

**Susana G. Artal y Francisco Aiello**

**COMPILADORES**

Estudios Argentinos de Literatura  
Francesa y Francófono

**Desarraigos:  
de la experiencia  
a la escritura**



Asociación Argentina  
de Literatura  
**Francesa y Francófono**

**Estudios Argentinos de Literatura  
Francesa y Francófona**

**Desarraigos: de la experiencia a la escritura**

*Desarraigos: de la experiencia a la escritura: estudios argentinos de literatura francesa y francófona* / Francisco Aiello... [et al.]; compilado por Susana G. Artal; Francisco Aiello; prólogo de Susana G. Artal. - 1a ed. - Batán: Letra Sudaca Ediciones, 2015.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3985-01-0

1. Literatura Francesa. 2. Estudios Literarios. I. Aiello, Francisco II. Artal, Susana G., comp. III. Aiello, Francisco, comp. IV. Artal, Susana G., prolog.

CDD 807

© 2015, A.A.V.V.

© 2015, Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona

© 2015, Letra Sudaca Ediciones

Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona

<https://aalfyf.wordpress.com/jornadas/>

Diseño y Maquetación: Francisco Costantini

fcostantini83@gmail.com

# Índice

Desarraigos terrestres, arraigos literarios <i>Susana G. Artal</i> .....	5
---	---

## I. De tierras, guerras y exilios

La reelaboración de la tradición caribeña en <i>L'énigme du retour</i> de Dany Laferrière <i>Francisco Aiello</i> .....	11
Teatro, historia y arte en <i>Le Sang des promesses</i> de Wajdi Mouawad <i>Estela Blarduni</i> .....	21
Resistir con la palabra <i>María Amelia Grau Báez</i> .....	22

## II. De las primeras tierras. Entre dos mundos

La sonrisa de mamá: el primer encuentro entre los amantes mediado por la figura materna en cuatro obras de Marguerite Duras <i>Lucía Campanella</i> .....	41
Paisajes e identidad en la creación literaria de Ken Bugul <i>Lilia Elisa Castañón</i> .....	53
Desarraigos, memorias, resistencias, según Amélie Nothomb <i>Mónica Martínez de Arrieta</i> .....	63

## III. De las tierras de papel y tinta

Naturaleza y forma artística en <i>Salammbô</i> de Gustave Flaubert <i>Jorge Luis Caputo</i> .....	75
De Bérourl a Gottfried: el devenir alegórico de la imagen del amor en la leyenda tristaniana <i>Jezabel Koch</i> .....	85

## **Desarraigos terrestres, arraigos literarios**

Susana G. Artal  
Universidad de Buenos Aires

En una primera lectura, el índice de este libro puede sin duda sorprender por la diversidad de origen de los autores cuyas obras aquí se examinan. Un haitiano y un libanés radicados en Canadá, un español que escribe en francés, una francesa nacida a orillas del Mekong, una senegalesa educada en Bélgica, una belga que dice haber nacido en Japón, un francés empeñado en reconstruir Cartago, dos autores medievales de los cuales casi nada sabemos... Y no obstante, debajo de esa diversidad real, subyacen dos poderosas líneas comunes: la presencia de una lengua, el francés, y una circunstancia vital, el desarraigo, como factores cruciales en la creación literaria, ámbito de un arraigo que permite reexaminar y depurar las vivencias.

Los trabajos agrupados en la primera sección analizan obras de tres escritores que tienen en común haber sufrido, desde muy jóvenes, la experiencia del desarraigo como producto de situaciones de extrema violencia social en sus respectivas tierras, situaciones que los obligaron al exilio. En efecto, Dany Laferrière dejó Haití en 1976, a los 23 años, huyendo de la represión de los Tontons Macoutes que habían dado muerte a uno de sus amigos. Desde entonces, ha vivido en Norteamérica, sobre todo en Quebec. Ese mismo año y muy lejos del Caribe, la guerra civil que desgarraba El Líbano hizo que Wajdi Mouawad, con solo 8 años de edad, iniciara el camino que lo llevaría de Beirut a París (donde vivió hasta que en

1983 Francia le negó la posibilidad de quedarse allí) y luego a Montreal, donde actualmente reside. Por fin, Jorge Semprún abandonó con 16 años la España en la que había triunfado el franquismo y pocos años después, detenido por su participación en la Resistencia francesa, conoció la forma más brutal de exilio en el campo de concentración de Buchenwald. Cada uno de ellos, desde perspectivas estéticas y géneros diferentes, ha trasladado, plasmado y depurado en la escritura esa vivencia determinante en sus vidas.

Francisco Aiello (UNMDP-CONICET) examina cómo, a partir de una experiencia personal (la pérdida del padre), la voz del martiniqueño Aimé Césaire, figura insoslayable de la negritud, se entrelaza con la del haitiano-canadiense Dany Laferrière en *L'énigme du retour* (2009). Estela Blarduni (UNLP-UBA) observa la convergencia de lo íntimo y lo privado con lo social y lo político en tres de las piezas dramáticas que integran la tetralogía *Le sang des promesses* (1999-2009), del libanés Wajdi Mouawad. Por su parte, María Amelia Grau Báez (ISFD 9-001 San Martín, Mendoza) se detiene en las inflexiones de la literatura testimonial concentracionaria en *L'écriture ou la vie* (1994), de Jorge Semprún.

Ninguna de las tres escritoras a las que se refieren los trabajos incluidos en la segunda sección se vio separada de su tierra por una situación de violencia social extrema y, no obstante, las vivencias del desarraigo en cada una de ellas no son menos determinantes que en los casos de exilio considerados en la sección precedente. Marguerite Duras nació en Gia Dinh, en la entonces Indochina francesa, en el seno de una familia que se había trasladado allí respondiendo a los llamados del gobierno francés para trabajar en sus colonias. Ken Bugul, educada en África en una escuela francesa, partió de Senegal con una beca para continuar estudios en Bélgica. Las sucesivas mudanzas de Amélie Nothomb fueron resultado de su condición de hija de un diplomático belga.

Todas ellas experimentaron el desasosiego de crecer en el punto de contacto de dos mundos, de dos culturas, de dos lenguas. Cerca y lejos al mismo tiempo de la sociedad a la que pertenecen por origen. Cerca y lejos al mismo tiempo de la sociedad a la que las circunstancias las aproximaron. Todas ellas prefirieron crearse un *nom de plume* que sobreimprimir al que les dieron al nacer, sellando tal vez con ese gesto un nuevo y elegido punto de partida. Marguerite Germaine Marie Donnadiou tomó el suyo de Duras, una región de Lot et Garonne de donde provenía su padre, fallecido

cuando ella tenía 7 años. Mariètou Mbaye Bileoma decidió llamarse Ken Bugul, lo que en la lengua wólof significa “la que no es querida”. Quien busque datos de Nothomb, la autora de la *Biographie de la faim*, chocará con datos controvertidos acerca de su nombre: ¿Amélie o Fabienne Claire?, su fecha y lugar de nacimiento: ¿Kobe (Japón), 13 de agosto de 1966 o Etterbeek (Bélgica), 9 de julio de 1967? Y en este caso, más que la información certera resulta significativa esa voluntad de envolver en brumas o reinventar las coordenadas de tiempo y lugar del propio origen.

Lucía Campanella (UDELAR, ROU) analiza la desautomatización de la supuesta naturalidad de los sentimientos amoroso y maternal en la obra de Marguerite Duras, mediante una lectura transversal de un episodio recurrente en las cuatro obras que integran el *cycle du barrage*. Lilia Elisa Castañón (UNCuyo) examina el modo como el paisaje, en la producción de Ken Bugul, lejos de limitar su función a la de un decorado en que ambientar la trama, permite la evocación de la infancia en su tierra natal de Ndoucoumane y la exteriorización de sentimientos íntimos que reflejan la constante búsqueda de identidad. Mónica Martínez de Arrieta (UNC) estudia el entrecruzamiento de memorias (personal, histórico-cultural y literaria) por medio del cual Amélie Nothomb recrea diferentes situaciones de exilio atravesadas por el hambre generalizada (“del cuerpo, de los otros y de lo Otro”) y expresa al mismo tiempo su resistencia a los poderes del organismo y a los cánones autoritarios, buscando “recomponer su hambre infinita, del cuerpo y el espíritu, en un ejercicio permanente de liberación”.

En los trabajos que integran la tercera y última sección de este libro, la presencia del desarraigo no corresponde a situaciones de expatriación vividas por los autores estudiados sino que se enclava, de modos diversos, en las obras examinadas. La primera referencia que tenemos a la génesis de *Salammbô* (1862) ilustra con claridad la gravitación que tuvo, en la concepción de ese ambicioso proyecto de recrear la Cartago del siglo III aC, la voluntad de Gustave Flaubert de hallar, en esas tierras y tiempos distantes, el refugio donde escapar a su entorno, luego de los días agitados del proceso judicial contra *Madame Bovary*. Así, el 18 de marzo de 1857 anunció, en carta a Marie-S Leroyer de Chantepie: “Voy a escribir una novela cuya acción ocurrirá tres siglos antes de Jesucristo, pues siento la necesidad de **salirme del mundo moderno**, al que mi

pluma se ha dedicado en demasía” (destacado mío). Por fin, en *Tristán e Isolda*, son los protagonistas quienes se ven excluidos de la sociedad en que viven, ya sea en el rudo exilio del bosque de Morrois de la versión de Béroul o en el elaborado refugio de la gruta de amor del texto de Gottfried von Strassbourg.

Jorge Luis Caputo (UBA-CONICET) explora la confluencia de ciencia y mito en los relatos cosmogónicos incluidos en *Salammbô*, y la tensión entre la naturaleza “proliferante y multi-forme, y la literatura que intenta captar el mecanismo productivo de esa misma naturaleza al tiempo que debe acotarlo a los límites de una obra de arte cerrada”. Por fin, a partir de una comparación entre la versión de *Tristán e Isolda* atribuida a Béroul (siglo XII) y la de Gottfried von Strassburg (principios del siglo XIII), Jezabel Koch (UBA) observa la constitución del amor de los *edelen herzen* y el valor del filtro amoroso en esa pasión.

## I. De tierras, guerras y exilios



## **La reelaboración de la tradición caribeña en *L'énigme du retour* de Dany Laferrière**

Francisco Aiello  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
CONICET

### **Resumen**

La frecuente participación de Dany Laferrière en encuentros literarios –sean de especialistas o para el público general– y en los medios de comunicación explica la existencia de numerosas entrevistas que pueden consultarse acerca de diversos aspectos de su trayectoria y de su pensamiento. Un interrogante reiterado concierne sus lecturas preferidas, frente a lo que enumera autores de muy distintas procedencias, entre quienes no faltan los caribeños, aunque no puede decirse que ocupen un lugar destacado. Sin embargo, al ingresar en la escritura de la novela que nos ocupa, *L'énigme du retour*, puede observarse ya desde el sustantivo *retour* contenido en el título el diálogo que se establece con el martiniqueño Aimé Césaire, figura insoslayable de la cultura caribeña, y en particular con el celeberrimo poema *Cahier d'un retour au pays natal*. Así, nuestra comunicación se propone indagar la reelaboración de zonas del texto cesairiano que se emprenden desde la experiencia personal de Laferrière, principalmente vinculada con la pérdida del padre.

### **Palabras clave**

Caribe francófono – Aimé Césaire – Dany Laferrière – reescritura

A lo largo de *L'énigme du retour*, la novela que publicó en 2009 Dany Laferrière —el escritor nacido en Haití pero residente en América del Norte desde 1976—, la figura y la obra de Aimé Césaire son una constante, a través de las modalidades intertextuales entendidas en el sentido estrecho que Genette da a esta noción en *Palimpsestos*; es decir, mediante citas y alusiones, que tejen un diálogo tenso entre ambos discursos. En primer lugar, examinaremos las zonas de la novela de Laferrière que incluyen alusiones a modo de comentario o bien pasajes del poema de Césaire incorporados en forma explícita, empleando rasgos propios del estilo directo, como la expresión introductoria con verbos de comunicación y las marcas tipográficas —comillas francesas— que tornan evidente al marco de cita. Cabe señalar que el epígrafe escogido para la novela es “Au bout du petit matin...”, tomado del poema más célebre de Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* de 1939, en el que asume un valor anafórico, pues encabeza los párrafos iniciales. La inclusión de una cita con puntos suspensivos quita al texto de Césaire su carácter concluido; de hecho, como veremos, Laferrière no presenta una lectura anquilosada, sino que dialoga con el ancestro literario marcando cercanías y distanciamientos a partir de una resemantización signada por la vivencia personal.

Las citas del *Cahier* pueden aparecer en pasajes en prosa o en verso, tal como ocurre en este caso:

« La mort expire dans une blanche mare de silence »,  
écrit le jeune poète martiniquais Aimé Césaire  
en 1938.  
Que peut-on savoir de l'exil et de la mort  
quand on a à peine vingt-cinq ans ? (14).

En efecto, Aimé Césaire tenía 25 años en 1938, aunque vale la pena recordar que la primera versión del *Cahier* se publicó en la revista *Volontés* en 1939; de todos modos, se sabe que la redacción comenzó algunos años antes, por lo que puede aceptarse la licencia de fechar un verso en particular. Lo significativo reside en la especularidad que se establece en estos versos, ya que el propio Laferrière debió exiliarse de Haití a los 23 años, tras el asesinato de un amigo cercano con quien compartía la actividad del periodismo.

Ahora bien, la expresión *que peut-on savoir* –de ardua traducción, debido a que el español no tiene un equivalente del pronombre *on*– puede interpretarse como *qué puede saberse*, *qué puede saber uno* o *qué podemos saber*, variantes que al pasar de la impersonalidad a la primera persona del plural perfilan una actitud ambivalente, la cual oscila entre el cuestionamiento y la cercanía por la experiencia compartida. Si se lee *qué puede saberse*, el interrogante se revela como una objeción al poeta martiniqueño, sin duda basada en el hecho de que la larga estadía parisina de Césaire consistió en un exilio voluntario mediante el cual completó su formación académica en instituciones de máximo prestigio en el marco de una beca asignada por el Estado francés, a diferencia del exilio forzado de Laferrière, que fue motivado por la violencia ejercida desde el gobierno dictatorial de Jean Claude Duvalier, contexto en el que corría riesgo su vida. En cambio, *qué puede uno saber* o *qué podemos saber* son expresiones que, al involucrar al sujeto, establecen cercanía, equiparando tanto la experiencia como la imposibilidad de construir un saber acerca de ella en el mismo momento en que se vive. En tal sentido, la escritura se erige como el espacio en el cual es posible regresar sobre la experiencia desde una mirada retrospectiva capaz de resemantizarla.

Es importante advertir que en la cita que transcribe Laferrière –“« La mort expire dans une blanche mare de silence »”– la palabra *exil* no aparece. Por lo tanto, cabe considerar que se trata de un agregado del novelista que revela su práctica de la lectura y la escritura como dos actividades indisociables al tomar un fragmento y apropiárselo para indagar una problemática que no está en la cita y que él incorpora a partir de su propia experiencia. No obstante, al reubicar el verso citado en el contexto del *Cahier* observamos que es el último de una cadena de versos que anafóricamente comienzan con “la mort”, los cuales forman parte del pasaje dedicado al héroe de la Revolución haitiana Toussaint Louverture, cuya imagen poética corresponde con sus últimos años vividos en cautiverio en Jura, una zona montañosa del este de Francia, donde murió enfermo en 1803. En ese contexto original, el adjetivo *blanc* –muy reiterado en ese pasaje– adquiere un valor altamente connotativo, puesto que se refiere de manera directa a la nieve que, por la baja temperatura que supone, provoca la muerte de Louverture, pero también alude al hombre blanco que sofoca el gesto rebelde del hombre negro que se alza para defender su dignidad. Observemos que apenas dos estrofas

antes de ocuparse de Louverture, se lee en el *Cahier*: “Haïti, où la **négritude** se mit debout pour la première fois et dit qu’elle croyait à son humanité...” (24, énfasis nuestro). Esta relación estrecha entre el Haití revolucionario y la *négritude* contrasta con la insistente blancura del paisaje en que encuentra la muerte el héroe.

Aún no se agota la productividad de esta cita que encontramos en *L’énigme du retour*, dado que tras esa estrofa de la novela que convoca al *Cahier*, se suceden otras en las que se insiste en el paisaje recorrido por el personaje-narrador Laferrière, quien registra “le long d’un fleuve gelé” (14), “Vaste pays de glace” (15), “La glace brûle” (15), “Il y a, sous cette glace” (15). La recurrencia del hielo que encontramos en casi todas las estrofas se emparenta con el paisaje presentado en el contexto del *Cahier*, aun cuando en la novela de Laferrière se corresponda con la zona situada entre Montreal y Nueva York. También reaparece el silencio en el verso de Laferrière “Le silence est de rigueur dans la forêt” (15), así como en la estrofa siguiente: “A force de nourrir ce silence / le vide s’est emparé de lui / et l’homme n’est plus qu’un arbre sec / qui craque dans la neige” (14). La comparación final, que homologa al hombre con un árbol seco resquebrajado en la nieve, reenvía nuevamente a la situación de fragilidad física en la que se encuentra Louverture, tal como la presenta Césaire. Así, lectura y escritura no solamente se revelan como anverso y reverso de una misma práctica, sino que esta práctica se proyecta como un flujo y reflujo que traza un vaivén entre un texto y otro, rompiendo con la causalidad cronológica según la cual el texto más reciente es el efecto del precedente.<sup>1</sup>

En el capítulo “Manhattan sous la pluie” de *L’énigme du retour* vuelve a citarse el *Cahier*, del que nuevamente se retoma un verso del mismo pasaje dedicado a Toussaint Louverture, aunque esta vez se lo incluye en la prosa. Veamos el texto de Laferrière:

Je me rappelle ce passage dans le *Cahier* où Césaire réclame le corps de Toussaint Louverture arrêté par Napoléon qui devait mourir de froid durant l’hiver 1803 au fort de Joux, en France. Les lèvres tremblantes de rage de contenue du poète venu réclamer, cent cinquante ans plus tard, le corps gelé du héros de la révolte des esclaves: « Ce qui est à moi c’est un homme emprisonné de blanc. » (64-65).

---

<sup>1</sup> Nuestra reflexión se aproxima a la propuesta de Jorge Luis Borges en “Kafka y sus precursores”.

El empleo de la prosa, en este caso, parece justificarse por el registro informativo del párrafo, mediante el cual se consignan datos históricos verificables que, empero, no se encuentran en el *Cahier*, como el año de la muerte del héroe revolucionario, el nombre del castillo donde estuvo en cautiverio o la responsabilidad de Napoleón Bonaparte en ese destino. Ahora bien, el verso es evocado –*Je me rappelle*– por la situación que está viviendo Laferrière, dado que se encuentra en el funeral que se celebra en honor de su padre en una iglesia de Nueva York. De esta manera, se establece un paralelismo entre el yo lírico del *Cahier*, que reclama el cuerpo de Louverture 150 años después de su muerte, y el propio Laferrière, ya que este se reencuentra con su padre también muerto en el exilio. Así, el verso de Césaire se resemantiza a través de la utilización de Laferrière, cuyo discurso realiza una actualización al ponerlo en relación íntima con la vivencia personal.

En el capítulo siguiente, Laferrière realiza la visita a la habitación donde residió su padre, lo que suscita especulaciones sobre los años allí vividos: “Je tente de l’imaginer dans sa chambre, les rideaux tirés, en train de rêver à sa ville si semblable à celle décrite par un jeune Césaire en colère...” (68). A continuación se cita un fragmento en prosa del principio del *Cahier*, el cual describe una ciudad atestada de gente y de gritos, con un movimiento incesante. Esta invocación supone una relación distinta, puesto que el *Cahier* en este caso brinda imágenes que se utilizan para reponer la intimidad del padre –su anhelo, su imaginación–, lo cual da lugar no solamente a una evocación del poema cesairiano, sino a una superposición entre las figuras del padre y la de Césaire.<sup>2</sup>

La anécdota de la que parte la novela *L’énigme du retour* es la muerte del padre de Laferrière, la cual motiva el regreso al país natal. A la vez, resulta significativo que Aimé Césaire haya fallecido el 17 de abril de 2008, es decir, un año antes de la aparición de la novela de Laferrière que nos ocupa. De manera que esta escritura

---

<sup>2</sup> Conviene aclarar que esta actitud de Laferrière no se emparenta con la de los autores de la *créolité*, quienes se proclaman “hijos de Césaire para siempre”, mediante lo cual hacen explícito el reconocimiento a su combate en favor del hombre negro. Chamoiseau, Confiant y Bernabé consideran que el autor del *Cahier* abrió el paso a socavar la alienación cultural que imperaba en Martinica como resultado del sistema colonial. En cambio, Laferrière –ajeno a ese tipo de preocupaciones que tienden a la construcción identitaria colectiva– recupera la figura de Césaire desde la posibilidad de renovar la lectura a partir de una inquietud individual que surge por una determinada experiencia personal.

signada por el duelo parece estar motivada por ambas muertes: la del padre y la de la figura tutelar de la literatura antillana de expresión francesa. La novela insiste en la superposición de ambas figuras:

La bouteille de rhum à portée de main, jamais trop loin du recueil de poèmes de Césaire. J’alterne chaque gorgée de rhum avec une page du *Cahier* jusqu’à ce que le livre glisse sur le plancher. Tout se passe au ralenti. Dans mon rêve, **Césaire se superpose à mon père**. Le même sourire fané et cette façon de croiser les jambes qui rappelle les dandis d’après-guerre. (33-34, énfasis nuestro).

