origen, es decir, el momento clave en que recuerdos e imaginación estallan en el acto creativo de la escritura. La narración comienza en 1965, mientras el

escritor se encontraba con su mujer y sus hijos en México, en un viaje en coche rumbo a las playas de Acapulco, para disfrutar de unas breves vacaciones. Las primeras viñetas muestran a García Márquez conduciendo a la vez que piensa en una historia que lo atormenta desde hace mucho tiempo, una historia incompleta titulada *La casa* que había empezado a escribir a los diecinueve años. De repente, le llega la tan esperada inspiración, la primera escena de *Cien años de soledad*, a través de un recuerdo de la infancia: el día en el que su abuelo lo había llevado a conocer el hielo¹⁰¹. El escritor se da cuenta de cuál será el comienzo de su novela y el episodio sirve para introducir al lector en la infancia del escritor. La casa tiene una importancia fundamental en el desarrollo del proceso de escritura de su novela más conocida, de la cual tiene un recuerdo vivo, un sueño recurrente mezclado con la inquietud generada por las pesadillas nocturnas. El recuerdo de la casa lleva consigo las memorias de las frecuentes despedidas de los padres, de la hermana que se tragaba la tierra, de los sabores de la comida de la abuela y de los cuentos en la cocina relatados por mujeres. De hecho, los primeros nueve años de su infancia son fundamentales para la creación de su universo literario; años durante los cuales vive en una casa habitada por presencias femeninas y dando vueltas por el pueblo con el abuelo. El niño crece, con gran curiosidad, dividido entre dos mundos complementarios: el universo femenino gracias al cual descubre la ficción y las creencias populares, y el masculino donde el abuelo, Papá Lelo, le narra cuentos y episodios de guerra y se dedica a su instrucción. Es aquí donde se mezclan ficciones, relatos y testimonios que constituirán las bases para armar su obra; novelas y cuentos que son el resultado de la fusión de esta doble genealogía. El acto creativo es incontrolable y difícil al mismo tiempo y *La casa*, ese amasijo de conceptos, situaciones y sensaciones que desea plasmar, crece a lo largo de los años de la vida del autor paralelamente al desarrollo de la sinopsis de la novela gráfica. La inspiración permanece escondida, creciendo, cobrando forma, hasta que un día, en un momento inesperado, prorrumpe y se revela. El esfuerzo narrativo que

¹⁰¹ Se recuerda que el comienzo de la novela se refiere precisamente al primer encuentro con el hielo: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre le llevó a conocer el hielo” (García Márquez, *Cien años de soledad* 8).

supuso *Cien años de soledad* se relata en el cómic haciendo hincapié en la larga gestación, los dieciocho meses de escritura febril, su conclusión, la conciencia de la importancia de la novela, la publicación y su reconocimiento a nivel mundial a través de su recepción y de sus traducciones.

Los momentos de la creación en el cómic están profundamente conectados con los instantes más significativos de su vida. Así, algunos libros y películas imprescindibles en su formación aparecen relacionados con momentos específicos de su biografía, empezando por el abuelo que le leía a Rubén Darío hasta llegar a la lectura de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, o de *Luz de agosto* de William Faulkner, mientras iba a vender la casa de los abuelos en Aracataca y le vuelven a la memoria los recuerdos de la infancia. Otro episodio significativo es el regreso en coche a México, desde Nueva York, por las regiones meridionales de Estados Unidos, un viaje durante el cual conoce el Sur descrito por Faulkner. De estos paisajes, que el escritor compara con los de su tierra, surge justamente el universo literario de Macondo, producto de esta sugestiva fusión. Por último, el viaje de 1955-58 por Europa, como corresponsal del periódico *El Espectador*, representa una ocasión única en su formación porque le permite estudiar cinematografía en Roma, donde descubre el neorrealismo italiano y la obra de Zavattini, de quien aprende el arte de escribir guiones.

El estilo

La novela gráfica está dibujada con ilustraciones realistas y viñetas en papel periódico. La elección de utilizar este último y una técnica narrativa que se acerca al cine documental crea una conexión no sólo con el trabajo de periodista del autor, sino también con su pasión por el cine. De hecho, la narración utiliza técnicas cinematográficas que llevan al lector a varios tiempos y espacios de la vida de García Márquez, dando a conocer tanto los años en que se gestó su obra más conocida, como la personalidad, los recuerdos y los gustos literarios del escritor colombiano. Se emplea pues un recurso transmedial que narra la biografía y la creación literaria del autor mediante el lenguaje del cómic, pero a través de un soporte de papel que remite al periodismo, con unas técnicas artísticas y un estilo que evocan el cine. En este caso la elección de la historieta como medio denota la fuerza expresiva y las

potencialidades de este lenguaje, que puede valerse de varias fuentes para comunicar sus contenidos, desde diferentes niveles narrativos.

La historia, dividida en cuatro partes, está ilustrada por los cuatro diferentes dibujantes cuyo nombre citamos anteriormente. Cada una de las cuatro secciones, que corresponden a un momento significativo de la vida del escritor, tiene cuatro colores distintos elaborados en dos tonos, que no se han mantenido en la edición italiana donde, en cambio, predominan los grises, marrones y amarillos pálidos. Cada color vehiculiza un significado simbólico: amarillo y negro para narrar su infancia; azul y negro para su formación académica; rojo y negro para su vida en México, y verde con negro para el momento en que recibe el Premio Nobel. La estética cálida y colorista de la novela gráfica lleva al lector a acercarse a los distintos periodos de la vida del autor mediante ilustraciones expresivas y de estilo realista, con viñetas monocromáticas y ritmo cinematográfico. Cada capítulo aparece separado de los otros gracias a unas mariposas que marcan las cesuras en la narración. A pesar de estar dibujado por cuatro historietistas distintos, el lector no percibe las diferencias estilísticas y si lo nota, quizá, lo hace en los detalles y en cómo los rostros de García Márquez cambian levemente al girar las páginas y al desarrollarse la narración. Mediante el uso de técnicas cinematográficas como el *flash-back* y el *flash-forward*, la obra recoge diferentes temporalidades en un mismo relato. Se asiste, viñeta a viñeta, a continuos saltos geográficos y a viajes temporales en los que se van contando los acontecimientos más relevantes.

Conclusión

En la novela gráfica se pueden reconocer algunos de los tópicos de las obras y de la vida del autor como las flores amarillas, las mariposas, la vegetación caribeña, el frío que siente en Bogotá porque siempre vivió en la costa y la fusión entre literatura y biografía. La novela gráfica puede considerarse como una tentativa bien lograda que restituye la atmósfera que envuelve los libros del autor y que coloca al lector en un mundo fronterizo entre literatura y realidad biográfica, un mundo donde puede disfrutar de aquellas historias mágicas a las que remite inmediatamente nuestra imaginación cuando pensamos en Gabriel García Márquez.

De hecho, la intertextualidad y la transmedialidad amplían y multiplican las posibilidades de interpretación del texto. La novela gráfica constituye en este caso un dispositivo que “mueve” los textos de origen y los reelabora, en el que se modifica la experiencia del lector del texto original en un nuevo contexto (Genette 14). En la “reconfiguración del texto” se activan contenidos y funciones que, sin la imagen, no se activarían, a través de un código distinto de lectura donde transmigran motivos, temas y textos completos desde el nivel de lo verbal hasta el visual (Calabrese). En la novela gráfica propuesta, la transposición aporta al texto fuente contenidos adicionales y referencias a otras artes; se añade el elemento transmedial, propio de la práctica transpositiva, y se enfatizan las relaciones entre biografía y creación literaria. En los espacios intersticiales que se crean a partir de la contigüidad que caracteriza a la literatura y la historieta, los dos medios expresivos se superponen. Como en la historieta, la imagen ocupa el lugar central y ofrece la posibilidad de poner en un primer plano lo escondido, lo que está vinculado con el imaginario y el mito. La estructura de una novela, basada en un doble nivel narrativo, junto con la presencia de elementos intertextuales –como citas y referencias a novelas y películas–, que permiten el diálogo entre los textos y la posibilidad de una doble lectura (Eco), expone las premisas necesarias para crear un discurso metaliterario que va más allá de la escritura y envuelve otras formas expresivas, lo cual contribuye a cimentar la solidez de la narración.

DE LA ESCRITURA A LOS ECOS EN CABRERA INFANTE

El ave del paraíso perdido: ecología y escritura del exilio de Guillermo Cabrera Infante

Claudia Hammerschmidt
Friedrich-Schiller-Universität Jena
claudia.hammerschmidt@uni-jena.de

Resumen: La obra de Cabrera Infante (en especial *Tres tristes tigres*) surge cual ave fénix de la añoranza nostálgica de Cuba. Nuestro estudio demuestra que la poética de Cabrera Infante refleja la pérdida existencial en la que se basa. Hace coincidir la experiencia concreta de la nostalgia con la imposibilidad de la representación y se sirve de sus paradojas para poner en escena una ecología de los restos.

Palabras clave: Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, literatura del exilio, escritura ecológica, literatura moderna mimética

Résumé : L'œuvre de Cabrera Infante (tout particulièrement *Trois tristes tigres*) naît, tel le phœnix, de la nostalgie de l'auteur pour Cuba. Nous démontrerons que la poétique de Cabrera Infante reflète la perte existentielle qui la fonde. L'expérience concrète de la nostalgie et l'impossibilité de la représentation se conjuguent pour mettre en scène, en mobilisant leurs paradoxes, une écologie des vestiges

Mots-clés : Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, littérature de l'exile, écriture écologique, littérature moderne mimétique

Abstract: Cabrera Infante's work, particularly *Tres tristes tigres*, emerges like a Phoenix, from the nostalgic yearning of Cuba. This study demonstrates that Cabrera Infante's poetics reflects the existential loss upon which it is based. He makes his own experience of nostalgia combine with the impossibility of representation and also draws on paradoxes to stage an ecology of its remains.

Keywords: Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, exile literature, ecology of writing, modern non-mimetic literature

El exilio, una de las experiencias paradigmáticas de la pérdida, casi por definición se basa en la gran falta que lo marca y compone: la falta del país y de su gente, del pasado personal y cultural, de la lengua materna¹⁰². Es un modo existencia altamente paradójico: Si, por un lado, instituye la ausencia como base de toda autodefinición, por el otro, brinda un punto de referencia o foco de atención que sin el exilio no existiría. Al mismo tiempo equivale a una vida en espera, concentrada en un momento futuro que trascienda constantemente un presente hecho inasequible: expectativa de la vuelta al punto de partida, retorno eternamente imaginado, y espera de un fin que dé recomienzo a algo interrumpido en el pasado. Sin embargo, en cuanto al trabajo de un escritor, y a pesar de toda la tragedia personal que implica, el exilio también puede ser ventajoso e impulsar la escritura, ya que una de las obsesiones de la literatura es y ha sido siempre la falta de algo y alguien, lo cual a su vez funciona como motor de la producción de textos. Ya sea el blanco en la página de Mallarmé, ya sean las páginas negras de Laurence Sterne, estas son el vacío, lo elíptico y la intermitencia que en los grandes textos de la tradición ponen de relieve una ausencia, que provoca su representación en su misma omisión y ostentación de lo inasequible.

Este es el caso también de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), el gran escritor del exilio cubano. Autor incansable de parodias, de *puns* o de juegos de palabras interminables, fue, como se sabe, un autor profundamente marcado por la falta de La Habana a la que tuvo que dejar definitivamente en 1965. Cuba, desde Londres, se le hizo “un paraíso del que huimos tratando de regresar” (Cabrera Infante, “Voces cubanas” 288) –una ausencia omnipresente a la que sus textos retornan constantemente para transformarla, pese a su carga existencial, en motor de toda su literatura. Uno de los tantos ejemplos de la metamorfosis productiva de la falta o pérdida en su producción literaria es la anécdota con la que terminan sus *Vidas para leerlas*, o la variación paródica de las *Vidas paralelas* de Plutarco: en el ensayo “El ave del paraíso perdido” (que lleva la fecha del 22 de abril, día del cumpleaños

¹⁰² El siguiente estudio se basa en un análisis extendido y profundizado de mi artículo “La escritura eco-lógica de Guillermo Cabrera Infante, o Las huellas del exilio” (Hammerschmidt, *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra “casi completa”* 65-85).

de su autor), Guillermo Cabrera Infante recuerda a otro Guillermo, a William Henry Hudson, escritor y ornitólogo inglés nacido en Argentina y muerto en 1922 en Londres. Cuenta Cabrera que Hudson – que en Inglaterra había recordado su pasado argentino con *La tierra púrpura* (1885) y *Allá lejos y hace tiempo* (1918)– bajaba por una calle de Londres y escuchaba un pájaro que cantaba en un patio. Hudson se acercó y preguntó a la mujer dueña del pájaro si lo había traído de Argentina. Al asentir la mujer, Hudson “no se mueve ni dice nada, ahí de pie oyendo. No a la mujer, que no habla, sino al pájaro que canta. Luego él también asiente” (Cabrera Infante, “El ave” 294). Sin embargo, evidentemente, este pájaro no vino de la Argentina –todo lo contrario, como lo constatan las últimas palabras del texto y de las *Vidas para leerlas* en su totalidad–; es la metáfora de un paraíso añorado y siempre ya perdido: “Ese pájaro llega, ahora lo recuerdo, de la añoranza y se llama nostalgia. Este pájaro (de su pampa, de mi sabana y de mi Habana, de las praderas, de los llanos, de las estepas europeas) puede oírlo cantar todo exilado en todas partes, siempre. Es el ruiseñor del emperador que regresa” (Cabrera Infante, “El ave” 294).

La literatura de Guillermo Cabrera Infante, el exilado cubano en Londres y “único escritor inglés que escribe en español”¹⁰³, surge cual ave fénix de esta añoranza nostálgica de lo perdido “allá lejos y hace tiempo”. Sus libros siempre retornan a lo mismo: a la isla, a Cuba, a La Habana, dejadas atrás en 1965. Lo que pareció ser una obsesión efectivamente lo fue: el eterno retorno al paraíso del que tuvo que huir y al que regresó a través de la palabra. Sin embargo –y esta es la hipótesis que quiero desarrollar en lo que sigue–, a pesar de esta constante nostalgia, su “*Gulf Stream of consciousness*”, que define como “mi monólogo exterior, siempre fluyendo, consciente, inconsciente [e infinito; C.H.] porque el recuerdo no tiene orillas” (Cabrera Infante, “El ave” 293), la poética de Cabrera Infante saca provecho de la pérdida existencial en que está basada. Hace coincidir la experiencia concreta de la falta o ausencia con el dilema de la escritura moderna frente a la imposibilidad de la representación, y se sirve de sus paradojas para poner en escena una ecología de los restos.

¹⁰³ Cabrera Infante declara también a este respecto: “I am, I’ve said it all before, the only English writer who writes in Spanish. On the other hand, I am the only Cuban writer who writes in English in Kensington, London” (“Talent” 17).

Como se sabe, la escritura, entendida como sistema semiótico que significa las cosas en su ausencia, se basa en dos paradojas que la constituyen. Primero, en cuanto a la relación entre las cosas y las palabras, hace presente lo que no está, re-presenta lo ausente; pero al mismo tiempo inscribe la falta del referente, la señala por la necesidad de la representación que sustituye la presencia concreta. Segundo, en cuanto a la relación entre la escritura y el sujeto que escribe, constituye la consciencia del sujeto por la salida fuera de sí y el retorno hacia una interioridad que se produce a través de su misma reflexividad; pero al mismo tiempo indica la imposibilidad de una interioridad sin fisuras por la misma escritura que, al inscribir el desplazamiento a cada presencia, la perturba y así la impide. Así, la escritura siempre inscribe la destrucción o muerte tanto del sujeto que escribe como del objeto descrito; sin embargo y al mismo tiempo, garantiza su supervivencia en un presente al que lo perdido vuelve cual fantasma presente-ausente que retorna sin haber estado nunca plenamente.

Este dilema, puesto en escena sobre todo por la literatura moderna al estilo de Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, o Hugo von Hofmannsthal, es también el núcleo poetológico de los textos de Guillermo Cabrera Infante. Sin embargo, lo que diferencia al autor del exilio cubano de gran parte de la literatura europea moderna es el beneficio productivo que saca de estas paradojas constitutivas de la escritura. Cabrera Infante se aprovecha de estas mismas paradojas al poner en funcionamiento la falta de coincidencia entre el autor, las palabras y las cosas para representar una ausencia existencial: la ausencia de su hábitat, que es resultado del exilio. Así, logra convertir la tendencia a la muerte de la escritura y su inherente imposibilidad de representación en la posibilidad de expresar la misma falta existencial que lo marcó desde que partió de Cuba. De esta manera, su escritura “narcisista”, que casi siempre enfoca La Habana perdida, se hace “experimento eco-lógico” (Cabrera Infante, “Las fuentes” 48), en donde la lejanía y falta de la presencia se inscribe como muerte (de Narciso), y donde a su vez la presencia perdida se trasluce y traduce en forma de eco: tanto en la persecución de la oralidad o el “intento de atrapar la voz humana al vuelo”¹⁰⁴ como en la problemática de la falta

¹⁰⁴ Cfr. la “Advertencia” en su novela *Tres tristes tigres* de 1967: “El libro está en cubano [...] [N]o es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo” (s.p.).

de inicio o la “meta-finalidad”¹⁰⁵ de su escritura. De esta manera, al mismo tiempo que acentúa la imposibilidad de la mimesis y la traición inmanente en cada traducción, la eco-logía de Cabrera Infante constituye el reciclaje ecológico de los restos, de los fragmentos de un gran continuo que se deshizo y se rompió para siempre.

Esta poética eco-lógica es contradictoria. Si, por un lado, sus *Tres tristes tigres* pergeñan una estética abierta y experimental (que tiende a liberar el lenguaje de estructuras semánticas y narrativas anquilosadas), y realizan una escritura “a-mimética” basada sobre todo en el juego de palabras y la parodia de la solemnidad de todos los sistemas cerrados¹⁰⁶, es en el mismo libro y en otros libros como *La Habana para un Infante difunto*, *La ninfa inconstante*, *Cuerpos divinos* o *Mapa dibujado por un espía* donde resurge la isla y renace miméticamente La Habana de los años 40, 50 y 60, desaparecida en el tiempo y por el exilio. Otros, como *El libro de las ciudades*, inscriben La Habana precisamente a través de su ausencia y la hacen presente en la misma elipsis que esta constituye en el texto: “La Habana guarda una extraña belleza entre las ruinas. Aunque, como Horacio, digo que las ruinas me encontrarán impávido. / Es así que he buscado en otras ciudades el esplendor que fue La Habana” (Cabrera Infante, “Elogio” 14).

