

# ARCHIPIÉLAGOS *E* ISLAS DESIERTAS *EN CLAVE FRANCÓFONA*

“Literatura-mundo”

AUTOR  
**ALBERTO BEJARANO**

VIGILADA  
MINISTERIO DE  
EDUCACIÓN

**USC**  
UNIVERSIDAD  
SANTIAGO  
DE CALI

EDITORIAL

Ne tentons plus de renverser  
que la ruse et l'habileté term

Bejarano, Alberto

Archipiélagos e islas desiertas en clave francófona / Alberto Bejarano. -- Editor Edward Javier Ordóñez. -- Cali : Universidad Santiago de Cali, 2019.

126 páginas : ilustraciones ; 17 x 24 cm.

1. Literatura francesa - Historia y crítica 2. Autores franceses - Crítica e interpretación 3. Crítica literaria

I. Ordóñez, Edward Javier, editor II. Tít.

840.9 cd 22 ed.

A1645562

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango



## ARCHIPIÉLAGOS E ISLAS DESIERTAS EN CLAVE FRANCÓFONA. "Literatura-mundo"

© Autores: Alberto Bejarano

Edición 100 ejemplares

Cali, Colombia - 2019

ISBN: 978-958-5583-11-5

ISBN (Libro digital): 978-958-5583-12-2

### Fondo Editorial

#### University Press Team

Carlos Andrés Pérez Galindo

#### Rector

Rosa del Pilar Cogua Romero

#### Directora General de Investigaciones

Edward Javier Ordóñez

#### Editor en Jefe

### Comité Editorial

Rosa del Pilar Cogua Romero

Doris Lilia Andrade Agudelo

Edward Javier Ordóñez

Luisa María Nieto Ramírez

Sergio Molina Hincapié

Alejandro Botero Carvajal

Sergio Antonio Mora Moreno

Francisco David Moya Cháves

### Proceso de arbitraje doble ciego:

"Double blind" peer-review

### Recepción/Submission:

Noviembre (November) de 2018

### Evaluación de contenidos/Peer-review outcome:

Febrero (February) de 2019

### Correcciones de autor/Improved version submission:

Mayo (May) de 2019

### Aprobación/Acceptance:

Agosto (August) de 2019

### Diseño y diagramación

Diana María Mosquera Taramuel

diditaramuel@hotmail.com

diagramacioneditorialusc@usc.edu.co

Cel. 3217563893

### Impresión

SAMAVA EDICIONES E.U.

Tel: (2) 8235737

### Distribución y Comercialización

Universidad Santiago de Cali

Publicaciones

Calle 5 No. 62 - 00

Tel: 518 3000, Ext. 323 - 324 - 414



La editorial de la Universidad Santiago de Cali se adhiere a la filosofía del acceso abierto y permite libremente la consulta, descarga, reproducción o enlace para uso de sus contenidos, bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## ÍNDICE

1. [Hernando Téllez y la cultura francesa.....11](#)
2. [En diálogo con Hélène Cixous.....31](#)
3. [Un baile imaginado: Anaïs Nin, París y la danza afrocubana.....53](#)
4. [Mundos-frontera: leer a Roberto Bolaño con Édouard Glissant.....73](#)
5. [Bolaño y la poesía francesa: “De los hijos de Limo a los hijos de Lima”.....89](#)
6. [La pintura en Pierre Michon y Pablo Montoya.....101](#)
7. [Epílogo.....115](#)
8. [Sobre el autor.....119](#)
9. [Pares Evaluadores.....123](#)

## INDEX

1. [Hernando Tellez and French culture.....11](#)
2. [In dialogue with Hélène Cixous.....31](#)
3. [An imagined dance: Anaïs Nin, Paris and the Afro-Cuban dance.....53](#)
4. [Border Worlds: reading Roberto Bolaño with Édouard Glissant.....73](#)
5. [Bolaño and French Poetry: “From the Children of Limo to the Children of Lima”.....89](#)
6. [Painting in Pierre Michon and Pablo Montoya.....101](#)
7. [Epilogue.....115](#)
8. [About the author.....119](#)
9. [Peer Evaluators.....123](#)

*El arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego  
común  
en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas  
y las  
cosas bajo las palabras. Comienzan cuando las palabras  
se hacen figuras, cuando llegan a ser realidades sólidas,  
visibles.*

Jacques Rancière

Para Angie Ch.F, lectora y pintora de estrellas. Para mi familia. Para mis maestros, colegas y estudiantes en Francia, el caribe, el Pacífico, La Candelaria, y Brasil.



## Presentación

Entendemos la literatura comparada no como una mera división de la teoría literaria, ni como un simple juego de influencias más o menos lineales entre autores, sino como una reconfiguración permanente de todo tipo de interacciones posibles entre obras de distinto origen y tiempo. Por ello, esta serie de ensayos comparativos es una apuesta por generar diálogos conceptuales entre tradiciones, cánones y estilos de diversa composición, todos inspirados en un élan vital con Francia y la literatura francófona.

La pregunta latente por lo político (con un subtexto poético) y el diálogo cultural es la brújula del libro. Estos textos disímiles en apariencia comparten la inquietud de su autor por la memoria y el olvido en Colombia, en diálogo con Francia y son una muestra de la interrogación permanente que suscita en él, el (des)encuentro con el país centralista (no con sus costas) y la profunda sintonía que siente con los artistas estudiados. Presentados en coloquios nacionales e internacionales, publicados en libros colectivos y revistas colombianas y extranjeras, los ensayos han sido revisados y ajustados en su totalidad para su primera publicación como libro. Van mis agradecimientos para todos aquellos que contribuyeron a atravesar estas islas más o menos desiertas...en especial para Juan Sebastián Rojas, Luz Marina Rivas y Volker Jaeckel. De igual manera para la Universidad Santiago de Cali que acoge estas letras errantes.

Nuestro hilo conductor es la definición de estética de Jacques Rancière entendida no como teoría del arte, sino como régimen de lo sensible, modo de visibilidad y decibilidad de los cuerpos donde se inserta una noción de literatura que reconfigura el espacio literario.







*Télez*  
**Hernando**  
y la cultura francesa



## 1. Hernando Téllez y la cultura francesa

Para acercar al lector a la obra de Hernando Téllez y a su ambigua personalidad, he optado por un autorretrato:

Los escritores burgueses somos capaces de enjuiciar y condenar a la sociedad burguesa. Nos repugna su rapacidad, su injusticia, su vulgaridad, su sentimentalismo y su cursilería. Pero si se nos propone asumir personalmente los riesgos correspondientes a otro tipo de sociedad, declaramos nuestro cinismo y preferimos aplazar indefinidamente esos riesgos, y continuar beneficiándonos de todas las ventajas del sistema que nos permite usufructuar la injusticia y aparecer de personeros de la justicia; desdeñar la vulgaridad y servirnos de ella; abominar del sentimentalismo y colaborar en todas sus ceremonias, detestar la cursilería y garantizar su apogeo (Téllez, 1995, p. 27)

Si trazamos una línea vital de Téllez, el año 1937 es crucial (y es su principal ucronía): es designado cónsul general de Colombia en Marsella (Francia), cargo que ejerce hasta los primeros meses de 1939, poco tiempo antes de la Segunda Guerra Mundial. El conocimiento de la literatura francesa partiría en dos su vida. En parte a Téllez podría ubicársele en el período de transición de “ensayistas” literarios que sugiere Gutiérrez Girardot. Es curioso que este gran crítico no tenga en cuenta a Téllez. La clasificación de Gutiérrez Girardot es:

