

Trabajos, Comunicaciones y Conferencias

**Miradas sobre la literatura en lengua francesa:
Hospitalidad, extranjería, revolución y
diálogos culturales**

XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona

*Ana María Gentile, Claudia Moronell, María Julia Zaparart,
María Leonor Sara, María Paula Salerno
(compiladoras)*



FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Asociación Argentina
de Literatura
Francesa y Francófona

**MIRADAS SOBRE LA LITERATURA
EN LENGUA FRANCESA: HOSPITALIDAD,
EXTRANJERÍA, REVOLUCIÓN
Y DIÁLOGOS CULTURALES**
XXX JORNADAS DE LITERATURA FRANCESA
Y FRANCÓFONA
Ensenada, mayo de 2017

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Celeste Marzetti

Tapa: D.G.P. Daniela Nuesch

Editora por Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión: Natalia Corbellini

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN: 978-950-34-1760-7

Colección: Trabajos, comunicaciones y conferencias, 39.

Cita sugerida: Gentile, A. M., Moronell, C., Zaparart, M. J., Sara, M. L. y Salerno, M. P. (2019). Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, Revolución y Diálogos culturales. XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona (2017 : Ensenada). La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 39). Recuperado de <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/132>



Licencia Creative Commons 4.0.

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Dra. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Prof. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Dr. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Índice

Presentación	11
EJE I : Hospitalidad y Extranjería	15
Donner l'hospitalité à l'étranger...même lorsque cet étranger est en soi-même <i>Jean Bédard</i>	17
Joséphine Bacon: l'écho d'une présence <i>Jean-François Létourneau</i>	27
El "recién llegado" y los sentidos de la hospitalidad en El azul de las abejas de Laura Alcoba <i>Natalia Ferreri</i>	39
La noción de extranjería en Bernard-Marie Koltès <i>María Victoria Urquiza</i>	47
L'Africain de Jean-Marie Gustave Le Clézio: El ailleurs como exploración del "cuerpo extranjero" <i>Maya González Roux</i>	57
Ken Bugul: Extranjera también en su propia casa <i>Lía Mallol de Albarracín</i>	65
Dos lecturas: Tamango de Prosper Mérimée <i>María Amelia Grau</i>	75
La hospitalidad como trampa en El cuento del Grial <i>Mariana Florencia Gómez</i>	81
EJE II: Revolución	91

<u>Sexo y revolución: La escritura como testamento en Un captif amoureux de Jean Genet</u>	
Walter Romero	93
<u>Revolución, complot, terrorismo: Formas de la política en Robbe-Grillet</u>	
Bruno Grossi	101
<u>Paul Nizan y la escritura revolucionaria</u>	
Javier Gorraiz	111
<u>Dos modelos de historia contrapuestos a partir de Gilles & Jeanne de Michel Tourmier</u>	
Juan Manuel Lacalle y Manuel Eloy Fernández	121
<u>Las tribulaciones de la revolución argelina y el oficio de escritor en L' attentat de Yasmina Khadra: una mirada circundante entre el exilio y la autobiografía</u>	
Enzo Menestrina	131
<u>El comienzo de la primera revolución del siglo XXI</u>	
<u>en Par le feu de Tahar Ben Jelloun</u>	
Ana Inés Alba Moreyra	139
<u>La revolución es un sueño eterno</u>	
Laura Valeria Cozzo	147
<u>EJE III: Diálogos culturales</u>	155
<u>Parte I: Literatura argentina en diálogo</u>	157
<u>Relaciones de la narrativa argentina con el Nouveau Roman</u>	
Mario Goloboff	159
<u>La zona francesa en El pasado, de Alan Pauls</u>	
Estela Blarduni	173
<u>Las poupées de Alejandra Pizarnik</u>	
Ludmila Barbero	183
<u>Música y tiempo en Boris Vian y Julio Cortázar</u>	
Ana María Peña	193

<u>Contribuciones a la teoría del humor en el siglo xx y sus transposiciones literarias: Georges Bataille y Witold Gombrowicz</u>	
<i>Javier Gorraís y Paula Jimena Sosa</i>	201
<u>Medea de Héctor Schujman y Médée Kali de Laurent Gaudé: un punto de encuentro</u>	
<i>Silvina Delbueno</i>	211
<u>Los dos galeotes, Les deux forçats: El problema de la traducción en los siglos XVIII y XIX</u>	
<i>Belén Landini</i>	219
<u>Parte II: Miradas sobre literatura contemporánea</u>	225
<u>Memoria de la Historia y los campos de concentración en textos de Romain Gary y Amélie Nothomb: Identificaciones y reactualización</u>	
<i>Mónica Martínez de Arrieta</i>	227
<u>Ecós de Rimbaud en la literatura italiana: Campana, Montale, Tabucchi</u>	
<i>Ana María Rossi y Sergio Di Nucci</i>	235
<u>Dos formas de impostura: Autoficción y falso testimonio en L’adversaire de Emmanuel Carrère y El impostor de Javier Cercas</u>	
<i>Maia Swiatek y Yael Tejero Yosovitch</i>	243
<u>Parte III: Miradas sobre literatura medieval</u>	253
<u>Expresiones de amor femeninas en dos romans franceses y en La muerte de Arturo, de Sir Thomas Malory</u>	
<i>Gabriela Cipponeri</i>	255
<u>La fiesta de las armas: Acerca de los torneos en obras de Chrétien de Troyes, en La mort Artu y en La muerte de Arturo de Sir Thomas Malory</u>	
<i>Kaila Yankelevich</i>	265
<u>Variantes alegóricas del amor en el Roman de la Rose y en la Vita Nuova</u>	
<i>Agustina Miguens</i>	275

<u>Infidelidad y lascivia: Elementos cómicos en dos textos de las narrativas italiana y francesa del siglo XII</u>	
<i>Constanza Espósito</i>	285
<u>Hospitalidad: Dimensión humana y divina en Le Voyage de Saint Brendan</u>	
<i>Susana Caba</i>	295
<u>Parte IV: Diálogos con tradiciones literarias occidentales</u>	303
<u>En el centenario del estreno de Les Mamelles de Tirésias de Guillaume Apollinaire: Un drama experimentalista de fusión de poéticas</u>	
<i>Jorge Dubatti</i>	305
<u>Sébastien Roch: Novela-deformación</u>	
<i>Mariano García</i>	333
<u>La recepción del pensamiento grecolatino en La filosofía en el tocador del Marqués de Sade: Una lectura hermenéutica</u>	
<i>Marcos Fabián Polisenya y Julieta Videla Martínez</i>	343
<u>Parte V: Diálogos con otras expresiones artísticas</u>	353
<u>Premios literarios y valor: Polémica en torno al Goncourt 2010</u>	
<i>María Julia Zaparart</i>	355
<u>El arte en El mapa y el territorio de Michel Houellebecq: Mercado, figura de artista, proyecto creador y melancolía</u>	
<i>Fernando Urrutia</i>	365
<u>De la novela al film. Moderato cantabile y la traición del código</u>	
<i>Lucía Vogelfang</i>	375
<u>El Extranjero, de Ferrandez: Recursos narrativos para una adaptación</u>	
<i>Francisco Pérez</i>	385
<u>Los ‘Otros’ y ‘Nos-Otros’ en algunas historietas de Jason</u>	
<i>Rocío Quiroga</i>	393
<u>De Hernani a Ernani: Literatura y música en son de libertad</u>	
<i>Claudia Pelossi</i>	407

Presentación

Las XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona desarrolladas en mayo de 2017, tuvieron lugar, como en 2000 y 2007, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. En una prolongada tradición cultural, la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALFF) propone cada año estos encuentros, que se disponen en conjunto con distintas universidades del país y del extranjero. En esta oportunidad, la organización del evento estuvo a cargo de profesoras de las cátedras de Literatura Francesa, Traducción Literaria y Cultura y Civilización Francesas de los Departamentos de Letras y de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Esta confluencia dio cuenta de la voluntad de fortalecer, a partir de la Lengua y la Literatura Francesas, no sólo los estudios, la traducción y la investigación conjunta, sino los lazos existentes entre docentes, investigadores e investigadoras de áreas afines, objetivos que felizmente se lograron y que permitieron tejer un entramado de amistad y de mutuo enriquecimiento académico. Los tres días de intercambios en que se desarrollaron las Jornadas, reunieron cerca de 80 investigadores, docentes y estudiantes de grado y posgrado de diferentes universidades de nuestro país, de Uruguay (Universidad de la República, Udelar) y de Canadá (Universidad de Sherbrooke).

Esta publicación de Actas recoge comunicaciones de los participantes y conferencias plenarios de los investigadores invitados, agrupadas en tres grandes secciones según los ejes temáticos propuestos por la Asociación para esta reunión: **Hospitalidad y extranjería; Revolución; y Literatura Comparada**. Esta última sección, que lleva como título general **Díálogos culturales** abarca los apartados: **Literatura Argentina en diálogo; Miradas**

sobre la Literatura Contemporánea; Miradas sobre la Literatura Medieval; Diálogos con Tradiciones Literarias Occidentales; y Diálogos con otras expresiones artísticas.

Dos conferencias plenarias inauguran el libro con una de las propuestas temáticas que convocaron a la reunión: **Hospitalidad y extranjería**. En esta sección seis contribuciones redefinen las condiciones de posibilidad de expresar ambos conceptos, ya en su densidad y profundidad particulares, como en la intrínseca relación que conllevan.

La segunda sección se centra en el otro tema propuesto: **Revolución**. La componen seis trabajos que indagan sobre las miradas políticas, filosóficas y personales de escritores en lengua francesa sobre fenómenos revolucionarios diversos. Indagaciones que constituyen a la vez, tomas de posición y nuevas búsquedas respecto de las respuestas literarias que han dado los autores a los momentos de cambio y a la violencia de las diversas manifestaciones abordadas en sus obras.

La última sección da cuenta de la importancia conferida no sólo a las relaciones entre Literaturas sino a los intercambios constantes entre los variados registros de la Cultura y la Literatura. De allí los diversos apartados que lo componen. **Literatura Argentina en diálogo** se abre con dos conferencias plenarias, que evocan con suma originalidad, la articulación y las numerosas conexiones entre la Literatura Argentina y la Literatura Francesa, sección que se completa con tres ponencias de investigadores que prosiguen sus análisis en esta vía comparatista, en diversos autores contemporáneos.

En el segundo apartado, tres estudios comparados trabajan influencias, analogías y correlaciones en obras de autores franceses contemporáneos y algunos precedentes temáticos y escriturarios de la literatura francesa, italiana y española, bajo el título de **Miradas sobre la Literatura Contemporánea**.

Teniendo en cuenta el sostenido interés con que los investigadores se aproximan a los escritos del medioevo, en la sección **Miradas sobre la Literatura Medieval**, se han reunido trabajos donde al enfoque comparatista, en busca de establecer ciertas tipologías, resaltar continuidades y establecer rupturas, se agregan comunicaciones que han abordado textos medievales desde las perspectivas temáticas de las Jornadas y que admiten una lectura vertebradora con las producciones de los dos primeros capítulos, en contextos epocales claramente diferenciados.

Las dos últimas secciones de esta publicación, **Diálogos con Tradiciones Literarias Occidentales** y **Diálogos con otras expresiones artísticas**, contrastan dos diferentes enfoques: por una parte, remiten a la inscripción de obras artísticas fundamentales en las continuidades de la tradición y por otra, dan cuenta de la creciente legitimidad de los estudios literarios en su intercambio constante con otras manifestaciones de la cultura. Una conferencia plenaria profundiza el primer enfoque, indagando sobre las poéticas teatrales en **Diálogos con tradiciones literarias**, seguida por dos ponencias que reelaboran acercamientos a los géneros canónicos y a caminos heredados. En los seis trabajos incluidos en **Diálogos con otras expresiones artísticas**, con los que culminan estas Actas, se entretajan un conjunto de problemáticas escriturarias manifestadas desde las expresiones artísticas más particulares, hasta el análisis de las políticas editoriales que dan cuenta de la atención crítica con que se contempla y se interviene el vasto mundo de lo literario.

La Literatura Francesa ha estado presente de manera constante en la escena cultural, dentro y fuera de Europa. La investigación permanente sobre la Literatura Francesa y Francófona y sus contactos con otras literaturas y otras disciplinas culturales, en nuestro país, de la que estas actas constituyen un ejemplo más, nos permite intuir que nuevos aportes seguirán imbricándose en los anteriores para seguir reflexionando sobre la relevancia, la actualidad de los debates y la participación de esta literatura en la construcción de saberes literarios.

Las editoras

EJE II

Revolución

Sexo y revolución: La escritura como testamento en *Un captif amoureux* de Jean Genet

Walter Romero¹

Caso único de memoria, testamento y registro íntimo de un complicado “problema” cuya resonancia (la revolución palestina) llega hasta nuestra actualidad, *Un cautivo enamorado* (1986) de Jean Genet merita una reconsideración crítica a la luz de una escritura en la que ensayo y autobiografía entretejen los dominios “opacos” del sexo y de la revolución. Genet confiesa:

Tal vez este libro haya salido de mí sin que pudiera controlarlo. Su curso es demasiado irregular y en él se siente probablemente el alivio de abrir compuertas de recuerdos cerrados. Después de quince años, a pesar de haberme contenido, de haber cerrado la boca, hay fisuras que dejan escapar lo reprimido (Genet, 1988, p. 236).

Para Jean-Bernard Moraly:

Un cautivo enamorado relata las jornadas de un blanco en un mundo nuevo, el mundo del hombre nuevo que Genet va a buscar a Medio Oriente. Genet siempre renovó el género que cultivaba. *Un cautivo enamorado* es inclasificable, pues es a la vez diario, libelo político, narración de viaje, poema en prosa, autobiografía del último período (1967-1986), autobiografía mucho más digna de crédito que el insincero *Diario del ladrón* (1999, p. 136).

Este trabajo abordará sintéticamente de qué modo las pulsiones secretas de un hombre público y gran escritor –sin “el maquillaje de los vicios”–

¹ UBA - UNSAM wallyrom@yahoo.com

agitan la “verdad de los insurgentes”. Una visión en parte sacralizada –para algunos críticos hasta maniquea o directamente antisemita– postula que Genet reivindica la belleza de los viriles palestinos oprimidos oponiéndole las carnalidades feminoideas de los israelíes colonialistas y asesinos. Su amigo Tahar Ben Jelloum (2010), que nunca escuchó de boca de Genet comentarios racistas, sostiene “*Dans Un captif amoureux, Genet est dans la littérature; c’est un livre somptueux, à mon avis plus pour son élégance et ses fulgurances poétiques et littéraires que par le thème dont il traite*” (p. 121). La obra ocupó, de manera vital, las preocupaciones artísticas y políticas, como así también las inquietudes más íntimas de Genet quien –como “testigo de su tiempo”– postula:

Los diferentes azares que constituirán mi vida, al dejarme en el mundo, no me permiten cambiarlo, me conformaré con observarlo, con describirlo tras haberlo descifrado, y cada episodio de mi vida no será sino este liviano trabajo de escritura, elección de palabras, tachaduras, lecturas al revés de cada uno de los episodios, no verídicos según los hechos tal y como los vería una mirada trascendente, sino tal y como los elijo, los interpreto y los clasifico yo. Al no ser archivero, historiador ni nada que se le parezca, contar mi vida habrá sido solo para narrar una historia de los palestinos (1988, p. 258).

Genet fue uno de los primeros europeos en entrar en los campamentos masacrados de refugiados palestinos de Naciones Unidas en Sabra y Chatila cuando todavía los cadáveres no habían sido retirados. Una de sus primeras “descripciones” de aquella experiencia dice:

Si miramos atentamente un muerto, sucede un fenómeno curioso: la ausencia de vida en un cuerpo equivale a la ausencia total del cuerpo o más bien a su huida ininterrumpida. Aunque nos acerquemos, creemos que no lo tocaremos nunca. Eso si lo contemplamos. Pero si hacemos un gesto en su dirección, nos agachamos junto a él, le movemos un brazo, un dedo, de repente se vuelve presente e incluso amigo. El amor y la muerte. Estos dos términos se asocian muy rápidamente cuando se escribe sobre uno de ellos. Me ha hecho falta ir a Chatila para captar la obscenidad del amor y la obscenidad de la muerte. Los cuerpos, en ambos casos, no tienen

nada que esconder: posturas, contorsiones, gestos, expresiones, incluso los silencios pertenecen a uno y otro mundo. El cuerpo de un hombre de treinta a treinta y cinco años estaba tumbado boca abajo. Como si todo el cuerpo no fuese más que una vejiga con forma humana, se había hinchado bajo el sol y por la química de la descomposición hasta inflar el pantalón, que amenazaba con estallar en las nalgas y en los muslos. La única parte de su rostro que pude ver era violeta y negra. Un poco más arriba de la rodilla, bajo la tela desgarrada, el muslo mostraba un tajo. Origen del tajo: ¿una bayoneta, un cuchillo, un puñal? (2003, pp. 14-15).

