

SymCity

Escrituras y lecturas plurales de la
ciudad iberoamericana

Online-Zeitschrift

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Philosophische Fakultät
Romanisches Seminar

Université Paris-Sorbonne
Séminaire Amérique Latine

N° 5

2017

SymCity

**Escrituras y lecturas plurales de la
ciudad iberoamericana**

Nº 5 | 2017

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Philosophische Fakultät
Romanisches Seminar

Université Paris-Sorbonne
Séminaire Amérique Latine

SymCity

Zeitschrift des Intensivprogramms *Europäische Städte*

Revista del programa intensivo *Ciudades Europeas*

Revue du programme intensif *Villes Européennes*

© Copyright 2017

All rights reserved

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Philosophische Fakultät

Romanisches Seminar

Olshausenstraße.75

Leibnizstraße 10

Kiel - Deutschland

Índice

Portada e Índice SymCity 5

Javier Gómez-Montero/Eduardo Ramos-Izquierdo

Salutación

Eduardo Ramos-Izquierdo

Escribir la ciudad: de presencias y de ausencias

Paola Blatter-Chan

El cronotopo de Buenos Aires como imaginario de diáspora

Claudia Chantaca

La ciudad en la obra de Quevedo y Zubieta

Chris Ullrich Cochanski

L'Archiviste Isidore Louis. Recepciones plurales de Jorge Luis Borges en *Les cités obscures*

Jimena Hernández Alcalá

Las posibilidades de la violencia. Un análisis de la violencia a partir del espacio de los actos violentos en el cuento *Passeio Noturno Parte I* (Rubem Fonseca) y su adaptación en la película *Cobrador: In God we trust* (Paul Leduc)

Anastasia Kerner

Vom Flaneur zum Passagier. Großstadterfahrung und ihre literarische Darstellung in *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* von Oliverio Girondo

Raquel Molina

La importancia de la ciudad en la investigación policiaca dentro de las obras: *La diabla en el espejo* de Castellanos Moya y *Piedras encantadas* de Rey Rosa

Facundo Reyna Muniain

El eternauta, la novela gráfica urbana de Héctor Oesterheld
(*Artículo ausente por razones técnicas*)

SALUTACIÓN

Javier Gómez-Montero
Eduardo Ramos-Izquierdo

Las raíces del Proyecto *Écritures et lectures plurielles de la ville latino-américaine* se remontan hasta hace un lustro cuando el catedrático Eduardo Ramos-Izquierdo me invitó a dar un curso con sus alumnos en la Sorbonne cuyo argumento fue publicado como artículo en la revista *Les Ateliers du SAL*¹ del *Séminaire Amérique Latine* que él dirige. Las primeras jornadas conjuntas tuvieron lugar en la Maison de la Recherche de Paris-Sorbonne en febrero de 2014 y en ellas participaron no sólo profesores y doctorandos de Hispanística sino también, dada la vocación pluridisciplinar del tema, una representación del Instituto de Geografía de la Christian-Albrecht Universität de Kiel dirigido por el catedrático Rainer Wehrhahn. Algunas de las ponencias entonces presentadas se publicaron en el volumen siguiente de *Les Ateliers du SAL* nº 5 (Rainer Wehrhahn y Dominik Haubrich: "Vecindades contestadas seguridad y construcción de espacios urbanos en São Paulo"; Anna Lammers: "Memoria de familia y olvido en la ciudad de A Coruña: Os libros arden mal de Manuel Rivas" 2).

¹ https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2014/06/11gomez_montero.pdf "Polis o Megacity – Pesadilla y deseo. Modelos de (i)legibilidad literaria de la ciudad entre Europa y América". En: *Les Ateliers du SAL*, Número 4, 2014. 143-1709.

² <https://lesateliersdusal.com/numeros-antteriores/segunda-epoca-2/numero-5/articulos-5>

Las posteriores jornadas que completan el periplo hasta hoy en día han tenido lugar en diciembre del 2015 en Kiel -*Journées d'études interuniversitaires "Écritures et lectures plurielles de la ville latino-américaine II"*- y en marzo del 2016 en París -*Journées d'études interuniversitaires "Écritures et lectures plurielles de la ville latino-américaine III"*- y que se enmarcaron además, en el programa europeo "Urban Dynamics: Globale Perspektiven für ein soziokulturelles Stadtmanagement"³ que lideramos desde la Universidad de Kiel y que investiga también imaginarios culturales de ciudades latinoamericanas conectándolos con aspectos de gestión y mediación de problemáticas sociales.

El presente número de la revista *SymCity* recoge casi todas las ponencias presentadas en las jornadas de estudios quilonienses celebradas el 14 y 15 de diciembre del 2015, empezando con la conferencia inaugural de Eduardo Ramos-Izquierdo: "Escribir la ciudad de presencias y ausencias" así como también algunos textos poéticos del escritor mexicano que leyó él mismo y que fueron -para la ocasión, traducidos al alemán- auspiciados por el Taller de Traducción Literario integrado en el seminario de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Kiel. La actividad fue documentada en la página del Seminario⁴ y con ella enlazamos este número de *SymCity*. En ambos casos el objetivo era conocer las visiones y reflexiones poéticas del escritor-profesor al hilo de su periplo vital que, desde México e Iberoamérica, le ha llevado por

³ <https://www.urbandynamics.eu>

⁴ <http://www.uni-kiel.de/lites/aktuelles.html>

múltiples ciudades de Europa, del Cercano Oriente, de la India y del Extremo Oriente.

Las intervenciones de los doctorandos y estudiantes de Máster en la Sorbona y en Kiel, giraron sobre los temas y ciudades más diversos: desde la ficcionalización de dinámicas sociales en la capital mexicana a comienzos de siglo y al hilo de la Revolución a través de la obra de Quevedo y Zubieta (Claudia Chantaca), hasta la ficcionalización de dinámicas del poder y la violencia en San Salvador y Guatemala en las obras de Rodrigo Rey Rosa y Horacio Castellanos Moya (Raquel Molina) y en Río de Janeiro en la producción de Rubem Fonseca y Paul Leduc (Jimena Hernández Alcalá). En ese marco del siglo XX se inscriben también las tres ponencias que de un modo u otro se vinculan con Buenos Aires: la del imaginario metropolitano de los “Veinte poemas para leer en el tranvía” (Anastasia Kerner); la de la novela gráfica de Héctor Oesterheld (Facundo Reyna Muniain); y la del imaginario de fusión creado por la diáspora gallega, no sólo en Argentina sino también en Cuba (Paola Blatter-Chan). De un caso de fusión de horizontes (el europeo y el hispanoamericano) dio cuenta la ponencia de Chris Ullrich Cochanski centrada en el cómic de *L'Archiviste* de la serie de ciudades imaginarias de F. Schuiten y B. Peeters que trata a Jorge Luis Borges como personaje.

Las ponencias nos desentrañan múltiples enigmas de estas ciudades imaginadas, ciudades escritas y ciudades gráficas, con apoyos referenciales en la topografía

iberoamericana que son buena expresión de la literatura para contornear y reflejar críticamente los discursos que estructuran nuestras ciudades; sean pragmáticos o simbólicos, culturales y sociales, o económicos y urbanistas. Los escritores, en definitiva, enfocan estos discursos desde una perspectiva antropológica que –como lo muestran los artículos de este número de *SymCity*– llaman la atención sobre el hecho de que los espacios urbanos hoy en día –megalópolis, núcleos conurbanos, o como prefiera denominarse a estos espacios cada vez más funcionales y en sí mismos desestructurados– habrán de ser *ciudades del hombre* hechas por y para el hombre y la mujer contemporáneos.

En esta disyuntiva ahonda la Tercera Jornada celebrada el 18 de marzo del 2016 también en la Maison de la Recherche de la Sorbonne –y vinculada con el Simposio “Urban Dynamics: Global Perspectives for Socio-Cultural Urban Management”, llevado a cabo en el Institut d'Études Européennes de la Universidad de Paris 8–, de los que; ciertamente, se dará buena cuenta en su justo momento. Por ahora agradecemos a quienes han hecho posible esta quinta entrega de *SymCity* y en particular a María José González S. por el trabajo de maquetación y portada.

Escribir la ciudad: de presencias y de ausencias¹

—
Eduardo Ramos-Izquierdo
Université Paris-Sorbonne

*voir le monde, être au centre du monde et rester
caché au monde*
Ch. B.

Punto de partida: esbozos sonoros

Concibo a la ciudad, en una primera instancia, como un espacio plural tanto en sí mismo como en la percepción que podemos tener de él. Ahora bien, ¿qué significa escribir una ciudad? ¿Cómo, cuándo y dónde se escribe? ¿Cómo se puede leer? ¿La ciudad es la tela de fondo o la protagonista de un texto literario? ¿Qué planos o niveles se pueden distinguir en ella? ¿Cuáles son sus presencias y sus ausencias? A estas posibles preguntas iniciales, en la pura tradición de Quintiliano, las siguientes líneas intentarán ofrecer alguna respuesta.

¹ El presente texto es una reescritura de la conferencia inaugural transcrita que presenté en la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel el 14 de diciembre de 2015 para inaugurar la Jornada de estudios “Escrituras y lecturas plurales de la ciudad iberoamericana II”. Agradezco a Diana Paola Pulido la eficaz ayuda en la transcripción del texto.

En particular, me permitiré reflexionar sobre el tema a partir de mi obra literaria². Ahora bien, hacer esta lectura crítica implica para mí romper un tabú, ya que durante toda mi docencia universitaria siempre he analizado la obra literaria de otros autores y por discreción nunca la mía. Al hacerlo ahora buscaré un tono de modestia por dos razones: porque es lo mío y porque lo expuse frente a un grupo de especialistas sobre el tema de la ciudad. En cuanto al enfoque que desarrollaré será a partir de una selección de textos en los que examinaré sus condiciones de escritura y algunas características de una poética personal.

Ficción e invención: aspectos genéricos

Si para mí la creación literaria es ante todo invención y ficción, en cuanto a lo genérico, no concibo a la poesía y a la prosa necesariamente excluyentes sino unidas por vasos comunicantes.

Ahora bien, si mi prosa literaria es voluntariamente de ficción, me pregunto

² Expreso mi agradecimiento al profesor Javier Gómez Montero por la invitación para tratar el tema a partir de mi propia obra, que consta de siete volúmenes: cuatro de poesía *i*² (1981), 7 (1982), *En las orillas del tiempo* (2005), *Poesía y poética* (2010); tres de cuento *Los años vacíos* (2002), *La dama sombría* (2003), *La voz del mar* (2006); y una novela corta: *En la zona prohibida* (2006). Recientemente he concluido *Ecós de luz*, un poemario con 111 *tankas*, una forma poética japonesa que se compone de un haikú y de un dístico heptasílabo y un volumen de microrrelatos.

qué tanto mi obra lírica lo es también. En el poema, ese yo que habla, ese locutor ¿es siempre identificable con el autor? ¿Qué tanto esa voz en sus poemas, es la de su yo de la realidad o la de *otro*? Estas cuestiones subyacen también en la escritura y la lectura de la ciudad: ¿su forma de composición difiere si se trata de un poema o de una prosa?

Creo que la poesía lírica permite la mejor expresión de lo personal, de lo íntimo; y, en mi caso particular, me permite articular temas que considero fundamentales. Uno de ellos, que trataré principalmente en estas páginas, es el del viaje. Para mí, el acto de viajar siempre ha constituido un momento privilegiado que conlleva el acto de descubrir y de escribir; inclusive varios de mis viajes han sido motivados por una finalidad de escritura. Ahora bien, desde el punto de vista concreto, al viajar siempre he llevado un diario en el que poco a poco se van plasmando textos de naturaleza diversa en un proceso artesanal de escritura por acumulación. Al final del viaje, esos textos recolectados reposan algún tiempo en un cajón antes de releerlos, seleccionarlos y reescribirlos para un libro. Si todo texto permite fijar en el lenguaje la realidad percibida, un diario de viaje, en particular, facilita la experiencia de *atrapar y apropiarse de otros espacios* con la intensidad de sus vivencias y momentos, de sus personajes y acciones que se transmutan en un reflejo de palabras.

Variantes de una poética de la ciudad

Recuerdo que en mis años de adolescencia me nació el gusto, que se convertiría en pasión, de pasear a pie por la ciudad y en particular por el centro histórico de México. Descubrí que en su cotidianidad había sorpresas y secretos. Si veo en esta época mis inicios de *flâneur*, sería años después cuando descubriría la imperiosa necesidad de la ciudad en mi escritura. Empecé entonces a salir de viaje por las calles con un cuaderno en busca de imágenes, acciones, situaciones en el espacio urbano que se convirtieran en textos. Salir a ver y leer la ciudad para hacerla mía, para imaginarla y, por fin, para escribirla.

Me parece que mucho del acto de escribir una ciudad *in situ* es como el de dibujar una viñeta o tomar una fotografía, pero en una transmutación a través de la palabra misma. Quizá esta forma de composición se acomode mejor a una poética de escritura de formas breves que aspiran a la densidad. Distingo también en esta factura, como el fotógrafo, la importancia de la luz en los distintos momentos del día o de la noche en función de los distintos planos del objetivo textual.

Un corpus de ciudades

En mis libros de poesía aparecen diversas ciudades; procederé, por lo tanto, a una breve selección. Desde mi adolescencia, la lejanía y la alteridad me motivarían más tarde a la aventura del viaje hacia las ciudades orientales, desde el Magreb y Asia Menor hasta la India y el Extremo Oriente. Aludiré en esta ocasión a textos de Estambul, una ciudad que, desde aquellos años, fue uno de los lugares míticos al que algún día tendría que ir. Lo conseguí un poco antes de cumplir los treinta años, cuando en un verano salí en auto-stop desde las afueras de París y cinco días después llegué frente a la cúpula de Santa Sofía. Del diario de ese viaje iniciático recuperaría una colección de poemas.

Trataré también en estas líneas otras grandes capitales: la incesante Nueva York; la Berlín de las fuertes tensiones antes de la reunificación; y la Praga también de aquella época. Evocaré en especial dos ciudades muy importantes en mi vida: la ciudad de México que me dejó la huella del origen, de los primeros recuerdos y que reaparece en la forma en la que veo otras ciudades; y la otra, el otro polo, París, adonde llegué a los 26 años de edad.

En las líneas a continuación, empezaré el periplo por esta última y terminaré por aquella.

Galería de voces de un París personal

Me doy cuenta ahora, al reflexionar sobre la escritura de la ciudad, que residir en París me exigió en algún momento escribir el poema titulado "24, rue Xavier Privas", que alude a una calle peatonal del barrio latino. El título –el de mis señas de identidad parisina en mis primeros años– corresponde a la dirección en donde sentí que tenía una casa y en la que permanecería casi diez años. Desde el punto de vista del tercer piso del edificio, el poema alude al transitar de los peatones:

Frente al balcón de mi calle
Pasa la gente y el tiempo
Luces y sombras son tiempo
Vida que espero no calle
Flota el rumor en la calle
Ola de gente que nada
Tipos sombríos sin nada
Locos y ricos con risa
Todo se oculta en la risa
Calle

Risa

Tiempo

Nada³

Escribir una ciudad desde el lugar donde se vive puede ser también describir la arquitectura que se ve todos los días al descorrer las cortinas ("Saint-Séverin"):

³ EDUARDO RAMOS-IZQUIERDO, "24, rue Xavier Privas". En: *Poesía y poética*, 2010, 43.

El aire nocturno cincela
Tu piedra en gota tenue
Dibujos perpendiculares
Los encuentros de tus riscos
Las gárgolas infartan la penumbra
Gritos negros de azadas imperiosas
Caninamente asedian precipicios ⁴

De los diversos poemas que recuperan imágenes y situaciones de la ciudad, me agrada "Dúo en el atardecer", en donde aparece el espacio del *locus amoenus*:

La soledad de los parques al atardecer
Cuando se oye mejor la brisa de las hojas
Y se tejen calladas esas islas transparentes
Entre la sombra del árbol y del crepúsculo

Los cuerpos se descubren en la timidez
Se van surcando paso a paso sus caminos
Táctiles y discretas se inventan las caricias
Se forman los vacíos de sofocos y alientos

Cuando el aire parece que cambia su sabor
Los cuerpos escondidos se entrelazan
En el descuido de las miradas furtivas
Cuando cada instante es un cálido triunfo⁵

Ver una ciudad es también distinguir y revivir sus referencias poéticas. Así, en algún atardecer sentado frente al Pont Mirabeau, recordé las estrofas de Apollinaire ⁶:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine.

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Para que de esa resonancia y de mi vista propia del Sena escribir las líneas de "Contrapunteo"⁷:

Ondea el hatajo de sierpes
Mudos y tersos cascabeles

La sombra deshila su luz

Desplomán su cauce en la noche
Los rayos álgidos del río

El espejo nada en su camino ⁸

Porque la ciudad no es únicamente la construcción de lo urbano, sino también el río que motivó su fundación, ese espacio móvil que contiene la plenitud de su esencia. Si el Sena es París, el Ganges es Benarés. Recuerdo que escribí "Mortecino" cuando estuve enfrente de él:

El Ganges es azul
Brumosamente
Es azul la tarde

El agua se ennochece
Las olas de consuman
De silencio
[...]
El Ganges suda muerte
Como cenizas y plegarias
La flor de las ofrendas

Destilando su marcha
La tarde lo apaga
A su muerte ⁹

⁴ RAMOS-IZQUIERDO, "Saint-Séverin". En: *Poesía y poética*, 2010, 44.

⁵ RAMOS-IZQUIERDO, "Dúo en el atardecer". En: *Poesía y poética*, 2010.

⁶ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Alcools*, poèmes 1898-1913.

⁷ Dedicado al mismo Apollinaire.

⁸ RAMOS-IZQUIERDO, "Contrapunteo". En: *Poesía y poética*, 2010, 45.

⁹ RAMOS-IZQUIERDO, "Mortecino". En: *Poesía y poética*, 2010, 70.

Estambul: pinceladas de versos y reversos

En un verano de hace más de treinta años llegué a Estambul, una ciudad que ciertamente dejó de existir como la vi, pero cuyos reflejos persisten en mis poemas. Al pasear por las calles del centro me atrajo el singular ambiente de los cafés. El poema "*Caddesi divan yolu*"¹⁰, cuyo título en turco alude a una de esas arterias, intenta recuperar esa cultura de los cafés, lugares privilegiados de encuentro:

En este café
Del centro de Estambul
Al borde de las cinco de la tarde
El calor es húmedo y pegosteoso
Algunos viejos congregados
Leen silenciosos el periódico
Beben té de limón
Fuman Pausadamente Fuman

En la vitrina centenaria
Relucen orgullosos los trofeos:
Los ordenados *narghilevs*
Altos brillos de vidrios mates
Labrados de metal y opacas porcelanas

Persiste la música oriental
Repetitivamente Oriental
Las voces femeninas tan agudas
Las rítmicas percusiones
Incisivas Asediantes

Únicamente rostros masculinos
Mediterráneos y morenos

Con la eterna barba de tres días
Con esos bigotes adustos de orgullo
Tupidos Generosos Sonrientes
Vasos brillantes de té
Humildes lámparas
El agua burbujea en el *narghilev*
La brasa de carbón palpita
Sístole y diástole
Mi garganta arde y cosquilla
[...]
Hay descanso y plenitud
Solo el tabaco respira

Otro lugar de un descubrimiento ciudadano fue el que describo en "*Vizita*". Al final de una tarde, llegué a una calle que desembocaba en una puerta de metal con cadenas que se abrió y me permitió penetrar en otro espacio urbano. Era el de un coto cerrado donde las únicas personas que entraban eran hombres: las mujeres aparecerían más tarde. Recorrer esas calles era emprender el viaje hacia el espacio de los placeres:

Calles empinadas
Amasijo de tiendas
Calles rotas y desiguales
Charcos y piedras Negocios
Edificios desvencijados
Ventanas abiertas
Se alientan
Ventanas entornadas
Suspiran
Vendedores ambulantes
En la complicidad de la noche
Húmeda Calurosa

La *polis* controla
A la entrada de la reja
Racimos de hombres
Que el zaguán acoge apenas
A otras calles sinuosas
Circulares Entrecortadas

¹⁰ RAMOS-IZQUIERDO, "Caddesi diván yolu". En: *Poesía y poética*, 2010, 121.

Abiertas y habitadas
De locales de mosaico

Ahí Ahí están
Deseadas Las mujeres
Ahí Ahí están
Semi desnudas
Las piernas curvadas
Los brazos pulidos
Los ojos Los ojos enormes
Prometedores Provocadores
Ahí Ahí están
Las bocas húmedas
Hastadas de sensualidad [...] ¹¹

Al espacio anterior del placer se contrapone el de la Mezquita Azul que, como Santa Sofía, es un edificio emblemático de Estambul. Si su belleza arquitectónica había sido una de las razones de mi viaje, la percepción que tuve de la mezquita, más allá de una religión particular, fue la del espacio de lo sagrado con una concreta densidad humana y estética:

Túnicas Rostros velados
Mujeres temerosas y obesas
Caminan lentas y sigilosas
Inclinaciones Genuflexiones
Mantos y velos de colores
Sandalias en sus manos

El piso inundado de tapetes
Donde figuran todos los colores
Contrastan Luchan entre sí
Se abrazan Se confunden
Son una armonía obscurecida

Tapices de piedras las paredes
Tapices de luces las ventanas
Siempre el fervor de geometrías
La cúpula es redonda como Alá
Refleja el brillo en su orbe

Reposa en los cuatro pilares
De las cuatro geografías

Rojo ardiente y blanca seda
Azul abierto y negra flama ¹²

Nueva York: en los contrapuntos de sus centros

En enero de 1982, en el invierno más frío de toda mi vida, visité Nueva York. En uno de sus lugares más emblemáticos escribí "Cuatro incidencias combinables del *Rockefeller Center*", un poema combinatorio que permite diferentes trayectorias de lectura tanto verticales como horizontales¹³:

1	2
Vértigos de vidrio y cemento	Yacen en el fondo
Tiendas Publicidades	El <i>RCA Building</i>
Ronroneo de motores	Y sus cortejos de Cadillacs
Músicas del orgullo americano	Con sus señores
En una plaza de creencias	Pilares móviles
De Rockefeller (1874-1960)	En la plena urbe
3	4
En la plaza de capa de hielo	Mis dedos congelados
Átomos humanos deslizantes	Escriben trayectorias
Rasgaduras en la pista	En la blanca página
Una americana bella y madura	En el fluir de la superficie
Luce carnalmente sus piernas	En los trazos del espacio
La historia de un instante	

Si este poema corresponde a una imagen dinámica de ese Nueva York de

¹¹ RAMOS-IZQUIERDO, "Vizite". En: *Poesía y poética*, 2010, 123.

¹² RAMOS-IZQUIERDO, "Cuatro incidencias combinables del *Rockefeller Center*". En: *Poesía y poética*, 2010, 138.

¹³ El poema está dedicado a José Juan Tablada que residió en Nueva York y a su "Nocturno alterno" cuya estructura algo comparte con la combinatoria de *Un Coup de Dés* (1897) de Mallarmé y *Blanco* (1966) de Paz.

rascacielos –símbolos de poder económico y comercial– también en plena quinta Avenida, entre dos de ellos, pequeña y perdida, descubrí la catedral ("Saint Patrick"):

Entre el Imperio Arquitectónico
Del Ostensible Poder del Dinero
Oculta entre macizas y modernas

Estructuras de vidrio y de acero
San Patrick late secreta su blancura

La iglesia yace en medio del transitar
Tranquila Discreta Pétreo
Pues muy bien se sabe que aquí
Desde un confín monetario del tiempo
Cedió su preeminencia de Centro [...] ¹⁴

Desde los ecos del pasado: los trazos de Berlín

Si en mi infancia mi imaginación, a partir de los noticieros y de las películas de espionaje, había construido una idea tremendista del muro de Berlín, mi sensación al estar frente a él, hace más de tres décadas, fue la de sentir una silenciosa herida abierta:

[...] Insidiosas las barreras de fierro
Viejos edificios grises y oscurecidos
A lo lejos los techos de las fábricas
Allí la ineludible Torre de control

Muro lacerado de recuerdos
De incertidumbres sangrientas
Ya desde hace veinte años
Cuando se cercenó el paso
A otra voz A otra esperanza

¹⁴ RAMOS-IZQUIERDO, "Saint Patrick". En: *Poesía y poética*, 2010, 139.

La sorpresa del tamaño de este muro
Más baja su altura de lo que pensaba
Apenas rebasa el par de metros
Que no obstante cargan la enorme
infamia [...] ¹⁵

Por otra parte, otro espacio urbano berlinés de sonora ligereza motivó la escritura de "Cafe Konditorei Huthmacher":

En el flujo de la plena calle
Se oyen claros y ondulantes
Desde la garganta del primer piso
Los alientos de Glenn Miller
Tanztee ab 15h30
Tanz ab 20h

(Inevitable el anuncio rosa
Con todo el *Kitsch* posible
De sus figurines estilizados)

Los viejos solitarios e impacientes
Esperan a su pareja a la entrada
Para subir por esa alfombra roja
Hacia los ecos de hace cuarenta años
Hacia ese paraíso que hoy anula
Todas las bombas y cuarteles
De toda su ausente juventud ¹⁶

Un zoom en sordina de Praga

Al escribir estas líneas veo que el artificio que empleé para escribir el poema dedicado a Praga –ignoro qué tan singular pueda ser– sin duda contrasta con otros empleados para las ciudades anteriores.

¹⁵ RAMOS-IZQUIERDO, "Frente al muro, 1982". En: *Poesía y poética*, 2010, 140.

¹⁶ RAMOS-IZQUIERDO, "Cafe Konditorei Huthmacher". En: *Poesía y poética*, 2010, 141.

Ese poema se titula "La vista / visita al Castillo" y fue dedicado a F. K.¹⁷.

Escribí el texto a finales de la tarde del día posterior a mi visita del conjunto de monumentos que corresponden al castillo. Así, atravesé el Moldau y desde la otra orilla tuve otra *vista* que gracias al poema se convierte en otra *visita*. En la matizada luminosidad de la tarde, el poema se construye a partir del acto mismo de tomar una fotografía con los distintos enfoques producidos por el zoom de la cámara: otros puntos de vista que permiten la negación de la distancia y otra percepción de los detalles en una suerte de desplazamiento inmóvil.

Así esta "vista / visita" precede la posibilidad, evocada en la continuación del poema, de llegar o de haber llegado al Castillo en la realidad *frente a* la imposibilidad de llegar –alejarse al intentar acercarse– de aquel agrimensor K, referencia literaria fundamental de la ficción del siglo XX.

Sentado en una banca serena
En esta otra orilla paralela
Junto al discreto fluir del Moldau
Cuando son las seis y el sol no disturba
Al fondo se vislumbra el Castillo
Junto a su Catedral de San Vito
No se percibe tan lejano
Apenas al alcance del *zoom*:
Un girar del lente prestidigitador
Y se logra abolir la distancia
Subir por sus costados

¹⁷ Las iniciales corresponden a Franz Kafka (Praga, 1883-Kierling, 1924) uno de los dos grandes escritores nacidos en esa ciudad, que apreció profundamente. El otro es Rainer Maria Rilke (Praga, 1875 - Val-Mont, 1926).