Con Henríquez Ureña y Alfonso Reyes culmina la tradición iniciada por Sarmiento y Martí e inaugura una nueva época en la historia del ensayo hispanoamericano. En ella sobresale el ensayo filosófico-literario de Borges, en el que se entreteje

## Hernando Téllez y la cultura francesa

filosofía, literatura y ficción como elementos de la obra de arte que es cada ensayo, principalmente de los reunidos en *Otras inquisiciones* (1952). (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 184)

Sin embargo Téllez no se arriesgó en las ficciones como Borges. A primera vista, podríamos incluir a Téllez en la clasificación de autores suramericanos que construye Alejo Carpentier. En un ensayo de los años treinta, Carpentier nos brinda una crítica reflexión sobre las relaciones entre la literatura latinoamericana y la literatura francesa:

En América Latina, el entusiasmo por las cosas de Europa ha dado origen a cierto espíritu de imitación, que ha tenido la deplorable consecuencia de retrasar en muchos lustros nuestras expresiones vernáculas (hace tiempo ya que Unamuno señalaba este mal). Durante el siglo XIX, hemos pasado, con quince o veinte años de atraso, por todas las fiebres nacidas en el viejo continente: romanticismo, parnasianismo, simbolismo... Rubén Darío comenzó por ser hijo espiritual de Verlaine... hoy, la reacción contra tal espíritu ha comenzado a producirse, pero es todavía una reacción de minorías. Los Guiraldes, los Diego Rivera, los Héctor Villa-Lobos, los Mariano Azuela, son todavía excepciones en nuestro continente. Muchos sectores artísticos de América viven actualmente bajo el signo de Gide, cuando no de Cocteau...es este uno de los males –diremos una de las debilidades– que debemos combatir adecuadamente. (Carpentier, 1981, p. 56)

Téllez fue un lúcido testigo de su tiempo. Si recordamos uno de sus cuentos titulado “La canción de Mamá” vemos un nuevo episodio de la legendaria saga de “Caín y Abel”. El personaje se enfrenta al vacío de su existencia y al sentimiento de culpa:

¿Saben ustedes que soy un criminal? No. No es esta la palabra. Soy menos que un criminal: un homicida. Un criminal, un asesino, es diferente. Yo no quería matar a nadie. Pero maté. ¿para qué negarlo? Por eso soy un hombre desgraciado. ¡y hace tantos años! ¿sabían ustedes lo que es un hombre desgraciado? Probablemente hay entre ustedes muchos que no lo saben. Los felicito. Debe ser agradable vivir así. Pero todo esto es muy confuso. Y no encuentro la manera de que resulte más claro. Ustedes perdonen. Pero aquello fue tan absurdo. Tan absurdo y tan sencillo- y tan fácil. Imagínense. (Téllez, 2000, p. 105)

En el inicio del cuento “La canción de Mamá” se percibe esa vorágine de la colombianidad, ligada a las sucesivas olas (y mareas altas y bajas) de la Violencia y las violencias. Se trata de la fatalidad del destino del hombre que no quiere matar pero mata y es al mismo tiempo la evocación del mundo infantil, lleno de frustraciones y vacíos existenciales. En esas páginas nos brinda Téllez una metáfora (cada día más actual) sobre Colombia:

¿Han oído ustedes llorar a un niño? Es algo que conturba y enerva más, mucho más que el llanto razonable de los hombres. Ese llanto parece que no va a concluir jamás. Como el llanto del agua en el hontanar de las rocas, el del niño da una sensación de angustioso remordimiento frente a la vida. El llanto de un niño brota como un surtidor de dolor, reclamando no sabemos qué piedad, qué amor, qué voluptuosidad o qué misericordia. (Téllez, 2000, p. 108)

Téllez quiere llevar al lector a la orilla del fratricidio, como una forma de denuncia frente a los macabros crímenes que se cometieron en el período de la Violencia. La pregunta central del

## Hernando Téllez y la cultura francesa

personaje, con la que se acaba el cuento es: “¿comprenden ahora por qué soy un hombre desgraciado?”. La presencia de Téllez en la literatura colombiana y en la intelectualidad debería hacerse sentir aún entre nosotros por su defensa ruidosa de la humanidad y por su censura al patriotismo artístico.<sup>1</sup>

### Téllez en off: la literatura francesa

La atribución del premio Nobel de literatura [a] François Mauriac, permite garantizar...que la escogencia cayera sobre uno de los grandes de segunda clase, sobre uno de los grandes de segundo rango...tal vez no es una desmesurada presunción afirmar que las nuevas generaciones literarias en todo el mundo, encontrarán sorprendente que Mauriac haya recibido la consagración del premio Nobel. (Téllez, 197, p. 352)

A diferencia de lo que señala Jiménez<sup>2</sup>, los juicios que emite Téllez sobre Mauriac son una demostración de cómo sí cambia considerablemente su valoración después de la segunda guerra mundial, como lo vimos anteriormente. Contrastan pues estas palabras de Téllez de 1938 con las que dirá luego en 1952:

La obra de Mauriac perdurará, sin esfuerzo, no precisamente por la intención filosófica que encierra, sino por la belleza que la anima y vivifica. En la antología de la lengua francesa no podrá faltar el estilo de Mauriac, puro, diáfano, melodioso, trabajado como una vasta y subyugadora sinfonía. Lo que ha sido escrito en esa prosa incomparable, no corromperá, no se alterará con el paso del tiempo (Téllez, 1943, p. 168)

---

1 Ver también: <http://www.banrepcultural.org/boletin-cultural/content/la-legitimidad-de-un-escritor-es-la-de-sus-obras>

En un breve repaso sobre la relación de Téllez con la literatura francesa encontramos a Sasha Guitry<sup>3</sup>, a quien más tradujo en la Revista de las Indias<sup>4</sup> en la década del cuarenta, al igual que Cocteau, “La voz humana”<sup>5</sup>, Giraudoux, “El cantar de los cantares”<sup>6</sup>, Julien Green<sup>7</sup>, Jules Romains, “Knock o el triunfo de la medicina”<sup>8</sup>. Téllez traduce once entrevistas imaginarias de Gide (quedan faltando dos entrevistas inéditas que publicó Gide en 1947, por fuera de Le Figaro. Una está dedicada a Goethe, pues acababa de publicar Gide su “Introducción al teatro de Goethe”, incluida en la edición francesa de entrevistas imaginarias y la otra a la religión).

Además, Téllez escribió dos breves ensayos sobre Gide y realizó la traducción de *Entrevistas imaginarias*, además de mencionarlo en diferentes momentos de su vida. En el ensayo de 1946 sobre Gide, Téllez nos cuenta que León de Greiff también tradujo a Gide (*Saúl*)<sup>9</sup>.

Quiero ocuparme a continuación del texto, “El taparrabo y sus derivaciones en Francia”. Aquí, empezaremos a acercarnos más a Gide:

El espíritu típicamente francés me parece que no es el espíritu de un André Gide, y muchos menos el de un Charles Du Bos, y en grado todavía más significativo, el de un Paul Valéry. El espíritu típicamente francés no será jamás el de quienes constituyen la gran élite, los cuadros de excepción, el último y más fino precipitado en la composición de un pueblo... un espíritu típicamente francés podría ser el de Julián Sorel, seguramente también el de Rastignac y, sin duda posible, el de la famosa Madame Verdurin del gran fresco proustiano...