Así, la poética eco-lógica de Cabrera Infante combina la ausencia real con la consciencia del vacío (inherente a todo intento de representación) y de la falta de coincidencia entre las palabras y las cosas. Y del mismo modo que el personaje principal de sus *Tres tristes tigres* –Bustrófedon, el maestro de las palabras, ausente en el presente de la narración–, el Infante difunto que dejó atrás La Habana se hizo al mismo tiempo destructor y alquimista del lenguaje, transformando las palabras en recursos retóricos, aliteraciones, anagramas, paronomasias o palíndromos que se hacen *Exorcismos de esti(l)lo*. En sus textos se entrecruzan los conceptos de una estética irreverente (que se opone a

¹⁰⁵ Remitimos al respecto Hammerschmidt, *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra “casi completa”* (2017).

¹⁰⁶ Opuso su *pun*, “el pun nuestro de cada día”, a la opresión y parodió las estructuras del poder al transformarlas en juegos de palabras –“In riso veritas” (Cabrera Infante, *Un oficio* 397). Véase también el análisis que hace Rafael Rojas de la “vanguardia peregrina” cubana, en la que se entrecruzaba una estética vanguardista que “en la década de 1960 había sido políticamente capitalizada por el Estado socialista” con la oposición a la política de Castro (Rojas 2013).

las normas semióticas, sintácticas y semánticas y se rebela contra las pautas aristotélicas de una escritura mimética que tenga inicio, centro y final) con la necesidad existencia de hacer revivir un tiempo y lugar siempre ya pasados, borrados por la revolución y el exilio del autor. De esta manera, Cabrera Infante se aprovecha de la imposibilidad mimética, inherente a la escritura, la transforma en broma, parodia y experimento post-vanguardista y la pone en funcionamiento para representar un drama existencial basado en la presencia perdida.

Son muy conocidas las causas que provocaron el exilio de Cabrera Infante: en 1961, la prohibición de *P.M.*, cortometraje del hermano de Cabrera Infante, Sabá, y Orlando Jiménez Leal sobre la vida nocturna y la música de La Habana, inauguró la larga tradición de la censura en la isla. Al mismo tiempo, provocó la ruptura de Guillermo Cabrera Infante con la revolución, su exilio “elegante” desde 1962 y el exilio definitivo de 1965 hasta su muerte en 2005.

Sobre todo *Tres tristes tigres*, la recreación del prohibido corto *P.M.* “por otros medios” y el primer libro de Cabrera Infante escrito en el exilio, constituye al mismo tiempo “un ejercicio en nostalgia activa” (Cabrera Infante, “Las fuentes” 48) como puesta en escena de las ausencias en la que se basa la escritura. Así lo afirma su autor en la entrevista hecha por Danubio Torres Fierro:

[E]n setiembre de ese año [1962; C.H.] salí para Europa, para Bélgica, para Bruselas, como agregado cultural. Fue allí donde de veras se gestó *Tres tristes tigres*. No podía atajar el alud de memorias que me venían cada noche impidiéndome dormir y para exorcizarlas comencé a escribir [...]. La literatura está hecha de nostalgia, lo sabemos, pero si al principio a mí me atacó una suerte de manía ecológica, de preservar la fauna nocturna que tan bien había retratado *P.M.* y que el juicio de la Biblioteca Nacional demostró que estaba condenada a desaparecer, en Bruselas hubo un ataque nostálgico por el hábitat de esa fauna, que es el *genius loci* del libro –es decir, La Habana y concretamente La Habana de noche. (Torres Fierro 23)

Es en este libro, *Tres tristes tigres*, se superponen la celebración alcoholizada de la noche habanera prerrevolucionaria, de los cabarets y “chowcitos” llenos de música, baile y erotismo, y el velorio de los grandes muertos del texto y/o de la realidad cubana: Freddy (La

Estrella o encarnación hiperbólica del bolero) y Bustrófedon (el proliferante juego de palabras hecho personaje). Las obsesiones de Silvestre por el tiempo pasado y de Cué por la velocidad o el *Vanishing Point* de la vida¹⁰⁷, la manía de grabar el presente para recordarlo después¹⁰⁸ o de recorrer toda La Habana en un coche convertible para atrapar el momento que huye¹⁰⁹, convierten esta galería de voces reconstruidas desde Europa en el canto elegíaco del “ave del paraíso perdido” evocado en *Vidas para leerlas*. A pesar del constante “choteo” y la parodia irreverente, todo desemboca en las páginas blancas del capítulo “Algunas revelaciones”, que no revela más que la gran ausencia a la que alude y que marca toda la escritura del libro. La logorrea de Silvestre desemboca en el silencio; Cué cae –sin red– eternamente en la negrura de una página negra y la aventura de Eribó con la máquina de escribir Smith-Corona conduce a la “tumba”. Sin embargo, al mismo tiempo y justo al contrario que en el caso de la renuncia a la mimesis de lo que no está, la página blanca o negra, el silencio o la tumba representan, en su misma puesta en escena de la representación imposible, la pérdida sufrida por el exilio. Así, sobre todo la gran fuga que es “Bachata”, el último capítulo del libro y largo viaje por el Malecón, se hace rescate ecológico de una fauna y flora desaparecida con la revolución, eco de una desenvoltura vuelta sospechosa, y metáfora de una odisea sin retorno posible, constituida en el mismo vacío que tapa y ostenta a la vez. De esta manera, la escritura de Cabrera es al mismo tiempo mimesis, recreación de un tiempo y espacio perdidos, y culminación de una poética que demuestra las aporías de su misma pretensión mimética. El texto siempre pone en escena su propia contradicción: la incorporación de dibujos, de páginas en blanco o en negro, que sustituyen los signos de la escritura por íconos que “muestran” directamente de lo que hablan y no se basan en

¹⁰⁷ Véase al respecto también el guion cinematográfico que Cabrera Infante escribió para *Vanishing Point*, la película de Richard C. Sarafian estrenada en 1971.

¹⁰⁸ En este sentido aludimos a las declaraciones de Silvestre en *Tres tristes tigres*: “[M]e gusta acordarme de las cosas más que vivirlas o vivir las cosas sabiendo que nunca se pierden porque puedo evocarlas [...] [b] puedo vivirlas de nuevo al recordarlas y sería bueno que el verbo grabar (un disco, una cinta) fuera el mismo que en inglés, recordar” (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 297).

¹⁰⁹ Remitimos, por ejemplo, a las dos páginas que abren el relato de Cué, “La casa de los espejos” (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 137-138).

la abstracción del signo lingüístico, o la omnipresente puesta en escena de la traición inherente a cualquier intento de traducción ilustran constantemente la imposibilidad de hacer coincidir palabras y cosas y la ausencia en que se basa la escritura.

Son, como veremos, la famosa escritura en espejo o los palíndromos de Bustrófedon los que reflejan sobre todo esta poética eco-lógica que al mismo tiempo re-presenta lo perdido y aumenta la ausencia en que se basa. Ya el nombre de Bustrófedon ilustra la poética que incorpora: procedente del griego antiguo, significa una variante de la escritura fenicia parecida al arado del buey, a sus surcos en forma de eternas vueltas en zigzag, y por consiguiente una escritura que procede de izquierda a derecha y viceversa, sin pausa ni límite. Así, el nombre de Bustrófedon pone en escena tanto la infinidad de la escritura, su falta de inicio y de final, su siempre renovado esfuerzo de llegar a su meta, como también la escritura invertida, reflejada en el espejo (Sampson 103), “donde la última palabra fuera la primera y a la inversa” (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 264). De esta escritura no hay escapatoria: siempre remite a otros signos sin que Bustrófedon pueda salir de ellos. Para él, el espejo literario no sirve para reflejar al mundo, sino para duplicarse a sí mismo –o, en el estilo de la Alicia de Carroll o del Orfeo de Cocteau, para entrar en el otro lado del espejo del que, al final, no vuelve. Sin embargo, sus interminables “safaris semánticos” (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 215) son mucho más que un juego: asemejan a Bustrófedon a un alquimista que busca la piedra de la sabiduría o la esencia de las palabras. Así, por ejemplo, leemos que: “señaló los cambios de sílabas mutantes como gato y toga y roto y toro y labio y viola en alquimias que no acaban nunca” (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 216). Bustrófedon, en su mismo nombre y constante actitud, encarna la obsesión por las palabras. Las disecciona, las investiga tanto en su dimensión material de signos (que se cazan en su parecido silábico o la repetición de sonidos en anagramas o aliteraciones) como también en su dimensión semántica, donde busca la añorada coincidencia entre las palabras y las cosas (como se afirma en el carácter casi mágico de los nombres en el lenguaje de Bustrófedon).

Así, en la dimensión material de los signos, busca la identidad del signo consigo mismo a través de sus viajes por el “Diccionario de Palabras A-fines e Ideas Sinfines” (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*

214); y la encuentra en los palíndromos, palabras especulares que, leídas de adelante para atrás y viceversa, dicen, siempre fieles a su propia figura, eternamente lo mismo. Según Bustrófedon, estos palíndromos, palabras como “Ana”, “analina”, “ojo”, “eje”, “ananá (Su fruta favorita)”, “radar” o “gag” (216) son “palabras felices” (216), y se lamenta:

que Adán no se llamara en español Adá (se llamará así en catalá? me preguntó) porque entonces no solamente sería el primer hombre sino el hombre perfecto y declarando el oro el más precioso de los metales escritos y al ala el gran invento de Dédalo el artífice y el número 101 sea alabado porque era, es como el 88 (loado sea) un número total, redondo, idéntico a sí mismo la e-ternidad no lo cambia y como quiera que uno lo mira es siempre él mismo, otro uno. (214)

Por otro lado, en la dimensión semántica de las palabras, busca su coincidencia con las cosas a través de una pretendida relación intrínseca entre las palabras y lo que designan. Esta motivación continua de lo que se sabe arbitrario la intenta encontrar en los nombres, que desde el *Crátilo* de Platón fomentan todo intento de motivar las palabras para que traduzcan la esencia de lo nombrado:

él que me pregunta, Eh Bustrófoto, [...] y arma tremendo bochinche allá en el fondo del océano con el dueño poseidónico y nosotros en el más acá muertos de risa en la orilla del mantel, con este pregonero increíble, el heraldo, Bustrófono, éste, gritando, BustrófenóNemo chico eres un Bustrófonbraun, gritando, Bustrómba marina, gritando, Bustifón, Bustrosimún, Busmonzón, gritando, Viento Bustrófenomenal, gritando a diestro y siniestro y ambidiestro. (208)

Así, en la lengua bustrofedónica, el nombre “Bustrófedon”, por su mismo movimiento interminable, sirve para referirse al ejercicio y agotamiento lingüístico total. Este, sin embargo, no es inmotivado o sin rumbo o meta, sino que contiene una finalidad por lo menos triple: escenificar la independencia no-motivada del lenguaje, traducir la “esencia” del que enuncia los juegos de palabras, y hacer coincidir así el nombre y el sujeto u objeto nombrado. De esta manera, se llega a una yuxtaposición infinita de tendencias contradictorias: la autosuficiencia

de las palabras que tienen su centro en sí mismas se escenifica junto con la progresión interminable, bustrofedónica, de una escritura que continúa siempre sin poder terminar nunca; y, sin embargo, en este mismo movimiento, se escenifica al mismo tiempo el nombre del que habla y se restituye la creencia cratílica en la identidad entre el nombre y la cosa. De esta manera, Bustrófedon-Caín¹¹⁰-Cabrera Infante, que nunca encontró el palíndromo “Yo soy” (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 358)¹¹¹, encuentra su “otro uno” en su imagen en el espejo que se hizo palabras.

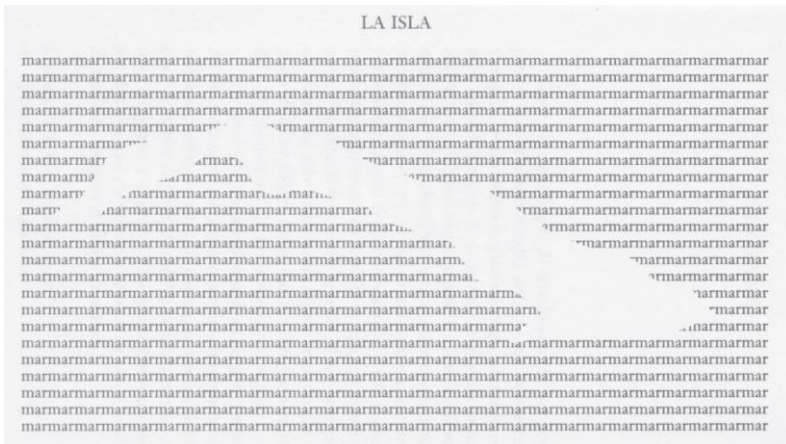
Pero quizás sea otra imagen en el espejo la que mejor ilustre esta poética eco-lógica que, por un lado, refleja una ausencia y, por el otro, representa lo perdido en su misma ausencia. Esta imagen en el espejo la constituye el último “ejercicio de estilo” de los *Exorcismos de esti(l)o* de Cabrera Infante, siguiendo el estilo de Raymond Queneau. Todo este libro del autor exiliado se basa, como la escritura de Bustrófedon, en la parodia e intertextualidad generalizada con la que produce sus eternos juegos de palabras, y al mismo tiempo continuamente hace alusión al centro perdido: la isla, La Habana, cuya ausencia debe exorcizarse por los interminables ejercicios verbales mismos. Pero es sobre todo el último fragmento de los *Exorcismos*, “Epilogolipo”, el que mejor pone en escena la poética bifocal de Cabrera Infante, que se sitúa entre el experimento formal, la cita paródica, y la inscripción de la pérdida como causa existencial de las proliferaciones delirantes alrededor de una ausencia. Una vez más, todo se encuentra ya en el título, puesto que “Epilogolipo” es el resultado de la contracción y combinación del “Epílogo” de Borges a *El hacedor*¹¹² y de la denominación OuLiPo, es

¹¹⁰ Desde su encarcelamiento en 1954 por “malas palabras” bajo la dictadura de Batista, Cabrera Infante firma sus críticas de cine semanales en *Carteles* (hasta 1960) con el seudónimo “Caín” –combinación de las iniciales de sus apellidos y explícita alusión al fratricida y nómada bíblico. Remitimos al respecto a mi estudio, *“Mi genio es un enano llamado Walter Ego”*. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante* (2015).

¹¹¹ En este capítulo (“Bachata”) Arsenio se dirige a Silvestre de la siguiente manera: “—¿Tú te acuerdas de los juegos de letras de Bustrófedon? / —¿Los palíndromos? No los olvido, no quiero olvidarlos. / —¿No te parece significativo que no acertara con el mejor, el más difícil y más fácil, con el temible? *Yo soy*”.

¹¹² Véase Jorge Luis Borges, “Epílogo”: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de

decir *Ouvroir de littérature potentielle*, cuyo fundador entre otros fue justamente el Queneau de los *Exercices de style*. En esta yuxtaposición y superposición de textos y títulos y en la variación que se produce en su confrontación experimental, Cabrera Infante subvierte la jerarquía entre texto copiado, texto parodiado y texto propio, y crea una literatura hipertextual y global para comunicar la elipsis y ausencia muy personal en las que se basa su escritura.



Pero las cosas se complican todavía más si se toma en consideración a otro autor oulipien, Georges Perec, que en 1969 escribió su novela *La disparition* sin utilizar nunca la vocal “e” –lo que le hace dedicar una novela posterior a lo ausente y escribir *W ou le souvenir d'enfance* (“Pour e” o “Pour eux”) con lo que dedica el libro a las vocales desaparecidas del texto anterior o a sus padres desaparecidos durante la ocupación nazi. Como *La disparition*, también el “Epilogolipo” de Cabrera Infante es un lipograma, pero omite la “a” en vez de la “e”, haciéndola de esta manera ostensible justamente a causa de y en su ausencia:

Epilogolipo

[...] Un hombre se propone el empeño de escribir el mundo. En el discurrir del tiempo construye un volumen con trozos de pueblos, de reinos, de montes, de puertos, de buques, de islotes,

instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (854).

de peces, de cubiles, de instrumentos, de soles, de equinos y de gentes. Poco tiempo previo del morir, descubre que ese minucioso enredo de surcos en dos dimensiones compone el dibujo de su rostro. (Cabrera Infante, *Exorcismos* 259)

Así, en “Epilogolipo” se superponen varias escrituras que enfocan al mismo tiempo la autonomía y la motivación de las palabras, la presencia y la ausencia del sujeto de la enunciación y de lo enunciado, la escritura y la vida en la que discrepan y coinciden. A la ilustración de la irrecurrible intertextualidad manifiesta en la cita y la parodia tanto de Borges como de Queneau y Perec se añade un juego de palabras, que consiste en una restricción autoimpuesta que se apropia de lo ajeno por la puesta en escena de una ausencia que es tanto general como muy íntima. Así, logra hacer coincidir las palabras y las cosas y escribir la pérdida que constituye su escritura ecológica, ya que en todo el lipograma se inscribe algo que falta, la “a”, que en su omisión circunscribe la falta existencial de la que todo emana: La Habana, la ciudad en que todo comenzó, hasta el alfabeto, el centro eterno del autor.

La poética de Cabrera Infante nace de una ausencia a la que siempre vuelve a señalar. Circunscribe lo ausente, lo hace volver como “el ave del paraíso perdido” o “ruiseñor del emperador que regresa”, e inscribe un pasado irrecuperable en un presente de la escritura meta-final que siempre se refiere a otra. Hace coincidir la experiencia concreta de la falta o ausencia con el dilema de la escritura moderna frente a la imposibilidad de la representación, y se sirve de sus paradojas para poner en escena la ausencia en la que está basada. De esta manera, su escritura del exilio es eco-logía de los restos: una escritura que recupera los escombros, y a la vez ilustra la eterna lucha entre Narciso-autor y Eco-escritura que nunca se encuentran.