Hasta donde el Castillo reposa
Recinto de Señores y Patricios
Extendido y pleno en la ladera

Bien se sabe
Que el Castillo no es inaccesible
Sí Ayer subí y bajé
Al Monasterio de Strahov y por la Loretanska.
Sí Ayer se podía visitar
Allí llegaban
Los inevitables camiones de turistas
Allí resonaban
Los gritos y salmodias de los guías
Allí se abrían
Los museos y sus apéndices de recuerdos

Sí Se podían atravesar sus patios
Visitar San Vito o San Jorge
Nutrirse de gótico o románico
Se podían ir a ver las maravillas
Que todo el Pueblo debe ver

¿Cómo demonios pudo ser
Que el pobre K nunca llegara?

Aunque en verdad
Él sin ver todo lo que está
Vio en su espera creciente
Aquello que no se acepta ver

Praha, 1986

México: variaciones y retoques en el tiempo

Quizá la esencia de las grandes metrópolis sea la del dinamismo, la movilidad y el cambio: ciudades que se transforman inexorables. En algún viaje de vuelta a México resentí los efectos de su continua mutación: la pérdida en un laberinto nocturno descrita en "Reflejo ausente":

A través de las venas de la ciudad
En un después de tantos años
Girar Obsesivamente girar
Sobre el asfalto de las calles
Rodar Dar vueltas falaces
Tratar de orientar una añeja brújula
De rescatar una casa conocida
Algún lejano cruce de alguna cita
Las luces de un bar o un restaurante
Buscar los recuerdos de instantes vividos
Resucitar los fragmentos de un antaño
En calles que sólo reflejan una ausencia
Entre la penumbra de otra ciudad
Que ya sólo persiste en mi memoria
Y en el oculto intento de estas líneas ¹⁸

Por otra parte, la ciudad, a pesar de su tamaño descomunal, puede convertirse en un lugar privilegiado de las sorpresas del azar. Así, en un paseo por el centro evoco, en las líneas de "En la calle de Tacuba", como un fugaz encuentro resulta revelador de los efectos del tiempo:

El breve encuentro azaroso
Con una amiga de otra época
Una figura que rescata un tiempo
Una voz que concita otras voces

Palabras que son rostros y situaciones
Las imágenes de pronto se desdoblaron
Reaparecen en latidos de *flashes*
De un fluir del recuerdo en contrapunto

Una fractura en el cauce cotidiano
Antes de la obligada despedida
Pues la oficina gris la espera ineludible
En un presente que anuló la esperanza¹⁹

México: encuadres y disonancias en el espacio

Al principio de este ensayo me interrogaba sobre las posibles diferencias al escribir la ciudad en un poema o en prosa. En el siguiente ejemplo –"La espera", un cuento breve de naturaleza fantástica– aparecerán, en el caso de mi creación personal, algunas posibles características distintivas: mayor énfasis en la narratividad, variedad de personajes, multiplicidad de los espacios, desarrollo y complejidad de la trama, hibridez genérica.

Los lectores que conozcan la ciudad de México reconocerán en el relato ciertas calles, ciertos lugares y, conforme vayan avanzando en la lectura, descubrirán que el encadenamiento de situaciones extrañas (*Das Unheimliche*) va acompañado de alteraciones del espacio urbano.

La acción del cuento comienza en el cruce de las calles de Génova y Hamburgo, en la Zona Rosa de la ciudad de México. Esta zona, a partir de los años sesenta, se convirtió en un lugar turístico internacional y fue de igual manera un espacio de encuentro de intelectuales y de movimientos culturales. La época en la que tiene lugar la acción del cuento se sitúa a finales de los años ochenta.

En el comienzo, el protagonista atraviesa la calle de Génova porque la mujer que lo acompaña le pide que vaya en-

¹⁸ RAMOS-IZQUIERDO, "Reflejo ausente". En: *Poesía y poética*, 2010, 187.

¹⁹ RAMOS-IZQUIERDO, "En la calle de Tacuba". En: *Poesía y poética*, 2010, 190.

frente, hacia donde ven a una persona que ambos reconocen. El lector espera que el personaje hable con esa persona, pero no lo hace, sino que ingresa en el edificio de Sanborns, una tienda que también es un restaurante. Entra a buscar tabaco, pero finalmente no les compra nada a los sacerdotes de un monasterio que son los vendedores. El personaje sigue caminando y en lugar de entrar al restaurante que lo ve vacío, se desvía y da vuelta a la derecha. Desemboca en una escuela adonde entra hasta llegar al ámbito cerrado de una piscina... A lo largo del texto, el personaje irá atravesando diferentes espacios urbanos en donde no hay una discontinuidad entre ellos ni entre sus interiores y exteriores, ni tampoco entre el nivel de la superficie o el de lo subterráneo. Este principio organizador del cuento permitirá la presentación de una ciudad como un espacio en continua mutación y desdoblamiento, así como de múltiples lugares cuyas fronteras son permeables o inexistentes. Un poco antes del final, el personaje emerge de un espacio subterráneo:

Conforme voy subiendo se van aclarando más los escalones y la luz de la tarde brota con fuerza desde la última ventanilla.

En la tienda de regalos no hay ni clientes ni empleados. Salgo al jardín de caminos entrecortados. Veo a lo lejos, por encima de los árboles, la masa de la cúpula de Bellas Artes. A lo largo de los senderos están dispuestas las tumbas; sólo unas cuantas tienen algunos ramos de flores, casi todos marchitos. Avanzo hacia la reja de la salida y descubro, junto a las últimas tumbas, a un cura que sonrío

con amabilidad mecánica, porque ya es la hora de cerrar. Se despide con esa dulzura profesional antes de esbozar el gesto con su mano que espera la limosna, sin atreverse realmente a pedirla.

La avenida Juárez luce amplia y cada vez más ancha. Se ve a lo lejos un horizonte despejado en el que más allá del Arco se destacan las torres de la Defensa.²⁰

Efectivamente, en el centro de la Ciudad de México se encuentra el Palacio de Bellas Artes; ahora bien, no existe ningún "cementerio", aunque en las cercanías del lugar, durante el terremoto de 1985, muchas personas murieron enterradas bajo los escombros de algunos edificios. Si es cierto que desde la Avenida Juárez, en donde se encuentra Bellas Artes, se alcanza a divisar el arco del Monumento de la Revolución, no es posible distinguir las "torres" de los edificios militares de la Defensa que en realidad se encuentran en un barrio lejano del oeste de la ciudad. Esa visión correspondería mejor a la perspectiva de los *Champs Elysées*, desde donde sí se pueden apreciar las torres del *Quartier de la Défense* a través del *Arc de Triomphe* y de la *Grande Arche*.

El cuento refiere así un viaje iniciado en las calles de la ciudad de México que, a través de un tránsito de mutaciones e imbricación de interiores y exteriores, llega a otro espacio con algunas de sus calles y edificios, pero que resulta *otra*

²⁰ RAMOS-IZQUIERDO, "La espera". En: *La voz del mar*, 2006, 33.

ciudad: el reflejo de una ciudad interiorizada conforme a una *lógica onírica*.

Punto de llegada: convergencias enarmónicas

Estas líneas son la etapa final de un viaje a través de la exposición de algunos cuadros verbales: de un recorrido por diversas ciudades y por sus espacios con valores simbólicos: el identitario, el del *locus amoenus* y el de lo fundacional; el del placer y el de lo sagrado o el de lo celestial y el de lo infernal; el de la modernidad y el de la multiplicidad; el de la superficie y el del subsuelo; el de la frontera; el del laberinto; el de lo inaccesible.

El poema, quizá mejor que cualquier otra forma de composición literaria, se abre a la lectura de otros niveles no inmediatos: para ver lo invisible, para que aparezca lo ausente. Ver en lo exterior, lo interior; en la superficie, lo subterráneo. Ver en las alusiones y en los detalles. Así, en la galería de textos de la ciudad he querido mostrar esas posibles lecturas: ver la ausencia, en la presencia.

Coda de contrastes

En mi primera visita a Berlín, en aquel entonces dividido, tuve una extraña experiencia en el metro. En algún momento

me subí en una estación en la parte occidental y el vagón atravesó la parte oriental sin detenerse hasta llegar a su destino occidental. Debajo de la piel de la ciudad estaba el flujo de sus arterias y sus vías. Quisiera cerrar este ensayo con el poema que por fin he escrito:

DESDE AQUEL U-BAHN

Esas imágenes
A través del recuerdo
Surgen ahora:
En el vagón del metro
Los rostros cotidianos

Sale el convoy
Entramos en el túnel
Suenan las vías
Avances incesantes
Entre cambios de luz

Se oyen ecos
Menor velocidad
Nos acercamos
A otra estación
Pero sin detenernos

Entre las sombras
Brotan la *Geisterbahnhof*²¹
Amurallada
Oscuros sus vacíos
Espectros en su nombre

Atravesamos
El espacio *oriental*
En este viaje
Obsesión repetida
En otras estaciones

²¹ "Estación fantasma": expresión que alude a todas las estaciones que fueron cerradas y amuralladas en el Berlín Oriental durante la época del muro.

En una de ellas
¿Es *Alexanderplatz*
O su fantasma?
En la angustia creciente
Del viaje sin aliento

En el vagón
Este silencio oscuro
De pesadilla
Que sigue inextinguible
En túneles sin nombre

Hasta que al fin
Una voz infantil
Rompe el silencio
Lentamente el motor
Por fin se inmoviliza

Brota la luz
Se desgajan las puertas
Salir al fin
Cruzar de nuevo gentes
Volver a la vigilia

Estar conscientes
Pasar al otro lado
Llegar aquí
Al espacio de signos
A concluir el poema

*Paris-Cagliari, marzo de
2017*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Apollinaire, Guillaume.

Alcools, poèmes 1898-1913.

Ramos-Izquierdo, Eduardo.

__ *i²*. Paris: Capitales, 1981.

__ *7*. México: Katún, 1982.

__ *Los años vacíos*. México: Siglo veintiuno, 2002.

__ *La dama sombría*. México: El viejo pozo, 2003.

__ *En las orillas del tiempo*. México: Rilma 2, 2005.

__ *En la zona prohibida*. México: Rilma 2: 2006.

__ *La voz del mar*. México: Rilma 2, 2006.

__ *Poesía y poética*. Sevilla: Arcibel, 2010.

__ "La espera", En: *La voz del mar*, México: Rilma 2, 2006, p. 29-33.

“El cronotopo de Buenos Aires como imaginario de diáspora”

Paola Blatter-Chan
Christian Albrechts Universität zu Kiel

Introducción

“ [...] toda sociedad es un sistema de interpretación del mundo; y aun aquí el término “interpretación” resulta superficial e impropio. Toda sociedad es una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese “sistema de interpretación”, ese mundo que ella crea.”¹

El filósofo greco-francés parte de que nada de lo social puede ser definido de modo exclusivamente objetivo, dando introducción a la subjetividad. Para el nombrado autor la importancia de lo imaginario, como desarrollo de la fantasía, está en vinculación con la restauración de la identidad originaria del ser humano. El individuo construye su realidad desde su propia representación del mundo, siendo los elementos de su propio interés los significativos y cuestionados, por lo tanto, subjetivos. En lo *imaginario* se halla lo simbólico de cada cultura cuyos elementos son utilizados no solo como forma de expresión sino que son base de su propia existencia. Toda sociedad recrea su propio

universo compuesto por los componentes simbólicos que ella misma construye y acepta como válidos: “La sociedad debe definir su identidad, su articulación al mundo, sus relaciones con él y con los objetos que contiene, sus necesidades y sus deseos”.² La realidad y la racionalidad son obras de la creación del *magma imaginativo* desde la incertidumbre individual que se resuelve en la institución de lo social. Por tanto, el imaginario social tiene como función organizar la realidad en sus supuestos ontológicos remitiendo a ese *magma de significaciones imaginarias* (valores, normas, mitos, representaciones, proyectos, tradiciones, lenguaje, religión, nación, etc.) que se instituyen concediendo valor y sentido tanto al mundo social como al natural.³

El presente análisis nos introducirá en la institución de imaginarios desde la diáspora como “dispersión de grupos humanos que abandonan su lugar de origen”⁴, concepto estrechamente ligado al de *migración* el cual ha sido rigurosamente aplicado para definir la movilidad geográfica de las personas que se desplazan ya sea de forma individual o de forma colectiva. La historia nos demuestra que las razones de este fenómeno se deben a diversos factores: miserias, guerras, epidemias, la necesidad de aportes humanos a regiones poco pobladas, condiciones políticas o re-

¹ CORNELIUS CASTORIADIS, *Los dominios del hombre*. Barcelona 2005, 69.

² CORNELIUS CASTORIADIS, 2005, 69.

³ CORNELIUS CASTORIADIS, “L’Institution imaginaire de la Société”, En: Ediciones Proyecto Revolucionario: *El pensamiento de Cornelius Castoriadis*, 1975, 68.

⁴ DRAE, «diáspora», Consultado el 10 de diciembre de 2015.

ligiosas, es decir el hombre en su esencia busca, condicionado por factores externos, la vía para poder cubrir las necesidades a lo que Freud define como *Eros* o *pulsión* de la vida, pulsión como "energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia un fin y se descarga al conseguirlo."⁵

Buenos Aires, ciudad escenario de dichas constituciones imaginarias enmarcadas en un cronotopo donde los imaginarios sociales, porteño y gallego se fusionan, se aúnan y se enfatizan.

¿En qué medida condicionan o modifican a la formación de imaginarios relacionados a una concepción espacio-temporal; la memoria, la pulsión del individuo de supervivencia, conexas a factores como el duelo de la pérdida de la tierra madre o de adopción, protectora y benefactora, ligado al trauma que conlleva tal carencia, añadido a realidades políticas, históricas y económicas?

Para dar respuesta a la nombrada cuestión, me serviré de la obra del autor Neira Vilas, nacido en Gres/Galicia. En 1928 emigrado a Buenos Aires a los 20 años y recientemente fallecido en su comarca natal, legado canónico de la literatura gallega, embajador indiscutible de dos espacios trasatlánticos.

Neira Vilas en Buenos Aires: el comienzo de la construcción de un imaginario en fusión

En las entrevistas que Nora Longhini realizó a Neira Vilas desde 2003 hasta la publicación de su libro *Neira Vilas os anos da Arxentina 1949-1961* (2007), el escritor nos hace partícipes de su propio testimonio, el cual perfila la realidad vivida. Buenos Aires era una ciudad allegada al pueblo gallego, vista como la esperanza en el camino de salida a una pobreza fraguada.

"O destino escollido foi anterior á decisión de irme. Buenos Aires érame algo próximo. Meu pai estivera por alá seis meses, en 1930 [...] trouxera tamén algúns libros [...]. Con todo, isto non foi determinante para que eu escollese a Arxentina para emigrar. Era case a única opción posible. O goberno de Perón puxera en marcha plans de desenvolvemento económico. Abundaba o traballo. [...]"⁶

El escritor llega a Buenos Aires el 10 de febrero de 1949, donde lo aguardaban parientes y paisanos, quienes habían cumplido con el nombrado procedimiento de *llamada*: "Cheguei a Buenos Aires o 10 de febreiro desde ano 1949. Agardábame Gumersindo, o parente que me arranxara os papeis[...]. Foron os meus primeiros guías na cidade."⁷

El Buenos Aires de los años cincuenta no sólo concedió una libertad, a la cual no tenía acceso la Galicia peninsular debi-

⁵ DRAE, «pulsión», Consultado el 10 de diciembre de 2015.

⁶ NORA LONGHINI, *Neira Vilas os anos da Arxentina 1949-1961, textos recuperados*, 2008, 19.

⁷ XOSÉ NEIRA VILAS, *Memoria gráfica*. En: capítulo *Os primeiros vinte anos*, 2013.

do a la opresión dictatorial del régimen, sino que también posibilitó la construcción de los pilares fundamentales en la creación de una identidad colectiva: literatura, lengua, tradición y cultura gallega.⁸

"En Buenos Aires ancheouse o horizonte vital de milleiros de mozos e mozas aldeáns que iamos arribando, cheos de ilusión, a aquela cosmópole [...] ademais, en contacto cos paisanos máis lúcidos e combativos, descubrimos Galicia, e dende entón traballamos con lexítimo entusiasmo pola dignificación do noso país de orixe."⁹

La ciudad austral de por aquel entonces era el centro de la cultura gallega, donde se aunaban tradición, folclore y lengua, fomentado por una generación de intelectuales exiliados con una dirección política determinada y presente: "Acababa de descubrir o meu país, Galicia, do que nada sabía antes de emigrar[...]."¹⁰

"Castelao e os galeguistas exiliados no Buenos Aires dos anos 40 conciben deste xeito a universalidade de Galicia. O feito de que residan na capital da República Arxentina tanto gran parte da intelectualidade galeguista como unha gran masa de traballadores emigrados sostivo tanto cuantitativa como cualitativamente este proxecto, polo menos durante as dúas décadas comprendidas entre 1940 e 1960."¹¹

En aquellos años cincuenta, con 400.000 gallegos nativos en la Capital Federal, pasó a ser el centro de la cultura gallega: coros, emisiones radiales, bandas de música, grupos de gaiteros, revistas, semanarios, editoriales y grupos teatrales formaban parte de la cuantiosa oferta.

Por este motivo no es casual que desde Buenos Aires escribiera en gallego *Memorias dun neno labrego* (1961). Para él; el escribir en su lengua materna, descubriendo y recreando el imaginario social de su tierra, significó algo sustancial y necesario:

"Era poder expresar libremente ideas e sentimentos e poder facelo na miña lingua, a de meus país, meus avós e os meus veciños [...] en Buenos Aires descubrín a singularidade cultural do meu país, que tiña como vehículo de expresión precisamente esta lingua, obra maior do noso pobo ao longo de oito séculos."¹²

Xosé Neira Vilas escribe *Memorias dun neno labrego* (1961), *Cartas a Lelo* (1971) y *Aquellos anos do Moncho* (1977) desde una diáspora inducida por la desesperanza. En la trilogía *O ciclo do neno* (1993), compuesta por las nombradas tres obras, los protagonistas son niños campesinos de una Galicia empobrecida y afectada por la Guerra Civil, en cuyos relatos se vislumbra una realidad que actúa como trasfondo de un escenario donde los componentes principales son los elementos creadores de un imaginario social. El escritor logra, desde su propia concepción de la realidad, la creación de un imaginario pai-

⁸ XOSÉ NEIRA VILAS, *A cultura galega en Buenos Aires: 1950-1960. Dúas singraduras na construción*, 2001, 11-12.

⁹ NEIRA VILAS, 2001, 18.

¹⁰ XOSÉ NEIRA VILAS, *Memoria gráfica*. En: capítulo *Arxentina*, 2013.

¹¹ FACUNDO REYNA MUNIAIN, "Políticas culturais no exilio galego Centro Gallego de Buenos Aires 1940-1960". En: *Grial*. Nr. 201, 2014, 127.

¹² XOSÉ NEIRA VILAS, *Memoria gráfica*. En: capítulo *Arxentina*, 2013.

sajístico y territorial, estableciendo de esta manera una conexión entre diferentes elementos de la experiencia individual en una manera colectiva, donde las costumbres, sentimientos, creencias, mitos, lengua y paisaje quedan reflejados, produciendo un valor de identidad dentro de una concepción tiempo-espacio idílico. El imaginario se halla en un continuo discurso dialógico con las diferentes entidades que conforman el mundo o, en este caso el micro-universo social en la búsqueda de solidez y estabilidad en los vínculos sociales que lo componen. Cito algunos ejemplos:

"Pola tarde xogueí soio á billarda na eira, e cando anoitecéu rubín ó faiado pra ollar o souto da romaría dende o ventanuxo.[...] O souto estaba alumeado con faroliños moi paveros... Tocaba a banda de Arca e maia de Ribeira, e a xente beilaba. Atruxos, cántigas, berros de nenos, ulido a pulpo [...]. Moitas pezas das que tocaron as bandas ya as tiña ouvido."¹³

"Canso de traballar o día enteiro inda tiña azos pra aquela fuxida. Collín medo. O camiño de Brandamo era escuro. Barullaban o grilos [...]. Vínaseme enriba a noite, cos seus medos, as súas curuxas e pantasma."¹⁴

"E nós veña atizar as erbas, mentras mozas e mozos, collidos pola mao, brincaban por riba do fumazo decindo:

"Sálvame, lume de San Xoán
Que non me morda cadela nin can."¹⁵

Asimismo Neira Vilas, realiza una recuperación nostálgica del *edén*, de la *infancia perdida* por medio de tres niños, siendo ellos los protagonistas y los que nos transportan a un mundo sensorial, donde a través de sus propias percepciones llenan sus relatos de inocencia y candidez provocando a través del espacio esa *caja de resonancia* de los propios sentimientos. De esta manera Balbino, en *Memorias dun neno Labrego*, por medio de una dialéctica simple pero de una profunda simbología, entrelaza el paisaje y los sentimientos:

"A min gostábame ollar os súcos. Sobor todo os que facía a xente non gaspalleira. Parecían un dibuxo, cos seus repinicoques, as súas voltiñas dacordo co ancho e o longo de cada leira. Aquelo era un arte. Voltéi a mirar pra o río e a comparalo coa vida. Coa vida de todos. A da xente que facía a labra; a dos que estaban lonxe, ou navegando, ou inda non naceran. ¡Qué procesión inmensa é o mundo! Qué feira, onde a todas as horas chegan uns e outros vanse."¹⁶

Neira Vilas publica en 1968 "*Historias de emigrantes*"¹⁷ luego de su traslado a Cuba en 1961. Obra donde se evidencia lo que Bowlby, en su investigación basada en Freud y Lidemann sobre el duelo y adaptación emocional ante una pérdida –sea física o simbólica– plantea una segunda fase en sus manifestaciones psicológicas nombradas como *añoranza* y *búsqueda*.

En la nombrada fase, se experimentan las emociones más vehementes y está caracterizada por una motivación poderoso-

¹³ XOSÉ NEIRA VILAS, *O Ciclo do Neno, Memorias dun neno labrego, Cartas a Lelo, Aqueles anos do Moncho*, 1993, 41-42.

¹⁴ NEIRA VILAS, 1993, 89.

¹⁵ NEIRA VILAS, 1993, 60.

¹⁶ NEIRA VILAS, 1993, 65.

¹⁷ XOSÉ NEIRA VILAS, *Historias de emigrantes*, 1975.

sa de recuperación de lo perdido. Búsqueda, desengaño, tristeza profunda, añoranza y nostalgia son los sentimientos significativos presentes en esta etapa.¹⁸ El vocablo gallego *morriña* expresa explícitamente ese sentimiento de tristeza o melancolía inducido por la nostalgia de la tierra natal o quizás a una tierra perdida.

Pero a diferencia a *O ciclo do neno*, en *Historias de emigrantes* (1975), se observa un segundo trabajo de duelo provocado por el alejamiento de la tierra de adopción -Buenos Aires-, de esta manera se observa una construcción de un imaginario porteño en fusión constante con un imaginario gallego emigrante.

Luis Seoane expresa claramente esta conversión y amalgama evidenciada en la obra neiriana de la década del 70.

"Dende Habana lembra Buenos Aires, e describe, citaas, esceas de costumes que teñen que ver cos galegos emigrados e lugares como: o Panteón do Centro Galego o Centro Ourensán o Centro Lucense, o Coro Terra a Nosa... Lembra as rúas de Buenos Aires, os barrios, as estacións de tranvías ya desaparecidas, como as coche-rías do Lacroze, e vellos ídolos porteños como Fangio, Xa douto tempo, ou River Plate... Buenos Aires está presente nos contos de Neira Vilas como na súa vida."¹⁹

Buenos Aires se convierte en escenario de su obra, la memoria actúa como punto de conexión subjetiva, colmada de factores simbólicos en fusión: expresiones,

lengua, espacios, mitos y tradición toman características porteñas desde una memoria individual y colectiva concebida en el imaginario gallego emigrante: Así se distinguen composiciones híbridas en lunfardo y en gallego como "Abur, pibes" "se prueban las pilchas" espacios reales característicos de la gran ciudad; como villas miserias, barrios tradicionales como Saavedra, Chacarita, Belgrano o Parlemo; calles como Corrientes, Callao y Talcahuano; puntos referenciales para la colectividad gallega en Buenos Aires como el Centro Ourensán, Centro Galego, el Centro Lucense o el Centro Betanzos; Gardel cantando "pobre mi madre querida", polcas, chamames, rituales y mitos que conforman el imaginario gallego, se mutan y de esta manera el *entroido* pasa a ser *murga*:

"En Callao era maor rebumbio. Ìan e viñan camiós cheos de xente que berraba por berrar. Trompetas. Bombos. O papel picado caía mandas no rostro de calquera; do que estivese máis perto. Disfraces rechamantes."²⁰

De repente se reiteran las mismas cartas que en "Cartas a Lelo" Moncho escribía a su amigo en Brasil, contándole sobre su aldea natal -esta vez desde otra mirada- desde un emigrante en una gran ciudad hacia un amigo emigrado a Venezuela "Deixaches Bos Aires por otro retallo da América."²¹

Buenos Aires, megápolis rioplatense, esta vez como madre patria de adopción, queda fosilizada en la memoria del emi-

¹⁸ GUIC SESNIC Y NICOLAU SALAS, El trabajo de duelo. En: *ARS MEDICA, Revista de Estudios Médicos Humanísticos*, 2016, 162-169.

¹⁹ LUIS SEOANE: Prólogo. En: Xose Neira Vilas: *Historias de emigrantes*. La Coruña 1975, 11-12.

²⁰ NEIRA VILAS, 1975, 101.

²¹ NEIRA VILAS, 1975, 30.

grante gallego que retorna, configurando un nuevo *yo* y un nuevo *nosotros colectivo*.

Basta evocar las palabras de Galeano en su "Río del Olvido":

"Yo estaba empezando mi exilio en España, y pensé: si bastan las aguas de un río para borrar la memoria. ¿qué pasará conmigo, resto de naufragio, que atravese todo un mar? Pero yo había estado recorriendo los pueblecitos de Pontevedra y Orense, y había descubierto tabernas y cafés que se llamaban Uruguayo, Venezuela o Mi Buenos Aires Querido y cantinas que ofrecían parrilladas o arepas, y por todas partes había banderines de Peñarol, Nacional y Boca Juniors, y todo eso era de los gallegos que habían regresado de América y sentían, ahora, la nostalgia al revés. Ellos se habían marchado de sus aldeas, exiliados como yo, aunque los hubiera corrido la economía y no la policía, y al cabo de muchos años estaban de vuelta en su tierra de origen, y nunca habían olvidado nada. Y ahora tenían dos memorias y tenían dos patrias."²²

O las de Roberto Arlt en sus *Agua-fuertes gallegas*:

"Y yo tengo piernas de hombre de ciudad. El Miño corre abajo. Caudaloso, formando en ciertos trechos espejos tan cristalinos que la montaña azul y las nubes sonrosadas se reflejan en él. Me acuerdo de los gallegos de Buenos Aires. Canturreo la "Alborada", de Veiga. Me acuerdo de los gallegos de Buenos Aires. "As vaquiñas". ¡Cómo se les debe apretar el corazón cuando recuerdan a su Galicia!"²³

El Río paralelismo simbólico, nexo *mnésico* de dos espacios, urbano y aldeano: Buenos Aires y Galicia.

O Río a penas podes adiviñalo
porque a luz cégate de súpeto,
pero imaxinas a xente con echarpe e sobretodo
arrente os cen barrios porteños.²⁴

Buenos Aires, posibilitó la construcción de un *magma de significaciones imaginarias* dando identidad, valor y en cierta medida, un concepto de nación a una diáspora marcada por la penuria y opresión.