La imposibilidad de apelar a recuerdos personales que traigan al presente la imagen del padre viene a ser suplida por la del escritor. En el capítulo “Un poète nommé Césaire”, Laferrière narra su prolongada relación con el *Cahier*, leído a los 15 años por primera vez, acercamiento que no produjo mayor impacto en el joven; en otras palabras, aquella primera lectura no supuso “levantar la cabeza” –de acuerdo con expresión de Barthes–, debido a que no fue posible advertir ciertos niveles de significación. Eso no obstó que conservara siempre consigo el ejemplar que su madre introdujo en su maleta justo antes de partir al exilio, lo que dio lugar a una “lectura diferida”, estimulada por la situación actual que, con la madurez de los años y con la vivencia del duelo, dan lugar a una nueva mirada sobre el poema de Césaire:

Et là, cette nuit, que je vais enfin vers mon père, tout à coup je distingue l’ombre de Césaire derrière les mots. Et je vois bien là où il a dépassé sa colère pour découvrir des territoires inédits dans cette aventure du langage. Les images percutantes de Césaire dansent maintenant sous mes yeux. Et cette lancinante rage tient plus du désir de vivre dans la dignité que de vouloir dénoncer la colonisation. (62).

Esta nueva superposición padre / Césaire pone de manifiesto un viraje profundo en la percepción de la obra del martiniqueño, reparando en lo que antes no podía ver (*territoires inédits*). La capacidad de ir más allá del tono colérico que antes lo distanciaba, ingresando en la potencialidad del lenguaje poético para crear imágenes provocadoras, admite leerse como una reconciliación de Laferrière con una figura paterna –intelectual– menospreciada en la adolescen-

cia, a partir de una nueva experiencia marcada por la muerte del padre real. La construcción de estas dos figuras superpuestas permite que cada una de ellas favorezca la comprensión de la otra.

No obstante, esta suerte de reconciliación tampoco se revela como la cancelación de los cuestionamientos, tal como se advierte en estos versos:

Ce matin ce n'est pas Césaire  
que j'ai envie de lire  
[...]  
J'ai besoin d'un homme serein  
Et non d'un bougre en colère. (82).

Aquí se observa, como en los otros fragmentos de *L'énigme du retour* que hemos citado, una explícita distancia –con atisbos de aversión– al tono colérico del *Cahier*, fuertemente signado por la rabia [*la rage*], según la lectura de Laferrière. Esa mirada crítica implica que, a pesar de la reconciliación con los méritos poéticos de Césaire, la lectura que Laferrière hace de su poema está situada temporalmente. El encendido grito reivindicatorio alzado por Césaire en 1939 estaba motivado por la situación opresiva que padecían los afrodescendientes desde la perspectiva racista en la que el colonialismo encontraba su justificación; en cambio, la experiencia de Laferrière en 2009 no aspira a manifestar sentimientos coléricos en defensa de un grupo, sino a indagar una vivencia personal. En tal sentido, cabe considerar que la escritura de *L'énigme du retour* consiste en una actualización del *Cahier*, la cual da lugar a un acercamiento que mantiene diferencias.

### **El regreso de la partida**

El motivo del retorno que recupera figuras del pasado marcadas por el exilio –Toussaint Louverture, Aimé Césaire, Laferrière padre– se enlaza con el presente del narrador Laferrière para, asimismo, proyectarse hacia el futuro, mediante el personaje del sobrino también llamado Dany. El retorno del nombre compartido con el abuelo y con el tío conlleva asimismo el retorno de una disyuntiva: permanecer en Haití o partir al exilio. Así como las generaciones anteriores optaron por la segunda alternativa para escapar de la amenaza de gobiernos totalitarios –Dany Laferrière padre se exilió

durante la dictadura de François Duvalier, mientras que el escritor lo hizo como consecuencia de la continuación de la violencia imperante bajo Jean Claude Duvalier-, la fragilidad del sistema democrático haitiano y la profunda crisis socio-económica ponen en jaque la residencia en el país del sobrino Dany.

La figura de Césaire también incide en la relación con el sobrino, especialmente cuando se plantea la problemática del exilio a través de un diálogo entre sobrino y tío que interrumpe la lectura que este último está haciendo del *Cahier*, del que cita: “« terre grand sexe levé vers le soleil »” (258). Más adelante vuelve a intervenir la poesía de Césaire en el capítulo “La cérémonie des adieux”, el cual alude de modo ostensible a la despedida del sobrino y del país natal, pero también supone un homenaje a Simone de Beauvoir, quien utilizó esa misma expresión para titular el último tomo de sus memorias tras la muerte de Jean-Paul Sartre. Césaire y su poesía están presentes una vez más en esta escena:

On nous a apporté du café. J’ai aussitôt dans la bouche le goût de Césaire. Ce Césaire qui parle de « ce qui n’ont exploré ni les mers ni le ciel mais sans qui la terre ne serait pas la terre ». Ce sont les mêmes qui passent devant moi, dans ce petit marché qui s’anime doucement. (276).

El verso que cita es evocado por el café, bebida fuertemente asociada a la actualización de la memoria en la obra de Laferrière porque remite a la infancia, como saben los lectores de *L’odeur du café* de Laferrière. En cuanto al sentido del verso de Césaire, hay que recordar que pertenece a una enumeración que caracteriza a los negros en términos negativos, asumiendo la perspectiva racista que ha forjado una imagen despectiva de ellos; así, los negros son quienes no han inventado ni producido nada que resulte un aporte significativo para las sociedades humanas. Tras esta enumeración que el *Cahier* repite con algunas variantes, se alza un gesto de afirmación de la *négritude* como un conjunto de valores propios de los afrodescendientes que no se rige por los parámetros occidentales, signados por la voluntad acumulativa, según sostiene el yo poético, por ejemplo, al afirmar: “ma négritude n’est ni une tour ni une cathédrale” (47).

Merece destacarse en esta cita que Laferrière hace del *Cahier* el hecho de que le reconoce actualidad, porque sus versos escritos siete décadas atrás todavía son capaces de aludir a la situación de

algunos negros que han quedado afuera de la modernización urbana y, por ende, parecen ajenos a los sistemas productivos a escala macroeconómica. Sin embargo, tal como Césaire, Laferrière brega por el reconocimiento de la dignidad de esos campesinos que tiene enfrente. Justamente esta instancia de acercamiento y acuerdo entre Césaire y Laferrière da paso a la transmisión del legado poético de la figura tutelar del martiniqueño:

J'ai glissé dans la sacoche de mon neveu  
le vieux recueil gondolé par la pluie  
du *Cahier d'un retour au pays natal*.  
C'est avant de partir qu'on en a besoin.  
Pas au retour. (277).

La transmisión del mismo ejemplar que la madre de Laferrière pusiera en su equipaje antes de emprender el exilio hacia Montreal se convierte en un legado familiar hacia la nueva generación, exaltando así una permanencia pero también una inversión decisiva. El poema revela su fuerza para quienes parten de la tierra natal y no para quienes regresan a ella. Entonces, estos versos de Laferrière condensan la oscilación entre el distanciamiento y la reaproximación al *Cahier* desde una experiencia personal que redundan en la reactualización y resemantización del poema. Se propugnan así lecturas oblicuas que, lejos de negar al ancestro textual, lo revitalizan al reconocerle su constante capacidad de interpelación, dejando a un lado posiciones reverenciales que fosilizan el texto desde la creencia de que ya no es posible agregar nada a lo dicho sobre él.

## Bibliografía

Aiello, Francisco (2012). "Haití evocado / Haití revivido: memoria y discurso autobiográfico en dos textos de Dany Laferrière". En De Llano, Aymar (editora). *Moradas narrativa: Latinoamérica en el siglo XX*. Mar del Plata: Editorial Martín / Universidad Nacional de Mar del Plata. 13-30.

Barthes, Roland (2003). *El placer del texto. Seguido de lección inaugural*. México : Siglo XXI.

Bernabé, Jean; Chamoiseau, Patrick y Confiant, Raphaël (1993) [1989]. *Éloge de la créolité*. París Gallimard. Edición bilingüe francés-inglés.

Borges, Jorge Luis (1994). “Kafka y sus precursores”. En *Otras inquisiciones* [*Obras completas*, vol. II]. Buenos Aires Emecé. 88-90.

Césaire, Aimé. (2008) [1939]. *Cahier d’un retour au pays natal*. París: Présence Africaine.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Laferrière, Dany (2001) [1991]. *L’odeur du café*. París: Le serpent à plumes.

----- (2009). *L’énigme du retour*. Montreal: Grasset.

## **Teatro, Historia y Arte** **en *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad**

Estela Blarduni  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Nacional de La Plata

### **Resumen**

Desde un itinerario vital que dibuja desplazamientos consecuentes de exilios a repetición, el autor de origen libanés Wajdi Mouawad ha creado un teatro épico donde convergen lo íntimo y lo privado con lo social y lo político, nutridos por la experiencia de la historia contemporánea, la influencia de los clásicos de la literatura occidental y la práctica escénica compartida. Se estudian en tres de las obras que integran el cuarteto de *Le Sang des Promesses* (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts* y *Ciels*) las relaciones entre Literatura, Teatro, Historia y Arte.

### **Palabras clave**

exilio – teatro épico – historia contemporánea – guerra – cine – pintura

Wajdi Mouawad, (1968), de origen libanés, es un “extraterritorial” con características singulares pues ha olvidado completamente el árabe que hablaba y escribía en su niñez, tras sucesivos exilios, primero en París donde su familia se refugia a causa de la

guerra civil en su país y luego, a los quince años, en Canadá. Actualmente es uno de los principales dramaturgos de expresión francesa que también se desempeña como director, actor y traductor. En su teatro de carácter épico, convergen lo íntimo y lo privado con lo social y lo político, nutridos por la experiencia de la realidad contemporánea, la influencia de los clásicos de la literatura occidental, y la práctica escénica compartida, fundamentalmente en *Littoral*, *Incendies* y *Forêts*, tres primeras obras del Cuarteto *Le Sang des promesses*, representadas en 2009 en el Festival de Teatro de Avignon, que concluye con *Ciels*, pieza publicada ese mismo año cuando también recibió el premio de Teatro de la Académie Française.

Como creador, y fundamentalmente en este cuarteto, Mouawad concede primordial importancia a la palabra, a menudo dotada de una fuerte carga poética. A través de tópicos de su producción como la odisea del retorno al país de origen, la busca de identidad, la irreversibilidad del tiempo, los desgarros dolorosos de la guerra y el exilio en el mundo contemporáneo, la memoria, el olvido y la persecución de los ideales juveniles, la obra de Mouawad permite establecer relaciones entre la literatura, el teatro, la Historia, la pintura —que adquiere importancia en la acción de *Ciels*— y el cine, ya que él mismo dirigió *Littoral*, y *Incendies* fue llevada al cine por Denis Villeneuve. El título general, *La Sangre de las promesas*, se refiere a las promesas, compromisos, exigencias, que en cada obra los diferentes personajes enuncian, exigen, llevan a cabo, o dejan de cumplir; mientras que la sangre alude no sólo a los lazos familiares, sino también a las daños que aquellos actos a menudo implican en un mundo asediado por la violencia extrema de la guerra.

Estrenada en 1997, *Littoral* estaría destinada a ser la primera obra de un Cuarteto aún no concebido, pero a la par de documentar un inicio, es también testimonio de un trayecto, de una historia que pasa por varias etapas de reescritura hasta la publicación definitiva, mucho más breve que la inicial, en el 2009. Trata de la odisea del joven Wilfrid, quien al enterarse inesperada y súbitamente de la muerte de su padre desconocido, se promete sepultarlo en su país de origen. Dividida en seis partes, la primera, titulada *Ici*, se desarrolla en Montréal, mientras que las últimas cuatro suceden *Là-Bas*, en un doloroso peregrinaje por un país innominado de Oriente devastado por los horrores de la guerra; podemos conjeturar se trata del Líbano, que desde 1975 ha padecido no sólo la guerra civil entre cristianos

maronitas y musulmanes, sino también la injerencia de fuerzas externas que dieron lugar a las matanzas de Sabra y Chatila en el campo de refugiados palestinos en Beirut en 1982, o la Guerra del Líbano en 2006 entre Palestina e Israel.

En la primera parte prevalece un ritmo vertiginoso y fragmentario, con yuxtaposición de tiempos y de mundos imaginarios y reales en la que se incluyen diálogos en inglés: “LE CLIENT. Hi! I’m Carol, there is no place free, may I come with you?” (Mouawad 2009a: 18), encuentros con el padre muerto (2009a: 46), personajes cuyo estatus ontológico es incierto –como el director de una película que se está filmando y que sostiene: “Wilfrid, je n’existe pas” (2009a: 16), o la incertidumbre espacial (2009a: 42-43). También se hace patente el deseo del protagonista de huir lejos del aquí y el ahora: “WILFRID. Si je pouvais marcher assez vite pour m’enfuir quelque part, courir, voler, m’envoler loin d’ici, loin de maintenant !” (2009a: 17).

La marcha empecinada hacia horizontes desconocidos en busca de respuestas es un rasgo caracterizador de los protagonistas de las tres primeras obras de *Le Sang des promesses* que los acerca a los personajes de otro gran exponente del teatro contemporáneo, Bernard-Marie Koltès. El trayecto por el lejano territorio del padre, donde imperan la muerte, la violencia y la barbarie, es una travesía iniciática y espiritual que Wilfrid realiza protegido por el novelesco caballero al servicio del rey Arturo, Guiromelan. Símbolo de su inseguridad, sólo hacia el final de su viaje, cuando alcanza la adultez, Wilfrid le pedirá que se retire de su lado. Tendrá además encuentros significativos con otros jóvenes que no sólo le brindan hospitalidad, sino que se solidarizan con él y hacen suya la promesa de dar sepultura al cadáver.

El autor señaló (2009a: 11) tres personajes literarios que lo habían inspirado en su composición, todos ellos hijos en relación estrecha con el padre: Edipo, preso de la ceguera, quien no lo reconoce y lo mata; Hamlet, entre la conciencia y la inconsciencia, quien debe vengar su asesinato y Minchin el príncipe de *El Idiota*, quien posee la mayor clarividencia, pero nunca lo conoció. La evolución del protagonista, que va desde la desorientación y la duda hasta la clara certidumbre, ilustra la relación con dichos modelos, pero además el grupo de jóvenes que se suman a su peregrinaje, todos huérfanos víctimas de la crueldad inhumana de la guerra, son el reflejo de sus propias angustias y actitudes de supervivencia: Massi, con la

risa, sustituto del grito, Aimé, con la ceguera de la cólera, Simone, sosteniendo la importancia de la memoria y el valor de la palabra ya que cuando hayan concluido su cometido, cada uno se dedicará a contar su historia, esa será el arma elegida para su lucha: “La bombe que je veux poser est plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays” (2009a: 84).

Son tantos los muertos en cada región que no hay sitio para más entierros, así que cuando llegan al litoral del país deciden que el mar será el lugar de sepultura; el padre de Wilfrid representa a todos los padres y seres queridos muertos. Joséphine, suerte de Antígona como la llamarán (118) en su empeñamiento por rebelarse con dignidad para defender los valores que le impone la conciencia y conservar la memoria de todos los desaparecidos, propone se empleen los registros con sus nombres como ancla que amarre el cuerpo del padre en el fondo de las aguas. De este modo sobrevivirá como guardián, asegurando la perennidad de los otros en el vientre del mar: “Tu ne seras plus mort, mais tu deviendras berger, car on te confie ce troupeau, sois son gardien, et redeviens alors, pour l'éternité, pour nous, le gardeur de troupeaux.” (Mouawad 2009a: 143).

Son innegables las connotaciones simbólicas con lo sagrado que adquiere el ritual de la sepultura: honrar a los muertos es reconciliarse con la vida, es el triunfo contra la barbarie inexplicable que en la pieza aparece corporizado en la figura del profanador Hakim. Las aguas del mar adquieren también un sentido bautismal: todos ellos se sumergen en sus olas antes de emprender el camino hacia el horizonte; asimismo el imaginario material, tal como señala Gaston Bachelard (203), encuentra en el agua no sólo el elemento puro por excelencia, sino también lo femenino maternal: “PÈRE. Entendre la mer se soulever de colère,/ Folle de désir,/ imaginer qu'elle est le sexe du monde tourné vers/ le ciel.” (Mouawad 2009a: 132).

Aun cuando ex profeso no se precisa el lugar geográfico donde se desarrolla la obra, en el Postfacio de *Littoral* se menciona entre sus antecedentes un viaje al Líbano en 1992 que el autor concibió artístico y devino visceral. A la par de redescubrir aromas, sensaciones y paisajes se dio cuenta de que se había vuelto un extranjero en su tierra natal (Mouawad 2009a: 153). Dos años más tarde un director le propuso escribir una pieza sobre la torre de Babel que nunca concluyó, pero la historia que concibe se relaciona con

*Littoral*; trata de los habitantes de una ciudad edificada en un acantilado arcilloso próximo a desplomarse, deben partir y cada grupo elige diferentes vías: el desierto, la costa y el mar. Ambas experiencias anticipan los temas del exilio, la odisea, la búsqueda y las pruebas que posteriormente reaparecen en las tres primeras obras que integran *Le Sang des promesses*.

El predominio simbólico del agua en *Littoral* es sustituido por el del fuego en *Incendies*, el de la tierra en *Forêts*, y el del aire en *Ciels*. En la segunda obra, Mouawad retoma la reflexión acerca de los orígenes y de la identidad, mediante una historia que también como la anterior se inicia con la muerte de un progenitor, esta vez la madre de dos hermanos gemelos que deben viajar desde Canadá a Oriente Medio, a un país en guerra, para conocer el terrible secreto que les devela la identidad de su padre, a la par de enterarse de que tienen un hermano.

La pieza, estrenada en Buenos Aires en 2013, es probablemente la más realista del cuarteto. Se inspira nuevamente en la guerra del Líbano, sumando al rojo del fuego de las ciudades incendiadas, el de la sangre derramada. Como en la obra anterior no se nombra el país, y tanto la cronología como las pocas fechas que se mencionan, no coinciden con los acontecimientos históricos, ello con un propósito de distanciamiento y objetividad que permite reforzar la tesis de una lucha fratricida: se habla de los milicianos, del ejército del Sur, de la resistencia y de los refugiados sin precisar etnias ni culturas: “Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères”, dirá un personaje (Mouawad 2009b: 60).

El canadiense Denis Villeneuve, director del film homónimo premiado en el Festival de Venecia en el 2010, siguió el mismo enfoque, en un confesado propósito de profundizar sobre el tema de la cólera sin contribuir a generarla. Las partes del film referidas a Oriente no fueron filmadas en el Líbano, sino en Jordania, y mediante los efectos logrados por el juego de contrastes entre la luz natural y las sombras, se resaltaron los costados míticos de la pieza que la emparentan con la tragedia familiar de los Atridas, la historia de Edipo, y las rivalidades, secretos y venganzas de la tragedia shakesperiana. A ello, se añade el suspenso generado por el enigma identitario, develado fragmentariamente, por etapas, hasta el estallido de la revelación final.

En el Postfacio a la obra escrito por Charlotte Farcet, se mencionan los datos de la realidad que sirvieron de antecedentes a

Mouawad: el contacto con la fotógrafa José Lambert, que en 1995 recorre el Líbano y descubre las heridas dejadas tras quince años de luchas fratricidas, permite a Mouawad saber de Khiam, antiguo cuartel francés que desde 1985 hasta el 2000 devino un centro de detención clandestina bajo el mando del Ejército del Líbano del Sur, milicia supletoria de los israelitas que hasta ese momento ocuparon el país. También conoce los testimonios de detenidas torturadas y violadas en ese sitio por soldados que podrían haber sido sus hijos y eso le crea la necesidad de leer y documentarse acerca de una parte de la historia de su país que desconocía. Otro encuentro decisivo fue el que tuvo con Randa Chahal, directora de cine libanesa que vivió en París y que filmó ficciones y documentales sobre el Líbano, entre ellos la historia de Souha Bechara, militante comunista del Frente de Resistencia libanesa nacida en un hogar católico, quien por intentar contra la vida de Antoine Lahal del Ejército del Líbano Sur, fue encerrada en Khiam durante diez años. Mouawad tendrá también la oportunidad de encontrarse con ella: asombrosamente se parece a todas sus primas, ambos han vivido en el mismo barrio de Beyruth y tienen la misma edad; podría ser su hermana gemela. Sabe también que para sobrellevar los años de encierro en una celda aislada e insalubre donde a menudo escuchaba los gritos de hombres y mujeres torturados, ella cantaba de modo que era apodada por el resto de los prisioneros como “la femme qui chante”.

A los datos que paulatinamente se acumulan, se suma el recuerdo del incendio por parte de falangistas de un colectivo repleto de palestinos que presencié a los ocho años desde el balcón de su casa, acontecimiento que históricamente ha sido considerado como el inicio de la guerra del Líbano. Si los hechos lo sumergen en “une tempête émotive, intellectuelle et éthique complexe” (Mouawad 2009b: 151), el autor siente la pulsión de abordar el tema de modo sensible, “comme un gouffre qui doit se transformer en cri.” (2009b: 151). Surge la ficción teatral en cuatro actos que son cuatro incendios reales y metafóricos de grandiosidad operística, recorridos por la violencia de la sangre derramada y el destino inexorable de la tragedia clásica concentrado en el personaje de la madre de los gemelos, Nawal, llamada “la femme qui chante”, torturada y violada por su propio hijo en la prisión de Khial, sin que ambos se reconocieran. Tras su muerte, en las cartas destinadas a sus tres hijos, da las razones por las que ha guardado silencio: “Il y a des vérités qui ne

peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes" (2009b: 132).