Tres/Trois Tristes tigres: une étude comparative de l'original et de la traduction

Victoria Ríos Castaño

Sorbonne Université

victoriamcjury@gmail.com

Resumen: Este breve estudio se sirve de las declaraciones que Albert Bensoussan ha realizado en varias entrevistas y ensayos sobre su traducción de *Tres tristes tigres* en colaboración con Guillermo Cabrera Infante. Analizamos varios pasajes de *Trois tristes tigres* que contienen juegos de palabras y ejemplos de logorrea y contribuimos a continuar reflexionando sobre la imagen del traductor y el escritor.

Palabras clave: Albert Bensoussan, Guillermo Cabrera Infante, traducción, logorrea, juegos de palabras

Résumé : Cette brève étude s'appuie sur les déclarations d'Albert Bensoussan dans certains entretiens et essais sur la traduction de *Tres tristes tigres* en collaboration avec Guillermo Cabrera Infante. Nous analyserons des passages de *Trois tristes tigres* qui contiennent des jeux de mots et des exemples de logorrhée. Nous contribuerons ainsi à la réflexion sur l'image de traducteur et écrivain.

Mots-clés : Albert Bensoussan, Guillermo Cabrera Infante, traduction, logorrhée, jeux de mots

Abstract: This brief study draws on Albert Bensoussan's declarations on his translation of *Tres tristes tigres* in collaboration with Guillermo Cabrera Infante, as found in several interviews and essays. It contains an analysis of some passages of *Trois tristes tigres*, comprising puns and examples of logorrhea, and contributes to a reflexion on the image of both translator and writer.

Keywords: Albert Bensoussan, Guillermo Cabrera Infante, translation, logorrhea, puns

En 1963, un jeune doctorant et lecteur à la Sorbonne, Albert Bensoussan, accepte la mission de traduire un texte pour un numéro spécial sur Cuba de la revue *Les Lettres Nouvelles*, dirigée par Maurice Nadeau. Dans un entretien accordé en 2013, Bensoussan se souvient que pour ce numéro spécial sur Cuba : « tout avait été distribué, sauf une nouvelle dont personne ne voulait, car [elle était] trop difficile. Moi, j'ai accepté de la traduire. J'avais déjà traduit deux livres, donc, pourquoi pas ? [...] Cet auteur s'appelait Guillermo Carrera Infante, [et] j'ignorais tout de lui » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 3). Le traducteur n'imaginait pas que sa brève expérience –la traduction d'une biographie non-autorisée de Francisco Franco et d'un essai sur l'érotisme en Espagne– ne lui servirait que de peu¹¹³. De fait, sa troisième traduction, qu'il a intitulée « Une demande d'augmentation », appartenait ni plus ni moins qu'à *Tres tristes tigres*, une œuvre d'une nature et d'une importance toute autre. Dans un court essai écrit pour la revue *En attendant Nadeau: Journal de la littérature, des idées et des arts*¹¹⁴, Bensoussan évoque un des problèmes auxquels il dut faire face en raison du manque de sources lexicographiques et culturelles à l'époque. Prenons le cas du vocabulaire : pour traduire « unos tiburones caprichosos (y por ende bugas) », il lui fallait savoir « ce qu'était *bugas*, mot inconnu des dictionnaires », mais qu'on « dirait aujourd'hui "gay" » (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 4).

Quelques cinquante années depuis sa première traduction d'un texte de Cabrera Infante, Bensoussan est devenu un traducteur émérite de l'espagnol et un auteur à part entière. À sa longue liste d'œuvres comme

¹¹³ Il s'agit de *Historia de un mesianismo* (1965), édité par François Maspero, et écrit par un espagnol sous un nom d'emprunt (Abel Espaing) pour éviter les représailles. Dans le même entretien, Bensoussan avoue que cette biographie démolissait l'image de Franco en pleine dictature. Comme sa femme était une réfugiée dont une partie de la famille vivait encore à Barcelone, Bensoussan a utilisé lui aussi un nom de plume (Abel : l'innocent) (Bensoussan, « Entretien » paragr. 3). Quant au deuxième livre, *Erótica hispánica*, de Xavier Domingo, il ne l'a pas signé parce qu'il était sur le point de soutenir sa thèse de doctorat et craignait que la traduction ne lui portât préjudice. (Bensoussan, « Entretien » paragr. 4).

¹¹⁴ Cet essai peut être consulté avec des variations mineures sous le titre d'« Écrire l'Auteur, décrire l'Autre : Guillermo Cabrera Infante et moi » en ligne : <<http://www.newspanishbooks.fr/article-de-fond/albert-bensoussan-crire-l-auteur-d-crire-l-autre/>>.

nouvelliste, romancier et essayiste¹¹⁵, il faut ajouter les plus de 35 romans traduits, d'écrivains espagnols comme Julián Ríos et surtout latino-américains, dont Alfredo Bryce Echenique, José Donoso, Manuel Puig, Juan Carlos Onetti, Juan José Saer, Zoé Valdés et Mario Vargas Llosa. Bensoussan est indéfectiblement lié aux deux derniers par une relation de profonde amitié et le titre de traducteur « officiel » de leur œuvre.

Vargas Llosa n'a jamais eu de traducteur aussi fidèle que Bensoussan, auquel il a confié la traduction de la majeure partie de son œuvre au cours des quarante dernières années. Citons par exemple les romans *La guerre de la fin du monde* (*La guerra del fin del mundo*, Gallimard 1983) et *Aux cinq Rues, Lima* (*Cinco esquinas*, 2016, Gallimard, 2017) ou l'essai *La tentation de l'impossible* (*La tentación de lo imposible* 2004, Gallimard, 2008) – texte dédié par Vargas Llosa à Bensoussan. La démonstration publique de leur amitié témoigne de la solidité du lien qui les unit. Vargas Llosa affirme que : « Albert écrit mes livres, et moi je les traduis en espagnol ! » (Bensoussan, « Rencontre » 19). Pour sa part, Bensoussan admet « [qu']on s'aime beaucoup », et que leur amitié s'est renforcée par la découverte de points communs : « On a à peu près le même âge, on se ressemble beaucoup par nos racines. Rien ne ressemble autant à Lima qu'Alger, comme mentalité. Tous les deux, nous connaissons la société coloniale » (Bensoussan, « Rencontre » 19). Bensoussan n'éprouve pour Zoé Valdés qu'admiration. Il a traduit plusieurs de ses romans, parmi lesquels *Miracle à Miami* (*Milagro en Miami*, 2001, Gallimard, 2002) et *La femme qui pleure* (*La mujer que llora*, 2013, Arthaud, 2015), et des essais romancés comme *La fiction Fidel* (*La ficción Fidel*, 2008, Gallimard, 2009). A chaque opportunité de traduire un ouvrage de la cubaine, il constate : « Je traduis Valdés et je la mets

¹¹⁵ La fiction de Bensoussan tend à porter le thème de sa jeunesse. Son dernier roman, *L'anneau*, qui revit Alger l'arabe et Alger la juive d'avant et d'après-guerre, est paru en 2017. Il a également publié une biographie de Federico García Lorca (2010) ainsi que sur son expérience dans le domaine de la traduction littéraire et ses rapports avec des écrivains. Nous nous référons ici à *Confessions d'un traître* (1995) et *J'avoue que j'ai trahi. Essai libre sur la traduction* (2005). Pour obtenir plus d'information biographique et bibliographique nous conseillons consulter sa page en ligne en tant que membre de La Maison des écrivains et de la littérature, <<http://www.m-e-l.fr/albert-bensoussan.ec,30>>.

sur un piédestal, car je ne me mets pas à son niveau » (Bensoussan, « Rencontre » 20).

Nous avons mis en parallèle ces deux relations de complicité pour souligner que Bensoussan a pour la première fois vécu une relation à la fois professionnelle et amicale avec Cabrera Infante. En d'autres termes, c'était avec l'auteur cubain que Bensoussan a découvert la possibilité d'aller au-delà de limites strictement professionnelles. Ce serait de plus Cabrera Infante qui lui aurait présenté plusieurs écrivains latino-américains, comme Vargas Llosa et Valdés, qui sont devenus à la fois ses « clients » et amis. Nous retracerons ainsi le début de la trajectoire de Bensoussan traducteur.

En 1966, après la parution du premier bref extrait de *Tres tristes tigres* que Bensoussan a traduit sous le titre « Une demande d'augmentation », le mari de Marguerite Duras, Dionys Mascolo, directeur des éditions littéraires de Gallimard, lui a proposé la traduction du livre complet (Bensoussan, « Rencontre » 17). *Trois tristes tigres* a été publié chez Gallimard en 1970. Selon Bensoussan, le manuscrit qu'il avait reçu était le texte complet, c'est-à-dire le livre que Cabrera Infante avait d'abord présenté sous le titre *Vista del amanecer en el trópico* chez Biblioteca Breve de Carlos Barral. « Les coupures étaient très ciblées », précise Bensoussan, « tout ce qui touchait aux militaires, à la Vierge, à Dieu et à l'érotisme (si présent dans la vie nocturne havanaise) avait été censuré » (Bensoussan, « Rencontre » 18). La censure franquiste empêchait bien souvent la diffusion et la circulation d'œuvres intégrales. La traduction française de *Tres tristes tigres* fut bien entendu plus fidèle à l'original que l'édition espagnole de Barral. Toutefois *Trois tristes tigres* n'échappa pas totalement aux griffes du censeur. Si en Espagne *Tres tristes tigres* est mutilé, en France, *Trois tristes tigres* est immédiatement réduit au silence. Bensoussan raconte à ce sujet qu'alors : « Fidel Castro était intouchable dans l'intelligentsia parisienne. Castro, Che Guevara, Régis Debray étaient la référence à l'époque » (Bensoussan, « Rencontre » 17). *Trois tristes tigres* fut donc la victime d'un *boycott* intellectuel des thuriféraires du régime castriste¹¹⁶.

¹¹⁶ Bensoussan raconte également que Cabrera Infante affirme que « la collection gallimardienne était coiffée par une affidée de Fidel [...] qui, en sévère commissaire, imposa silence » (1995, 44). La situation change en 1989 quand la réédition du livre

Nous pourrions arguer que ces interprétations n'engagent que leur auteur et que la traduction n'a pas attiré l'attention des critiques. Néanmoins, en 1970, Maurice Nadeau et le jury attribuent à *Trois tristes tigres* « Prix du Meilleur Livre » étranger Sofitel. Des experts en la matière louent donc l'habileté de Bensoussan en soulignant les caractéristiques saillantes de son travail de traduction d'une œuvre fort complexe¹¹⁷. Cabrera Infante contribue à cette reconnaissance. L'écrivain, autrefois traducteur, fraternise immédiatement avec le jeune français, au point de l'inviter à séjourner chez lui à Londres à deux reprises, en 1968 et 1969¹¹⁸. « Ces quelques jours [...] avec Guillermo Cabrera Infante », deux semaines en tout et pour tout, sont pour Bensoussan : « [m]es meilleurs souvenirs de traducteur » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 12). Sa nostalgie peut s'expliquer par l'unicité des sessions de « prodesse et delectare » dispensées par Cabrera Infante.

dans la collection l'Imaginaire, aussi chez Gallimard, l'a fait « sorti[r] du placard » (Bensoussan, *Confessions* 45).

¹¹⁷ Dans ce sens, nous appuyons notre propos sur certaines déclarations du traducteur qui révèlent la peur qui l'assaille dans un premier temps. Prenons cet exemple : « Je l'ai lu [et] je me suis effondré. C'était un livre cubain, très difficile, avec un grand nombre d'allusions littéraires, culturelles... Je n'y connaissais rien ! Il y avait plein d'éléments liés à Cuba, la santería (vaudou cubain). J'ai signé le contrat [...] J'ai commencé à le travailler, [et...] je n'y comprenais rien » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 11).

¹¹⁸ Considérons à ce propos le denier portrait que Bensoussan brosse de lui et de Cabrera Infante au moment où ils se sont connus : « Débarquant à Londres, mon contrat en poche, j'allai frapper à la porte de Guillermo Cabrera Infante, Cubain déchu et banni que les Britanniques avaient recueilli. C'était en 1968 [...]. *Tres Tristes Tigres* [était] un roman auréolé d'un prestigieux prix espagnol et dont je n'avais compris goutte. Sauf qu'un même itinéraire avait conduit nos routes : l'exil de l'Algérie m'avait laissé sans voie. Je fus près de mon auteur, lui-même désorienté, et pour plusieurs séjours, partageant sa table et son tabac, puisant à ses pensées, en progressive intimité. [...] Comme tous les grands humoristes, Cabrera Infante était d'un sérieux imperturbable, presque *british* – il finira par l'être, authentiquement, et faire suivre son nom d'un *squire* bienséant » (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 1-2). Les descriptions que Cabrera Infante fait de son roman à Bensoussan inspirent à ce dernier le commentaire suivant, inclus dans son bref essai de 2017 : « Cabrera, cubain évadé (exclu du castrisme), avait répondu, avec infiniment de tristesse malgré la malice de ses petits yeux bridés : “ TTT est un livre loquace, par et pour des gens loquaces, qui célèbre un peuple loquace en train de disparaître dans le laconisme ” » (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 10).

L'argument précédent structure notre étude, qui articulera des considérations au sujet du processus de traduction. Dans une première partie, nous nous concentrerons sur l'interaction entre Cabrera Infante et Bensoussan à partir des déclarations du français. Nous reviendrons brièvement sur certaines facettes du Cabrera Infante écrivain et traducteur et de Bensoussan traducteur, issues d'entretiens et essais de sa plume. La deuxième partie portera sur le texte traduit et démontrera comment l'interaction précédemment mentionnée est mise en œuvre. Autrement dit, nous offrirons des exemples des deux recours linguistiques et littéraires qui caractérisent *Tres/trois tristes tigres* : les jeux de mots et la logorrhée, c'est-à-dire la loquacité inusuelle du livre. S'il existe des travaux sur la traduction qui adoptent une perspective comparative vis-à-vis de l'original, la nouveauté de notre étude réside en ce que le choix des passages de *Trois tristes tigres* proposés à l'analyse s'est fait à l'aune des informations fournies par Bensoussan deux entretiens, publiés en 2011 et 2013, ainsi que dans un bref essai de 2017¹¹⁹. Dans ces textes le traducteur corrobore l'influence et la présence indiscutable ou « co-traduction » de Cabrera Infante. Les passages sélectionnés deviennent à leur tour des exemples que le traducteur a gardé en mémoire afin de parler de la traduction de *Tres tristes tigres*. Il les a choisis après avoir œuvré à la traduction d'une longue liste d'œuvres, après avoir travaillé avec plusieurs autres auteurs et après avoir réfléchi sur son métier plus d'un demi-siècle. Ainsi nous examinerons certains exemples gravés dans la mémoire du traducteur car ils reflètent l'étroite relation personnelle et le travail de « co-traduction » qui rassemblent Bensoussan et Cabrera Infante.

Prodesse et delectare chez Cabrera Infante

Ce n'est pas un hasard si, par deux occasions échelonnées dans le temps – par exemple, dans sa monographie *Confessions d'un traître* puis dans ses entretiens de 2011 et 2013 –, Bensoussan qualifie Cabrera Infante de « padre »¹²⁰. En faisant naître l'humour de la polysémie, dans un clin

¹¹⁹ Sans prétendre à l'exhaustivité, trois des études les plus récentes sur *Trois tristes tigres* qu'on peut citer et qui précèdent les textes de Bensoussan auxquels nous faisons allusion dans ce travail sont celles d'Andrea Modrea (2005), Anne Malena (2009) et July de Wilde (2010).

¹²⁰ Voir, par exemple, le chapitre de sa monographie qu'il a titré « Guillermo Cabrera Infante : El Padre » (1995, 43) et sa déclaration dans l'entretien publié en 2013 : « Bien

d'œil à son « progéniteur » cubain, Bensoussan mobilise deux acceptions du mot « padre » : le père en tant que figure d'autorité, mais aussi en tant que référence ; un modèle à suivre pour apprendre. Ainsi, Bensoussan soutient que Cabrera Infante a été pour lui « une espèce de pape » (Bensoussan, « Rencontre » 17). Lors de ses deux séjours chez l'écrivain à Londres, il est initié à la littérature et la culture latino-américaines. Bensoussan raconte : « Cabrera Infante me parlait beaucoup de Lezama Lima et de toute la littérature cubaine que j'ignorais : Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, Antón Arrufat, Lydia Cabrera, José Martí » (Bensoussan, « Rencontre » 17). Le jeune traducteur développe un vif intérêt pour ces auteurs, ainsi qu'à l'égard de ceux qui fréquentent la maison de l'écrivain. Cabrera Infante lui présente « toute l'intelligentsia sud-américaine réfugiée » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 13) qu'il recevait chez lui en sa qualité de « pape ». C'est ainsi que Bensoussan entre en contact avec le critique Emir Rodríguez Monegal, avec Vargas Llosa, Manuel Puig, Julio Cortázar et un groupe d'intellectuels cubains de l'exil que Cabrera Infante surnommait « los gusanos », les « vermines » confrontés au régime castriste¹²¹, tels que le cinéaste et photographe Néstor Almendros et Zoé Valdés, qui allait devenir, comme nous l'avons indiqué précédemment, une grande amie du traducteur (Bensoussan, « Rencontre » 17). Bensoussan affirme d'ailleurs que ce premier contact a joué un rôle déterminant dans sa trajectoire professionnelle. Il dit à ce sujet : « J'ai donc eu tout un réseau de relations et d'amitiés d'Amérique latine, ce qui fait que moi, petit traducteur, j'ai eu des fenêtres, des ouvertures, et [des] grands auteurs qui étaient directement liés à Cabrera Infante. C'est grâce à lui que je me suis spécialisé » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 13).

qu'on n'ait eu que six ans d'écart, une relation père-fils s'est instaurée entre Cabrera Infante et moi » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 13).