## Hernando Téllez y la cultura francesa

el espíritu típicamente francés es el del burguesillo, el del funcionario modesto, el del portero, el del vendedor ambulante, el del jugador de bolas, el de la cortesana, el de la lavandera, el del conductor de trenes, en fin, el de la laboriosa, egoísta, avara e inteligente humanidad que se dispersa los domingos por estos idílicos campos o se echa a correr en bicicleta por los lindos caminos que pespuntan el gran paño verde de la pradera francesa (Téllez, 1943: 120).

Aunque Téllez no tradujo ni se ocupó de Du Bos, intuyo que lo conocía bien, ya que este escritor fue un “devoto” de los diarios íntimos, escribiendo quizá más páginas en ese género que el mismo Gide. Los personajes (literarios) que menciona Téllez son Sorel, el protagonista de *Rojo y Negro* de Stendhal; Rastignac, es uno de los principales de la *Comedia Humana* de Balzac, y Madame Verdurin es la recordada “reina de los salones” de *En busca del tiempo perdido* de Proust.

Hay páginas cómicas en Téllez. Una de ellas es la que se titula, “Los perros en Francia”:

País de viejos y perros será el país de Rabelais, quien detestaba a los unos y abominaba a los otros...el perro aparece victorioso al fondo de la vida francesa. El tono de esta época en Francia, el acento vital de esta hora en la tierra de Barres, es el ladrido del perro. No se escucha a Valéry, pero se oye en cambio, con exquisita atención, el ladrido afeminado del pekinés, el bronco y amenazador del san bernardo, el coquetón del pommery, el largo y cortante del lobo...esta instalación del perro en la vida francesa conduce a meditaciones agobiadoras, como que repercute, y en que forma aguda, en la literatura (Téllez, 1943, p. 134)



Lo primero que hay que advertir es lo que señala el mismo Téllez, “se trata de una glosa de simple información literaria”. Con los escritores franceses, no pasa de reflexiones generales, casi periodísticas, sobre los personajes. Salvo en Proust (donde se detiene y escribe uno de sus ensayos más largos) y en Gide. Con Proust devela toda su emoción y lanza algunas ideas como esta:

Proust trae a la novela una contribución que destruye, como si dijéramos, el viejo orden, y crea uno nuevo y diferente. Esa contribución es nada menos que la del relativismo psicológico y moral. Lo que Einstein realiza en el orden físico con su famosa teoría, Proust lo lleva a término en el orden de los sentimientos, de las pasiones, de la psicología de la persona humana (Téllez, 1943, p. 158)

Hoy sabemos por el mismo Téllez que había leído a Bergson; éste a su vez, conoció las teorías de Einstein. Lo que ignoramos es si Téllez concibió esta idea por esa vía, o por otra<sup>10</sup>. Después de ocuparse de Romain y Fournier, Téllez se refiere a Giraudoux. Queremos rescatar lo siguiente:

La literatura francesa entre dos guerras, entre dos fechas marcadas históricamente por dos matanzas colectivas de proporciones descomunales, resulta un excelente tema de información literaria....después de tantos años de pomposo romanticismo, de seco y áspero naturalismo, de pedantería social, de exploración cientificista, Giraudoux entra a la literatura francesa con una poética sonrisa en los labios...renueva, rejuvenece la Francia literaria, la libera de esa terrible montaña de plomo construida sobre el adulterio, los negocios, las intrigas políticas, los complejos clasificados por Freud. En la levedad poética de las obras de

## Hernando Téllez y la cultura francesa

Giraudoux radica toda la fuerza renovadora de su empeño artístico. (Téllez, 1943, p. 188)

La relación de Téllez con Francia y sus literaturas es esencialmente dialéctica. Hay una profunda contradicción en Téllez con respecto a este tema. Desde sus primeras obras es visible y lo acompañará hasta el final. En ese sentido, el más completo análisis sobre Téllez y su obra, creemos que fue hecho por uno de sus contemporáneos, el escritor boyacense Armando Solano:

¿Cómo puede explicarse que una inteligencia (la de Hernando Téllez) tan fundamentalmente moldeada por el gusto y por las tendencias de la literatura de Francia, que, desde luego, traducen la índole, las tradiciones y las predilecciones de ese pueblo eterno, aunque transitoriamente borrado en la lista de los pueblos libres, adopte casi siempre un gesto de repulsa o al menos de desconfianza y de instintiva defensa, ante la mayoría de las espontáneas modalidades del alma francesa...una especie de invencible incompatibilidad de espíritu y de anafilaxia artística, que le conduce sin intermitencias a encontrar en Gide, en Valéry, en las cumbres del pensamiento francés contemporáneo...faltas tan graves de estructuración y de método, que en definitiva y salvo los naturales y formales respetos, les descalifica de la superior condición en que han estado consagrados. Pero ahí reside mi conflicto...todo eso que es hoy el triunfo y será mañana la gloria de Hernando Téllez, es francés, pura y esencialmente francés. (Solano, en Téllez, 1979, p. 900)

La literatura francesa fluye en Téllez a contra-corriente. En ocasiones es elogio:

La vida francesa inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial...literatura de paciente y deslumbrante análisis del mecanismo de las pasiones. Filosofía de la intuición. Poesía intelectualizada (Téllez, 1943, p. 188)

O pareciera ser un elogio de Téllez, pero no lo es, o no del todo. Una semana después de esta nota, donde Téllez despide a su amigo Eduardo Santos, quien se dispone a vivir en Francia, Téllez escribe una nota titulada “Caillois y la poesía”, donde emite juicios severos contra el crítico francés. Lo que antes podía verse como elogio al modo francés, ahora es claro escrutinio:

El testimonio de Caillois es el testimonio de la razón. De la razón aplicada laboriosamente a clarificar el caos, a poner en orden las cosas, los sentimientos, los sueños, las imágenes, el alma y el cuerpo; aplicada a controlar el mecanismo interior; a sofocar el absurdo, a dar una pauta, un ritmo, un sentido, un sistema, un estilo, una norma, a todo cuanto, por fuerza de inercia, por lasitud, trata de desbordarse, de confundirse, de mezclarse, de anarquizarse, de convertirse en desafuero y libertinaje (Téllez, 1979, p. 191)

Su comentario capta el ambiente de lo que está por ocurrir, por “implosionar” en Francia, primero en el teatro (“del absurdo”), y luego en el cine (Tati, Godard, etc) y que logra dimensionar a la perfección Cortázar, quien acaba de llegar a Francia por esos años. Y pensar que faltaban apenas unos meses para el fantástico estreno de “La cantante calva” (1950) y “Esperando a Godot” (1953). Desafortunadamente Téllez no hace el salto a la literatura en lengua francesa más “revolucionaria”, en el plano estético, de la época.

Por otra parte, el surrealismo sí le interesó a Téllez y dio cuenta de ello, por ejemplo en 1952. Es una página que merece recordarse:

El surrealismo es ya una atmósfera, un clima del hombre en la mayor parte de los lugares de la tierra...la presión histórica va creando un surrealismo social, colectivo, individual, cuya evidencia no se puede discutir...la profecía implícita en sus obras, ha sido trágicamente absorbida, asimilada y sobrepasada por la realidad, (Téllez, 1979, p. 329)

Si juzgamos los textos que le dedicó al tema, a Téllez le interesó más el teatro que el cine. Sobre el primero, habla de los clásicos y de algunos contemporáneos como el español Benavente (*La malquerida*) y traduce, como ya lo mencionamos, a Cocteau y Giraudoux. El mismo Téllez se queja de la ausencia de un conocimiento de los últimos dramaturgos europeos<sup>11</sup>.