Por razones de espacio no analizo la tercera obra de *Le Sang des promesses, Forêts*, a mi juicio la menos lograda como pieza teatral.<sup>1</sup>

La cuarta y última obra, *Ciels*, se contrapone a la trilogía anterior; no trata del desplazamiento espacial de personajes jóvenes en busca de un origen o un sentido, ni del diálogo entre vivos y muertos. Tampoco se desarrolla en escenarios naturales, sino en un lugar secreto de tecnología informática donde un equipo internacional intenta descifrar los mensajes enviados desde distintos puntos del planeta por terroristas. Se trata de un rizoma de vidas invisibles que forman un laberinto sonoro de conversaciones y mensajes repetidos en treinta y cuatro lenguas: el espacio sideral después de Babel. Escénicamente la obra no está pensada para ser representada de modo frontal, sino en un contexto escenográfico complejo, con videos y sonidos que integran a los espectadores en el centro mismo de la representación. Estilísticamente, el diálogo ofrece un contrapunto entre la lengua cotidiana, banal, empleada por los personajes visibles en sus conversaciones con sus prójimos o con políticos, y el lenguaje lírico empleado por los seres invisibles.

El autor, aficionado a la pintura, erige la interpretación de *La Anunciación del Tintoretto* como pista clave para descifrar un mega-atentado que no logran detener y que se produce en el interior de importantes museos de arte del planeta. Una voz anuncia que "chaque époque mérite une beauté à la hauteur de ce qu'elle a produit en laideur." (2009d: 79). La línea geográfica que dibujan los puntos elegidos para las catástrofes se describe como "la géographie du sang versé, c'est la géographie de la jeneusse massacrée" (2009d: 59).

Si las tres piezas anteriores concluían con monólogos dotados de un sentido esperanzado o consolador, el grito desgarrador de uno de los integrantes del equipo Charlie Elliot Jones, que pierde a

---

<sup>1</sup> Fundamentalmente por la trama inextricable que abarca una historia familiar de seis generaciones que se desarrolla a partir de la guerra franco-prusiana pasando por las dos guerras mundiales y la caída del muro de Berlín hasta la actualidad, en Canadá. Con diecisiete personajes principales que atraviesan un laberinto oscuro de situaciones inverosímiles donde se alía la fantasía con la ciencia para multiplicar explicaciones artificiosas, anagnórisis inesperadas, identidades sustituidas, secretos, odios y venganzas.

su hijo en una de las masacres, cierra la pieza y el cuarteto, fusionándose al grito que como un acorde en sordina recorría el horror del terceto precedente. Mouawad lo denomina “el grito hipotenusa”: “Deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypotenuse. En ce sens, le cri de Charlie Eliot Johns est un cri hypotenuse puisqu’il relie *Ciels* a *Littoral*, *Incendies*, et *Forêts*.” (Mouawad 2009d: 7). Queda latente para el espectador la denuncia a una civilización que no cesa de aniquilar a sus jóvenes en guerras devastadoras que se esparcen por todo el planeta.

### **Bibliografía**

Bachelard, Gaston (1978). *El agua y los sueños*. México: FCE.

Farcett, Charlotte (2009a). “Postface” en Mouawad Wajdi. *Littoral. Le Sang de Promesses/1*. Montreal / Arles: Laméac / Actes Sud. 151-189.

------(2009b). “Postface”. En Mouawad, Wajdi. *Incendies. Le Sang de Promesses/ 2*. Montreal / Arles: Laméac / Actes Sud. 135-170.

Mouawad, Wajdi (2009a). *Littoral Le Sang de Promesses/ 1*. Montreal /Arles: Leméac/ ActesSud.

------(2009b). *Incendies. Le Sang de Promesses/ 2*. Montreal/Arles : Leméac/ Actes Sud.

------(2009c). *Forêts. Le Sang de Promesses/ 3*. Montreal/ Arles: Leméac/Actes Sud.

------(2009d). *Ciels. Le Sang de Promesses/ 4*. Montreal/Arles: Leméac/ Actes Sud.

## **Resistir con la palabra**

María Amelia Grau Baez  
Instituto de Formación Docente 9-001  
(San Martín, Mendoza)

### **Resumen**

El Holocausto es la expresión de violencia de mayor envergadura del siglo XX y se ha convertido en metáfora de otros hechos similares en diversos lugares del planeta. Las vivencias de los hombres y de las mujeres que transitaban por campos de concentración se materializaron en un tipo de escritura testimonial y que hoy conforman lo que se llama, dentro del campo de la literatura comparada, *literatura testimonial concentracionaria*. Estos testimonios nacen de una experiencia concreta, anclada en un contexto social, cultural y político concreto, pero que se une con un marco intercultural determinado por la universalidad del fenómeno concentracionario. Más allá de mostrar y denunciar la inhumanidad y el horror, intentan convertirse en memoria activa y ejemplar y por eso su carácter de resistencia. No todos los campos de concentración son iguales, pero la similitud que presentan en cuanto a la metodología, objetivos y tratamiento de los allí detenidos hace que los escritos de quienes sufrieron presenten semejanzas y temas recurrentes. Abordaré en el presente trabajo temas recurrentes en *La escritura o la vida* del escritor español Jorge Semprun.

### **Palabras clave**

holocausto – campo de concentración – testimonio – memoria – resistencia

En un artículo publicado en *Revista de razón práctica*, Zygmunt Bauman dice que en el umbral de la era moderna la naturaleza era considerada la fuente principal de incertidumbre a la que se enfrentaba la vida humana; así, enfermedades, inundaciones y hambrunas hacían la vida insegura. Para superar estos peligros la era moderna recurrió al mito inquebrantable de la confianza en la razón, en el ingenio, en la sagacidad, en la laboriosidad y capacidad humana como instrumentos que permitirían a las sociedades salir de la condición precivilizada y natural para entrar en un orden civilizado. El Estado Moderno se propone alcanzar esta sociedad organizada en donde nada quedaría fuera de control ni habría lugares de incertidumbre. Así, entre los objetivos que justificaban el Estado Moderno estaban una actividad de limpieza y un propósito de pureza (2010: 22).

El autor considera que la barbarie que dominó la vida social universal durante el siglo XX, manifestada en el Holocausto, en los regímenes totalitarios y en los campos de concentración, no fue una manifestación puntual y aislada en el desarrollo social y humano, sino un fenómeno derivado de la modernidad. Sánchez Zapatero, en su ensayo *Escribir el Horror. Literatura y campos de concentración*, explica que el Holocausto,<sup>1</sup> llamado también Shoah o genocidio,<sup>2</sup> es el crimen de mayor envergadura contra la humanidad que provocó un quiebre paradigmático en la historia del hombre porque significó la creación de lo que Bauman llama *asesinato categorial*,

---

<sup>1</sup> “Holocausto aparece en la traducción griega del Levítico en el Antiguo Testamento. El término griego *λόκαυστο* era una traducción literal del hebreo “totalmente calcinado” pues las ofrendas que se llevaban al templo debían ser luego destruidas por completo. Lo que separa el significado original del término de su posterior significado metafórico es que esa “calcinación total” a la que hacía referencia el vocablo antiguo estaba plenamente imbuida de sentido religioso, pretendía simbolizar la rendición absoluta de la persona ante Dios y el carácter incondicional de la devoción humana. Los objetos del sacrificio debían ser las posesiones más valiosas y espléndidas de los fieles. Era la renuncia a algo valorado en aras de otra exigencia más elevada o apremiante. Las víctimas del Holocausto nazi (y en general las víctimas de todos los genocidios) no son personas “sacrificadas” en nombre de un valor superior [...], es la muerte de lo que Agamben denomina *homo sacer*: un ente carente de todo valor sagrado o profano, divino o mundano. Lo que se aniquila es una vida “sin más””(Bauman: 23).

<sup>2</sup> Según la definición de Frank Chalk y Kurt Jonassohn “es una forma de asesinato unilateral en masa con el que un Estado u otra autoridad pretende destruir a un grupo, tal como ese grupo y quienes pertenecen a él están definidos por los perpetradores” (Bauman: 22).

es decir, la ubicación de las víctimas en una categoría y eso basta para su sentencia de muerte sin ninguna otra prueba de su culpabilidad; y porque significó para muchos pensadores el fin del culto a la razón y a la ciencia que había caracterizado a la sociedad de la segunda parte del siglo XIX. Significaba entonces el fracaso de los planteos positivistas y la constatación de que la evolución científica y tecnológica no tenía por qué ser sinónimo de desarrollo humano (2010: 49).

Diferentes casos de violencia se han sucedido a lo largo del siglo XX contra grupos étnicos, raciales o religiosos como así también ha habido campos de concentración desde su creación por los españoles en 1896 en Cuba y en diversos lugares del planeta: los campos franceses de republicanos durante la guerra civil española; los campos soviéticos luego de la Segunda Guerra Mundial; los centros clandestinos de detención en Argentina y en Chile durante las dictaduras de Videla y Pinochet. Si bien no todos los campos de detención o concentración son iguales, se pueden establecer similitudes en cuanto al padecimiento que sufren allí las víctimas. Así los términos Holocausto o Shoah designan un caso particular y a la vez devienen metáfora de un fenómeno universal.

Los hechos de violencia durante el siglo XX revelaron un peligro hasta entonces insospechado: el control de la memoria. Según afirma Todorov en *Memoria del mal, tentación del bien*, se vuelve imprescindible ante este control y ante la tentación de muchas sociedades democráticas a olvidar o a veces a negar los hechos, informar al mundo, recuperar la memoria como una forma de alertar y evitar que vuelva a suceder en el futuro:

De aquí la importancia que tiene en el presente la recuperación de la memoria como resistencia a los totalitarismos. En los países democráticos, la posibilidad de acceder al pasado sin someterse al control es una de las libertades más inalienables, junto a la libertad de pensar y de expresarse. Es especialmente útil en lo que se refiere a las páginas negras del pasado en esos propios países (144).

La recuperación del pasado es tarea profesional del historiador, pero también es tarea de todo individuo que experimenta una determinada situación extrema y reúne sus recuerdos para darles forma y, por lo tanto, un sentido. El testimonio escrito de personas que han sufrido diferentes situaciones de violencia existe desde hace

mucho tiempo pero su consolidación como género literario comienza en círculos académicos estadounidenses, europeos y latinoamericanos en los años 80. Javier Sánchez Zapatero, en el ensayo citado, reúne las obras de supervivientes de campos nazis –Primo Levi, Jorge Semprún, Elie Weise– con las de testigos de otros campos –Alexandre Soljenitshin del Gulag stalinista o Manuel Andújar de los campos franceses en 1939– en la categoría de *testimonio*, conformando así lo que hoy en Teoría literaria se llama *Literatura testimonial concentracionaria*.<sup>3</sup> En el ámbito de la literatura latinoamericana, Casa de las Américas incorpora el *testimonio* en el premio literario 1970, legitimando así el género para nombrar todas las narraciones interesadas por recuperar los conflictos históricos que han asolado a las minorías, a las comunidades subalternas, a grupos oprimidos y silenciados. Como ejemplo cito el premio entregado en 1983 a la obra *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia* de Elizabeth Burgos.<sup>4</sup>

Los debates acerca de la *literaturidad* del testimonio no se han detenido hasta los tiempos actuales, y su definición sigue planteando dificultades en el ámbito académico. Sin embargo, una definición fue dada en 1980 por John Beverley en *Anatomía del testimonio*:

una narración del largo de una novela o *nouvelle*, dicha en primera persona por un narrador que también es el protagonista o testigo real de los eventos que cuenta. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o vivencia significativa que ha producido una historia personal del sujeto-testigo. El testimonio no es una obra de ficción: mejor dicho, su convención discursiva es que representa una historia verdadera y que el narrador es una persona que realmente existe (1987: 157-160).

A partir de esta definición algunos teóricos del testimonio se han referido a dos de sus aspectos primordiales: su valor terapéutico, ya que la escritura testimonial le permite al sujeto colaborar con la

---

<sup>3</sup> El adjetivo concentracionario no figura en el diccionario de la Real Academia Española, pero hoy es aceptado por la crítica europea para designar los testimonios escritos por supervivientes de los campos de concentración y ha sido tomado del libro de David Rousset, *L'univers concentrationnaire (1945)* (Sánchez Zapatero: 54).

<sup>4</sup> El libro es una recopilación de entrevistas realizadas a Menchú, india quiché de Guatemala, en donde ella cuenta las opresiones y desigualdades sufridas por su comunidad.

sutura de la experiencia traumática vivida, con la integración de la vivencia a su historia presente y, por otro lado, su valor pedagógico en la medida que ofrecen información sobre hechos históricos del pasado y contribuyen a recuperar la memoria ejemplar del siglo XX.

Sánchez Zapatero explica que, debido a la universalidad del fenómeno *campo* en el siglo XX, los testimonios escritos por los supervivientes presentan recursos y una serie de procedimientos narrativos recurrentes. Si bien estos elementos permiten abordar los testimonios desde la Literatura comparada, es necesario estudiarlos en su particular realidad social e histórica y dentro de un marco interdisciplinar que comprenda aspectos lingüísticos textuales y conceptos tomados de la historia, la filosofía y el derecho como *totalitarismos*, *genocidio* o *violencia extrema*.

En este sentido, dice el autor español, el concepto *campo de concentración* se constituye en punto de partida para su estudio y toma la definición que da Agamben sobre *campo* en su ensayo *Medios sin fin*:

como el lugar en donde se ha realizado la más absoluta *conditio inhumana* que se haya dado nunca en la tierra. El fenómeno *campo* no hay que considerarlo como un simple hecho histórico, como algo que pertenece al pasado sino, en algún modo, como la matriz oculta, el *nomos* del espacio político en que aún vivimos (2010: 37).

Según afirma el filósofo italiano, el denominador común de los campos de concentración es la extensión a toda una población civil de un estado de excepción surgido de una guerra colonial. Es una porción de territorio fuera del orden jurídico normal y sus moradores son despojados de su condición política y reducidos a *nuda vida*, esto es la des-subjetivación o des-humanización de la persona (2010: 37).

La obra de Jorge Semprún *La escritura o la vida* (1994, escrita originalmente en francés) es un testimonio en donde el autor-narrador cuenta sus vivencias en el *lager* de Buchenwald, cerca de Weimar, experiencia que marcó su obra literaria y su compromiso político. Pero además cuenta sobre el proceso mismo de escribir “no solo lo indecible, sino lo invivable”, sobre cómo fue superando los obstáculos a la escritura, en la seguridad de que debía contar la verdad a través del artificio del arte.

Semprún nació el 10 de diciembre de 1923. El estallido de la guerra civil obligó a él y su familia a refugiarse en Francia. En 1939 durante la ocupación alemana en París, comprometido ya con el comunismo, luchó en la Resistencia francesa. Fue apresado y deportado en 1943 al campo de concentración donde permaneció dieciséis meses. Producto de esta experiencia es su trilogía *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980) y *L'écriture ou la vie* (1994). Tras su liberación, en 1945, se convirtió en un miembro destacado del Partido Comunista español en el exilio hasta que fue expulsado en 1964 por diferencias políticas, a partir de entonces se dedicó plenamente a la literatura, a las traducciones y a la escritura de guiones cinematográficos como *Z* de Costa-Gavras y *Stavisky* dirigido por Alain Resnais. Entre 1988 y 1991 fue ministro de Cultura en el gobierno español de Felipe González. Casi todos sus libros están escritos en lengua francesa y su obra literaria ha merecido numerosos premios. Murió en París, el 7 de junio de 2011.

Abordaré someramente algunos de los rasgos temáticos comunes al género testimonio en *La escritura o la vida*: ¿Quién me va a creer? ¿Se puede contar? ¿Cómo contar? ¿Qué contar?

### ***¿Se puede contar? ¿Podrá contarse alguna vez?***

Sí, claro, como superviviente podría haber contado, escrito enseguida, al salir la historia está fresca, no hace ninguna falta un esfuerzo particular de memoria. Tampoco hace ninguna falta una documentación digna de crédito [...] Todavía está en presente la muerte [...] Pero hay algo más, no porque la experiencia vivida sea increíble. Ha sido invivible (25).

### ***¿Quién nos va a creer? ¿Hay alguien que nos va a escuchar?***

Lo que nosotros tenemos que decir es tan inimaginable que no nos creerán y si nos creen no nos van a comprender. ¿Tendrán la paciencia, la pasión, el rigor necesarios? (26).

¿Pero estuvo alguien disponible en nuestro entorno en aquellos momentos del regreso para prestar un oído incansable y mortal a las voces de la muerte? (102).

### ***¿Cómo contar?***

Entonces ese algo sobre la posibilidad de contar no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia, a su densidad: solo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación (25).

Contar bien significa contar para ser escuchado y no se logrará sin algo de artificio, el artificio suficiente para que se vuelva arte. ¿Cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable? Trabajando, elaborando la realidad, poniéndola en perspectiva, y esto se logra con artificio. Los reportajes, los documentos históricos, los testimonios, todo lo que se cuente allí será verdad, pero la verdad esencial de la experiencia solo es transmisible mediante el artificio de la obra de arte (142).

### ***¿Qué contar?***

¿Ya sabe qué es lo esencial? le pregunta el Tte Rosenfeld sobre la experiencia del campo ¿Lo esencial? Creo saberlo, sí. ...lo esencial es alcanzar la raíz del Mal radical, *das radikal Bose*...el horror es el envoltorio, el aderezo, la pompa, la apariencia. No hacen falta los campo de concentración para conocer el Mal. Pero aquí esta experiencia habrá sido crucial y masiva, lo habrá invadido todo. Es la experiencia del Mal radical (104).

Cuando el narrador conversa con otros deportados sobre cómo transmitir lo que ha sido invivible, sobre la posibilidad de una literatura de los campos cuyos relatos permitan imaginar, aunque no hagan ver, dice “El desafío de esta literatura es que no debe limitarse a la descripción del horror, el envite de esta literatura será la exploración del alma humana en el horror del Mal” (144). Más adelante recuerda el libro de Kant *La religion dans les limites de la simple raison* donde se plantea la teoría del Mal radical, *das radikal Bose*, y “tiene la impresión que una extraña continuidad, una coherencia misteriosa pero radiante gobernaba el devenir de las cosas” (169).

El título de la obra expresa la disyuntiva en la que se encuentra el narrador: la escritura que significa para él hundirse en la

muerte, o la vida que está hacia delante. Hay tres hechos que lo impulsan a cambiar la perspectiva y dejar de ver la muerte detrás, a verla por delante y advertir entonces que la escritura significa vida: la muerte de Primo Levi en 1987, una invitación en 1992 al campo de Buchenwald para asistir a un reportaje y la voz de Zarah Leander, que vuelve en un sueño cantando una canción de amor tal como escuchaba tantos domingos en el campo, pero ya no era la voz del *Sturmführer S.S* ordenando apagar el horno crematorio.<sup>5</sup> La muerte está por venir y la escritura recobra su sentido: hacer saber a los que están vivos que si bien su experiencia les hizo conocer el mal absoluto, también conoció y existen la nobleza espiritual y la fraternidad. Y aquí quedaría enunciado otro valor del género testimonial, su valor ético.

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio (2010). “¿Qué es un campo?” En *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos. 37-47. Traducción de Antonio Gimeno Cuspina.

Bauman, Zygmunt. “El asesinato categorial. Cómo recordar el legado del siglo XX”. *Revista de razón práctica* N° 199, enero-febrero 2010. 22-31.

Beverly, John (1987). “Anatomía del testimonio”. En *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis, Minnesota: The Prisma Institute. 153-168.

Coquio, Catherine (2007) “Littérature et Catastrophes historiques: point de vue sur la recherche Française”. En *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*. Université de Poitiers. 172-183.

Sánchez Zapatero, Javier (2010). “Entre la universalidad y la singularidad”. En *Escribir el Horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos. 31-73.

---

<sup>5</sup> La traducción literal del alemán es “conductor de la tormenta”, hace referencia al oficial alemán de la Gestapo que dirigía la cremación de personas en los hornos.

Semprún, Jorge (2000). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.  
Traducción de Thomas Kauf.

Todorov, Tzvetan (2001). “La conservación del pasado”. En *Memoria del mal, tentación del bien*. Barcelona: Península. 139-175.



## II. De las primeras tierras. Entre dos mundos



# **La sonrisa de mamá: el primer encuentro entre los amantes mediatizado por la figura materna en cuatro obras de Marguerite Duras**

Lucía Campanella  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
(UDELAR)

## **Resumen**

Entre 1950 y 1991, Marguerite Duras publica cuatro obras que se denominan en conjunto “*cycle du barrage*”. En el presente trabajo propongo una lectura transversal de un episodio que retorna en los cuatro textos: el primer encuentro entre los amantes mediatizado por la figura materna. La “tradicción de la reescritura” de Duras es apreciable en este ciclo, donde personajes y situaciones reaparecen continuamente y son presentados bajo diferentes luces. La obra de Duras contribuye, desde mi punto de vista, a desautomatizar la percepción sobre la pretendida naturalidad de los sentimientos amoroso y maternal.