¹²¹ Bensoussan avoue que la traduction de *Tres tristes tigres* lui a introduit « dans la monde de l'écriture de l'exil » –on comprend en sens physique et mental. Il explique encore : « J'étais sensible à cette expression d'un arrachement irrémédiable. Presque tous les livres que j'ai traduits abordent, peu ou prou, ce problème, et baignent dans cette atmosphère de dépossession et de frustration » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 9).

Par ce pas décisif dans son métier de traducteur, la seconde acception du terme « padre » prend une nouvelle dimension, celle de la relation filiale que tous les deux ont établie et grâce à laquelle Bensoussan « le fils » apprend de Cabrera Infante. En effet, Cabrera Infante l'encourage non seulement à se spécialiser dans la traduction d'auteurs latino-américains mais aussi à améliorer sa capacité traductologique. « À partir de cette traduction [de *Tres tristes tigres*] », déclara-t-il, « j'ai vraiment eu une conception de la traduction » parce que « c'était coriace, mais intéressant de traduire ces textes modernes d'Amérique latine, d'une culture qui nous échappait complètement. En France, c'était une littérature difficile et méconnue » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 7). Il importe ici de souligner que Bensoussan revient dans la suite de l'entretien sur l'un des premiers traducteurs de ces auteurs latino-américains méconnus – nous supposons qu'il s'agit de Roger Caillois – qui avait travaillé sur les *Fictions* de Jorge Luis Borges en 1950, « en faisant un contresens monumental » car « il n'y connaissait rien à l'époque » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 7). Bensoussan aurait pu se fourvoyer de la sorte s'il n'avait pu compter sur l'accueil de Cabrera Infante qui, à son propre domicile, l'initia à un travail exigeant qui donna naissance à un incessant jeu créatif avec l'auteur cubain.

Tant dans sa monographie (1995) que dans ses entretiens publiés en 2011 et 2013, Bensoussan affirme que pendant les deux semaines de travail sur *Trois tristes tigres* avec Cabrera Infante, l'écrivain l'a soumis à un rythme vertigineux du matin au soir, commençant à 9 heures pour terminer à 3 ou 4 heures du matin. Cabrera Infante éclaircissait tout pour lui, « dans des conditions délicates et assez difficiles » (Bensoussan, « Entretien » paragr. 12). Ils survivaient en buvant beaucoup de café – jusqu'à 13 par jour, préparés par les soins de Miriam Gómez – arrivant à peine à prendre un repas, enveloppés par un écran de fumée – Cabrera Infante fumait des cigares et Bensoussan des cigarettes (Bensoussan, *Confessions* 44 ; « Rencontre » 18 ; « Entretien » paragr. 12)¹²². Dans une réflexion plutôt littéraire, Bensoussan écrit

¹²² Il s'avère intéressant de reproduire ici un passage qui nous offre un portrait d'un Cabrera Infante superstitieux lors de l'exercice de son métier d'écrivain. « Il avait une machine à écrire électrique Smith & Corona », raconte Bensoussan, « sur laquelle il a écrit tous ses textes. Personne n'avait le droit d'y toucher, pas même d'y poser les

s'être senti comme une maîtresse « de harem [...], recluse et exploitée, soumise et refusée, objet de plaisir et de déplaisir du maître » lors de séances où il a travaillé : « à l'écritoire, à l'ombre du maître déroulant sa voix de padischah, et [moi], cherchant les mots, suant entre palindromes et boustrophédons à trouver le juste jeu, crochetant de la langue en accroche-langue et diverses allitérations » (Bensoussan, *Confessions* 43). Le degré d'exténuation dans l'exercice de son travail était tel qu'après son premier séjour chez l'écrivain, Bensoussan confesse, catégorique : « Cabrera m'avait presque tué » (Bensoussan, « Rencontre » 18). Ses impressions suite au deuxième séjour vont dans le même sens en ce qu'il dit terminer la collaboration « sans pouls ni sang, ayant triomphé du seul Himalaya verbal qui, après Joyce, fut édifié en notre siècle » (Bensoussan, *Confessions* 44).

Laissons cependant de côté les épreuves, le temps de nous pencher sur les moments de récréation, de « delectare », qui ont accompagné le « prodesse ». Bensoussan souligne que lors des séances ininterrompues de traduction : « Je me suis amusé ! » (Bensoussan « Rencontre » 19) et « j'[ai] trouvé ma voie » comme traducteur (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 10). En effet, au cœur même de la tâche ardue de traduire une infinité de jeux de mots : « Le rire était toujours noyé dans la sueur de l'effort en inventant ces noms fantaisistes qui traduisaient toujours l'intention démolissante de l'auteur » (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 2). Leur plan de travail était le suivant : après avoir corrigé le brouillon que Bensoussan avait apporté, ils ont traduit ensemble les passages qui, selon Cabrera Infante, méritaient être améliorés. L'ingérence de l'auteur, évidente, vise à s'assurer que le texte sera traduit selon son désir. Il saute sur l'occasion pour réécrire le texte. « Guillermo Cabrera Infante est un tigre non caressable », écrit Bensoussan à ce sujet, « un tyran d'écriture, jaloux de son texte au point de prétendre avoir engendré la traduction française » (Bensoussan,

doigts. [...]. Il m'avait expliqué qu'avant de quitter Cuba, on avait placé quelque chose dedans, un coquillage qu'on appelle *caurí*. Ce fétiche était censé lui donner du talent et le protéger (il en avait besoin). Cette machine lui permettait de se réaliser entant qu'écrivain. Si quelqu'un la touchait, le sort était brisé » (Bensoussan, « Rencontre » 18).

Confessions 43)¹²³. Ce qui ne représente pas un manque de confiance vis-à-vis du savoir-faire du traducteur. En effet, Bensoussan nous raconte qu'il prenait parfois en note les commentaires de Cabrera Infante pour produire de façon indépendante une traduction qu'il proposait ensuite à l'écrivain (Bensoussan, « Rencontre » 18). Bensoussan confirme également que lors des deux séjours chez Cabrera Infante : « [il] m'expliquait les mots. Et les jeux de mots. C'est un texte [*Tres tristes tigres*] extrêmement truffé de références qui me passaient au-dessus de la tête, et de nombreux pastiche » (Bensoussan, « Rencontre » 17).

L'étroite collaboration entre Cabrera Infante et Bensoussan : certains exemples des jeux de mots et logorrhée

Après avoir présenté le contexte de la traduction de *Tres tristes tigres* en se concentrant sur les positions, attitudes et rôles pris lors des séances de travail, la présente partie vise à illustrer le résultat du processus de traduction. Nous examinerons donc des jeux de mots et des passages où se manifeste la logorrhée qui reflètent leur étroite collaboration ou « co-traduction ».

En ce qui concerne les jeux de mots, Bensoussan fait allusion dans son essai de 2017 à la liste « Les pro-et-contre noms » (Cabrera Infante, *Trois tristes tigres* 277), traduction de « Los pro y contra nombres » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 203), dans laquelle le lecteur trouve les noms réels, imaginaires ou modifiés, d'une manière farfelue, de personnages célèbres, parmi lesquels des danseurs, musiciens, journalistes, philosophes ou politiques. Cabrera Infante avait expliqué à Bensoussan que la manipulation personnelle à laquelle il avait soumis ces noms était dirigée par la beauté du mot, c'est-à-dire la possibilité de reconvertir le nom selon sa musicalité, ainsi que par son sens d'humour

¹²³ Bensoussan signe avec la traductrice en anglais, Suzanne Jill Levine. La publication a dû mentionner « traduit avec la collaboration de l'auteur ». Pour plus d'information, consulter les chapitres de sa monographie dédiés à sa description de la « paternité » ou « collaboration forcenée » de Cabrera Infante lors du processus de traduction (1995), ainsi que les commentaires de Bensoussan (*Confessions* 43). Nous pouvons également nous référer aux études qui analysent l'utilisation que Cabrera Infante fait des traductions pour continuer une réécriture de son texte original. À ce sujet, consulter : « *Mi genio es un enano llamado Walter Ego* »: *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante* de Claudia Hammerschmidt.

critique. Examinons deux exemples de ce processus. La grande danseuse nationale cubaine, Alicia Alonso, a été rebaptisée « Alicia Alonsova », pour rendre manifeste l'influence soviétique dans la culture cubaine. En adoptant la même posture, le jeu de mots et la critique, Bensoussan propose l'introduction du nom « Boris Méjart » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 277), en référence au danseur le plus renommé en France à l'époque, Maurice BÉjart (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 2).

En parcourant cette liste d'un simple coup d'œil, nous percevons la manière dont ils se sont tous deux amusés en suggérant d'autres possibles réécritures de l'original. Ainsi, au lieu de « Berta Lante » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 203), nous lisons « La plus Keelante » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 277), « La Stampa » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 203) est remplacée par « La Stampa Lustrata » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 277) et « La Sfida » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 203) est devenue « La Syphilde » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 277), référence au ballet de Filippo Taglioni (Paris, 1832). L'accent mis sur la culture française ou plus exactement l'adaptation à l'imaginaire du lecteur francophone continue dans la deuxième liste, d'« Auteurs d'opérides » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 277), où le mot mal transcrit que Bensoussan propose vient de l'original « Autores de opelatas » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 203). Ainsi, le compositeur « Tambla Motown » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 203) est substitué par un certain « France Lézard » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 277) – nous observons que l'allitération en « a », « t » et « m » est remplacée par une allitération en « a », « s » et « r », et le respectable nom de « David Ricardo » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 203) devient « Ricardou Strauss » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 277). Cette modification n'est pas aléatoire : « Strauss » aide conclure la liste d'« Auteurs d'opérides » qui commence avec « Strauss & Strauss & Strauss » dans l'original comme dans la traduction.

D'autres passages qui témoignent du jeu auquel tous deux ont pris part sont liés aux questions de traductologie et d'intertextualité. Bensoussan déclare que *Trois tristes tigres* est à sa connaissance le seul roman à poser explicitement la problématique de la traduction, dans le double chapitre « Mrs Campbell », qui comporte un texte achevé et un brouillon qu'un « mauvais » traducteur n'a pas corrigé (Bensoussan,

« La traduction créative » parag. 7). Bensoussan met l'accent sur le fait que la traduction française comporte une troisième version successive puisqu'elle suit le brouillon « supposé du mauvais traducteur d'un texte anglais prétendument original » (Bensoussan, « La traduction créative » parag. 7). Le littéralisme de l'original, qui comprend des phrases grotesques, calquées sur l'anglais, a été maintenu en français et Bensoussan a obéi l'étonnante injonction : « plus c'est mauvais, mieux c'est » (Bensoussan, « La traduction créative » parag. 7). Dans son essai, Bensoussan choisit l'exemple suivant : « Estábamos bien metidos en la infestada de mosquitos endémica con malaria, poblada por bosques de lluvia Zona Tórrida » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 137), une traduction littérale inventée par Cabrera Infante, traduite comme : « Nous étions fourrés dans l'infestée de moustiques, endémique de malaria, peuplée de forêts de pluie Zone Torride » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 192).

Bensoussan s'est également amusé lors de la traduction des notes explicatives de l'original, tout en étant conscient que sa tâche s'élevait contre la fameuse déclaration de Dominique Aury – éditrice de Gallimard, critique littéraire et traductrice : « la note en bas de page est la honte du traducteur » (Bensoussan, « La traduction créative » parag. 7). Nous présenterons quelques exemples de ce jeu. Tout d'abord, la liste de notes : « ¹² Cocktail. El *bourbon* es un whiskey de centeno hecho en Kentucky. / ¹³ *Emcee*, abreviatura fonetizada de *Master of Ceremonies*, maestro de ceremonias. / ¹⁴ Vivebién. Literalmente, muchacho del juego. / ¹⁵ *Corridors* en inglés. Joycismo intraducible » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 140) devient : « 1. Cocktail. Le *bourbon* est un whiskey de seigle fait dans le Kentucky. / 2. *Emcé*, abréviation phonétique de *Master of Ceremonies*, maître de cérémonies. / 3. Viveur. Littéralement, garçon du jeu. / 4. *Corridors* en anglais. Joycisme intraduisible » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 196). Bensoussan se sert de la dernière note en bas de page pour nous avertir qu'elles constituent le « seul endroit du livre où Cabrera Infante avoue ses sources » (Bensoussan, « La traduction créative » parag. 7). En effet, dans la note 17, le lecteur apprend également que le traducteur du texte anglais avait identifié ces sources : « Juego de palabras shakesperiano, de Othello, acto IV, escena última. Hay otros parecidos a lo largo del texto que se refieren a Hemingway, William Blake, Melville, John Millington Synge,

etc. » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 141)¹²⁴. L'image du traducteur qui vient à l'esprit du lecteur est ainsi maintenue : elle instaure la parodie de l'écrivain et du traducteur. D'une part, on reconnaît l'aveu d'échec du traducteur qui n'arrive pas à tout interpréter (« Joycisme intraduisible »), ce qui a augmenté la frustration du lecteur qui lit un texte truffé d'erreurs et ne peut pas comprendre l'original. D'autre part, la professionnalité et les connaissances littéraires du traducteur sont manifestes pour le lecteur qui s'est montré capable de déterminer l'intertextualité, des influences et points communs avec d'autres auteurs. Pourtant, la méfiance reste de mise : il est possible que le traducteur se soit trompé ou qu'il mente.

L'examen de l'intertextualité nous permettra de montrer comment Cabrera Infante et Bensoussan ont « joué » ensemble lors de la traduction. Le traducteur confirme que « l'intertextualité est partout » (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 8), sous la forme d'allusions au cinéma, à la musique et à la littérature. En ce qui concerne l'intertextualité littéraire, la logorrhée endémique de *Tres tristes tigres* représente un bon exemple. Bensoussan admet que Cabrera Infante a emprunté à d'autres cette technique, que Bensoussan définit comme : « les jeux verbaux de Cabrera sur les noms, les contre-noms et les mots » (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 6) ou « l'accumulation de paronomases à effet comique » (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 6) du « intraduisible » Joyce¹²⁵. Dans *Tres tristes tigres* se trouve un passage dans lequel Cabrera Infante a combiné quatre sources intertextuelles pour susciter un sentiment ineffaçable dans l'esprit le lecteur : l'incontournable paragraphe de « Alicia en el país de las maravillas » - dans la première section de « Rompecabeza », où la logorrhée de Joyce est appliquée au titre de l'ouvrage d'*Alice au pays des merveilles* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) de Lewis Carroll,

¹²⁴ Bensoussan traduit : « 5. Jeu de mots shakespearien, d'Othello, acte IV, dernière scène. Il y a d'autres références, au long du texte, à Hemingway, William Blake, Melville, John Millington Synge, etc. » (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 197).

¹²⁵ Il cite, à titre de preuve, le fragment suivant de *Finnegan's Wake* (1939), traduit par André du Bouchet : « Sandhyas ! Sandhyas ! Sandhyas ! Tôt le monde en basse ! Tôt le monde a aube ost. Ourrez ! Surrection. Œireveille allo galobe d'épôle en pôle. O railliez, O ralliez, O ralliez ! [...]. Briquet, Briffaut, Brillard, Bégneur, Rador et Bavard » (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 6).

rendant hommage à un des auteurs que Cabrera Infante admirait le plus - est modelé comme un calligramme qui fait allusion à la lampe merveilleuse d'Aladin.

Il importe tout d'abord de contextualiser ledit passage. Bustrofedón et le narrateur sont assis à la table d'un restaurant et le serveur, lorsqu'ils rient, se croit la cible de leur moquerie. Il avoir averti le propriétaire du restaurant, qui s'approche d'eux pour les réprimander. Bustrofedón se défend en attaquant verbalement au propriétaire d'une telle manière qu'il le fait diminuer en volume pour symboliser son apaisement et sa disparition. Dans l'original, Cabrera Infante représente l'attitude du propriétaire en utilisant un calligramme similaire au vortex dans lequel le génie de la lampe d'Aladin disparaît (Kobiela-Kwaśniewska 207). Immédiatement après le calligramme le narrateur déclare :

Y me acordé de Alicia en el París de las maravillas y se lo dije al Bustroformidable y él se puso a recrear, a regalar: « Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia Milhizia Milhinda Milindia Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevilla. (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* 373)

Le paragraphe est traduit de la manière suivante : « Alice au pays des mers vieilles, Alice au pays d'amère veille, Alice au palais des males vieilles, Males vies, Mal vice, Malalice, Malice, Milice Mifigue Mirisin Maraisin Maraison Malaisance Malaisie Malaise Alaise Alésia Arlésia Arlésienne Alesbienne Alèsriendenouveau » (Cabrera Infante, *Trois tristes tigres* 217).

Bensoussan et Cabrera Infante auraient conversé sur cette accumulation de paronomases, de mots dérivés et similaires phonologiquement pour évoquer un effet comique. Nous supposons que l'écrivain lui a indiqué qu'ils pouvaient commencer à traduire de la même façon qu'il avait conçu l'original : en jouant avec le titre de l'œuvre de Carroll. Cabrera Infante transforme le titre en espagnol, *Alicia en el país de las maravillas*, en « Alicia en el mar de villas ». Bensoussan et Cabrera Infante passent du titre en français, *Alice au pays des merveilles*, à « Alice au pays de mers vieilles ». Nous remarquons que dans les deux cas

l'écrivain et le traducteur tentent de maintenir une relation entre l'original et la traduction, par exemple, en faisant appel au cinq sens ou aux références à une « mala vida », les vices. Ainsi, nous trouvons dans l'original « Alicia en el País que Más brilló » (le sens de la vue) et « Alice au pays d'amère veille » (le goût), aussi que « Malavidas, Malicia » et « Males vies, Mal vice ». L'original comme la traduction bifurquent, comme c'est le cas à la fin du paragraphe. Dans l'original « marbrilla y maldevilla » devient « Alesbienne Alèsriendenouveau ». Ce dernier jeu de mots n'est pas fortuit. Bensoussan constate que Cabrera Infante et lui-même avaient décidé d'ajouter une référence au personnage de Beba Longoria pour renforcer la condition sexuelle de « Lésbica Beba », une appellation que Cabrera Infante avait introduite dans d'autres passages de *Tres tristes tigres* (Bensoussan, « La traduction créative » paragr. 6).