Por la misma época en que Téllez publica su traducción de las *Entrevistas imaginarias* de Gide, escribe Borges su breve ensayo “Nuestro pobre individualismo” (1946). Téllez fue un “pionero” de la literatura cosmopolita en Colombia. En ese espíritu, en el ambiente suramericano podemos ubicarlo junto a Alfonso Reyes y a Borges. Muchos años antes del “boom” ya lo escuchábamos señalando que:

Las obras de Gide siguen siendo un estupendo negocio editorial. Y las de Thomas Mann y las de Camus y las de Huxley. Pero hay algo en la literatura suramericana, salvo una que otra excepción, que impide el favor del lector y, por consiguiente, el favor de los editores (Téllez, 1979, p. 414)

En conclusión, podemos decir que si bien las letras francesas marcaron los devenires literarios de Hernando Téllez, dicha huella no deja de tener considerables aspectos paradójicos, como el que le señalara Téllez al mismo Reyes:

Reyes es uno de los pocos grandes poetas de América... Reyes es un europeo y no un europeo español, precisamente, sino un europeo a la francesa. No importa, para el caso, que sus temas se relacionen casi siempre con los problemas básicos de la cultura española e indo-española. Decimos a la francesa por la seriedad, la densidad, la responsabilidad de los juicios. (Téllez, 1995, p 437)

\*

Si el escritor bogotano hubiera seguido hasta “las últimas consecuencias” literarias, las preguntas que se hace en ese mismo lugar, en una mañana de 1938, a lo mejor su testimonio de *chagrin*, hubiera podido convertirse en algo más que una crónica pasajera. El (mejor) Téllez, en términos literarios, pudo embarcarse en ese “barco ebrio” en el Jardín de Luxemburgo:

A este Jardín (de Luxemburgo) no le falta nada para ser – como casi todos los jardines franceses – un perfecto refugio para la soledad del hombre. Y sin embargo pronto estará poblado de ruidos. Vendrán los niños, las amas tocadas de cofia blanca, los vendedores ambulantes, los lectores de periódicos, la condesa arruinada, la prostituta en vacaciones, los sin trabajo, las parejas de enamorados. ¿Es un difícil ejercicio de la soledad en esta hora de la civilización? Yo no lo creo. La última raíz del hombre, o la primera, la honda, la verdadera raíz es la de una absoluta y fiera soledad. A pesar

del amor, a pesar de todos los esfuerzos por la solidaridad humana, el hombre sigue siendo un islote de soledad, una criatura con su propio, indescifrable, intrasmisible, inviolable misterio interior. Nada importa que sea un jardín público, rumoroso de humanas voces y de voces vegetales...estamos solos en todas partes. ¿Qué podemos saber de este jardinero? ¿Qué del arcano sentimental de esta prostituta de sonrisa ecuménica, cuyos ojos, de mirada tan pura, observan los juegos infantiles? ¿Qué de esa vieja dama? ¿Qué de ese veterano de la guerra que avanza, lisiado, en su sillón de ruedas? (Télez, 1943, p. 118)

Télez pudo seguir las rutas de sus deseos literarios, perseguir a esos personajes vacilantes que estaban a punto de extinguirse. Ser perseguidor y perseguido. Imagino la sombra *lánguida* de César Vallejo recorriendo el Jardín de Luxemburgo de esos años, descrito por Gide y Télez. Quiero imaginar una “entrevista imaginaria” entre Télez y Vallejo. Vallejo hablándole al joven Télez de una manera tan diferente a la de Gide. Quizá sugiriéndole que se quede en París, en una París al borde la guerra. Que abandone su país, su periodismo, su diplomacia (todo lo que Télez menciona en su “escolio” final). Un Vallejo que ve en Télez un posible precursor de Cortázar a su manera. ¡*Et voilà!* He aquí un Télez que pudo ser<sup>12</sup>. Una ucronía llamada Hernando Télez.

### Notas

1. Desde las primeras páginas de Télez se evidencia que la principal influencia en su obra es la literatura francesa. En especial, autores como Stendhal, Flaubert, Proust, Cocteau y Mauriac. Esta idea ha sido desarrollada, en parte, por Cobo Borda y Jiménez. Para éste último, “el francés ejercía una cierta magia y producía espejismos

en la mente de este ensayista colombiano...la veneración de la cultura francesa en Téllez alcanzó un carácter casi “supersticioso”, Jiménez, David, Hernando Téllez, en *Historia de la crítica literaria en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional (1992, pp. 229, 230). Sin embargo, el lugar de Gide en la obra de Téllez no ha sido estudiado, hasta donde llegan nuestras búsquedas bibliográficas. La excepción es la reseña de Armando Solano del primer libro de Téllez, *Inquietud del mundo*.

2. “Todos sus escritos son ensayos breves, ligeros desde el punto de vista de la erudición, recogidos luego en volúmenes que invariablemente fueron recopilaciones de muy diverso interés y motivo. Crítica de circunstancia podría llamarse. Téllez se habría sorprendido de saber que en estos finales de siglo ya nadie lee a Mauriac...pese a todos los augurios de inmortalidad.” (Jiménez, 1992, pp. 209, 236)

3. La obra que Téllez traduce de Guitry es *Francisca* de 1932. *Revista de las Indias* (Bogotá) -- Vol. 11, no. 34 (Oct. 1941). -- p. 234-252.

4. En la antología de la revista hecha por Colcultura, sólo aparece la traducción de “La voz humana” de Cocteau.

5. Publicado por Cocteau en 1930. Traducción de Téllez en: *Revista de las Indias* (Bogotá). - Vol. 19, no. 59-60 (Nov./Dic. 1943). - pp. 157-172.

6. Publicado por Giraudoux en 1938. Traducción de Téllez en: *Revista de las Indias* (Bogotá). - Vol. 8, no. 25 (Ene. 1941). - pp. 193-218.

## Hernando Téllez y la cultura francesa

7. Escritor norteamericano, de lengua francesa.
8. Publicado por Romain Rolland en 1923. Traducción de Téllez en: *Revista de las Indias* (Bogotá). - Vol. 20, no. 63 (Mar. 1944). - pp. 192-237.
9. Un libro “raro y curioso”, difícil de encontrar.
10. Para profundizar en el tema, ver, p.e, Deleuze, “Proust y los signos”, Remo Bodei, *Destinos personales: la era de la colonización de las conciencias*, donde hay un excelente capítulo sobre Proust, la filosofía y la psicología y Lyotard, *Lecturas de infancia*.
11. Ver, “Repertorio teatral”, *Textos no recogidos*, p 222.
12. Una fuente anónima y efímera de la Biblioteca de Babel, también conocida hoy como Wikipedia define a Téllez como “ensayista, narrador, político, diplomático y crítico literario”. Su faceta de escritor es subvalorada.



## Bibliografía

Blanchot, M. *De Kafka a Kafka*, México: Fondo de Cultura Económica. 1991.

Blanchot, M. *El libro por venir*. Madrid: Editorial Trotta. 2005.

Borges, J.L.. El libro, en *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé. 1979.

Carpentier, A. “América ante la joven literatura europea”, en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI editores. 1981.

Curtius, E. *El espíritu francés en el siglo XX*, Madrid: Ed. Visor. 1992.

Gutiérrez Girardot, R. “Formas del ensayo hispanoamericano”, en *Tradición y ruptura*. Bogotá: Editorial Random House. 2006.