Pero a su vez el individuo desde su propia filiación a una tierra madre de adopción: cuya pérdida provoca un nuevo desequilibrio emocional, desamparo, tristeza y añoranza; asimismo la memoria, dieron lugar a que Buenos Aires fuese un espacio-lazo donde dos imaginarios se fusionan conformando una entidad propia y única.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

Neira Vilas, Xosé.

— *O Ciclo do Neno, Memorias dun neno labrego, Cartas a Lelo, Aqueles anos do Moncho*. Madrid 1993, 41-42.

²² EDUARDO GALEANO, *El Río del Olvido*, 1993, 85.

²³ ROBERTO ARLT, *Agua-fuertes gallegas*, 1935.

²⁴ LUIS G. TOSAR, *Que vinte anos non é nada*. En: Javier Gómez-Montero: *Territorien der Lyrik in Spanien*, 2001, 108.

__Historias de emigrantes. La Coruña 1975, 11-12.

González Tosar, Luís.

Que vinte anos non é nada. En: Javier Gómez-Montero: Territorien der Lyrik in Spanien. Berlín 2001, 108.

Arlt, Roberto.

"A lo largo del miño. Recuerdo a los gallegos de Buenos Aires. Paisajes puros, suaves y plácidos". En: *Aguafuertes gallegas*, El Mundo, 20 de setiembre de 1935.

Galeano, Eduardo.

"El Río del Olvido", En: *El libro de los abrazos*, Ed. Siglo XXI, Bs.As 1993, 85.

Fuentes secundarias

Bajtín, Mijail.

Teoría y estética de la novela. Madrid 1989.

Castoriadis, Cornelius.

__*Los dominios del hombre.* Barcelona 2005, 69.

__"L'Institution imaginaire de la Société"
En: Ediciones Proyecto Revolucionario: *El pensamiento de Cornelius Castoriadis.* Vol. 1, 1975, 68. Consultado el 31 de mayo de 2015.
En:<http://www.scribd.com/doc/33666980/El-Pensamiento-de-Cornelius-Castoriadis-I>

__"L'Institution imaginaire de la Société"
En: Ediciones Proyecto Revolucionario: *El pensamiento de Cornelius Castoriadis.* Vol. 2, 1975. Consultado el 31 de mayo del 2015. En:<http://es.scribd.com/doc/33667015/El-Pensamiento-de-Cornelius-Castoriadis-II>

Guic Sesnic, Eliana y Salas Nicolau, Alberto.

"El trabajo de duelo". En: *ARS MEDICA, Revista de Estudios Médicos Humanísticos.* [S.l.], v. 34, n. 2, Chile agosto 2016, 162-169. Consultado el 21 dic. 2016.
En:<http://www.arsmedica.cl/index.php/MED/article/view/215/148>

Neira Vilas, Xosé.

__*Memoria gráfica.* En: capítulo *Arxentina*, Santiago de Compostela 2013.

__*A cultura galega en Buenos Aires: 1950-1960. Dúas singraduras na construción.* Coruña, discurso leído el día 17 de noviembre 2001.

__*Cartas de vellos amigos 1959-1998.* Vigo 2010.

Longhini, Nora.

Neira Vilas os anos da Arxentina 1949-1961, *textos recuperados.* Vigo 2008, 19.

Reyna Muniain, Facundo.

"Políticas culturais no exilio galego Centro Gallego de Buenos Aires 1940-1960". En: *Grial. Revista Galega de Cultura*, 201, Vigo 2014, 122-127.

Real Academia Española (2014).

«diáspora». Diccionario de la lengua española (23.^a edición). Madrid: Espasa. Consultado el 10 de diciembre de 2015.

En: <http://dle.rae.es/?id=DfgcpYr>

«pulsión», Diccionario de la lengua española (23.^a edición). Madrid: Espasa. Consultado el 10 de diciembre de 2015.

En: <http://lema.rae.es/drae/?val=pulsi%C3%B3n>

La ciudad en la obra de Quevedo y Zubieta

—
Claudia Chantaca

Universidad de Ulsan – Corea del Sur
Université Paris-Sorbonne

De acuerdo con Roland Barthes, en nuestro andar por la vida el encuentro con los objetos siempre suscita la lectura. Particularmente, cuando vamos por la calle, un vestido, un automóvil, una imagen publicitaria y hasta un gesto nos lleva a leer; en este caso, la lectura es el acto intencionado de la mirada que consiste en develar la red de significaciones inherente al lugar que ocupan estos objetos en el espacio, es decir, interpretar su función discursiva. Desde el punto de vista antropológico-semiótico los asentamientos urbanos se generan en la síntesis espacial de todos los discursos; según Lévi-Strauss comportan “la cosa humana por excelencia”¹ al ser producto de la deliberada intervención del hombre sobre la naturaleza. La ciudad comparte el estatuto de artificio con la sinfonía y el poema si bien persiste en ella una especie de nostalgia de lo natural manifiesta en la absorción y el replanteamiento de lo salvaje mediante reservas, jardines y parques.

En este marco, afirmar que el hombre de las ciudades “pasa su tiempo le-

yendo”², demanda una serie de precisiones en torno a las prácticas de lectura y su asociación a las diferentes actuaciones dentro de la urbe; para seguir glosando a Barthes, el sujeto ciudadano lee, “ante todo imágenes, gestos y comportamientos: este automóvil me comunica el status social de su propietario, esta indumentaria me dice con exactitud la dosis de conformismo”³, etc., por lo que se coloca a una distancia de analista respecto a lo observado/leído y entonces el espacio deviene texto. Si, por el contrario, lo percibido es fuente de afectación para el lector mismo, la ciudad se vuelve escenario y símbolo.

Los saberes del urbanismo, la geografía, la historia, la sociología e incluso la arqueología se condensan en la *mathesis* literaria para modelar las representaciones de lo urbano. Se sabe que, desde la visión de Borges y Sábato podemos conocer Buenos Aires o, bien, a través de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, asistir a la pintura de México cuatro décadas después de la Revolución. Sin embargo, esta facultad efrástica de la narración quizá pueda moldear también a ese otro saber, aun sin delimitar según Barthes, el conocimiento que proviene de la vivencia lectora de la ciudad: una erótica de lo urbano.

Nuestro trabajo recupera la descripción de lo urbano en los libros de memorias de Salvador Quevedo y Zubieta, *Recuerdos de un emigrado* y *Un año en Londres* a fin de

¹ CLAUDE LEVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*, 2006, 122.

² ROLAND BARTHES, *La cocina del sentido*, 1993, 223.

³ ROLAND BARTHES, 1993, 223.

reflexionar sobre la relación entre lengua y memoria, como mecanismo de apropiación inherente al discurso de los exiliados.

La ciudad y los tipos sociales

Suele considerarse a Quevedo y Zubieta un "narrador del Porfiriato cuya obra de ficción se desarrolló con posterioridad a 1911"⁴, no obstante, se tiene noticia de sus primeros relatos bajo los seudónimos de Arturo, Filintos y Triboulet en revistas tales como *La Alianza Literaria* (1875-1876) y *El Republicano* (1879).⁵ Abogado, médico y periodista, participó en varias polémicas políticas y literarias de su época fiel a su convicción sobre una suerte de responsabilidad y misión de los poetas de cara a la situación social de su tiempo. Así consta en su prólogo a *Huerta: drama en cinco actos* (1916) y en el libro *Manuel González y su gobierno en México: anticipo a la historia* (1885), del que afirma estar resuelto a publicar a pesar de "los ataques materiales y morales de los que sería víctima", pues lo más importante es la utilidad del libro para su país.⁶

La obra *Manuel González* reúne algunos de los artículos aparecidos en *El lunes*, un semanario de oposición cuya mordaz crítica llevó a Quevedo y Zubieta a exiliar-

se en 1882 primero en Madrid, después en Londres y por último en París. De esta época datan *Recuerdos de un emigrado* (1883) y *Un año en Londres: notas al vuelo* (1885). Ambas obras poseen carácter testimonial, si bien su estructura es transgénica al ser una mezcla de crónica, ensayo y relato. Sin lugar a dudas, tanto el desarrollo de la anécdota como los temas abordados se ven influidos por su experiencia de sujeto migrante; no viene en gratuidad que la exploración filológica, rasgo distintivo de su producción literaria, aparezca por primera vez en estos textos a modo de metodología para delimitar las imágenes de la mexicanidad.

Desde su circunstancia de extranjería, la escritura de la Historia parece ser un procedimiento de reapropiación de la patria y experimentar pertenencia, por lo cual, en sus memorias, la narración de su situación personal lo ocupa apenas un instante y más bien es móvil para reflexionar sobre las vías a través de las cuales el habla de los mexicanos ha interpretado y absorbido los cambios sociales desde los orígenes de la nación. Se diría que, en la etapa de exilio, el autor asume que la lengua es el lazo más fuerte con su país de origen, por ser el medio a través del cual puede evocar el contexto ausente, vivirlo como símbolo. Esta manera de construir el discurso expone la vivencia de la fragmentación en el sujeto migrante, quien es un *otro* ajeno al nuevo contexto que no autentica su ser, más bien lo constriñe volviéndolo competente en las fórmulas para sortear la vida diaria, pero tampoco puede afirmarse en su individualidad

⁴ JAIME MARTÍNEZ MARTÍN, *Una visión tragicómica de la Revolución*, 2011, 106.

⁵ CARMEN VIDAURRE, *Las propuestas narrativas de Salvador Quevedo y Zubieta*, 2014, 16.

⁶ Cf. SALVADOR QUEVEDO Y ZUBIETA, *Manuel González y su gobierno en México*, 1885, XVI.

pues ésta sólo existe si se funde en los rasgos de una identidad colectiva.

El autor de este libro ha pensado y hablado así, en el recogimiento de su situación de extranjero en medio de una inmensa ciudad de lengua y costumbres tan diferentes de las suyas; pero impórtale añadir que al escribir, siempre ha tenido en torno de él un círculo ideal de lectores compuesto de los hombres de su idioma y su raza. Para ellos piensa, con ellos habla, con sus parientes del Mediodía, sus hermanos del trópico, con todos los que piensan con él bajo los mismos puntos de vista y hablan con él esta hermosa lengua española tan decaída y despreciada hoy en el mundo, pero por la cual tenemos que luchar, y nuestra mejor lucha se hará demostrando a los otros pueblos disímbolos al nuestro que por ella, mal o bien, los analizamos, por ella los traemos a la observación popular y por ella afirmamos nuestra presencia en el gran cuadro de la vida. Con ellos habla, no como un maestro que trata de enseñarles algo nuevo ni iniciarles en oculta ciencia, sino como un hombre que vuelve a su patria de largo viaje y cuenta a sus amigos y compatriotas lo que ha sentido y lo que ha visto allá, en una especie de mundo aparte, en la metrópoli de una raza prepotente que despierta nuestra rivalidad, pero a la cual debiéramos aproximarnos más y tratar mejor de comprenderla, aunque no sea sino para cooperar a que el funesto CHAUVINISME, la reclusión egoísta de los países que apenas conocen algo de sí mismos y nada de los demás, no siga oponiéndose a que los hombres entren a ser ciudadanos de la patria universal.⁷

A pesar de reprobar los procesos de aculturación característicos del colonialismo inglés (también en *Recuerdos de un emigrado*, opone los mecanismos de absorción cultural de españoles e ingleses en América), admira el progreso y avance tecnológico en las ciudades anglosajonas, elemento que determina la constitución de su pueblo. A propósito de la organización de los transportes al interior de Londres, en su ensayo *Locomoción*, el autor identifica dos rasgos típicos de los londinenses: por un lado, se trata de seres alienados como "un obrero múltiple y anónimo, compuesto de empresarios y accionistas, de ingenieros y peones"⁸ unidos por el fin común de vincular a toda la urbe; por el otro, su iniciativa de conectar el núcleo citadino con los suburbios es prueba de un afán descentralizador que logra diseminar la "urbanidad" en espacios no urbanos. Así, la cultura no se concentra/aísla en un solo núcleo, diseña mecanismos de expansión ya sea para proveer "comodidades estéticas" conduciendo a los foráneos hacia las distracciones y placeres ofertados por la ciudad, o para ampliar la vida productiva al hacer de las ciudades focos laborales no habitables.

De acuerdo con Jaime Salcedo S., "a diferencia de las ciudades europeas que crecieron y se transformaron a golpes de arquitectura, las ciudades americanas fueron idea de ciudad que con el tiempo — a veces después de mucho tiempo— llegaron a ser arquitectura"⁸, por ello no es raro que el crecimiento "tentacular" de

⁷ SALVADOR QUEVEDO Y ZUBIETA, *Un año en Londres*, 1885, VIII-IX.

⁸ JAIME SALCEDO SALCEDO citado por CECILIA CASTRO LEE, *En torno a la violencia en Colombia*, 2005, 83.

Londres maravilla a Quevedo y Zubieta. Por contraste con los ferrocarriles mexicanos, en la ciudad anglosajona la avanzada en las comunicaciones supone progreso, pero también un constructo estético:

Aquella línea que ciñe a Londres, serpenteando por las últimas casas donde la ciudad se desvanece y empieza el campo, con las otras dos sensiblemente paralelas que circuyen la City, todas concéntricas y tendiendo a la elipse con como órbitas planetarias, aquellas otras que se desvían hacia uno y otro lado del Támesis reconociendo por centro cuarteles secundarios, son órbitas de satélites y aquellas otras mal determinadas que van convergiendo algunas veces desviándose otras en múltiples direcciones, parecen indicar los caminos misteriosos por donde se mueven astros errantes.

Cuando la noche llega, todo aquel sistema de órbitas se constela; es que se han encendido los reverberos y linternillas de las locomotoras, y entonces a todas sus luces, azules, rojas ó blancas, según el color de los cristales, se las ve marchar como astritos de un cielo sublunar.⁹

La comparación entre las vías férreas y las órbitas planetarias para explicar la belleza de la organización londinense parece evocar un ideal de armonía clásico, ya que la sincronía entre múltiples componentes cuyos sentidos (direcciones) son distintos requiere un minucioso cálculo previo y una ejecución estricta. La coordinación entre lo aparentemente arbitrario es vista como una hazaña, un acto colectivo virtuoso equiparable a lo que, en la tradición cultural de occidente, tiene con-

notaciones divinas: el cosmos, entendido por su etimología de orden. De este modo, los cambios traídos por la locomoción dotan de belleza a las ciudades europeas, belleza perceptible sólo desde un posicionamiento externo (el sujeto alienado que habita en la cotidianidad del transporte no logra aprehenderla) con lo cual su reflexión sobre los transportes se convierte en la expresión de su discurso extranjero ante el contexto anfitrión. El deseo de disociarse y mirar "desde arriba" para comprender el diseño de la ciudad europea es metáfora del extrañamiento propio del exilio:

¡Qué bella debe ser esta gran ciudad en movimiento, contemplada así, desde el punto de vista de los pájaros! Desde abajo, mezclado en el tumulto que lo rodea y que lo empuja, el observador no puede experimentar otra sensación que la del aturdimiento. Aun el viejo londonense, cuya vida toda se ha agitado dentro de este Océano de calles, no se da cuenta exacta del eterno ir y venir de trenes que trepidan bajo sus pies o zumban sobre su cabeza, y cuando llega a ciertas estaciones se le ve, confundido, trastabillar de aquí para allá...¹⁰

Por otro lado, no sólo se erige observador de la arquitectura citadina, en el ensayo *Londres de noche* sino que también se elabora una clasificación de los ingleses a partir de sus comportamientos en áreas públicas. El autor contrasta los saberes adquiridos en sus viajes a través de otras ciudades europeas e intenta una tipología de los londinenses según su función en los lugares emblemáticos: en pri-

⁹ CECILIA CASTRO LEE, *En torno a la violencia en Colombia*, 2005, 5-6.

¹⁰ CASTRO LEE, 2005, 4.

mera instancia, establece la gama de sitios donde se congregan acorde a su clase socioeconómica, desde el *club* y los *restaurants-buvettes* hasta "las tabernuchas de los barrios miserables", pues, en su opinión, si en una ciudad es patente la miseria, es en Londres¹¹; posteriormente, realiza un catálogo, de los tipos sociales al interior de la taberna inglesa. Así describe al hombre mascullando su pipa, la mujer reclinada contra el mostrador "mirando estúpidamente, sin ver nada", el *esquire* que juega los naipes y bien puede ser obrero o bien empleado de la City y la *barmaid*, quien sonríe a la gente y perfuma el local pese a que no se compare, en opinión del autor, a las "beldades de la *brasserie* de París". Cada uno de los tipos lleva su bebida siempre en la mano (la mujer lleva un *gin*) y la *barmaid* se encarga de suministrarla.¹²

El ideal etnocéntrico obrero es ostensible también en los asientos de sus bares, en oposición a los transeúntes franceses dispuestos a ocupar sillas y mesas, los ingleses prefieren "sentarse a medias en un taburete" o quedarse de pie como si tuviesen un apremio, sin detenerse mucho en el goce de pasar el tiempo. En particular, el código de vestido contribuye a preservar la jerarquía de los actores en estos centros, "microcosmos" reflejo de los mecanismos de segregación urbanos, cuyo diseño cuenta con un "pequeño tabique de madera levantado entre dos puertas, en una de las cuales dice *public* y en la otra *private*".¹³ El ingreso a una u otra sec-

ción está determinado por el uso de "un traje *respectable*" para los hombres o una "bonetita reluciente sujeta por las bridas de raso anudadas bajo el cuello"¹⁴ para las mujeres. Cabe destacar que el autor identifica cierta "espontaneidad" en la interpretación de los signos del vestido dado que no corresponde a nadie, ni siquiera al tabernero, asignar a las personas su posición dentro del establecimiento, ello se sabe y no se violenta.

La endeble situación del muro divisor evidencia su carácter simbólico ante los londinenses quienes asumen su estrato en el espacio social con naturalidad.¹⁵ Siguiendo al autor, la intuición estratificada de los londinenses, manifiesta incluso en las horas de esparcimiento, es un reflejo de la morfología del espacio. Tales especulaciones hacen eco de sus lecturas de Taine y Herder, cuya reflexión de sociología literaria basa sus postulados en el entendimiento de que los productos culturales reciben un notable influjo del entorno. Raza, medio y momento contribuyen a la disposición moral del hombre, es decir, son directrices en su sistema de acciones: "Cuando se ha reconocido así la complejidad interior de una raza, hay que considerar el medio en que vive —dice Taine—, porque el hombre no está solo en el mundo, sino que le envuelve la naturaleza y le rodean los otros hombres."¹⁶ Por consiguiente, el trazo poblacional uniforme, síntoma del pensamiento proleta-

¹¹ Cf. QUEVEDO Y ZUBIETA, 1885, 33-49.

¹² Cf. QUEVEDO Y ZUBIETA, 1885, 73-77.

¹³ Cf. QUEVEDO Y ZUBIETA, 1885, 73-77.

¹⁴ QUEVEDO Y ZUBIETA, 1885, 73-77.

¹⁵ QUEVEDO Y ZUBIETA, 1885, 73-77.

¹⁶ HIPÓLITO TAINE, *Historia de la literatura inglesa*, 1900, 22-23.

rio, no puede sino generar disciplina en los habitantes:

El transeúnte pedestre por las calles de Londres o el que pasee en los ferrocarriles urbanos por sobre los tejados, puede distinguir largas hileras de casas, todas iguales como alveolos de abeja, revelando que un pensamiento de unidad y una acción común han presidido a su construcción. Algunas con su jardincito al frente, casi todas con su *kitchen-garden* o *poultry-yard* a la espalda, sus fachadas sencillas, pero acusando solidez y corrección, ni un ladrillo carcomido, ni una pizarra desencajada, ni una fractura en las ventanas, nada que turbe la simetría severa que es la única elegancia exterior del hogar inglés.¹⁷

Si en *Un año en Londres* Quevedo y Zubieta es observador de la sociedad en su calidad de agente externo, en *Recuerdos de un emigrado* su encuentro con la cultura española motiva la descripción de su patria. En el prólogo, Emilio Castelar comenta que el valor del patetismo en la escritura de Zubieta es medio para mover a los lectores, lo que acerca sus memorias a la ficción y lo exime del carácter de documento. Para el autor gaditano, si bien estas memorias carecen de "la bella perspectiva" derivada del alejamiento temporal, la vehemencia de su estilo logra plasmar las escenas casi en "tiempo real": "siéntense las congojas de la desesperación mezcladas con los anhelos de la incertidumbre á cada instante, como si el autor escribiese los sucesos al mismo tiempo que iban ocurriendo, y pasase su alma por las

mismas fases que atraviesan los hechos en el momento de suceder".¹⁸

La memoria, ese ojo del alma que ve hacia el pasado, ha sido mi principal factor en la formación de esas páginas[...] Si antes hubiera escrito, quizá no hubiera podido evitar que mis recuerdos de la patria se acibarasen en la fuente de amargas impresiones recientes; pero escribí entonces, cuando llegado a esta España, que evoca tantas memorias de México cuantas del ausente hijo excita una madre, sentí gritar en mí la voz de la tierra llamándome a estudiar las virtudes y bellezas que en ella campean[...] deo otros detalles en su incorrección, pecados de forma, verdaderos deslizamientos de mi lengua nativa en medio de esta lengua de Cervantes y de Castelar que tan pura y tersamente se habla en Castilla[...] porque prefiero explotar humildes elementos y formas, tan propios de la literatura de mi país, como lo son de su naturaleza los magueyes y los mezquites, a lanzarme a la heredad ajena en busca de los rastrojos que pueda hurtar, como lo hacen en la América latina muchos extraviados, que cifran todas sus faenas y glorias literarias en rapsodias e imitaciones de los periódicos y libros franceses.¹⁹

Al cambiar de lector ideal se modifica también la perspectiva del exiliado, de modo que, en *Un año en Londres* el deseo del escritor era transmitir a los hispanohablantes sus impresiones sobre una ciudad extraña mientras que en *Recuerdos de un emigrado*, dirige a los europeos fragmentos de su patria y el ejercicio le per-

¹⁷ QUEVEDO Y ZUBIETA, 1885, 57.

¹⁸ EMILIO CASTELAR, "Prólogo" a *Recuerdos de un emigrado* de Salvador Quevedo y Zubieta, 1888, XVIII.

¹⁹ SALVADOR QUEVEDO Y ZUBIETA, *Recuerdos de un emigrado*, 1888, 2-5.

mite reconstruirse a sí mismo mediante la memoria. No podemos pasar por alto el desajuste entre estas dos publicaciones y las obras inmediatas, escritas en lengua francesa durante su estancia en París, debido a que este rasgo delimita tres grandes etapas en su escritura, las cuales describen una progresión en el sentimiento de extrañeza del exiliado: a) un movimiento cuasi científico-descriptivo, donde el autor intenta desde su sistema y con sus propios medios, distinguir al otro; b) la reminiscencia de la raíz, donde descubre signos de sí mismo en la cultura anfitriona y; c) una etapa integrativa en la cual su individualidad logra comunicarse con los otros y construye un discurso intercultural. En cierto sentido, escribir en una lengua ajena, es un comportamiento dialógico que altera identidades: la de quien escribe por contaminación y la imaginaria o representada por tratarse de una interpretación. En palabras de Chiellino:

El escritor que confía su creatividad a una lengua que no es su lengua materna, se encuentra ante la necesidad de construirse una identidad operativa en la lengua en la que quiere ser escritor. Para alcanzar [también] una identidad operativa de escritor, éste debe conectar dialógicamente las dos lenguas, la de su pasado y la de su presente. Si decide escribir en la lengua de su presente, deberá reconstruirle una prehistoria recurriendo a la memoria histórico-cultural de la lengua materna, pero sobre todo a aquello que se ha sedimentado en ella de su propia vida.²⁰

²⁰ CHIELLINO citado por JESÚS ALACID GARCÍA. En: *La narrativa de Agustín Gómez-Arcos*, 2016, 24.

El séptimo texto de la antología plantea que la ciudad de México es un espacio donde convergen los tipos mexicanos más representativos: el indio que se traslada a ella para ofrecer sus productos "marchando ordinariamente por el empedrado; el rancharo[...] *caracoleando* su caballo en medio de la calle, y el lépero, satisfecho de su ciudadanía, codeándose en la acera con damas y caballeros.²¹ En estas maneras de apropiarse de la calle, sólo el lépero se atiene a las fórmulas de civilidad, a pesar de su circunstancia marginal.²²

El autor despeja el significado de la palabra *lépero*, utilizada de modo despectivo como un sinónimo de miserable, pero que, en realidad se refiere al "humilde obrero mexicano" distinto de la clase urbana europea. El *lépero*, *lepérito* o *pelado* se identifica por la simplicidad de su traje, compuesto sólo "de calzones y camisa y una *frazada* o abrigo de lana que lo envuelve como en un *plaid*". Según Quevedo y Zubieta, su comportamiento se define como "una risa estoica [al estilo] de Diógenes desde su tonel, con la diferencia de que [el *lépero*] no pediría a Alejandro que se hiciese a un lado para no privarle del sol, sino que se burlaría de él porque se lo

²¹ ALACID GARCÍA, 2016, 216.

²² Respecto a la descripción y análisis de la cultura mexicana como antecedente al texto de Quevedo y Zubieta pueden citarse la *Colección de documentos para la Historia de México* de Joaquín García Icazbalceta (1858, primer volumen y 1866, segundo volumen); *México y sus alrededores*, una compilación realizada de los extranjeros Decaen y Debray (1855). En estas contribuciones "se aprecian los pueblos, ciudades, gentes, costumbres y atuendos que constituyen a México, así como la belleza de algunos paisajes..." (Conrado Gilberto Cabrera, *La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo XIX*, 2005, 206).

quitaba".²³ Según Quevedo y Zubieta, el ingenio leperesco, como sarcasmo e irreverencia respecto al discurso oficial, fue absorbido por las expresiones de la música popular, como dejan escuchar los "suspiros" de la valona michoacana, las adaptaciones nacionales de la malagueña y la guajira, además de la alegría de los jarabes, donde resuena a la par del zapateo, su danza típica.²⁴ Sin embargo, se trata de realizaciones de la lengua tan íntimamente comprometidas con la idiosincrasia nacional que resultan inaccesibles al ojo extranjero, por contraste con las formas poéticas tradicionales:

Difícil sería compilar en un cuadro armónico las mil piezas de esa especie de inmensa jacarandina mexicana que se enlaza con la historia del país, integra el carácter nacional, invade el diálogo familiar y se desparrama, a veces, en la literatura, en el libro, en el periódico; excrecencias del *caló* más picaresco que haya brotado en la lengua española, y que envuelve y se enreda a toda la vida social de México, semejante a esa vegetación viciosa de las lianas de América, prodigioso parásito que propaga sus festones por todos los árboles de un bosque. El escritor no acierta a recoger en las canteras, donde se hallan estratificados, esos pedruscos deformes que chispean el oro del ingenio, pero que llevan fuertemente adherida una capa de lodo que ensuciaría el papel. Se puede dar existencia literaria a los cantares españoles, salidos del seno de este pueblo dotado por los árabes, como ningún otro, de un gran sentimiento del metro y de la rima, y poseedor natural de la lengua castellana en su más limpia tersura; pero es difícil hacer lo mismo con ese

centón de coplillas irregulares, de motes, de dicharachos que componen el caudal de ingenio derrochado por el lépero.²⁵

Por tanto, del rasgo leperesco en la cultura deviene el proceder natural del mexicano ante lo extranjero, es decir, el modo de hacer escarnio de lo diferente cuando esto pretende imponer dominio. De entre los procesos históricos que manifiestan esta actitud, Quevedo y Zubieta recuerda las acciones emprendidas por el pueblo contra el dominio de Maximiliano en el territorio nacional. Refiere a una "lista de pensamientos epigramáticos contra el ejército invasor y la corte extranjera" que se esparció rápidamente por todo el país: "brotaba del fandango del barrio, al borde del mostrador de la pulquería, entre los frescos de sus muros poblados de Silenos y bacantes que bailan en campos cerrados por horizontes de magueyes", también se compartía oralmente por las calles y las plazas, "subía al periodiquillo chocarrero, entraba con él en los hogares".²⁶

Aunque es difícil para el autor fijar con certeza una fecha a esta burla anónima, advierte cierto paralelismo entre el declive de la campaña de Maximiliano en México y la actitud "igualada" del lépero. Al principio del conflicto cierto prestigio asociado a las victorias de los franceses opacaba la moral de los mexicanos; sin embargo, observa que en la década de 1860, la desventaja empezó a disiparse por el "impulso de uno de esos chistes":

²³ QUEVEDO Y ZUBIETA, 1888, 224.