## **Palabras clave**

Marguerite Duras – reescritura – amor-pasión – maternidad – novela del siglo XX

El presente trabajo parte de un conjunto de cuatro textos de Marguerite Duras que permiten un acercamiento interesante a su

obra completa, ya que cubren un período de cuarenta años; se trata de *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Eden Cinéma* (1977), *L'amant* (1984) y *L'amant de la Chine du Nord* (1991).<sup>1</sup> Si bien tres de ellos son novelas y uno un texto dramático,<sup>2</sup> consideraré el conjunto como tetralogía, basándome en la repetición de una línea argumental y la presencia de personajes que pueden rastrearse de una a otra obra. Estos personajes conforman una constelación familiar que, con variantes, es reconocible en todas las obras: madre viuda, hija, hijo(s); a los que se le suma la presencia de un personaje masculino joven, ajeno a la familia, extranjero y rico. El argumento puede resumirse como la historia de una relación familiar en la que se inserta una relación sensual: en las dos primeras obras, de índole casi inequívocamente comercial; en las dos últimas, casi inequívocamente amorosa. Como es evidente, un diálogo se establece entre estas cuatro obras, que aquí serán analizadas como reescrituras que desmitifican tanto el sentimiento maternal como el amoroso.

La figura de la madre, la más estable y sobresaliente del ciclo, aparece marcada por su profunda emotividad, que se traduce en episodios de risa y de llanto. Si bien la idea de maternidad no es inmutable, una constante —que puede ser apreciada a través de las formas literarias canónicas asumidas por la madre en nuestra tradición— liga la experiencia materna con emociones antitéticas e hiperbolizadas. Sin embargo, la idea histórica de maternidad se configura como espacio inestable, que conjuga prácticas, legislaciones, nomenclaturas y lecturas. Considerada seguramente en sus inicios como simple hecho biológico (es más factible el reconocimiento de la maternidad que el de la paternidad),<sup>3</sup> reestructurada luego por el derecho (el juicio de los dioses Olímpicos que cierra *La Orestíada*: los niños son hijos del padre, a lo que sigue la evolución medieval de la institución del matrimonio),<sup>4</sup> fue valorada como dignidad de

---

<sup>1</sup> En adelante: BCP, EC, AT y ACN, respectivamente.

<sup>2</sup> La escritora asegura haberlo escrito como respuesta a una versión cinematográfica de BCP que no fue de su agrado.

<sup>3</sup> Émile Benveniste estudia dos palabras griegas para hermano, “adelphós” y “homogástrios” que harían referencia a la filiación matrilineal y concluye “Il semble que ce soit là un indice ancien d’une certaine prépondérance de la femme” (1969: 219).

<sup>4</sup> “Apolo: [...] Madre no es la que pare al que pasa por ser su hijo, mas una nodriza de los gérmenes sembrados. Quien engendra es aquel cuyo esperma saltó; pero ella, como las personas extrañas no hace más que guardar al vástago al que dejan

segunda clase en la Roma imperial, reorganizada como culto en torno a la figura de María declarada *Theotokos* en el Concilio de Éfeso en el siglo V (Browning: 243-244); bajo el impulso roussonianos fue progresivamente aceptada como un “sentimiento natural”, hasta su puesta en discusión en la segunda mitad del siglo XX (Badinter).

Estas variaciones afectan sin dudas la manera en que se han concebido las figuras maternas en la literatura occidental, de la que tomo tres personajes clave: Deméter, Andrómaca y María, que ilustran una misma característica que podrá verse retomada en el personaje de la madre del ciclo de Duras: el sufrimiento y la felicidad extremos que entrañarían la maternidad. Siguiendo la antigua tradición de Deméter, felicidad y angustia son en cierto modo inherentes a la figura materna; en la alternancia de las estaciones, se vería metonímicamente la sucesión de alegría y dolor de esa madre primigenia (Grimal: 131-132). Otra figura maternal proveniente de la tradición griega es Andrómaca, quien en el coloquio que comparte con Héctor en el canto VI de la *Ilíada*, expresa las alegrías de la maternidad así como las angustias de un futuro que se anuncia terrible. El episodio se estructura alrededor de tres sonrisas de Andrómaca; la última de ellas mezclada con lágrimas al escuchar el ruego que Héctor hace a los dioses por su esposa y su hijo. En comentario a este fragmento, dice un exegeta del siglo XIX: “Entrega Héctor el niño a su esposa, ésta le recibe llorando y riyendo al mismo tiempo, imagen graciosa, circunstancia muy natural y verdadera” (*Ilíada*: 67). No parece haber mejor descripción de la interrelación que existe entre la literatura y la sociedad, al presentarse a Andrómaca como madre modélica y a su vez como ejemplo de lo natural y verdadero. Esta alternancia marca asimismo a la figura de María, tanto en los textos bíblicos como en la tradición iconográfica. Es visible en la formulación de la devoción cristiana de los “siete dolores” y las “siete alegrías” de María, siendo el primer dolor la profecía de Simeón en el templo (Lucas 2: 33-35) cuando María acude jubilosa a presentar a Jesús, su felicidad se ve ensombrecida por Simeón que le advierte del sufrimiento que la espera en el futuro, bajo la forma de “una espada que le atravesará el alma”.

En vista de lo anteriormente expuesto, el sentimiento materno se presenta como extremo y como si necesitara de lo tanático

---

vivir los dioses.” (Esquilo: 262). Sobre la evolución del matrimonio en Francia y su vínculo con la maternidad legítima, cfr. Duby.

(la amenaza sobre la vida del hijo) para expresarse en toda su plenitud. En el caso de la madre durasiana, estas emociones extremas son también reconocibles: aunque se trate de un personaje complejo que difícilmente pueda ser tomado como modelo de maternidad, la hipérbole y la antítesis de sus sentimientos se encuadran perfectamente con los de estas madres canónicas. Mi interés está puesto en estas manifestaciones cuando se vinculan al episodio del primer encuentro entre la hija y su amante,<sup>5</sup> *cellule littéraire* analizada por Rousset. Considerado como “escena clave”, el primer encuentro es repetido desde hace dos milenios por una “tradition tenace [...] non sans variantes, écarts ou amplifications” (Rousset: 7). Los rasgos principales de esta escena pueden ser divididos, según plantea Rousset, en dos grandes conjuntos, que corresponden a la *mise en place* y a la *mise en scène*.<sup>6</sup> Mirado a través de la *grille* que se genera en el entrecruzamiento de estos dos elementos (figura materna y escena del primer encuentro) el ciclo de Duras se inserta en una tradición compuesta por otras obras, a las que cita y responde. En el gran diálogo bajtiniano que se establece entre estas cuatro obras y entre éstas y la tradición literaria occidental, se establecen desvíos cargados de significación.

En vista de un análisis comparativo de la escena del encuentro entre los amantes en el ciclo de Duras, recuerdo que la relación que se establece entre la joven y el extranjero en las dos primeras obras del ciclo (BCP y EC) difícilmente pueda ser considerada como relación amorosa, aunque claramente evolucione a ello en las dos últimas (AT y ACN), lo cual se ve reafirmado por la palabra “amante” que es núcleo de ambos títulos.

En BCP y EC, el encuentro se da en una cantina rural de la Indochina francesa entre una muchacha (de padres franceses, pobre

---

<sup>5</sup> Como forma genérica para nombrar al personaje masculino que se configura entre las cuatro obras.

<sup>6</sup> En la primera importan los indicadores de tiempo y de lugar: la edad de los participantes, la estación del año, la circunstancias del encuentro, el lugar donde se produce. Asimismo se incluyen las posiciones de los personajes (alejados, separados por barreras, próximos, etc.) y su apariencia física y vestido, que da lugar al tradicional retrato y a la no menos tradicional alabanza de la belleza. Los nombres de los partenaires (que pueden o no ser dichos) son también parte de este primer grupo. Por otro lado, en la *mise en scène* se agrupan elementos dinámicos: el efecto (cuya acción es interna: el flechazo que puede o no ser mutuo); el intercambio (a la vez interno y externo, implica algún tipo de comunicación verbal o no) y el paso (para traducir de alguna forma le franchissement, elemento dinámico de acción externa) que anula la distancia entre los personajes a través del contacto físico (Rousset: 40-46).

y blanca), Suzanne, y un personaje masculino, también joven (extranjero y rico), llamado M. Jo (en BCP) y Mr. Jo (en EC). En la primera novela del ciclo, la presencia de un narrador externo pone el foco en la figura de la madre de la muchacha, instigadora de este primer encuentro. En EC hay variantes mínimas en esta escena, que son notorias sobre todo en las voces de enunciación. En estas dos primeras obras, el encuentro no se da entre el personaje femenino y el masculino solos, sino en el cuadro de una salida familiar. Al llegar, sin embargo, los que prestan atención a la presencia del extraño son los otros miembros de la familia, Joseph, el hermano y la madre. Es a requerimiento de la madre que aparece frente al lector la descripción física del personaje masculino cuyos rasgos, modificados ligeramente, se mantendrán a lo largo de las cuatro obras. La relación se establece a continuación a través del cruce de miradas, motivo recurrente del primer encuentro; aquí se ve mediatizado por la mirada materna. La focalización se desplaza hacia la figura de la madre, que calcula las ventajas de este desconocido en tanto candidato para su hija:

Il était seul, planteur, et jeune. Il regardait Suzanne. La mère vit qu'il la regardait. La mère à son tour regarda sa fille. A la lumière électrique ses taches de rousseur se voyaient moins qu'au grand jour. C'était sûrement une belle fille, elle avait des yeux luisants, arrogants, elle était jeune, à la pointe de l'adolescence, et pas timide.—Pourquoi tu fais une tête d'enterrement ? dit la mère. Tu ne peux pas avoir une fois l'air aimable ?  
Suzanne sourit au planteur du Nord. (BCP: 42-43).

La escena continúa con una larga conversación entre el extranjero y el grupo familiar, de la que Suzanne apenas participa. La misma escena también está presente en EC, aunque la diferencia más notoria es el cambio de un único narrador a la pluralidad de voces narrativas (Joseph y Suzanne) que se complementan con las acotaciones y con las voces dramáticas,<sup>7</sup> y que reorganizan el juego de focalizaciones que hacía el narrador en BCP. En EC es la voz de Suzanne la que relata el encuentro:

---

<sup>7</sup> La distinción entre voces narrativas y voces dramáticas está dada fundamentalmente por el uso de los tiempos verbales. Nótese el empleo del imperfecto “narrativo” en la cita a continuación. Es de notar que la voz de la madre aparece sólo como voz dramática y no como voz narrativa.

Dans la cour de la cantine de Réam ce soir-là il y avait une grande limousine noire.

A l'intérieur de cette limousine, un chauffeur en livrée qui attendait [...]

Mr Jo était riche. Il était le fils d'un grand spéculateur à Saïgon.[...]

Il était seul et **il me regardait**.[...]

Il fallait partir de la plaine. Je savais que la mère avait peur de mourir alors qu'on était encore si jeunes. **J'ai compris le regard de ma mère**. J'ai souri au planteur du Nord.

[...] C'était ma première prostitution. (41-43, el énfasis es mío).

El cambio no obedece solamente a una necesidad de condensación, propia del texto dramático. El relato que hace la protagonista de este episodio le permite valorarlo como “primera prostitución”, palabra y concepción que en el texto anterior surgían mucho después, en el intercambio de objetos entre Suzanne y M Jo. Este relato de Suzanne funciona en contrapunto con las didascalias, que describen el juego de miradas y que transcribo separadamente para su mejor apreciación:

La mère voit le regard de Mr Jo sur sa fille.

Elle se met à regarder sa fille.

Et celle-ci sourit à l'héritier du planteur du Nord. (41-42).

Haciendo un recuento de los elementos propios del primer encuentro que presenta esta secuencia, puede verse cómo en BCP y EC, Duras tematiza este motivo recurrente. Podría plantearse como objeción que en realidad no es éste ningún primer encuentro entre amantes –la relación entre ellos se plantea en ambos textos en términos de “prostitución”–, pero teniendo en cuenta la mutación del personaje en “amante” en los dos últimos textos, puede sostenerse su condición de tal (al menos en potencia) en estos dos primeros. Hay elementos que permanecen: el cruce de miradas y sonrisas, el baile, la ocasión especial en que se produce el encuentro, la diferencia que se plantea entre el recién llegado y aquellos que ya están ahí, la juventud de ambos personajes que hace que se predestinen “naturalmente” uno a otro. Sin embargo, a la manera de los “*écarts*” de los que habla Rousset, el cruce de miradas y sonrisas se realiza no entre los potenciales amantes sino entre el extranjero y una madre que ofrece a su hija; el baile da lugar a un diálogo incongruente

acerca de las particularidades mecánicas de un automóvil; la alabanza es analizada por la destinataria en términos de discurso genérico; el extranjero es diferente a todos los demás y netamente peor (“C’est vous qui êtes trop riche”, le dice Suzanne); la juventud acerca a Suzanne incestuosamente a su hermano y no al pretendiente.

El cambio que se da cuando nos detenemos en las últimas dos obras, AT y ACN, no está dado solamente por la inequívoca relación amorosa que se establece entre los personajes. Ahora la protagonista femenina es la narradora y se designa a sí misma como “la petite” y algo similar sucede con el personaje masculino, que es presentado como “l’amant” o “le Chinois” (en ACN solamente). En AT el personaje masculino mantiene las mismas características de M Jo y Mr Jo. Sin embargo, el encuentro se da en otro espacio físico, simbólicamente cargado, la desembocadura del Mekong; y los personajes están solos. Aquí se desarrollan algunos elementos convencionales del primer encuentro:

L’homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d’homme et aux chaussures d’or. Il vient vers elle lentement. C’est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d’abord.[...]

Alors il lui dit qu’il croit rêver. Elle ne répond pas. (42-43).

No solamente es posible ver aquí los tres elementos dinámicos (*effet, échange, franchissement*), sino que en este fragmento los elementos tradicionales abundan: la estupefacción frente al otro – más adelante ella le preguntará “ce qu’il est” (44)–, la sensación de ensueño, la alabanza. Respecto del espacio físico, tal como la cantina de Réam, esta travesía es habitual para el personaje, pero no por ello deja de causar excitación y miedo, no sólo a la hija sino también a la madre que la confía a los conductores antes de partir. La potencia del río y su capacidad destructora pueden ser leídas como metáfora de la relación que va a desarrollarse a continuación. En este sentido, la inocuidad de la cantina como lugar de encuentro entre dos personajes que luego no entablarán una relación de amor en BCP y EC es consistente con este *locus* romántico de la naturaleza salvaje, coherente a su vez con la temática del amor. En principio, dado que la relación que se establece es una relación entre amantes, varios de los elementos usuales del primer encuentro aparecen aquí sin ser resemantizados ni invertidos, como sí ocurría en BCP y EC.

La descripción detallada de la vestimenta del personaje trae a esta circunstancia donde la protagonista está sola, la presencia de su familia que se manifiesta a través de esos atributos:

Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère, un jour elle ne l'a plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire, elle me l'a donnée [...] J'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mes frères [...] Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. Soldes soldés que ma mère m'a achetés [...] Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. Comment il était arrivé jusqu'à moi, je l'ai oublié. Je ne vois pas qui me l'aurait donné. Je crois que c'est ma mère qui me l'a acheté et sur ma demande. (18-19).

Este atuendo hecho de fragmentos, vestido perteneciente a la madre, zapatos y sombrero comprados por ella, cinturón de los hermanos, puede revelarse altamente simbólico. La transparencia del vestido –que es escotado y sin mangas– lo vincula al mundo de lo corporal y de la sexualidad, y es el motivo por el que la madre lo ha desechado; los insólitos zapatos y sombrero los ha comprado por sugerencia de la hija. Significativamente, el aporte de los hermanos está dado por la *ceinture*, que recuerda la *ceinture de chasteté*. Sin embargo, la mayor importancia está dada al sombrero, que como la *casquette* de Charles Bovary, condensa lo esencial, en este caso “la ambigüedad de la imagen”. Esa ambigüedad es visible también en los propósitos de la madre, que están claros aunque ella misma no lo sepa, y que son demasiado evidentes en la frase adjetiva “tenue d'enfant prostituée”. En AT, la mención a la prostitución aparece aún antes que en las dos obras anteriores: está inscrita en la ropa que la protagonista lleva.

Le lien avec la misère est là aussi dans le chapeau d'homme car il faudra bien que l'argent arrive dans la maison, d'une façon ou d'une autre il le faudra. Autour d'elle c'est les déserts, les fils c'est les déserts, ils feront rien, les terres salées aussi, l'argent restera perdu, c'est bien fini. Reste cette petite-là qui grandit et qui, elle, saura peut-être un jour comment on fait venir l'argent dans cette maison. C'est pour cette raison, elle ne le sait pas, que la mère

permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée. Et c'est pour cela aussi que l'enfant sait bien y faire déjà, pour détourner l'attention qu'on lui porte à elle vers celle que, elle, elle porte à l'argent. Ça fait sourire la mère. (33).

La sonrisa de la madre, quien en este episodio no está presente pero que se evoca mediante la vestimenta, es revulsiva. No me refiero a lo desagradable que una tal sonrisa podría ser en la realidad, sino al hecho de que el topos de la sonrisa materna aquí se liga directamente con la idea de prostitución de la hija y con la habilidad que ésta ya desarrolla para que tal prostitución sea menos notoria. Cuando la vestimenta obtenga las consecuencias deseadas y la hija se pasee con su amante chino por la ciudad, la directora de la pensión llamará a la madre. En el siguiente fragmento la deriva risa-llanto en relación con la prostitución de la hija es claramente visible, incluso por el ritmo narrativo, de un largo enunciado que termina con la presencia del llanto.

La mère parle, parle. Elle parle de la prostitution éclatante et elle rit, du scandale, de cette pitrerie, de ce chapeau déplacé, de cette élégance sublime de l'enfant de la traversée du fleuve, et elle rit de cette chose irrésistible ici dans les colonies françaises, je parle, dit-elle, de cette peau de blanche, de cette jeune enfant qui était jusque-là cachée dans les postes de brousse et qui tout à coup arrive au grand jour et se commet dans la ville au su et à la vue de tous, avec la grande racaille milliardaire chinoise, diamant au doigt comme une jeune banquière, et elle pleure. (AT: 113).

En ACN, última novela del ciclo, se encuentra a menudo la insistencia en reformar aquello que ya ha sido escrito y leído: así podría incluso interpretarse el título que abunda y precisa la información dada por el título de la novela anterior. Este afán hace de la última novela del ciclo un objeto excesivamente (y conscientemente) “novelesco”. El episodio del primer encuentro puede leerse como ejemplo de esa “literarización” deseada:

C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres.  
[...] Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent.  
Le bac s'en va.

Après le départ l'enfant sort du car. Elle regarde le fleuve. Elle regarde aussi le Chinois élégant qui est à l'intérieur de la grande auto noire.

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres [...]

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre: il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté et plus de santé. Il est plus « pour le cinéma » que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l'enfant.

Elle, elle est restée celle du livre. (35-36).

En un principio es notorio cómo los elementos singulares del primer encuentro (limousine, amante) se vuelven plurales, perdiendo su calidad de únicos. Se repite la frase adjetiva “du livre” tanto para afirmar la identidad de un elemento como para explicar la diferencia.<sup>8</sup> La descripción del atuendo de la hija ahora se ha vuelto lugar común y de ahí esas largas “palabras frases” unidas con guiones que implican lo fijo y genérico de ese grupo semántico. Este nuevo *Chinois* es una versión mejorada y cinematográfica del anterior. El motivo de las miradas permanece, aumentado por una inmediata comprensión-flechazo: “Il la regarde. Ils se regardent. Se sourient.” (36). En la medida en que la historia de amor se desarrolla entre estos dos personajes, la figura de la madre aparecerá como tema de sus diálogos, así como también lo hará la difunta madre del amante. La madre también es una “versión mejorada”, que se ve beneficiada de una estatura trágica de luchadora incansable por los niños indígenas, ausente en los textos anteriores. La madre es también cómplice de la historia de amor, lo cual se evidencia en un episodio posterior en el que intercambia sonrisas y simpatías con el amante de su hija.

En conclusión, en ACN se retoman en gran medida elementos que ya estaban presentes en las tres obras anteriores, pero pasadas por el tamiz de lo novelesco-cinematográfico y por un consciente y buscado lugar común. Al ser la última novela del ciclo (y

---

<sup>8</sup> No sería ocioso preguntarse a qué libro se refiere, ¿BCP, EC, AT? En la medida en que este último es el que más se acerca en términos argumentales a ACN, parecería que “el libro” es AT. Más interesante aún es plantearse que “el libro” no existe, que es una formulación para denominar la escritura: la de Marguerite Duras y toda otra.

una de las últimas de la autora), este cierre toma una dimensión importante: podría pensarse en un proceso de normalización, donde la risa grotesca da paso a una suave sonrisa maternal, donde la relación entre los personajes es efectivamente de amantes y donde los personajes aparecen “mejorados” y perfilados hiperbólicamente. Sin embargo, la descripción del primer encuentro es paródica, la sonrisa materna se manifiesta en relación con la aceptación del amante de su hija adolescente, la relación entre los amantes sigue teñida por la idea de prostitución y termina en separación: los personajes no dejan de ser versiones de los de las otras obras.