Gide, A. *Entrevistas imaginarias* (Tr. Hernando Téllez), Bogotá: Librería Suramericana. 1944.

Gide, A. *Los monederos falsos*. Buenos Aires: Hyspamerica, 1985.

## Bibliografía de Hernando Téllez

Téllez, H. *Nadar contra la corriente*, Bogotá: Ariel, 1995.

*Cenizas para el viento*, Bogotá, Norma, 2000.

*Diario*, Bogotá, Ed. Librería Suramericana, 1946.

*Literatura*, Bogotá, Ed. Agora, 1951.

*Literatura y sociedad*, Bogotá, Ediciones Mito, 1956.

*Textos no recogidos en libros.*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. 1979 .

*Inquietud del mundo*. Bogotá: Ediciones librería siglo XX. 1943.

## Bibliografía sobre Hernando Téllez

Jiménez, D. “Hernando Téllez”, en *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional. 1992

Cobo Borda, J.G. Hernando Téllez, “Vida y obra” en *Cenizas para el viento*, Bogotá: Editorial Norma. 2000.

Cadavid, J. “Hernando Téllez un consumado estratega”, *Boletín Cultura y Bibliográfico*, # 40, 1997. Bogotá.







*En diálogo con*  
**C. Hélène  
CIXOUS**





## 2. En diálogo con Hélène Cixous

*Hélène Cixous no soy yo,  
es los que son contados en mi texto,  
porque sus vidas, sus penas,  
su fuerza exigen que resuene*

H. Cixous

Un palimpsesto es un texto que pone en cuestión el régimen de la autoría, que confronta a la academia con sus formalismos y su imposibilidad para comprender lo contradictorio, lo paradójico, lo que genera sentidos complementarios. Podría decirse que el palimpsesto es una traducción de uno mismo como un-otro, siempre y cuando se entienda que el texto se pone a prueba con la multiplicidad de sentidos de la literatura. Si partimos de la definición de palimpsesto que nos ofrece Genette (1989), veremos que el énfasis radica en el tipo de montaje que se proponga entre dos o más textos:

[...]la operación puede realizarse desde el principio sobre dos o más textos, cuyo montaje engendrará un nuevo texto, que aparecerá como una transformación de cada uno de ellos. Se pueden designar como lo hace Perec, estas técnicas de montaje con el término tradicional de contaminación (p. 62).

En nuestro caso, la estructura del texto experimental que compartimos responde a un llamado de la escritura en forma de palimpsesto, es decir, como operación de intensificación de fragmentos propios y ajenos que se enlazan en velos y desvelos del pensamiento y la vida. Podría sugerir que el uso de los fragmentos, por momentos en una deriva epistolar, apunta ante todo a confrontar al

lector con varias velocidades de la escritura que sobrepasan el control "lógico" del autor y sus fantasmagorías.<sup>1</sup>

Dicha contaminación a la que alude Genette, siguiendo a Perec, nos sugiere que el texto está abierto a otros usos, que se puede intervenir la voz de otro haciéndola propia y a la vez, hacer de la voz propia un campo minado para sí mismo en el que viene a colarse otra voz. En este sentido, acudimos a Borges para desplegar la idea de contaminación, es decir, debemos detenernos para reflexionar sobre la pregunta por quién escribe y de qué manera lo que escribimos habita en nuestras lecturas de manera espectral, como puede verse en varios de sus relatos, en especial en "*El otro*"<sup>2</sup>, donde un Borges joven dialoga con un Borges viejo. Todo se contamina. Críticos como Alazkari han estudiado estos montajes borgianos que apuntan a ver el palimpsesto como un proceso de transformación constante que nos confronta con la autoría. Para Alazkari (1984),

El contacto de dos textos puede darse como una relación de transformación. La naturaleza del palimpsesto del texto literario está sugerida por Borges en el párrafo final de "El inmortal", el texto que inscribe los múltiples destinos del inmortal es también un texto múltiple (p. 22).

Nuestro texto es pues un palimpsesto que merodea un llamado a/de la escritura de/desde/ hacia el pensamiento en un plano polifónico, buscando reflejar la forma cómo la escritora y filósofa francesa de origen argelino, Hélène Cixous, ha entrado en mi escritura y cómo yo he buscado entrar en la suya, como un pliegue de velos, corridos, secretos, temblorosos, ante todo desveladores de una manera de habitar en poesía-la-filosofía. Yo, como escritor envuelto en telas, como profesor de filosofía, literatura y artes, desenvuelto en *jeu-de-mots*.



En la primera parte, me ocuparé de estudiar el concepto de escritura en Cixous como un desvelamiento progresivo de un nombrarse-como-un-otro. En la segunda parte, recurriré a lo prohibido, al uso/exposición de la primera persona quizá para acentuar un inquietante extrañamiento que me produce releer a Cixous y, a la vez, escribir de/con ella públicamente por primera vez, tras años de epístolas veladas.

\*

Hélène Cixous nace en Orán, Argelia el 5 de junio de 1937. Llega a Francia en 1955. En 1968, se doctora en literatura inglesa con una tesis sobre el exilio de Joyce. Fundadora de la Universidad de Vincennes (actual París 8) y del primer Doctorado en Estudios Femeninos en Francia. Desde 1984, escribe para el Théâtre du Soleil durante el camino, como ella misma lo dice: "una escritura me encontró cuando era inencontrable a mí misma". (Cixous, 2006, p. 34).

Un primer elemento que destacamos de Cixous, es su definición de la literatura como ejercicio de transposición de sí mismo hacia otros en el que no se puede dejar de lado la condición singular de quien escribe, en su caso, una mujer que debió traducirse desde el origen de su familia, en árabe y en hebreo, al francés. Al igual que su amigo Derrida (2001), "Cixous habrá enternecido, quemado, mojado, luego descuartizado la vieja-nueva lengua francesa, la lengua bien amada, de la cual somos, los herederos, pero también los ladrones, los usurpadores, los espías, los agentes secretos, los colonizados colonizadores [...]" (p. 48).

El punto de partida es entonces una huella que se disemina, una pregunta por el origen que no cesa, que no se completará nunca. De allí mi primer acercamiento hacia Cixous. Me interesaba indagar por la pregunta por uno mismo como un desconocido.

Una de las preguntas que ella siempre se ha planteado es: cómo se "llega a ser mujer", es decir, no sugiere una relación entre pensamiento y "lo" femenino como algo dado, como una evidencia que se constataría en una manera de pensar esperada o en un estilo habitual, o lo que Kant llamaba palabrería. La mujer no se puede limitar a un gusto por lo bello, como lo definía Kant (1997):

Un gusto rudo y sano, atenido siempre de cerca a este instinto, se preocupará poco en una mujer de los encantos del talle, del rostro, de los ojos, etcétera; como propiamente sólo tiene en cuenta el sexo, considera casi siempre vana palabrería las delicadezas de los demás. (p. 52).

No. El affaire de Cixous ha sido una revuelta permanente. Frente a la supuesta pasividad de lo femenino en la historia de la filosofía, ella ha irrumpido en la historia, sobre todo en su historia, con la lengua de Electra, la mujer que se enfrenta a los poderes establecidos para restaurar la justicia.

Para Cixous, el pensamiento en femenino tampoco está ligado a una cierta efusividad de los sentimientos. Lo femenino, pensando en Virginia Woolf (2009), sería más una forma intensiva de inquietarse por el mundo, preguntas que rozan el cuerpo: "¿adónde vagando voy?, musitó. ¿A lo largo de túneles barridos por el viento? ¿Dónde el ciego viento sopla? Y nada crece para recreo de la vista. Ni una rosa. ¿Para salir adónde?" (p. 147).