Si el teatro de Genet se enraiza en preocupaciones vitales a punto tal de generar –tal como la crítica áurea postula– una interpretación que hace de *El balcón* una lectura de mayo del 68, de *Los negros* una teatralización de los Black Panthers, de *Las criadas* una problematización de las psicosis y del crimen paranoico poniendo el foco en las empleadas y los trabajadores, *Los biombos* ya presentaba, por su parte, una enmarañada hipótesis en torno a los palestinos que escrita en 1957 “se adelanta a la victoria del Frente de Liberación Nacional” (Moraly, 1999, p. 139) y que permeará hasta sus últimos días una suerte de obsesión en torno a la revolución, no exenta de una mirada púdica donde carne y deseo se imbrican con política e insurrección. La búsqueda identitaria del propio yo testimonial hará del colectivo palestino el objeto de la mirada de Genet sobre una carnalidad de combate en busca de un “hombre nuevo”. Genet conoció, de primera mano, los testimonios del desgarramiento luego de que los *kataeb* (el brazo armado de los falangistas libaneses de extracción cristiana o maronita, liderado por Elie Hobeika y protegidos por el ejército israelí) asesinarán a cientos de palestinos en las luctuosas y tristemente célebres matanzas de Sabra y Chatila en las afueras de Beirut. Su autor advierte, a su vez, para no quedar tipificado o simplificado por la erotizante mirada de su “recorrido”, que las apreciaciones que la masacre le generó no le “perteneían” tan sólo a él por su condición sexual: “No es por mis inclinaciones por lo que he vivido la época jordana como un cuento de hadas. Los europeos y los árabes norteafricanos me hablaron del sortilegio que sintieron allí” (Genet, 2003, p. 43).

En respuesta al ataque palestino en el que las fuerzas paramilitares de la OLP (Organización para la Liberación de Palestina) masacraron a más de

quinientas personas y profanaron el cementerio cristiano, Sabra y Chatila fueron atacadas y su aniquilación fue testimoniada en un texto donde Genet –acaso recuperando un *gestus* sacralizador que al decir de Bataille escapa al rol binario de víctima y verdugo– aventura una lectura política no exenta de polémica de textualidades (o “texturas escriturarias”) donde la intimidad y la belleza de la muerte de esos cuerpos combatientes o masacrados construye una sensualidad no erótica de la revuelta bajo una hipótesis espinosa: “La afirmación de una belleza propia de los revolucionarios plantea muchas dificultades” (Genet, 2003, p. 25).

De la “idea de revolución” de *Cuatro horas en Chatila* a los “recuerdos” (revolucionarios y personales) de *Un cautivo enamorado*, la escritura del “poeta político” que fue Genet, según Jean-Bernard Moraly (1999), tendrá su apoteosis en el *late style* que Edward Said reconoce en los textos finales (o justamente testamentarios) de este y otros autores:

Una revolución lo es cuando ha hecho caer de los rostros y los cuerpos la piel muerta que los reblandecía. No hablo de una belleza académica, sino de la impalpable –inefable– alegría de los cuerpos, de las caras, de los gritos, de las palabras que dejan de ser mortecinas, quiero decir una alegría sensual y tan fuerte que quiere desterrar todo erotismo (Genet, 2003, 43).

Quatre heures à Chatila fue censurada al publicarse en enero de 1983 en la *Revue d'études palestiniennes* luego de que el propio Genet leyera algunos fragmentos polémicos en la exposición organizada en Viena por la *International Progress Organization* a invitación del filósofo austríaco Hans Kochler. Parte de esos textos (purgados) postulaban ya una teorética sicalíptica –en términos de sugerencias sensuales– en torno a la revolución a partir de la belleza de los cuerpos en medio de un suceso que estremecía al mundo y a las organizaciones gubernamentales:

Antes de la guerra de Argelia, en Francia, los árabes no eran guapos, su aspecto era pesado, arrastrado, el morro ladeado, pero de repente la victoria los embelleció, pero ya, un poco antes de que fuera cegadora, cuando más de medio millón de soldados franceses se extenuaban y agotaban en los Aurès y en toda Argelia, un curioso fenómeno se hizo perceptible, modificando la cara y el cuerpo de los obreros árabes: algo como la cercanía,

el presentimiento de una belleza todavía frágil pero que nos deslumbraría cuando las escamas hubiesen por fin caído de su piel y de nuestros ojos. Había que aceptar la evidencia: se habían liberado políticamente para aparecer como debían ser vistos, muy guapos. Del mismo modo, escapados de un campamento de refugiados, escapados de la moral y del orden de los campamentos, escapados a una moral impuesta por la necesidad de sobrevivir, escapados a la vez de la vergüenza, los fedayines eran muy guapos; y esta belleza era nueva, ingenua, inocente, fresca, tan viva que descubría inmediatamente lo que la ponía de acuerdo con todas las bellezas del mundo arrancándose la vergüenza (Genet, 2003, pp. 41-42).

En *Un cautivo enamorado*, la proto impresión en pos de la defensa de los fedayines contra la avanzada y la ocupación sionista comprende también el conato sensorio en la descripción de cuerpos de jóvenes de entre dieciocho y veinte años. Para Genet, en este texto terminal de su vasta producción, la revolución –siempre compleja– genera una temporalidad nueva:

El presente es siempre duro. Se supone que el porvenir lo es más. El pasado, o más bien lo ausente, son adorables y vivimos en el presente. A este mundo vivido en presente, la revolución palestina aportaba una dulzura que parecía pertenecer al pasado, a la lejanía y, tal vez, a la ausencia, pues los adjetivos que tratan de describirla son estos: caballeresca, frágil, valerosa, heroica, novelesca grave, retorcida, astuta (1988, p. 157).

A su vez, la revolución se postula en este texto como la apuesta más del después (de esos jóvenes cuerpos cuyo destino puede ser el combate o la muerte misma) que el mero “durante” revolucionario. El artista, según Genet, es aquel que cristaliza una visión (ulterior) de la revuelta que construye –en “la política del canto”, como postulado estético genetiano– los cantinelas heroicos que celebran su hazaña y a los cuerpos que en ella se comprometieron. En esos “cantos” la bravura no está desprovista de una mirada que no teme en volver eróticos ni los cuerpos ni los “desechos” de la rebelión. Si para Genet la revolución palestina “no fue nunca de territorios”, sin embargo traspuesta al íntimo y político testimonio se constituye en experiencia donde los cuerpos intervinientes esbozan un escenario sino deseante al menos de una territorialidad de estilo sensualista:

Los dos primeros fedayyin eran tan guapos que a mí mismo me asombró no sentir deseo alguno por ellos, y cuanto más conocí a los soldados palestinos en armas, ornados por ellas, vestidos de camuflaje, con las boinas rojas ladeadas, tales, en fin, que cada uno de ellos parecía no solo la transfiguración de mis fantasmas sino también su materialización, esperándome allí, ante mí, y ‘como si’ se me ofrecieran (Genet, 1988, p. 226).

Esta “materialización”, sin embargo, compartirá imaginerías angelológicas donde el cuerpo sacralizado traspone lo meramente carnal: “La aparición súbita de un tropel de soldados de infantería risueños, vivos, autónomos, me dejó al borde de la pureza: una irrupción de ángeles, un cordón de ángeles que me detenían al borde de un abismo” (Genet, 1988, p. 226). Genet apela entonces –en el extenso grafema testamentario en que se constituye este último eslabón de su obra– a no desentenderse nunca de las complejidades de un texto híbrido cuyos debatibles sentidos ahonda en reflexiones metaliterarias en paralelo a las dificultades para “hablar” de atractivo físico y de sexualidad cuando a revolución se refiere: “La sexualidad es probablemente, antes incluso de que llegue a la conciencia, el fenómeno más generalizado del mundo vivo” (Genet, 1988, p. 326).

Pero si el tópico heroico o carnal de las corporalidades combatientes no constituyen novedad desde Homero, el foco sexual y la construcción de una imagen –hasta por momentos lúbrica– provoca un “efecto de lectura” de *desacople* como si la revolución fuera acaso la apelación a una vasta panoplia de cuerpos, o más bien de imágenes, donde de manera apoteótica el sexo se vuelve reivindicación de la vida en medio de la muerte.

A pocas páginas de clausurar el texto, siempre en tono confidencial y confidencial, Genet parece contradecir su manifiesto propósito de narrar la revolución: “La forma que he dado desde el principio al relato jamás tuvo por finalidad informar al lector realmente de lo que fue la revolución palestina” (Genet, 1988, p. 383); y, en cambio, ofrece una construcción que, habiendo operado con maestría en la *dispositio* de lo relatado con incisivos homoeróticos que imbricaban el tema político-revolucionario de una imaginería sexual, Genet propone –acaso bajo la forma de un sueño– la proposición de una propia revolución: “mi revolución palestina”. Revolución que, atrayendo sus intereses políticos como “testigo del mundo” no puede dejar de imbricarse

en una sexualidad reflectante y reflejada: acaso como si sexo y revolución fueran –bajo una imagen alucinada y bestial– formas de una misma materia que se auto engulle:

Querer pensar la revolución equivaldría, en el momento de despertar, a pretender la lógica en la incoherencia de las imágenes soñadas. Es inútil inventar, si el tiempo es seco, los gestos necesarios para cruzar mejor el río cuando la crecida se lleve el puente. En una somnolencia, pensando en ella, la revolución se me aparece así, la cola de un tigre que enjaulado empieza una rúbrica hiperbólica que deja caer su curva cansina sobre el flanco de la fiera que sigue enjaulada (Genet, 1988, p. 384).

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1952). Jean Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet. *Critique*, 65-66.
- Ben Jelloum, T. (2010). *Jean Genet, menteur sublime*. París: Gallimard.
- Genet, J. (1988). *Un cautivo enamorado*. Madrid: Debate.
- Genet, J. (1987). Affirmation of Existence Through Rebellion. *Journal of Palestine Studies*, 16 (2), 64-84.
- Genet, J. (2003). *Cuatro horas en Chatila*. Madrid: Indipendenta.
- Moraly, J. B. (1999). El poeta político (1967-1986). En *Jean Genet. La vida de un escritor maldito* (pp.118-140). Barcelona: Gedisa.

Revolución, complot, terrorismo: Formas de la política en Robbe-Grillet

*Bruno Grossi*¹

La presencia de «la política» en la obra de Robbe-Grillet es tan ubicua como evanescente. O mejor: de tan omnipresente se transformó en invidente. Redundando en la forma, la crítica invisibilizó el contenido. Fetichizó la construcción y desestimó todo material mimético al arcón sin fondo del análisis estructural del relato. La política del significante (militada por Barthes, Sollers, Foucault, Ricardou o el propio Robbe-Grillet frente a la crítica de corte picardiano), tenía mucho de significante, pero no tanto de política. La reducción de la obra a sus innovaciones formales debía necesariamente sustraer ciertos elementos disonantes que contradecían la búsqueda del grado cero, de la impersonalidad, de la soberanía. De ahí al apoliticismo y *l'art pour l'art* había nada más que un paso. Es lo que las lecturas sociológicas quisieron en cierta manera restituir: a pesar del universo convencional –y en apariencia poco “comprometido” – representado (relatos policiales, pueblos de provincias y maridos celosos), la escritura blanca y neutra era pasible de ser analizada ideológicamente. La política reaparecía ahí mismo donde justamente se pretendía haberla negado. El análisis marxista, de autores como Goldmann (1963) o Leenhardt (1973), hizo énfasis en la ideología subyacente en la forma, pensando múltiples continuidades, rupturas o resignificaciones entre las narraciones de Robbe-Grillet y la realidad social. Pero allí donde el primero veía una obra conservadora que reproducía, a través de los propios procedimientos novelescos, las condiciones de existencia del alienado mundo moderno, el segundo

¹ UNL – CONICET brunomilan@hotmail.com

invertía el sentido del análisis: *La Jalousie* daba cuenta de las contradicciones del colonialismo francés, pero lo hacía a partir de un estilo que nada debía a las novelas políticas de antaño (a las cuales parodiaba). El contenido (y eso era en cierta manera algo novedoso: las novelas de Robbe-Grillet expresaban por primera vez un contenido), ya no era la mera excusa para la actualización de formas; sino que el contenido era la contraparte inevitable, inextricable de la forma. Justamente lo que Leenhardt venía a decir es que la aparente banalidad o rigidez de las descripciones robbegrilleteanas tenía una razón de ser al interior del propio universo diegético. La forma aparecía finalmente –trocada por el análisis– como el resultado, la consecuencia de determinado sustrato temático que la generaba.

De la política *de* Robbe-Grillet a la política *en* Robbe-Grillet. En este sentido la utilización de una u otra preposición parece plantear dos núcleos de problemas diferentes que a veces han terminado por hipostasiarse, separarse o ignorarse. La política de Robbe-Grillet, la política del significante ha sido, como vimos, vastamente discutida, a tal punto que podríamos decir no hay análisis que no la incluya, explícita o implícitamente, como problema. Mientras que la política en Robbe-Grillet, es decir el contenido político visible, latente o sublimado en su obra sigue siendo extrañamente ignorado, manteniéndose sobre él un halo de misterio que no hace sino acrecentarlo. Algo de todo ello parece hacer eco en “*Regicide and readers: Robbe-Grillet’s politics*” (1990). En dicho ensayo Ann Jefferson sigue de cerca, anota, comenta, historiza, todas las menciones políticas explícitas que aparecen en las *romanesques* autobiográficas y en los ensayos literarios de Robbe-Grillet. Pero no solo eso: a partir de dicho corpus de ideas es que la crítica inglesa puede extrapolar una hipótesis, una posición ideológica (el individualismo, anarquista a veces, conservador otras, de Robbe-Grillet lo lleva a desconfiar de la política en sí), con el cual leer el resto de su obra ficcional. De allí que ella vea en *Le Regicide* la consumación de dicha hipótesis: la oposición a la autoridad “*it is political not in so far as it might be motivated and justified by a set of political beliefs and strategies, but rather, in so far as it is an affirmation of the individual against the political order*” (p. 46). Pero la interpretación de la inglesa recae en el vicio propio de todo inmanentismo: al sustraerse de las ideologías exteriores que condicionan la lectura, la hermeneuta busca extraer sus categorías de análisis exclusivamente de la propia obra ensayística

del autor. De allí la paradoja: la política robbegrilleteana se le escapa a Jefferson ahí mismo donde pensaba poder aferrarla. No es que ella le crea excesivamente a Robbe-Grillet (de hecho lejos de suscribir a todas las ideas que extrae del corpus del autor, parece dar vuelta muchos de los razonamientos en contra del propio Robbe-Grillet), sino que no puede salir de las categorías, las dicotomías, las paradojas que el propio Robbe-Grillet exhibe en sus textos: sigue –como se dice– prendada de su juego, y peor: piensa haber ganado.

De allí que no pueda advertir algo que se torna obvio para todo aquel que ha fatigado la obra de Robbe-Grillet: puede que sea un individualista, puede que desconfíe de la política partidaria, puede que rechace el valor instrumental del arte a una ideología exterior (valores que son, en cierta medida, todos del autor, mas no necesariamente de la obra), sin embargo en sus narraciones las comunidades heterodoxas que buscan desbaratar el orden estatal son legión. Aun cuando la hipótesis de Jefferson tenga su momento de verdad y Robbe-Grillet desconfíe de las ideologías (porque tienden a encubrir, malversar e inmovilizar las relaciones sociales), su obra hace síntoma: la política tiñe subrepticamente todo, apareciendo como el fondo impreciso sobre el cual se recortan las acciones erráticas de sus personajes. ¿No estaba de hecho este elemento ya presente en *Les Gommès* (1953)? Tras el ropaje de los procedimientos estilísticos, los meandros temporales y el mundo objetual, a veces nos olvidamos que aquello que motivaba toda la pesquisa en sí del detective Wallas era un “*assassinat politique*” (p. 72) llevado a cabo por una presunta “*organisation anarchiste*” (p. 73), “*terroristes*” (p.88) o “*révolutionnaire*” (p. 103) que “*a déjà semé l’inquiétude à tous les coins du pays*” (p. 125) a través de una serie de asesinatos poco claros, de los que también se sospecha si no son “*actes sans lien*” (p. 125) o una “*invention machiavélique du gouvernement*” (p. 74). Se podrá aducir, no sin razón, el rol secundario que este detalle ocupaba en dicha novela, pero no menos cierto es que un conjunto de detalles hacen a un estilo, en tanto la reaparición sistemática –por menor que sea– señala el sedimento consciente o inconsciente con el cual se teje una obsesión. De hecho el tópico recurrente del complot político es consustancial con la experimentación a nivel estilístico: son, si se quiere, dos formas de extremismo que suponen la crítica de una racionalidad moderno-burguesa, tanto política como estética, que busca naturalizar su lógica de dominio, fijar el límite de lo legítimo, establecer la ley misma de su existencia.