Como conclusión podría decirse que, sin dudas, la transgresión mayor en la tematización del episodio del encuentro entre los amantes está en la misma reescritura: considerando que el momento del flechazo es único (aunque pueda ser progresivo) al reescribirlo con variantes se lo deconstruye y desacraliza. Más aún, para el lector del ciclo completo podría resultar complejo asimilar la variación del extranjero y seguramente, al menos durante la primera parte de su lectura, este nuevo *Chinois* se verá empapado de las características negativas del extranjero de los textos anteriores. Que en *Les Misérables* Cosette pase de ser una niña fea a los ojos de Marius a ser una divinidad no parece sorprendente, así se opera el milagro del enamoramiento; pero que el personaje que ha prostituido a Suzanne se convierta en su primer amor, y que ese amor sea “à mourir” puede parecer inaceptable.

La deriva risa-llanto materna se encuentra presente en las cuatro obras estudiadas, que conceden un importante espacio a las hiperbólicas emociones maternas: no se trata de considerar aquí al personaje como “madre desnaturalizada” (expresión que evidencia la idea de que hay una forma de maternidad aceptada y canónica, única y “natural”). Por el contrario, se trata de leer en esta figura materna omnipresente la larga tradición que la precede, tradición de la hipérbole, lo tanático y lo extremo. De este modo, el ciclo del *barrage* se beneficia de una lectura transversal que lo inserta en la tradición y lo lee en relación con ella y con sí mismo:

Le code, en littérature, dans la mesure où il agit, agit secrètement; il soutient l'invention de l'écrivain, comme il oriente le comportement du lecteur. Mais il fait mieux: il autorise les déviations, il provoque les transgressions qui seront à leur tour donatrices du sens. (Rousset: 45-46).

## Bibliografía

Badinter, Elizabeth (1980). *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel*. París: Flammarion.

Benveniste, Émile (1969). *Le vocabulaire des institutions indoeuropéennes*. París: Minuit.

Browning, W.R.F. (1997). *A dictionary of the Bible*. Oxford: Oxford University Press.

Duby, Georges (1981). *Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale* París: Hachette.

Duras, Marguerite (1950). *Un barrage contre le Pacifique*. París: Gallimard.

----- (1986). *L'Eden Cinéma*. París: Mercure de France.

----- (1984). *L'amant*. París: Les éditions de Minuit.

----- (1991). *L'amant de la Chine du Nord*. París: Gallimard.

Esquilo (2000). *Las Euménides*. Madrid: Planeta. Traducción de Fernández-Galiano.

Grimal, Pierre (2004). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.

Homero (1831). *La Ilíada de Homero*. Madrid: Imprenta Real. Traducción de José Gómez Hermosilla.

Knibielher, Yvonne (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rousset, Jean (1981). *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de la première vue dans le roman* París: Corti.

# **Paisajes e identidad en la creación literaria de Ken Bugul**

Lilia Elisa Castañón  
Universidad Nacional de Cuyo

## **Resumen**

La naturaleza ha ocupado desde siempre un lugar de privilegio en la creación literaria. En este trabajo nos proponemos abordar su presencia en la narrativa de la escritora francófona de origen senegalés Ken Bugul. A través de su pluma, el paisaje se tiñe de nuevos significados y, lejos de componer un simple decorado en el que es ambientada la trama, ofrece a esta autora la posibilidad de evocar momentos de la infancia en su tierra natal de Ndoucoumane y, al mismo tiempo, exteriorizar sentimientos íntimos que reflejan esa constante búsqueda de identidad que la caracteriza. Así, entre la diversidad de especies vegetales que pueblan la geografía de su país, la narradora señala en particular la importancia del baobab como recurso indispensable para la existencia, destacando las múltiples propiedades y beneficios que procura como así también el valor cultural, social y simbólico que este árbol posee en el universo africano.

## **Palabras clave**

literatura francófona – África – Ken Bugul – naturaleza – identidad

La naturaleza en sus múltiples aspectos y manifestaciones ha ocupado desde siempre un lugar de privilegio en la literatura. En

este trabajo nos proponemos analizar su presencia en la creación literaria africana francófona, más particularmente en la obra de la escritora de origen senegalés Ken Bugul.<sup>1</sup> De la vasta producción literaria de esta autora solo abordaremos su primera novela, *Le baobab fou*, publicada en 1982, traducida más tarde al español con el título *El baobab que enloqueció*. Nuestro interés es examinar el lugar que ocupa este árbol, característico del paisaje de su tierra, como reflejo del sentir de la autora y su importancia en relación con la problemática de la búsqueda de identidad.

En *Le baobab fou*, la autora evoca acontecimientos de su infancia y adolescencia desdichadas. Este libro da inicio a la trilogía autobiográfica que continúa más tarde con la publicación, en 1994, de *Cendres et braises* donde relata sus vivencias durante una larga y penosa estadía en Francia y finaliza, en 1999, con *Riwan ou le chemin de sable*, que narra el ansiado regreso a Senegal y el primer nuevo contacto con sus raíces tras su prolongada residencia en Europa.

Ken Bugul, que ha crecido en Ndoucoumane, en la región de Thiès, se complace en describir el paisaje de Senegal, teñido de amarillos y ocre, “un paysage de feu et d’or” (Bugul 2009: 21) y, a cada paso de su recorrido, la evocación del “soleil, le ciel bleu et la chaleur et les baobabs” (57) parece acompañarla con su monotonía y belleza envolventes semejantes a los sonidos del tam tam.<sup>2</sup> Pero estas imágenes de su país, lejos de componer un telón de fondo en el que se imprime la trama, adquieren intensidad, se cargan de sentidos hasta convertirse en protagonistas.

De la diversidad de especies vegetales que habitan su tierra africana, Bugul destaca la presencia del baobab.<sup>3</sup> Su elección no es

---

<sup>1</sup> Ken Bugul, seudónimo de Mariètou Mbaye Biléoma, que significa, en wolof, “nadie me quiere”, nace en Senegal en 1947. Después de sus estudios primarios, cursa el bachillerato en el colegio francés y un año en la Universidad de Dakar; luego obtiene una beca para finalizar sus estudios universitarios en Bélgica. De 1986 a 1993 trabaja como funcionaria internacional en los programas y proyectos de una organización no gubernamental, en el ámbito de la planificación familiar. Desde 1994 se dedica principalmente a sus actividades de escritora y a la promoción de obras culturales y objetos de arte africanos. Actualmente vive en África, en la República de Benín.

<sup>2</sup> Instrumento de percusión membranófono de origen africano.

<sup>3</sup> El nombre científico de *Adansonia digitata* le fue impuesto para honrar al sabio francés que describió por primera vez para Europa este árbol, Michel Adanson (1737-1806), de su apellido se deriva “adansonia”, en tanto que la palabra *digitata* se inspira en la forma de “mano con dedos” de las hojas de este gigante africano.

fortuita, se trata de un árbol milenario y mítico, emblema de Senegal, que puebla con su majestuoso tamaño la sabana africana.<sup>4</sup> Sus ramas gigantescas se extienden de forma horizontal, brindando una sombra que suele alcanzar los cincuenta metros de diámetro, lo cual le imprime un aspecto muy particular. Además, este árbol se caracteriza por su longevidad, dado que algunos especímenes llegan a superar los tres mil años de edad.

Es llamativo cómo la dimensión de la circunferencia de su tronco varía sustancialmente, superando los treinta metros en época de lluvia debido a que almacena miles de litros de agua en su interior, que los nativos extraen con maestría. Su tronco liso posee una madera compuesta por múltiples fibras, utilizada en la confección de cestos, cuerdas, papel o como combustible. Asimismo, sus raíces, hojas, flores, frutos alimentan y curan haciéndolo merecedor del apelativo de *árbol farmacéutico* o *árbol mágico*.

Su fruto, similar a un meloncillo al que llaman *pan de mono*, carnoso, de sabor ácido y rico en vitamina C, calcio y azúcares, se consume en forma de pasta y como refrescante bebida. La semilla y la cáscara del fruto proporcionan aceite que se utiliza para fabricar esmalte y, en algunas zonas, suelen tostar las semillas como sustitutivas de las del café. Incluso, una vez en descomposición, sirve para hacer jabón y es base alimenticia para animales de pastoreo.

Además, posee múltiples propiedades curativas: los frutos son empleados para sanar la fiebre, la disentería o como sustitutivo de la quinina. La corteza es utilizada por los nativos como antídoto para ciertos venenos y también como analgésico. La cataplasma que se obtiene exprimiendo la semilla es aplicada sobre quemaduras, abrasiones o hematomas para aliviar el dolor y mejorar la cicatrización:

[Le baobab] donnait les meilleurs fruits. On en faisait du jus pour arroser la bouillie de mil; on soignait la rougeole en le faisant boire au malade et en lui en faisant tomber des gouttes dans les yeux ; il traitait la diarrhée. Ses feuilles séchées servaient à préparer la poudre qui engluait le coucous, lui donnant une saveur de lait frais; malaxés fraîches, elles étaient le meilleur remède contre la fatigue.

---

En 1751, publicó un estudio especializado del Baobab, en 1757 publicó su *Historia natural de Senegal*.

<sup>4</sup> El baobab suele alcanzar una altura de quince a treinta metros.

Son écorce servait à tisser les hamacs célèbres du pays du soleil.  
Le pays du baobab (Bugul 2009: 28).

Estas cualidades le han valido el apelativo de *árbol de la vida*. Ahora bien, a sus innumerables virtudes medicinales y nutritivas se suma otro factor determinante no menos importante: el valor cultural, social y simbólico que encierra. Ya desde tiempos inmemoriales este árbol ha dado origen a un gran número de cuentos y relatos africanos, ocupando, al mismo tiempo, un lugar de privilegio en la narrativa de ese continente.

Según una conocida leyenda, el baobab, consciente de su fuerza y de su belleza, desafió a los dioses, quienes enfadados castigaron al gigante por su arrogancia: lo arrancaron de la tierra y al lanzarlo por el aire cayó de manera tal que su copa quedó enterrada y sus raíces expuestas al aire. Esto explica su extraña apariencia que al verlo semeja estar invertido, sus ramas desnudas, especialmente en época de sequía que se extiende durante unos nueve meses, parecen raíces elevadas hacia el cielo. De ahí proviene otro de los nombres con que se lo conoce: *árbol al revés* o *l'arbre sens dessus dessous*.

En Senegal, las distintas narraciones que refieren la fundación de una aldea evocan la presencia del baobab, considerado portador de amparo y bienestar. Además, se ha comprobado que, aunque este ejemplar vive en zonas semiáridas y soporta la escasez de agua, su aparición indica la existencia de napas freáticas subterráneas.

Enclavado en la zona central del pueblo, es alrededor de este árbol que los pobladores se reúnen para conversar, convirtiéndose así en un lugar de encuentro y de descanso. Bajo su sombra los habitantes se congregan para tratar temas de interés general y tomar decisiones sobre el futuro de la comunidad.<sup>5</sup> Por encontrarse a la base de todo diálogo y por su función social se lo conoce como *l'arbre à palabres*.

Otro de sus apelativos es el de *árbol del griot*. El *griot*,<sup>6</sup> maestro de la música y la palabra es el encargado de preservar con

---

<sup>5</sup> El baobab es también símbolo del saber ancestral y de la reflexión filosófica tal como lo expresa el etnólogo malí Amadou Hampâté Bâ: “*Je suis un diplômé de la grande université de la Parole enseignée à l'ombre des baobabs.*”

<sup>6</sup> También hay mujeres *griottes*, aunque son menos conocidas, si exceptuamos algunas como Fatuo Guéwel en Senegal o Hadja Kouyaté en Guinea. La *griotte* actual destaca especialmente por componer letras mucho más comprometidas con

su arte la continuidad del patrimonio colectivo. Sus relatos transmiten de generación en generación las costumbres y la sabiduría de los antepasados. El *griot* siempre está presente en los momentos esenciales de la vida social de una comunidad tal como el baobab, que un día se convertirá en su sepulcro. Sin embargo, algunas etnias como los Sérères y los Lébous no entierran a los *griots* al pie del árbol, sino que los depositan en la cavidad de su tronco. De esa manera salvaguardan la población de cualquier mal y así, dotado de propiedades mágicas, el baobab conserva la palabra y el espíritu en su interior. Los nativos con frecuencia depositan a los pies de este árbol diferentes ofrendas en alabanza a los espíritus que habitan en él. Incluso por sus poderes mágicos es invocado para que finalicen las sequías y comience la lluvia.

Según las creencias, toda mujer que no logra tener hijos podrá quedar embarazada si lo acaricia y da tres vueltas a su tronco. Por otro lado, se lo considera “guardián de las verdades” y, por ende, en ocasiones en que se duda de la verosimilitud de lo expresado se exclama: ¡júralo bajo el baobab!

El baobab también forma parte de los rituales referidos al nacimiento. Ken Bugul cuenta en el inicio de su novela la génesis del baobab, cómo brotó de manera extraordinaria y vio crecer la aldea que fue reconstruida por su padre luego de la destrucción causada por un incendio:

Voilà, devant ce baobab, symbole d’une vie antérieure, nous allons bâtir une maison qui sera « la » demeure, nous donnerons nos os à cette terre du Ndoucoumane et nous sacrifierons au soleil ce que nous possédons de plus cher : notre vie (Bugul 2009: 25).

El baobab único sobreviviente de aquella catástrofe se convierte pues en el punto de referencia de una nueva vida, en símbolo de resistencia, de vitalidad y de existencia comunitaria. En esta primera parte del relato titulado la *Prehistoria de Ken* la autora narra también su nacimiento de la segunda esposa de su padre:

Je suis née dans le Ndoucoumane. Le soleil a bercé ma première vie, les baobabs hauts et gros s’élançant vers les cieux en applaudissements effrénés m’ont apporté le souffle profond de la racine,

---

la realidad social (desigualdad, injusticias...). <http://madre-africa.blogspot.com.ar/2010/08/griots-juglares-africanos.html>

le sable des matins froids et des nuits ensorcelantes m'avait aiguisé les sens, les flots de ses atmosphères m'avaient emportée dans la hauteur du rêve, les lueurs de ses instants m'avaient apporté la douce brise de la petite enfance (Bugul 2009:196).

En el recorrido no lineal de su vida señala su separación de la madre a la edad de cinco años. Este acontecimiento traumático para la pequeña marcará toda su existencia con nefastas consecuencias. La autorrepresentación de la narradora como una niña abandonada luego del alejamiento de la madre permite al lector comprender el posterior recorrido caótico de la joven estudiante en Europa.

La ausencia materna, hecho detonante que sumerge a Ken, desde la infancia, en la más cruel desesperación, constituye no solo un corte del lazo filial sino también su separación de todo el grupo familiar. Al partir su madre, la niña se siente desamparada. Sus hermanos mucho mayores y el padre anciano y ciego no pueden ocuparse de ella. La carencia del amor maternal y de refugio de una familia protectora genera en la niña la pérdida del sentido de pertenencia a ese núcleo vital para la formación de su personalidad. Desde ese momento se sentirá sola como el baobab que en lugar de desarrollarse en bosques, por el contrario, crece solitario: "J'étais seule, comme seul un arbre savait l'être" (Bugul 2009: 195).

A la ruptura inicial con la madre y la familia se suma la ruptura con su cultura de origen ocasionada inicialmente por la educación impartida en la escuela francesa a la que asiste. Ken es la única joven de su familia que sigue los estudios y también la única que viaja al exterior. Esta posibilidad poco frecuente en su época podría ser considerada una fuente de progreso y satisfacción; sin embargo, la formación colonial impuesta desconoce y anula toda referencia a la lengua, las costumbres y las tradiciones africanas, ocasionándole serios conflictos de identidad: "L'école française qui allait bouleverser mille mondes et mille croyances qui se cachaient derrière les baobabs médusés en prenant des formes humaines" (Bugul 2009: 140).

Ken Bugul se marcha, deja su tierra para estudiar, gracias a una beca, en Bélgica. Se dirige al Norte con la fantasía de encontrar en Europa la tierra prometida, llena de ilusiones, en esa búsqueda permanente de la felicidad.

Una vez en Europa trata en vano de vivir al estilo occidental y adaptarse a sus valores. Se siente extranjera en Europa sin considerarse parte de Senegal. El paisaje es el testigo silencioso de su

sufrimiento. Constantemente tironeada entre dos mundos, dos realidades, dos formas de vida, busca en vano dar sentido a su existencia. Así las alusiones al paisaje resaltan esta problemática de la identidad oponiendo a lo largo del relato África y Europa. “Enfin l’Europe, l’Occident, le pays des Blancs, le pays des Gaulois. Le pays des sapins, de la neige, le pays de mes ancêtres” (Bugul 2009: 46) contrastan con su tez negra, el sol, el calor, la arena tibia, la sabana y los baobabs de su tierra.

Inmersa en una terrible soledad y obsesionada por reencontrarse a sí misma, la narradora expresa su necesidad imperiosa de crear lazos, de hallar una comunidad donde insertarse, de regresar a Senegal para intentar reapropiarse de su África madre y de la naturaleza que la vio nacer:

Les arbres me manquaient. [...] Ces arbres sur lesquels à loisir je pouvais rêver et pleurer toute l’amertume de mon âme, à cause du lien soudain brisé. [...] La brousse offerte là-bas, à l’infini, infini de savanes, infini de baobabs toujours en spectacle, infini d’herbes jaunes, infini d’arbres géants aux feuillages touffus avec comme rythme tous les bruits de la vie (Bugul 2009: 171-172).

El dolor recurrente que atraviesa toda la novela junto al mundo sórdido de las drogas y la prostitución que conoce en Europa conducen a la protagonista a una crisis psicológica que linda con la locura. La alienación presente en su texto no es exhibida como una problemática individual sino como el mal colectivo que aflige a todos los habitantes del África poscolonial. “Le colonialisme avait tout ébranlé. Et la conscience s’était noyée dans l’aliénation...” (Bugul 2009: 77). Es la locura de quien rechaza las normas impuestas por el extranjero y osa denunciar su desasosiego que se condice con el malestar que respira toda una sociedad. ¿Será por eso que el baobab enloqueció?

¿Se trata solo de la colonización o del abandono sufrido por su madre? Bugul advierte que su problemática no puede reducirse a una fórmula simplista sino que es mucho más compleja de entender. La historia no se resume a la esclavitud. A la crítica de la colonización y de la asimilación se une la expresa referencia a la decepción sufrida por todo un país tras la ansiada independencia, sentida finalmente como una afirmación de la dependencia.

Así pues, la narradora realiza en esa búsqueda identitaria una suerte de viaje introspectivo analizando su yo íntimo, “... a través

de la transcripción de sus diversas experiencias y la reproducción de su recorrido, Ken ha logrado confrontar sus angustias y su traumatismo interior” (Cazenave: 304).

La novela finaliza con la imagen del *baobab fou* que la vio nacer, ya muerto:

J'avais pris rendez-vous avec le baobab, je n'étais pas venue et je ne pouvais pas l'avertir, je n'osais pas. Le rendez-vous manqué lui avait causé une profonde tristesse. Il devint fou et mourut quelque temps après. [...] Le soleil veillait le défunt qui était tout en lumière. Les oiseaux portaient le deuil [...] Sans parole, je prononçais l'oraison funèbre.... (Bugul 2009: 222).

Este desenlace trágico del baobab podría ser estimado como la pérdida de toda esperanza y el fracaso de su búsqueda identitaria. Sin embargo, y tal como afirma Díaz Narbona: la ontología africana no considera la muerte como el fin de la vida sino más bien como un re-nacer.

La escritora evidencia en esta novela su búsqueda de solución a la crisis identitaria personal que enfrenta desde temprana edad y que a su vez se superpone a la falta de identidad nacional que afecta no solo a Senegal, sino también a otros países africanos. El baobab concebido como un símbolo ancestral venerado desde épocas remotas, testigo viviente del devenir de una comunidad, confidente de alegrías y desdichas, se convierte en conciencia animada, en refugio hospitalario de los espíritus y abrigo de los habitantes. El baobab no puede morir como no pueden morir las tradiciones y la herencia cultural de un pueblo.

Ken Bugul utiliza la naturaleza y en particular la metáfora vegetal del *baobab fou* para describir de manera oblicua las graves crisis sociopolíticas que han marcado la evolución de la sociedad, apartándola de su propia lógica. A través de ese gigante solitario cuenta su propia alienación que es la de todo un continente. Otra forma de denunciar los conflictos que han convulsionado los distintos momentos de la historia de África.

## Bibliografía

Bugul, Ken (2009). *Le baobab fou*. París: Présence Africaine Éditions.

Cazenave, Odile (1996). *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan.

Díaz Narbona, Inmaculada (1995). "Ken Bugul ou la quête d'identité féminine". *Francophonie*, 4. 91-106.

Gehrmann, Suzanne y Gronemann, Claudia (2013). *Les enjeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française*. Paris: L'Harmattan

Sitografía

[http://www.utilidad.com/la-importancia-del-arbol-baobab-en-la-cultura-africana\\_1006](http://www.utilidad.com/la-importancia-del-arbol-baobab-en-la-cultura-africana_1006)

<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/8165/17213460.pdf?sequence=1?>



## **Desarraigos, memorias, resistencias, según Amélie Nothomb**

Mónica Martínez de Arrieta  
Universidad Nacional de Cuyo

### **Resumen**

Los sucesivos traslados de Amélie Nothomb, desde su nacimiento en Japón, y sus consecuencias, aparecen narrados en varias de sus obras, marcados por la evocación de los guetos y exilios sufridos, reales o simbólicos, que vivió o imaginó, en diferentes circunstancias de extrañamiento. En la mayoría de sus libros el desarraigo interior dobla y supera en intensidad e importancia el distanciamiento físico. En este trabajo estudio en algunas obras de la autora el entrecruzamiento de memorias –personal, histórico-cultural y literaria–; en diferentes situaciones de exilio atravesadas por el hambre generalizada: del cuerpo, de los otros y de lo Otro, y la resistencia a los poderes del organismo, y a los cánones autoritarios y opresivos. La escritura es para Nothomb un ejercicio de memoria, imaginación y tenacidad, que le permite recomponer su hambre infinita, del cuerpo y el espíritu, en un ejercicio permanente de liberación.