Lo que hay, dice Cixous, es una lengua de Electra, pura energía ligada además a lo animal, "acecho animal, ferocidad de un animal, ceguera animal", como Josefina la cantora de Kafka (2007), "ratona entre el pueblo de los ratones, que no es profeta, que muestra sus patas" (p. 834). Hay mucho juego de ratones y ratas en la obra de

Cixous, como en sus cartas a Marina Tsvetaeva, donde describe que sus cartas son como un lanzamiento de ratoncitos. En Cixous (1995), lo animal tiene que ver con acciones animales, con gestos: "mirada furibunda, voz que se esfuerza, escritura que se afana en hurgar, en desenterrar" (p. 158).

En su diálogo con Kafka y Lispector, Cixous retoma también su idea de lo femenino como una anti-pasividad, como un fuego. Fuego es mujeres. Cixous (2006) siempre se pregunta ¿para qué sirve el cuerpo?, sobre todo con Clarice Lispector. Pero cuando se responde a sí misma, nos dice: "para ser yo misma mi hija cada día. Para la mujer, el cuerpo sirve supuestamente para la pasividad, a diferencia de para quienes está reservada la escritura, para los elegidos, y los hijos del libro" (p. 56). Para Cixous, la escritura rompe esa supuesta convención de lo femenino, como lo reservado a cierta belleza, como decía Kant.

En Cixous, hay una inquietud por el cuerpo, por la experiencia vivida que transmuta el pensamiento en acción animal. En la variedad de formas de entrar/ hacer una biografía, se evidencia el tipo de pensamiento que emerge. Esto puede verse en los diálogos intensos que sostuvo Cixous con Derrida, alrededor de la idea de mutación del pensamiento y de los velos, una ida y vuelta en/sobre la escritura que caracteriza la obra de estos dos pensadores, y en la que yo me he inmiscuido de una forma vital en los últimos quince años.<sup>3</sup>

El velo, nos recuerda Cixous, tiene varios sentidos desde su origen en latín, como vela de un barco y como tela que envuelve. Por su parte, Derrida recuerda el uso que hace Walter Benjamin de esta metáfora: "Ser dialéctico significa tener el viento de la historia en las velas. Las velas son los conceptos, pero no basta con disponer de velas. Lo que es decisivo es el arte de saber colocarlas"

## En diálogo con Hélène Cixous

(Benjamin, citado en Derrida, 2001, p. 84). En otras palabras, velar apunta inevitablemente a de-velar. Tenemos aquí una primera definición de traducción, develar, las ideas de otros.<sup>4</sup> Uno mismo tiene que traducirse/desdoblarse para llegar a/escribir desde otro lugar, uno que no es tan distinto al origen como se pensaría. Uno no escribe para llegar a ser-otro, sino para volver a ser-otro. Yo- escribo para des-escibirme en rostros y pensamientos-de-mujer. Esta es mi confesión como palimpsesto.

Pensar en femenino, desde la lengua de Electra es lo que trato de hacer aquí, recordando que el velo es lo que no puede acallarse. No es pasividad. Por el contrario, es una libido infernal. Una de las definiciones en la que mejor puede captarse su fuerza, está en su relación con Esquilo en *Las coéforas*: "Velos. Representación en las coéforas... la fuerza ambigua de Electra: una libido infernal. Nada puede acallar su voz. No hay justicia. Solo energía" (Cixous, 2006, p. 81).

\*

Vamos ahora, querido(a) lector(a), a sumergirnos en otros velos. En un diálogo de contagio:

“La escuché por primera vez en la Cité Universitaire de París, en el invierno de 2002. Yo, Alberto (por ahora) iba como asistente al que sería el último seminario de Derrida –justamente sobre lo animal–, y escuché nombrar allí, por primera vez, a Cixous. Por eso fui a sus charlas. Había una cita por cumplir, algo que yo ignoraba, una serie de velos me esperaban... un llamado. Yo era un recién venido y mi recibimiento en la estación de trenes de Saint Lazare, el 18 de septiembre de 2002 fue de revelamiento. Me tomaron por árabe, un par de mujeres "árabes", y me hablaron

en su lengua. No solo eso, me confundieron con un primo suyo. ¿Qué hacer? Me dejé llevar, seguí su rumbo, entre señas y balbuceos en francés. No había más lenguas colonizadoras de por medio. Yo era como un sordo ávido de tocar esas palabras nuevas, o mejor, perdidas varios siglos atrás. Mohammed Fashahi me dijeron que me llamaba. Cómo no iba a creerles.<sup>5</sup> En las clases de Cixous había varios árabes que hablaban entre sí en su lengua, me gustaba ver su caligrafía, la manera como tomaban apuntes y como dibujaban la cara de Cixous. Hablábamos a veces a la salida de las clases, ellos me preguntaban por la violencia en Colombia y yo por los conflictos del medio Oriente”.

Necesito datar de nuevo estas historias, repetirme fechas y lugares, de ese-otro-yo, ya que como lo recuerda Derrida (2001): "...datar es firmar. Y datar es también indicar el lugar de la firma" (p. 41). La presencia de Cixous no es solo un testimonio-de-vida, es una introspección filosófica sobre el problema de nombrar (se) como un-otro. ¿Qué significa el lugar de la firma? y, ¿qué ocurre cuando el que firma es-un-otro?

De allí la insistencia de Derrida en la "firma" cuando habla de Cixous. Y la insistencia de ella por datar y firmar:

Una voz de mujer llegó hasta mí desde muy lejos, como una voz de ciudad natal, me brindó conocimientos que antaño tuve, conocimientos íntimos, ingenuos, y sabios, antiguos y nuevos como el color amarillo y violeta de fres-hias<sup>6</sup> encontrados, esta voz me resultaba desconocida, llegó a mí el doce de octubre de 1978, esta voz no me buscaba, escribía a nadie, a todas, a la escritura, en una lengua extranjera, no la hablo, pero mi corazón la comprende, y sus palabras silenciosas en todas las venas de mi vida se han traducido en sangre demente, en sangre alegría... una

escritura llegó a paso de ángel: "he deambulado diez años por el desierto de los libros sin hallar una respuesta" (Cixous, 2006, p. 123).

El palimpsesto irrumpe siempre como un texto que nos hace deambular sin respuestas entre textos, entre vidas, como cuando yo me dejaba llevar por la calles del norte de París por lo que otros creían ver en mí, –un origen árabe– y volvía a las clases de Cixous a escucharla hablar de cómo la escritura nos hace hablar en una lengua extranjera (que es nuestra propia lengua, pero que desconocemos).

Cixous encuentra en la escritura un develamiento que le permite tocar, a tientas, una lengua extranjera en la cual puede dialogar con los fantasmas que la habitan desde tiempos arcaicos y que la definen de maneras insospechadas. Su deambular por la escritura, en especial por el género epistolar que tanto ha practicado a lo largo de su vida, es una inquietud libidinal. Aquí me desenvuelvo más yo.