Il n'est pas difficile, suite à la lecture de Bensoussan, d'imaginer les deux hommes, fumant et buvant café sur café, trouver de nouvelles propositions de traduction : les échanges de regards, les paroles d'un Cabrera Infante qui explique un passage et exige la réinterprétation d'une phrase ... Bien sûr, le silence lors de la recherche d'une traduction a dû également motiver le rejet, l'accord et le rire. Prenons le dernier cas « Alesbienne Alèsriendenouveau » comme exemple. Poursuivant l'invention d'une série de noms qui préservent une certaine allitération, Cabrera Infante et Bensoussan finissent par arrêter leur choix sur « Arlésienne ». Imaginons alors que Bensoussan propose la rime « Arlésienne-Alesbienne » et qu'ils éclatent de rire. Cabrera Infante donne son accord : ce choix le séduit car il devient une référence à « Lésbica Beba ». Ils conviennent de l'inclusion de la phrase dans la traduction française : le traducteur a montré à l'écrivain qu'il est capable d'arriver à produire des traductions au ton aussi audacieux et hilarant que l'original ; tous les deux travaillent au même niveau, et l'écrivain voit dans cette proposition du traducteur une occasion de favoriser la réécriture de son texte. Dans ce sens, tous les deux se rencontrent dans l'affirmation exprimée par Bensoussan lorsqu'il constate que Cabrera Infante tentait d'« engendr[er] la traduction française » (Bensoussan, *Confessions* 43).

De ce dernier exemple découle également une troisième acception au terme « père » que Bensoussan utilise pour lui rendre hommage. Rappelons que Cabrera Infante était pour lui un parrain intellectuel,

grâce auquel il s'est entouré d'écrivains, de critiques et artistes qui l'ont poussé à se spécialiser dans la traduction de la littérature latino-américaine, notamment celle des écrivains que Cabrera Infante lui a présentés, comme Vargas Llosa et Zoé Valdés. Nous pouvons d'ailleurs conjecturer que Bensoussan, à partir de la traduction de *Tres tristes tigres*, est devenu, d'une certaine façon, un porte-parole de la dissidence cubaine. En effet, il a traduit non seulement une grande partie de l'œuvre de Valdés mais aussi du poète Heberto Padilla, bien connu pour sa position anticastriste. Cabrera Infante lui a appris la richesse du langage, il a éveillé en lui l'intérêt d'explorer la musicalité des mots, d'approfondir ses connaissances culturelles et linguistiques et de jouer en travaillant afin de proposer une traduction correcte, voire une modification et amélioration du texte original – citons à ce propos l'inclusion de « Boris Méjart » (Cabrera Infante, *Trois tristes tigres* 277). Cette dernière affirmation entre en résonnance avec la troisième acception au terme « père » sur laquelle nous concluons notre étude. La modification n'est possible qu'en respectant les conditions exigées par l'auteur qui, dans le cas de Cabrera Infante, exerce une ingérence et se sert du traducteur pour procéder, comme un géniteur, à récrire son texte. Cette situation nous rend sensibles une fois de plus à l'importance des sources, des entretiens et autres documents dans lesquels les traducteurs témoignent de leur expérience et réfléchissent sur leur praxis avec les auteurs. Leurs observations et les informations qu'ils fournissent sur la création de l'original comme de la traduction dans le cas de Bensoussan, contribuent bel et bien à l'enrichissement de la critique textuelle.

Descubrimiento de la libertad de la escritura y
el idioma a través de *Tres tristes tigres*
Zoé Valdés

¿Qué fuera de todos nosotros, los infantes infelices nacidos después del fatídico año 1959 sin la obra novelística de Guillermo Cabrera Infante? Cabecearíamos perdidos sin el barrio, sin la ciudad, sin el lenguaje, ese sensual “hablanero”, cómo él mismo llamaba al idioma de los habaneros, que se desliza con suavidad a veces, o a todo meter otras, como por sobre un tobogán hasta la punta de la lengua y ahí se empina y se impulsa lanzándose a la musicalidad o el desenfreno.

Sin *Tres Tristes Tigres* flotaríamos sin recuerdos, sin esquinas de referencia, sin la música y el aguaje de las calles de esa Habana, otrora elegante y noctámbula, hoy reverberante y apuntalada, en ruinas, barrida como un tablero de regadas y regateadas fichas de dominó, o semejante a un rompecabezas con la mayoría de las piezas extraviadas. Conseguí (verbo clave en Cuba) *Tres Tristes Tigres* cambiando el libro por tres latas de leche condensada, mi cuota mensual vendida por la libreta de racionamiento; incluso así sólo obtuve el derecho a quedarme un mes con la novela, una verdadera proeza, pues normalmente el dueño del libro solamente lo prestaba, intercambiándolo por algún producto comestible, durante el breve período de una semana.

Contaba 17 años y la fotocopidora todavía no había hecho irrupción en la Aquella Isleta, ni siquiera estoy segura si ya por aquellos tiempos semejante invención existiese en el mundo exterior. Exterior y por lo tanto peligroso, nos decían. El hecho es que me di a la tarea de copiar a mano el libro a medida en que lo iba leyendo; asunto de no

perder al menos su contenido. Aventura caligráfica que ya había experimentado con autores anteriores.

Durante un mes, privada de la leche, bebí la prosa exuberante, coloquial, riquísima, del escritor exiliado, o sea, me nutrí de la escritura del “enemigo”, así le llamaban las autoridades de Aquella Mierdeta.

No tenía la más mínima idea de quién se trataba ni de lo que había hecho para que lo odiaran tanto, sólo sabía que su nombre pronunciado en alta voz podía costar muy caro. Luego aparecieron las historias de aquí, de allá, y de acullá, la chismografía baratucha costumbrista; entonces preferí clausurar mis tímpanos, y leí, y copié, como una desmelenada. Mientras más devoraba las páginas más hondas y sensibles creía que me volvía, pues a través de esa novela descubrí y comprendí el vasto universo del cubano, de mi idioma, entendí la juventud de mi madre, sus amores, sus anhelos, y sus –ahora– censurados desvelos, su vida cercenada de un tajo.

Mi madre podía haber sido muy bien fuente inspiradora de uno de los personajes de TTT, de Gloria Pérez, la Cuba Venegas... Mi madre se llamaba además Gloria Martínez Pérez Ying Megía. He abrigado siempre la deliciosa sospecha de que ella y Cabrera Infante se tropezaron en algún buen o mal paso de sus juventudes respectivas. Mi madre adoraba revolcarse en los *cabarenes*, en uno de ellos conoció a mi padre, y al salir de uno de ellos, en una de esas noches de bares y cantinas, me concibieron a mí. Más duda que verdad, en fin, que no lo sé a ciencia cierta. Gracias a TTT me reconcilé con la habitual desfachatez de mi progenitora, con su ‘meneadera’ habitual, y su lenguaje en doble sentido, nada casual.

La Habana –ciudad tan mujer– y las habaneras no se pueden entender sin las novelas de Guillermo Cabrera Infante. Un muchacho a quien conocí años más tarde de haber leído TTT y *La Habana para un Infante Difunto* me contaba que cuanto terminó de leer de manera clandestina las novelas de nuestro escritor se dio a la tarea, de manera lúdica, de desandar La Habana, con la intención de reubicar los sitios señalados en las narraciones. Ocurrió a finales de los setenta, regresó a su casa cabizbajo, polvoriento y fatigado de impotencia. Las ruinas y los carteles de “cerrado por reforma” habían ganado la jugada. Los cines, los bares, la música, la vida, el amor y la muerte se mostraban amazacotados en la desidia triunfante, en lo absurdo de los escombros

reinantes, en la sordidez de los himnos, en el borrón y cuenta nueva de un glorioso pasado.

Vivíamos en una ciudad sin historia, sin antecedentes que no estuvieran teñidos de mentira, resentimiento y desilusión. Debíamos aceptar con optimismo la nueva combatividad, el resentimiento como estrategia, adaptarnos a la nueva categoría de “hombres nuevos”, sin manchas en los expedientes, sin derecho a la memoria; puros e impolutos, aburridos.

Acabé por constatar que no tenía buena suerte, o que no sabía elegir, o que yo era una perdida, una adolescente de muy mala entraña, pues cada vez que citaba el nombre de un autor que me gustaba, leído a escondidas, pues resultaba ser un escritor “decadente” para el resto y para la opinión de mi puntillosa y apendejada profesora de Literatura. La lista de los “decadentes” la engrosaban nombres como los de José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas (más tarde); Lydia Cabrera era tildada de oscurantista, Guillermo Cabrera Infante de gusano... Para mí el gusano, convertido en mariposa, había tejido con su escritura una seda inigualable con los hilos secretos, prohibidos, misteriosos y hasta filosóficos de La Habana. Filo-vida, Sofía-sabiduría de la noche habanera. Noche habanera, cual un altar, al que el habanero se ofrenda sato, puntón, desnudito como un lomo ahumado, al duro y sin guante, en la bandeja sabrosa del deseo.

La suerte estaba echada, mientras más leía más libre me sentía. “Sólo lo difícil es estimulante”, había escrito José Lezama Lima, y esa frase me definía, o sea describía como ninguna otra el estado de rebeldía permanente en el que iría sumergiéndome.

“Habanidad de habanidades, todo es habanidad”, escribiría Guillermo Cabrera Infante mucho más tarde, y ese era el único concepto que me seducía, el precepto de la habanidad como forma de pensamiento y lenguaje, en toda libertad. Se convirtió en la asignatura que debía probar con la nota máxima, y entonces me lancé a la universidad de la calle con frenesí.

Amaba, amo profundamente mi ciudad, y esa ciudad había sido descrita, escrita, cantada por un sabio, un cartógrafo de almas en pena y *en panne* entrelazadas, contaba y tarareaba también sus alegrías, sus ritmos súbitos, los escalofríos o calorcitos en el páncreas, provocados por la ricura de los rejuegos de palabras, los escándalos transformados

en ramilletes de hechizos. Yo era una solariega, hija de un solar, nacida y crecida entre los yambúes amalianos, y Cabrera Infante me devolvía en su exquisita literatura la magia del espejo atravesado por un toque de tambor, la artesanía y los compases de unas claves, el delirio de los cuerpos apretados, danzantes, o rezumantes de esperma o de tibieza vaginal.

Mi segundo nombre, Milagros, Zoé el primero, vida de milagro, encajaba en ese milagro encabritado de la ciudad que me asaltaba y enamoraba en cada página, desvelando en mi la furiosa resonancia del sincretismo de creencias traducidas en remeneos de cinturas. Iniciada, como lo había sido, hasta ese instante de la lectura, de la manera más sencilla e insospechada del mundo, sin aspavientos, me entregué virgen, pura, pero arrebatada. Hija de Oshún y criada en el regazo de Yemayá, acunada por Oyá, me reconocía, encumbrada en uno tras otro de los fogosos renglones del escritor.

Guillermo Cabrera Infante, visionario como cualquier escritor de voces corales, también auguró el destino trágico de la ciudad cuando anunció que aquellas voces se irían convirtiendo en susurros temblorosos. Y asumió ese destino, como un personaje mayor de la nocturna lejanía.

Después de leerlo yo devine una muchacha sentada en el borde del muro del Malecón con una soga al cuello, en el otro extremo de la soga pesaba un bloque de cemento. Único propósito, hundirme, el hundimiento... Aunque de repente decidí apegarme a la vida, en el preciso instante en que presentía que mi pelo había empezado a encanecer y los dientes a aflojarse. Cabrera Infante intuyó ese proceso de envejecimiento prematuro de la ciudad, su destrucción total, supongo que fue la razón por la que la escribió inmortalizándola. Con su escritura, los infantes difuntos nacidos en el Año del Error, no nos quedamos de manera definitiva sin ella. Él la rescató para nosotros. Para aprehendernos el color y el olor de sus paredes, pese al descascaramiento impuesto por el desprecio y el odio. Nos guardó frasquitos rellenos con el sudor de antiguos bailarines, frases conteniendo brisa de atardeceres marinos, en los rincones al pie de las páginas. Notas agregadas por mí, con la nostalgia y la carencia del que ya es un exiliado en su propio país, un ido de su tierra, un fuera del juego.

Hace algunos años, recién escapada del infierno, ya en Berlín, en otro malogrado encuentro de escritores cubanos de dentro y de fuera, pude comprar, con dinero de verdad, válido en todas partes, y ganado con el sudor de mi frente (porque no sólo cuando una baila suda, también se suda cuando cortas caña, o cuando limpias casas y luego debes llegar, extenuada, y ponerte a escribir, de rodillas, como en un rezo), extraído de mi monedero, las novelas de Guillermo Cabrera Infante. De regreso a París me extrañó la sensación de libertad que sentí al releer, línea a línea, palabra a palabra, con mayor placer, pues lo hacía de manera natural, sin presiones de préstamos apresurados, sin miedo a perder algo (¿acaso la vida?), entonces quise abrazar a mi madre y no pude, luego me invadió el olor rebuscado y no hallado –más que en mis “zoeños”– de mi ciudad, mezcla de salitre, brea densa, flor de pedo embotellado, carie purulenta, yerba húmeda, leche quemada, frijoles sazonados con cualquier cosa, de lociones de medio pelo, de escotes moteados con talcos de lavanda, de verijas grumosas de maicena... Enseguida retomé las setenta y cinco cuartillas que había traído conmigo, escritas en La Habana, que son el origen de mi novela *Te di la vida entera* y reinicié desenfrenada la escritura con el anhelo de acaparar cuanto detalle o recuerdo hubiera quedado reguindado en una zona tronchada de mi memoria, enganchado en algún escondite de mi infancia... Como cuando de niña me escabullía de la vigilancia de mi abuela e iba a resguardarme detrás de las columnas del viejo Convento de Santa Clara... Durante larguísimas horas escribí y soñé. Soñaba que paseaba por una callejuela de París, doblaba por una esquina, y caía en un callejón de La Habana Vieja. Entonces, ¡pum!, desperté anegada en llanto. Escribí y escribí, para consolarme a mí misma, escribí trescientos y tantas cuartillas sobre una ciudad reencontrada en la literatura, deseando homenajear la obra magistral de Guillermo Cabrera Infante. Necesitaba devolverle con mi nueva vida de escritora exiliada la libertad que aprendí con sus palabras, cuando lo leí allá, en ese allá de los dos. De todos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar, Márcia. “Sete novelas a procura de um tradutor: a aventura de Corpo de baile na França”. *Letras de Hoje* 49, 2 (2014): 172-179.
- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Alemaný Bay, Carmen. “Augusto Roa Bastos y el indigenismo”. *Centro Virtual Cervantes* (2009). Web. 09 junio 2018. <<https://cvc.cervantes.es/actcult/roa/acerca/acercade04.htm>>
- Amado, Jorge. *Gabriela, Clove and Cinnamon*. Trad. James Taylor et William Grossmann. New York: Knopf, 1962.
- Armstrong, Piers. *Third World Literary Fortunes: Brazilian Culture and its International Reception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.
- Asiain, Aurelio y Juan García Oteyza. “Entrevista con Jorge Ibargüengoitia”. *Vuelta* 100 (1985): 48-50.
- Asturias, Miguel Ángel. *L’Uomo della Provvidenza. Il Signor Presidente*. Trad. Elena Mancuso. Milano: Feltrinelli, 1958.
- _____. *Il Signor Presidente*. Trad. Elena Mancuso. Feltrinelli: Milano, 1967.
- _____. *Uomini di mais*. Trad. Cesco Vian. Milano: Rizzoli, 1967.
- _____. *Il Signor Presidente*. Trad. Raul Schenardi. Fahreheit 451: Roma, 2007.
- _____. *Uomini di mais*. Trad. Cesco Vian. Milano: Baldini & Castoldi, 2009.
- Barbérís, Isabelle. “Lo sketch. Unità elementare del teatro di Copi”. *Il*