²⁴ QUEVEDO Y ZUBIETA, 1888, 224.

²⁵ QUEVEDO Y ZUBIETA, 1888, 229-230.

²⁶ QUEVEDO Y ZUBIETA, 1888, 227.

Sucedió lo que ya otro ha referido, que en lugar de una refriega quedaban tendidas sobre el campo algunas parejas de muertos, compuestas de un soldado francés y otro mexicano atravesados mutuamente por la bayoneta del contrario. Hasta aquí no había más que uno de tantos azares de combate; pero el día en que la filosofía leperusca exclamó: "¡miren qué *mancuernitas!*", desde ese día el pueblo tuvo una palabra, especie de fórmula alegre con que establecer en su espíritu confianza en la igualdad de sus soldados con los extranjeros.²⁷

Quevedo y Zubieta ve en el discurso del *lépero* un factor decisivo dentro de los procesos sociales, aspecto que caracteriza a la historia de México y, desde su perspectiva, integra la historia de las vidas cotidianas a la historia de las grandes instituciones. Aunado a ello, el autor observa que en ocasiones lo leperesco rebasa a un solo tipo de sujeto, deja de ser rasgo de algunos individuos y surge como actitud general del mexicano frente a las pretensiones colonizadoras de los extranjeros.

Conclusiones

Lo expuesto es parte de una investigación mayor en la que el tema de lo urbano se ciñe al análisis de los ciclos narrativos del autor. En dichas obras la espacialidad se muestra en tres instancias: como *escenario* (categoría estática); como *influencia* (el ambiente y la geografía determinan a los personajes) y, como *realidad textual*, cuando lo más importante no es el territorio sino las significaciones asociadas a su interpreta-

ción. De tal suerte, las ciudades resultan lugares de tránsito en donde personajes migrantes, ya sea por desplazamientos internos (del campo a la ciudad) o viajes a Europa, experimentan una crisis identitaria producto de los procesos históricos. Como atributo distintivo de la poética del autor, al inicio de los relatos la ciudad es un fetiche congelado en el tiempo, descrita a través de la memoria de sujetos ausentes, o bien, un compendio de *clichés* del cosmopolitismo del siglo XIX en la mirada de quienes habitan en la periferia, pero a medida que los personajes se integran a sus calles, ésta se convierte en símbolo de crisis con edificios de múltiples estilos, aún por construir, en medio de la ruina provocada por los conflictos armados. Para glosar a Quevedo y Zubieta, una metáfora del paradójico carácter del mexicano "que permite matar y morir riendo".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Alacid García, Jesús.

La narrativa de Agustín Gómez-Arcos: interculturalidad y memoria. Almería: Universidad de Almería, 2016.

Azuela, Alicia.

"El Palacio de Bellas Artes: dos épocas, dos proyectos de nación". *1910: México entre dos épocas.* México: El Colegio de México, 2014, 242-259.

²⁷ QUEVEDO Y ZUBIETA, 1888, 228-229.

Barthes, Roland.

"La cocina del sentido", *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993, 223-226.

Cabrera, Conrado Gilberto.

La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo XIX. Puebla: BUAP, 2005.

Castro Lee, Cecilia.

En torno a la violencia en Colombia: una propuesta interdisciplinaria. Cali: Universidad del Valle, 2005.

Cuvardic Garcia, Dorde.

El flâneur en las prácticas culturales: el costumbrismo y el modernismo. Saint-Denis: Publibook, 2012.

De Certeau, Michel.

"Andar en la ciudad". *Bifurcaciones*.7, Julio 2008, 1-17.

Fernández, Cristina Beatriz.

"El espacio urbano europeo y la escritura de dos latinoamericanos 'modernos': la ciudad de Roma en las crónicas de Justo Sierra y José Ingenieros". *La plata*. 27-30 (abril 2010), 1-7. Disponible en <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar> [consultado en octubre de 2016]

Fuentes, Carlos.

La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Lévi-Strauss, Claude.

Tristes trópicos. Barcelona: Paidós, 2006

Margulis, Mario.

"La ciudad y sus signos". *Estudios sociológicos*. 60, septiembre-diciembre 2002, 515-536.

Martínez Martín, Jaime J.

"Una visión tragicómica de la Revolución: *En tierra de sangre y broma de Salvador Quevedo y Zubieta*". *Narrativa de la Revolución mexicana: realidad histórica y ficción*. Madrid: Verbum, 2011, 105-120.

Olea Franco, Rafael.

"La novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura". *Nueva Revista de Filología Hispánica*.60, julio-diciembre 2012, 479-514.

Prieto, Guillermo.

"Fases del centro de México. Domingo por la mañana". *El Álbum Mexicano*. 2 (1849), 192-194.

Quevedo y Zubieta, Salvador.

__*Manuel González y su gobierno en México. Anticipo de la historia*. México: Establecimiento Tip. en Montealegre, 1885.

__*Un año en Londres. Notas al vuelo*. Paris: Bouret, 1885.

__"Cecilia". *Récits Mexicains*. Albert Savine, Nouvelle Librairie Parisienne, Paris 1888, 1-84.

__*Recuerdos de un emigrado*. Paris: Bouret, 1888.

__*L'étudiante, notes d'un carabin*. Paris:
C. Marpon et E. Flammarion édi-
teurs, 1888.

__*En tierra de sangre y broma*. México:
G. Sisniega y Hn. editores, 1921.

Quirarte, Vicente.

*Elogio de la calle: biografía literaria de la
ciudad de México, 1850-1992*. México:
Cal y Arena, 2001.

Ramos, Raymundo.

"Prólogo" a *Tres novelas de Mariano
Azuela: La Malhora, El desquite, La
luciérnaga*. México: FCE, 1992.

Taine, Hipólito.

Historia de la literatura inglesa.
Madrid: La España Moderna, 1900.

Vidaurre, Carmen.

"Las propuestas narrativas de
Salvador Quevedo y Zubieta".
*Propuestas narrativas jaliscienses.
Primera mitad del siglo XX*. Guadalajara:
Secretaría de Cultura de Jalisco, 2014,
15-86.

***L'Archiviste* Isidore Louis**
Recepciones plurales de Jorge Luis
Borges en “*Les cités obscures*”

—
Chris Ullrich Cochanski
Christian Albrechts Universität zu Kiel

Introducción

La presente ponencia propone examinar dos cuentos en cuanto a sus semejanzas y diferencias metodológicas y filosóficas. Posteriormente, relacionar las obras generales de las cuales forman parte.

Se trata, primero, del cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* escrito por el autor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), que se publicó en 1941 en *El jardín de senderos que se bifurcan*. Dentro de la obra de Borges, este cuento resulta de gran importancia, siendo ejemplar por su técnica y sus métodos.

La otra obra analizada es *L'Archiviste* (“El Archivador”), el cuarto tomo de la serie de novelas gráficas publicado en 1987. Esa serie, titulada *Les cités obscures* (“Las ciudades oscuras”), realizada por el dibujante belga François Schuiten (*1956) y por el guionista francés Benoît Peeters (*1956), se publica en lengua francesa desde 1981 y comprende hasta ahora 18 libros, dos obras musicales, una película y una parada de metro en París. En esta ponencia quisiera explicar la recepción de la obra de Borges en *Les cités obscures*, y los niveles plurales de su impacto sobre la construcción de aquel mundo literario.

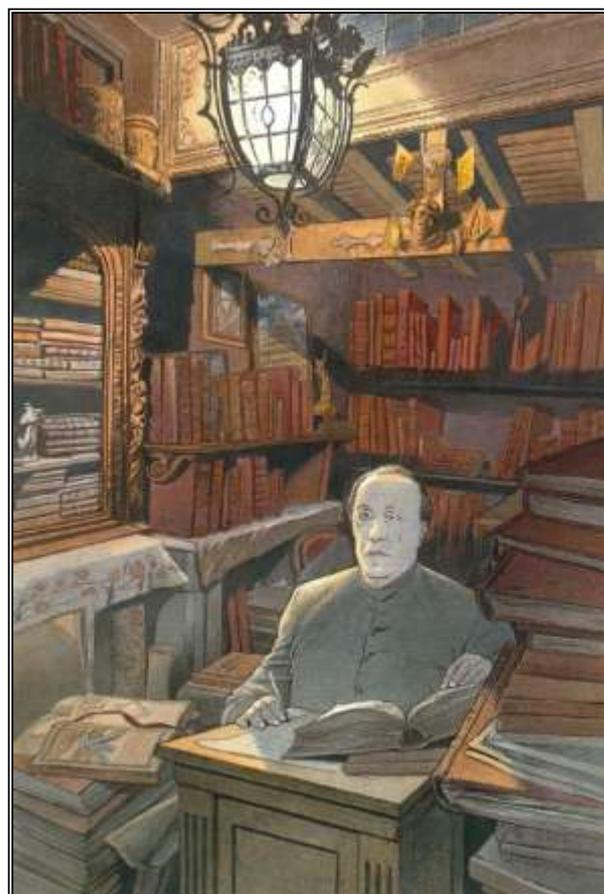


Ilustración #1¹

¹ Ilustración #1: Isidore Louis, dit *L'Archiviste*. En *L'Archiviste*, 63.

"L'Archiviste" y sus vínculos con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"

L'Archiviste es un cuento gráfico de 64 páginas. El protagonista es un archivero cuyo nombre es Isidore Louis y trabaja en la subsección "mitos y leyendas" de un vago "archivo central". Recibe la tarea de escribir un informe sobre el mito de las ciudades oscuras, un "caso de superstición".²

L'Archiviste utiliza las posibilidades del medio del cómic. En cada página vemos a la izquierda y en la parte de arriba a Isidore Louis leyendo, y en la parte de

abajo vemos los extractos de su reportaje. A la derecha, vemos los documentos y los dibujos que examina. *L'Archiviste* crea entonces una sincronía de las fuentes, del proceso y del resultado de la investigación. El texto se presenta como el informe mismo que describe. También podemos ver como hace uso de distintos estilos para separar los dos mundos: el mundo de Isidore Louis, presentado como el nuestro, es en blanco y negro, muy reducido, con mucha sombra y escasa luz. Por otro lado, el mundo fantástico y las ciudades oscuras se presentan en asombroso detalle, en colores muy variados.

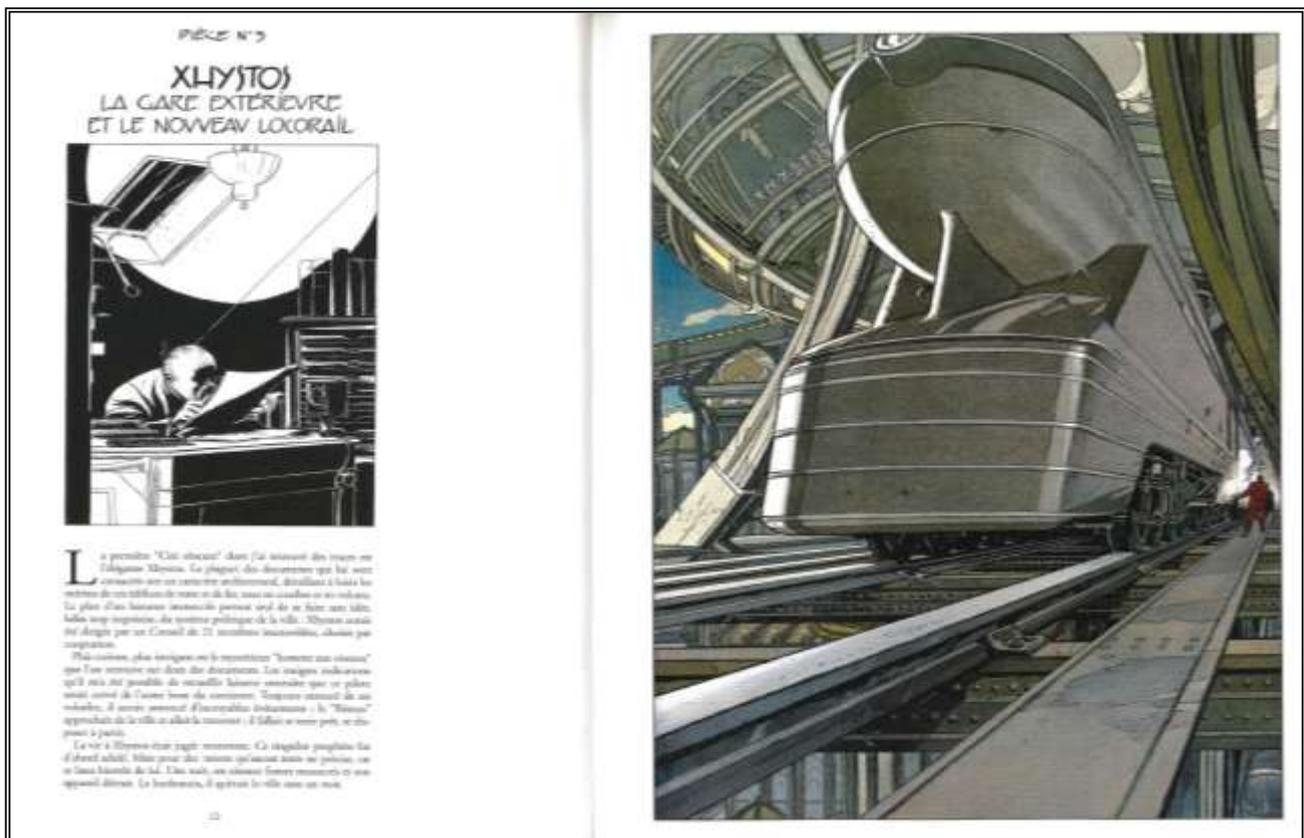


Ilustración #2³

² FRANÇOIS SCHUITEN Y BENOIT PEETERS, *L'Archiviste*, 1987, 6-7.

³ Ilustración #2: Xhystos, la gare extérieure et le nouveau locorail. En *L'Archiviste*, 12-13.

Esta composición de texto-imagen crea una continuación entre los elementos. Examinamos en detalle los dibujos de Isidore Louis: sin palabras, nos comunica muy claramente su frustración creciente y su inmersión en el tema. Corresponde con los resultados de su informe. Isidore Louis tiene que constatar que las ciudades oscuras (al inicio para él no eran nada más que un fantasma) existen como una vasta conspiración entre artistas, arquitectos, literatos y filósofos. Encuentra dibujos, historias, anotaciones y citas apócrifas, escondidos en la "literatura más sencilla" y descubre que esa mistificación ya empezó hace décadas:

"Ma première surprise vint de l'abondance, de la variété et de l'intérêt des pièces que je ne cessais d'exhumer. Habilement dissimulés dans les dossiers les plus sérieux, les documents apocryphes ne se distinguaient d'abord en rien de ceux qui les entouraient [...] De toute évidence, la mystification ne datait pas d'hier."⁴

Por supuesto, el *punctum saliens* de este resumen que ya habrán adivinado es la gran similitud de esta trama con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges. El nombre y el trabajo del archivador Isidore Louis son referencias muy claras a Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo. Dentro de *L'Archiviste*, encontramos un dibujo de la "Porte d'Uqbar" en la ciudad oscura de Mylos.⁵ En este cuento, un narrador (llamado Borges) descubre en una versión pirata de una enciclopedia los rastros de una vasta cons-

piración creciente viendo la creación de un nuevo mundo. Comparamos los momentos de *anagnórisis*, de comprensión, de la escala de conspiración en *Tlön* y en *L'Archiviste*:

"¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor –de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia– ha sido descartado unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio."⁶

"Ce monde, quel démiurge aurait pu nous l'offrir? Les pièces que j'ai recueillies sont d'origine et d'aspect si divers, elles sont datées d'époques si éloignées les unes des autres, qu'il me paraît inconcevable qu'un seul mortel ait eu la possibilité de les créer [...] Seul peut-être un large groupe d'artistes et de savants de toutes les disciplines aurait pu venir à bout d'une telle tâche. Réunis en une société plus secrète qu'aucune autre, ils auraient prolongé siècle après siècle cette folle mystification."⁷

Hay que hablar de las diferencias entre *Tlön* y el mundo oscuro: sobre el paralelismo en tamaño, interdisciplinariedad, dirección y edad de las respectivas sectas secretas así establecidas. A pesar de todas las semejanzas, el *telos* del cuento y del cómic es muy distinto: la secta que descubre el narrador Borges quiere una sustitución del mundo real por *Tlön*;

⁴ SCHUITEN / PEETERS, 1987, 8.

⁵ SCHUITEN / PEETERS, 1987, 32-33.

⁶ JORGE LUIS BORGES, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". En: *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941, 21.

⁷ SCHUITEN / PEETERS, 1987, 42-44.

la conspiración que descubre Isidore Louis en *L'Archiviste* quiere establecer puntos de transición entre los dos mundos. Un ejemplo de un tal punto sería el Palacio de Justicia de Bruselas, casi idéntico con el Palacio de los Tres Poderes de la ciudad oscura de Brüssel. Esta idea de puntos de transición es controvertida dentro de las ciudades oscuras mismas, ya que, en vez de una sustitución, se trata más bien de un verdadero contacto entre dos mundos conscientes.

Mientras que el narrador Borges se muestra impotente enfrentado con *Tlön* ganando terreno en su mundo, el archivero Isidore Louis va comprendiendo que él mismo forma parte del mundo oscuro. Su informe terminado y él despedido del archivo, encuentra un dibujo del mundo oscuro titulado "Isidore Louis, l'Archivador", representando a él detrás de su escritorio. En el texto, Isidore Louis contribuye a las "ciudades oscuras", sin embargo, el mensaje extratextual es el rol de Borges en la creación de la obra literaria de las "ciudades oscuras".

Así pues, además de las citas de *Tlön* en *L'Archiviste*, existen paralelismos entre la obra entera de Borges y las "ciudades oscuras"; y, sobre todo, paralelismos metódicos entre Borges y Schuiten/Peeters. Quisiera demostrarles que *L'Archiviste* no solamente es un pastiche de *Tlön* en un solo cuento gráfico, sino un homenaje al método de creación de Borges, una referencia a la obra del autor dentro de la obra de las ciudades.

Método de Borges

El interés central de Borges parece ser la lengua (con cuentos, mitos, historia y literatura como intereses secundarios que surgen de la lengua). Dentro del cuento, el narrador entra en contacto con *Tlön* por una frase de un filósofo de aquel mundo, transcrito en una versión pirata de la *Encyclopaedia Britannica*. Desde ese punto de inicio, descubre la historia y la lengua de *Tlön* en fuentes auxiliares.

El mundo de *Tlön*, al contrario del mundo del narrador, "no es un concurso de objetos en el espacio, es una serie heterogénea de actos independientes".⁸ Por esa razón, el pensamiento humano funciona de una manera completamente distinta. La diferencia más notable, entonces, es la ausencia total de sustantivos en las lenguas de *Tlön*. El narrador Borges nos da una frase ejemplar: En vez de "surgió la luna sobre el río" se diría „Hlör u fang axaxaxas mlö". El cuento propone dos traducciones posibles, "Upa tras perfluyue lunó" o más bien "upward, beyond the onstreaming, it mooned".⁹ Esta primera traducción tentativa viene de un amigo del narrador, llamado Xul Solar. Es en neocriollo, un idioma inventado por Xul Solar, amigo de Borges, en una "gramática" de 1931 titulada *Apuntes de neocriollo*.

⁸ J. LUIS BORGES, 1941, 22-23.

⁹ J. LUIS BORGES, 1941, 23.

Gradowczyk explica¹⁰ que es una variación simplificada del español con elementos de lenguas germánicas, sobre todo del inglés, cuya simplicidad y flexibilidad ambos admiraron, y que Xul Solar fue una gran influencia sobre el joven Borges.

Borges nos ofrece la frase ejemplar de Xul Solar para mostrar las dificultades de traducción, es decir, de *comprensión*, entre los dos mundos. Para el autor, la lengua como tema central coincide con otros enfoques de su trabajo en aquella época:

"Se relaciona con un tema de reciente interés, el de Borges y la traducción, y más generalmente, el de Borges "parasitario", el Borges que usa y transforma ideas de otros para construir su propia literatura. El relato que analizo aquí [Tlön] es otro ejemplo de esta maniobra tan característica, aunque en este caso no se trata específicamente de traducción entre dos idiomas, ni de transformación directa de historias ajenas."¹¹

Ya vemos aquí cómo emplea Borges a personajes reales. Para crear un *effet de réel* (en el sentido de Barthes), su narrador, Borges, entra en contacto con amigos suyos, como Bioy Casares o Xul Solar y los cita en sus trabajos verdaderos, al mismo tiempo que los emplea para su ficción. El punto inicial del cuento es una conversación con Bioy Casares sobre una cita de *Tlön*, que éste encontró en un ejemplario apócrifo de la *Anglo-American Cyclopaedia*.

No es un accidente el primer contacto del narrador con *Tlön* a través de una enciclopedia, ni el rol que juega ese género en la propagación irreversible del otro mundo. Realmente la *Encyclopaedia Britannica* fue víctima de múltiples versiones piratas como la fictiva *Anglo-American Cyclopaedia* que aparece en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: como lo demuestra Nicolás Helft.¹² Editores americanos y varios autores anónimos modifican la obra en un proceso de casi-palimpsesto para adaptar mejor sus copias al mercado americano. Para Borges, aficionado de la edición original, ese acto de transformación por varias versiones distintas debe haberle parecido muy similar a la conspiración que descubre el narrador en el cuento.

En ambos casos, se trata de la sustitución de la realidad por otra a través de una obra literaria. Borges mismo opinó sobre *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: "C'est l'idée de la réalité transformée par un livre".¹³

Vemos aquí lo que llamó Michel Foucault "un fantastique de la bibliothèque"¹⁴, una definición que se aplica al Borges joven: la biblioteca, el juego y el intercambio entre los libros, como célula germinal de la literatura fantástica moderna (que antes surgió de cuentos orales y de representaciones visuales). El idioma es la medida de nacimiento de *Tlön*, y el libro es su medio de transición.

¹⁰ MARIO GRADOWCZYK, "Xul y Borges: el lenguaje a dos puntas". En: *Variaciones Borges*, V, 1998, 87-116.

¹¹ NICOLÁS HELFT, "History of the Land Called Uqbar". En: *Variaciones Borges*, XV, 2003, 152.

¹² NICOLÁS HELFT, 2003, 163-165.

¹³ JEAN MILLERET, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, 1967, 124.

¹⁴ MICHEL FOUCAULT, Postface à Gustave Flaubert "La Tentation de Saint Antoine", 1964, n. pag.

Método de Schuiten/Peeters

Como lo subraya Jaime Alazraki, ese fantástico de la biblioteca es reemplazado en el siglo XX por un fantástico intermedial más amplio.¹⁵ Sin embargo, en la guía de su obra, *Le guide des cités*, Schuiten y Peeters afirman la importancia del libro dentro del mundo de la ciudades oscuras:

"Parmi les singularités du monde obscur, l'une des plus étonnantes est sans doute la place qu'y occupe le livre sous toutes ses formes. Il n'est pas excessif d'affirmer que le livre est l'objet d'un véritable culte, plus intensément vécu que n'importe quelle religion traditionnelle."¹⁶

Tanto para Schuiten y Peeters, como para Borges, el libro es una de las células germinales de sus obras respectivas. Eso demuestra el número asombroso de referencias y de citas literarias: citan, además de a Borges, a Samuel Beckett (*Esperando a Godot*), a Jules Verne, a Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*), a Franz Kafka (*La Torre*), a Italo Calvino, a Luigi Pirandello y a varios otros.

Como en la obra de Borges, hay varias formas de lo que llamó Gérard Genette la transtextualidad; encontramos

citas directas, pastiches, referencias indirectas, homenajes, etc.¹⁷

Consideramos el caso de Jules Verne: en "L'Enfant Penchée", "La chica inclinada", aparece un tal Jules Verne como personaje que explica que, por el poder de su imaginación, viene de otro mundo. Sus viajes en el mundo oscuro serían entonces la inspiración de su obra literaria en el nuestro.¹⁸ Al mismo tiempo, el inventor Axel Wappendorf perfecciona su invención de un "obús celeste" y la usa para viajar al centro del mundo –una combinación de dos tramas de Jules Verne autor–¹⁹ *Le guide des cités* afirma que sus novelas se publican en las ciudades oscuras, pero como literatura científica.²⁰ En *L'Echo des Cités* finalmente podemos leer que un tal Nemo busca a Verne por el asunto de un libro que este escribió sobre él –e incluso sería posible que el mismo Nemo sea el verdadero Jules Verne–.²¹ Ese doble juego de referencias extra- e intra-textuales se asemeja al uso de personajes verdaderos por Jorge Luis Borges, como lo observamos en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Émile Aubin²² llama ese proceso un "clin d'œil"; aquí, crea un *effet de réel* al mismo tiempo de un "effet du fantastique".

¹⁵ JAIME ALAZRAKI, "Para una poética de lo neofantástico". En: *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, 1980, 76.

¹⁶ FRANÇOIS SCHUITEN y BENOIT PEETERS, *Le guide des cités*, 2011, 49.

¹⁷ GÉRARD GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, 1993, 45.

¹⁸ FRANÇOIS SCHUITEN y BENOIT PEETERS, *penchée*, 1996, 8-11.

¹⁹ SCHUITEN / PEETERS, 1996, 8-11.

²⁰ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 182-183.

²¹ FRANÇOIS SCHUITEN y BENOIT PEETERS, *L'Echo des Cités*, 1993, 27.

²² ÉMILIE AUBIN, *La figure du passage dans les Cités obscures de Benoît Peeters et François Schuiten. Reflexion sur le réel et l'image*, 2012, 67.