“El invierno del 2003 sería el último para Derrida. Yo apenas balbuceaba cartas y conocía de la mano de mi maestro, Patrice Vermeren, la mítica Cartoucherie, no lejos de las ruinas de lo que había sido el castillo de Vincennes donde había nacido París 8 en 1969. Allí funciona aún hoy el Théâtre du Soleil, donde Cixous escribe obras de teatro desde 1984. Recuerdo haber visto una de sus obras, en 2004, "¿Qué es un refugiado? ¿Es usted un refugiado?". He tenido que balancearme en mis propios archivos, cuadernos, hojas sueltas, borraduras, heridas, duelos, para encontrar el programa de mano de aquella obra: "De Ovidio a Mandelstam, los poetas son transfiguradores de penas en obras sublimes". Pero el 18 de septiembre de 2002 yo aún no conocía

estas palabras, que no palabrerías de Cixous. Ni siquiera había oído hablar de ella en Bogotá. Así que cuando las leí, un par de semanas después de mi reencuentro con un tal Mohamed Fashahi adquirieron para mí un tono, un sabor, una reverberación que aún me acompaña... Confío en que la deriva de mis palabras no sea del todo críptica y pueda reflejar, al menos en parte, algo de la presencia porosa de Cixous en estos años de idas y vueltas, de ires y venires. De alguna manera, mis palabras labran la ruta de una invocación, de un re-vela-miento de un pensamiento que se bifurca en mi propia escritura, pues la filosofía, por llamarlo aun así, que practica Cixous, –¿practica?, no sería mejor tal vez llamarlo más directamente, habita–, está siempre marcada a fuego por su experiencia, en lo que ella misma ha denominado el llamado de la escritura. Me gustaría emplear aquí la palabra re-vela-miento, enfatizando en la suspensión que genera una forma de revelación que no conduce a una epifanía.”

Cixous invoca a Electra, pero también se nombra (ah, el nombre, viejo problema), en masculino, como Aquiles. ¿Qué estatuto puede tener ese aparente giro, ese velamiento, ese nombrarse como un doblemente otro...? La cuestión del nombre propio nos sumerge en una interrogación profunda, inestable, sobre el lugar y la posición del sujeto-que-se-piensa o cree-pensarse. En el caso de Cixous, nombrar-se-en-masculino es una oportunidad para de-velarse de otra forma como mujer, como Macabea en La hora de la estrella de Clarice Lispector:

En los tiempos homéricos fui Aquiles. Sé por qué. Yo era el anti-*virrey*. Y la pasión. Tenía cóleras que complicaban la historia. Incordiaba a la jerarquía, al mando. Fui voz-grito. Agonía, palabra explotada, destrozada por el dolor y la cólera, pulverizando el discurso: así la han oído siempre

## En diálogo con Hélène Cixous

desde la época en que la sociedad masculina empezó a marginarla de la parte central del escenario, a expulsarla, a despojarla. Desde Medea, desde Electra. (Cixous, 2006, p. 57).

Cixous-Electra se traduce como Aquiles. Ese nombrarse como-un-otro es una manera de incordiar para Cixous, es decir, de inquietar los supuestos lugares rígidos de enunciación de quien habla, su aparente identidad en este caso, como mujer. Al transfigurarse no solo en Electra, sino también en Aquiles, Cixous (2006) crea un espacio vacío, lleno de fantasmagorías, en el que puede hacerse vidente desde otros ojos, no-vidente desde sus propios ojos. En sus términos: "¿Saben los videntes que ven? ¿Saben los no-videntes que ven de otra manera? ¿Qué vemos? ¿Ven los ojos que ven? Lo unos ven y no saben que ven. Tienen ojos y no ven que no-ven" (p. 32).

En mi caso, el seudónimo que más he usado es Aquiles Cuervo, llegué incluso a publicar mi primer libro de cuentos con ese nombre y luego el segundo co-firmando con él. He llegado a hacer lecturas públicas presentándome no solamente con el nombre de Aquiles, sino jugando con una identidad múltiple, camaleónica, de acuerdo al lugar y a la ocasión. Quizá algún día pueda transfigurarme en Electra...

“Recuerdo que por esos años, cuando hacía mi tesis de Maestría sobre la correspondencia de Spinoza y otros filósofos, apareció con fuerza Cixous, su llamado a la escritura, la pregunta ya no solo por quien escribe, es decir, un paso más allá de lo impersonal, si es que algo así es posible. Era una inquietud por el yo -que-se-escribe-siendo-escrito, una herida, algo en el cuerpo que desgarrar y devoile (no en el doble sentido que surge en español, como desvelo nocturno), algo, una estela, un silencio que no se llena cuando se escribe. Hablaba de mí mismo sin saberlo.”<sup>7</sup>



“ALBERTO: París, noviembre 15 de 2002. Madame Cixous, no me atrevo a llamarte.

Hélène –te decía, en aquel primer invierno de mi vida–, esa experiencia de habitar las lenguas como una intrusa, como la no-llamada, como la ladrona dices tú, resuena en mí por mi propia experiencia, pues mi vecina en las residencias universitarias canta cada madrugada un murmullo árabe, como unas letanías –si hubiera podido grabarla–, a mí me sonaba árabe, como si supiera realmente a lo que "eso" suena, pues ella es palestina, pero de origen armenio. Yo asisto los jueves a tus charlas sobre lengua y pensamiento, pero desvivo en esa voz de las madrugadas... hasta ahora puedo ver la conexión.”

Imagino ahora su hipotética respuesta, como salida de una obra de teatro de Marguerite Duras, digamos, *Cinema Edén*:

HÉLENE: En cuanto empieza a hablar se le puede enseñar, al mismo tiempo que su nombre, que su región es negra: eres África y, por tanto, eres negra. Tu continente es negro. El negro es peligroso. En el negro no ves nada, tienes miedo... pero no es negro ni inexplorable: aún está inexplorado porque nos han hecho creer que era demasiado negro para ser explorable. (Cixous, 2006, p. 80).

ALBERTO: Madame, tanto Derrida como tú nos han enseñado el arte de una nueva forma de pensamiento que se conjuga de formas misteriosas y a veces secretas con nuestras biografías. Es lo que Derrida (2001) llamaba otobiografía que no es simplemente una variación del yo, sino un llamado animal que surfea la razón... una biografía de uno mismo a partir de lo que dicen los otros: "Un discurso acerca de la vida-la-muerte debe ocupar cierto espacio entre el logos y el gramma, la analogía y el programa...

## En diálogo con Hélène Cixous

debe sin duda trabajar también entre lo biológico, lo tanatológico y lo tanatográfico" (p. 30).

ALBERTO: Claro, el invierno del 2002... Yo le escribía cartas a dos mujeres (bueno, realmente eran tres, a la otra, la llamaba Electra en Bogotá), a la mujer palestina, que aún no me atrevía a ver a los ojos ni mucho menos a hablarle cuando me la encontraba en los jardines de invierno desolados, prohibidos, y a ti, Cixous, a través de ella. A veces lo hacía en francés y un par de veces estuve a punto de entregarte mi rudimentaria lettre en los salones de la Fundación Heinrich Heine, pero nunca me atreví. ¿Qué te decía, qué me decía? Te hablaba en francés del efecto que me producían las voces que no entendía, pero que podía sentir. El doble sentido de entendre en francés. Había algo que no era de rosas, como me decía Borges al otro lado de la puerta. Si tú, Cixous eres una jui-ffemme... ¿Quién más eres tú?

HÉLENE: Mi padre sefardita –España, Marruecos, Argelia–, mi madre askhenazi –Austria, Hungría, Checoslovaquia (su padre)+ Alemania + (su madre) pasando casualmente por un París efímero"... y luego, "efecto de diáspora. No tengo lengua legítima. En alemán canto, en inglés me disfrazo, en francés robo, soy ladrona." (Cixous, 2006, p. 79).