### **Palabras clave**

exilio – memoria – hambre – resistencia

Las figuras del archipiélago y el gueto remiten a un conjunto, de islas o de personas, marginadas de la sociedad o en situación de alejamiento. Ambas singularizan la obra de Amélie Nothomb, leída

como una reunión de escritura de exilios, reales y simbólicos, en la que se entrecruzan memorias y resistencias. Su *Biografía del hambre* (2004) señala un recorrido posible por el piélago de su vida y obra. El libro comienza con la evocación del archipiélago de Vanuatu,<sup>1</sup> cuyos habitantes no conocieron nunca el hambre. Este lejano y paradisíaco lugar, de abundancia natural y aislamiento, permite a la autora introducir y hablar de uno de sus tópicos centrales: la marginalidad y el sufrimiento provocados por su “hambre generalizada”: “La faim, c’est moi. À supposer que je sois un univers, je tiens en cette force unique : la faim. Aussi loin que remontent mes souvenirs, j’ai toujours crevé de faim” (Nothomb 2004 : 19).

Los sucesivos traslados y desarraigos, desde su nacimiento en Kobe, Japón, en 1967, son para Amélie motivo y materia de evocación personal, histórico-cultural y literaria, de los distintos lugares del mundo donde se desarrolló su vida: Japón, China, Estados Unidos, Laos, Birmania, Bangladesh, hasta su regreso en 1989 a Bélgica, donde se dedica a la escritura. Esas expatriaciones geográficas implican situaciones extraordinarias de exilios simbólicos, más poderosos y difíciles de superar que el mero distanciamiento espacial, y son el centro de sus obras, autobiográficas o no. En las primeras, la memoria le permite tratar de organizar y reorganizar su pasado, con la secreta esperanza de saciar su sed y su hambre, para seguir resistiendo. Para Candau, “el acto de memoria aísla los acontecimientos y los vacía de su duración, los esquematiza de algún modo, esquematización que es una especie de cañamazo racional, un plan de desarrollo de la narración de nuestro pasado” (2002: 31). En el caso de Amélie, ese tiempo transcurre en una isla, Japón, en Sukugawa, y es el de su primera infancia, marcada por la abundancia, la variedad de la naturaleza y la gente, el cariño de su niñera-madre, Nishio-san, de Juliette, su hermana, por la experiencia negativa del Jardín de Infantes japonés, el *Yôchien*, que la separa de sus hermanos, que asisten a la escuela americana, pero le deja el aprendizaje de una lengua que nunca olvidará, el *franponais* en esos años, el japonés después. Cuando recuerda esos primeros cinco años de su vida no duda en afirmar: “Je vénérâis l’empire du Soleil Levant, sa sobriété, son sens de l’ombre, sa douceur, sa politesse” (Nothomb 2004: 78).

---

<sup>1</sup> El archipiélago de Vanuatu, antes Nouvelles Hébrides, se encuentra a lo largo de Nueva Caledonia y las islas Fidji.

Sin embargo, esta visión idílica cambiará completamente años después, cuando vuelva a Japón, a Tokio, a los 21 años, para trabajar como intérprete en un gueto empresarial, la compañía Yumimoto, en épocas de la producción “just in time”.<sup>2</sup> Allí descubre lo que es y significa la disciplina más estricta, la crueldad y el sadismo que se ejerce sobre una mujer, occidental por añadidura, para aniquilar toda aspiración o hambre individual, cuando le ordenan realizar trabajos absurdos e inútiles (terminará limpiando los baños masculinos). Debe doblegarse con obediencia ciega a los mediocres superiores y burócratas que mandan y humillan, buscando acumular poder personal y, supuestamente, sabiduría *zen*, según una interminable lista de jerarquías, cuando toda resistencia es inútil frente al antiguo protocolo imperial nipón, que establece la forma de dirigirse al Emperador: con *Stupeur et Tremblements*, título de la obra en la que evoca esa experiencia.<sup>3</sup> A pesar de no haber reencontrado el Japón de su infancia, la reminiscencia le permite conectarse con el pasado que añora: “Pourtant, les mots nippons revenaient par wagons dans ma tête. Je vivais une formidable aventure de la mémoire. J’avais vingt et un ans, mais j’avais cinq ans” (Nothomb 2044 : 183). A esa edad de Amélie, la familia se traslada en 1972 a Pekín, donde pasará tres años, período en el que la niña sufrirá un terrible desarraigo con sus consecuencias: “Mon exil de l’humidité se traduisit immédiatement par la découverte de l’asthme [...] Vivre à l’étranger était un mal respiratoire” (Nothomb 2004: 58).

En China descubre que su conflicto permanente con la comida y la bebida es en realidad la manifestación de lo que llama un “hambre generalizada”: del cuerpo, de los otros, de lo Otro, del Absoluto. “Pensamiento y memoria –afirma Candau– se organizan en función de la presencia del otro (grupo o individuo). Incluso aquel que se coloca *fuera del mundo* [...] se sitúa *en relación* con el mundo. El propio *cogito* cartesiano se manifiesta y se expresa gracias a un lenguaje, es decir, a través de un fenómeno evidentemente social” (2002: 15). Es lo que hace Nothomb cuando decide narrar esa etapa de su vida en *El sabotaje amoroso* (1993-2010). En el

---

<sup>2</sup> Esta expresión designa el sistema de producción de la empresa Toyota, en escala, y sin acumulación de stock, con la que Japón sorprende al mundo de los mercados y los negocios a partir de los años cincuenta.

<sup>3</sup> Esta obra recibió el Grand Prix du Roman de l’Académie Française en 1999, y el premio Internet otorgado por primera vez por los lectores internautas.

gueto diplomático de San Li Tun no lee a Wittgenstein ni a Baudelaire todavía, está enteramente ocupada en la guerra en el gueto entre los hijos de los cónsules y embajadores de distintas nacionalidades: los ingleses en el antiguo gueto de Wai Jiao Ta Lu; los americanos todos juntos en torno a “un tal George Bush”... El grueso de los “efectivos” eran franceses, pero África era el continente más representado, con cameruneses, malíes, zaireños, marroquíes, argelinos... también había chilenos, italianos y rumanos, los únicos belgas eran ellos, y cada uno en su contexto socio-cultural, con el trasfondo del maoísmo, la Revolución Cultural, y la “Bande des Quatre” de Mme Mao et les siens” (Nothomb 2004: 63). El choque con el comunismo fue sorprendente para la familia, pero Nothomb rescata y destaca la figura conciliadora de Chou En-Lai.<sup>4</sup> En esta atroz guerra infantil, todo vale: robo de alimentos, golpes, tormentos, ahogos, orines, aullidos de miedo, suplicios. Había “aliados” y “enemigos”, como en la Historia, los alemanes eran el objetivo a eliminar. Las batallas se suceden ante la inoperancia de los progenitores, ocupados y aislados a su vez en sus importantes tareas diplomáticas, interviniendo esporádicamente, y sin resultado, en la contienda desatada. El gueto diplomático es un gran conjunto de islas, pobladas de niños y adultos, de diferentes lenguas, religiones, culturas.

El amor, otro hambre nunca saciado de Amélie por Elena, la bellísima e indiferente niña italiana, permite asociar el recuerdo personal con la memoria literaria, la guerra infantil en Pekín con aquella otra, mítica, provocada por otra Helena: “Curiosamente la *Ilíada* me ha informado menos sobre San Li Tun que San Li Tun sobre la *Ilíada*” (Nothomb 2010: 143). La escuela francesa, otra isla, no era más que la prolongación de la guerra, y a la dura lucha diaria entre los niños se sumaba, en el invierno, el trabajo de sacar la nieve que bloqueaba las entradas de las casas, tarea que Amélie vive como un “trabajo forzado” de una condenada en una cárcel: “sólo me faltaba la bola atada al pie” (Nothomb 2010: 127). Pero Pekín era también la “Ciudad de los Ventiladores”,<sup>5</sup> donde puede emanciparse y descubrir la libertad de recorrer las calles (incluso el “Boulevard de la

---

<sup>4</sup> Fue el Primer Ministro de la China popular entre 1949 y 1976.

<sup>5</sup> Nothomb recuerda una escena de interrogatorio de la película de Kusturica *Papá está en viaje de negocios* (1985), donde sólo hay tres personajes: el interrogador, el interrogado y el ventilador, que se detiene alternativamente sobre las cabezas de uno y otro, efecto que hace que la escena alcance su cenit.

Fealdad Inhabitable), “a galope tendido”, en ese caballo que le permite resistir, por la velocidad y el viento, le hace “bailar el corazón y relinchar el estómago”, y le ha dado “la libertad que le zumba en los oídos”, por eso afirma: “Ésa es la razón por la cual nunca un caballo ha merecido tanto el nombre de caballo como el mío. Si Elena no fuera ciega, se daría cuenta de que esa bici es un caballo y me amaría” (Nothomb 2010: 57-58). La autora afirma que China tiene en su libro el mismo papel que la peste negra en *El Decamerón*, es decir, se la menciona poco porque es omnipresente, el centro del relato es el sufrimiento del desarraigo y el apartamiento, los intentos de resistencia a la violencia de su “hambre generalizada”, que ella misma resume:

Es una historia de gueto. Es, pues, el relato de un doble exilio: exilio respecto de nuestro país de origen (para mí Japón, ya que estaba convencida de que era japonesa) y exilio respecto a la China que nos rodeaba pero de la que nos manteníamos aislados, en virtud de nuestra condición de huéspedes profundamente indeseables (Nothomb 2010: 109).

En la primavera de 1975, su padre, “gordo y bulímico”, es convocado a la ONU; otro desplazamiento entonces, de Oriente a Occidente, esta vez, de Sukugawa a Nueva York, de lo que llama “el infierno maoísta” al paraíso de la luz y el consumo. Su vida transcurre entre los paseos por las calles llenas de luces, de gente, de cosas deseadas, y los espectáculos: el ballet, los teatros de Broadway, Halloween, el cine, también el Liceo Francés y la casa de vacaciones en Kent Clifffes, y todos los excesos en dulces y alcohol. Ese esplendor norteamericano no logra colmar su carencia esencial de amor y arraigo: “J’avais faim et me créais des univers qui certes ne me rassasiaient pas mais qui déclenchaient du plaisir là où il y avait de la faim” (Nothomb 2004: 109). Cuando sabe que su padre, ese “martyre alimentaire”, será trasladado como embajador a Bangladesh, al alcoholismo infantil se suma el aumento de la potomanía, que significa mucho más que una enfermedad del cuerpo, “n’était-ce pas la métaphore physiologique de mon besoin d’absolu?” (Nothomb 2004: 130). El nuevo exilio la convierte en habitante del “pays de jamais”, “un pays sans retour”, donde viven los “jamaisiens” como ella, sin esperanza, que hablan la lengua del exilio y la nostalgia. Añora los cuentos tradicionales de Occidente que su madre le contaba; “Blanche-Neige”, “Cendrillon”, “Barbe-Bleu”;

y también los de Oriente, que Nishio-san le hizo conocer y amar: “Yamamba la sorcière de la montagne”, “Monotaro l’enfant des pêches”, aunque *Les Mille et une nuits*, leídas y vividas en China sean sólo un recuerdo del tiempo pasado, que puede sólo evocarse, ya que, como afirma Ricœur, “toda memoria se da con el tiempo (*metà chronos*). Se da, por lo tanto *sin* las cosas mismas, pero *con* el tiempo (Ricoeur 1999: 28).

La visita a Calcuta revela la cara más pobre y oscura del mundo, es la experiencia inolvidable de observar gente en permanente agonía, sintiendo la rabia más extrema hacia sí misma y hacia todo lo otro: “Je me mis à haïr la faim, les faims, la mienne, les autres, et même ceux qui étaient capables de la ressentir” (Nothomb 2004: 135). Refugiarse en el silencio y la lectura son las formas de resistencia, también en el leprosario, esa cárcel en medio de la jungla, y en Birmania: “La cire verte” de Colette le permite descubrir la belleza literaria, *Le Pavillon d’or*, de Mishima, le produce “incendios mentales” mientras que *Fedra*, como un espejo, le devuelve la imagen de un cuerpo y una mente atormentados y en lucha contra sí mismos y el mundo: “La lecture était, avec l’alcool, l’essentiel de mes jours: désormais, elle serait la quête de cette beauté insoluble” (Nothomb 2004: 149). El 5 de enero de 1981, día de Santa Amelia, decide dejar de comer, hacer que el hambre muera en una lenta y penosa agonía. En Laos, tiene 15 años, mide 1,70, y pesa 32 kilos: “j’avais tué mon corps. Je le vécu comme une victoire époustouflante [...] la voix intérieure sous-alimentée, s’était tue; [...] je n’éprouvais plus rien » (Nothomb 2004: 166).

Ese enemigo interior y resistente es el mismo contra el que lucha el empresario Jérôme August, demorado y encerrado en un aeropuerto, interpelado por un desconocido Textor Texel, cuyo relato habla de violación y de muerte, y que no es otro que él mismo (*Cosmética del enemigo*, 2001-2007). Pero en la obra de Nothomb hay también enemigos de carne y hueso, que se enfrentan en alguna guerra, los niños en el gueto diplomático, y la pareja de jubilados, Émile y Juliette, en *Les Catilinaires*, quienes encuentran en el campo la casa de sus sueños, bien alejada de la ciudad y sus ruidos, “par un besoin de solitude. Un besoin forcené qui s’apparente à la faim, à la soif et au dégoût” (Nothomb 1995 : 11). Pero este proyecto de vida de un profesor de latín y griego durante cuarenta años se ve progresivamente minado por la presencia desagradable e incómoda de M. Bernardin, este vecino obeso, médico, y mal educado, que se

instala en su casa todos los días entre las cuatro y las seis de la tarde, y que sólo responde con monosílabos, frases cortas, o silencio. Lo que debía ser una isla de felicidad para la pareja, en el exilio elegido, se convertirá en un calvario, una guerra que termina trágicamente. Cuando Émile recuerda, y narra en primera persona su encuentro con quien sería su enemigo, su verdugo, y finalmente su víctima, dice: “Je me souviens pourtant d’être resté figé d’ahurissement, comme Robinson lors de sa rencontre avec Vendredi” (Nothomb 1995: 15). La situación llegará a su máxima tensión y cuando ya no pueda ni siquiera dormir, piensa qué deben hacer, él y su esposa, sin perder la educación y la cordura, para liberarse del enemigo que resiste. Compara su reflexión y su cólera con la de Cicerón pronunciando la primera “Catilinaria” en el Senado romano,<sup>6</sup> y llega a la misma conclusión: sólo con la muerte.

Este tópico, recurrente en la obra de Nothomb, traduce el estado de ese cuerpo hambriento de todo que la exila de los otros y de su propia vida: “J’avais vaincu la faim et je jouissais désormais de l’ivresse du vide [...] j’avais faim d’avoir faim”; [...] “j’étais un cadavre” (Nothomb 2004: 172-173). En Laos y Vietnam se alimenta sólo de palabras, devora los diccionarios, traduce *La Ilíada* y la *Odissea*, lee todos los textos en los que la prisión tiene un papel importante, *La Chartreuse de Parme*, Primo Levi, donde encuentra la frase de Dante: “Les hommes ne sont pas faits pour vivre comme des brutes” (Nothomb 2004: 171), como ella, que vive aislada y encerrada como una bestia. Pero el cuerpo se rebela y rechaza la muerte, cuando decide, lentamente y con dolor, volver a comer, acompañada por *La Metamorfosis* de Kafka y replicando el encierro de Grégoire Samsa. Tiene diecisiete años cuando entra a la Universidad Libre de Bélgica a estudiar Filología, carrera que terminará cuatro años después. En 1989 vuelve a Japón, que ya no es el de su infancia, aunque Nishio san siga allí como antes, y la ayude a encontrar, no sin lágrimas, la energía y los recuerdos para recomponer el cuerpo y la mente escribiendo. El diecisiete de enero de 1995 sucedió el terremoto en Kobé y Amélie habla por teléfono con Nishio,

---

<sup>6</sup> *Catilinarias* reúne las cuatro arengas políticas pronunciadas por Cicerón, en noviembre y diciembre de a.C. 63, cuando era cónsul, contra Catilina, quien intentó asesinar a dos cónsules designados, fue muerto en Pretoria y sus seguidores ejecutados. Salustio, en su *Conjuración de Catilina*, lo presenta como el tipo de una juventud desmoralizada y depravada por las guerras, y dispuesto a todo para satisfacer sus ambiciones.

quien ha perdido todo pero está bien y le da su última lección: “Qu’est-ce que ça fait? Je suis en vie” (Nothomb 2004: 190), palabras con las que termina esta biografía del hambre.

La obra de Nothomb desnuda y transmite un profundo sentido de incompletud, en las formas reales y simbólicas representadas por el “hambre generalizada”, que exilia a la persona de sí misma y de los otros. ¿Cómo organizar y dominar ese conjunto de islas que son el cuerpo, la mente, y los demás? ¿Cómo resistir y liberarse de la obsesión por la destrucción y la muerte? Amélie cree haber encontrado en la escritura una emancipación posible. “Toda persona que recuerda –dice Candau– domestica el pasado, pero sobre todo, se apropia de él, lo incorpora y lo marca con su impronta, etiqueta de memoria manifiesta en los relatos o memorias de vida” (2002: 117). En la alquimia de la ficción, y de la mano de Mnemosina, Nothomb hace surgir reminiscencias de exilios y guetos, reales y simbólicos, vividos o imaginados que, como una reunión de islas, configuran un posible mapa de su vida y obra.

## Bibliografía

Candau, Joël (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Nothomb, Amélie (2012). *El sabotaje amoroso*. Barcelona: Anagrama. [Ed. Original. *Le sabotage amoureux* (1993). París: Albin Michel.]

----- (1995). *Les Catilinaires*. París: Albin Michel.

----- (2004). *Biographie de la faim*. Paris: Albin Michel.

----- (2009). *Cosmética del enemigo*. Barcelona: Anagrama. [Ed. Original. *Cosmétique de l’ennemi* (2001). Paris: Albin Michel.]

----- (2010). *Estupor y temblores*. Barcelona: Anagrama. [Ed. Original. *Stupeur et tremblements*. París: Albin Michel.]

Ricœur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós: Astorisco.



### III. De las tierras de papel y tinta



## **Naturaleza y forma artística en *Salammbô* de Gustave Flaubert**

Jorge Luis Caputo  
Universidad de Buenos Aires  
CONICET

### **Resumen**

El trabajo analiza la relación entre naturaleza, mito y creación literaria en *Salammbô* de Gustave Flaubert. Esta relación es evidente desde el momento en que, para Flaubert, el mito es una forma narrativa de intelección de los fenómenos naturales. Más allá del tramado mitológico que la recorre de principio a fin, la novela esboza en diferentes momentos destacados (caps. III y V) un relato cosmogónico que da cuenta del origen del mundo natural. Si bien esta cosmogonía púnica, pretendidamente arcaica, se vincula con algunas de las especulaciones sobre el comienzo de la vida que circulan en el medio científico francés a mediados del siglo XIX, dicha concomitancia entre ciencia y mitología (en tanto modos de comprensión que organizan un entorno natural múltiple) debe abrirse a la incorporación de otro ámbito: la creación artística. Dichos pasajes genesíacos pueden leerse como claves de la relación conflictiva que se establece entre una naturaleza proliferante y multiforme, y la literatura que intenta captar el mecanismo productivo de esa misma naturaleza al tiempo que debe acotarlo a los límites de una obra de arte cerrada.

### **Palabras clave**

*Salammbô* – Creuzer – cosmogonía – generación – representación

## I.

El propósito del presente trabajo es analizar las relaciones entre naturaleza y forma artística en *Salammbô* a partir de la consideración de algunos elementos que integran las redes simbólica y mítica del relato. Estudiar las configuraciones bajo las cuales la novela despliega el imaginario religioso resulta insoslayable por cuanto es a través de ellas que la naturaleza encuentra una vía fundamental de representación: para Flaubert, como para la mayoría de los historiadores y mitógrafos de los siglos XVIII y XIX, la simbología y mitología antiguas son esencialmente un ropaje narrativo que pretende explicar el funcionamiento de las fuerzas naturales y reglar, mediante la práctica ritual, las relaciones del hombre con aquellas.

Uno de los núcleos más relevantes de la imagería mítica de la novela está constituido por la reelaboración de la cosmogonía púnica que Flaubert compone sobre la base de una síntesis de diferentes tradiciones y fuentes y que es desarrollado sustancialmente en dos momentos a través de sendos regímenes estéticos: primero, el relato de los orígenes del universo puesto en boca del sacerdote Schahabarim en el capítulo III; luego, la écfrasis de los murales pintados del templo de Tanit en el capítulo V, que repite en forma pictórica la narración anterior. Como esperamos demostrar, dichos pasajes cosmogónicos pueden leerse (en especial a la luz de ciertas afirmaciones de Flaubert en su correspondencia) como claves de la relación litigiosa que se establece entre una naturaleza proliferante, que adopta proporciones monstruosas, y la forma artística que intenta replicarla en todas sus manifestaciones. A su vez, estas expansiones son contestadas en el relato por diversas instancias de concentración y reducción de la multiplicidad de la vida en un objeto unitario que, según veremos, deben vincularse con las teorizaciones de Flaubert en torno a la construcción del artefacto literario.