- teatro inopportuno di Copi*. Ed. Stefano Casi. Corazzano: Titivillius, 2008. 69-81.
- Bareiro Saguier, Rubén. “Prólogo a Augusto Roa Bastos”. *Antología personal*. México: Nueva imagen, 1980. 9-11.
- Barrera, Trinidad. *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Síntesis, 2006
- Barrera Enderle, Víctor. “Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la ‘alfaguarización’ de la literatura hispanoamericana”. *Sincronía* VII, 22 (2012). s.p. Universidad de Guadalajara. Web. 1 oct. 2018. <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm>>
- Bayer, Osvaldo. “Una historia verdadera”. *Página/12* (11 febrero 2007). Web. 30 julio 2018. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3605-2007-02-11.html>>
- Bellini, Giuseppe. “La literatura hispanoamericana en Italia”. *Inter-American Review of Bibliography* XIII, 3 (1963): 293-310.
- _____. “Bibliografía dell’ispano-americanismo italiano: le traduzioni”. *Rassegna Iberistica* 6 (1979): 3-42.
- _____. “Recepción de narradoras hispano-americanas en Italia”. *Quaderni Ibero-americani* 91 (2002): 44-73.
- _____. “Recepción de la literatura hispanoamericana en Italia”. *La literatura de América Latina más allá de sus fronteras*. Eds. Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias Cachero Cabal. Asturias: Gobierno del Principado de Asturias, 2005. 29-42. Consultado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 1 junio 2018. <[182](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-hispanoamericana-mas-alla-de-sus-fronteras/html/1b4c5527-4dc4-4f78-9ff2-548c0d6750b9_13.html#I_4_></p>
<p>Belpoliti, Marco. “Al pulmino di Cortázar mancano due finestrini”. <i>Tuttolibri. La Stampa</i>. 1 mayo 2015. 2.</p>
<p>Bens, Jacques. <i>Ou Li Po 1960-1963</i>. Paris: Bourgois, 1980.</p>
<p>Bensoussan, Albert. <i>Confessions d’un Traître: Essai sur la Traduction</i>. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1995.</p>
<p>_____. <i>J’avoue que j’ai trahi: Essai Libre sur la Traduction</i>. Paris: L’Harmattan, 2005.</p>
<p>_____. <i>Federico García Lorca</i>. Paris: Gallimard, 2010.</p>
<p>_____. « Rencontre avec Albert Bensoussan », <i>Espaces-latinos</i> jan/fév.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- (2011): 16-23. Web. 22 junio 2018.
 <https://zoevaldes.files.wordpress.com/2011/01/16-23-bensoussan_latinos11.pdf>
- ____. « Entretien avec Albert Bensoussan, traducteur », 2013. Web. 22 junio 2018. <<http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-albert-bensoussan-traducteur-116162358.html>>
- ____. 2017. « La traduction créative: deux ou trois choses que je sais », *En Attendant Nadeau. Journal de la Littérature, des Idées et des Arts*, Hors-série 1 (2017). Web. 22 junio 2018. <<https://www.en-attendant-nadeau.fr/dossier-traduction/https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/07/25/traduction-cabrera-infante>>
- ____. *L'anneau*. Neuilly: Al Manar, 2017.
- ____. « Écrire l'Auteur, décrire l'Autre: Guillermo Cabrera Infante et moi ». (sin año de publicación). Web. 19 septiembre 2018. <<http://www.newspanishbooks.fr/article-de-fond/albert-bensoussan-crire-l-auteur-d-crire-l-autre>>
- Bernal Rafael. *El complot mongol*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Bianchini, Angela. “Cortázar. La nostalgia fantástica”. *La Stampa* (23 agosto 2004). 18.
- Biferali, Giorgio. “Cortázar. Voce della libertà”. *Il Messaggero* (25 octubre 2015). 21.
- Blengino, Vanni. “La ricezione della letteratura ispanoamericana in Italia, dal boom agli anni settanta”. *Letterature d'America* XXVI, 110 (2006): 109-127.
- Bonatti, Nícia Adan. *Entre o amor da língua e o desejo: a tarefa sem fim do tradutor*. Campinas: IEL/Unicamp, 1998. Web. 21 julio 2018. <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/271083/1/Bonatti_NiciaAdan_D.pdf>
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo I. Ed. Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Braham, Persephone. “Las fronteras negras de Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna”. *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. Eds. Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández. México: Plaza y Valdés, 2007. 77-92.
- Brandonisio, Gigi. “Osvaldo Soriano, el gordo”. *Nostalgia fidelis* (5 junio 2017). Web. 3 julio 2018. <<http://www.nostalgiafidelis.it/2017/06/05/osvaldo-soriano->

[el-gordo/>](#)

- Buitor Carelli Marquezini, Fabiana. *Ruína e construção. Oralidade e escritura em João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira*. Tesis doctoral, São Paulo, Université de São Paulo-FFLCH, 2003.
- Burgos, Fernando. *Las voces del karai. Estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Madrid: Ediciones Euro-Latinas, 1988.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Un oficio del siglo XX* [1963]. Madrid: Aguilar, 1993.
- _____. *Tres tristes tigres* [1967]. Caracas: Ayacucho 1990.
- _____. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- _____. *Trois tristes tigres*. Tr. Albert Bensoussan. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. “Las fuentes de la narración. Diálogo con Emir Rodríguez Monegal”. *Mundo Nuevo* 25 (1968): 41-58.
- _____. “Meta-Final”. *Alacrán Azul* 1 (1970): pp. 18-22.
- _____. *Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- _____. *La Habana para un Infante difunto* [1979]. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.
- _____. “Talent of 2WO Cities”. *Review* 35 (1985):17-18.
- _____. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- _____. “Voces cubanas, voces lejanas”. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998. 285-289.
- _____. “El ave del paraíso perdido”. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998. 291-294.
- _____. *El libro de las ciudades*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- _____. “Elogio a la ciudad”. *El libro de las ciudades*. Madrid: Alfaguara, 1999. 13-14.
- _____. *La ninfa inconstante*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- _____. *Cuerpos divinos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.
- _____. *Mapa dibujado por un espía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- Cáceres, Adrián. “La literatura infantil de Roa Bastos nos propone aventuras y reflexión”. *Últimabora*. (7 febrero 2017). Web. 02 junio 2018. <<http://www.ultimahora.com/la-literatura-infantil-roa-bastos-nos-propone-aventuras-y-reflexion-11061211.html>>
- Calabrese, Omar. “Lo strano caso dell’equivalenza imperfetta”. *Versus. Quaderni di studi semiotici* 85-86-87 (2000): 271-284.

- Calderón, Sara. “Las muertas de Jorge Ibarguengoitia, del realismo grotesco a la novela negra, incursión en un universo de horror y de humor”. *Jorge Ibarguengoitia: nuevas perspectivas*. Montpellier: Archivo Hal, 2012.
- Calvino, Italo. “Italiani, vi esorto ai classici”. *L'Espresso* (28 junio 1981): 58-68.
- _____. *Por qué leer los clásicos*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 2012.
- _____. “Introduzione”. *Fiabe Italiane*, vol. I, Milano: Mondadori, 2002.
- Calvo del Olmo, Francisco. “Recepção de Grande sertão: veredas na Catalunha: uma crônica”. *Scientia Traductionis* 9 (2011): 208.
- Capote, Truman. *In Cold Blood*. New York: Random House, 1966.
- Carini, Sara. “Literatura latinoamericana en traducción y mediación editorial: algunos apuntes para el análisis del caso italiano”. *Castilla. Estudios de literatura* 6 (2015): 314-335.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland* [1865]. London: Penguin, 2006.
- Cattarulla, Camilla. “Traduzione argentine in Italia con il Prosur”. *Altre Modernità* 7 (2012): 268-271.
- Cervera, Juan. “En torno a la literatura infantil”. *CAUCE. Revista de Filología y su Didáctica* 12 (1989): 157 -168.
- Clarín Cultura. “El autor de *Triste, solitario y final* murió el 29 de enero de 1997. Qué queda de la obra de Osvaldo Soriano, a cinco años de su muerte”. *Clarín.com* (20 enero 2002). Web. 4 julio 2018. <https://www.clarin.com/sociedad/queda-obra-osvaldo-soriano-anos-muerte_0_HyeClIgAYg.html>
- Cobo, Juan Gustavo. *Para llegar a García Márquez*. Bogotá: Tercer Mundo, 1997.
- Coccia, Pasquale. “Osvaldo Soriano, loco por el fútbol”. *Il Manifesto* (28 enero 2017). Web. 10 agosto 2018. <<https://ilmanifesto.it/osvaldo-soriano-loco-por-el-futbol/>>
- Cohn, Deborah. *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism During the Cold War*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.
- Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis, 1999.

- ____. “El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil”. *Revista de Educación* [Número extraordinario] (2005): 203-216.
- Copi. *El uruguayo. Obras.* Barcelona: Anagrama, 2010. 33-78.
- ____. *La Internacional Argentina. Obras.* Barcelona: Anagrama, 2010. 223-340.
- ____. *La vida es un tango. Obras.* Barcelona: Anagrama, 2010. 79-221.
- ____. *La torre de la Defensa. Teatro 1.* Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2011. 51-128.
- ____. *La beladera. Teatro 2.* Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2012. 87-111.
- ____. *El baile de las locas. Obras.* Barcelona: Anagrama, 2012. 25-149.
- ____. *La pirámide. Teatro 2.* Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2012. 37-80.
- ____. *Loretta Strong. Teatro 2.* Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2012. 7-35.
- ____. *Los pollos no tienen sillas.* Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2012.
- ____. *El homosexual o la dificultad de expresarse. Teatro 3.* Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2014. 45-84.
- Corona, Ignacio y Beth E. Jörgensen [eds.]. *The contemporary Mexican chronicle: theoretical perspectives on the liminal genre.* Albany: State University of New York Press, 2002.
- Cortázar, Julio. *Componibile 62.* Trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini. Torino: Einaudi, 1974.
- ____. *Un tal Lucas.* Trad. Vittoria Martinetto. Julio Cortázar. *Racconti.* Ed. Ernesto Franco. Torino: Einaudi-Gallimard, 1994.
- ____. *Teoria del tunnel.* Trad. Marilù Parisi. Napoli: Cronopio, 2003.
- ____. *Fantomas contro i vampiri multinazionali.* Trad. Emanuele Pirani. Milano: DeriveApprodi, 2006.
- ____. *Il giro del giorno in ottanta mondi.* Trad. Eleonora Mogavero. Padova: Alet, 2006.
- ____. *Divertimento.* Trad. Paola Tomasinelli. Roma: Volland, 2007.
- ____. *Ultimo round.* Trad. Eleonora Mogavero. Padova: Alet, 2007.
- ____. *Diario di Andrés Fava.* Trad. Paola Tomasinelli. Roma: Volland, 2011.
- ____. *Carte inaspettate.* Trad. Jaime Riera Rehren. Torino: Einaudi, 2012.

- ____. “Prefazione”. Arlt, Roberto. *I sette pazzi*. Trad. Luigi Pellisari. Roma: Sur, 2012.
- ____. *Gli autonauti della cosmopista*. Trad. Paola Tomasinelli. Torino: Einaudi, 2012.
- ____. *Animalia*. Trad. Irene Buonafalce, Cesare Greppi, Vittoria Martinetto, Flaviarosa Nicoletti Rossini, Cecilia Rizzotti. Torino: Einaudi, 2013.
- ____. *Carta carbone. Lettere ad amici scrittori*. Trad. Giulia Zavagna. Roma: Sur, 2013.
- ____. *L'esame*. Trad. Paola Tomasinelli. Roma: Voland, 2013.
- ____. *Lezioni di letteratura. Berkeley 1980*. Trad. Irene Buonafalce. Torino: Einaudi, 2013.
- ____. *A spasso con John Keats*. Trad. Elisabetta Vaccaro e Barbara Turitto. Roma: Fazi, 2014.
- ____. *Chi scrive i nostri libri. Lettere editoriali*. Trad. Giulia Zavagna. Roma: Sur, 2014.
- ____. *Componibile 62*. Trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini. Roma: Sur, 2015.
- ____. *Correzione di bozze in Alta Provenza*. Trad. Giulia Zavagna. Roma: Sur, 2015.
- ____. *Così violentemente dolce. Scritti politici*. Trad. Giulia Zavagna. Roma: Sur, 2015.
- ____. *L'inseguitore*. Trad. Ilide Carmignani. Roma: Sur, 2016.
- ____. *Il persecutore*. Trad. Cesco Vian. Torino: Einaudi, 2017.
- ____. *Le ragioni della collera*. Trad. Gianni Toti. Roma: Fahrenheit 451, 2017.
- Cros, Edmond. *El sujeto cultural*. Montpellier: Editions du CERS, 2002.
- ____. *La Sociocritique*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Darío, Rubén. “Metempsychosis”. *Revista Moderna* (1 settembre 1898).
- ____. “Marinetti y el futurismo”. *Le Figaro* (20 febrero 1909) / *La Nación* (5 abril de 1909). *Letras. Obras completas*, vol. I. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.
- ____. *Prosas profanas, Cantos de vida y esperanza. Poesías, Obras completas*, vol. V. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

- ____. “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”. Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*. París: Seuil, 1967. 409-428.
- ____. “Sémiologie et grammatologie. Entretien avec Julia Kristeva”. Jacques Derrida. *Positions*. París: Minuit, 1972. 25-50.
- ____. “Positions. Entretien avec Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta”. Jacques Derrida. *Positions*. París: Minuit, 1972. 51-133.
- ____. “La pharmacie de Platon”. Jacques Derrida. *La dissémination*. París: Seuil, 1972. 69-198.
- ____. *Mémoires pour Paul de Man*. París: Galilée, 1988.
- Derrida, Jacques et Bernard Stiegler. *Échographies de la télévision*. París: Galilée, 1996.
- Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Destefanis, Stefania. “Sulla (s)fortuna di Juan Rulfo e *Pedro Páramo* in Italia”. *Artifara* 1 (2002). Web. 1 junio 2018. <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2373>>
- Domenella, Ana Rosa. “Jorge Ibarguengoitia: De la ironía a lo grotesco”. *Signos: Anuario de Humanidades* (1989): 153-159.
- Domingo, Xavier. *Erótica hispánica*. París: Ruedo Ibérico, 1972.
- Dusi, Nicola. “Translating, Adapting, Transposing”. *Applied Semiotics* 24 (2010): 82-94.
- Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Buenos Aires: Lumen, 2008.
- ____. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani, 2011.
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Erdozain, Ana I. “Ambivalencias de la gran ciudad en F. Tönnies y G. Simmel: comunidad e individualidad”. *URBES EUROPAEAE: Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI = Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXIe siècle*. Eds. Javier Gómez-Montero y Christina Johanna Bischoff. Kiel: Ludwig, 2009. 106-126.
- Espaign, Abel [Luis Ramírez]. *Francisco Franco: Historia de un mesianismo*. París, Ruedo Ibérico, 1964.

- Esplin, Emron. *Borges's Poe: The Influence and Reinvention of Edgar Allan Poe in Spanish America*. Athens: University of Georgia Press, 2016.
- Falk, Walter. *Impresionismo y expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka y Trakl*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- Fava, Francesco. “‘Hay demasiadas cosas intraducibles’: Juan Rulfo, tradotto e abbandonato”. Ed. Francesco Fava, Francesco. *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*. Palermo: Sellerio, 2013. 127-144.
- Feiling, Carlos E. *Con toda intención*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Ferro, Roberto. “La literatura infantil como macrogénero”. *De la literatura y los restos*. Buenos Aires: Líber, 2010.
- Foster, David William. *Alternate Voices in the Contemporary Latin American Narrative*. Columbia: University of Missouri Press Columbia, 1985.
- Fournel, Paul. *Clefs pour la littérature potentielle*. Paris: Denoël, 1972.
- Franco, Ernesto. “La verità e la leggenda delle lapidi”. Juan Rulfo. *La pianura in fiamme*. Trad. Maria Nicola. Einaudi: Torino, 2017. v-x.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispano americana*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme: Salamanca, 1999.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad* [1967]. Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- _____. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 2002.
- _____. *Vivir para contarla* [2002]. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
- _____. *Vivere per raccontarla*. Milán: Mondadori, 2002.
- García Morales, Alfonso. “La isla de la muerte y el mar mitológico. Böcklin en el modernismo literario hispanico”. *Literatura e Imagen*. Ed. Carmen Camero et al. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986. 55–80.
- Garro, Elena. *La colpa è dei tlascalani*. Trad. Giovanna Minardi. Napoli: Filema, 2000.
- _____. *I ricordi dell'avvenire*. Trad. Rocío Luque. Aracne: Roma, 2010.

- ____. *Nuvole allo specchio*. Aletti: Villalba di Guidonia, 2010.
- Garufi, Sergio. “Nell'intimità di Cortázar. A 28 anni dalla morte un epistolario inedito”. *L'Unità* (20 noviembre 2012). 22.
- ____. *Il superlativo di amare*. Milano: Ponte alle Grazie, 2014.
- Genette, Gérard. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. París: Seuil, 1976.
- ____. *Seuils*, París: Le Seuil, 1987.
- ____. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989
- Giacopini, Vittorio. “Raccontare il presente. Julio Cortázar, José Revueltas”. *La Domenica. Supplemento del Sole 24ore* (2 agosto 2015). 5.
- Gliksohn, Jean Michel. *L'Expressionnisme littéraire*. París: PUF, 1990.
- Gómez Bedate, Pilar. “La Revista de Cultura Brasileña: João Cabral de Melo Neto y Ángel Crespo”. *Revista de Cultura Brasileña* [número especial] (1997).
- Gómez-Montero, Javier. “Polis o Megacity – Pesadilla y deseo. Modelos de (i)legibilidad literaria de la ciudad entre Europa y América”. *Les Ateliers du SAL* 4 (2014): 143-170.
- ____. “Literatura y ciudad: Imágenes e imaginarios”. *Urban Dynamics: Conflicts, Representations, Appropriations and Policies*. Eds. Anne-Marie Autissier, Javier Gómez-Montero, et al. Berlin: Peter Lang, 2018. 43-102.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- González López. *La poesía Valle Inclán, del simbolismo al expresionismo*. Puerto Rico: Ed. Universitaria, 1973.
- Gracias Calvo, Mercedes. “El punto de vista y la perspectiva en los cuentos de Augusto Roa Bastos”. *Las voces del karái. Estudios sobre Augusto Roa Bastos*. Madrid: Ediciones Euro-Latinas, 1988. 163-172.
- Greimas, Algirdas Julien. *Du sens: Essais sémiotiques*, vol. 2. París: Seuil, 1983.
- Guimarães Rosa, João. *Saragana*. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1946.
- ____. “A hora e vez de Augusto Matraga”. *Ficción* 11 (1958): 4-35.
- ____. *Hantes plaines*. Trad. Jean-Jacques Villard. París: Seuil, 1959.
- ____. “Duelo”. Trad. Harriet de Onís. *Noonday* 3 (1960).

- ____. *Il Duello*. Trad. E. Bizzarri y E. Jannini. Milan: Nuova Accademia, 1963.
- ____. *Corpo di ballo*. Trad. Edoardo Bizzarri. Milan: Universale Economica Feltrinelli, 1965.
- ____. *Gran Sertón: veredas* [1956]. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- ____. “La terza sponda del fiume”. Trad. Bruna Becherucci. *Il Secolo XIX* (1967).
- ____. “O cavalo que bebia cerveja”. *Mundo Nuevo* 20 (1968).
- ____. *Primeras historias*. Trad. Virginia Fagnani Wey. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- ____. *Grande sertão*. Trad. Edoardo Bizzarri. Milán: Universale Economica Feltrinelli, 1970.
- ____. “Il Duello [1959]”. Trad. Edoardo Bizzarri. *Il Progresso italo-brasiliano*, in *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1972; São Paulo: T. A. Queiroz, 1981; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 3-4.
- ____. *Das dritte Ufer des Flusses*. Trad. Curt Meyer-Clason. Berlín: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1975.
- ____. *Estas estórias* [1969]. Rio de Janeiro: Olympio, 1976.
- ____. “La terza sponda del fiume”. Trad. Giuliano Macchi. *Progetto 2* (1977).
- ____. *Menudencia*. Trad. Santiago Kovadloff. Buenos Aires: Calicanto, 1979.
- ____. *Mein Onkel, der Jaguar*. Trad. Curt Meyer-Clason. Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 1981.
- ____. *Sagarana: Erzählungszyklus*. Trad. Curt Meyer-Clason. Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 1982.
- ____. *Doralda, die weisse Lilie*. Trad. Curt Meyer-Clason. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- ____. *Premières histoires*. Trad. Inès Oseki-Dépré. París: Métailié, 1982.
- ____. “La tercera orilla del río” [1965]. *La tercera orilla del río y otros textos*. Trad. Rodolfo Alonso. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- ____. *Le sponde dell'allegria*. Trad. Giulia Lanciani. Turín: Società Editrice Internazionale, 1988.