Sin embargo, el cambio que indicó Alazraki en la literatura fantástica y la forma de novela gráfica amplía el campo de referencias, sobre todo en los medios visuales: arte, cine y arquitectura. En su ensayo sobre la iconotextualidad en la obra de Schuiten y Peeters, Heydenreich muestra en un solo tomo (*La tour*) referencias a los *Carceri* de Giovanni Battista Piranesi, a la *Torre de Babel* de Brueghel y a *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* de Eugène Delacroix²³. Las referencias cinematográficas, al mismo tiempo, incluyen las grandes obras de la ciudad moderna, sobre todo *Metropolis* por Fritz Lang y *Modern Times* por Charlie Chaplin.²⁴

Ya hemos visto una referencia directa arquitectural, el Palacio de Justicia de Bruselas. Como lo explican los autores:

"L'architecture est, sur l'ensemble du continent, la reine incontestée des arts".²⁵

Schuiten incorpora sobre todo el estilo art-déco y el célebre *fin de siècle* francés. Las ciudades de Bruselas, donde nació Schuiten, y París, donde vive y trabaja hoy, tienen ciudades oscuras gemelas: a Bruselas corresponde *Brüsel*, a París su homónimo de *Pahry*. Sin embargo, aparecen edificios de Bruselas y de París en varias ciudades del mundo oscuro, como la "maison Cauchie", que aparece en la

ciudad industrial de *Mylos*, transformada en un hotel. Y en 1994, cuando Schuiten y Peeters tuvieron el honor de diseñar la parada "arts et métiers" de la línea 11 del metro de París en el estilo de *Nautilus*, añadieron una parada similar a la ciudad de *Pahry*, que calificaron como punto de transición entre los dos mundos, donde se sucederían varios acontecimientos inexplicables.²⁶



Ilustración #3²⁷

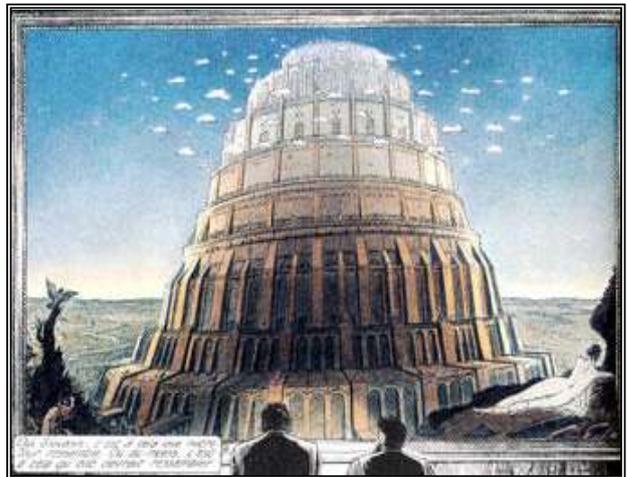


Ilustración #4²⁸

²³ TITUS HEYDENREICH, "Gezeichnete Städte. Ikono-textuelles im Werk von Schuiten/Peeters". En: *Hahn, Kurt y Hausmann*, 2012, 179.

²⁴ TITUS HEYDENREICH, 2012, 187.

²⁵ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 45.

²⁶ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 66-69.

²⁷ Ilustración #3: Pieter Brueghel el Viejo, *La pequeña torre de Babel*, 1563.

Un tal modernismo visual y arquitectural, por supuesto, pone un acento especial sobre la ciudad como el ámbito de nuestra vida. El mundo de las ciudades se define por sus espacios urbanos.²⁹ Cada ciudad oscura parece ser un estudio sobre una forma de aglomeración real, desde *Brüsel* arruinada por las renovaciones hasta la teutónica ciudad-máquina de *Mylos*.

Al contrario de Borges, la lengua no es un gran asunto para Schuiten y Peeters: explican que después de una inicial confusión babilónica, una forma de proto-francés domina el continente oscuro, con muy poca variación lingüística o cultural.³⁰ La literatura sigue siendo vehículo de



Ilustración #5³¹

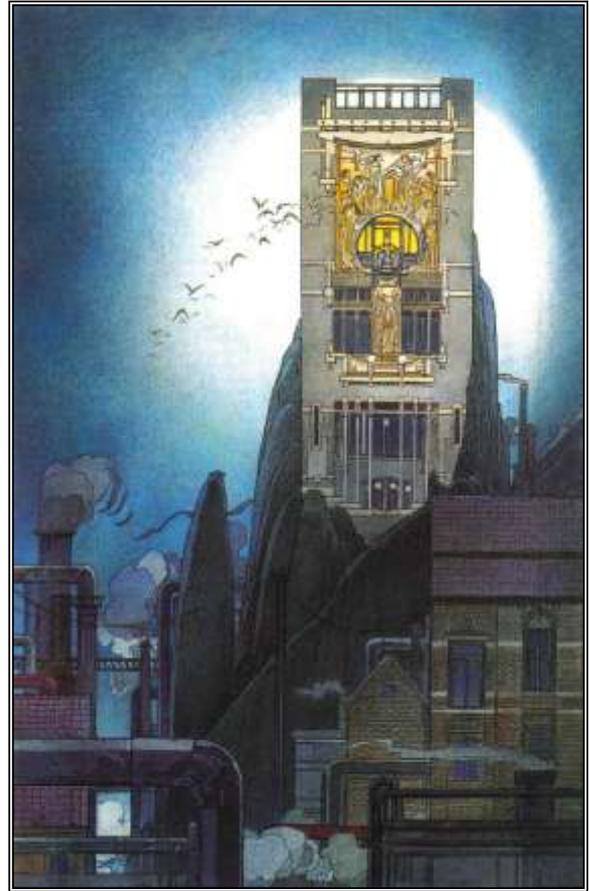


Ilustración #6³²

de transición entre los mundos, pero los medios visuales se juntan a ella. Transportan conceptos visuales y espacios tridimensionales, en vez de palabras o de ideas. No es aleatorio que la mayoría de las obras literarias citadas anteriormente sean visualmente evocativas, sobre todo las novelas de Jules Verne.

Para explicitar este punto, examinamos "L'étrange cas du docteur Abraham": ese doctor, llegado a la ciudad oscura de *Pahry*, empieza a exhibir síntomas de una *névrose* inexplicable.³³ Estos síntomas se representan en la novela gráfica por tubos

²⁸ Ilustración #4: Giovanni Battista y Elias delante de una de las varias representaciones posibles de la torre. En: *La Tour*, p.50.

²⁹ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 24-25.

³⁰ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 21.

³¹ Ilustración #5: Bruselas, Maison Cauchie.

³² Ilustración #6: *L'Archiviste*, p.35 – Mylos; Hôtel Cauchie (detalle).

³³ FRANÇOIS SCHUITEN y BENOÎT PEETERS, *L'Etrange cas du docteur Abraham*, 2001, 175-192.

transversando el cráneo en tres dimensiones, pero el dibujante se cuida de sugerir que solo puede tratarse de una aproximación del fenómeno.³⁴ Cuando muere Abraham, en el lugar de su muerte surge un nuevo edificio según el modelo de esos tubos (que parece ser el *Centre Pompidou* de París). Por consiguiente, el fenómeno no se podría explicar con palabras, pero se puede aproximar en representaciones visuales y se puede transmitir pensamientos, en imágenes y en arquitectura.

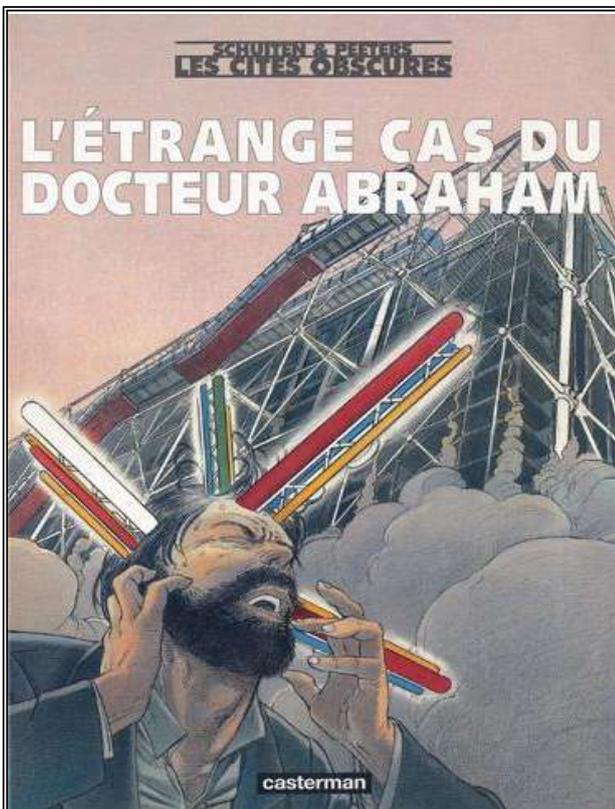


Ilustración #7 ³⁵

Conclusión

Por último, quisiera hablar de ideas fundadoras. Ambas, *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* y las ciudades oscuras, han sido denominadas tanto utópicas como anti-utópicas y sin querer entrar en una discusión –por la brevedad de esta ponencia– podemos constatar que las dos formas necesitan ideas definitorias. Borges construye *Tlön* a base de una diferencia fundamental: un mundo de actos, no de objetos, absolutamente extranjero al nuestro (idea que Borges exploró después en *There are more things*). Es esta la razón por la cual Borges narrador, tiene miedo de la sustitución de su mundo por *Tlön*, un mundo que suprimiría su lengua y con ella, sus modos de pensamiento y de expresión.

Schuiten y Peeters construyen un mundo a base de las ideas del nuestro, exageradas y transformadas. Llamamos ese proceso una “radicalización”, en geografía, así como en arquitectura, ciencias y filosofía.³⁶ Isidore Louis ofrece la posibilidad de ver ese mundo oscuro, que considera ser “más armónico” que el suyo.³⁷ Es un mundo radical, pero reconocemos todos los elementos individuales de esa radicalidad.

Al final, una anotación en el “Guide des Cités” (su misma enciclopedia) revela que llega el archivador al mundo oscuro:

“[Isidore Louis] parvint à rejoindre le monde des Cités. Sa présence aurait été

³⁴ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 159.

³⁵ Ilustración #7 : L'étrange cas du docteur Abraham (portada).

³⁶ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 12.

³⁷ SCHUITEN / PEETERS, 1987, 40.

signalée dans la ville d'Alta-Plana, où sont aujourd'hui regroupées toutes les archives du Continent obscur. Isidore Louis y aurait milité pour un système de classement 'analogique', s'opposant ainsi aux tendances 'alphabétique', 'chronologique' et 'logiciste'" 38

Tras la despedida de Isidore Louis de nuestro mundo, se termina su historia: se convierte en un personaje central de la organización de los conocimientos de las ciudades oscuras. Esa anotación (otro método borgiano) completa el homenaje de Schuiten y Peeters a Jorge Luis Borges que empezaron un año después de su muerte.

En conclusión, los métodos que emplean Schuiten y Peeters en la construcción del mundo oscuro son los métodos de Borges, pero ampliados en su intermedialidad por los avances del género fantástico, así como por las posibilidades visuales de la novela gráfica. En vez del juego de referencias literarias que dominó tanto Borges, emplean referencias de varios medios visuales. La gran diferencia que veía Dilmac, que los trabajos en las ciudades oscuras serían la forma aplicada de lo que propuso Borges en un campo puramente diegético, queda sin consecuencia: al final, es una pregunta de escala, no de aplicación.³⁹La verdadera distinción se efectúa al nivel del contenido transpuesto en esos trabajos.

Al ejemplo de Jorge Luis Borges, François Schuiten y Benoît Peeters insinúa-

an que ellos mismos viajaron por el mundo oscuro ⁴⁰ –pero niegan ser sus instigadores– en vez de eso, opinan que varios autores y científicos ya tenían antes una conexión con el mundo oscuro; entre ellos Jorge Luis Borges:

"Quant à Jorge Luis Borges et Bioy Casares, ils se sont évertués, toute leur vie durant, à travestir la très précise connaissance qu'ils en avaient."⁴¹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes según aparición

Borges, Jorge Luis.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en: *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires 1941, p. 13-40.

Borges, Jorge Luis.

"There are more things", en: *El libro de Arena*, Madrid, 1970, p. 174-199.

Schuiten, François y Peeters, Benoît.

Le guide des cités. Bruxelles 2011.

Schuiten, François y Peeters, Benoît.

L'Archiviste. Bruxelles 1987.

³⁸ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 173.

³⁹ BERTÜL DILMAC, "Von Borgesianischen Filiationen und parallelen Welten" En: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 1, 2014, 83–98.

⁴⁰ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 3-4.

⁴¹ SCHUITEN / PEETERS, 2011, 4.

Schuiten, François y Peeters, Benoît.

L'Enfant penchée. Bruxelles 1996.

Schuiten, François y Peeters, Benoît.

L'Echo des Cités. Bruxelles 1993.

Schuiten, François y Peeters, Benoît.

L'Etrange cas du docteur Abraham.
Bruxelles 2001.

Gradowczyk, Mario.

"Xul y Borges: el lenguaje a dos puntas", en: *Variaciones Borges*, V, 1998, p. 87-116.

Helft, Nicolás.

"History of the Land Called Uqbar", en: *Variaciones Borges*, XV, 2003, p. 151-180.

Milleret, Jean.

Entretiens avec Jorge Luis Borges, Paris 1967.

Foucault, Michel.

Postface à Gustave Flaubert "La Tentation de Saint Antoine", Paris 1964.

Alazraki, Jaime.

"Para una poética de lo neofantástico", en: Alazraki, Jaime: *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid 1980, p. 13-80.

Genette, Gérard.

Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt 1993.

Aubin, Émilie.

La figure du passage dans les Cités obscures de Benoît Peeters et François Schuiten. Reflexion sur le réel et l'image. Montréal 2012.

Heydenreich, Titus.

"Gezeichnete Städte. Ikonotextuelles im Werk von Schuiten/Peeters", en: Hahn, Kurt y Hausmann, Mathias [Ed.]: *Visionen des Urbanen. (Anti-)Utopische Stadtentwürfe in der französischen Wort- und Bildkunst.* Heidelberg 2012.

Dilmac, Bertül.

"Von Borgesianischen Filiationen und parallelen Welten", en: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 1 (2014), S. 83-98.

Bolaño, Roberto.

"Horacio Castellanos Moya". *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003).* Barcelona: Anagrama, 2004. 171-173.

Castellanos Moya, Horacio.

La diabla en el espejo. Barcelona: Tusquets, 2000.

El arma en el hombre. Barcelona: Tusquets, 2001.

Dubois, Jacques.

Le roman policier ou la modernité. Paris: Nathan, 1992.

Giraldo, Luz Mary.

Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001.

Lits, Marc.

Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège: Éditions du CÉFAL, 1999.

Rey Rosa, Rodrigo.

Piedras encantadas en Imitación de Guatemala. Madrid: Alfaguara, 2013, p. 205-286.

Villarruel Oviedo, Antonio.

Ciudad y derrota: memoria urbana liminar en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Quito: FLACSO, 2011. [Fecha de consulta: diciembre 2015] Disponible en: <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>>

***Las posibilidades de la violencia.
Un análisis de la violencia a partir del
espacio de los actos violentos en el
cuento *Passeio Noturno Parte I* (Rubem
Fonseca) y su adaptación en la película
Cobrador: In God we trust (Paul Leduc)¹***

Jimena Hernández Alcalá
Christian Albrechts Universität zu Kiel

El principal objetivo de este trabajo es identificar y analizar qué tipos de violencia están presentes en las obras seleccionadas y si las mismas formas de violencia están representadas tanto en el pre-texto² como en la adaptación. A partir de ello se sugerirán razones a las que podrían obedecer las diferencias entre los textos, es decir, se tratará de dilucidar qué motiva las decisiones de los autores y si éstas apuntan a una crítica. Esto se hará a la luz del espacio representado en el que acontecen los actos violentos de las narraciones.

¹ La investigación presentada en diciembre de 2015 forma ahora parte de mi tesis de maestría aún sin publicar con el título *Un análisis de la violencia en los cuentos «O Cobrador» y «Passeio Noturno Partes I /II» (Rubem Fonseca) y su adaptación en la película «Cobrador: In God we trust» (Paul Leduc)*. El contenido de esta ponencia seminal fue re-trabajado para esta publicación.

² 'Pre-texto' (*Prätexit*) será utilizado para referirse al producto al que se remite el 'pos-texto' (*Posttext*), siendo este último aquel en el que es posible encontrar evidencias de un pre-texto o referencias a éste. Ambas definiciones vienen de la concepción de Irina Rajewsky (Cf. RAJEWSKY 2002: 198).

El análisis comparativo busca enfocarse en la carga semántica del espacio en el que acontecen las acciones ficticias, para ello será relevante identificar si los ejecutantes hacen o no una selección del lugar de su violencia y qué representa éste socialmente. También se verá qué tan precisado está el espacio geográfico, o sea, se observará si éste es nombrado de forma explícita o no en cada una de las obras. Después se va a identificar si entre el pre-texto y el pos-texto hay un cambio de escenarios, para esto se echará mano de los criterios de Stam y Raengo, quienes distinguen entre 'escenario nacional' (*national setting*) y 'transnacional' (*cross-national setting*), el primero se refiere a que la adaptación está situada en el mismo lugar que el pre-texto y el segundo apunta a que los escenarios no coinciden.³

Sobre las obras

En el filme *Cobrador: In God we trust*, Paul Leduc (Ciudad de México, 1942) adapta cinco cuentos de Rubem Fonseca (Minas Gerais, 1925): "Passeio Noturno Parte I e II" de *Feliz Ano Novo* (1975), "O Cobrador" del libro del mismo título de 1979, "Placebo" de *O buraco na parede* (1995) y "Cidade de Deus" de *Histórias de Amor* (1997)." Las principales características que éstos comparten es que en ellos son representados personajes que pueden ser considerados *marginales*, en-

³ ROBERT STAM & ALESSANDRA RAENG, *Literature and Film. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, 2007, 44.

tendiendo bajo este término que son una "[...] mistura de barbárie e humanidade [...]".⁴ Exceptuando *Cidade de Deus*, todos éstos están narrados por sus protagonistas y en ellos predominan los escenarios urbanos, específicamente los de Río de Janeiro, como es común a la mayoría de cuentos de Fonseca.

Las dos partes de *Passeio Noturno* retratan la vida cotidiana de un acaudalado empresario que vive en Río de Janeiro con su familia. Al anochecer, el personaje, quien no es identificado con un nombre, acostumbra salir en su Jaguar en busca de personas a quien atropellar y así conseguir relajarse. Las dos partes de *Passeio Noturno* constituyen un díptico, ambas son protagonizadas y narradas por el mismo personaje y cuentan básicamente la misma anécdota —un hombre atropella a una mujer— sin embargo, cada parte presenta particularidades, tienen víctimas y escenarios diferentes y el desenvolvimiento de los sucesos también es distinto, por lo que ambas permiten ser analizadas de forma separada.⁵

La producción de *Cobrador: In God we trust* de Paul Leduc es del año 2006, aunque en México no fue estrenada sino hasta el 2008. La película está situada en la época contemporánea y en ella se entrelazan tres historias: la de Mr.X, la de Cobrador y Ana, y la de Zinho. Éstas transcurren en diferentes países y su na-

rración no es lineal, pues se intercalan escenas de una y otra historia.

Las anécdotas de los cuentos *Passeio noturno I e II* y *Placebo*, se integran a la línea argumental de Mr.X, y los acontecimientos del primer *Passeio* aparecen en la parte inicial de la cinta. La historia de Mr.X (Peter Fonda) es la de un empresario que vive en Miami y acostumbra atropellar gente con una camioneta todo terreno como si se tratara de una actividad de ocio. Además, Mr.X sufre de una enfermedad que le hace temblar las manos, a causa de ello viaja a Buenos Aires para someterse a un rito chamánico.

Aquí se considera que Leduc y Fonseca pueden ser considerados contemporáneos, pues a pesar de que el primero es 17 años más joven que el segundo, sus realizaciones coinciden temporalmente a partir de los setentas. La ópera prima del mexicano, *Reed, México Insurgente*, apareció en 1970; y aunque Fonseca se dio a conocer en 1963 con el libro de cuentos *Os prisioneiros*, el relato aquí estudiado proviene de una colección publicada en 1975.

Relación intermedial

Debido a que se trabajará con productos pertenecientes a dos disciplinas diferentes, va a ser necesario definir el tipo de relación intermedial que se establece entre ellas; para ello se recurrirá principalmente a las propuestas de Irina Rajewsky, pues sus perspectivas permiten hacer un análisis comparativo sin subordinar una obra a la otra.

⁴ BORIS SCHNEIDERMAN, "Vozes de barbarie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca". En: *Contos reunidos*, 1994, 775.

⁵ En mi tesis de maestría ambas partes del relato son analizadas. (HERNÁNDEZ ALCALÁ 2016).

Antes es necesario establecer que aquí *intermedialidad* será entendida como:

"[...] un conjunto de fenómenos que rebasan las fronteras entre mínimo dos medios que implican diferentes formas de percepción".⁶

Esta idea proviene de una definición amplia que propone Irina Rajewsky :

"Mediengrenzen überschreitender Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommen Medien involvieren"⁷

La autora también distingue tres fenómenos intermediales que funcionan independientemente de los medios involucrados: combinación de medios (*Medienkombination*), cambio de medios (*Medienwechsel*) y relaciones intermediales (*intermediale Bezüge*).⁸

Entre el cuento *Passeio Noturno Parte I* y la película *Cobrador: In God we trust* se establece un cambio de medios que consiste en:

"[...] un cambio de un medio a otro, [donde] solamente el último está presente materialmente y conlleva la creación de un nuevo producto estético con reglas y formas propias de crear significados, diferentes a las del medio de partida, ejemplos de este fenómeno serían las adaptaciones fílmicas u operísticas de un texto literario o la novelización de una película".⁹

Violencia

El tema de la violencia será abordado utilizando los conceptos que Byung-Chul Han (Corea del Sur, 1959) recoge en su libro *Topología de la violencia (Topologie der Gewalt, 2011)*, por considerar que los fenómenos que en él describe ayudan a identificar las prácticas de la violencia que se representan en las obras seleccionadas, así como qué las origina. De la misma forma, será de utilidad para señalar las posibles críticas que Fonseca y Leduc hacen de la sociedad actual.

En el volumen mencionado, el autor centra su análisis en la sociedad occidental contemporánea, la que, explica, ha sufrido un proceso de *positivización (Positivierung)* al eliminar de su sistema la negatividad suprimiendo reglas y límites. Es por esto que Han habla de la presencia de un *exceso de positividad (Übermaß an Positivität)*¹⁰ y estudia los efectos que este proceso ha traído tanto para el individuo como para la sociedad, entre ellos, la aparición de nuevas formas de violencia. Para poder identificarlas, el filósofo y experto en estudios culturales parte de la idea de que la violencia es proteica¹¹ y distingue tres épocas sucesivas "[...]que le permiten describir la transformación que ha sufrido la violencia a través de la historia de la humanidad[...]"¹² : la premodernidad (*Vormoderne*), la modernidad (*Moderne*) y la posmodernidad (*Post-moderne*) habitada por una *sociedad* que

⁶ HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 22

⁷ IRINA RAJEWSKY, *Intermedialität*, 2002, 13.

⁸ RAJEWSKY, 2002, 201.

⁹ HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 23.

¹⁰ BYUNG-CHUL HAN, *Topologie der Gewalt*, 2012, 143.

¹¹ HAN, 2012, 7.

¹² HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 35.

describe como *positiva* o *de trabajo y rendimiento* (*Leistungsgesellschaft*).¹³

El análisis que hace Byung-Chul Han, se centra en esta última y coincide con la época en la que los artistas sitúan sus obras. Han caracteriza la sociedad positiva principalmente por la aniquilación de todo lo negativo, incluyendo la violencia. La aparente desaparición de ésta se entiende, en parte, porque la fuerza externa (reglas, límites, etc.) o el soberano encargado de aplicarla; ha sido eliminado, lo que ha generado nuevos tipos de violencia. A continuación serán expuestos brevemente dos de ellos:

* Violencia de la positividad: Han explica que ésta se deriva del proceso de positivización recién explicado y sostiene que [z]ur Gewalt führt nicht nur ein *Zuwenig*, sondern auch ein *Zuviel*, nicht nur die *Negativität des Nichts-dürfens*, sondern auch die *Positivität des Alleskönnens*".¹⁴ Por lo tanto, la violencia de la positividad es aquella que se vuelve sobre el mismo sistema o sujeto que la genera, lo que hace posible hablar de *autoexplotación* (*Selbstaussbeutung*) y de un *sujeto o proyecto de rendimiento* (*Leistungssubjekt / Leistungsprojekt*).¹⁵

En el contexto de una sociedad positiva, el término también sirve para

abarcar la imposibilidad de reconocer la violencia.

* Violencia de lo global: Han la vincula con las relaciones de producción capitalistas y analiza cómo éstas se han expandido a todos los ámbitos de la sociedad posmoderna, donde así como los objetos se producen y reproducen sin medida, el individuo se autoimpone rendir también sin límites, en palabras del autor, se trata de un dictado de rendimiento (*Leistungsdiktat*) que afecta tanto *topdogs* como *underdogs*.¹⁶ Por lo tanto, el término violencia de lo global será usado para identificar un tipo de violencia que afecta a todos los miembros de una sociedad.

También se considerará que este tipo de violencia se caracteriza por ser *desterritorializada* (*detrterritorialisiert*)¹⁷ ya que no ocurre en un lugar delimitado, sino que recae directamente en el sujeto, como sucede con la *autoexplotación*, consiguiendo así que "[...]todo lugar sea el lugar de la violencia[...]".¹⁸

Acto violento

Como se ha podido observar, Byung-Chul Han concibe la violencia como un fenómeno, pues no sólo describe una conducta o conductas, sino que también implica sus posibles motivaciones y consecuencias y la analiza dentro de un contexto social determinado, sin embargo, para los fines aquí propuestos resulta necesario

¹³ HAN, 2012, 116-117.

¹⁴ HAN, 2012, 108.

¹⁵ Han llama *sujeto de rendimiento* a aquel que habita la sociedad positiva, se caracteriza por no estar subordinado o "sujeto a" (*subject to, sujet à*) nadie ni a nada (Han: 2012, 17), en apariencia, es libre.

¹⁶ HAN, 2012, 106.

¹⁷ HAN, 2012, 153.

¹⁸ HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 40.

definir qué se entiende bajo *acto violento*, para ello se partirá de la definición amplia que las autoras García Sílberman y Ramos Lira proponen de la violencia en su libro *Medios de comunicación y violencia*¹⁹; así, "[...]el *acto violento* será considerado como aquel evento en el que un individuo realiza una acción con un exceso de fuerza con el objetivo de dañar o perjudicar a otro sujeto o sujetos y de alguna forma es posible distinguir una víctima y un victimario".²⁰

El clímax del cuento breve *Passeio Noturno I*, consiste en un acto violento en el que el protagonista atropella a una mujer, este evento culminante será objeto de este análisis contrastando pre- y pos-texto.

Análisis comparativo del espacio del acto violento

El cuento está situado en Río de Janeiro, esto se evidencia en una mención que hace el protagonista sobre la avenida Brasil.²¹ Por su parte, en la película, las acciones correspondientes al *Passeio Noturno Parte I* transcurren en Miami, lo que se señala con una leyenda en la pantalla al momento de hacer una transición de la historia de *Cobrador* a la de Mr.X: "Miami, Florida, U.S.A."²² En ambos casos se observa la voluntad de los autores de precisar el escenario de sus obras.