La impugnación del orden, narrativo o político, nos coloca por lo tanto de frente a la catástrofe monstruosa e informe del porvenir. Pero dicho temor, atribuible en parte a la forma, es nada si no percibimos la incógnita reinante en torno a las comunidades de anónimos que tienen a la destrucción como lema. En este sentido la obra de Robbe-Grillet no solo es cara a la obsesiones, sino también a la paranoia. Es lo que comienza a volverse evidente a partir de su ingreso al cine. La superficie del relato parece estar condicionada por un mundo oculto que digita el reino de lo visible. Frente a la imposibilidad de otorgar sentido a aquello que se ve y escucha, frente a lo extraño, lo avieso, lo indeterminado, el paranoico necesita suturar la ambigüedad constitutiva del mundo restituyendo un vellocino oscuro al cual otorgarle una voluntad superior, una intención legisladora sobre la realidad. Uno tiene la sensación tangible frente a sus narraciones de que nada es lo que dice ser y que todo parece un simulacro que termina por imponerse a la realidad, ya sea el discurso de X en *L'Année dernière à Marienbad*, la ciudad misma de Estambul en *L'Immortelle* o las relaciones mundanas de *La Maison de rendez-vous*. Sin embargo no es sólo la enunciación de las ficciones la que es paranoica (repeticiones, elipsis, fragmentaciones, vacilaciones, refutaciones que enrarecen y ponen en cuestión la veracidad de lo narrado), sino que es en el propio nivel del enunciado donde las conspiraciones pululan. Las sociedades secretas, las organizaciones criminales, el complot estudiantil, las células terroristas, la revolución armada: lo común se hace forma y adopta los modos de lo secreto, lo prohibido, lo ilegal.

Algo de ello parece estar pensando el propio Robbe-Grillet cuando sostiene que sus novelas “*always contain those characters who organize order, and those characters who organize disorder*” (1977, p. 8). Dialéctica que implica una economía de la narración. En este sentido podríamos pensar que en sus primeras novelas, aun en su vaciamiento, el personaje continúa estructurando el desarrollo de la acción, en tanto el *telos* del relato todavía depende de su destino. Es él, quien frente a la amenaza de la desconocido u oculto, construye un discurso objetivo que busca calmar la angustia frente aquello percibido. El personaje individual sería por lo tanto el sedimento de un orden en continuo estado de amenaza, advertido sobre su propia finitud. Por el contrario las comunidades serían aquellas fuerzas impersonales que no pueden ser reducidas a una estructura entendida como un esquema de orden

geométrico. Por lo tanto si la visión del individuo (y su acción) termina por ocupar todo el espacio mismo de lo visible, las comunidades operan en las sombras como el resto no conceptualizable de la narración. Sin embargo con la progresión de la obra de Robbe-Grillet lo mimético comenzará a imponerse a lo constructivo y la comunidad al individuo.

El enigma de la política en Robbe-Grillet parte de la tensión entre lo dicho y lo no dicho sobre estos “*“gang’ fantôme, aux buts mystérieux et aux conjurés insaisissables”* (1953, p. 180). La comunidad de los complotados aparece por lo tanto como una réplica a la insuficiencia de los modelos de funcionamiento de la sociedad moderna, ya que “es la misma sociedad de individuos, ya destructiva de la antigua comunidad orgánica, la que genera nuevas formas comunitarias como reacción póstuma a la propia entropía interna” (Esposito 2008, p. 36). Si se quiere el complot aparece cuando la acción política tradicional fracasa: es su reverso, su síntoma, pero también su *pharmakon*. Sin embargo un complot supone no solo una política de la invisibilidad y la destrucción irracional, sino una nueva forma de circulación del sentido dentro de la sociedad. De hecho en tanto se mantiene al margen de la discusión cívico-parlamentaria, el complot es la negación de un determinado modo de sentir, interpretar, hacer política, y por ende la postulación de una realidad alternativa, una contra sociedad que busca generar su propia economía, su propio sistema de valor.

Qui sont les victimes? Quel était exactement leur rôle dans l’État? Leur disparition soudaine et massive ne cause-t-elle pas déjà un vide appréciable? Comment se fait-il que personne n’en parle dans le salon, dans les journaux, dans la rue?

En réalité cela s’explique très bien. Il s’agit d’un groupe d’hommes, assez nombreux, disséminés dans tout le pays. Ils n’occupent, pour la plupart, aucune fonction officielle ; ils ne sont pas censés appartenir au gouvernement ; leur influence est néanmoins directe et considérable ; Économistes, financiers, chefs de consortiums industriels, responsables de chambres syndicales, juristes, ingénieurs, techniciens de toutes sortes, ils restent volontairement dans l’ombre et mènent le plus souvent une existence très effacée ; leur noms sont peu connus du public, leur visages complètement ignorés. Pourtant les conjurés ne s’y trompent pas : ils

savent atteindre en eux l'armature même du système économique-politique de la nation (1953, p. 217).

La paradoja es que el “*crime politique*” (p. 95) de *Les Gommés* no se produce aparentemente sobre un hombre de Estado, sino sobre uno de esos individuos grises, civiles no comprometidos directamente con la política pública, pero que sin embargo, a su manera, se encargan, directa o indirectamente, de producir o diseñar el estilo de vida de toda una sociedad. ¿Nos advierte Robbe-Grillet sobre la declinación del poder del Estado en provecho de las fuerzas impersonales del Mercado? ¿Será por el contrario dicha hipótesis sobre los asesinatos la profundización de la razón conspirativa que ve maquinaciones allí donde sólo hay individuos aislados? ¿O la muerte del “armazón político-económico” supone la antesala de una transvaloración, resignificación de los objetos comunes? Amén de la indecibilidad de una causalidad que elige permanecer enmascarada, lo que resulta evidente es que, tal como lo señala Laqueur, “en la mayoría de las ocasiones, el terrorismo no surge en los regímenes más opresivos, sino, al contrario, en condiciones de relativa libertad” (1997, p. 26). En cierta manera, para el pensamiento conspirativo la situación es aún peor: el Estado totalitario suponía al menos la visibilización absoluta del dominio o ejercicio de la violencia sobre el pueblo: era un enemigo puro, sin matices. Sin embargo la economía opera hoy como un mal sin forma o límites precisos: la inmunización llevada a cabo es contemplada, asumida e introyectada por el propio pueblo. Es lo que la comunidad querría restituir: la experiencia sustraída finalmente a todo cálculo, interés o fin. De allí que frente a la racionalidad instrumental que gobierna la política estatal, el punto de vista del complot señale la anomalía, inversión o aplazamiento en la lógica de causas y efectos. Para la *ratio* conspirativa los hechos son o los medios de un fin que se ha extraviado y que permanece oculto, o los medios que se confunden con el propio fin a conseguir: ¿es de hecho el asesinato de Dupont el fin deseado o es el medio para comunicar un hecho venidero? Avanzar sobre las causas es retroceder sobre su sentido. La razón conspirativa funciona mediante la ocultación de su *cosa*, de allí que puedan atribuirse sentidos infinitos y desesperantes a los móviles ostensibles que no declaran su razón o su génesis.

Sin embargo si en las primeras narraciones ese mundo del complot solo es perceptible por sus efectos, a partir de *La Maison de rendez-vous* comienzan

a explicitarse los entretelones que constituyen la conspiración. Es la paradoja de toda conjura: debe ocultar lo que hace pero en algún momento debe *detener* la ocultación total si no quiere que el secreto se diluya por la inmanencia de la propia maquinación. De igual modo la exhibición fragmentada o parcial colabora con la lógica del complot: sólo quien ve, aunque dude de lo que ha visto, puede alimentar la creencia en un más allá de lo empíricamente existente. Pero para quien no está iniciado en el secreto, este permanece como un jeroglífico inexplicable. De allí que para los complotados la ilegibilidad sea un valor.

La seconde porte est grande ouverte : c'est de là que provient la clarté diffuse qui facilitait l'ascension des dernières marches. Dans une salle assez longue, où le jour pénètre par une baie à moustiquaire de toile métallique, donnant sur une loggia surchargée de linge qui sèche, un centaine de spectateurs – des hommes pour la plupart – sont assis sur des bancs rangés en lignes parallèles ; ils regardent tous avec une attention soutenue un orateur qui fait un discours, juché sur une petite estrade à bout de la pièce. Mais c'est un discours muet, constitué uniquement avec des gestes compliqués et rapides où les deux mains ont leur part, et qui sans doute s'adresse à des sourds de naissance (...) Kim se rend compte alors d'un détail important : ce n'est pas des hommes surtout qu'il y a autour d'elle, mais uniquement des hommes. Elle se demande quel peut être le sujet de l'exposé qui les réunit là (...) C'est maintenant un policier anglais (...) qui s'encadre dans l'embrasure de la porte. Les jambes écartées, la main droite posée sur l'étui du revolver, il donne l'impression d'être posté là en faction. Cette réunion serait-elle politique ? Quelque meeting de propagande communiste aurait-il, plus que les autres, inquiété le commissariat central de Queen Roads ? C'est très improbable. Ou bien un malfaiteur se serait-il dissimulé parmi le public afin d'échapper à ses poursuivants ? (Robbe-Grillet, 1965, pp. 155-156)

El complot es invisible, aún a plena luz. Es recién la autoridad la que restablece la política, la que convierte a la masa impersonal en algo más que sí misma, la que introduce las intenciones retrospectivas. Lo que Kim no puede ver es que la política aparece no porque haya (o no) propaganda partidaria, sino por el propio hecho de estar reunidos. La política, tal como se la intuye en el fragmento, es un gesto ilegible e incomprensible, dirigido

a una comunidad cerrada por su imposibilidad o renuencia a escuchar (¿hay ahí indicios para una teoría sobre el pueblo en Robbe-Grillet?). Puede leerse la mudez del orador como el reverso del mundo del parloteo de los políticos, pero también coincide con él, en tanto que éste avanza a riesgo de no decir nada. La política aparece por lo tanto desmaterializada, parodiada, vaciada de todo significado concreto. En dicha estetización uno podría leer el gesto nihilista de quién ve en la política la irracionalidad del individuo hipostasiada en voluntad general. O la burocratización de un partido o sistema que no tiene nada para decirle a un auditorio que en sí no puede o no quiere escuchar.

Sin embargo es el contexto, el espacio en el cual tienen lugar las acciones, lo que permite llegar a una interpretación, dotar de un contenido, aunque sea exiguo, al mitin. Si la política, tal como lo sostiene Rancière supone un reparto de lo sensible, el fragmento exhibe lo que excluye: las mujeres. Recorriendo la obra previa de Robbe-Grillet uno puede intuir su contenido, las oscuras intenciones detrás del gesto, pero al no explicitarse su contenido éste se convierte en “lo inconfesable”: “lo que no tiene forma conocida pero intuimos como la totalidad del mal que puede existir en el mundo. Es lo conocido bajo su forma real de lo resistente a cualquier conocimiento” (González, 2004, p. 38). La política, la cultura, exigen la visibilidad necesaria como para que se produzca el efecto de asimilación o identificación entre las partes; pero el conspirador se inclina por la negación, por la sustracción de toda nomenclatura que lo normalice. Pero si el momento pre-político de la comunidad es cuando interioriza la exterioridad del mundo para constituirse a sí misma, cuando se vuelca en el exterior, aún en sus formas menores, desplazadas, subterráneas, criminales, reaparece la comunicación. Aún en su diafanidad lo visible exige nombre. Robbe-Grillet se expone.

Uno podría pensar que si la conspiración como género, como retórica atrae a Robbe-Grillet es menos por las implicancias ideológicas *a posteriori* que ella genera (las comunidades robbegrilleteanas son impracticables en el poder), que por el movimiento caótico que genera a su alrededor. La radicalización formal de la estética de la novela, halla en el complot terrorista su mismo *ethos*: la negación de la racionalidad que subsume todo a fines. La narración conspirativa es por lo tanto otro modo de reconfigurar la relación siempre tensa entre literatura y política. Frente a la poética de máxima visibilidad del compromiso sartreano en el que las contradicciones, tal como lo

plantea Marx, deben exhibirse a plena luz del día, la política en Robbe-Grillet se mantiene siempre en la noche de las posibilidades. Es si se quiere el reverso de la ilustración, una ilustración oscura que ilumina sobre aquello que la política niega para constituirse. Es el modo en el que la literatura tiene de hacer política según Robbe-Grillet: crear un orden narrativo violento que nos permita visualizar la violencia naturalizada de nuestras categorías.

Referencias bibliográficas

- Esposito, R. (2008). Nihilismo y comunidad. En Esposito, Galli, Vitiello (Comp.), *Nihilismo y política*. Buenos Aires: Manantial.
- Goldmann, L. (1963). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva.
- González, H. (2004). *Filosofía de la conspiración*. Buenos Aires: Colihue.
- Jefferson, A. (1990). Regicide and readers: Robbe-Grillet's politics. *Paragraph*, 13(1).
- Laqueur, W. (1997). *Una historia del terrorismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Leenhardt, J. (1973). *Lectura política de la novela*. México: Siglo XXI.
- Robbe-Grillet, A. (1953). *Les Gommages*. Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1965). *La Maison de rendez-vous*. Paris: Minuit
- Robbe-Grillet, A. (1977). Order and disorder in Film and Fiction. *Critical Inquiry*, 4(1).

Paul Nizan y la escritura revolucionaria

Javier Gorraís¹

En los años treinta, la escritura de Paul Nizan cobra importancia a partir de su posición frente a la situación socio-política y cultural europea y, particularmente, de Francia. En tanto intelectual, asume la responsabilidad de escribir contra el orden establecido y sus agentes instituyentes y a publicar escritos, cuyo tono político y filosófico lo sitúan en oposición con la tradición idealista y burguesa de Francia en esos años. La publicación de sus panfletos *Aden- Arabie* (1931) y *Les Chiens de garde* (1932) fortalece las exigencias vertidas en sus escritos teórico-críticos y configuran su figura de intelectual revolucionario, cuyas reflexiones sobre la intervención del artista en las letras francesas articulará en sus novelas *Antoine Bloyé* (1933), *Le Cheval de Troie* (1935) y *La Conspiration* (1938).

En 1926, luego de su paso como *normalien* con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, Nizan decide emprender un viaje a Adén, buscando salir de la decepción que le provocaba Francia. Allí, conoce el colonialismo y su modo de operar en los hombres, hecho que le despierta la conciencia de escribir sobre la opresión y cómo ésta corrompe, al tiempo que entiende la necesidad de combatir el capitalismo. Esta reflexión se lee en las páginas de *Aden-Arabie*, cuyas líneas iniciales pasan a la posteridad por el peso de realidad que cargan consigo las palabras: “*J’avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c’est le plus bel âge de la vie*” (Nizan, 1960, p. 59). Aquí, leemos la desmitificación de la juventud y la amenaza de la ruina que asedia a todo joven. En adelante, su preocupación será la filosofía y la literatura como armas de transformación socio-cultural y política.

¹ Instituto de Investigaciones de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. jgorraís@hotmail.com

En 1932, publica *Les Chiens de garde*, libro en respuesta a *La Trahison des clercs* (1927), de Julien Benda, que retrata el mundo burgués y su aparato ideológico, con sus estrategias de dominación y de enmascaramiento. En una reciente edición de esta obra de Nizan, en el prefacio, Serge Halimi alude a la figura del intelectual a partir de Sartre: “*un intellectuel n’est pas le sténographe de l’ordre mais celui qui sait expliquer la nécessité de le dépasser, voire de le subvertir*” (Nizan, 2012, p. VII). Esta idea se articula con el pensamiento que se advierte en el germen de la novela de Nizan *La Conspiration*, donde la exigencia es “*renverser l’irreversible*” (1980, p. 129).

La filosofía para Nizan se presenta como aquello que hay que revisar para luego poder definir: se detiene fundamental en los filósofos enemigos de su pensamiento, especialmente, los idealistas Henri Bergson, Émile Boutroux y Léon Brunschvicg, al tiempo que señala la necesidad de no reducir la filosofía a un instrumento, pues no se logra dar cuenta del alcance del ejercicio filosófico respecto de la realidad. Así, introduce el tema de la traición y de la dimisión de los filósofos, quienes parecen desconocer las realidades de los hombres y no tener los pies sobre la tierra, como es el caso de la filosofía burguesa. Frente a esta situación Nizan sostiene que ha llegado el momento de ponerlos contra la pared:

De leur demander leur pensée sur la guerre, sur le colonialisme, sur la rationalisation des usines, sur l’amour, sur les différentes sortes de mort, sur le chômage, sur la politique, sur le suicide, les polices, les avortements, sur tous les éléments qui occupent vraiment la terre (...) de leur demander leur parti (...) qu’ils ne trompent plus personne, qu’ils ne jouent plus le rôle (2012, p. 42).