- ____. *Gran sertão: riberes*. Trad. Xavier Pàmies Barcelona: editora Edicions 62, 1990.
- ____. *Grande sertão*. Trad. Curt Meyer-Clason. Berlín: Taschenbuch-Verlag, 1992.
- ____. *Sagarana*. Trad. Silvia La Regina. Milán: Universale Economica Feltrinelli, 1994.
- ____. *Toutaméia. Troisièmes histoires*. Trad. Jacques Thiériot. París: Seuil, 1994.
- ____. *Diadorim*. Trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli. París: A. Michel, 1995.
- ____. *Sagarana*. Trad. Jacques Thiériot. París: Albin Michel, 1997.
- ____. *Mio zio il giaguaro*. Trad. Roberto Mulinacci. Parma: Guanda, 1999.
- ____. *Mon oncle le jaguar*. Trad. Jacques Thiériot. París: Albin Michel, 2000.
- ____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Nova Fronteira/Academia Brasileira de Letras/Editora da UFMG, 2003.
- ____. *La terza sponda del fiume*. Roma: Mondadori, 2003.
- ____. *Sagarana*. Trad. Florencia Garramuño y Gonzalo de Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- ____. *Corpo de baile* [1956]. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
- ____. *Primeiras estórias* [1962]. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.
- Gutiérrez, Girardot. *Entre la ilustración y el expresionismo. Figuras de la literatura alemana*. México: FCE, 2004.
- ____. *Cesar Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Editorial Panamericana, 2000.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente: Memorias de la Revolución mexicana* [1928]. New York: Norton, 1943.
- ____. *The Eagle and the Serpent*. Trad. Harriet de Onís. New York: Knopf, 1930.
- ____. *Islas Mariás*. México: Cia. General de Ediciones, 1959.
- Hammerschmidt, Claudia. “Corrientes del discurso caribeño”. *El Caribe como paradigma. Convivencias y coincidencias históricas, culturales y estéticas. Un simposio transareal*. Ed. Ottmar Ette, Anne Kraume, Werner Mackenbach y Gesine Müller. Berlín: Tranvía, 2012. 25-42.

- ____. “Mi genio es un enano llamado Walter Ego”. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2015.
- ____. “Eco-logías del exilio: Guillermo Cabrera Infante”. *Zama* 7 (2015): 33-42.
- ____. “La escritura eco-lógica de Guillermo Cabrera Infante, o Las huellas del exilio”. *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra "casi completa"*. Ed. Claudia Hammerschmidt. Potsdam-London: INOLAS, 2017. 65-85.
- Hensel, Silke y Barbara Potthast (eds). *Das Lateinamerika-Lexikon*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2013.
- Hugo, Victor. *William Shakespeare*. Trad. Antonio Aura y Bonet. Valencia, Sempere y Cia, 1909.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Ildemar Pérez, Carlos. “Sesgos, rasgos y evidencias (vanguardismo en la poesía de Rubén Darío)”. *Anales de literatura hispanoamericana* 29 (2000): 141-163.
- Joyce, James. *Finnegan's Wake* [1939]. London: Penguin Classics, 2000
- ____. *Finnegans [sic] Wake. Fragments adaptés par André du Bouchet*. Paris: Gallimard, 1962.
- Kobiela-Kwaśniewska, Marta. “Al jugar con las palabras se multiplican mundos: análisis de los juegos literarios y de lenguaje en Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante”. *Romanica Silesiana* 4 (2009): 198-212.
- Kohan, Martin. “20 años después. Homenaje a Soriano”. *Perfil, Cultura* (22 enero 2017). Web. 19 julio 2018. <<http://www.perfil.com/noticias/cultura/la-academia-no-ignoro-a-soriano.phtml>>
- Kukkonen, Karin. “Comics as a Test Case for Transmedial Narratology”. *SubSTance* 40, 1, 124, (2011): 34-52.
- Lange, Charlotte. “The ‘Truth’ Behind a Scandal: Jorge Ibarguengoitia’s *Las muertas*”. *Neophilologus* 93, 3 (2009): 453-464.
- Lara Zavala, Hernán. *Charras*, México: Alfaguara, 1990.
- Laurini, Myriam. *Morena en rojo*. México: Joaquín Mortiz, 1994.
- Lemus, Silvia. “Entrevista con Augusto Roa Bastos” (2014). Web. 29 octubre 2018.

- <<https://www.youtube.com/watch?v=cTr2Y7f8SeE>>
- León-Sánchez, Fidel de. “Repertorio y estrategias narrativas en *Las muertas*”. *La Palabra y el Hombre* 81 (1992): 316-323.
- Lescure, Jean. “Petite histoire de L'OULIPO”. *La littérature potentielle (Créations Re-créations Ré-créations)*. Ed. OULIPO. París: Gallimard, 1990. 24-35.
- Levine, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Illinois: Dalkey Archive Press, 1991.
- Liano, Dante et al. “La publicación y los estudios de obras centroamericanas en Italia”. *Centroamericana* XXII, 1-2 (2012): 207-240
- Link, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2017.
- Livingstone, Victoria J. *Translating Latin America: Harriet de Onís and the U.S. publishing market*. Boston: Boston University, 2015. 113-114. Web. 29 junio 2018.
<https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/14069/Livingstone_bu_0017E_11601.pdf?sequence=1>
- Llopesa, Ricardo: “Metempsicosis” de Rubén Darío. *Magazine Modernista* (15 enero 2009). Web. 5 julio 2018.
<<http://magazinmodernista.com/2009/02/15/%E2%80%9Cmetempsicosis%E2%80%9D-de-ruben-dario>>
- Lorenz, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. *Guimarães Rosa*. Ed. Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 62-97.
- Ludmer, Josefina. “Territorios del presente. En la isla urbana”. *Pensamiento de los confines* 15 (2004): 103-110.
- Lurie, Alison. *Non ditelo ai grandi*. Milano: Mondadori, 1993.
- Luzi, Mario. *Cronache dell'altro mondo*. Genova: Marietti, 1989.
- Malena, Anne. 2009. “A translator’s Apologia”. *TransculturAL: A Journal of Translation and Cultural Studies* 1, 2 (2009): 47-67.
- Mancini, Adriana. “Posfacio”. Susanna Regazzoni. *Oswaldo Soriano. La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior*. Buenos Aires: Katatay Ediciones, 2017.
- Marques Covizzi, Lenira e Iná Valéria Rodrigues Verlangieri. “Pequena bibliografia de João Guimarães Rosa”. *Revista do IEB* 41 (1996): 213-232. Web. 31 julio 2016.

<<https://www.usp.br/bibliografia/autor.php?cod=122&s=gro>
[sa](#)>

- Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez: una vida*. Barcelona: Debate, 2014.
- Matheson, Richard. *Soy leyenda*. Barcelona: Editorial Minotauro, 2016.
- Mejía Sánchez, Ernesto. *Cuestiones rubendarianas*. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- Melis, Antonio. “Tradurre in italiano il romanzo andino. Il caso Arguedas”. *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*. Ed. Francesco Fava. Palermo: Sellerio, 2013. 115-126.
- Mendoza, Plinio Apuleyo. “Gabriel García Márquez, el caso perdido”. *La llama y el hielo*. Barcelona: Planeta, desconocido. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- Modrea, Andrea. “Ideology, Subversion and the Translator’s Voice: a Comparative Analysis of the French and English Translations of Guillermo Cabrera Infante’s *Tres tristes tigres*”. *Actas del II Congreso Internacional AETI*. Ed. María Luisa Romana García. 2005. 1-12. Web. 29 julio 2018. <http://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_2_MA_Ideology.pdf>
- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México: Era, 1980.
- Montesano, Giuseppe. “Il paradiso in autostrada. Il folle viaggio da Parigi e Marsiglia”. *L’Unità* (20 julio 2012). 19.
- Montes-Bradley, Eduardo. *Oswaldo Soriano. Un retrato*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2001.
- Nater, Miguel Angel. *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*. Puerto Rico: Editorial Isla Negra, 2004.
- Nava Moreno, Luis. “Algunos apuntes para leer *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia”. *Metamorfosis* (1979): 20-27.
- Niemetz, Diego. “Una di disputa de los años 90: el enfrentamiento entre Soriano y Feiling como una lucha por la representación. La Guerra de Malvinas en *A sus plantas rendido un león* y *El agua electrizada*”. *El taco en la brea* 6 (2017): 114-128.
- Núñez, Estuardo. “Expresionismo en la poesía indigenista del Perú”. *The Spanish Review* 2 (1935): 69-79.

- O'Donnell, Pacho. “Entrevista con Augusto Roa Bastos” (1997). Web. 29 octubre 2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=iIV2wRvrYG0>>
- Onís, Harriet de. *The Golden Land: An Anthology of Latin American Folklore in Literature*. New York: Knopf, 1948.
- Orloff, Carolina. 2015. *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: EGodot, 2015.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Herald Christiano, 1940.
- _____. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Trad. Harriet de Onís. Durham/Londres: Duke University Press, 1947.
- Ortiz de Zárate, Pablo. “Edward Munch. Pánico a la vida”. *Revista Contexto* (3 octubre 2015). Web. 29 octubre 2018. <<http://ctxt.es/es/20150930/Culturas/2453/Edvard-Munch-expresionismo-arte-Thyssen.htm>>
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “Vallejo en el umbral de la vanguardia”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26 (1997): 363-379.
- _____. “Al paso de Rubén Darío: símbolo iniciático y acceso a la vanguardia”. *Rubén Darío: estudios del centenario de “Los raros” y “Prosas profanas”*. Coord. Alfonso García Morales. Lugar: editorial, 1998. 189-216.
- Pacheco, Carlos. “La binariedad como modelo de concepción estética en la cuentística de Augusto Roa Bastos”. *Las voces del karái. Estudios sobre Augusto Roa Bastos*. Madrid: Ediciones Euro-Latinas, 1988. 155-162.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Modernidad, Postmodernidad y novela policial*, Editorial Unión: La Habana, 2000.
- Pantoja, Óscar et al. *Gabo. Memorias de una vida mágica*. Bogotá: Rey Naranjo Editores, 2013.
- Pantoja, Óscar y Felipe Camargo. *Rulfo. Una vida gráfica*. Bogotá: Rey Naranjo Editores, 2014.
- Pastorin, Darwin. “L’ultimo sogno di Osvaldo Soriano”. *Huffpost* (18 julio 2013). Web. 29 julio 2018. <https://www.huffingtonpost.it/darwin-pastorin/lultimo-sogno-di-osvaldo-soriano_b_3605086.html>

- Pauls, Alan. “Esto! Ahora! Ya!”. *La hora de los monstruos. Copi*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona – La Virreina Centre de la Imatge, 2017.
- Penelas, Federico. “Hacerse peronista”. *El pingüino de Minerva* (2011). Web. 01 agosto 2018.
<<https://elpinguinodeminerva.wordpress.com/palabras-dadas/hacerse-peronista-federico-penelas>>
- Perec, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. París: Denoël, 1975.
_____. *La Disparition* [1969]. París: Gallimard, 1990.
- Pessoa, Davi. “Che Dio protegga il traduttore”. Trad. Vincenzo Barca. *Strade Magazine* [Sindacato Traduttori Editoriali] (2013). Web. 21 julio 2018.
<<https://strademagazine.wordpress.com/2013/01/20/che-dio-protegga-il-traduttore/>>
- Pilsen. *Bajo otra bandera* (1993). Web. 30 julio 2018.
<www.youtube.com/watch?v=-OyC6YHMcyo>
- Pomeranic, Hinde. “Especial Soriano. Repercusiones y polemica. Aplausos y autógrafos”. *Página/12* (11 marzo 2007). Web. 6 agosto 2018.
<www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3663-2007-03-17.html>
- Portal, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.
- Pron, Patricio. “*Aquí me río de las modas*”. *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. Tesis de doctorado. Inédita.
- Propp, Vladimir. *La morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- Pustaniaz, Marco. “Il soggetto fuori di sé. Ovvero, il godimento di essere isteriche”. *Il teatro inopportuno di Copi*. Ed. Stefano Casi. Corazzano: Titivillius, 2008. 34-46.
- Queneau, Raymond. *Exercices de style* [1947]. París: Gallimard, 1959.
- Rama, Ángel. “Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en Argentina”. *Escritura 2* (1976): 279-304.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández (eds.). *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México: Plaza y Valdés, 2007.

- Regazzoni, Susanna. *Oswaldo Soriano. La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior*. Buenos Aires: Katatay Ediciones, 2017.
- Riaudel, Michel. “Teria havido um boom latino-americano?”. Trad. Márcia Aguiar. *Livros, literatura & história: Passagens Brasil-França*. Ed. Sandra Reimão y Michel Riaudel. Florianópolis: Escritório do livro, 2017. 11-47.
- Ricœur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 1996.
- Rivas Máximus, Carmen. *La literatura brasileña en España: Recepción, contexto cultural y traductografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- Roa Bastos, Augusto. *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.
- _____. *Figlio di uomo*. Trad. Stefano Bossi, Milano: Feltrinelli, 1976.
- _____. *Io, il Supremo*. Trad. Stefano Bossi, Milano: Feltrinelli, 1978.
- _____. “Una cultura oral”. *Anthropos. Suplementos* 25 (1991): 99- 111.
- _____. *Il pulcino di fuoco*. Trad. Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1994.
- _____. *Il bambino volante*. Trad. Francesca Lazzarato. Milano: Mondadori, 1999.
- _____. *Cuentos para la humanidad joven*. Asunción: Editorial Servilibro, 2006.
- _____. *Encuentro con el traidor y otros cuentos*. La Plata: Mil Botellas Editorial, 2017.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Las fuentes de la narración”. *Mundo Nuevo* 25 (1968): 41-58.
- Rodrigues Verlangieri, Iná Valéria. J. *Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís* [mémoire de master]. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1993. Web. 29 junio 2018.
<<https://app.box.com/s/kdh0q87ovnx5olhsha4keayv2ysougzv>>
- Rojas, Gonzalo. “Darío y más Darío”, *Zama* (Número extraordinario, Rubén Darío) (2016): 291-299.
- Rojas, Ricardo. *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Romero, José L. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

- Rónai, Paulo. “L’œuvre de J. Guimarães Rosa”. *Caravelle* 4 (1965): 5-21.
 Web. 31 mayo 2018.
 <http://www.persee.fr/doc/carav_0184-7694_1965_num_4_1_1110>
- Ruffinelli, Jorge. “La crónica como práctica narrativa en México”. *Hispanic Journal* 8, 2 (1986): 67-77.
- Rulfo, Juan. *Pedro Paramo*. Trad. Emilia Mancuso. Milano: Feltrinelli, 1960.
- _____. *La morte al Messico*. Trad. Giuseppe Cintioli. Milano: Mondadori, 1963.
- _____. *Pedro Páramo* [1955]. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- _____. *Pedro Paramo*. Trad. Francesca Perujo. Torino: Einaudi, 1977.
- _____. *Il gallo d’oro*. Trad. Dario Puccini. Roma: Editori Riuniti, 1982.
- _____. *La pianura in fiamme*. Trad. Francesca Perujo. Torino: Einaudi, 1990.
- _____. *Pedro Paramo*. Trad. Paolo Collo. Torino: Einaudi, 2004.
- _____. *La pianura in fiamme*. Trad. Maria Nicola. Torino: Einaudi, 2012.
- _____. *Il gallo d’oro*. Trad. Paolo Collo. Torino: Einaudi, 2015.
- Russo, Manfred. *Projekt Stadt: eine Geschichte der Urbanität*. Basel: Birkhäuser, 2016.
- Sacomanno, Guillermo. “El fenómeno Soriano”. *Página/12* (28 enero 2017). Web. 8 agosto 2018.
 <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3556-2007-01-28.html>>
- Sáinz de Medrano, Luis. “La vanguardia desde el modernismo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26 (1997): 309-324.
- Sampson, Geoffrey. *Writing Systems: A Linguistic Introduction*. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- Sánchez Garay, Elizabeth. *Vanguardias y neovanguardias artísticas: un balance de fin de siglo*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas y Plaza y Valdés, 2003.
- Santos, Bárbara dos. “João Guimarães Rosa et Mia Couto ou l’art de créer leurs histoires”. *João Guimarães Rosa. Mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Eds. Rita Olivieri-Godet y Luciana Wrege-Rassier. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012. 273-282.
- Sapiro, Gisèle (ed.). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

- Sarlo, Beatriz. “Sujetos y tecnologías: la novela después de la historia”. *Punto de Vista* 86 (2006): 1-6.
- Schenardi, Raul. “Julio Cortázar, l’eterno cronopio”. *Sotto il vulcano. Il Blog di Sur* (2002). Web. 1 junio 2018.
 <<https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/13-01-2012/julio-cortazar-leterno-cronopio/>>
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias lationamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Serafin, Silvana. “La narrativa ispano-americana nell’editoria italiana di fine millennio (1980-2000)”. *Varia Americana*. Ed. Silvana Serafin. Verona: Mazzanti, 2007. 183-195.
- Servillo, Peppe et al. “Fútbol”. *L’isola della musica italiana*. Web. 18 julio 2018.
 <<http://www.lisolachenoncera.it/rivista/recensioni/futbol/>>
- Silvetti Paz, Norberto. “Coloquio de Escritores en Berlín”. *La Nación* (6 diciembre 1964).
- Soler Serrano, Joaquín. “Entrevista con Augusto Roa Bastos”. *A Fondo*, TVE (1976). Web. 39 octubre 2018.
 <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/fondo-augusto-roa-bastos/2798920/>>
- Solinas Donghi, Beatrice. *La fiaba come racconto*. Venezia: Marsilio, 1976.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.
- Soriano, Osvaldo. *Triste solitario y final*. Barcelona: Bruguera, 1973.
- _____. *No habrá más penas ni olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- _____. *Cuarteles de invierno*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- _____. *Una sombra ya pronta serás*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- _____. *Cuentos de los años felices*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- _____. *Pensare con i piedi*. Torino: Einaudi, 1995.
- _____. *Fútbol. Storie di calcio*. Torino: Einaudi, 2006.
- Souza de Carvalho, Ricardo. “Ángel Crespo: traductor de la poesía brasileña en España”. *Actas XVI del Congreso AIH, Centro virtual Cervantes*. 2010. Web. 3 julio 2018.
 <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_204.pdf>
- Taccone, Sergio. “Portopalo, al Premio più a sud di Tunisi la letteratura di Osvaldo Soriano”. *Gazzetta del Mediterraneo* (20 agosto 2017).