Cabe decir que lo que sigue no es un intento de ver en *Salammbô* un *roman à clef* de la poética flaubertiana: en este sentido, no comprendemos la dimensión simbólica y mitológica exhibida por la novela como mera alegoría del arte y su praxis, sino que postulamos la existencia de vasos comunicantes entre el universo de las

formas religiosas y el de las formas artísticas que nos permiten hacer inferencias y afirmaciones válidos para ambos.<sup>1</sup>

## II.

El problema de la representación de la naturaleza es puesto en primer plano en aquellos pasajes del relato que reponen la cosmogonía púnica. Schahabarim, el sacerdote eunuco consagrado a la diosa Tanit, ofrece la primera versión de este origen mítico al presentar la generación del mundo como un proceso de transición desde un caos indiferenciado (una elemental *Matière primitive*, oscura y fluida, mezcla donde residen formas monstruosas)<sup>2</sup> hacia una progresiva separación o consolidación de los entes naturales. La identificación gradual de los seres en el discurrir de la creación no implica que el mundo presentado en *Salammbô* posea contornos nítidos y bien definidos. Por el contrario, la novela destaca con insistencia la presencia constante de esa cualidad líquida y mudable que, como motor de la generación, subyace tras la realidad visible.<sup>3</sup>

Ahora bien, incluso esta lábil materia puede, en principio, ser configurada estéticamente: el mismo sacerdote sostiene que esas formas incoherentes “sont peintes sur la paroi des sanctuaires” (709) y, en el capítulo V, la pregunta por la representación figurativa que correspondería a una naturaleza en continua transformación recibe

---

<sup>1</sup> Esas relaciones habían sido señaladas, entre otros, por Friedrich Creuzer y Ernest Renan, importantes autoridades a las que Flaubert recurre durante el proceso de redacción de la novela. En la Introducción a su monumental *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Creuzer presenta una hipótesis del nacimiento de la epopeya en términos de un desarrollo progresivo de la forma simbólica mediante el cual adquiere preeminencia el elemento estético por sobre el místico (44). Las citas de dicha obra están tomadas de la edición francesa de 1825 que utiliza Flaubert, reelaborada (más que simplemente traducida) por J. D. Guigniaut bajo el título de *Religions de l'Antiquité*. Por su parte, en sus *Études d'histoire religieuse*, Renan describe la relación entre mito y roman como un desarrollo (o caída) que lleva del discurso mítico al relato histórico y novelesco a partir de una progresiva pérdida del sentido religioso inherente al primero (cf. Bouvier 2010a).

<sup>2</sup> Flaubert, 1964: 709; en adelante, todas las citas de la novela se hacen por la presente edición, indicando número de página.

<sup>3</sup> Es el ámbito de acción de Tanit, la “última creada”; la diosa es precisamente una cambiadora de formas, una creadora de ruinas y monstruos: “Tu putréfies les cadavres! Tu formes les perles au fond de la mer!” (708), “Pourquoi changer tes formes, perpetuellement?” (*ibid.*); “tes yeux dévorent les pierres des édifices...” (*ibid.*).

una respuesta (al menos provisoria) en la descripción de las pinturas del santuario de Tanit, pasaje que, a los propósitos de nuestro trabajo, debe ser citado *in extenso*:

...ils [Mâtho y Spendius] aperçurent tout à l'entour une infinité de bêtes, efflanquées, haletantes, hérissant leurs grifes, et confondues les unes par-dessus les autres dans un désordre mystérieux qui épouvantait. Des serpents avaient des pieds, des taureaux avaient des ailes [...] des fleurs s'épanouissaient dans la mâchoire des crocodiles, et des éléphants, la trompe levée, passaient en plein azur, orgueilleusement, comme des aigles. Un effort terrible distendait leurs membres incomplets ou multipliés [...]; et toutes les formes se trouvaient là, comme si le réceptacle des germes, crevant dans une éclosion soudaine, se fût vidé sur les murs de la salle. (718).

Son retomadas aquí algunas de las características del mundo natural sugeridas por Schahabarim: el cosmos se encuentra atravesado por una fuerza de creación que es fundamentalmente dolorosa, confusa; los seres que lo habitan están sometidos al desgarramiento del tiempo; el impulso vital es una energía amoral, desbordante y, sobre todo, irracional.<sup>4</sup> No hay pues un ordenamiento teleológico en la naturaleza, ni su desarrollo acompaña el decurso histórico del hombre: la repetición del ciclo de creación y destrucción y la combinación azarosa conforman el único esquema reconocible, asimilable a la figura de un *torbellino* que, por lo demás, aparece recurrentemente en el relato (véase Caputo).

Si por detrás del orden visible se oculta una fuerza caótica siempre dispuesta a nuevas creaciones y metamorfosis, el fragmento citado parece sugerir que sólo una acumulación vertiginosa de las representaciones puede hacer justicia a esa actividad inagotable. Ahora bien, en la introducción a su *Religions de l'Antiquité* –texto que Flaubert sigue muy de cerca al redactar su cosmogonía cartaginesa (Bouvier 2010b)–, Friedrich Creuzer describía como propia de las religiones orientales esta voluntad de expresar en las imágenes

---

<sup>4</sup> La descripción de las pinturas del santuario recuerda en cierta medida a la caracterización que Joseph de Maistre, en sus *Veladas de San Petersburgo*, había hecho del mundo físico en términos de un gran gabinete de historia natural destruido por un temblor de tierra a consecuencia del cual “Los mariscos ruedan en la sala de los minerales, y el nido de un colibrí descansa sobre la cabeza de un cocodrilo” (271). Sin embargo, allí donde el ojo católico del conde quiere ver ya una mano divina restaurando el orden primordial (y por lo tanto dotando de una significación, de un *sentido* a la destrucción) Flaubert no ve más que la estructura metamórfica, estéticamente gozable, de la naturaleza.

de sus divinidades “toutes les idées qu’ils s’en faisaient, tous les rapports, tous les points de vue...” (72). De allí que se produjeran, verbigracia, “ces dieux de l’Inde à plusieurs têtes et à plusieurs bras [...] Ce même besoin de tout exprimer multiplia les attributs jusqu’à l’infini...” (72). Las divinidades hindúes de las que habla Creuzer encuentran su correlato en estas figuras animales que constituyen la vida primigenia, caracterizadas por una anomalía que implica ya un exceso, ya un defecto de la forma, o bien hibridaciones entre especies diferentes.

Pero, como sostiene el filólogo alemán, este intento de dar expresión a la plenitud infinita de la divinidad y la naturaleza a partir de una suma caótica de imágenes sólo puede fracasar desde el momento en que se advierte que una figuración semejante jamás podría agotar las posibilidades de combinación.<sup>5</sup> Todavía más: para Creuzer, esta manera de concebir las representaciones simbólicas, en ausencia de toda regla y medida, ha extraviado a los pueblos orientales del camino de la belleza. La forma se quiebra y lo bello es sacrificado al elemento místico.

“Nous avons trop de choses et pas assez de formes...”, escribe Flaubert a Louise Colet;<sup>6</sup> en cambio, en el santuario de Tanit podían percibirse *todas* las formas: como reservorio de figuras, el templo constituye una zona utópica de la creación literaria, esto es, la posibilidad de disponer de todas las variantes estéticas, contemplar todas las ficciones posibles. Sin embargo, esta *écfrasis* no deja de plantear un cierto despliegue, una extensión numerable de las figuras. Recorrerlas acumulativamente recuerda el costado expansivo y doloroso del proceso creativo flaubertiano, búsqueda que también asume en ocasiones un carácter caótico.<sup>7</sup> En definitiva, lo que puede

---

<sup>5</sup> La multiplicación de las imágenes indica así la falencia de la figuración: “...en-tassant signes sur signes et symboles sur symboles, pour atteindre à la plénitude sublime de la Divinité, elles semblaient, dans le désir et à la fois dans l’impuissance de la représenter tout entière, avertir le croyant qu’on ne saurait épuiser par-là ces inépuisables profondeurs...!” (72).

<sup>6</sup> *Correspondance* (Corr. en adelante), II 298. Las citas del epistolario de Flaubert se hacen por la edición de Bruneau y Leclerc para La Pléiade (1973-2007), indicando número de volumen y página correspondiente.

<sup>7</sup> Por ejemplo, al redactar la escena de los comicios de *Madame Bovary*: “Ma cervelle me semble petite pour embrasser d’un seul coup d’œil cette situation complexe. *J’écris dix pages à la fois, sautant d’une phrase à l’autre*” (II 449; nuestras cursivas).

entreverse aquí es el problema del *mot juste*, incluso entendido de manera literal: los dioses (y con ellos, la naturaleza a la que dan expresión) pueden tener diferentes simulacros y nombres porque el mundo natural es percibido por los sujetos en sus diversas e incoherentes aristas: “...chaque dieu se manifestant par des formes différentes, des cultes souvent contradictoires témoignaient à la fois du même principe...” (709).<sup>8</sup>

La búsqueda estética debe orientarse entonces hacia la consecución de una forma indivisible y cerrada. Quien pretenda aferrar el caos del mundo (natural o histórico) representando cada una de sus manifestaciones no puede sino quedar atrapado nuevamente en la multiplicación: no habrá, en sentido propio, obra de arte. Aconseja Flaubert a Colet: “Travaille, médite, médite surtout, condense ta pensée, tu sais que les beaux fragments ne sont rien. L’unité, l’unité, tout est là! L’ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d’aujourd’hui [...] Mille beaux endroits, pas une œuvre. Serre ton style...” (I 389). Condensar, estrechar son los pasos para la construcción de la auténtica forma artística cuyo trazo más destacado reside entonces en su carácter unitario. Es claro que, para el autor de *Madame Bovary*, no se trata de eliminar todo rastro de contradicción apelando a una idealización ajena a la naturaleza, sino de obtener (tarea ingrata e improbable, pero definitoria del gran arte) una forma clausurada que englobe esas oposiciones y permita observarlas, retomando su expresión, en un único *coup d’oeil*.<sup>9</sup> La tarea consistirá pues en reproducir el mecanismo de creación de la naturaleza, sus *procedimientos*, no cada uno de los objetos que son su resultado. La obra de arte bien construida abriga en sí misma una suerte de prin-

---

<sup>8</sup> Cf. la enumeración de las diferentes denominaciones de Tanit: “-‘O Rabbetna!... Baalet!...Tanit! [...] Anaïtis! Astarté! Derceto!, Astoreth! Mylitta! Athara! Elissa! Tiratha!” (708). Por razones de espacio, no analizaremos aquí la importancia de la traducción de la Biblia realizada por Cahen (y que tanto peso ha tenido en la escritura de *Salammô*) en la postulación del hebreo como lengua primigenia que establece una relación directa entre el lenguaje y el mundo, entre la palabra y la cosa; sobre el tema, cf. Bouvier (2009).

<sup>9</sup> Para Flaubert, Oriente es la cifra del carácter poético precisamente a partir de su naturaleza contradictoria: “C’est que j’aime [...] dans l’Orient, c’est cette grandeur qui s’ignore, et cette harmonie de choses disparates.” (II 283). Ciertamente, la contradicción subsiste, pero *sintetizada* en la forma –“Ne sens-tu pas combien cette poésie est complète, et que c’est la grande synthèse?” (*ibid.*)–, en el *gesto*: “Je me rappelle un baigneur qui avait au bras gauche un bracelet d’argent, et à l’autre un vésicatoire” (*ibid.*); cf. Séginger (84).

cipio eterno, similar a una “fuerza divina”, del cual es también producto.<sup>10</sup> Ahora bien, como si se tratara de una réplica al ritmo expansivo de las figuraciones del mundo natural, es posible leer en la novela al menos dos momentos en los que se propone la experiencia de una síntesis de la multiplicidad del universo fenoménico en una única mirada abarcadora.

### III.

Inmediatamente después de la descripción de las pinturas del templo, a medida que Spendius y Mâtho penetran más profundamente en el recinto, asistimos a una progresiva contracción, una abstracción de las formas culturales que culminará en la visión del velo de Tanit. En efecto, el *zaiïmph* de la diosa aglutina la dispersión de las figuras y puede ser leído no sólo en clave metatextual, como indica G. Séginger,<sup>11</sup> sino también metapoética. En principio, este tejido opera una reducción con respecto a las imágenes del santuario: las incorpora, junto con los demás dioses de la ciudad, “dans les profondeurs de ses plis” (718); es etéreo, evanescente, pero al mismo tiempo logra condensar en una forma única todas las coloraturas de la naturaleza: “tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l’aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelante, léger.” (718) Esta posibilidad de concentración del mundo natural múltiple en la singularidad del objeto hace del *zaiïmph* un emblema de las grandes obras de arte, que son para Flaubert:

sereines d'aspect et incompréhensibles. Quant au procédé, elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'Océan, pleines de frondaisons, de verdure et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel. [...] Cela est sans fond, infini, multiple. Par de petites ouvertures on aperçoit

---

<sup>10</sup> “Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l’harmonie de l’ensemble, n’y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d’éternel comme un principe? [...]. Ainsi pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ? Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée?” (V 31).

<sup>11</sup> “Image de la totalité, du changement et de la multiplicité, le *zaiïmph* devient la métaphore d’un sens désiré et redouté, mais qui se dérobe finalement” (1987: 185).

des précipices ; il y a du noir en bas, du vertige. Et cependant quelque chose de singulièrement doux plane sur l'ensemble ! C'est l'éclat de la lumière, le sourire du soleil, et c'est calme ! c'est calme ! (II 417).<sup>12</sup>

El segundo elemento de unificación es el recinto de las piedras lunares del palacio de Hamilcar. Este espacio se constituye declaradamente como lo contrario de la sala pintada del templo de Tanit: si allí las formas se multiplicaban en un delirio de la imaginación mítica, aquí las piedras sagradas poseen características casi abstractas (son redondas, oscuras, pesadas), símbolo de una constricción o condensación de la vida. Su densidad es signo de la “cohesión des choses terrestres” (729), en ellas Hamilcar contempla la imagen total de una naturaleza que los hombres solo pueden abarcar parcialmente, mediante tiempos múltiples y representaciones inestables: “Il [Hamilcar] s’efforçait à bannir de sa pensée toutes les formes, tous les symboles et les appellations des Dieux, afin de mieux saisir l’esprit immuable que les apparences dérobaient” (729).<sup>13</sup> La anulación de las formas individuales y la búsqueda del principio generador que está detrás de todas ellas (el espíritu inmutable, ese *même principe* que hemos visto mencionado anteriormente) establecen un paralelo con la praxis artística que querría encontrar el sistema o mecanismo *poiético* del mundo para, al imitarlo, producir sus figuras, evitando detenerse en la descripción escrupulosa (enumerativa, discreta en el sentido matemático del término) de cada uno de sus entes.<sup>14</sup> Si puede decirse que para Flaubert el artista es un órgano-  
ojo cuyo trabajo consiste en desvelar el funcionamiento poético de la naturaleza (Séginger 1987: 87) entonces el recinto de las piedras lunares provee a Hamilcar de un espacio que le permite anular la demasiada cercanía del mundo, contemplarlo como un todo en sus

---

<sup>12</sup> Como sostiene A. Bouvier (2010a), en el velo de la diosa puede reconocerse además un eco de la teoría de Renan del signo mítico, caracterizado por ser semánticamente indeterminado y semióticamente indivisible: la similitud con las concepciones flaubertianas sobre la forma artística son evidentes.

<sup>13</sup> Nótese que la multiplicación de las figuras que se encuentran *por fuera* del espacio sagrado aparece bajo la forma de un torbellino: “Le jour extérieur frappait contre les feuilles de laitier noir. Des arborescences, des monticules, des tourbillons, de vagues animaux se dessinaient dans leur épaisseur diaphane...” (185).

<sup>14</sup> “...habituons-nous à considérer le monde comme une œuvre d’art dont il faut reproduire les procédés dans nos œuvres” (II 284).

principios esenciales y, desde allí, intentar controlarlo. En este sentido, la ataraxia que experimenta el general cartaginés tras pasar por este recinto<sup>15</sup> recuerda la *impassibilité* que, a semejanza de Dios, debe dominar al artista: “La vie, la mort, la joie et les larmes, tout cela se vaut, en définitive. Du haut de la planète Saturne, notre Univers est une petite étincelle. Il faut tâcher, je le sais bien, d’être par l’esprit aussi haut placé que les étoiles” (II 773).

#### IV.

Ahora bien, tanto el velo de Tanit como las piedras lunares de Hamilcar son apenas encarnaciones transitorias de esa anhelada forma estética: para Salammbô, por ejemplo, la fascinación que ejerce la tela se trueca en desdén una vez que ha conocido los favores carnales de Mâtho; asimismo, la contemplación distanciada del mundo fenoménico no impide que, hacia el final de la novela, Hamilcar se engañe al pensar en la fortuna futura de su linaje y su ciudad, que él imagina gloriosa pero que acabará en desastre.

En definitiva, la concepción de una forma absoluta, la idea de una obra de arte que, como un microcosmos perfecto, refleje y admita en sí misma todo un universo de apariencias, no deja de ser (en este relato al menos) un desiderátum, un punto utópico de la praxis artística que guía las búsquedas y las investigaciones sin ser alcanzado nunca plenamente.

#### Bibliografía

Bouvier, Agnès (2009). “*Salammbô*, la Bible et la matière du Monde”. *French Studies*, n° 1, Vol LXIII. 41-52.

------(2010a). “Au rendez-vous allemand (2)”. *Flaubert*. n° 4.  
Consulta en línea 30/08/2012: <http://flaubert.revues.org/1229>.

------(2010b). “La ‘Genèse’ de *Salammbô*”. *Genesis*, n° 31. 109-126.

---

<sup>15</sup> “Il sentait pour la mort et pour tous les hasards un dédain plus savant et plus intime. Quand il se releva, il était plein d’une intrépidité sereine, invulnérable à la miséricorde, à la crainte...” (729).

Caputo, Jorge Luis (2012). "Experiencia y representación de la temporalidad en *Salammô* de Gustave Flaubert". En: *Actas del V Congreso Internacional de Letras. Facultad de Filosofía y Letras (UBA)*. Buenos Aires, 2012. 649-655. URL: <http://2012.cil.filo.uba.ar/>

Creuzer, Frédéric (1825). *Religions de l'Antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques; ouvrage traduit de l'allemand, refondu en partie, complété et développé par J. D. Guigniaut. Tome premier, première partie*. París: Treuttel et Würzt, libraires.

De Maistre, Joseph (2007) [1821]. *Las veladas de San Petersburgo*. México D.F.: Editorial Aldus.

Flaubert, Gustave (1964) [1862]. *Salammô*. En: *Œuvres complètes. Présentation et notes de Bernard Masson*. 2 vol. París: Éditions du Seuil.

----- (1973-2007). *Correspondance. Jean Bruneau – Yvan Leclerc (eds.)*. 5 vol. París: Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade".

Hamilton, Arthur (1917). *Sources of the religious element in Flaubert's Salammô*. Baltimore: The John Hopkins Press.

Séginger, Gisèle (1987). "L'artiste, le saint: les tentations de Saint-Antoine". *Romantisme*, n°55. 79-90.

----- (2000). *Flaubert. Une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.

# **De Béroul a Gottfried: el devenir alegórico de la imagen del amor en la leyenda tristaniana**

Jezabel Koch  
Universidad de Buenos Aires

## **Resumen**

De innegable ascendencia céltica, la leyenda tristaniana encuentra su momento de mayor difusión durante la segunda mitad del siglo XII en los dominios de la dinastía Plantagenêt. Fruto de semejante auge, la crítica postula la existencia de un “arquetipo” francés, un modelo común, del cual derivarían las diversas versiones del mito, entre ellas la escrita por Thomas de Inglaterra. Compuesta en anglo-normando, inspirará la versión alemana de Gottfried von Strassburg (siglo XIII), distinguida por su belleza y originalidad. En esta versión alemana, el autor presenta al hombre ideal, aquel para quien contará la “historia de amor” de Isolda y Tristán. Pero así como Gottfried narra para un lector particular, así también lo hará sobre un amor en especial; aquel que permite convertir a los corazones nobles en aquello que son. El presente trabajo buscará abordar los modos en que este amor se concreta, partiendo de la premisa de que para entender de manera más acabada su constitución, preciso será contrastarla con otra historia de amor, la de Rivalín y Blancaflor, padres de Tristán. De esta manera, la historia de los progenitores, erigida como término de comparación, no sólo permite comprender las formas en que se modela el amar constitutivo de los *edelen*

*herzen*, sino que obliga a preguntarnos por el valor que cobra la presencia del filtro de amor en la unión de Isolda y Tristán. Finalmente, nos proponemos elucidar el valor del brebaje a la luz de una lectura contrastiva de la obra de Gottfried con la versión atribuida a Béroul.