A pesar de que entre la adaptación y el pretexto se establece lo que Stam y Raengo llaman escenario transnacional (*cross-national setting*), en los dos casos se trata de espacios urbanos y se muestran zonas prósperas de las ciudades. En la cinta, la historia de Mr.X inicia con una escena en la que se ve al protagonista manejando un radiante Ford por una calle con casas grandes y lujosas como la suya. En el texto también hay referencias a la situación próspera de los personajes, su casa tiene biblioteca, tienen una muchacha de servicio y en su garaje hay mínimo tres coches:

"[o]s carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua[...]"²³

Esto hace muy probable que la familia viva en un barrio acomodado. El contraste con estos espacios se crea cuando los protagonistas suben a sus vehículos para buscar víctimas a quien atropellar.

En el cuento, después de la cena, el protagonista le pregunta a su esposa —sabiendo que le va a decir que no— si le gustaría acompañarlo a dar una vuelta en coche, a lo que ella responde: "[n]ão sei que graça você acha em passear de carro todas as noites[...]"²⁴ Aquí encontramos una referencia a que los actos que vendrán, forman parte de la cotidianidad del personaje. En la cinta, Leduc muestra a Mr.X haciendo ejercicio en su casa y en la próxima escena, cuando ya es de noche, se le ve con la misma ropa deportiva con-

¹⁹ SARAH GARCÍA SÍLBERMAN & LUCIANA RAMOS LIRA, *Medios de comunicación y violencia*, 1998, 32.

²⁰ HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 30-31.

²¹ RUBEM FONSECA, "Passeio Noturno. Parte I". En: *Contos reunidos*, 1994, 139.

²² PAUL LEDUC, *Cobrador: In God we trust* [película], 2006, min 08:48.

²³ FONSECA, 1994, 396-397.

²⁴ FONSECA, 1994, 396.

duciendo su camioneta todo terreno, con esto, el director también intenta señalar que las acciones que el personaje realizará forman parte de su rutina.

Mientras conduce, el rostro de Mr.X denota tensión y con la mirada busca el lugar adecuado para su violencia, éste tendrá las mismas características que el escenario que el personaje del cuento elige:

"[s]aí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal".²⁵

En el caso de la película el espacio seleccionado parece ser la parte trasera de un supermercado donde hay un estacionamiento vacío, se trata de un lugar donde no habrá testigos. Nótese que en la última cita, el narrador del cuento no incluye el nombre de la calle en la que se encuentra, mientras sí lo hace con la avenida Brasil y como también lo hace con otras avenidas en la segunda parte, esto nos muestra su voluntad de no singularizar el espacio de la violencia y de alguna forma *deslocalizarlo*. Además, merece la pena apuntar que una vez consumado el acto violento, el protagonista hace una referencia a que se encuentra en un suburbio de la ciudad:

"[o corpo] havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio".²⁶

Esto implica que se trata de un espacio, al que, por su estrato social, el protagonista no pertenece, es decir, aquí no puede ser reconocido. El hecho de que se trate de un suburbio conlleva también a que "es muy probable que su víctima sea alguien que pertenezca a una clase social inferior a la suya[...]"²⁷

Una vez que los protagonistas seleccionan activamente el espacio donde llevarán a cabo sus acciones, ambos aguardan a su presa sentados en sus vehículos:

"[h]omem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior".²⁸

Tanto la espera de los personajes, como las características del escenario contribuyen a incrementar la tensión de las narraciones; en el caso del espacio, éste anuncia que los actos a seguir pertenecerán a un ámbito oculto, probablemente fuera de lo legal.

En la ejecución del acto violento, la principal diferencia reside en que en el pre-texto la escena está descrita por el narrador como si se tratara de un juego de vídeo, pues centra su atención en su habilidad como conductor y en los atributos de su Jaguar:

"[...]ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei

²⁵ FONSECA, 1994, 397.

²⁶ FONSECA, 1994, 397.

²⁷ HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 62.

²⁸ FONSECA, 1994, 397.

com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos".²⁹

En cambio, en el pos-texto, no se percibe este efecto de videojuego, principalmente, porque hay un cambio en el vehículo del personaje, se trata de una camioneta todo terreno y no de un auto deportivo, el tamaño de ésta contrasta con el cuerpo de la víctima resaltando su vulnerabilidad. Así como en la anterior cita se observa que Fonseca incorpora los sonidos del coche en su narración, Leduc también le presta atención a este recurso, aunque en el cine sonoro éstos son un elemento constitutivo, el director los presenta de una forma verosímil, sincronizados con la imagen y no incluye música de fondo, lo que les brinda mayor presencia y contribuye a imprimirle crudeza a la escena.

Como se ha visto en las dos obras, la violencia ocurre en lugares públicos y a pesar de ello, en ninguno de los casos hay testigos ni entidades que la castiguen. En ambos casos se apunta a que una ciudad está organizada en lugares visibles y no visibles, lo que permite que en estos últimos sea posible la ejecución de actos violentos sin consecuencias para sus victimarios.

La escena del crimen –en la adaptación– concluye después del atropellamiento: se muestra por detrás cómo la camioneta de Mr.X se aleja. En cambio, en el cuento, el personaje regresa a casa, donde la rutina continúa intacta: "[a] familia es-

tava vendo televisão".³⁰ Esto nos muestra que la violencia que el protagonista ejecuta no tiene ninguna repercusión en su espacio privado.

Hasta aquí ha sido posible identificar una violencia positiva, pues ninguno de los dos protagonistas significa sus acciones violentas como tales, sino que las incorporan a su rutina y ambos establecen una relación entre la violencia y lo lúdico: con un juego de video, en el caso del cuento; y con el ejercicio, en la película. La violencia positiva también está implicada en el hecho de que no parece haber límites externos o entidades que señalen los actos violentos y los castiguen.

De la misma manera, se ha observado que entre el pre-texto y la adaptación, hay un cambio de escenarios: en el primero se muestra una megalópolis de un país en vías de desarrollo, y en el segundo, una ciudad primermundista; pero a pesar de esta diferencia, en cada una se presentan las mismas situaciones, lo que nos indica que la posibilidad de cometer crímenes en un espacio público sin consecuencias es un problema inherente de los espacios urbanos contemporáneos. Visto de forma conjunta, esto nos permite identificar una violencia de lo global, porque afecta tanto a sociedades primermundistas como tercermundistas y no obedece a fronteras, es decir, es desterritorializada.

Aún es necesario analizar un aspecto que está únicamente presente en la película: se trata del hecho de que Mr.X es presentado como el dueño de una mina

²⁹ FONSECA, 1994, 397.

³⁰ FONSECA, 1994, 397.

de oro en Bello Horizonte; ésta se sitúa en un valle terroso y desolado, y "[...]da la sensación de que este escenario podría estar en cualquier lado".³¹ Esto se logra en parte, porque a diferencia de lo que ocurre con los otros escenarios de *Cobrador: In God we trust*, este lugar no es señalado con un texto sobre la pantalla, de la misma manera en la que en el cuento el narrador no nombra la calle en la que ejecuta el atropellamiento; el objetivo de los autores, parece ser el de deslocalizar el espacio de la violencia. Lo que trae como consecuencia la percepción de que la violencia es desterritorializada.

Como propietario de la mina, Mr.X queda a la cabeza de una cadena de explotación; debajo de él es posible identificar a Zinho, un capataz que a su vez explota a los mineros. La forma en la que Leduc presenta las relaciones entre los personajes y sus caracterizaciones permiten hablar de explotación, por ejemplo, la caracterización de los mineros remite a los *garimpeiros* (mineros) del Ciclo del Oro (*Ciclo do Ouro*) que tuvo lugar en Brasil en los siglos XVIII y XIX; están sucios, cargan bultos en los hombros, se muestra que usan métodos antiguos de extracción que son altamente tóxicos y son golpeados e incluso se sugiere que son violados por sus supervisores. Si usamos los términos mencionados por Han, se podría decir que Mr.X es un *topdog* que no está subordinado a nadie, sin embargo, los actos violentos que comete en su entorno inmediato, son una forma de desahogo a su vida laboral; esto se deja ver en el

hecho de que los atropellamientos se integran a su rutina de ejercicios, además cuando el protagonista habla por teléfono con su esposa confiesa: "I had a terrible day at the office" y concluye la llamada diciendo: "Maybe I'll go for a ride".³²

El protagonista del cuento también podría ser identificado como un *topdog*, el siguiente comentario de su esposa sugiere que su marido tiene un cargo ejecutivo y que "[...]muy probablemente no esté subordinado a nadie, pues tiene socios y no jefes"³³: "[v]ocê não pára de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa [...]"³⁴ Aquí igualmente se tematiza que el trabajo del protagonista es sobredemandante. Tal como ocurre en la película, es posible observar que los paseos nocturnos del personaje son una forma de desahogo a su rutina laboral, esto lo manifiesta el mismo personaje mientras está a la espera de una víctima e identifica su crimen como un alivio³⁵, su esposa también menciona que los paseos le traen a su marido un estado de calma: "[d]eu a sua voltinha, agora está mais calmo?"³⁶

Este comportamiento de los protagonistas también puede ser identificado como violencia positiva, porque éstos, a falta de una fuerza externa o de una entidad superior que ejerza sobre ellos, la aplican sobre sí mismos, tomando así la forma de autoexplotación (*Selbstaubeutung*). Las consecuencias de esto -recae en

³¹ HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 59.

³² LEDUC, 2006, min 17:02.

³³ HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 44.

³⁴ FONSECA, 1994, 396.

³⁵ FONSECA, 1994, 397.

³⁶ FONSECA, 1994, 397.

primera instancia- sobre ellos mismos, pero como la estructura social que permite la autoexplotación, permite al mismo tiempo las violentas formas de desahogo de los personajes; las consecuencias recaen también sobre terceros y sobre el sistema mismo, mas éste, no se ve vulnerado sino reafirmado. Cabe recordar que la autoexplotación se caracteriza por ser desterritorializada (*deterritorialisert*), pues recae en el sujeto mismo, por lo que, se puede hablar de que este tipo de violencia también convierte a todos los espacios, en espacios de violencia.

Como ya se mencionó, los atropellamientos de los protagonistas son actos violentos que éstos ejercen en su entorno inmediato, en las calles de la misma ciudad que habitan, sin embargo, en la película se agrega que Mr.X también ejerce violencia en un entorno global, sin que su presencia física sea necesaria en aquellos lugares que vulnera, como es el caso de la mina en Bello Horizonte. Otra muestra de este tipo de violencia que se puede aplicar desde la distancia, se ve reflejada en la llamada telefónica que el protagonista del filme hace desde Buenos Aires pidiendo: "Fire everyone and shut the fucking thing down!".³⁷ Es previsible que esta acción conllevará consecuencias negativas, por ejemplo, para los empleados despedidos; sin embargo, el cierre de la mina no significa el fin de la violencia, ya que el personaje manifiesta que desea incursionar en el negocio del petróleo "[...] donde muy probablemente se reproducirá el mis-

mo esquema de opresión y los mismos patrones de violencia".³⁸

Estas circunstancias nos dejan hablar de que Mr.X aplica una violencia desterritorializada, porque la puede ejercer desde cualquier sitio y sus consecuencias rebasan las fronteras territoriales; así, al afectar a las personas independientemente de su nacionalidad y estrato social, también puede ser identificada como global.

Resulta bastante evidente que Leduc agregue un discurso que no está presente en el pre-texto. Teniendo en cuenta toda la película, se puede decir que recontextualiza los cuentos de Fonseca en el discurso de lo global, que la *Internet Movie Database* (IMDb) denomina como globalización de la violencia o violencia de la globalización. El mismo director expresa su intensión en una entrevista dada a un programa de televisión brasileño:

"[...]me interessava englobá-los [los cuentos] precisamente na globalizaçã e ver como um crime em uma rua do Rio de Janeiro pode afetar no México. Ou como algo que acontece em Nova Iorque afeta alguém em Buenos Aires. É esse o mundo em que já estamos vivendo"^{39/40}

A lo largo de su carrera Paul Leduc ha asumido un papel militante en el cine, por ejemplo, participado en movimien-

³⁷ LEDUC, 2006, min 01:06:59.

³⁸ HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 60.

³⁹ RODA VIVA, *Paul Leduc* [transcripción de entrevista televisada, 19 de noviembre del 2007].

⁴⁰ Para comprender plenamente las intenciones de Leduc al optar por el contexto de la globalización, así como la complejidad con la que lo construye, sería necesario un análisis más amplio y profundo de toda la cinta, lo que rebasa los objetivos de esta ponencia, pero se puede encontrar un estudio más exhaustivo en mi tesis de maestría.

tos como el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)⁴¹ y se ha preocupado por manifestar sus opiniones en ensayos, entrevistas, discursos, ceremonias públicas, etc. Esto nos permite encontrar evidencia de las búsquedas de su proyecto artístico y de su ideología más allá de sus obras, pero no es el caso de Rubem Fonseca –con él sucede todo lo contrario–, ya que desde hace años no da entrevistas y no participa en eventos públicos; se puede decir que su ideología prácticamente sólo se encuentra codificada en sus textos.

Por un lado, se puede sugerir que Fonseca sitúa la mayoría de sus narraciones en Río de Janeiro, porque es aquí donde habita y es el lugar que mejor conoce, no sólo sus espacios, sino en especial las formas en las que la vida cotidiana acontece allí. Por otro lado, se ha visto que en *Paseo Nocturno, parte I* el autor retrata en la casa del protagonista el lado más afortunado de la urbe, pero también los espacios no visibles en las calles en donde se lleva a cabo el atropellamiento. En este punto ayudaría observar la obra de Fonseca en conjunto para comprobar que en sus textos retrata tanto a ejecutivos como a vagabundos, a prostitutas y a mujeres de clase alta, así como los lugares en los que cada uno de ellos se desenvuelve. Todo esto nos llevaría a sugerir que el escritor convierte a Río de Janeiro en un microcosmos que le permite desarrollar su proyecto artístico y criticar al-

gunas de las consecuencias del crecimiento desigual de las megalópolis. Ya que muchos de los acontecimientos que representa son problemas comunes a las urbes; se abre la posibilidad de trasladar las acciones representadas a otros contextos, como prueba basta el ejercicio que hace Leduc al situar los mismos hechos de *Paseo nocturno, parte 1* en otra ciudad sin que éstos pierdan verosimilitud. Se puede decir que la crítica de Fonseca "[...]se vuelve universal al enfatizar lo local[...]"⁴².

A pesar de que ambos autores localicen sus trabajos en espacios diferentes y que los efectos de esta elección sean también distintos; en las dos obras está presente la posibilidad de derivar una crítica universal en parte dirigida a la organización de las ciudades y de las sociedades posmodernas que permiten la ejecución impune de actos violentos en espacios no visibles.

Conclusiones

Este análisis ha dejado observar que con determinadas coincidencias y diferencias, tanto en *Passeio Noturno Parte I* como en *Cobrador: In God we trust*, se manifiestan los mismos tipos de violencia que aquí fueron distinguidos a partir de la teoría de Byung-Chul Han: positiva y de lo global.

El primer tipo está presente en el hecho de que los personajes no son capaces de significar la violencia como tal, sino que la integran a sus rutinas y la vinculan

⁴¹ Movimiento iniciado a finales de los cincuenta principalmente caracterizado por hacer una denuncia social y por realizar cintas al margen de los sistemas de producción estatal y comercial (Cf. JOEL DEL RÍO, En: *Cine latinoamericano*[blog], 2007).

⁴² HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 111.

con lo lúdico. La imposibilidad de señalar los actos violentos se extiende también a la sociedad posmoderna, quien no sólo no brinda reglas para delimitarla y castigarla, sino que la permite al ceder ciertos espacios urbanos para su ejecución. Estos espacios fueron identificados como no visibles y son seleccionados activamente por los protagonistas, lo que revela la voluntad de que sus actos permanezcan en el anonimato para que éstos no afecten negativamente ni su esfera privada ni laboral.

Los trabajos también coinciden en que sus protagonistas usan los atropellamientos como un medio de desahogo a su sobredemandante trabajo que los hace víctimas de la autoexplotación. Las consecuencias de sus acciones recaen sobre sí mismos, pero también afectan a terceros y sirven para reafirmar las estructuras de la sociedad positiva que les permite ejercer violencia.

Ambos autores coinciden en precisar con cierta exactitud los escenarios de sus obras, pero al mismo tiempo muestran una voluntad de deslocalizar los espacios en los que acontecen los actos violentos, esto permitió hablar de una violencia desterritorializada que se integra en la violencia de lo global. Es en cuanto a esta última que las obras presentan mayores diferencias, mientras que en el cuento sólo se representa que el protagonista comete acciones violentas en su entorno inmediato, en la película se añade un entorno global en el que Mr.X puede ejercer violencia desde la distancia y afectar a terceros sin respetar fronteras. En este sentido, Paul Leduc ratifica la condición

de *topdog* del personaje al caracterizarlo como dueño de una mina y situarlo al inicio de una cadena de explotación. Estos elementos ausentes en el pre-texto obedecen a que Leduc busca recontextualizar los cuentos de Fonseca en el discurso de la globalización de la violencia o la violencia de la globalización. En este caso resulta evidente la intención del mexicano de hacer una crítica universal, sin embargo, se observó que del texto de Fonseca también es posible derivar una crítica universal que Leduc confirma al llevar a cabo su adaptación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

Fonseca, Rubem.

"Passeio Noturno. Parte I". En: *Contos reunidos*. São Paulo 1994, 396-402 y 491-504.

Leduc, Paul.

(director/guionista) *Cobrador: In God we trust* [película, 2006]. México/España / Argentina/Francia/Brasil/Reino Unido: IMCINE/CONACULTA/Salamanca /FIDECINE, etc.

Bibliografía general

García Sílberman, Sarah & Ramos Lira, Luciana.

Medios de comunicación y violencia, Fondo de Cultura Económica, México 1998.

Jimena Hernández Alcalá, "Las posibilidades de la violencia. Un análisis de la violencia a partir del espacio de los actos violentos en el cuento 'Passeio Noturno-Parte I' y su adaptación en la película 'Cobrador: In God we trust'"

Genette, Gérard.

"Voz". En: *Figuras III*, Lumen, Barcelona 1989, 270-321.

Han, Byung-Chul.

Topologie der Gewalt, Matthes & Seitz Berlin 2012.

Hernández Alcalá, Jimena.

Un análisis de la violencia en los cuentos «O Cobrador» y «Passeio Noturno Partes I /II» (Rubem Fonseca) y su adaptación en la película «Cobrador: In God we trust» (Paul Leduc). Tesis de maestría no publicada, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel, Alemania 2016.

Rajewsky, Irina O.

Intermedialität, A. Francke Verlag, Tübingen 2002.

Reis, Carlos & Macário Lopes, Ana Cristina.

Diccionario de narratología, Ediciones Salamanca 1996.

Sschnaiderman, Boris.

"Vozes de barbarie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca". En: *Contos reunidos*. São Paulo 1994, 773-777.

Stam, Robert & Raengo, Alessandra.

(Eds.) *Literature and Film. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing Malden / Oxford /Victoria 2005.

Sitios Web

Del Río, Joel.

"Precusores, nacimiento y plenitud del Nuevo Cine Latinoamericano". En: *Cine latinoamericano* [artículo de blog, 21 de junio 2007]. Recuperado el 06 de julio del 2016, en:

<http://sergiotrabucco.blogspot.de/2007/06/precusores-nacimiento-y-plenituddel.html>

IMDb [Internet Movie Database] (s.f.).

"*Cobrador: In God we trust*". Recuperado el 28 de junio de 2016. En: <http://www.imdb.com/title/tt0462230/>

Roda Viva.

Paul Leduc [transcripción de entrevista televisada el 19 de noviembre del 2007] Recuperado el 03 de mayo de 2015. En: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/328/entrevistados/paul_leduc_2007.htm

Vom Flaneur zum Passagier

**Großstadterfahrung und ihre
literarische Darstellung**
**in *Veinte poemas para ser leídos en el
tranvía* von Oliverio Girondo**

Anastasia Kerner
Christian Albrechts Universität zu Kiel

Einleitung

Der ‚Geist der Zeit‘ entwickelt sich stetig weiter. In neu entstehenden Literaturströmungen lässt sich dieser ablesen und kann sogar neue Literaturepochen entstehen lassen. Eine dieser modernen Literaturepochen ist die Avantgarde, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts als Reaktion auf das rasante Wachstum der Städte und die damit verbundenen Veränderungen des Alltags entstand. Die neuartigen Erfahrungen in der Großstadt, wie zum Beispiel Paris, weckten das Bedürfnis nach neuen Ausdrucksweisen in der Literatur, die sich von alten Regeln löste. Zu den bekanntesten französischen Vertretern der künstlerischen Moderne zählen Stéphane Mallarmé oder Charles Baudelaire. Dieser neuen Strömung schlossen sich aber auch andere europäische und lateinamerikanische Dichter der Avantgarde an. Einer von

ihnen war Oliverio Girondo, der dieser Kunstform sein Leben lang treu blieb.

In dieser Arbeit soll die erste Gedichtsammlung *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* von Oliverio Girondo hinsichtlich der Stadtdarstellung analysiert werden. Dabei soll untersucht werden, mit welchen literarischen Mitteln Girondo die Schauplätze seiner Gedichte beschreibt. Die zentrale Frage der Arbeit ist, was Girondo dazu bewegt hat, sich der avantgardistischen Literatur hinzugeben und welche Rolle der *pasajero* (Passagier) in seinem Werk spielt.

Um diese Frage beantworten zu können, wird in einem ersten Schritt der persönliche und künstlerische Hintergrund des Autors dargestellt. Es folgt eine Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Heimatstadt Buenos Aires, die zu seinen Lebzeiten eine große Transformation durchlief. Diese beiden Aspekte sind relevant für das Verstehen seines Antriebs und des Hintergrundes seines Schreibens. Anschließend wird die Figur des Flaneurs seit seiner Entstehung untersucht und dargelegt, welche Ziele diese Darstellungsform verfolgte.

Auf dieser Grundlage baut die Analyse des Werks auf. Es werden einzelne Themenschwerpunkte hervorgehoben und die Analyse auf ausgewählte Gedichte beschränkt, um den Rahmen dieser Arbeit einzuhalten. Die Straßenbahn als Verkehrsmittel stellt dabei einen wichtigen Untersuchungsgegenstand der Analyse dar. Außerdem wird geprüft, inwiefern die Rolle des Passagiers einer Straßenbahn mit

der literarischen Figur des Flaneurs zusammenhängt. Abschließend werden die Ergebnisse dieser Analyse in der Schlussbetrachtung zusammengefasst und die Frage diskutiert, ob die Figur des Passagiers den literarischen Flaneur bei Girondo ersetzt.

Die Stadt Buenos Aires zu Lebzeiten Girondos

Oliverio Girondos erste Gedichtsammlung *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) mit der sich diese Arbeit beschäftigt, sowie die Sammlung *Calcomanías* (1925) zählen zu der ersten Schaffensphase, in der Girondo seine Reiseindrücke verarbeitet. Diese beiden Gedichtsammlungen sind geprägt von Weltläufigkeit, Unabhängigkeit und künstlerischer Experimentierfreude. Er sucht in dieser Zeit den Kontakt zu jungen Künstlern, die ebenfalls mit der traditionellen Lyrik brechen wollen. Schließlich gründen sie die Zeitschrift „Martín Fierro“, deren Inhalte einen deutlichen avantgardistischen Charakter haben.¹

Da Girondo 1891 in Buenos Aires geboren ist, erlebt er noch das Ende des 19. Jahrhunderts. Das ermöglicht ihm, die tiefgreifenden Veränderungen der Stadt Anfang des 20. Jahrhunderts zu verfolgen. Alles in der Stadt verändert sich. Begin-

nend bei den Menschen, die dort fortan leben, über das Stadtbild, bis zur Kultur und dem Journalismus.

In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erlebt Buenos Aires einen rasanten Bevölkerungszuwachs, der zu seinem größten Teil der Einwanderungswelle aus Europa zugeschrieben wird. Allein zwischen 1890 und 1914 wächst die Bevölkerung dort um eine Million von 661.000 Menschen auf 1,6 Millionen. Es ist eine Zeit, in der Girondo viel zwischen Südamerika und Europa pendelt, es ist auch die Zeit, in der die europäische Moderne an den Rio de la Plata getragen wird und für zusätzliche Heterogenität sorgt. So entsteht die Metropole Buenos Aires, in der die vielen Veränderungen zu einer Mischkultur führen: einerseits von Traditionen und andererseits vom Reformgeist geprägt, von der Beschleunigung und der Betrübnis, vom Kreolentum und der Avantgarde.²

Das Stadtbild verändert sich ebenfalls rasant. So findet die elektronische Straßenbeleuchtung Einzug in die Stadt, die öffentlichen Verkehrsmittel, vor allem die Straßenbahn, werden zum unentbehrlichen Fortbewegungsmittel im Alltag. Das Netz der Straßenbahn weitet sich zunehmend aus. Die Erfahrungen mit der neuen Geschwindigkeit formen den Alltag der Menschen und ihre Wahrnehmung. Mehr Bilder müssen nun in kürzerer Zeit verarbeitet werden und die Dauer

¹ Vgl. OLIVERIO GIRONDO, "Milonga Zwanzig Gedichte im Tangoschritt". Originaltitel: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1984, 68-69.

² Vgl. BEATRIZ SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, 1999, 15-18.

des Erfassens der Umwelt wird zu einem kurzen Augenblick.³

Ebenfalls kann im Journalismus ein Wandel festgestellt werden. Wegen der immer niedriger werdenden Analphabetisierungsquote, nur noch 6,64% im Jahr 1930, wird die Masse potenzieller Leser immer breiter und hat zur Folge, dass die Leserzielgruppe fortan nicht mehr nur die gebildete Mittelschicht darstellt, sondern alle Volksschichten abdecken kann. Die Verlage drucken immer höhere Auflagen, geben neue Zeitschriften heraus und gleichzeitig werden Zeitungen und Zeitschriften für alle erwerbbar wie auch intellektuell begreifbar. Zeitungen verändern sich nicht nur in ihren Inhalten, sondern auch in ihrer Aufmachung. Als Beispiel ist hier die Zeitung *El Mundo* zu nennen, die zunehmend mit Bildern arbeitet und kurze Artikel schreibt, die selbst auf dem Weg zur Arbeit problemlos gelesen werden können. Die Zeitschrift *Martín Fierro*, die von Girondo mitbegründet wird, beinhaltet neue Thematiken, die zuvor von der Lyrik ignoriert wurden. Beispielsweise nimmt sie die technologischen Veränderungen, die im Alltag zu finden sind, auf und führt diese aus dem avantgardistischen Blickpunkt auf. Der neue Journalismus und die neue Literatur gehen einher mit den Veränderungen der Gesellschaft. Das Leben der Menschen in Buenos Aires ist gefüllt von neu aufkommenden Kulturgütern wie Kinos oder neuen Kommunikationsmedien.⁴

³ Vgl. SARLO, 1999, 16-17.

⁴ Vgl. SARLO, 1999, 16-23.

Geschlechterrollen modernisieren sich. Deutlich erkennbar ist dies an dem neuen Verhältnis zwischen Männern und Frauen. Außerdem verändern Frauen ihr Freizeitverhalten und ihre Interessen. Sie beginnen sich außerhalb ihres Haushaltes aufzuhalten, sie rauchen, sie machen Sport oder sie tauschen sich über Kosmetika aus und nehmen allmählich eine neue gesellschaftliche Rolle ein.⁵

Flanerie

Recuerdo Die Entstehung von Großstädten und Metropolen lässt eine eigenständige Darstellungsform in der Literatur aufkommen. Sie versucht die Gegenstandswelt der Großstadt in sich aufzunehmen und das Bedürfnis nach Deutung der großstädtischen Lebenswelt zu befriedigen.