Web. 30 jul. 2018.

<<https://www.gazzettadelmediterraneo.it/10880/portopalo-al-premio-piu-sud-tunisi-la-letteratura-osvaldo-soriano/>>

Taibo II, Paco Ignacio “La ‘otra’ novela policiaca”. *Los Cuadernos del Norte* 8, 41 (1987): 36-41.

Tedeschi, Stefano. *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2005.

____. “Accadeva domani. Il tempo ci insegue”. *Alias. Il manifestó* (16 julio 2016).

Tobeña, Verónica. “Osvaldo Soriano y el canon literario argentino. Polémica a diez años de su muerte”. *Iberoamericana* 55 (2014): 75-94.

Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de Vanguardias*. Madrid: Guadarrama, 1971.

Torres, Vicente Francisco. *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México: Sello Bermejo, 2003.

Torres Fierro, Danubio. “Entrevista a Guillermo Cabrera Infante: *Así en la paz como en la guerra*”. *Vuelta* 10 (1977): 18-27.

Valdés, Zoé. *Milagro en Miami*. Barcelona: Planeta, 2001.

____. *Miracle à Miami*. Trad. Albert Bensoussan. París: Gallimard, 2002.

____. *La ficción Fidel*. Barcelona: Planeta, 2008.

____. *La fiction Fidel*. Trad. Albert Bensoussan. París: Gallimard, 2009.

____. *La mujer que llora*. Barcelona: Planeta, 2013.

____. *La femme qui pleure*. Trad. Albert Bensoussan. París: Arthaud, 2015.

Vallejo, César. *Favorables-Paris-Poema* [1926]. Sevilla: Renacimiento, 1982.

____. “Poesía Nueva”. *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

____. *Obra poética*. Coord. Américo Ferrari. París y Madrid: ALLCA XX, Université Paris X y Gráficas Muriel, 1988.

Vargas, Sebastián. “El bicentenario de la Independencia en Colombia: rituales, documentos, reflexiones”. *Memoria y sociedad* XV, 31 (2011): 66-84. Web. 1 junio 2018.

<<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8280/6669>>

Vargas Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Plaza y Janés,

198.

- ____. *La guerre de la fin du monde*. Trad. Albert Bensoussan. París: Gallimard, 1983.
- ____. *La tentación de lo imposible*. Barcelona: Alfaguara, 2004.
- ____. *La tentation de l'impossible*. Trad. Albert Bensoussan. París: Gallimard, 2008.
- ____. *Cinco Esquinas*. Barcelona: Alfagurara, 2016.
- ____. *Aux cinq Rues*. Trad. Albert Bensoussan y Daniel Lefort. París: Gallimard, 2017.
- Vasta, Giorgio. “Cortázar. La voce argentina di un autore ritrovato”. *La Repubblica* (2 julio 2013).
- Vega, Garcilaso de la. *Comentarios reales de los incas*. Lisbona: Pedro Crasbeeck, 1609.
- VV.AA. “Por qué leer a Osvaldo Soriano. Elvio Gandolfo, Mempo Giardinelli, Reynaldo Sietecase, Verónica Sukaczer y Luciano Olivera recuerdan a Osvaldo Soriano y señalan sus libros preferidos”. *Infobae* (19 enero 2017). Web. 10 julio 2018. <<https://www.infobae.com/grandes-libros/2017/01/29/por-que-leer-a-osvaldo-soriano/>>
- Wilde, July de. “Diverging Author/Translator. Interventions in the Dutch, French and US Translations of the Cuban novel *Tres tristes tigres*: Some Explanatory Factors”. *Translation Effects. Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies*. Ed. Omid Azadibougar (2010). 1-27. Web. 29 octubre 2018. <<http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html>>
- Wolfe, Tom. *The New Journalism*, New York: Harper and Row, 1973.
- Ycaza Tigerino, Julio César y Eduardo Zepeda Henríquez. *Estudio de la poética de Rubén Darío*. Managua: Comisión del Centenario de Rubén Darío, 1967.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.

INDEX NOMINUM

- Águila Negra, 77
Aguilera, Domingo, 90
Aira, César, 112, 119-120
Alegria, Ciro, 50, 54
Alicino, Laura, 71
Alomar, Gabriel, 14
Alonso, Alicia, 52, 169, 191
Apolo, 16
Arenas, Reinaldo, 177
Arlt, Roberto, 41-42, 106-107
Armstrong, Piers, 51, 181
Arpino, Giovanni, 101-102, 104-105
Assis, Machado de, 48
Asturias, Miguel Ángel, 31, 33-34, 54
Baudelaire, Charles, 12
Bellini, Giuseppe, 32
Bensoussan, Albert, 159-174, 202
Bernal, Rafael, 74
Bernárdez, Aurora, 39
Bizzarri, Edoardo, 48, 51-52, 54-55, 191
Boccardo, Carlo, 40
Böcklin, Arnold, 16
Bolaño, Roberto, 36
Borges, Jorge Luis, 36-37, 49, 54, 156, 158, 166
Brecht, Bertold, 12
Bryce Echenique, Alfredo, 161
C. Fernández, Salvador, 76
Cabrera Infante, Guillermo, 31, 147-154, 156-160, 162-179
Caillois, Roger, 52, 56, 94, 166
Calderón Lara, Efraín, 76
Calvino, Italo, 30, 40, 97
Camargo, Felipe, 136
Capote, Truman, 73
Carmignani, Ilide, 33, 40-41
Carpentier, Alejo, 165
Carroll, Lewis, 154, 171-172
Castro, Fidel, 37, 151, 162
Cervera, Juan, 92
Chandler, Raymond, 101, 106-107
Cicogna, Enrico, 32
Coccia, Pasquale, 102-103
Cocteau, Jean, 154
Collo, Paolo, 35
Copi (Raúl Damonte Botana), 111-121
Cortázar, Julio, 29, 31, 33, 35-, 36-44, 101, 165, 186, 190
Couto, Mía, 47, 199
Crespo, Ángel, 52, 55, 190-191, 200
Cros, Edmond, 67
Damonte Botana, Raúl, 111-112
Darío, Rubén, 11-12, 14-18, 25, 141
Donoso, José, 49, 161

Dorfman, Ariel, 107
 Duchet, Claude, 62
 Duras, Marguerite, 162
 Egan, Linda, 75
 Ensor, James, 11, 15, 18, 22-23
 Faulkner, William, 36, 106, 141
 Fava, Francesco, 34-35, 39
 Favaro, Alice, 135
 Fernández, Macedonio, 31
 Fitzgerald, Scott, 106
 Foster, David William, 72, 82
 Franco, Francisco, 35-36, 160
 Fresán, Rodrigo, 107
 Freyre, Gilberto, 49
 Fuentes, Carlos, 31, 33, 36-37, 52, 74
 Gabetta, Carlos, 101
 Gadamer, Hans Georg, 30
 Galo, Rufo, 18
 García Márquez, Gabriel, 31, 33, 35-37, 126-131, 133-142
 Garro, Elena, 31, 33
 Garufí, Sergio, 43
 Gelman, Juan, 106
 Genette, Gérard, 78, 143
 Giardinelli, Mempo, 108
 Goldmann, Lucien, 65
 Gómez-Montero, Javier, 125, 190
 González Echevarría, Roberto, 73
 González Valenzuela, hermanas, 76
 Green, Graham, 106
 Greimas, Algirdas Julius, 78
 Groux, Henry de, 16
 Guevara, Ernesto Che, 162
 Guimarães Rosa, João, 45-48, 50, 52-58, 190
 Gutiérrez Girardot, Rafael, 12, 20
 Guzmán, Martín Luis, 78, 84
 Heidegger, Martin, 12
 Hemingway, Ernest, 106, 170-171
 Herrera y Reissig, Julio, 23
 Hofmannsthal, Hugo Von, 150
 Hölderlin, Friedrich, 12
 Horia, Vintila, 24
 Hudson, William Henry, 149
 Ibarguengoitia, Jorge, 71-74, 76-85, 181, 185, 193
 Inca Garcilaso de la Vega, 73
 Jacobsen, Adriana, 46
 Jonquières, Eduardo, 43
 Kafka, Franz, 12, 19, 138
 Kleist, Heinrich Von, 34
 Knopf, Alfred A., 49-51, 181, 192
 Konex, fundaciones, 105
 Lanata, Jorge, 101
 Lange, Charlotte, 73
 Lara Zavala, Hernán, 76
 Laurini, Myriam, 76
 Lezama Lima, José, 165, 177
 Lispector, Clarice, 48
 Llopesa, Ricardo, 15, 17
 Luque, Rocío, 34
 Mallarmé, Stéphane, 12, 148, 150
 Mancini, Adriana, 104, 109
 Maradona, Diego Armando, 102-105
 Marinetti, Filippo Tommaso, 14
 Martí, José, 165
 Martinetto, Vittoria, 41
 Mascolo, Dionys, 162
 Matheson, Richard, 100
 Mejía Sánchez, Ernesto, 15
 Michelis, Mario de, 17
 Minardi, Giovanna, 33
 Monsiváis, Carlos, 75, 84
 Montesano, Giuseppe, 38
 Montes-Bradley, Eduardo, 106
 Munch, Edvard, 11, 15, 20-22
 Mussolini, Benito, 35, 53
 Nadeau, Maurice, 160, 163, 183
 Neruda, Pablo, 19
 Nietzsche, Friedrich, 19-20, 26
 Nolde, Emil, 15
 Núñez, Estuardo, 19
 Onetti, Juan Carlos, 161
 Orengo, Nico, 101
 Oshún, 178
 Oyá, 178
 Padura Fuentes, Leonardo, 74
 Pan, 16-17

Pantoja, Óscar, 136
 Parra, Violeta, 31
 Pauls, Alan, 112
 Paz, Octavio, 19, 54, 103
 Peralta, Alejandro, 19
 Percec, Georges, 157-158
 Perujo, Francesca, 35
 Piccolo, Francesco, 43-44
 Piglia, Ricardo, 107
 Piñera, Virgilio, 165, 177
 Platón, 155
 Portal, Marta, 62, 69
 Propp, Vladimir, 94, 96
 Proust, Marcel, 150
 Puig, Manuel, 105, 161, 165
 Queneau, Raymond, 156-158
 Quiroga, Horacio, 31
 Regazzoni, Susanna, 99, 101, 106
 Rilke, Rainer Maria, 19
 Roa Bastos, Augusto, 31, 33-34, 46,
 54, 89-98
 Rodó, Enrique, 31
 Rojas, Gonzalo, 12, 31
 Rops, Félicien, 15
 Rossini, Flaviarosa Nicoletti, 40
 Rulfo, Juan, 29, 31, 33-36, 54, 61-62,
 66, 136, 141, 189
 Saer, Juan José, 161
 Sáinz de Medrano, Luis, 12, 14
 Schenardi, Raul, 34, 39
 Schopenhauer, Arthur, 19
 Schwartz, Jorge, 13
 Serao, Matilde, 34
 Sontag, Susan, 82
 Soriano, Osvaldo, 99-109, 185
 Spengler, Oswald, 12
 Sterne, Laurence, 148
 Strindberg, August, 12
 Taibo II, Paco Ignacio, 74
 Taylor, James, 50, 181
 Tedeschi, Stefano, 32-33, 40, 44
 Timerman, Jacobo, 101
 Tobeña, Verónica, 105, 201
 Torre, Guillermo de, 12-13
 Tralk (Walter Falk), 19
 Valdés Leal, Juan de, 22
 Valdés, Zoé, 22, 161-162, 165, 174-
 175
 Valle Inclán, Ramón María del, 13, 18
 Vallejo, César, 11, 15, 19-26
 Vargas Llosa, Mario, 31, 33, 36-37,
 161-162, 165, 174
 Vasta, Giorgio, 38, 43
 Vázquez Montalbán, Manuel, 74
 Verlaine, Paul, 12
 Vian, Cesco, 34, 40
 Vieira, José Luandino, 47, 184
 Vilela, Soraia, 46
 Villoro, Juan, 39
 Walsh, Rodolfo, 41-42, 72, 76, 106
 Wolfe, Tom, 73
 Yemayá, 178
 Yurkievich, Saúl, 14, 20
 Zavattini, Cesare, 141

INDEX RERUM

- agrarrismo, 65
aliteración, 169, 173
analepsis, 82
apolíneo, 16
arquetipo, 127-128
arte, 17, 19-20, 116, 137-138, 141
autofiguración, 119
barroco, 12-13, 22
biografía, 43-44, 103, 135-136, 138-139, 141-143
boom latinoamericano, 139
catarsis, 13
categoría binaria, 112
clásico, 30, 33, 100
cómic, 107, 135-139, 141
conmemoración, 29-32
controversia, 100
cosmología, 95
cristero, 64
crónica, 71-77, 79-81, 84, 188
cuento, 17, 20, 33, 40-41, 89-98, 108-109, 138, 140, 186
deconstrucción, 84
demoníaco, 13
deseo, 13, 16, 22, 98, 177
deshumanización, 83-84
diálogo surreal, 113
dictadura militar, 100
diegético, 62
discurso metaliterario, 143
editor, 49, 53-54, 56
elipsis, 151, 157
enajenación, 69
entropía, 69
erótico, 18
esoterismo, 14, 19, 26
espiritualidad, 14
exilio, 107, 112, 147-148, 151-153, 158
exilio cubano, 148, 150
existencial, 24, 147
existencialista, 26
exotismo, 23
expresionismo, 11-17, 19-21, 24-25, 189
extradiegético, 78
extratextual, 75, 77
familia, 20, 64, 66, 68, 81, 112, 125-126, 128, 131, 133
fantástico, 41-42
farsa, 78, 84
fauvistas, 12
flash-backs, 137
flash-forwards, 138
futurismo, 12, 14, 17
género, 5, 36-37, 48, 71-72, 74-76, 106-107, 112, 117, 126, 186

género episódico, 113
 género *noir*, 76
 género policial, 3, 41-43, 66, 68-69,
 71-74, 79, 92, 95, 113
 geno-texto, 65, 68
 Gobierno Militar, 41
 gótico, 12-13
 guaraní, 91, 95, 98
 guerra de la Triple Alianza, 97
 Guerra del Chaco, 97
hard boiled, 74
 hipertexto, 136
 hipotexto, 137
 historieta, 111, 116, 136-137, 139, 141,
 143
 humor, 13, 75, 84, 109
 humor negro, 72, 77
 ideosema, 66
 Iglesia, 35, 126, 129
 Independencia, 30, 65, 128, 155
 indígena, 95
 intertextual, 72, 79, 137, 171
 intertextualidad, 71, 73, 75, 137, 143,
 156, 158, 169, 171
 ironía, 13, 25, 37, 72-73, 78, 85, 104,
 107
 juego de palabras, 159, 164, 167, 168
 Junta Militar, 42
 justicia, 73-74, 77, 98
 literatura negra, 107
 logorrea, 153, 159, 164, 168, 171
 malditismo, 12, 22
medias res, 78
 metaficcional, 74, 80
 metanarrativo, 73
 mexicanidad, 69
 microcosmos, 66
 mimesis, 151, 153
 mimético, 147, 151-153
 mitología, 95
 Modernidad, 126, 133
 morfogenético, 67
 narrativa documental, 72
 naturalismo, 13
neopolicial, 74
 niveles discursivos, 82
 novela de aventura, 106
 novela gráfica, 135-139, 141-143
 novela policial, 74, 78, 80, 82, 106
novela-reportaje, 76
 palimpsesto, 137
 patrón bíblico, 127
 peronismo, 107
 poesía, 12, 19
 poética eco-lógica, 151, 154, 156
 polémica, 105
 polisemia, 164
 post-vanguardista, 152
 praxis, 174
 preexistencialista, 19
 presurrealista, 19
 Primera Guerra Mundial, 19-20
 prolepsis, 82
 recepción, 29, 45, 47-48, 51, 53, 55-56,
 99
 reconstrucción, 68-69, 80
 reescritura, 169
 regeneración, 69
 relato fantástico, 16
 Revolución mexicana, 64, 69
 romanticismo, 12-13
 sátira, 13
scene-by-scene, 79
 signo lingüístico, 154
 simbolismo, 12
 simbología, 92-93
 sinarquismo, 69
 sistema semiótico, 62, 64, 66, 150
sketch, 113
 socio-crítica, 61-62
 socio-histórico, 64
 subjetividad, 12-13, 15
 sueño, 13, 120, 127, 140
 sujeto, 13, 15, 24-25, 92, 117-120, 150,
 155, 158
 surrealismo, 13
 tabú, 69
 teatro del absurdo, 113, 116
 testimonio, 76, 84
 tira, 113-114

traducción, 4, 29, 48-57, 159-171, 173-174, 183, 199
traductología, 169
trama policial, 76-77, 79
transgresión, 69, 97, 112
transmedial, 137, 141, 143
transmedialidad, 143
transposición, 135-137, 143
transposición intersemiótica, 137
trasunto, 131

ultraísmo, 14
urbanismo literario, 126, 133
utopía, 128
vanguardia, 11-12, 14-15, 18-19, 21, 138, 151
variación paródica, 148
viñeta, 113-114, 118, 140-142
violencia, 15, 17, 22, 25, 64-65, 68-69, 82-83, 109, 127, 130, 134
zapatista, 37, 64-65