### **Palabras clave**

amor verdadero – *edelen herzen* – filtro de amor – *fine amor* – siglo XIII

*...morimos juntos  
de amarnos...*  
Barthes

Imposible es negar el origen céltico de la gesta de la leyenda tristaniana. Y también lo es el hecho de que este “complejo mítico” (Beltran 1996: 17) encuentre la posibilidad de trascender en la Historia una vez anclado en las tierras dominadas por Enrique II y Leonor de Aquitania. Pues es allí, en la Inglaterra Plantagenêt y en sus dominios continentales, donde la trágica historia de los amantes encontrará el desarrollo de sus versiones, hasta hoy conocidas, en manos francesas.

Invisible para nosotros, la crítica postula hacia mediados del siglo XII, la constitución de un “arquetipo” francés, modelo común al cual remiten las versiones más antiguas que se han conservado: el fragmentado poema de Béroul; la obra de Eilhart von Oberg, único testimonio completo; y el *Tristán* de Thomas de Inglaterra. Compuesto en anglonormando, éste inspirará entre otras, la versión alemana de Gottfried von Strassburg (siglo III), quien “dándole forma” al poema de Thomas y conservando el giro copernicano que lo deja ligado al tan mentado *sens courtois*, nos entrega con esta obra una versión de la leyenda tristaniana que se distingue por su belleza y originalidad. Pero, especialmente, por constituirse desde el principio casi al estilo de un tratado de amor. Su imagen, entonces, será la que nos guíe en esta lectura que busca esclarecer los nuevos sentidos de un amor de tan larga tradición.

En el prólogo a su versión, Gottfried delinea y presenta al hombre ideal.<sup>1</sup> Hombre que tiene por particular enseña su noble corazón. Es a ellos, a estos hombres y a sus corazones nobles, para quienes Gottfried narra, para quienes contará la “historia de amor” (193) de Isolda y Tristán.

De esta manera, la imagen del amor se anuncia desde el principio como protagonista. Pero así como Gottfried narra para un lector particular, así también lo hará sobre un amor en especial, aquel que es por esencia contradictorio: vida y muerte, alegría y dolor.<sup>2</sup> Amor verdadero, amor profundo que permite convertir a los corazones nobles en aquello que son.

El presente trabajo buscará abordar los modos en que este amor se concreta, partiendo de la premisa de que para entender de manera más acabada su constitución, preciso será contrastarla con otra historia de amor, la de Rivalín y Blancaflor, padres de Tristán. De esta manera, la historia de los progenitores, erigida como término de comparación, no sólo permite comprender las formas en que se modela el amar constitutivo de los *edelen herzen*, sino que obliga a preguntarnos por el valor que cobra la presencia del filtro de amor en la unión de Isolda y Tristán. Finalmente, nos proponemos elucidar el valor del brebaje a la luz de una lectura contrastiva de la obra de Gottfried con otra versión, la atribuida a Béroul.

Iluminada, entonces, por ambas historias, la imagen del amor que une a Tristán e Isolda se nos revelará en todo su esplendor como fiel ejemplo de la llamada *fine amor*, respecto de la cual el bebedizo no es más que “une image idéalisée de l'amour accepté, désiré, ou, plus exactement peut-être, un garant symbolique de l'amour immuable, éternel” (Frappier 1963: 273).

## 1. El amor de Rivalín y Blancaflor

---

<sup>1</sup> Todas las citas corresponden a la edición consignada en la Bibliografía, y se indicará a continuación de cada una y entre paréntesis el número de página correspondiente.

<sup>2</sup> Si bien es cierto que esta característica inmanente al amor puede encontrarse expresada desde el comienzo del texto, nos parece interesante citar la definición que propone Gustavo Fernández Riva: “El amor es también la unión de los opuestos: alegría-tristeza, vida-muerte, verdad-mentira, traición-fidelidad, dulzura-amargura” (2012: 248-9).

Atender a la historia de amor de los padres de Tristán es comprender, en principio que, como afirma Serés, “[l]a correspondencia [...], propia del amor verdadero, precisa de la semejanza previa [...] de los amantes” (1996: 107). Durante la fiesta de Marc, donde todo brilla por su esplendor, dando gusto a los ojos, aquellos que se distinguen del conjunto de cortesanos son los futuros enamorados, Rivalín y Blancaflor. Ella, “prodigio de hermosura particularmente extraordinario” (200) hace que los nobles masculinos corazones se colmen de alegría. Mientras que él, desplegando su encanto en la lucha, “superaba con mucho a todos los demás” (200). Así, los futuros amantes, destacándose de su entorno, se muestran como seres únicos, y por lo mismo, semejantes. Y será esa semejanza, la base fundamental para que pueda nacer la correspondencia en su amor.

Jóvenes, bellos, únicos, el azar hace que ambos se encuentren y crucen sus primeras palabras. Pero la inteligente dama, quien ya tenía conquistado su corazón, decide declarar de forma encubierta su amor por medio de un *jeu de mots*: “Por causa de alguien que tengo cerca, el mejor que encontré jamás, me habéis causado tristeza” (201). Rivalín, se verá entonces obligado a interpretar; pero si el juego de palabras suponía un signo turbio, el suspiro y la bendición de los que iba acompañado, esclarecieron la situación. Rivalín llega a la conclusión correcta, y con ella, al amor. Amor recíproco, que si en principio precisa del requisito *sine qua non* de la semejanza previa, se concreta en el intercambio de corazones (Serés 1996): “Sí, Blancaflor y Rivalín, el rey y la reina encantadora, compartían con fidelidad el reino de sus corazones. El de ella le pertenecía a Rivalín; a cambio el suyo era de ella” (202). Pero este amor, como afirma el narrador, tiene como intrínseca cualidad la contradicción: “el amor profundo encierra un profundo dolor” (204). Y si su descubrimiento produce una inefable alegría, el desconocimiento de ambos respecto del sentimiento del otro produce un incontenible dolor. De ahí que las primeras compañeras del amor sean para el enamorado las dudas, que lo convierten en un pájaro que libre, “decide posarse sobre una vara enviscada” (203); dudas severas que lo arrastran a un estado de permanente oscilación. Pero hay más compañeros para los amantes, pues el amor no sólo supone dudas, sino también enfermedad.

Hasta aquí, los primeros pasos de los amantes en este *cursus amoris*. Pero este amor recíproco, que exige coincidencia en las cualidades naturales y supone la unión o intercambio de corazones, posee otra característica esencial: la preeminencia de la mirada. Pues,

como explica Serés (1996), la experiencia del amante, que necesariamente se entrega al deseo amoroso, es indisociable de la imagen; en tanto que el deseo tiene a ésta como origen y objeto inmediato. Es por esta razón que, inmediatamente luego de rendirse a la tiranía del amor, los enamorados comienzan a contemplarse con “miradas llenas de ternura” (206) y “ojos anhelantes” (206): “Les sucedió tal y como dice el refrán: allí donde dos enamorados se contemplan recibe nuevo alimento el fuego del amor”. (206).

Sabido es que Rivalín cae herido en el campo de batalla, y que Blancaflor, “incomoviblemente fiel” (207), con la ayuda de su institutriz, logra aproximarse a su amado. Sabido es que pareciera que ella también estaba muerta, pues si el amor es muerte que da vida, “sólo con la muerte del amado puede morir espiritualmente el amante” (Serés, 1996: 115).<sup>3</sup> No obstante, cuando Blancaflor logra dejar de lado la debilidad besando a su amado, despierta en él “sus sentidos y el vigor del amor” (209). Porque Blancaflor “llevaba amor en sus labios” (209), único alimento que necesitan los amantes para sobrevivir y que les permite concebir a Tristán.<sup>4</sup> Pero aún falta un rasgo más para delinear este amor, aquel que da nombre a la obra de Serés (1996): la transformación de los amantes. Si en un principio la semejanza era un requisito exigible para la reciprocidad amorosa, ésta sienta las bases para que el amante se transforme en el amado; no sólo por el intercambio de sus corazones, ni tampoco por la concordia absoluta de sus voluntades, sino también por un fundirse por entero en sí mismos, pasando a ser tan sólo uno:

El pensamiento de los dos estaba dominado por un sólo amor y un solo deseo. Él era ella y ella era él. Él era de ella y ella era de él. Donde Blancaflor estaba, estaba también Rivalín; donde Rivalín estaba, estaba también Blancaflor; donde estaban los dos había un amor sincero (210).

---

<sup>3</sup> De hecho, esto es lo que finalmente terminará sucediendo, ya que, ante la muerte de Rivalín, Blancaflor padecerá un dolor de tal intensidad que no sólo inducirá su parto, sino que acabará con su existencia: “El suyo fue un dolor de muerte total” (215).

<sup>4</sup> Resulta difícil no sentir en esta cita la fuerte reverberancia de la *grotte des amants*, en cuyo resguardo Tristán e Isolda tan sólo se alimentaban del mejor manjar: “el dulce amor balsámico, que confiere tanta dicha al cuerpo y al alma, que nutre el corazón y el espíritu” (425).

¿Qué resta decir de este amor? Tan sólo lo que Gottfried había adelantado a sus lectores en el prólogo: que es oximorónico; y también eterno.

## 2. El amor de Tristán e Isolda

Así como en el caso de Rivalín y Blancaflor, desde un comienzo encontramos que Tristán e Isolda son el uno para el otro. Ambos son bellos, jóvenes e instruidos. Ambos son talentosos, sobre todo para la música y, durante su primer encuentro, gozarán de su mutua compañía en términos de alumna y tutor.<sup>5</sup> Y si bien Tristán (Tantris) debe regresar a Cornualles, alejándose de Isolda, con él se llevará, atesorada, su impresión.

Tiempo después, un segundo encuentro los vuelve a unir. En él, Isolda se destaca por su sagacidad. No sólo es ella quien lo descubre en el bosque, falto de conocimiento a causa de los efectos de la lengua del dragón, sino que también es ella la que, desbaratando el *jeu de mots* de Tristán, descubre su verdadera identidad. Sin embargo, antes de efectuar dicha revelación, Isolda se dejaba perder en la contemplación de este muchacho, como los ojos de los amantes, que parecieran dirigirse a su amado casi por necesidad: “Le inspeccionó de arriba abajo. Todo lo que una muchacha debe mirar en un hombre era en él de su agrado, y ella lo elogiaba en su pensamiento” (330). Estos breves encuentros nos revelan algo que, en el conciso episodio que narra la historia de Rivalín y Blancaflor, no era posible encontrar: la sospecha de un amor que se delinea cautamente, casi como “une sympathie amoureuse, un noeud de tendre amitié” (Frappier 1963: 277). Pero, si bien en estos encuentros es leve esbozo, germen, “ese poder que roba al mundo todo su descanso, el amor” (355) no tardará en llegar.

A bordo de la nave que los conduce a Cornualles, Tristán e Isolda se verán sometidos al poder del amor. Un amor triunfante,

---

<sup>5</sup> De Tristán es posible leer: “Junto al estudio de libros y lenguas dedicó muchas horas a las distintas clases de instrumentos de cuerda. Les consagró tanta aplicación de la mañana a la noche, que acabó dominándolos a la perfección” (220). En tanto que de Isolda el narrador nos cuenta: “Cantando, ella penetró en muchos corazones, abiertamente y en secreto, a través de los ojos y de los oídos. Su canto, el que ella entonaba aquí y por doquier públicamente, era su voz deliciosa, su agradable interpretación instrumental, que con fuerza y distinción atravesaba el reino de los oídos hasta llegar al corazón” (303). Para una aproximación más profunda respecto de los hábitos y habilidades musicales de Tristán, ver Klein.

cuyo curso se revelará equivalente al *cursus amoris* seguido por Rivalín y Blancaflor en los puntos más destacables, aunque no así en la progresión de su narración. Pues, para empezar, Gottfried expone desde el comienzo aquello que era corolario en la primera relación: el que este amor verdadero sea “asimilación y transformación del amante en el amado” (Serés 1996: 99): “Antes de que se dieran cuenta, plantó allí su estandarte triunfante y sometió a ambos a su poder. Se convirtieron en un solo ser unido, ellos que antes habían sido dos y estado separados” (355). Unión de corazones, unión de voluntad: “Los dos tenían ya solamente un corazón. La pena de ella era el dolor de él, el dolor de él la pena de ella” (355).

Una vez que este amor ha sido presentado, una vez que es posible percibir que este amor se reconoce en el de la primera historia, es decir, que estamos ante la misma clase de amor –la de los corazones nobles–, llegan las compañeras de este amor contradictorio: las dudas y su consiguiente oscilación;<sup>6</sup> seguidas de la enfermedad, como les acaece a Rivalín y a Blancaflor. Sin embargo, antes que el padecimiento físico, hará su aparición otro rasgo constitutivo de este amor: la preeminencia de la mirada, que ya se sentía latir en los ojos de Isolda, aun antes de ser gobernada por entero por el amor.

Una vez que el amor se ha introducido en ellos, desbordándolos; una vez que se han acrisolado en su goce así como también en su dolor, llega el momento de su revelación. Revelación que es confesión, una vez más enunciada por labios femeninos, gracias a un *jeu de mots*: “*Lameir* es mi aflicción, *lameir* apesadumbra mi corazón, *lameir* es lo que me duele” (359).

A partir de este momento, ya no hay impedimento alguno para la asimilación total y acabada de estos amantes, que eran “un sólo corazón y un sólo deseo” (359). El *cursus amoris* se ha confirmado: el requisito *sine qua non* de la semejanza previa entre los enamorados, la reciprocidad en su amor, la unión de corazones, la concordancia de voluntades, para finalmente, llegar a la transformación total del amante en el amado, por medio de la fusión. Así, este amor verdadero volverá a erigirse en los términos antes mencionados, el del oxímoron y la eternidad: “Si la maravillosa Isolda ha de ser siempre mi muerte en esta forma, entonces me esforzaré con gusto por conseguir un morir eterno” (366).

---

<sup>6</sup> Preciso es resaltar, aunque exceda las posibilidades del presente trabajo, que a diferencia de Rivalín y Blancaflor, Tristán e Isolda no sólo padecen de dudas, sino también de algo relativo a la mirada de un “otro”: vergüenza.

### 3. El amor de Tristán e Iseo

Pero hay un dato que hasta aquí se ha omitido intencionalmente. Y es el hecho de que el amor entre Tristán e Isolda pareciera surgir sólo después de beber una poción amorosa elaborada por la reina: el filtro de amor. ¿Puede, entonces, pensarse que el amor que sienten entre sí Tristán e Isolda sea el mismo amor superlativo, oximorónico, perpetuo que unió a Rivalín y Blancaflor? Nos atrevemos a afirmar que sí. La coincidencia entre ambos *cursus amoris* y las características que delinear este amor nos lo permiten. Sólo resta pensar qué valor agregado posee entonces el filtro, qué significado suma a la imagen de este amor. Para ello, preciso será remontarnos a una de las más antiguas versiones francesas de la leyenda conservada. Pues, si de filtros de amor se trata, podemos partir del hecho de que en la versión de Béroul éste supone la “*pièce maîtresse dans la structure du Tristan*” (Frappier 1963: 266).<sup>7</sup>

En principio, el filtro encarna aquella razón que da origen al amor y que, en su calidad de agente externo, se impone desde la fatalidad a los amantes, que por la misma razón, se ven liberados de toda responsabilidad. Es decir que, en tanto imposición, el filtro excusa a Tristán e Iseo de su pecado, pero los vincula a partir de un amor que se erige en términos de fatalidad. Es por esta razón que Tristán e Iseo se ven restringidos en el ejercicio de su libertad. Culpables en acto, pero inocentes en intención, víctimas del irrefrenable deseo de su pasión, huyen del orden social para refugiarse de la furia del rey Marc en el bosque de Morrois. El amor se presenta, así, como un agente perturbador, que impulsa a la pareja a subvertir permanentemente el orden social que se intenta proteger.

Ahora bien, si al decir de Frappier, el filtro encarna a la vez “*la cause matérielle de leur amour, le symbole de leur passion fatale et l'excuse de leur péché*” (1963: 266); a su vez, en relación con el relato, éste deviene “*un ressort précieux de l'action*” (Frappier 1963: 268), dada una particularidad fundamental en esta versión: el efecto del filtro tiene fecha de caducidad; hecho que vuelve materialmente

---

<sup>7</sup> Todas las citas tomadas de la versión de Béroul corresponden a la edición mencionada en “Bibliografía”, y se indicará a continuación de cada una y entre paréntesis el verso correspondiente.

posible el regreso de los amantes al paradigma de lo socialmente aceptado.<sup>8</sup>

Algo muy distinto, sin embargo, pareciera encarnar el filtro de amor que beben Tristán e Isolda en la obra de Gottfried. En primer lugar, porque el que se erija como un agente externo que da origen al amor se ve cancelado por la posibilidad de un amarse previo de los amantes a su ingesta. El filtro pareciera ser bebido luego de que, como se ha mencionado anteriormente, un amor espontáneo se delinea cautamente. En tanto que, en segundo lugar, lejos de caducar, el efecto del filtro en esta obra es permanente, “[ú]nicamente se les daría a estas dos personas una sola muerte y una sola vida, una sola tristeza y una sola dicha, para que las compartieran” (351). De esta manera, a diferencia de la historia de Tristán e Iseo narrada por Bérroul, nuestros amantes se encuentran liberados de la fatalidad. Ellos no son, como los personajes de Bérroul, víctimas del destino, pues su amor es elección. Y por su constancia, este amor se ve simbolizado en el filtro, que con su acción eterna equivale, como expresa Frappier, a “la souveraineté du dieu Amour” (Frappier 1963: 275).

#### 4. La imagen de un amor particular: la *fine amor*

Tras la voz del narrador, Gottfried ha entronizado con su obra un amor particular; aquel que es posible designar como *fine amor*. Pues la historia de Tristán e Isolda que decide narrar no hace más que celebrar la imagen de este amor, propio de aquellos hombres ideales delineados en el prólogo de su versión. Y es que sólo los *edelen herzen* saben amar con *fine amor*, en tanto que la *fine amor* deviene requisito indispensable para poseer esta clase de corazón. Como expresa Zink: “el mismo amor confiere las cualidades que exige a quienes verdaderamente lo experimentan” (2012: 289).

Así, si en la firme voluntad y constancia de Tristán e Isolda podía leerse un amor alejado de cualquier imposición y fatalidad; si en la semejanza de sus cualidades, y la comunión de sus corazones se oía latir un amor elegido; si en la concordancia de sus voluntades

---

<sup>8</sup> Pero desconocéis, me creo yo, // por cuánto tiempo fue calculado [el efecto] // del filtro de amor, del vino de hierbas: // la madre de Iseo, que preparó su cocción, // lo hizo para tres años de amor (vv. 2136-21).

y la fusión total de sí mismos en el amado era posible dar con la adscripción a lo que supone esta “religion de l'amour” (Frappier 1963: 265); la historia del amor de Rivalín y Blancaflor no hace más que corroborar que este amor coincidente en todo lo que respecta a su decurso es, sin lugar a dudas, *fine amor*.

De ahí que la concepción del filtro en esta obra varíe en relación con el valor que adquiere en la obra de Bérroul. Ante este puro e intenso amor, “puro en el sentido de que no está mezclado con ningún otro motivo” e “intenso debido a su pureza” (Burnley 2012: 239), iluminado por la historia de Rivalín y Blancaflor y anclado en la ideología de la *fine amor*, el filtro sólo puede permanecer como “le symbole de l'amour [...], bien plus qu'il n'est sa cause” (Raynaud de Lage 1978: 226).

Paradójico en su definición, leal, intenso, el amor de Tristán e Isolda se erige hacia la eternidad, codificado en la imagen “strictement symbolique du philtre” (Frappier, 1963: 273), alimentándonos con su ejemplo, “tan grato como el pan” (194):

Venid ahora y besadme, Tristán e Isolda, vos y yo, ambos somos ya para la eternidad un solo ser sin diferencia alguna. Que este beso selle el que sea yo vuestra y vos mío, fieles hasta la muerte, solamente un Tristán y una Isolda. (446).

## Bibliografía

Barthes, Roland (2002). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Beltran, Vincenç (1996). “Itinerario de los tristanes”. *Voz y Letra*, VII, 1. 17-44.

Bérroul (1999). *Tristán e Iseo*. Edición y traducción de Roberto Ruiz Capellán. Madrid: Cátedra.

Burnley, J.D. (2012). “*Fine amor*: su significado y su contexto”. En Basarte, Ana (comp.) y Dumas, María (ed.). *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 219-251.

Fernández Riva, Gustavo (2012). “Lecciones de semiótica en *Tristán* de Gottfried von Strassburg”. En Amor, Lidia (comp.). *Modos de leer la escritura medieval. Docencia e Investigación en torno a las literaturas europeas de la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 237-251.

Frappier, Jean (1963). “Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VI, 3. 253-280.

Gottfried (2001). *Tristán e Isolda*. Ed. de Victor Millet. Madrid: Siruela.

Klein, María Paula (2012). “Tristán como 'juglar'. La ficción dentro de la ficción en el *Tristán* de Gottfried von Strassburg”. Amor, Lidia (comp.). *Modos de leer la escritura medieval. Docencia e Investigación en torno a las literaturas europeas de la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 253-272.

Raynaud de Lage, Guy (1978). “Les romans de Tristan au XII siècle”. *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV/I. 212-230.

Serés, Guillermo (1996). “Confluencia de tradiciones en la literatura medieval”. En *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica. 87-136.

Gottfried von Strassburg (2001). *Tristán e Isolda*. Ed. de Victor Millet. Madrid: Siruela.

Zink, Michel (2012). “Un nuevo arte de amar”. En Basarte, Ana (comp.) y Dumas, María (ed.). *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 275-319.