Teniendo en cuenta las divisiones de clases sociales, la existencia de opresores y oprimidos, resulta necesario que la filosofía no se presente como un discurso unívoco, como pretenden determinadas perspectivas filosóficas centradas en un saber universal ignorante de las reales preocupaciones y condiciones de los hombres, como aquellas que ataca Nizan en su escrito y a las que dirige sus acusaciones. Allí, subraya la mentira en la que se escudan los intelectuales que no exponen su juego, que disimulan la existencia de una filosofía de los opresores y una de los oprimidos. La filosofía que se abstiene, que no se posiciona o se mantiene silenciosa respecto de lo partidario, olvida que el hecho de no tomar partido también pone en evidencia la toma de partido:

como la filosofía burguesa que peca de indiferente y de *sans parti*, donde la indiferencia demuestra su condición de satisfecho y la otra la de explotador, siendo aquí donde la abstención encuentra su sentido. La figura del filósofo burgués, del modo en que es leída por Nizan, puede hallarse en Benda, quien en sus escritos no logra abandonar la misión burguesa, de la cual los sujetos no-burgueses no participan, como es el caso del proletariado, para quien las soluciones fantasmas de la burguesía no le atañen en absoluto, pues son inaplicables al destino obrero. A través de la descripción de estos posicionamientos en el campo filosófico, Nizan sintetiza la realidad de esta filosofía que disfraza las miserias de su tiempo, oculta la dominación de las clases sociales y desvía la atención de los dominados desatendiendo la degradación de las víctimas: “*Les besoins humains, les destins humains sont désormais incompatibles avec les valeurs, les vertus, les défenses, les espérances bourgeoises. Qui sert la bourgeoisie ne sert pas les hommes*” (2012, p. 110). Esta filosofía, en el poder, solo busca sostenerse de forma incompleta, atendiendo únicamente a las conveniencias de los opresores.

Ante la situación de las filosofías de los años treinta, Nizan denuncia la falsedad subyacente en ellas, pues se oponen a las necesidades de los hombres, razón por la cual es tiempo de demolerlas con el garrote de la revolución. Entonces, debe erigirse una nueva filosofía, orientada hacia la situación que vive Francia, en un encuentro con las ideas de Marx y de Lenin. Es decir, hallar en esas filosofías voces auténticas y ya no modelos, consejos, promesas, filántropos o guías, sino hacer algo con los obreros, ponerse al servicio de ellos y ser útiles: ser una voz entre ellos y no la voz del Espíritu. El filósofo de los explotados será el del arquetipo revolucionario propuesto por Lenin y el que se halle en el partido de los dominados, donde, como refiere Nizan: “*Aucune place n’est laissée à l’impartialité des clercs. Il ne reste que des combats de partisans*” (2012, p. 168). La filosofía elegirá entre dos complicidades: cómplice de la burguesía o cómplice del proletariado, siendo la última la única fidelidad posible para Nizan, quien concluye recurriendo a la idea que atravesará su escritura: la traición. *Les Chiens de garde* apunta a los futuros filósofos, recordándoles que aún sienten vergüenza quienes traicionaron a los hombres para proteger los intereses de la burguesía, pero señalándoles que si se traicionan los valores burgueses para privilegiar a los hombres, nadie podrá ruborizarse admitiéndose traidor.

Una literatura revolucionara

Para Nizan, la literatura debe ser política y perseguir fines revolucionarios, siendo contrarrevolucionaria aquella que no se guíe por este lineamiento. Este modo de concebir la literatura no es solo teórico, ya que pasa al acto en sus tres novelas, donde observamos la lucha contra el capitalismo y la opresión, las traiciones pergeñadas por la burguesía y los impulsos revolucionarios llevados a cabo por jóvenes que pretenden cambiar el mundo. Nizan asume una posición seria respecto del tema de la revolución en el espacio literario, como lo hizo con la filosofía, definiendo el concepto de literatura revolucionaria, a través de escritos publicados en *Ce Soir y Commune*. En estas críticas para una nueva exigencia literaria, revisa el estado de la literatura y, a través de la recepción de un corpus que organiza y clasifica, proyecta las condiciones de una literatura acorde a las causas populares que él defiende, tanto desde el Partido Comunista como desde su posición de intelectual.

Un texto que resulta esencial para comprender el posicionamiento de Nizan respecto del campo literario y de las posibilidades de la literatura es “Littérature révolutionnaire en France”, publicado en la *Revue des vivants* en el número correspondiente a septiembre-octubre de 1932 y recopilado por Susan Suleiman en un conjunto de artículos de Nizan, denominado *Pour une nouvelle culture* (1971). Por medio de la carga semántica de la palabra revolución, como cambio brusco y derrocamiento en el que se produce un giro que invierte los factores, como en las revoluciones en los ámbitos sociales, políticos y económicos, Nizan prepara el campo para pensar una literatura revolucionaria orientada a la revolución proletaria, en la que aparezcan los temas e inspiraciones de ésta, en sintonía con las aspiraciones de la clase obrera. En este marco, Nizan busca que el escritor se comprometa con una escritura que prepare la revolución proletaria, que genere una literatura que tenga algo nuevo para decir y que no calle. Esta expresión encuentra su opuesto en lo que Nizan llama literatura burguesa, señalada de idealista y de proponer rupturas en la tradición formal y espiritual. Esta literatura burguesa no permite la posibilidad de introducir un discurso nuevo, alcanzar otro público, llegar a otros sentimientos olvidados por la literatura imperante en el campo literario francés, liderado por expresiones burguesas e idealistas que no aportan una mirada crítica sobre las necesidades de su tiempo. La literatura revolucionaria plantea crear un instrumento propio para superar revoluciones

formales y lograr “*la révolution réelle du contenu*” (Nizan, 1971, párr. 3), como se advierte en las novelas de Nizan y en las que reclama.

Como primera exigencia postula la franqueza: toda literatura es propaganda y el arte debe garantizar su posibilidad y su eficacia. Con la intención de orientar el cambio perseguido desde el espacio literario, el enfoque crítico de Nizan examina las expresiones que pueden confundirse con esta nueva tentativa y se detiene en expresiones para diferenciarse de ellas, revisar intenciones y modelar la literatura revolucionaria. Por ejemplo, se separa de la llamada literatura proletaria que, lejos de ser revolucionaria, muestra la buena voluntad y lo humano de sus referentes. De esta manera, señala que la literatura revolucionaria no necesariamente debe ser escrita por proletarios, ni tener como único objeto la descripción de esta clase social, pues lo que interesa es el modo de representación o de visión del mundo, cierto ordenamiento u observancia de la realidad, que sí debe coincidir con el del proletariado, articulado con la filosofía y las herramientas de la crítica revolucionaria marxista. A su vez, esta perspectiva revolucionaria respecto de la descripción, también alcanzará a la burguesía y todo lo que el escritor revolucionario proyecte en las obras.

Hasta aquí nos detuvimos en lo que a la producción respecta, pero cabe preguntarse sobre la cuestión del destinatario, pues Nizan reconoce una realidad:

(...) le prolétariat français ne lit pas. Il n'en est point responsable, c'est la faute de ses maîtres. Il ne lit pas du moins des livres qui pourraient lui donner la conscience révolutionnaire. La bourgeoisie prodigue aux prolétaires des histoires policières, des histoires érotiques ou sentimentales, des journaux de sport et de cinéma, des journaux tout court (1971, párr. 8).

Por eso, esta nueva expresión requiere crear su público y llegar a él, de lo contrario solo serán los burgueses quienes lean esta literatura revolucionaria.

Para esto, Nizan describe las modificaciones que han de introducirse en las letras francesas si se desea erigir una literatura con los rasgos comentados: eliminar el populismo, pues pone en evidencia un exotismo pintoresco y poético, que muestra un universo ajeno al mundo burgués para exponer cómo viven los obreros y se los considere como cualquiera de los mortales; cambiar la literatura de *gauche*, que en un marco provinciano, proclama valores incompatibles con el capitalismo moderno; dar un paso más respecto

de la literatura revolucionaria de buenas intenciones, escrita por burgueses incómodos con el destino de su clase, pero que no se animan a franquear los límites que lo separan de las masas revolucionarias. Dentro de esta expresión, Nizan critica a los escritores que solo se centran en la descripción y no dan el salto hacia la creación de una verdadera conciencia proletaria. Por último, Nizan se separa del grupo de *Monde*, a quien considera traidores que, bajo el ala protectora de Henri Barbusse traicionan la revolución. En su mayoría son escritores excluidos del Partido Comunista que desde *Monde* despliegan su lucha revolucionaria atacando a este partido y proponiendo un socialismo radical que no solo confunde a la clase obrera, sino también favorece el juego de la burguesía.

En ese estado de cosas, Nizan sitúa un grupo de escritores que se acerca a su literatura revolucionaria y al propagandismo exigido: la *Association des Ecrivains et des Artistes révolutionnaires*, cuyo objetivo literario consiste en fortalecer la conciencia revolucionaria, denunciar el capitalismo, sus formas y sus componentes, incluidos los escritos filosóficos y literarios, como también sus manifestaciones artísticas, pues es el enemigo fundamental: “*Lutter d’une manière concrète contre l’impérialisme, la guerre, le fascisme, les traîtres social-démocrates, défendre la Révolution soviétique. Décrire d’une manière révolutionnaire et non plus d’une manière ‘humaine’, le prolétariat*” (1971, párr. 14). Entre los escritores que adoptan estas posiciones e integran esta nueva expresión se hallan Paul Vaillant-Couturier, Léon Moussinac, Carlo Suarès, René Daumal y Georges Politzer, entre otros que participan para consolidar un movimiento de masa con conciencia revolucionaria. Para terminar su propuesta, Nizan añade:

On accuse déjà de sectarisme les écrivains révolutionnaires: dans un monde de faux semblants et de transmutations magiques, tout ce qui est clairement révolutionnaire paraît une manifestation sectaire et à tout prendre de mauvaise compagnie: la bourgeoisie a bien dressé ses clerics à faire les dégoûtés au seul mot de partisans: mais l’Association des Ecrivains révolutionnaires persuadera plus d’un indécis. Elle ne veut d’avance excommunier personne... [sic] (1971, párr. 15).

Esta literatura revolucionaria exige compromiso con el contenido de lo que escribe, pero también requiere un trabajo sobre el lenguaje, para destruirlo

y apropiarlo, de manera que vuelva renovado en cada una de las obras que aspiran a la acción y al cambio. Esa destrucción del lenguaje burgués con todas sus artimañas, le permitirá no solo despojarlo de estrategias embaucadoras orientadas a la conservación de la cultura burguesa, sino también renovarlo con fuerza realista y conciencia revolucionaria y, así, restablecer el modo de representar la lucha contra las infamias en un lenguaje propio y rebelde.

La cultura burguesa representa un impedimento para la construcción del hombre, pues lo corrompe instalando una peligrosa persuasión, que esconde la traición de clase. En la literatura de Nizan, se advierten mecanismos burgueses que llevan a los hombres a entregar todo por la burguesía y la cultura que promueve, convencidos de alcanzar la plenitud traicionando la clase obrera de sus antecesores por la burguesía, como en *Antoine Bloyé*, en la que se pone en tensión la herencia cultural proletaria y la opresión cultural burguesa. En su segunda novela, *Le Cheval de Troie* (1935), la clase obrera no aparece humillada, sino organizada para luchar contra la opresión y el fascismo. Finalmente, en la tercera, *La Conspiration* (1938), expone una reflexión crítica de los impulsos y sueños de los intelectuales de ese período, pero también da cuenta de una exploración de la propia práctica, en tanto hombre comprometido con las causas políticas, sociales y culturales.

En un artículo publicado en *Vendredi* el ocho de noviembre de 1935, titulado “Une littérature responsable”, Nizan insiste sobre la necesidad de buena conciencia y de responsabilidad, respecto del campo literario francés. Ante una literatura que pone al sujeto y sus realidades en suspenso, como en el Clasicismo, que Nizan caracteriza como una época de complacencia, complicidad e irresponsabilidad, el ejercicio escriturario resulta para el autor de *La Conspiration* aquello que exige un cambio sustancial. Por eso, desde su análisis, en literatura solo pueden existir dos posibilidades: la Resistencia y el Movimiento. La literatura de Resistencia imita a la complacencia y la irresponsabilidad del arte clásico, buscando justificar lo cuestionado en la realidad: una propuesta que muestra su propio estancamiento, pues no introduce cambios, ni se destaca por generar motivación en cuanto a la acción. En cambio, la literatura del partido del Movimiento no tiene ambiciones clásicas, sino que le interesa acusar y modificar: tiene una visión de futuro. No se detiene únicamente en la describir tipos, sino que se preocupa, fundamentalmente, por rechazar el destino de los hombres, a partir de personajes que

encarnan problemas y a través de la denuncia de lo que se les impone. Nizan advierte que están dadas las condiciones para desarrollar una literatura consciente de su función no clásica, interesada en plantear en términos bien definidos y claros los ataques contra la condición humana y no quedarse solo en el rechazo, porque a lo que debe aspirar es a la responsabilidad. Con una literatura de estas características se pretende hallar el espacio para proyectar las voluntades e ir más allá de la constatación de esas cuestiones. Es este compromiso lo que le permite conectar con el público, evitando el simple hedonismo, aunque para que esto se dé realmente se necesita cambiar a los lectores.

En “Sur la littérature coloniale”, publicado en *Commune* (1933, pp. 141-144) ataca la literatura que describe al sujeto de las guerras coloniales y las sangrientas represiones, siendo muchas de ellas novelas de aventuras centradas en establecer diferencias entre colonizadores y colonizados. Allí, el héroe colonial, cuya virtud heroica reside en el espionaje, aparece como un personaje simpático ante los ojos de la burguesía, con quien comparte esos valores coloniales. Esta literatura pone de manifiesto un tipo de personaje, cuyas acciones lo acercan a agentes de inteligencia y no tienen otro propósito que el bien de Francia, un bienestar tan dudoso como sus actos. Respecto de esto, Nizan señala que el individualismo y la ambición que se lee en esos textos son “*des masques qui couvrent le conformisme le plus parfait aux fins de l’impérialisme*” (Nizan, 2001, p. 231).

Es indudable el discurso crítico de Nizan y su compromiso respecto de su tiempo, razón por la cual su pensamiento ha logrado influir en los posteriores debates del siglo veinte sobre el rol de los intelectuales. Por eso, es necesario volver a su *Aden-Arabie*, no solo su primera obra, sino también la que lo vuelve a colocar en las discusiones filosóficas y literarias. Este escrito, durante tiempo olvidado por las operaciones de desprestigio contra el autor luego de su ruptura con el Partido Comunista Francés, decepcionado por el apoyo al pacto germano-soviético, recobra importancia en los años sesenta con su reedición prologada por su amigo Sartre, quien recupera la figura del escritor comprometido con lo colectivo y le devuelve el reconocimiento silenciado por sus difamadores. Las opiniones que le daban descrédito y lo acusaban de policía y delator venían de la mano de plumas respetadas, como Maurice Thorez y Louis Aragon. Esta campaña de difamación genera tensiones en el campo intelectual de los años cuarenta: por un lado, escritores que defienden

a Nizan y piden a sus detractores pruebas de las acusaciones; por otro, partidarios del Partido Comunista Francés que persisten en su ofensa protegiendo los intereses del partido.

Este recorrido por el sentido que la revolución adopta en los cuestionamientos desarrollados por Nizan respecto de la intelectualidad permite pensar los debates posteriores en torno a la literatura proletaria, el realismo socialista (Aragon) y la literatura comprometida (Sartre). En sus escritos se advierte la responsabilidad del escritor frente a la necesidad de una creación, cuyos objetivos no sean únicamente literarios, sino también denuncie la opresión y responda críticamente para construir una conciencia revolucionaria, aunque el arte se torne propaganda. Su literatura política está al servicio de la revolución, hecho que puede comprobarse en esa búsqueda de un lenguaje propio para luchar contra el capitalismo y en el ejercicio de un compromiso colectivo. Rebelde y revolucionario, Nizan supo plasmar en sus novelas las peripecias del hombre del siglo xx y trazar el camino para reflexionar sobre la literatura y sus posibilidades.

Referencias bibliográficas

- Halimi, S. (2012). Préface. En P. Nizan (Ed.), *Les Chiens de garde*. Marseille: Agone.
- Nizan, P. (1960). *Aden-Arabie*. París: Maspéro.
- Nizan, P. (1933). Sur la littérature coloniale. *Commune*, 2, 141-144.
- Nizan, P. (1967). *Adén Arabia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Nizan, P. (1971). *Pour une nouvelle culture*. París: Grasset.
- Nizan, P. (1975). *Paul Nizan: intellectuel révolutionnaire. Artículos y correspondencia inédita 1926-1940*, J.J. Brochier (presentación). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Nizan, P. (1980). *La Conspiration*. París: Gallimard.
- Nizan, P. (1994). *Le Cheval de Troie*. París: Gallimard.
- Nizan, P. (2001). *Paul Nizan, intellectuel communiste, 1926-1940*. París: La Découverte.
- Nizan, P. (2005). *Antoine Bloyé*. París: Grasset.
- Nizan, P. (2012). *Les Chiens de garde*. Marseille: Agone.
- Sartre, J-P. (1960). Préface. En P. Nizan, *Aden-Arabie*. París: Maspéro.