Louis-Sébastien Mercier veröffentlicht 1775 in der Zeitschrift *Journal de Dames* kleine Prosastücke, in denen er von seinen Beobachtungen des alltäglichen Lebens in Paris berichtet. Mithilfe einer neuen Darstellungsform, die sich von allen Gattungsnormen überlieferter Genres befreit und mit der ‚*doctrine classique*‘ bricht, öffnen sich ihm neue Möglichkeiten, die Erfahrungen der Großstadt angemessener darzustellen. Er verfasst kurze Prosastücke, in denen er über die Gegenstände, Lokalitäten, Verhaltensweisen oder Sitten und Gebräuche berichtet,

⁵ Vgl. SARLO, 1999, 24-26.

stets aus seiner Perspektive der eigenen Erfahrungen mit der Umwelt und auf die sozialen Missstände verweisend. Einige Jahre später fasst er die Prosageschichten in einem Buch zusammen, das er *Tableau de Paris* nennt. Hieraus entwickelt sich ein eigenständiges Tableausujet, das immer wieder von unterschiedlichen Künstlern aufgegriffen wird. Das *Tableau de Paris* wächst mit der Zeit zu einem 12 Bände umfassenden Werk heran. Es lässt sich deutlich von der Tradition topographischer Stadtbeschreibung abgrenzen, die bis dahin dominierte. Der urbane Spaziergänger fließt als darstellendes Ich in die Stücke ein und lässt Züge neuer Individualität erkennen.⁶

Die sozialgeschichtliche und topographische Entwicklung in Paris trägt viel zum Fortbestand des urbanen Spaziergängers bei. Es ist die Gestalt des Flaneurs, die sich aus den neuen Verhaltensweisen und Lebensumständen ergibt. Mit der fortschreitenden Industrialisierung gehen grundlegende Umgestaltungen des Stadtbildes einher. Das Palais Royal wird zum Modell in der neuen Stadtgestaltung und immer mehr Passagen werden in Paris errichtet. An diesen glasüberdachten Straßen, umsäumt von Läden an beiden Seiten, haben Fußgänger nun Schutz vor der Witterung und dem Verkehr. Die Passagen werden immer weiter ausgebaut und ergeben ganze Zonen von mehreren hundert Metern Länge, die längere ruhige Spaziergänge ermöglichen. Somit können die Pariser Passagen als die Wiege der li-

terarischen Flaneure betrachtet werden. Walter Benjamin weist darauf hin, dass sich die Flanerie ohne die Passagen schwerlich zu ihrer Bedeutung hätte entwickeln können.⁷

Das Umherschlendern in den Passagen erweist sich als eine passende Form von Aktivität für den Adel. Um sich von dem reich gewordenen Bürgertum abzugrenzen und seine Überlegenheit zu demonstrieren, eignet sich „die Welt der Passage, die die »Stadt als Mikrokosmos, das urbane Areal im Detail« verkörpert.“⁸ Die Entstehung des Dandys bürgerlicher Herkunft und die Beschaffenheit des neuen Raumes, den Passagen, führt zur Ausbildung dieser Verhaltensweise, dem Müßiggang des Dandys. Das Umherschlendern, der unbegrenzte Aufenthalt in Cafés, Clubs und Spielsälen entsprach den Bedürfnissen des Adels und diese konnten in den Passagen befriedigt werden.⁹ Erst später nach dem Umbau von Paris ab Mitte des 19. Jahrhunderts verlieren die Passagen an Bedeutung, da sie durch breite und kilometerlange, geradlinige Boulevards mit Bürgersteigen und Gasbeleuchtungen ersetzt werden.¹⁰

In der Gestalt des bürgerlichen Dandys tritt der Flaneur in Erscheinung, schlendernd zwischen den eiligen Passanten, die ihren Geschäften nachgehen. Das Spazieren, so Balzac, sei der Beruf des Künstlers und des Weltmannes. Dass er auch die Künstler, insbesondere auch die

⁶ Vgl. ECKHARDT KÖHN, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, 1989, 17-26.

⁷ Vgl. KÖHN, 1989, 27-29.

⁸ KÖHN, 1989, 29.

⁹ Vgl. KÖHN, 1989, 27-34.

¹⁰ Vgl. KÖHN, 1989, 57.

Schriftsteller, zu den Flaneuren zählt, liegt an den damaligen Rahmenbedingungen literarischer Arbeit. Da die Autoren vom alleinigen Verkauf ihrer Bücher nicht leben können, müssen sie sich andere Tätigkeiten suchen. Eine gute Möglichkeit, sich den Lebensunterhalt zu verdienen, ist das Schreiben von Beiträgen über das Pariser Leben. Diese sind inzwischen sehr beliebt und werden daher gut honoriert. Für diese Beiträge mischen sich die Schriftsteller unter die Menschen und schlendern selbst in den Passagen umher, in dem ‚Mikrokosmos der Stadt‘. Und so entsteht 1841 die Theorie von Louis Huart in *La Physiologie du Flâneur*, dass der Flaneur lediglich drei gesellschaftlichen Gruppen zuzuordnen sei. Zu diesen zählt er Schriftsteller, Künstler und kleine Rechtsanwaltsgehilfen. So entwickelt sich die Figur des Flaneurs vom ursprünglich ‚aristokratischen‘ Müßiggänger zur Identifikationsfigur für Schriftsteller.¹¹

Charles Baudelaire ist nicht nur engagiert an der Revolution im Februar 1848 beteiligt, er gilt heute als Exponent der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Er schreibt Gedichte über das Stadtleben, in denen der Flaneur die Rolle des lyrischen Subjekts einnimmt und die Subjektivität in den Darstellungen an Bedeutung gewinnt. In *Tableaux Parisiens* nimmt er eine Eingrenzung der Tableausujets vor. Seine kritische Haltung gegenüber dem öffentlichen Leben in den Boulevards lässt ihn seinen Blick auf die Randphänomene, Randfiguren und das

Unbekannte reduzieren und betont das Element der Anonymität der großstädtischen Erscheinungen. In seinem Blickpunkt stehen Blinde, Greise, Bettler, Huren und Strafarbeiter. Menschen am Rande der Gesellschaft, die aber dennoch einen Teil dieser Gesellschaft bilden. Weder nimmt er in seinen Darstellungen eine soziale Charakterisierung vor, noch transportiert er moralische Appelle.¹²

In seinem Aufsatz *Le peintre de la vie moderne* versucht Baudelaire seine Erfahrungen der Großstadtdarstellung theoretisch zu verallgemeinern. Am Beispiel der Zeichnungen des Künstlers Constantin Guys verdeutlicht er seine Gedanken. Das, was als schön betrachtet wird, ist abhängig von der zeitlichen Perspektive, aus der der Gegenstand angesehen wird. Also ist Schönheit nicht allein durch den Gegenstand selbst gegeben, sie entwickelt sich aus der Zeit, in der die Kunst entsteht. Die (Gegenwarts-)Zeit wird außerdem selbst zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung. Die Beschleunigung des Zeitrhythmus ist charakteristisch für industrielle Gesellschaften und manifestiert sich exemplarisch in der Großstadt. Ein Künstler muss die Beschleunigung des Alltags erleben, um sie in die Kunst einzubauen. Die Erfahrungen einer spezifischen Zeitepoche sind also die Grundlage des Gegenstandes ästhetischer Theorie. Die Großstadt ist die Summe der Erfahrungen flüchtiger Bilder, Szenen oder Ereignisse, die wegen des schnellen Lebensrhythmus

¹¹ Vgl. KÖHN, 1989, 32-34.

¹² Vgl. MATTHIAS KEIDEL, *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*, 2006, 17-21.

entstehen und die ästhetische Wirklichkeit der Epoche verkörpern. Die urbane Gegenstandswelt wird zum elementaren Sujet künstlerischer Arbeit. Daher ist bei Baudelaire der Flaneur nicht nur eine mögliche, sondern die notwendige Wahrnehmungsform von modernen Künstlern.¹³

Im Gegensatz dazu steht die Theorie Victor Fournels, der in *Odyssée du Flaneur* die Besonderheit des literarischen Flaneurs und sein Erleben versucht auszuweisen und von der Verhaltensweise des *baclaud* abzugrenzen. Während der *baclaud* versucht die Flaneurperspektive einzunehmen, sich aber völlig distanzlos zu seiner Umwelt verhält, stets neugierig und auf ein Spektakel lauend, ist der wahre Flaneur geistesgegenwärtig und nachdenkend. Der Flaneur ist sich seiner Individualität und Wahrnehmung bewusst und fähig zur Imagination. Er ist selbstbewusst und zählt sich zur künstlerischen Elite. Bei Fournel ist er nur eine den Eingeweihten zugängliche Kunstform.¹⁴

Die Wahrnehmungsweise des Flaneurs in der Kunst der Moderne entwickelt sich in Form der ästhetischen Erfahrung und ist eine unumgängliche Voraussetzung kreativer Prozesse.

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía

Die Gedichtsammlung *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* wird der Avantgarde-Literatur zugeschrieben, der Oliverio Girondo sein Leben lang treu bleibt. Er schreibt die Gedichte zwischen 1920 und 1922 und veröffentlicht sie in der Sammlung als sein erstes Werk 1922. Da er viel Zeit in Europa und vor allem in Paris verbringt, verwundert es nicht, dass seine Literatur der Avantgarde zugeschrieben wird, da diese eigentlich an Länder wie Frankreich, Italien oder Deutschland denken lässt. Weil aber viele lateinamerikanische Künstler auch einige Zeit in Europa leben, werden diese neuen Bewegungen nach Lateinamerika importiert. Girondo macht in dem Vorwort *Carta abierta a „La Púa“* deutlich, dass die neue Literaturform zwar in Europa ihren Ursprung hat, sie aber trotzdem zu einer eigenständigen Form in Lateinamerika werden kann. Wie auch die Sprache einst aus Europa kam und sich in Lateinamerika weiterentwickelte, so ist es auch mit der Literatur.¹⁵

„Porque es necesario declararle como tú le has declarado la guerra a la levita, que en nuestro país lleva a todas partes; a la levita con que se escribe en España, cuando no se escribe de golilla, de sotana o en mangas de camisa. Porque es impres-

¹³ Vgl. KÖHN, 1989, 55-66.

¹⁴ Vgl. KÖHN, 1989, 60-65.

¹⁵ Vgl. FRANCESCA CAMURATI, „Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo“. En: *Caravelle* 85. *Grandes plantations d'Amérique latine*. 2005, 207-208.

cindible tener fe, como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de «americana», con la «americana» nuestra de todos los días...” Y yo me ruborizo un poco al pensar que acaso tenga fe en nuestra fonética y que nuestra fonética acaso sea tan mal educada como para tener siempre razón...¹⁶

Die Besonderheit des lateinamerikanischen Spanisch wird sogar als die geeignetere Form für die neue Poesie betrachtet. In A „*La Púa*“ nutzt er die gastronomische Metapher, fremdes Essen gut verdauen zu können, um zu veranschaulichen, dass die Fähigkeit, die Avantgarde als eigene Darstellungsform zu nutzen, letztlich lateinamerikanisch ist. Obwohl sie ‚fremde Kost‘ darstellt, macht diese Gabe sie zu lateinamerikanischer Literatur, trotz europäischer Herkunft. „Poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental[...]“¹⁷

Girondos Absicht mit den alten Normen und Einschränkungen der traditionellen Literatur zu brechen, wird ebenfalls im Vorwort deutlich: „¿Por qué no ser pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace 70 siglos están bajo la tierra?“¹⁸

Während Girondo viel Zeit in Europa verbringt, wächst Buenos Aires zu ei-

ner Metropole heran. Die Straßenbahn ist eines der charakteristischsten Merkmale einer Großstadt. In Buenos Aires wird das Straßenbahnnetz immer weiter ausgebaut. Sie verändert das Leben und den Alltag der Menschen nachhaltig. Gleichzeitig modernisiert sich die Stadt nicht nur technologisch, auch bei den Bewohnern der Stadt verändert sich viel. Sie entstammen unterschiedlichen Kulturen und weisen eine immer geringere Zahl an Analphabeten auf. Dies wiederum hat tiefgreifende Auswirkungen auf den Journalismus und die Literatur. Diese Entwicklungen nimmt Girondo auf und lässt sie in den Titel einfließen: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Allein die Thematisierung der Straßenbahn stellt bereits einen modernen Aspekt der neuen Literatur dar. Außerdem wird eine neue Zielgruppe der Leserschaft angesprochen und zugleich die Leseumgebung vom Autor selbst vorgegeben. Die Zielgruppe wird eine immer größer und breiter werdende Leserschaft, die auf ihrem Weg zur Arbeit in der Straßenbahn üblicherweise günstige Zeitungen liest und nicht gehobene Lyrik, die zumeist teuer ist. Eben diese Gruppe möchte Girondo mit seinen Gedichten erreichen. Er entmystifiziert den Akt des poetischen Schreibens, da er ihm das erhabene Moment nimmt, wenn das Ergebnis des Schreibens selbst auf dem Weg zur Arbeit in der Straßenbahn gelesen werden kann.¹⁹ Er bricht nicht nur mit der traditionellen Art der aufmerksamen Lyriklektüre, die an einem stillen und gemütlichen Ort stattfindet, sondern auch mit den Gewohnheiten der Straßenbahn-

¹⁶ GIRONDO, 1984, 11.

¹⁷ GIRONDO, 1984, 6.

¹⁸ GIRONDO, 1984, 12.

¹⁹ Vgl. CAMURATI, 2005, 209-212.

lektüre. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* wurde wie eine Broschüre verteilt und kostete 20 Centavos, also genauso viel wie zu damaligen Zeiten ein Straßenbahnticket.²⁰

Die Straßenbahn

Das Gedicht definiert sich über die Großstadt. Es ist Teil der Großstadt und ist nur dort lesbar, wo es eine Straßenbahn gibt. Durch die Nutzung der Straßenbahn verändert sich schließlich der Alltag der Menschen und ihre Wahrnehmung. Die Vielzahl an Bildern, die man als Passagier während der Fahrt erfasst, ist zu groß, um sie in ihrer Vollständigkeit zu verarbeiten oder sich gar zu merken. Die Umwelt wird nur in Fragmenten erfasst und kann dann auch nur in solchen wiedergegeben werden. In den Titeln der Gedichte fällt auf, dass häufig von Notizen (*Apunte callejero*), Skizzen (*Croquis en la arena*, *Croquis sevillano*) oder nächtlichen Schauplätzen (*Nocturno*, *Otro nocturno*) die Rede ist. Hier finden wir den ersten Hinweis auf seine literarische Darstellungsform. Er zeigt die Subjektivität seiner Darstellungen und die damit verbundene Unvollständigkeit der Beschreibungen, denn er will keine Welt in ihrer Vollkommenheit präsentieren, sondern seine selektive Sicht auf die Dinge darstellen. Mit einer sehr bildlichen Schreibweise zeigt er die bruchstückhaften, ungeordneten und

nebeneinanderstehenden Fragmente seiner Wahrnehmung.²¹ Eine Wahrnehmung wie bei einer Fahrt mit der Straßenbahn als Passagier. Dabei gibt er sich keine Mühe, die Fragmente zu einem sinnvollen Ganzen zu fügen. Seine Skizzen können daher mit Skizzen eines malerischen Kunstwerks verglichen werden. Hier geht es auch bloß darum, Eindrücke festzuhalten und diese im zweiten Schritt erst in ein Kunstwerk zu verwandeln. Girondo hingegen möchte nur seine Skizzen präsentieren, da seine unangepasste, eigenwillige und für viele Menschen vielleicht auch unbequeme Sichtweise im Vordergrund steht und keine bearbeitete romantische Verklärung. Die Welt in Fragmenten wird insbesondere in dem Gedicht *Croquis en la arena* deutlich.

La mañana se pasea en la playa
empolvada de sol.

Brazos.

Piernas amputadas.

Cuerpos que se reintegran.

Cabezas flotantes de caucho.

Al tornearles los cuerpos a las bañistas,
las olas alargan sus virutas sobre el
aserrín de la playa.

¡Todo es oro y azul!

La sombra de los toldos. Los ojos de las
chicas que se inyectan novelas y
horizontes.

Mi alegría, de zapatos de goma, que me
hace rebotar sobre la arena.

**Por ochenta centavos, los fotógrafos
venden los cuerpos de las mujeres que
se bañan.**

Hay quioscos que explotan la
dramaticidad de la rompiente. Sirvientas
cluecas. Sifones irascibles, con extracto de

²⁰ Vgl. GIRONDO, 1984, 76

²¹ Vgl. CAMURATI, 2005, 209-2011.

mar. Rocas con pechos algosos de
marinero y corazones pintados de
esgrimista. Bandadas de gaviotas, que
fingen el vuelo destrozado de un pedazo
blanco de papel.

¡Y ante todo está el mar!

¡El mar!... ritmo de divagaciones. ¡El mar!
con su baba y con su epilepsia.

¡El mar!... hasta gritar

¡BASTA!

como en el circo.

*Mar del Plata, octubre, 1920*²²

Die Eigenschaft der Skizze, unvollständige und zerrissene Bilder zu zeigen, lässt sich in diesem Gedicht auf verschiedenen Ebenen entdecken. Auf der einen Seite finden wir die Zerrissenheit auf der inhaltlichen Ebene: Arme. Amputierte Beine. Körper, die sich wieder zusammenfügen. Treibende Gummiköpfe. Diese Satzfragmente, die wiederum eine Unvollständigkeit auf der syntaktischen Ebene aufweisen, erschaffen Bilder einzelner Körperteile, die frei voneinander zu existieren scheinen. Das Bild wirkt dadurch sehr zerrissen. Es zeigt auf sehr anschauliche Weise die Wahrnehmung des Autors. Er baut eine Distanz zur beobachteten Welt auf, die er von außen betrachtet und analysiert. Zuletzt provoziert auch die graphische Anordnung der Sätze und Worte ein Bild der Unvollkommenheit, von zerrissenen Sätzen. Das Gedicht beginnt linksbündig, es wird durch elf unregelmäßig gesetzte Absätze und Ausrufezeichen unterbrochen, geht im vorletzten Vers über in die zentrierte Ausrichtung und endet

schließlich rechtsbündig. Beim Anblick der Seite scheinen einige Teile wie abgerissen zu sein.

Diese Unordnung der Worte, die rasch wechselnden Bilder und die Überzeichnung der Wirklichkeit lassen ein expressionistisches Bild entstehen, das die Zivilisation kritisch betrachtet. Dabei ist die Kritik aber nicht an die Individuen gerichtet, sondern an die gesamten Gesellschaftsstrukturen.

Für seine bildhaften Beschreibungen nutzt Girondo viele Metaphern, die einerseits Sympathie für die geschilderte Szene aufkommen lassen, sich dann aber in Form von überzeichneten Metaphern ins Gegenteil kehren und Kritik ausüben. In dem ersten Vers des Gedichts wird zunächst ein warmes, weiches Bild eines Strandes im warmen Morgengrauen gezeichnet. Im Verlaufe des Gedichtes verliert die Natur allerdings ihre besondere Aura. Das Meer wird schließlich mit ‚Sabber‘ verglichen und die Wellenbewegungen als epileptisch bezeichnet.²³ Hier wird der Bruch mit den traditionellen literarischen Elementen und Metaphern besonders deutlich. Die Gesellschaftskritik zeichnet sich besonders bei der Beschreibung der Fotografen ab, die als Zuhälter charakterisiert werden. Sie verkaufen die Körper der Frauen für 80 Centavos. Gemeint sind hier Postkarten, auf denen badende, nur leicht bedeckte Frauen zu sehen sind. Mit der Überzeichnung möchte er auf die Diskrepanz zwischen dem kulturellen Anspruch, der mitunter von der Kirche gefordert

²² GIRONDO, 1984, 32.

²³ Vgl. CAMURATI, 2005, 212-213.

wird, und der Realität deutlich machen. Die Distanz zur beobachteten Welt wird im Verlaufe des Gedichts immer größer. Die dargestellte Welt wirkt immer grotesker, bis der Autor schließlich selbst mit den Worten schließt: „como en el circo“.

Im Gedicht ist eine Entwicklung festzustellen, die von einer bildhaften Beschreibung der Umgebung ausgeht und im Verlaufe des Gedichtes einen Reflexionsprozess durchwandert. So wie der Flaneur im Gehprozess mit seinen Schritten vorankommt, so kommt er auch im Reflexionsprozess voran. Der Inhalt wandelt sich von einer bildlichen Beschreibung zu einer emotionalen Wertung. Dieser Wahrnehmungsprozess kann auch als flanierendes Denken bezeichnet werden.²⁴

Gesellschaftskritik

Die von der Kirche etablierten Verhaltensnormen haben in seinen Augen zu Scheinheiligkeit, Verklemmung und Perversion geführt.²⁵ Der Autor wird zum Psychoanalytiker der Stadt und beobachtet diese aus seiner eigenen Perspektive. Deutliche Gesellschaftskritik äußert sich einerseits in Formulierungen wie „los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres“ oder wird in dem Gedicht *Exvoto* auf noch konkretere Art deutlich. Das Gedicht handelt von den Mädchen aus

Flores, einem bürgerlichen Stadtteil von Buenos Aires. Der Titel *Exvoto*, lässt das Bild einer heilen, friedlichen Welt entstehen. Er weckt die Erwartungen an etwas Heiliges, Religiöses oder Frommes. Damit spielt auch noch der erste Satz des Gedichtes: „Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino[...]“. Danach bricht Girondo dieses Bild und fährt folgendermaßen fort:

[...] y usan monos de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa. Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, a remolque de sus mamás –empavesadas como fragatas– van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas.

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.

*Buenos Aires, octubre, 1920*²⁶

Wie der Titel dies andeutet, könnte Girondo das Gedicht zu Ehren der Mäd-

²⁴ Vgl. KEIDEL, 2006, 195-196.

²⁵ Vgl. GIRONDO, 1984, 72.

²⁶ GIRONDO, 1984, 18.

chen aus Flores geschrieben haben, deren Körper in der Gesellschaft beinahe zu Opfertagen verkommen: in einer Welt, in der ihre Jungfräulichkeit zu einem der höchsten Güter gemacht wird. Im letzten Absatz wird vom Korsett gesprochen, von dem sie sich befreien möchten. Das Korsett, das sie einengt, sind die Rahmenbedingungen ihres Lebens. Ein Leben, in dem der junge weibliche Körper stets sexuell aufgeladen ist und Männer unaufhörlich danach lüsten. Dies lässt bei den Mädchen die Angst entstehen, sie könnten zu schnell unattraktiv werden für die Männerwelt, wenn sie sich zu lange Zeit lassen, wie faule Äpfel, die man zu lange hat liegen lassen. Dabei sind die Mädchen eigentlich noch unreif, wie er schreibt, doch gehen sie schon im Schleppe ihrer Mütter im Park spazieren, wo ihnen Männer Wörter ins Ohr ‚ejakulieren‘.

So schafft Girondo beim Leser eine distanzierte und abneigende Haltung gegenüber der Szene. Die Angst der Mädchen wird auch im zweiten Absatz deutlich, in dem er schreibt, dass sie Arm in Arm spazieren gehen, und die Beine zusammenpressen, wenn ihnen jemand in die Augen schaut, aus Angst, ihr Geschlecht könnte ihnen auf den Gehsteig fallen und verloren gehen. Die Beschreibungen dieser weiblichen Körper lässt jegliche erotische Konnotation verschwinden. Mit der Fragmentierung der Körper in einzelne Körperteile, die sich voneinander lösen können, bricht er mit der traditionellen Konnotation. Davor, dass sie nur auf ihre Körper reduziert werden, so wie es in der traditionellen Lyrik geschieht, haben die Mädchen Angst. Die

sexuelle Überladung ihrer Körper ist der Diskurs zum Frauenbild in einer patriarchalischen Gesellschaft, den Girondo anregen möchte –eine sexuelle– Überladung, die von allen Seiten und Teilnehmern der Gesellschaft reproduziert wird. Die Kirche verstärkt mit Tabuisierungen das Verlangen danach; Schriftsteller, die diese Bilder immer wieder reproduzieren und Mütter und Männer, die die Spielregeln einhalten, tragen sie so an die nächste Generation weiter. So wird schließlich aus der sexuellen Zurückhaltung eine Überladung, welche für Girondo eine enorme Scheinheiligkeit und Verklemmung darstellt. Indem er die sexuellen Tabuzonen aufgreift und sie überspitzt in Alltagssituationen darstellt, macht er auf diesen Missstand aufmerksam.

El pasajero – Der Passagier

Wie bereits Mercier im 18. Jahrhundert mithilfe des beobachtenden Zuschauers auf die sozialen Missstände verweisen wollte, so tut es Girondo im 20. Jahrhundert ähnlich mithilfe von expressionistischen Darstellungsformen. Der Zuschauer wandelt sich vom urbanen Spaziergänger zum beobachtenden Passagier. Der Flaneur schlendert nicht bloß in den Straßen umher, sondern sitzt auch in der Straßenbahn, von wo aus er die Welt beobachtet. Diese besondere Sichtweise ist durch die rasche Abfolge von flüchtigen Bildern, Szenen oder Ereignissen charak-

terisiert und kommt in seinen Gedichten genauso zum Vorschein. Wie Baudelaire bereits formuliert hat, ist diese Wahrnehmungsform der urbanen Gegenstandswelt die notwendige Form der Wahrnehmung für einen modernen Künstler, um die ästhetische Wirklichkeit einer Epoche erfassen zu können. Der Künstler begibt sich zwischen die Menschen, an die Schauplätze des modernen städtischen Lebens. In *Croquis en la arena* befindet er sich an dem Badeort Mar del Plata, der noch heute eine Touristenhochburg darstellt.²⁷ Schon zu Lebzeiten Girondos war Mar del Plata ein beliebter Ferienort der Bewohner von Buenos Aires. Der Urlaub am Strand bildet ebenso einen Teil der Moderne ab wie der Aufenthalt in Cafés, Clubs, Spielsälen oder das Herumschlendern auf den Boulevards.

Die Schauplätze der Gedichte dieser Sammlung wechseln zwischen europäischen Orten in Frankreich, Spanien oder Italien und Brasilien oder seinem Heimatland Argentinien. Es ist die Eigenschaft des Passagiers, die es ihm ermöglicht, sich zwischen diesen Orten hin und her zu bewegen. Die modernen Verkehrsmittel befördern den Menschen in kürzester Zeit nicht nur innerhalb einer Stadt an entfernte Orte, sondern ermöglichen auch eine immer schnellere Reise zwischen Städten, Ländern und sogar Kontinenten. Girondos Leben, das sich immer wieder im Wechsel zwischen unterschiedlichen Kontinenten, Ländern, Städten und Orten abspielt, ist der Grund für diese Darstel-

lungsform, determiniert durch sein Bewusstsein.

Es fällt auf, dass die Gedichte zwar bestimmten Orten zugeschrieben sind, diese aber nicht in ihrer topographischen Beschaffenheit beschreiben, sondern seine persönliche Erfahrung und seine individuellen Eindrücke deutlich machen. Er schildert immer nur das, was ihm gerade ins Auge fällt. Eine Szene ergibt sich auch heterogenen Einzelbeobachtungen, die unverbunden nebeneinander stehen bleiben.