Dos modelos de historia contrapuestos a partir de Gilles & Jeanne de Michel Tournier

Manuel Eloy Fernández¹ y Juan Manuel Lacalle²

Un seguimiento a la historia y al desarrollo del término “revolución” enseña que la palabra no implica de manera inequívoca el advenimiento de un acontecimiento único o la irrupción de lo nuevo, sino que esta concepción deriva de su uso moderno. De acuerdo con Hannah Arendt en *Sobre la revolución*, la acepción moderna exige pensar la revolución asociada a un pathos de novedad, vinculado a una idea de libertad ajena a tiempos anteriores a la Revolución Francesa y las revoluciones americanas. Previamente, el concepto pertenecía al campo de la astronomía, y su tratamiento copernicano difiere en buena medida de los presupuestos que asume, para la modernidad, una revolución:

[revolución] designaba el movimiento regular, sometido a leyes y rotatorio de las estrellas, el cual, desde que se sabía que escapaba a la influencia del hombre y era, por tanto, irresistible, no se caracterizaba ciertamente ni por la novedad ni por la violencia. Por el contrario, la palabra indica claramente un movimiento recurrente y cíclico (Arendt, 1988, p. 43).

De este movimiento, ligado al origen etimológico de la palabra (*revolutio*), en *Futuro pasado* Reinhart Koselleck (1993) deriva un modelo de historia cíclico también presente en el concepto. En contraposición, la revolución como novedad, que según Arendt supone un devenir lineal de la historia,

¹ UBA. manueleloyfernandez@gmail.com

² UBA. lacallejuanmanuel@gmail.com

choca con el modelo alternativo de un movimiento histórico retrogiratorio. Así, dentro del mismo término conviven dos modelos de historia que operan a partir de temporalidades, o concepciones temporales, en apariencia incompatibles.

En un caso, se concibe a las revoluciones como algo novedoso, que no existe con anterioridad y desde donde se instaura un nuevo origen y nuevas identidades y temporalidades. Esto implica una salida momentánea de la historia, hasta lograr tener una cronología propia y que los nuevos hechos se sucedan. En el otro caso, el único modo de sostener un presente circular es apelando de forma continua al pasado y al futuro, sin dejar que la linealidad acabe con lo nuevo. Se trata de otro tipo de progreso, donde los acontecimientos históricos dependen del discurso para realizarse, tanto en un futuro (como testimonio histórico) como en el presente (para efectivizar su accionar). En la concepción lineal predomina la historia en el propio transcurrir de los hechos y, en la circular, la ficción y la escritura histórica.

Estas dos visiones del concepto se complementan especialmente bien para el análisis literario con posturas como la de Hayden White. Su topología, que en palabras de Robert Doran “representa un intento de fortalecer el concepto de voluntad, la libertad que tiene toda comunidad humana de elegir su propio pasado y en consecuencia también su presente” (2011, p. 28), implica que la idea de historia como sucesión lineal es reemplazada por un sistema dinámico de retrospectivas o repeticiones de la propia narración. El estatus privilegiado que se le concede a ciertos acontecimientos dentro del *emplotment* (construcción de la trama narrativa) conlleva determinada dotación de sentido. Frente al interrogante por la dinámica entre historia y ficción en etapas identificables como revolucionarias, el foco en la Edad Media resulta productivo por remitir a orígenes y términos de períodos y a disoluciones y gestaciones de paradigmas culturales diversos. En esta oportunidad nos enfocaremos sobre un relato que atañe a la ficcionalización histórica del fin de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento.

De acuerdo con Martín Ciordia (2011) en “Perspectivas de investigación en los estudios renacentistas”, hay dos líneas principales de pensamiento que definen los estudios históricos sobre el Renacimiento en el siglo XX. Mientras Paul Kristeller ve una serie de modificaciones enmarcadas en un horizonte general de continuidad, Eugenio Garin advierte una ruptura que define dos épocas marcadamente distintas, y en ese sentido propone hablar

de una “revolución cultural”. Por su parte, y desde una perspectiva marxista y próxima a Garin, Agnès Heller (1994) también identifica al Renacimiento como un período revolucionario, pero en este caso con un sentido más estructural: se trata de una revolución en tanto que en su transcurso se produjo la transformación de un todo social y su estructura económica. En este proceso social global resultan afectadas la cultura, la vida cotidiana, la práctica de las normas morales y los ideales éticos, las formas de conciencia religiosa, las artes y la ciencia³. Recordemos, también, reforzando la interpretación circular, que además del Renacimiento posterior a la etapa medieval se encuentran el renacimiento carolingio y el renacimiento del siglo XII.

En el marco de la productividad del término revolución, en relación con momentos bisagra como la transición entre la Edad Media y el Renacimiento y su ficcionalización, encontramos en la novela histórica *Gilles & Jeanne* (1983) de Michel Tournier un objeto de estudio acorde y relevante. Tournier (1924-2016), quien falleciera a comienzos del año pasado, tuvo dos etapas claramente diferenciadas: la primera dedicada a la vida académica y la segunda abocada a la escritura literaria. Este recorrido tiene su correlato en el importante trabajo documental que realiza para *Gilles & Jeanne*. El relato se enmarca en la Guerra de los Cien Años, específicamente a comienzos del siglo XV, y se focaliza en la relación entre Jeanne d’Arc y Gilles de Rais. Si bien el coordinante del título sugiere cierta paridad entre ambas figuras, lo que en verdad estructura el relato es el personaje de Gilles y el cambio en su personalidad. De hecho, la muerte de Jeanne tiene lugar antes de llegar al primer tercio del texto y lo que perdura es la influencia de su imagen sobre Gilles. La relación entre estos dos personajes sirve de materia narrativa a una novela que se focaliza en la ambigüedad a través de su vínculo, del campo semántico del “fuego” y, más aún, de los personajes antitéticos de Blanchet y Prélat. Nuestra hipótesis es que a través de las oposiciones binarias, y sus respectivas inversiones, en la novela se evidencia una dinámica ligada al concepto cíclico de la historia y la revolución mencionado previamente.

³ Esta postura opera bajo un concepto de revolución que implica cambios violentos, rupturistas, que instauran nuevas identidades: la idea de un *hombre dinámico* que aparece en el Renacimiento, donde todo lo relativo a las relaciones humanas adquiere un dinamismo antes impensable, es inasimilable tanto con el hombre antiguo como con el medieval.

A menudo, la crítica ha señalado la escritura de Tournier como una vuelta al mito revisitado (Barchi Panek, 2012; Romero, 2009), y en esta clave de lectura, los pocos estudios que se abocaron a esta novela en particular se enfocan en el personaje de Gilles y su reconocimiento como una reversión de la figura del ogro (con su correspondiente continuidad en otras textualidades y medios a lo largo de los siglos siguientes) (Boislève, 2003; Díez Tomé, 1987). En cambio, se suele soslayar al personaje del clérigo florentino Francesco Prelati –también referido como Prélat– cuya función narrativa parece estar limitada al efecto que produce en la transformación de Gilles. Sin embargo, muerta Jeanne, son los discursos entre Eustace Blanchet, confesor de Gilles, y el propio Prélat los que ocupan el centro de la narración. Su posición privilegiada en el *epitome* de una novela donde no son los protagonistas indica que allí se juega un sentido que es preciso recuperar: creemos que de la disputa entre estos personajes antitéticos se desprende una concepción de historia que resignifica, a través de ciertos motivos, la relación entre Gilles y Jeanne presentada en la primera parte del relato.

El rol antitético del par Blanchet-Prélat, saber medieval-saber renacentista, es transparente desde su primera discusión y constituye una de las oposiciones más marcadas del texto⁴. El confesor se halla escandalizado ante la efusión de riquezas que muestra la Toscana del *quattrocento* y su indignación irá en aumento al toparse con uno de sus mayores defensores. Por su parte, Prélat se posiciona en contra del pensamiento de Blanchet y los supuestos que este considera indiscutibles. Para el florentino la riqueza es garantía de genialidad y talento, la anatomía y la alquimia estudios provechosos y necesarios, y el arte moderno una representación más exacta del cuerpo humano. A partir de un procedimiento por el cual momentos históricos son representados en figuras particulares, el clérigo italiano encarna al hombre moderno del Renacimiento que contrasta con la tipicidad medieval de Blanchet. El propio Prélat le indica que con su llegada a Toscana ha nacido una nueva era en el confesor, y se encuentra ya muerto “*le vieil homme gothique*” (p. 89). Esta postura de Prélat es significativa a la hora de analizar las concepciones de Renacimiento y del modelo de historia que se ponen en juego en la novela; su

⁴ Concordamos aquí con Wimmer (2005), quien señala que “*l’auteur nous explique que le concept isolé offre à la réflexion une surface lisse qu’elle ne permet pas à entamer; opposé à son contraire il éclate ou devient transparent et montre sa structure intime*” (p. 129).

irrupción en el texto es *revolucionaria* en el sentido corriente del término y afín a teorías rupturistas. Una primera lectura sugeriría un Tournier abonado a esta lógica, que presentaría un choque entre etapas disímiles. El cambio en las artes, las ciencias y las formas de conciencia religiosa son puntos fundamentales de esta revolución.

Para Blanchet, toda la filosofía del italiano es una gran blasfemia donde su concepción de religión juega un papel no menor: según Prélat, el Diablo no solo tiene una razón de existir, sino que además cielo e infierno se hallan más cerca de lo que se cree. En esta parte de su discurso, la apelación recurrente del clérigo al motivo del fuego abre un campo semántico que, como veremos más adelante, pone en duda el carácter rupturista que sugieren sus palabras, y por lo tanto resignifica la ficcionalización de la transición Edad Media-Renacimiento. La disputa por la correcta apropiación del significado simbólico de la luz deja entrever que el fuego es un motivo clave en la conciencia religiosa de Prélat. Blanchet ve un único sentido positivo de la claridad, en referencia a la luz del cielo, y duda de si la luminosidad del florentino proviene de allí o, por el contrario, de las llamas del infierno. Para su desconcierto, Prélat afirma que “*Lumière du ciel et flammes de l’enfer sont plus proches qu’on ne pense*” (p. 89). Así, de acuerdo con el italiano, el fuego infernal es también una importante fuente de luz, no lejana del cielo.

Es en este punto donde la aparente novedad del planteo de Prélat se revela como una vuelta a una serie de inversiones ya introducidas en la novela. En pos de observar su funcionamiento, es preciso destacar la serie de oposiciones de pares binarios que recorren el texto tal como las entiende Melissa Barchi Panek (2012): hombre/mujer, mal/bien, demonio/santidad, oscuridad/luz, son algunos de los pares que la autora destaca como parte de lo que entiende que es una estructura mítica. La descripción andrógina de Jeanne como “*fillegarçon*” (p. 11) o “*un jeune garçon qui veut se faire passer pour une pucelle*” (p. 12), opera en esta misma dirección. Esto es importante puesto que también a los ojos de Gilles, en la figura de la Doncella de Orléans coexisten múltiples ambigüedades y oposiciones que se invierten a lo largo del texto. La pureza y la inocencia que el cuerpo de Jeanne despierta en el barón de Rais se traducen en “*une lumière qui n’est pas de cette terre*” (p. 15); sumado a la imposibilidad de determinar con facilidad si se trata de una mujer o de un hombre, para Gilles esta luz es señal de la presencia de un ángel. Esta imagen angélica de

Jeanne domina la primera parte del relato, al punto de que Gilles le expresa la necesidad de ser salvado y convertido en un santo por ella. Sin embargo, páginas más adelante la ambigüedad de Jeanne crece también en este sentido, y su relación con el cielo y el infierno se torna menos certera.

En retrospectiva, las palabras del barón de Rais se asemejan en gran medida al discurso de Prélat, quien articula de manera más consistente una concepción similar de religión. Frente a la posible muerte de la Pucelle en el futuro cercano, a Gilles le es indiferente su destino final: “*Je te suivrai désormais où que tu ailles. Au ciel comme en enfer!*” (p. 33). En vista de la particular religiosidad de Prélat, esta afirmación dista de ser una mera declaración romántica. La luminosidad divina de Jeanne se ha vuelto difícil de determinar y de ello hace derivar Gilles, como Prélat hará posteriormente, la cercanía entre cielo e infierno, entre bien y mal: “*Il y a un feu en toi. Je le crois de Dieu, mais il est peut-être d’enfer. Le bien et le mal sont toujours proches l’un de l’autre*” (p. 31). El motivo del fuego también aquí como en el florentino se encuentra ligado a la ambigüedad frente al cielo y al infierno. Así, ese camino que Gilles exclama que seguirá cuando Jeanne muera recuerda a aquel que describiera Heráclito: “El camino hacia lo alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo”.

Con la quema de la heroína francesa, la luz del cielo que Gilles supo ver en ella ha terminado por convertirse en la claridad de las llamas que la consumen. Es en ese momento que se produce en el barón lo que Prélat llama una *inversion maligne*. El asesinato de niños comienza luego de esta transformación; la quema de sus cuerpos es una manera de conectarse, a través del fuego, con Jeanne. Prélat aconseja a Gilles continuar con este descenso a los infiernos, pero solo refuerza un proceso que en el barón ya había comenzado: “*s’il [Gilles] voulait suivre Jeanne, il fallait qu’il poursuive la descente aux enfers qu’il avait commencée dès avant l’arrivée du Florentin*” (p. 110). La introducción de Gilles a la alquimia gracias a Prélat apunta al mismo lugar: el italiano afirma que solo una cortina de llamas separa a Gilles del cielo (o del infierno) y que le pertenece a la alquimia la oportunidad de franquear ese límite. Las posturas de Prélat que horrorizan a Blanchet parten de este origen en lo ambiguo que también marca la relación entre Gilles y Jeanne: el narrador explica que Prélat funda todas sus experiencias “*sur l’ambigüité fondamentale du feu, lequel est vie et mort, pureté et passion, sainteté et damnation*” (p. 108).

Remarcar la proximidad entre los personajes a partir del motivo del fuego, su oposición a la luz divina, y la concepción de religión que enmarca su simbolismo, resulta significativo en tanto pone en cuestión el carácter rupturista de Prélat. Gilles, un personaje tan francés y medieval como Blanchet, puede generar ideas que, a pesar de parecerlo, no son exclusivas del hombre renacentista. Si bien en Gilles existe un momento de quiebre con la muerte de Jeanne, este suceso no hace sino confirmar una inversión que estuvo siempre presente como posibilidad en todas las ambigüedades que él mismo detecta en la *Doncella de Orléans*. En otras palabras, Prélat es todavía un hombre medieval, en tanto comparte ideas de base con Gilles, y por eso ambos personajes pueden comulgar de manera tan efectiva. Naturalmente, en Prélat hay modificaciones respecto de la figura del barón de Rais; en general, las nociones que Gilles intuye son articuladas de manera consistente por el florentino. No obstante, no dejan de ser las mismas nociones, provenientes de la misma lógica de la ambigüedad: el clérigo realiza un movimiento retrogiratorio en donde lo mismo aparenta ser acontecimiento novedoso. Así, Prélat es un personaje *revolucionario* pero ya no como impulsor de lo nuevo, sino como agente de la vuelta irresistible a lo igual. En ese sentido, el fuego se termina por definir como símbolo de un devenir cíclico, de un modelo de historia en donde el Renacimiento aparece como un retorno de lo ya presente en la Edad Media.

Por estos motivos, el particular lugar que se le asigna al debate entre Prélat y Blanchet en la construcción de la trama se muestra esencial en relación a las afirmaciones previas de Gilles. Prélat no tiene la mera función narrativa de acompañar al barón en su descenso a los infiernos, sino que su presencia encausa su discurso y permite derivar de la novela un modelo de historia cíclico en la ficcionalización narrativa, que se confirma con la imagen final del relato. Con la muerte de Gilles –sumido, como no podía ser de otra manera, en las llamas de la hoguera– Tournier no se ahorra el gesto de retrotraernos de manera explícita a la quema de Jeanne, conformando así un círculo que cierra la novela con los gritos de Gilles: “*Jeanne! Jeanne! Jeanne!*” (p. 152).

En función de lo explicitado en el trabajo quisiéramos cerrar con dos últimos comentarios que permitirán otros recorridos a partir de las oposiciones e inversiones y la dinámica ligada al concepto cíclico de la historia y la revolución. En primer lugar, todo el sistema circular de ambigüedades podría verse como una crítica al preconcepto en el pensamiento histórico.

Con el bagaje que los lectores contemporáneos tenemos sobre la historia de Gilles, el narrador advierte desde el comienzo: «*On a beaucoup déparlé sur les premières années de Gilles, commettant l'erreur commune de projeter l'avenir dans le passé*» (p. 17). En segundo lugar, y siguiendo a la caracterización por parte de György Lukács (1966) del género en *La novela histórica*, la elección de personajes se orienta hacia individuos “histórico-universales” que resuman los rasgos esenciales de los acontecimientos para convertirlos en motivos de la propia acción. La inversión de las personalidades decisivas de la historia se puede observar en el texto trabajado, primeramente, en Gilles sobre Jeanne y, luego, en Prélat-Blanchet sobre los personajes que dan nombre al relato. Una mirada histórica (la circular), una figura retórica (la oposición e inversión) y un género literario (novela histórica) surgen de la problematización de un concepto específico de “revolución” y su contrapartida.

Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (1988). El significado de la revolución. En *Sobre la revolución* (pp. 21-59). Madrid: Alianza.
- Barchi Panek, M. (2012). *The Postmodern Mythology of Michel Tournier*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Boislève, J. (2003). Monstruosité et marginalité chez Gilles de Rais. En A. Bouloumié (Ed.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone. Cahier XXIX* (pp. 27-37). Angers: Presses Universitaires de Rennes.
- Ciordia, M.J. (2011). Perspectivas de investigación en los estudios renacentistas. En S. Basso et al. (Ed.). *Perspectivas actuales de la investigación literaria* (pp. 7-34). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Díez Tomé, M. (1987). Charles Perrault y Michel Tournier. Configuración y pervivencia del símbolo del Ogro. *Estudios de lengua y literatura francesas, 1*, 189-197.
- Doran, R. (2011). Prólogo. Humanismo, formalismo y el discurso de la historia. En Autor (Ed.), *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007* (pp. 19-58). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Heller, A. (1994). Introducción. ¿Existe un ideal renacentista del hombre? En *El hombre del Renacimiento* (2a ed., pp. 7-32). Barcelona: Ediciones península.
- Koselleck, R. (1993). Criterios históricos del concepto moderno de revolución. En *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (pp. 67-85). Barcelona: Paidós.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. México D.F: Era.
- Romero, W. (2009). Michel Tournier: el mito revisitado. En *Panorama de la Literatura Francesa Contemporánea* (pp. 67-70). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Tournier, M. (1983). *Gilles & Jeanne*. París: Gallimard.
- Wimmer, N. (2005). La sainte et le monstre: une lecture de *Gilles et Jeanne* de Michel Tournier. *Lettres françaises. Revista da Área de Lingua e Literatura Francesa*, 6, 125-130.

Las tribulaciones de la revolución argelina y el oficio de escritor en *L'attentat* de Yasmina Khadra: una mirada circundante entre el exilio y la autobiografía

*Enzo Menestrina*¹

“No recuerdo haber oído ninguna explosión. Quizá un silbido, como el crujido de una tela desgarrarse, pero tampoco estoy seguro” (Khadra, 2014, p. 7). Así comienza la novela *L'attentat* publicada en 2005. De esta manera, se inicia la búsqueda de una verdad y de una identidad puramente autobiográfica.

En principio, para contextualizar brevemente nuestra hipótesis, podemos decir que Yasmina Khadra es el seudónimo árabe del escritor argelino en lengua francesa Mohammed Moulessehou. El significado del seudónimo Yasmina Khadra es “jasmín verde” y corresponde a los nombres de su propia esposa. Este autor debió utilizar un seudónimo para protegerse contra la represión y la crueldad de la revolución argelina. Nace en 1955 en Kenadsa. Es hijo de una mujer nómada y un enfermero, oficial del Ejército de Liberación Nacional, en 1964 es matriculado por su padre excombatiente en la Escuela Nacional de los Cadetes de la Revolución. Inicia su actividad literaria pronto, compaginándola con sus estudios y posteriormente con su actividad dentro del ejército. Su primera novela, *Houria*, terminada en 1973, será publicada en 1984. Cabe destacar que hasta el día de la fecha su obra comprende un total de veintiocho novelas. Después de haber dado a luz seis obras con su nombre real, decide refugiarse bajo este seudónimo para evitar la censura de

¹ UNLP. enzomenestrina@yahoo.com

sus primeras novelas y poder adentrarse con mayor libertad en la recreación de la Argelia de su tiempo, marcada por el antagonismo entre el gubernamental Frente de liberación Nacional y el Frente islámico de Salvación, que pronto dará lugar a una auténtica guerra civil en la que Moulessehoul, como miembro de las fuerzas armadas, combate. El propio autor confesó en una de sus novelas que había decidido escribir en lengua francesa desde un principio dado que sus profesores argelinos habían criticado su redacción en árabe, y que por el contrario, habían sido sus profesores de francés quienes lo habían alentado en el proceso escriturario. En el año 2000 el comandante Moulessehoul abandona el ejército y se exilia a México por un período breve y luego parte hacia Francia junto a su familia para dedicarse por entero a la literatura; es entonces cuando revela su verdadera identidad, lo que causa gran escándalo tanto en Francia como en Argelia. Sus lectores se sintieron desilusionados e incluso juzgaron al autor por impostura. Si bien no hay, hasta el momento, biografías publicadas sobre el escritor y pocos son los datos que podemos saber sobre su vida íntima, dos serán las novelas en las que se ha impreso la marca original de autobiografía: *L'écivain* (*El escritor*, 2001) y *L'imposture des mots* (*La impostura de las palabras*, 2002).

En este marco, tomaremos en nuestro trabajo como hipótesis fundamental la pertinencia de considerar a la obra *L'attentat* como una novela inmersa en huellas autobiográficas dado que presenta los hechos significativos sobre la vida del escritor y su padecimiento en la militancia argelina como excombatiente. En efecto, en esta novela se concluyen y solidifican los acontecimientos autobiográficos que se inician en *L'écivain*. Sin embargo, dejaremos de lado las cuestiones referidas a la vinculación de parentesco del personaje Amín con el padre del escritor y de Sihem con su madre para centrar nuestra atención específicamente en las secuelas y tribulaciones que ha dejado la vivencia de Mohammed en la guerra y mostraremos cómo se ven en *L'attentat*. Luego indicaremos que, si bien no es una novela autobiográfica, presenta elementos que testimonian de manera evidente la vida del escritor durante el marco opresivo de guerra. Además, señalaremos cuáles son los motivos que llevan a Khadra a la necesidad de reproducir por escrito sus sentimientos, experiencias traumáticas y problemas de conciencia.

Los traumas sufridos por el escritor durante su experiencia de excombatiente en el período de revolución, cobrarán gran importancia al momento de

narrar los hechos de su propia experiencia contemplados como un sufrimiento y una confesión pendiente consigo mismo. En este sentido, retratar la propia vida es confesar lo que se sintió en carne propia o desde una perspectiva íntima que no puede ser puesta en tela de juicio. De esta manera, la figura de autor se impregna en sus personajes mediante un 'yo' autobiográfico y escriturario que simboliza la búsqueda de una verdad absoluta a través del personaje Amín. Esa búsqueda de Amín por sacar a la luz la "verdadera" vida de su esposa Sihem y descubrir si ha sido, o no, la culpable del atentado suicida en el restaurante será la huella evidente que Khadra utiliza para realizar la búsqueda de su propia identidad como escritor. Consecuentemente, a su vez, esta búsqueda es puesta en práctica al exiliarse a Francia en el año 2000, y al confesar su verdadera identidad.

De esta manera, Khadra decidió escribir bajo una perspectiva autobiográfica para poder transmitir a sus lectores su propia experiencia. Decide hacer de la literatura una extensa confesión. Si nos preguntaran: ¿qué es lo que ha llevado a Yasmina Khadra a escribir sobre revolución? Sin dudar lo responderemos que la importancia de la autobiografía en Khadra radica en la necesidad de desahogar su alma por escrito, inmersa y repleta en sentimientos, experiencias traumáticas y tribulaciones durante el período de servicio bajo el régimen militar como combatiente. Asimismo se confirma lo que Lejeune denominaba el pacto autobiográfico (1975, p. 7). En *L'attentat* lo que se inicia como una ficción, culmina en sí mismo por medio del proceso de una búsqueda al que aboca toda indagación en el *yo*. Pero esa búsqueda no se realiza a través de la memoria o el recuerdo, sino del testimonio entendido como la condición de documento objetivo, producto de la subjetividad, mediante la cual se evidencia la existencia real de una persona. De esta manera, dejar constancia de uno mismo, de su huella ante una actividad temporal ha sido posible a través de la escritura. La máxima afición testimonial ha sido salvaguardar el nombre propio. En este aspecto, podemos afirmar que en esta novela, en cuanto a las trágicas circunstancias de la guerra, el testimonio proviene de varias fuentes. Por lo tanto, los escritos heredados, encontrados, la fecha precisa, el conocimiento referencial del contexto histórico, político, geográfico y socio-cultural serán los materiales que el autor requiere para contar con fidelidad, o al menos intentar que resulten creíbles para el lector, sobre los aspectos de su vida. Posiblemente, en este caso, el carácter testimonial de los

hechos proviene de una “petición de auxilio” de un excombatiente que huyó del terror de la guerra, que no quiere volver a vivirlo, que busca reproducir su experiencia inmersa en traumas provocados por la revolución y proteger su propia reputación.

Por una parte, en *L'ècrivain*, se detallan los aspectos de su infancia, su ingreso a la carrera militar y su vida como combatiente. Evidentemente, *L'ècrivain* es un grito de orgullo, un canto al libro y a la lectura como fuente de libertad en un marco opresivo. Es el relato de una lucha por no traicionar el compromiso del autor con la literatura, por no traicionarse a sí mismo. Por otra parte, en una entrevista con Jean-Luc Douin para *Le monde* el doce de enero de 2001 Mohammed ha afirmado que la aventura autobiográfica continúa en *L'imposture des mots*, publicada al año siguiente, donde se describe el funcionamiento de las medidas y mecanismo de evaluación de los autores a través de la observación de los medios de comunicación franceses. En este sentido, podemos comprender que escribir autobiografía es indagar sobre sí mismo. Por lo tanto, es necesario saber lo que sucedió entre la publicación de los dos libros para comprender la evolución del autor en la literatura.

Por los motivos mencionados anteriormente, en *L'attentat*, el autor utiliza como armas a la verdad y la palabra. La vida que él ha elegido, y cuánto en ella ha sufrido, se ve desplegada en la experiencia de Amín por encontrar la verdad. En este sentido, entendemos que tanto la experiencia del autor como la del protagonista son similares, y que ambos comparten el dolor y el sufrimiento de vivir bajo una mentira que les satura el alma. Asimismo, esa búsqueda simboliza la “hecatombe emocional” de la guerra. En este sentido, entendemos por “buscar la verdad” a la necesidad del autor de encontrar su verdadera identidad para lograr liberarse de la opresión y de un pasado con el cual ya no se identifica. De esta manera, Khadra prefiere identificarse con Amín, el protagonista, un médico cirujano. Amín se encontraba trabajando en el hospital cuando su compañera de trabajo, Kim, le comunica que han llegado los sobrevivientes de un atentado ocurrido cerca de allí en un restaurante de Tel Aviv. Hay al menos once muertos y varios heridos. La sala de urgencias se convierte en un verdadero campo de batalla. Sin embargo, esta no es la única noticia que recibe en este momento, sino que a través de fuentes testimoniales: el discurso de Kim, la radio, la televisión, el diario, detectives y periodistas cercanos son quienes le comunican que su esposa, Sihem, ha

muerto allí en el atentado y que todo parecía indicar que ha sido ella la que provocó aquella masacre.

En primer lugar, el pasado y el presente del escritor se fusionan para ser aplicados de forma simétrica en la novela. Por otra parte, la noticia que recibe Amín, a través de testimonios, lo destroza por completo: “–Creo que se trata de tu mujer, Amín –me confiesa–, pero te necesitamos para estar seguros... Siento que me desintegro” (Khadra, 2014, p. 36). Luego Naveed vuelve a insistir “todo nos lleva a pensar que quien ha hecho volar por los aires aquel restaurante fue tu esposa, Amín” (Khadra, 2014, p. 41). Todo parecía indicar que Sihem fue enviada por las fuerzas armadas. Sin embargo, él no quiere creerlo y afirma que todo fue un equívoco, una confusión y una mentira. A partir de este momento, Amín no descansa hasta descubrir la verdad de los hechos e intentar salvaguardar el nombre y la reputación de su esposa. Asimismo, paralelamente, el autor no descansará hasta que haya plasmado por escrito todos sus sentimientos, melancolía y tribulaciones sobre la vivencia y su participación en la guerra. Además, realiza una sátira crítica hacia su patria. Tal es el sufrimiento, las secuelas y la humillación producidos por esa guerra que en medio de esa búsqueda de la verdad Mohammed es arrestado, al igual que Amín.

Desde el comienzo de la novela el autor manifestará su desacuerdo: “estoy reventado y quiero volver a mi casa” (Khadra, 2014, p. 27). Cuando es hora de ir a reconocer el cadáver de su esposa, describe su angustia a través de la observación del cuerpo mutilado. Esta visión del cuerpo mutilado y fragmentado de Sihem representa al dolor por el cuerpo desfallecido de los soldados muertos en la guerra de Argelia, simboliza los traumas del escritor por haber participado de aquella masacre inhumana. A lo largo de esta novela Khadra muestra sus sentimientos y la problemática de la conciencia por medio de los padecimientos de Amín. El dolor de un pasado tortuoso que no puede modificarse pero que sí se lo puede traer a colación por la reproducción de su experiencia traumática a través de la memoria y bajo el mecanismo escriturario.

Luego de ver en qué condiciones se encontraba el cadáver, y reconocer a su esposa, se describen todos sus sentimientos: siente que todos sus puntos de referencia se volatilizan, tiene miedo de sus propias palabras, se sienta derrumbado en el sillón “con la cabeza envasada al vacío” (Khadra, 2014, p. 38), abatido, alucinando y desfondado. Además, siente

un frío helado y se atormenta por la revelación en la que no quiere creer. No quiere ver a nadie, siente que sus mandíbulas amenazan con hacerse añicos. En este sentido, el protagonista pierde fuerzas, credibilidad y respeto ya que es insultado y golpeado: “los sollozos se agolpan y atropellan en mi garganta, y una tiritera me recorre y estremece todo el cuerpo. Me tapo la cara con ambas manos y, gemido tras gemido, acabo aullando como un poseso en medio del estrépito del oleaje” (Khadra, 2014, p. 61). A su vez, se siente en un sueño profundo pero cada vez que alguien le pregunta por Sihem siente que todo es pesadilla: se le paraliza el corazón, se le reseca la garganta. Del mismo modo reacciona cuando encuentra una carta firmada por Sihem en la que confiesa que ha hecho algo y le pide disculpas. No quiere que nadie sepa de la existencia de esa carta y eso es lo que lleva, a pesar de todo, a querer convencerse de que no es así. Para Amín su esposa es inocente y ha sido víctima de un atentado suicida pero no su ejecutora.

Por otra parte, así como Mohammed al combatir no se reconocía a sí mismo y ve a su participación en la guerra como una pesadilla del pasado, Amín siente que se derrumba y al ver esa carta sobre la mesa no reconoce a su propia esposa y por qué ha hecho esto. De este modo, las tribulaciones sufridas por el autor toman vital importancia por medio del discurso del personaje Amín quien compara sus recuerdos de la guerra con el Holocausto vivido en su infancia:

Estaba convencido de que me había librado del Holocausto sólo para mantener vivo su recuerdo. Sólo me importaban las estelas funerarias. Apenas me enteraba de que inauguraban una en alguna parte, me metía en un avión para estar en primera fila (...) Recuerdo uno por uno el estremecimiento de los rostros apagados, los embotamientos producidos por la tragedia, hojas muertas que apestaban a cadáver de animal. (Khadra, 2014, pp. 87-89).

Luego de continuar con los intentos fallidos de búsqueda en las que ha corrido peligro, e incluso, lo han encarcelado, Amín reflexiona y reconoce que su mujer ha estado involucrada en el atentado, que Kim tenía razón. Entonces toma dimensión de la locura que ha hecho por preservar algo que no podía sostenerse factiblemente. No obstante, podemos observar que las

secuelas han quedado: la locura, el olvido, la desconfianza. Al igual que Khadra, Amín no ve, no oye, no recuerda con exactitud. Se siente aturdi-do por la guerra. Aquellos problemas de conciencia que se contemplan en *L'ècrivain* son descritos aquí a través de la masacre provocada por Sihem y la lucha de Amín por encontrar la verdad. No obstante, ahora sólo lo que puede hacer, a través del recuerdo, es agradecer por haber salido ileso de este gran mundo terrorista:

He tenido la inmensa suerte de haber salido entero de ésta; desde luego, con el rabo entre las piernas, y no del todo indemne, pero al menos de pie. El recuerdo de este fracaso, tenaz como la mala conciencia y cruel como una broma de mal gusto, me va a perseguir durante mucho tiempo (Khadra, 2014, p. 173).