In seinen Gedichten, die in Buenos Aires spielen, wechseln die Schauplätze zwischen einem Club (*Milonga*), Szenen auf der Straße (*Exvoto*, *Nocturno*, *Apunte Callejero*, *Pedestre*), einem Café (*Apunte Callejero*), einer Wohnung (*Nocturno*) und einem Park (*Plaza*). Schauplätze außerhalb von Buenos Aires sind zum Beispiel ein Badeort (*Croquis en la arena*, *Corso*), ein Kasino (*Biarritz*) oder ein Café (*Café-Concierto*).

Die Beobachtungsperspektive entwickelt sich zu einem modernen Flaneur weiter, dessen Wahrnehmung und Bewusstsein von der modernisierten Welt geprägt ist. Mit der Wahrnehmung des Passagiers analysiert er die Welt und beschreibt Bilder auf diese Weise. Wie bereits beschrieben, eignet sich hierfür die Darstellung der Welt in ungeordneten Fragmenten. Des Weiteren bleiben die Figuren seiner Gedichte immer anonym, so wie es ein kurzer Blick während eines Spaziergangs oder einer Fahrt in der Straßenbahn in der Großstadt nur zulässt. Es bleibt bei kurzen Blicken, die im Nach-

²⁷ Vgl. MAR DEL PLATA. Historia de la Ciudad: <http://www.mardelplata.gob.ar/MardelPlata> (14.03.2016).

hinein nur Skizzen zulassen, da die Details in der Erinnerung verschwimmen. Das Zurücklegen weiter Strecken ermöglicht es der Flaneurfigur das große Ganze einer Stadt wahrzunehmen. Girondo nimmt die Welt wahr: als einen sensiblen Organismus, in dem die Trennwände zwischen Mensch, Natur und Technologie verschwimmen. Mithilfe des literarischen Mittels der Personifikation werden tote Objekte belebt. Gleichzeitig verliert die natürliche Landschaft ihre traditionellen Konnotationen. Wie bereits zu sehen war, wird das Meer in *Croquis en la arena* zu Sabber degradiert. In *Otro nocturno* verliert der Mond nicht nur seine evokative magische Kraft, sondern wirkt sogar überflüssig neben der Straßenbeleuchtung.

Sentado „La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público. ¡Faroles enfermos de ictericia! ¡Faroles con gorras de „apache“, que fuman un cigarillo en las esquinas!
¡Canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de cantar! Y silencio de las estrellas, sobre el asfalto humedecido!
¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón?, y ¿por qué, a veces, nos interesará tanto el partido de pelota que el eco de nuestros pasos juega en la pared? Noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles, de miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar, y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor.

París, julio, 1921²⁸

Jegliches Aufkommen von Sentimentalität ist nie der Natur zu verdanken, sondern immer auf tote Objekte bezogen. Mithilfe von Personifikationen belebt er die vom Singen müde gewordenen Urinale oder spricht von der Traurigkeit des in die Ecke geworfenen Paar Strümpfe.²⁹ Die tote Welt wird als lebendig und empfindsam dargestellt, die es ebenfalls zu achten gilt. Der Entfremdung in der modernen Welt wird von ihm bewusst entgegengesteuert. Er bricht mit den Erwartungen der Leser, indem er groteske Bilder erschafft, um die Sensibilität und Verwobenheit des gesamten Organismus zu illustrieren. Dieser sensible Organismus muss gewahrt werden trotz der rasanten Wandlungen in der Moderne.

Schlussbetrachtung

Ziel des vorliegenden Beitrags war es, zu analysieren, mit welchen literarischen Mitteln Oliverio Girondo in *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* die moderne Großstadt darstellt. Im ersten Teil dieser Arbeit wurde dargelegt, wie er als Kind einer reichen Familie die Möglichkeit hat, am Leben in Europa teilzunehmen. Dort lernt er die Avantgarde kennen und bleibt ihr auch nach seiner endgültigen Rückkehr nach Argentinien bis zu seinem Lebensende treu. Wegen seines Dranges nach Unabhängigkeit eignet sich für ihn die avantgardistische Kunstform im besonderen Maße, sich auszudrücken, da

²⁸ GIRONDO, 1984, 46.

²⁹ Vgl. CAMURATI, 2005, 213-214.

sie mit allen traditionellen Regeln bricht und dem Künstler mehr Freiheiten einräumt. In seinem ersten Werk verarbeitet er die Eindrücke aus seinen Reisen durch Europa und Amerika. Die Großstadterfahrung und die sich daraus ableitende literarische Ausdrucksweise nimmt die zentrale Rolle in seinem Werk ein. Das Element der Straßenbahn ist eines der wesentlichen Merkmale, die dieses Werk so besonders machen. Die erste Besonderheit ist, dass sie bereits im Titel aufgeführt wird. Des Weiteren ergibt sich eine veränderte Wahrnehmung und Welterfahrung bei den Menschen, die die Straßenbahn in ihrem Alltag nutzen. Diese Besonderheiten der Wahrnehmung bestimmen schließlich die Darstellung der Schauplätze im Werk. Die Beschreibungen erfolgen aus einer subjektiven Perspektive, die die Welt in Fragmenten darstellt. Es ist eine Welt vieler flüchtiger Bilder, wie sie aus der Straßenbahn heraus wahrgenommen wird. Daher finden sich bei Girondo einige Gedichte betitelt als Skizzen oder Notizen. Er stellt seinen individuellen Blickpunkt heraus und legt seinen persönlichen Fokus bei der Beobachtung der Stadtgeschehnisse. Die Szenen ergeben sich aus heterogenen Einzelbeobachtungen, die er unverbunden nebeneinander stehen lässt.

Wie die Analyse des Gedichtes *Croquis en la arena* zeigen konnte, präsentiert er die unvollkommene Welt durch den Eindruck von Zerrissenheit und Unvollständigkeit auf inhaltlicher, syntaktischer und graphischer Ebene.

Diese Darstellungsform ist angelehnt an die literarische Figur des Flaneurs, wie

sie schon andere Autoren vor ihm genutzt haben, um ihre subjektive Sichtweise auf das Stadtgeschehen zu präsentieren. Während der Flaneur in seiner Stadt umherschlendert und dort die Menschen beobachtet, legt der Passagier größere Strecken zurück. Er bewegt sich nicht nur schneller und nur innerhalb seiner Stadt, sondern zwischen Städten, Ländern und sogar Kontinenten. Dennoch ähnelt die grundlegende Wahrnehmungsform des Passagiers der des Flaneurs. Auch dieser ist umgeben von Beschleunigung und Modernisierungsprozessen. Die Darstellung der Schauplätze erfolgt bei Girondo mithilfe der Figur des Flaneurs, die aber erweitert wird von der Wahrnehmungsform des Passagiers, der die Beschleunigung der Welt noch intensiver erlebt. Girondo kann sogar gar nicht anders, als selbst als Flaneur umherzuschlendern, da viele Szenen seiner Gedichte aus der Straßenbahn heraus nicht einsehbar wären. Sie spielen auf den Straßen, an den Stränden, in Parks oder innerhalb von Gebäuden wie zum Beispiel in Wohnungen, Clubs oder Casinos. Daher ist bei Girondo die Figur des Flaneurs eine Figur mit der Erfahrung und dem Bewusstsein eines Passagiers. Das Bewusstsein beeinflusst auch die Wahrnehmung des spazierenden Flaneurs.

Er macht in seinen Gedichten auf die Entfremdungsgefühle in der modernen Großstadt aufmerksam, die er mithilfe von Personifikationen toter Objekte versucht zu brechen. Bei der Betrachtung von *Otro nocturno* konnte gezeigt werden, dass er die Welt als einen sensiblen Organismus wahrnimmt, den es zu achten gilt.

Mithilfe von expressionistischen Darstellungsformen übt er Kritik an Religion und Gesellschaft aus, die in seinen Augen Verhaltensnormen etabliert haben, die zu Scheinheiligkeit und Perversion geführt haben. Anhand von überspitzten Darstellungen und einer Haltung, die sich im Verlaufe des Gedichtes immer weiter distanziert, kritisiert er diesen kulturellen Anspruch, der nicht der Realität entspricht. In *Exvoto* wird die sexuelle Überladung des weiblichen Körpers beschrieben, die bei den Mädchen zu Überforderung und Ängsten führt. Indem er sexuelle Tabuzonen anspricht und diese überspitzt darstellt, macht er auf diesen sozialen Missstand aufmerksam.

Girondo spielt mit Metaphern, die sowohl Sympathie als auch Antipathie erzeugen und so beides zu einem Teil der Welt werden lassen –eine kontradiktorische Welt– wie sie auch zu damaligen Zeiten in Buenos Aires entstand. Oder wie Girondo hierzu sagen würde: „Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio –sinónimo de vida– no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto.“³⁰

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes Primarias

Girondo, Oliverio.

Milonga Zwanzig Gedichte im Tangoschritt. Originaltitel: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía.* Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Harald Wentzlaff-Eggebert. Göttingen: Schlender 1984 / Verwendeter Kurztitel: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía.*

Fuentes Secundarias

Camurati, Francesca.

Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo. In: Caravelle, n°85, 2005. Grandes plantations d'Amérique latine. S. 205-221.

Keidel, Matthias.

Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion. Würzburg; Königshausen & Neumann 2006.

Köhn, Eckhardt.

Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933. Berlin: Das Arsenal 1989.

Sarlo, Beatriz.

Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión³1999.

Fuentes de Internet

Mar del Plata. Historia de la Ciudad: <http://www.mardelplata.gob.ar/MardelPlata> (14.03.2016). (visto el: 14.03.2016).

³⁰ GIRONDO, 1984, 12.

La importancia de la ciudad en la investigación policiaca dentro de las obras: *La diabla en el espejo* de Castellanos Moya y *Piedras encantadas* de Rey Rosa

Raquel Molina Herrera
Université Paris-Sorbonne

Dentro del marco de la investigación de tesis sobre la violencia y el neopolicial en las obras de Horacio Castellanos Moya y de Rodrigo Rey Rosa nos interesamos por la visión que de la sociedad tienen estos dos escritores. En las dos novelas que nos ocupan observamos una denuncia abierta de los vicios de una sociedad enajenada que es incapaz de reaccionar ante su propia realidad.

En el presente trabajo nos interesa mostrar que las investigaciones policiales dentro del contexto ficcional de las ciudades de San Salvador y de Guatemala, permiten a estos dos autores llevar a cabo una crítica social. Para ello realizaremos un estudio de las dos novelas a partir de los grandes tópicos del género policial, a saber: el crimen, la víctima, la investigación, el detective, los sospechosos y las pistas.

Antes que nada, dos precisiones. La primera: las novelas fueron publicadas en los años 2000 y 2001, respectivamente; segunda precisión: los relatos se inscriben en el contexto de los años ochenta y noventa,

para el caso de Castellanos Moya, esto equivale al período posterior a la guerra civil de El Salvador (1980-1992); para Rey Rosa, son los años posteriores a la masacre de indígenas en Guatemala (1982-1983).

El crimen

Para comenzar, vamos a explicar brevemente los crímenes de cada una de las novelas. En *La diabla*, una mujer de la alta sociedad, Olga María de Trabanino, fue asesinada en su propia casa y en presencia de sus dos hijas que son tan sólo unas niñas. Mientras que en *Piedras encantadas*, el crimen que se investiga es un intento de homicidio. Un niño, llamado Silvestre, que montaba a caballo en una plaza es atropellado por una camioneta que se da a la fuga. Los dos relatos comienzan cuando el delito ya ha ocurrido.

Constatamos que el crimen ha sido planeado con detalle y que es casi imposible encontrar un error¹ puesto que el objetivo es que alguien más resulte culpable para que así no se pueda establecer ninguna relación con la o las personas que desean la muerte de las víctimas.

¹ Decimos “casi” porque, como toda novela policiaca, observamos que hay detalles, es decir, las pistas que en este caso son pequeños errores de cálculo, que se escapan de las manos del asesino, los cuales nos conducen a la solución del enigma. Cf. JACQUES DUBOIS, 1992. y MARC LITS, 1999.

Por un lado, el asesinato de la señora de Trabanino tiene todo para parecer un homicidio a sangre fría. El asesino procede maquinalmente, sólo toma las precauciones necesarias para ejecutar su trabajo rápidamente y con el menor número de testigos puesto que no cubre su rostro. Sin embargo, cuando capturan a *Robocop* -así se llama el asesino- éste no dice nada y, dado que no mató para robar ni se puede establecer ningún vínculo con la víctima, pronto se deduce que él no es el autor intelectual del crimen.²

Por otro lado, el intento por deshacerse del niño en la novela de Rey Rosa tiene todo para parecer un simple accidente. Las Américas es un lugar muy concurrido y muchos vehículos transitan en torno al sitio. Sin embargo, con la fuga del conductor de la camioneta es necesario hacer una investigación y se descubre que todo estaba planeado para disfrazar el crimen en accidente.

La investigación

Como en toda novela policiaca, el interés principal de la historia radica en la investigación y en la recolección de pistas a las cuales hay que dar un sentido para encontrar al criminal.

² Horacio Castellanos Moya escribe una novela sobre *Robocop* titulada *El arma en el hombre* y ahí descubrimos que quienes planearon todo pretendían deshacerse de la mujer y de *Robocop* al mismo tiempo. Esto significa que la célula criminal para la que trabajaba este criminal estaba dispuesta a perder a uno de sus mejores hombres. Cf. CASTELLANOS MOYA, 2001.

La novela de Castellanos Moya consta de nueve capítulos cuyos títulos en su mayoría nos dan una idea del espacio donde se lleva a cabo la narración. Así tenemos, por ejemplo, el primer capítulo titulado *El velorio* en el que Laura Rivera, la narradora, se encuentra ya en la funeraria y cuenta a una interlocutora que jamás tendrá la palabra, los pormenores de ese día tan agitado y lleno de emociones a causa del asesinato. Además, alterna comentarios en torno a la gente que va llegando, de tal manera que la funeraria parece una alfombra roja por la cual desfilan no sólo los grandes apellidos de la sociedad salvadoreña sino también los diferentes amantes que la difunta tuvo.

Piedras encantadas por su parte, consta de veintidós capítulos además de un inicio y un fin que nos hacen pensar en un guión de cine³. En esta novela, el discurso corre a cargo de un narrador omnisciente y la historia contada se desarrolla durante un día completo. Comienza por la mañana, momentos después del accidente ocurrido y termina la mañana del día siguien-

³ La novela comienza con la descripción de un gran plano general de la ciudad de Guatemala que dará paso a la descripción de un barrio en particular y "el lente" se ajustará una vez más para enfocarse en el departamento de Joaquín Casasola, un personaje que, como veremos más adelante, se cruza en diferentes ocasiones con el destino de Silvestre sin que ello tenga mayor incidencia en la historia. Esto nos hace pensar en el término Mac Guffin acuñado por Hitchcock que consiste en la presencia de un elemento narrativo que parece vital para la trama y que al final no lo es puesto que en la película se ahonda en temas más profundos. Cf. Villarruel Oviedo, "*Ciudad y derrota: memoria urbana liminar en la narrativa hispanoamericana contemporánea*", 2011. Consultado en diciembre 2015. Disponible en: <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>>

te. A veces, un nuevo capítulo introduce un nuevo personaje y esto, a la vez, revela nuevos indicios.

De este modo descubrimos que Silvestre es un niño belga que ha sido adoptado ilegalmente por una familia rica y también sabemos que escucha una discusión entre adultos que planean matarlo. Sin embargo, será hasta el capítulo seis cuando aparezca Emilio Rastelli, el detective que contrata la familia de Silvestre. Con la presencia de este personaje las pistas que posee hasta ahora el lector cobran un mejor sentido, puesto que Rastelli es muy hábil para obtener los testimonios de las personas adecuadas, incluso de aquellas que, en principio, lo ven con desconfianza.⁴

En cambio, en el relato de Castellanos Moya, constatamos que Laura Rivera asume el papel de detective porque considera que tiene un lugar privilegiado en las investigaciones, ya que ella era la mejor amiga y confidente de la víctima. Ella critica las investigaciones de la policía y pone en entredicho los procedimientos del subcomandante Handal. Tampoco le parece buena idea que intervenga Pepe Pingonda, el detective privado que contrata la hermana menor de Olga María. Sin embargo, la narradora acepta entrevistarse con estos dos personajes con el afán de estar enterada de los

avances que le permitan continuar con su propia investigación-chisme.

Es necesario llamar la atención sobre el personaje del detective privado porque en las dos novelas está construido de manera similar. Pepe Pindonga es descrito como "...un moreno, chato, con la jeta ordinaria..."⁵ mientras que de Emilio Rastelli se dice que "Era bajo y delgado, de piel oscura, e increíblemente feo"⁶. En cuanto a la vestimenta difieren los estilos ya que el primero lleva un "pantaloncito de algodón caqui, una playera blanca Polo y... zapatos bostonianos que ahora usa cualquiera"⁷ y el segundo "Vestía una camiseta negra y pantalones Levi's desteñidos"⁸. En los dos relatos hay una intención de mostrar que tanto por el físico como por la vestimenta los detectives no corresponden al mismo medio social de quienes los han contratado.

Tanto Pindonga como Rastelli consiguen lo que se proponen: aparecen en los momentos más oportunos (cuando no se les espera o se trata de evadirlos) y, pese a las primeras malas impresiones, obtienen las pistas que les permiten avanzar con sus investigaciones. Pindonga poncha a hurtadillas una llanta del auto de Laura Rivera y él mismo se ofrece a cambiarla con el objetivo de entablar una discusión. Rastelli, por su parte, entra al edificio donde se escondió la camioneta del accidente, llega hasta la puerta del aparta-

⁴ De manera casi paralela, se llevan a cabo otras investigaciones. La del abogado del conductor de la camioneta que es un claro ejemplo de corrupción y, como veremos más adelante, la de un periodista mediocre cuyos resultados también serán mediocres. Cf. RODRIGO REY ROSA, 2013, 223-224.

⁵ HORACIO CASTELLANOS MOYA, *La diabla en el espejo*, 2000, 123.

⁶ RODRIGO REY ROSA, *Piedras encantadas*, 2013, 237.

⁷ CASTELLANOS MOYA, 2000, 123.

⁸ REY ROSA, 2013, 237.

Raquel Molina Herrera, “La importancia de la ciudad en la investigación policiaca en *La diabla en el espejo* de Castellanos Moya y en *Piedras encantadas* de Rey Rosa”

mento del amigo del conductor y, en tan sólo un instante, muestra a su interlocutor que le han bastado unas cuantas horas de trabajo para llegar hasta él y, como sabe que él no es culpable, le aconseja que tome sus precauciones porque más que temer a un detective privado, debe temer a la policía.

Mientras que en *La diabla* vemos que la investigación de Laura Rivera se construye con base en los chismes (las confidencias de la amiga muerta, de los diferentes amantes, de Marito -el esposo- e incluso, de su discusión con Pindonga); en *Piedras encantadas* Rastelli se vale de sus “orejas” para obtener información.⁹

Para saber cómo ocurrió el accidente, interroga a los niños de la calle, en particular a uno apodado El Esponja quien “[...]debía ser uno de los miembros más jóvenes de la vasta cofradía de soplones guatemaltecos, en la que la mayoría de los cofrades no se conocían entre sí”¹⁰. Cuando se trata de una situación más delicada, como los negocios del padrastro de Silvestre, acude a “la Sombra”, un funcionario dispuesto a extraer información clasificada por el gobierno a cambio de un poco de dinero considerado un sueldo extra.

Con lo que hasta ahora hemos señalado sobre los principales personajes de las novelas, podemos percibir que hay una predilección por que las víctimas pertenezcan a la clase adinerada; esto con el

objetivo de marcar las diferencias sociales en las ciudades latinoamericanas.

La (re)presentación de la ciudad

Antonio Villarruel Oviedo señala.

“Las calles, los edificios, los tugurios, los centros comerciales o los políticos en una ciudad responden a dinámicas fuertes del poder que son reflejadas, muchas veces, dentro de un gran contexto histórico, y que inclusive se pueden adscribir a un afán nacional”¹¹.

Veamos que en las dos novelas que nos ocupan encontramos algunos de estos lugares y que, en efecto, hay un afán denunciador al representarlos como elementos constitutivos de los miembros de las esferas del poder.

Castellanos Moya recurre a una narradora frívola cuyos comentarios aportan mayor subjetividad a la percepción del espacio que la rodea. De esta manera, tenemos que el comportamiento de Laura Rivera no sólo será inapropiado durante el velorio, como ya hemos señalado, sino que también platica en voz baja durante las misas correspondientes a los funerales de Olga María. Además de aportar información sobre el caso, comenta que “Deberían poner aire acondicionado en las iglesias”¹², no entiende por qué hay que hincarse tantas veces durante la misa

⁹ REY ROSA, 2013, 268.

¹⁰ REY ROSA, 2013, 247.

¹¹ ANTONIO VILLARRUEL OVIEDO, *Ciudad y derrota*, 2011, 38.

¹² CASTELLANOS MOYA, 2000, 45.

y, por lo tanto, le preocupa el estado en el que quedarán sus medias.

Por otra parte, en diferentes ocasiones da su punto de vista sobre la estructura de la ciudad y la diferencia de las clases sociales. Con respecto a la ubicación de los cementerios en particular y a la configuración de los barrios de la ciudad opina:

"No entiendo por qué no hay cementerios en las zonas decentes. Todos están bien lejos y perdidos, niña, rodeados de barrios peligrosos. Bueno, la verdad es que esta ciudad está infectada de zonas marginales [...] las colonias de la gente decente están prácticamente rodeadas por zonas marginales, por el pobre-río de donde sale la delincuencia [...] En otras ciudades no es así: una vive en un lado y los malhechores en otro, con millas de distancia como debe de ser".¹³

Nótese que las oposiciones (las zonas decentes contra las zonas marginales; la gente decente en oposición a los malhechores) no sólo corresponden a una diferencia social, sino también a una percepción del bien y del mal.

Vemos igualmente que los sitios que Olga María frecuentaba y que corresponden al ambiente en que se mueve la narradora son también marcas del poder de la clase social a la que estas dos mujeres pertenecen: ambas fueron alumnas de la Escuela Americana y juntas descubrían los lugares de moda para tomar una copa. Tal es el caso del sitio en el que la narradora-detective se da cita con su interlocutora;

aunque no corresponde enteramente a sus gustos debido a su ubicación ya que se encuentra frente a un centro comercial al cual considera "un adefesio, para sirvientas".¹⁴

En cuanto a Rey Rosa, vemos que puede servirse de un almuerzo familiar o del trabajo de un periodista para presentarnos un punto de vista subjetivo, pero también encontramos en el discurso del narrador cierto sarcasmo al describir los espacios.

En el capítulo seis se describe un almuerzo en casa de "Una familia enriquecida a base de sudor (y algunas gotas de sangre)" que "[...] no vivía del crimen sino de sus rentas".¹⁵ La madre parece estar impresionada con la noticia del niño atropellado que ve en la televisión, pero pronto cambian de tema de discusión porque deben planear la celebración de su cumpleaños. Más adelante, un reportero del periódico el *Independiente*, refiere sus avances sobre el accidente. Sus investigaciones resultan incompletas y erróneas, supone que el vehículo era del padrastro y asocia la adopción de Silvestre con una red de traficantes de niños. En consecuencia, la nota que aparece en el periódico es sólo una reseña sensacionalista de los hechos.

Sobre los comentarios que el narrador hace sobre diferentes sitios de la ciudad, tenemos comparaciones: "nuestra avenida de las Américas, «que no tenía nada que envidiar a su homónima neo-

¹³ CASTELLANOS MOYA, 2000, 50.

¹⁴ CASTELLANOS MOYA, 2000, 81.

¹⁵ REY ROSA, 2013, 230.

yorquina» (ja, ja)"¹⁶, una breve semblanza en torno al nombre de una avenida: "La despiadada reforma que abolió el derecho de los indígenas guatemaltecos a sus tierras comunales para que fueran convertidas en plantaciones de café, era conmemorada por el nombre de la ancha avenida abierta, aplanada y pavimentada por los mismos indígenas cuyas tierras habían sido usurpadas por aquella reforma"¹⁷, o en torno al bulevar Liberación "[...]conmemorativo del derrocamiento del primer intento de gobierno democrático en el istmo"¹⁸.

De acuerdo con Luz Mary Giraldo, observamos que la representación literaria de las ciudades de San Salvador y de Guatemala respectivamente, establecen perspectivas de contracultura dado que los retratos hechos de la sociedad consiguen trazar imágenes que son de fácil identificación dado que, aunque forman parte de un aparato de ficción, pertenecen a un imaginario colectivo y cultural¹⁹.

Para completar la noción de contracultura y a modo de conclusiones podemos decir:

1. *La diablo en el espejo* tiende más a la

novela negra que al policiaco más clásico. Castellanos Moya nos presenta una obra híbrida que logra combinar con otros géneros como el monodialógico y las telenovelas. El discurso está plagado de tics de la lengua oral, como señala Roberto Bolaño.²⁰ Esta representación de la oralidad adopta por momentos el lenguaje empleado en las telenovelas y va más allá puesto que también los eventos narrados parecen sacados de este tipo de programas televisivos. En efecto, hay un interés por mostrar una vida idílica, llena de pasión, en compañía de diferentes amantes a través de una serie de anécdotas que parece no tener fin.

2. *Piedras encantadas*, por su parte, tampoco se inserta en el policiaco clásico dado que la investigación toma otra dimensión diferente al descubrimiento de la verdad. Esta novela ha sido publicada junto a otras tres novelas del autor bajo el título *Imitación de Guatemala* (2013). Para el autor, *Piedras* es un ejercicio urbano y le parece más realista en esta segunda década del siglo XXI por su representación de algunas estructuras del Estado.²¹ Los personajes parecen cansados, al mismo tiempo están hartos e incluso desilusionados ante la mentira y la violencia. Es precisamente debido a la exacerbación de la violencia y de la impunidad reinante que no se llega a la solución del caso y, por lo tanto, los culpables no serán castigados.

¹⁶ REY ROSA, 2013, 245.

¹⁷ REY ROSA, 2013, 220.

¹⁸ REY ROSA, 2013, 245.

¹⁹ LUZ MARY GIRALDO, *Ciudades escritas*, 2001, XV.

²⁰ ROBERTO BOLAÑO, *Entre paréntesis*, 2004, 172.

²¹ RODRIGO REY ROSA, *Imitación de Guatemala*, 2013, 9.

Raquel Molina Herrera, "La importancia de la ciudad en la investigación policiaca en *La diabla en el espejo* de Castellanos Moya y en *Piedras encantadas* de Rey Rosa"

Villarruel Oviedo, Antonio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Bolaño, Roberto.

"Horacio Castellanos Moya". *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004. 171-173.

Castellanos Moya, Horacio.

__*La diabla en el espejo*. Barcelona: Tusquets, 2000.

__*El arma en el hombre*. Barcelona: Tusquets, 2001.

Dubois, Jacques.

Le roman policier ou la modernité. Paris: Nathan, 1992.

Giraldo, Luz Mary.

Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001.

Lits, Marc.

Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège: Éditions du CÉFAL, 1999.

Rey Rosa, Rodrigo.

Piedras encantadas en Imitación de Guatemala. Madrid: Alfaguara, 2013, p. 205-286.

*Ciudad y derrota: memoria urbana
liminar en la narrativa*

hispanoamericana contemporánea.

Quito: FLACSO, 2011. [Fecha de consulta: diciembre 2015] Disponible en: <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>>