Por último, queremos señalar que el recuerdo sobre lo vivido es tanto para Amín como para Khadra una forma de poder festejar en soledad el hecho de estar vivo:

Los ojos se me inundan de lágrimas, pero no permito que echen a perder esa hipotética reconciliación conmigo mismo, ese íntimo reencuentro que estoy festejando a solas en algún rincón de mi cuerpo y de mi alma. Todo esto es demasiado para un hombre herido, me flaquean las piernas y me derrumbo sobre el jergón con la cabeza entre las manos (Khadra, 2014, p. 236).

En síntesis, podemos confirmar que la novela *L'attentat* es el verdadero reflejo de las tribulaciones de la revolución argelina. Una historia en la que Khadra ha depositado todos sus sentimientos e intentó liberarse de un pasado infernal, el cual no tiene retorno, con el cual ya no se identifica, y sólo queda de este la posibilidad de recordarlo y testimoniarlo como una mala experiencia. En efecto, las huellas autobiográficas en esta novela dejan entrever la figura de un escritor sufrido y traumatado, que aparece en las secuelas melancólicas del discurso de Amín, quien simboliza un verdadero problema de conciencia por parte del escritor. No encontramos mejor manera para terminar este trabajo que con las propias palabras de Amín que aún resuenan en nuestra mente: “Esta dolorosa búsqueda de la verdad ha sido mi particular viaje iniciático” (Khadra, 2014, p. 246).

Referencias bibliográficas

Khadra, Y. (2001). *El escritor*. Madrid: Alianza.

Khadra, Y. (2014). [2005]. *El atentado*. Madrid: Alianza.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.

El comienzo de la primera revolución del siglo XXI en *Par le feu* de Tahar Ben Jelloun

Ana Inés Alba Moreyra¹

Mi contribución es literaria. No soy ni un político, ni un historiador, sólo un contador de historias que quiere que la lectura de un libro haga reflexionar para no olvidar.

Tahar Ben Jelloun²

Escritor magrebí exiliado en Francia desde 1971, Tahar Ben Jelloun pone de manifiesto en su amplia producción literaria un gran compromiso social, una mirada atenta y sensible sobre la refracción de la realidad, erigiéndose en testigo privilegiado de numerosos problemas y acontecimientos históricos de su época. Su intención, como bien lo afirman sus propias declaraciones, no es ser ni un político, ni un historiador sino producir un relato que, a través de una ficcionalización, refracte elementos culturales y hechos históricos de la sociedad en la que está inmerso. En este caso, sus textos narrativos se presentan como manifestaciones conscientes de un determinado momento social y sirven como instrumentos de denuncia, de crítica y de reivindicación de injusticias y desigualdades sociales.

Prueba acabada de esa condición de “*écrivain engagé*” son los dos libros que publicó sobre la denominada “Primavera árabe”: el primero *Par le feu* (2011a) que evoca el comienzo de la revolución tunecina y el segundo, *L’Étincelle. Révolte dans les pays arabes* (2011b) que examina el estado de los distintos países afectados por la dictadura árabe que claman por la democracia, la libertad y el respeto por los derechos de los ciudadanos.

¹ UNC . anainesalba2014@gmail.com

² Citado en Azancot, 2001, p. 1.

En el presente trabajo, nos abocaremos al análisis de *Par le feu* con el objetivo de mostrar e interpretar las causas que desencadenaron la revolución tunecina también llamada “de los jazmines”. Para ello, realizaremos la reconstrucción de los días del mártir tunecino Mohamed Bouazizi antes de su decisión de inmolarse prendiéndose fuego como signo de protesta y de indignación frente a una sociedad injusta y corrupta. Asimismo, intentaremos mostrar cómo esta obra se hace eco de los acontecimientos históricos de su tiempo y nos invita a reflexionar *para no olvidar* y para no ser cómplices de las atrocidades de los regímenes dictatoriales.

La novela de la cual nos ocuparemos se basa en un hecho de la vida real y rememora el doloroso periplo que transita Mohamed Bouazizi y su trágica decisión de autoinmolarse. Recordemos al respecto que Zine El Bel Ali, por entonces presidente tunecino, se había perpetuado en el poder desde hacía 23 años y había sometido a su país a una dictadura sin límites en la que el ciudadano no tenía derechos ni podía reclamarlos. Mohamed, hombre honrado, trabajador y aspirante, toma la decisión de suicidarse quemándose con nafta como protesta, rebelión y rechazo radical ante la falta de respuesta del estado y de una sociedad donde imperan la corrupción y la represión. Este hecho desencadena la revuelta popular de Túnez, que provocó la huida de su dictador en diciembre de 2010 y dio inicio a la denominada Revolución de Jazmines.

Tahar Ben Jelloun realiza en su marco narrativo una transposición literaria de los sucesos históricos. En efecto, el autor imagina los días previos a la muerte de Bouazizi describiendo las peripecias y los sufrimientos que tuvo que afrontar y padecer. El autor toma distancia del contexto social ya que algunos detalles del texto literario ficcional no aparecen o no coinciden con la realidad: en *Par le Feu* se menciona como fecha del suicidio del protagonista el 17 de diciembre pero se omite el año (2010) y la moneda a la que se hace alusión en la narración es el rial mientras que en Túnez es el dinar.

La reconstitución de la vida del protagonista atraviesa varias etapas, ninguna exenta de carencias, obstáculos y humillaciones. Sin embargo, se puede advertir, a medida que avanza el relato, un aumento de las dificultades, un recrudecimiento *in crescendo* de las injusticias sociales que debe sobrellevar y una notable falta de solidaridad de su entorno que lo conducen a una verdadera tragedia.

A nuestro entender, los días previos a la inmólación de Mohamed podrían dividirse como en una tragedia clásica en tres actos. En el primer acto,

tomamos contacto con el planteamiento del problema y la presentación de los personajes: Mohamed es un hombre de 30 años, diplomado en historia, proveniente de una familia numerosa (tres hermanos y dos hermanas) marcada por la miseria, la carencia y la penuria. Se comporta física y psíquicamente como una persona anciana: encorvado, camina lentamente, retraído y muy poco sociable a tal punto que nunca festejó su cumpleaños. Sin embargo, se muestra resignado ante las adversidades de su condición y las acepta sin reproches. La muerte de su padre y la enfermedad de su madre lo obligan como hijo mayor a hacerse cargo de su familia:

Mohamed sentait que le fardeau s'est alourdi. (...) Les années passaient et se ressemblaient. La pauvreté, le manque et une résignation vague assuraient à sa vie une tristesse devenue avec le temps naturelle. Comme son père, *il ne se plaignait jamais*. Il n'était fataliste ni religieux. [Cursivas añadidas] (Ben Jelloun, 2011a, p. 9).

En el segundo acto, encontramos el desarrollo de las situaciones conflictivas y los hechos que obstaculizan el cumplimiento de los objetivos del protagonista. En esta etapa, observamos un marcado cambio de actitud de Mohamed: comienza a revelarse y a sublevarse contra su condición y las desigualdades del medio social. El primer signo de esa rebelión será su decisión de quemar el diploma ante sus intentos infructuosos de encontrar trabajo: "*Il sortit de son vieux cartable caché dans l'armoire, le vida de tous les papiers et documents qu'il contenait, y compris l'attestation de son diplôme (...) A quoi bon garder un bout de papier qui ne lui servait à rien?*" (Ben Jelloun, 2011a, p. 10)

Obligado por las circunstancias –mantener su familia y pagar la enfermedad de su madre– retoma la carreta de su padre, la arregla y comienza a vender fruta y verdura. Labor ingrata, desmoralizante y deprimente para un hombre honesto ya que en el Túnez de esa época un vendedor ambulante, además de ganar muy poco, debía pagar protección policial en el barrio para que no lo persigan y si se resistía a hacerlo le quitaban sus pertenencias aduciendo que su trabajo obstaculizaba la vía pública.

Desde el comienzo, la ardua tarea de comerciante de Bouazizi lo enfrenta con la cruda realidad del mercado. En efecto, la competencia es atroz, los sobornos proliferan y la lucha despiadada por la sobrevivencia se torna cruel. Este contexto desfavorable sumerge al protagonista en un estado de depresión y

rebeldía y pone de manifiesto el individualismo exacerbado, la absoluta falta de solidaridad imperante y el abuso de poder de quienes gobiernan o tienen un puesto de jerarquía en la sociedad.

Su desánimo alcanza también su vida personal. Desearía casarse y tener un proyecto en común con Zineb, su pareja desde hace dos años, pero su situación adversa no se lo permite: “*sans argent, sans travail, sans logement, impossible de se marier. Il était malheureux, que pouvait-il lui promettre, lui qui n’avait rien à lui offrir?*” (Ben Jelloun, 2011a, p. 15).

En este acto, la segunda manifestación de su rebelión se evidencia claramente en el rechazo categórico de negociar con la policía para obtener beneficios. Los agentes le sugieren sutilmente disponer de un lugar rentable para vender sus productos si se convierte en un informante: “*Mohamed mit du temps à comprendre le marché que lui proposait la police: devenir un indicateur et avoir un emplacement rentable; refuser de servir la police et dire adieu à son commerce*”. (Ben Jelloun, 2011a, p. 23).

Ante la respuesta negativa de Mohamed, la policía lo hostiga, lo golpea y lo humilla persiguiéndolo y haciendo su vida cotidiana laboral imposible. El punto culminante de este acoso tiene lugar cuando los agentes le confiscan la carreta y se apropian de todas sus pertenencias. Intenta en vano explicarle en varias oportunidades que el carro es su única herramienta de trabajo y que su familia depende exclusivamente de sus ingresos. Tentativa estéril que desencadena la agresividad física y verbal de múltiples representantes de la fuerza policial: “*L’agent lui donna une gifle magistrale en l’insultant: Tiens, espèce de rat, fous le camp avant que je t’étripe, allez ouste.*” (Ben Jelloun, 2011a, p.: 45).

Verdadera víctima de violencia y de repetidos abusos, Mohamed se siente impotente ante tanta injusticia y como tercera expresión de rebeldía decide acudir utópicamente a las autoridades del gobierno municipal pero el portero lo ataja advirtiéndole que no conseguirá absolutamente nada:

Et tu penses que le maire va se mettre mal avec la police pour tes beaux yeux?

-Pour la justice.

-Tu es spécial, toi! D’où tu sors? Où as-tu vu de la justice dans ce pays? fit le concierge en baissant un peu la voix.

Puis il fit le tour du bâtiment et revint quelques instants après armé d’un

gourdin. Dégage! Sinon, je te casse ta jolie figure.

Mohamed n'insista plus. [Cursivas añadidas] (Ben Jelloun, 2011a, p. 42).

Este término *Dégage*, utilizado por el autor en varias oportunidades a lo largo del relato, reviste capital importancia ya que fue un vocablo emblemático de lucha durante la revolución tunecina. Recordemos al respecto que los habitantes llevaban en sus manifestaciones pancartas de protesta con esa palabra que expresaba el deseo de liberación de todo un pueblo sometido al poder dictatorial vigente.

Este segundo acto de la tragedia muestra claramente la sociedad estratificada a la que hace alusión Zygmunt Bauman en su libro *La globalización. Consecuencias humanas*. La sociedad, según este autor, está dividida en dos: “los de arriba y los de abajo” y se diferencian por “el grado de movilidad y de libertad para elegir el lugar que ocupan. Los primeros tienen la satisfacción de andar por la vida a voluntad, de elegir sus destinos de acuerdo con los placeres que ofrecen”. A los segundos “les sucede que los echan una y otra vez del lugar que quisieran ocupar”. (Bauman, 1999, p.27).

Mohamed representa como muchos jóvenes trabajadores mencionados en el relato (vendedores de distintos tipos de productos: de cigarrillos americanos por menor, de postales realizadas por ellos mismos, de fotos de Michael Jackson y de Ben Harper, limpiadores ultra rápidos de autos, entre otros) los que no pueden optar y luchan por sobrevivir en un mundo hostil cuya única respuesta es la violencia, la agresión y la persecución. Los de arriba, encarnados en la novela en la figura de los políticos o de los que tienen alguna relación con el poder, tienen el derecho de elegir y de tergiversar sus acciones y sobre todo sus discursos en función de sus intereses y conveniencias acentuando así la brecha entre las dos clases sociales. A título de ejemplo citemos las declaraciones de la mujer del presidente de Túnez:

Mon mari travaille tellement, il faut que je le force à prendre quelques instants de repos; Dieu merci, le pays marche bien, les concitoyens sont reconnaissants; ils nous expriment tous les jours leur soutien, car ils se rendent compte que le pays avance et que la prospérité est là! (Ben Jelloun, 2011a, p. 29-30).

El tercer acto, desenlace del conflicto, muestra la resolución del problema aunque este último no se solucione. En un profundo estado de impotencia,

exasperación e indignación, Mohamed llega al punto culminante de su rebeldía y toma la determinación de rociarse de combustible e inmolarse públicamente en la entrada de la municipalidad. Muere el 14 de enero de 2010, víctima de las heridas provocadas por el fuego. Ante los reiterados pedidos y sin encontrar otra salida digna, decide utilizar, según sus propias palabras, la única arma que le queda para luchar contra ese sentimiento de injusticia intolerable: “*Il se dit: “Si j’avais une arme, je viderais tout le chargeur contre ces salauds. Je n’ai pas d’arme, mais j’ai encore mon corps, ma vie, ma foutue vie, c’est ça mon arme...”*” (Ben Jelloun, 2011a, p. 45).

Su revolución interior es tan grande que lo lleva a cometer el suicidio, acto que va en contra de sus principios y que está completamente prohibido por el Islam. Por otra parte, podemos observar que el nivel de ira y de exasperación también se ve reflejado en el relato por medio de expresiones negativas pertenecientes al registro popular (*foutue /salaud*) que marcan claramente el estado de indignación del protagonista.

La decisión trágica de Mohamed no es un mero hecho individual y egoísta; por el contrario su sacrificio será simbólico y sobre todo de gran utilidad para los otros habitantes del país y para el mundo entero ya que será un héroe emblemático que dio su vida en pos de la libertad y de la dignidad.

La muerte de Mohamed desencadena el comienzo de la revolución tunecina: todo el pueblo se manifiesta contra el gobierno dictatorial vigente y estas protestas masivas provocan la caída del presidente: “*Tout le pays est en révolte (...) Des manifestations aux cris de: “Nous sommes tous des Mohamed”. Le président quitte le pays comme un voleur. Son avion se perd dans la nuit étoilée*” (Ben Jelloun, 2011a, p. 49).

Este análisis no exhaustivo de la obra muestra los hechos que dieron inicio en 2010 a la revuelta popular tunecina. Como bien afirma Bertolt Brecht “las revoluciones se producen, generalmente, en los callejones sin salida” (Brecht, 1936, p. 4). Mohamed, mártir de esta historia y representante de muchas otras personas de su misma condición, no encuentra justamente salida a su problema y por eso provoca con su suicidio una verdadera revolución que fue primero personal y luego política y colectiva.

Como ya hemos dicho, este héroe atraviesa varias fases que lo conducen progresivamente al acto trágico y simbólico. Pasa de la resignación a la rebeldía y de ésta a la exasperación. Preso de una soledad absoluta, impotente ante las

respuestas a sus justos reclamos, y abandonado por un sistema corrupto, prefiere morir antes de resignarse a vivir en la indignidad. En este proceso, el fuego ocupa un papel preponderante y constituye un elemento recurrente. En efecto, Mohamed lo utiliza para dar inicio a su primera manifestación de rebeldía (quema su diploma) y luego recurre nuevamente a él para provocar su suicidio.

“El escritor es testigo de una época” afirma Tahar Ben Jelloun en *Que peut la littérature* en el discurso inaugural en el Festival de Berlín de Literatura en 2011. Esta novela refleja claramente este pensamiento del autor y su compromiso de recordarnos, de volver a pasar por el corazón, este momento histórico de lucha de un país en pos de su libertad. Quizás las palabras de Eduardo Mendoza –pronunciadas cuando recibió el premio Cervantes– justifiquen la ficcionalización de este tema histórico: “Ésta es, a mi juicio, la función de la ficción. No dar noticia de unos hechos, sino dar vida a lo que, de otro modo, acabaría convertido en un mero dato, en prototipo y en estadística”. (Mendoza, 2017, p.2)

Referencias bibliográficas

- Azancot, N. (2001). Tahar Ben Jelloun “El racismo en medios intelectuales es siempre útil”. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Tahar-Ben-Jelloun/935>
- Bauman, Z. (1999) *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ben Jelloun, T. (2011a). *Par le feu*. Paris: Gallimard.
- Ben Jelloun, T. (2011b). *L'Étincelle. Révolte contre les pays arabes*. Paris: Gallimard.
- Ben Jelloun, T. (2011). *Que peut la littérature?* Recuperado de [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=61&tx_ttnews\[tt_news\]=285&cHash=953cf703d451621edee5d47084295dd9](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=61&tx_ttnews[tt_news]=285&cHash=953cf703d451621edee5d47084295dd9)
- Bretch, B. (1938). *Frases de hoy*. Recuperado el 18 de abril, de <http://www.frasedehoy.com/frase/655/las-revoluciones-se-producen-generalmente-en-los-callejones-sin-salida>
- Mendoza, E. (2017). Discurso del premio Cervantes. *El Confidencial*, 20 de abril de 2017. http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-04-20/discurso-premio-cervantes-mendoza_1369902/.

La revolución es un sueño eterno

Laura Valeria Cozzo ¹

Hace exactamente un siglo y algunos días, el 18 de mayo de 1917, subió a escena en el *Théâtre du Châtelet* de París un espectáculo sorprendente. Se trata de *Parade*, uno de los clásicos de los *Ballets russes* de Serge Diaghilev que reunió a algunos de los artistas más audaces del momento: Jean Cocteau, Erik Satie y Pablo Picasso. El poeta Guillaume Apollinaire definió a este espectáculo que revolucionaría el mundo de la danza como “*une sorte de surréalisme*”, acuñando así el término con el que se identificará el movimiento más radical que se haya erigido contra toda realidad canonizada.

Surgido en el momento en que las bases de la biempensante sociedad occidental estaban siendo atacadas por varios flancos (nuevas disciplinas científicas como el psicoanálisis y doctrinas políticas y socioeconómicas como el comunismo), Breton y sus acólitos llevaron adelante este violento alzamiento contra los cánones de buen gusto en las bellas artes y en busca de la liberación total del individuo: la emancipación surrealista se propone como la recuperación de un hombre entero, interior al sujeto, que vence a toda racionalidad cerrada, a toda forma de opresión social. El órgano de difusión más importante con el que se cuenta para esta rebelión popular es su revista más difundida, *La Révolution surréaliste* y su sucesora, más radicalizada aún, *Le Surréalisme au service de la révolution*.

En primera instancia, recogeremos algunas ideas acerca del naciente movimiento artístico, sobre todo aquellas vertidas por Walter Benjamin, y luego observaremos críticamente algunos ejemplares de las publicaciones periódicas del grupo.

¹ UBA. lauretta@filo.uba.ar

Benjamin y el surrealismo

En la segunda mitad de la década de 1920, el filósofo alemán Walter Benjamin reside en París y descubre allí fascinado el incipiente movimiento vanguardista sobre el cual escribe su ensayo “El surrealismo: la última instancia de la inteligencia europea”, atraído por el énfasis que el grupo pone en la necesidad de una revolución: nada más liberador que la lucha por la liberación de la humanidad, afirma que dicen los surrealistas, la única lucha por la que vale la pena luchar (Benjamin, 1980). Michael Löwy (2007) observa tanto en Benjamin como en Breton un interés en común por el marxismo gótico, una especie de materialismo histórico sensible a la dimensión mágica de las sociedades arcaicas, en busca de una iluminación profana de inspiración que, como un relámpago, encienda el cielo de la acción revolucionaria. Benjamin se entusiasma con el espíritu surrealista porque encuentra en estos artistas esa fuerza viva de la ebriedad, esa expresión ritual que unía al hombre antiguo con el cosmos, ese instante de iluminación inaccesible para sus contemporáneos: el surrealismo es la cola del cometa con el que Breton se propone un reencantamiento del mundo. Mas ello no implica un regreso a un pasado idílico anterior sino un desvío que lleve a un nuevo porvenir que integre las conquistas modernas de la humanidad desde aquella primera revolución de 1789.

Otro rasgo del nuevo movimiento que interesa al pensador alemán es su visión pesimista para hacer frente al compromiso con la vía revolucionaria, gesto que Pierre Naville (1965) considerará la mayor virtud del movimiento, tanto en su realidad de ese momento como en sus desarrollos por venir. No se trata, según el autor de *La Révolution et les intellectuels*, de un sentimiento fatal y meramente contemplativo sino de algo activo y práctico, volcado a impedir el advenimiento de épocas más oscuras. Observa Benjamin (1980) la presencia en el surrealismo de un intento de hacer estallar la cultura burguesa de su tiempo, desde dentro del campo de las artes a través de una serie de experiencias mágicas con las imágenes y las palabras de alcance revolucionario, gestos iluminados de liberación (de allí su interés por las obras de Rimbaud y Lautréamont como cuestionadoras del orden moral existente). Solo el método revolucionario de Marx es, según Naville, el adecuado para liberarse de nulidades y contrariedades en una época de compromiso: así los surrealistas se unirán al comunismo.

Ahora bien, esta hostilidad hacia la burguesía no debe ser confundida con el sentimiento anarquista, por ello es que los surrealistas se acercan necesariamente a movimientos de izquierda como el naciente comunismo que sacudía al mundo desde la URSS, con quienes comparten este pesimismo activo que los empuja a la lucha. A diferencia de otros movimientos vanguardistas, el surrealismo busca alcance social, que su influjo no quede limitado a un grupo reducido de discípulos sino extender su mensaje revolucionario más allá de su círculo artístico: generar una tensión en el cuerpo de la sociedad para convertir esa energía en descarga revolucionaria y recién así poder responder a las exigencias del *Manifiesto del partido comunista*.

Las revistas surrealistas

El grupo opta por la prensa como una manera de difundir sus ideas y posicionarlas en el mundillo intelectual de su tiempo, todo esto a un precio módico para que sus producciones puedan llegar además a la nueva clase trabajadora ahora más instruida. La participación activa de los artistas vanguardistas es una constante: editan y lanzan sucesivamente distintas publicaciones, en dos de ellas se detendrá nuestro trabajo. *La Révolution surrealiste* se extiende aproximadamente durante este período (desde diciembre de 1924 hasta el mismo mes de 1929) y, conjuntamente con la aparición del segundo manifiesto del movimiento, *Le Surréalisme ASDLR (au service de la révolution)*, desde mediados de 1930. Las crisis en el interior del grupo serán las que determinen los cambios, que en este gesto muestra su fuerza constante de renovación.

La más importante de ambas viene a suceder a otra revista, *Littérature*, que publica una treintena de números en dos etapas, la primera desde marzo de 1919 a agosto de 1921 y la segunda, desde marzo de 1922 hasta junio de 1924. En ella participan artistas dadaístas más los que luego conforman el grupo surrealista y se publican textos esenciales como un fragmento de *Les champs magnétiques*, primera obra netamente surrealista. Sobreviene la ruptura con los dadaístas en busca de una evolución moderna que los sumerge en *la période des sommeils*, bajo el influjo de Robert Desnos. Esta nueva etapa se abre con una nueva publicación. No se trata de la efímera *Surréalisme*, que incluirá a Apollinaire, René Crevel y Pierre Reverdy sino de *La Révolution surrealiste*. La misma se propone como revista mensual, aunque luego pasa a ser trimestral, bisanual y finalmente, anual. La edición completa con los doce

números (que corresponde a lo prometido para los abonados cuando se lanza el primero) abre con una foto de la central surrealista allá por 1925 y luego un texto en verso libre que reza:

Fondé en 1924 par louis aragon/andré breton/pierre naville/et benjamin péret/LA RÉVOLUTION SURREALISTE/sera pendant cinq années/le creuset/dans lequel vont se fondre/les grands thèmes de ce mouvement/très connu et toujours/très mystérieux/le surréalisme/c'est l'incitation/à la vie dangereuse/la sagesse de l'orient/l'engagement politique/la libération sexuelle/l'amour/la femme (La Révolution surréaliste, nº 1, p. 7)

Toda la propuesta de la publicación está resumida allí: cambiar la vida a través de la liberación individual y social de tabúes impuestos por las buenas costumbres occidentales con una exigente ultralógica. La poesía, como medio para experimentar y expresar la verdadera vida (idea que Breton toma de Apollinaire), nos conduce a la conquista de una manera de existir que asuma todos los aspectos de la vida y nos permita explorar lo desconocido, esos otros lugares inaccesibles de otro modo en los que se reúnan el universo y la consciencia humana. Llevando estas experiencias hasta sus últimas consecuencias se lograría la liberación del individuo.

El primer número abre con tres fotos del grupo y una declaración de principios: “*Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme*” (La Révolution surréaliste, nº1, p.1) El índice a continuación anticipa sueños, crónicas y textos surrealistas por cuatro francos. Una advertencia inicial: el surrealismo no consiste en la exposición de una doctrina, aun cuando aparezcan en esta publicación algunas ideas como puntos de apoyo que de modo alguno prometen que serán desarrolladas posteriormente. Más que una revelación definitiva, la revista ofrece experiencias literarias y la promesa de resultados de investigaciones en un futuro. Junto a un dibujo de un pez, un anuncio, “*Nous sommes à la veille d'une RÉVOLUTION*” y una invitación, “*Vous pouvez y prendre part*” pasando por la recientemente inaugurada oficina de investigaciones surrealistas, en su horario habitual de las 4.30 a las 6.30, la hora de los sueños tardíos. A continuación, un prefacio escrito por Paul Éluard, Roger Vitrac y Jacques-André Boiffard retoma la divisa inicial: no importan más el conocimiento y la inteligencia pues sólo el sueño le concede al hombre su derecho a ser libre. El surrealismo, rompedor de cadenas,

viene a abrirle la puerta del sueño a todos, encrucijada de encantamientos de otras dimensiones, la onírica pero también a los paraísos artificiales del alcohol y otras drogas. En esta revista el lector encontrará la vida pero a través de la mirada de los surrealistas (que duermen pero no sueñan), atenta, por ejemplo, a la magia registrándolo todo como el movimiento de las esferas de ojos ciegos... Esa es la revolución que anuncian a viva voz: si el realismo poda árboles, el surrealismo poda la vida.

El último número, el que se publica en diciembre de 1929 (año en el que ve la luz también el ensayo de Benjamin) y que incluye el segundo manifiesto, el guión de *Le Chien andalou* y algunos artículos sobre la moral y el dinero (desde una óptica declaradamente marxista), hace estallar los desacuerdos internos y se evidencia en una denuncia de los traidores (Desnos, entre ellos) más una celebración de los más fieles a la causa. Nos interesa destacar dos montajes fotográficos que, según Marie-Claire Banquart (1975), traducen la evolución de la revista. En el primer número, los colaboradores iniciales aparecen con los ojos abiertos rodeando a la anarquista Germaine Berton junto a una frase de Baudelaire: “*La femme est l’être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves*” (*La Revolución surrealista*, nº 1, p. 31); en el último, se ve a quienes permanecen aún junto a Breton con los ojos cerrados, rodeando a una figura femenina desnuda pintada por René Magritte, “*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*” (*La Revolución surrealista*, nº 12, p. 81). Exaltación de la mujer, mas se trata de la misteriosa, distante, inalcanzable.

A partir de 1930, la publicación cambia no solo de título: el surrealismo pasa de ser una revolución en sí para ponerse al servicio de otra revolución mayor. La razón: el disenso entre sus miembros respecto del compromiso del grupo con la revolución comunista a partir del suicidio de Vladimir Maïakovski (cuya despedida se publica en el primer número, donde es considerado poeta revolucionario y proletario no por su dominio de las palabras sino por saber lo que significaba vivir y luchar, escribiendo por la Revolución y el proletariado, pensando en las necesidades de la clase obrera y abriendo la vía para el socialismo: el surrealismo no se escribirá ni se pintará sino que se vivirá, afirma ahora Breton). Mientras las tapas de la anterior publicación incluían una imagen y el sumario de textos que integran la revista, su sucesora solo incluye el título en letras verdes sobre un fondo blanco: la revolución

ante todo está por encima de los egos individuales de los redactores que ponen su pluma a su servicio. Respecto de quienes aparecen en la revista, solo se incluye ahora a artistas adeptos al surrealismo y los poetas se ven relegados frente a los artistas plásticos dándole una nueva dimensión visual y plástica. A diferencia de la precedente donde, luego del prefacio, encontrábamos una encuesta sobre el suicidio como una solución posible (se prometen las respuestas para el número siguiente), *Le Surréalisme ASDLR* abre con una pregunta de corte político: “BUREAU INTERNATIONAL LITTÉRATURE RÉVOLUTIONNAIRE PRIE RÉPONDRE QUESTION SUIVANTE LAQUELLE SERA VOTRE POSITION SI IMPÉRIALISME DÉCLARE GUERRE AUX SOVIETS STOP ADRESSE BOITE POSTALE 650 MOSCOU” (*Le Surréalisme ASDLR*, n° 1, p. 1). Inmediatamente viene la respuesta: “CAMARADES SI IMPÉRIALISME DÉCLARE GUERRE AUX SOVIETS NOTRE POSITION SERA CONFORMÉMENT AUX DIRECTIVES TROISIÈME INTERNATIONALE POSITION DES MEMBRES PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS” (*Le Surréalisme ASDLR*, n° 1, p. 1)

El primer texto a continuación es la narración de un sueño de Paul Éluard y se titula, paradójicamente, “Dors”. Recién en la página 41 aparece una declaración de intenciones de la revista: “decididos a hacer uso y abuso de la autoridad que les da la práctica literaria, los abajo firmantes se proponen, por un lado, dar una respuesta actual a la canallada pensante y, por el otro, preparar el desvío definitivo de las fuerzas intelectuales vivas en provecho de la fatalidad revolucionaria” (*Le Surréalisme ASDLR*, n° 1, p. 41).

Los cambios no agradan al público lector que se reduce a un tercio por lo que sus ventas disminuyen notoriamente. La nueva revista no tendría una larga vida. Por problemas de financiamiento y distribución, lanza en mayo de 1933 sus últimos números, cinco y seis, pero también debido a desinteligencias internas (tras el distanciamiento de Aragon, uno de sus colaboradores más fervientes, y del PCF). Cierra también un período para el grupo surrealista, en busca ahora de otros medios que le garanticen mayor difusión.

Inmediatamente son convocados a unirse a un nuevo proyecto, *Minotaure*, que los reunirá con su viejo adversario, Georges Bataille. Podrán expresar allí libremente sus opiniones pero solo una palabra les estará prohibida: “revolución”. Publicación costosa, estará dirigida casi exclusivamente a la burguesía

ilustrada a la que pretendían combatir. En 1934, *Documents 34: interventions surréalistes* expresa el sentimiento antifascista del grupo ante el avance de los regímenes totalitarios: la intención no es ahora establecer un engranaje social natural y necesario para el advenimiento de un surrealismo revolucionario sino una toma de partido ante la necesidad de una acción urgente acerca de los acontecimientos inmediatos para impedir lo que resultaría inevitable.

A modo de conclusión

Algo en lo que coincidirían también Benjamin y Breton, como asimismo Baudelaire, es en el intento de crear un mundo nuevo en el que la acción se convirtiera en la hermana del sueño. A ello aspiró la revolución surrealista. “La última instancia de la inteligencia europea”, como la llamó entusiasta Benjamin, pretendió ganar contacto con el proletariado para derribar la hegemonía burguesa. Intentaron establecer una dialéctica comunicante ente poética y política, que reúna la acción subjetiva con la acción social. Propuesta vanguardista llevada al extremo, su cumplimiento era más que improbable. Una revolución más de aquellas que, desde 1789, fueron sucediéndose sin lograr los objetivos utópicamente planteados, una más cuyo sueño fracasó. A cien años de iniciado el sueño surrealista, “*que reste-t-il de nos beaux rêves?*”, cantaría Trenet.

Referencias bibliográficas

- Breton, A. (Dir.). (1924-). *La Révolution surréaliste*. 1924-1929. 1924/12/01 (A1,N1). Pais: Librairie J. Corti. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 4-Z-7919. Recuperado de <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date>>
- Breton, A. (1930). Le Surréalisme ASDLR, n°1. SASDLR, n° 1, juillet 1930. Recuperado de <http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev1.htm>.
- Banquart, M.-C. (1975). 1924-1929: Une année mentale. En AAVV, *La Révolution surréaliste - Collection complète* del n°1 al 12 del 1ero diciembre de 1924 al 15 diciembre de 1929. París: Jean-Michel Place. Disponible on line: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date>
- Benjamin, W. (1980). *El surrealismo: la última instancia de la inteligencia europea*. Madrid: Taurus.

- Löwy, M. (2007). Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario. *Acta poét.*, 28(1-2), abril/noviembre.
- Naville, P. (1965). *La Révolution et les intellectuels*. París: Gallimard.

Este volumen reúne los trabajos de investigación sobre literatura en lengua francesa desarrollados en las universidades argentinas y extranjeras, presentados en el marco de las XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona. Este evento científico fue organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP en colaboración con la AALFF, durante el mes de mayo de 2017. Se organizan a partir de tres ejes, Hospitalidad, extranjería, Revolución y Diálogos culturales. Incluye trabajos sobre literatura contemporánea, medieval y clásica abordados desde una perspectiva actual, por lo que se estudian los diálogos culturales de la literatura en lengua francesa con la literatura argentina, con diversas tradiciones literarias de la cultura occidental, la traducción y otras expresiones artísticas.

**Trabajos, Comunicaciones
y Conferencias, 39**

ISBN 978-950-34-1760-7