AQUILES: Y, la otra mujer, ¿que sería? Armenia y Palestina, la historia revuelta de dos grandes genocidios, ignorados, sepultados. Con esta historia, olvidando en ese momento a Cixous, escribí un cuento que titulé "Una voz/una soledad". Ahora, resuenan a posteriori estas palabras tuyas que sí invoqué en el título de mi libro, Y la jaula se ha vuelto pájaro (Pizarnik, esa otra mujer de desvelamientos), co-escrito además con alguien que se hace llamar Aquiles... como tú.<sup>8</sup> ¿Quién más eres tú?

HÉLENE: He sido la Pentesilea de Kleist, no sin ser Aquiles, he sido Antonio para Cleopatra y Cleopatra para Antonio... he sido santa Teresa de Ávila, aquella loca que sabía más que todos los hombres. Y que sabía a fuerza de querer convertirse en pájaro... además he sido siempre un pájaro. Un poco buitre, un poco águila: he mirado al sol de frente. (Cixous, 2006, p. 134).

La pregunta por quién se es (o se cree ser), siempre trae oculta la pregunta por quién no se es, no se ha sido o nunca se será. Esto es lo que he aprendido en mis palimpsestos. Esto probablemente se lo escribe Aquiles a Alberto.

### **Para (no) terminar**

En este deambular de la escritura y el pensamiento, donde la ficción no habita en la ficción –como yo lo creía ciegamente en Borges antes de Cixous–, donde la filosofía se revela contra la pasividad en voces que irrumpen como un velo desgarrado(r), donde la voz del escritor usurpa el discurso crítico, y también lo femenino a lo masculino, lo animal a lo humano, lo ambivalente a lo identitario, me he venido re-encontrando con algo que resuena en mí desde que supe que también me llamaba Mohamed Fashahi... gracias a Cixous, ciseaux... (ese es el llamado de la escritura, ¡ser llamado!). La pregunta decisiva de Cixous es: "¿dónde tiene lugar la diferencia en la escritura? Si existe diferencia radica en los modos del gasto, de la valoración de lo propio, en la manera de pensar lo no-mismo". (Cixous, 2006, p. 22).

Eso sería el palimpsesto, una manera de pensar lo no-mismo, en mi caso a partir de la intrusión del montaje de textos de otros con mis propios recuerdos metamorfoseados por los archivos sucesivos, por las relecturas literarias de mí mismo que han venido

## En diálogo con Hélène Cixous

aconteciendo desde entonces. Yo-es-otro es una invocación a uno mismo como un palimpsesto.

Quince años han transcurrido desde aquel devenir Aquiles-Fashahi, estudiante en un país extranjero para regresar y ser profesor en el propio, siguiendo siempre el llamado de la escritura, de ida y vuelta, entre Aquiles y Alberto.

### Notas

1. Es lo que he venido desarrollando en los últimos años, por ejemplo al preguntarme por las sucesivas muertes del autor, desde Mallarmé: "Mallarmé no es singular, dirá Rancière, solo por sus ideas con respecto a la literatura y a la sociedad, sino por la forma como introduce transformaciones revolucionarias en la manera de escribir y leer un texto, en la indistinción entre géneros, y en la puesta en escena de la Vida como ejercicio experimental inagotable. La mirada política sobre/desde Mallarmé no se reduce a estudiar las ideas políticas del autor, sino a poner a resonar sus propuestas estéticas más allá de su tiempo, para generar nuevas configuraciones de lo sensible que sugieran otras formas de vida" (Bejarano, 2016, p. 133).

2. Ver Borges, "El otro", 2007.

3. La traductora del libro *Velos*, Mara Negrón, de Cixous y Derrida dice que "leer o traducir, leer y traducir es como cortar sesgadamente en un pliegue o en un lienzo" (Derrida, 2001, p. 23).

4. Esta búsqueda resuena mucho con una de las tesis que he tenido el gusto de dirigir en los últimos años en la UPTC de Tunja. Puede verse en el artículo de Andrea Vargas sobre Lispector: "En la búsqueda de la escritura como mirada miope, hay que

forjar a un nadador íntegro, frágil y humilde, capaz de expandir sus maravillosos brazos de pulpo hacia la esencia velada, pero no para agarrar sino para desarrollar un tacto vibrátil que toca suavemente, acaricia y se aparta como un latido, justo a la manera de un ciego que comienza sus primeros contactos con el braille. Un recorrido que ve no viendo, que no agarra, que no toca del todo, que aguarda, que espera, que cuida, que besa y se deja besar apasionadamente por los bellos crustáceos, por los minúsculos organismos, especímenes, bichos, algas, y entrañas polimorfos que habitan el inmenso Hades, porque siempre hay algo que llama a la pequeña niña a levantar nuevamente la piedra del patio, a decidir cerrar los ojos y meter una de las manos mientras que la otra sostiene firmemente la redondez de la piedra, allí la niña con dedos de exploración se va a tientas." (Vargas, 2014, p. 149).

5. Al llegar a París la primera lengua que escuché no fue el francés sino el árabe. Supuse que era árabe, pero después entendí que era una variación del árabe que provenía de Palestina. Lengua de rosas, la llamó alguna vez Borges, en uno de esos poemas épicos que él componía con tanta justeza, pero en ese entonces no lo sabía. Fue así porque me hablaron en la estación de tren en árabe, repitiéndome varias veces un apellido, un nombre de familia que creían era el mío: Fashahi. Me dijeron, Mohamed, Mohamed, también somos Fashahi como tú. Me decían muchas cosas que yo no podía entender, aunque sentía que era esencial que lo supiera. Cuando después de intentar entendernos durante un largo rato en nuestro improvisado francés, al fin pude decirles que venía de Suramérica, se sorprendieron. Hablé como un poeta de Ventaquemada, Cajamarca, Santa Rosa de Osos, Villeta o el Alto del Trigo. Ellas me hablaron de ferrocarriles y de pueblos fantasmas, de animales fantásticos, de sueños que se repiten y tejen historias familiares, me hablaron de plagas y de pestes. Al

final una de ellas, la del nombre más alegre, Dima, pronunció el nombre de Gabriel García Márquez y habló de Cien años de soledad en árabe... Muchos años después, alguien me dijo que lo que escuché esa noche fue algo que se escribía más o menos así: “تاملكل هذه مضت نيوان ع دجوي ال”. Cuento del libro “Y la jaula se ha vuelto pájaro” de Alberto Bejarano, Ed Orbis, Bogotá, 2014.

6. Las freshias son flores que vegetan en el invierno, florecen en la primavera y permanecen en reposo durante la estación cálida.

7. “Es una tarde del final del verano de 2004. Estoy sentado con un grupo de amigos franceses, africanos, tailandeses, argentinos y colombianos en el jardín, la pelouse de la Fondation Deutsch de la Meurthe de la Ciudad Universitaria en París. Tengo 20 años y debo tomar una decisión. La Ciudad Universitaria es un inmenso campus al sur de París donde llegan estudiantes de todo el mundo a descubrir otras culturas y a compartir las suyas. Uno pasa semanas enteras sin salir de ahí, sin cruzar la frontera del Boulevard Jourdan que da al parque Montsouris, y a la París-que-no-se-acaba-nunca. Entre las bibliotecas, los restaurantes, los jardines, las canchas, y las fiestas se le va a uno el tiempo sin darse cuenta. Uno se enamora en otras lenguas y se olvida por momentos de quien está al otro lado del mar. Hacer el amor y no la guerra, es la consigna de la Cité U. Uno hace lo que puede para cumplirlo, de la casa del Brasil, a la de Marruecos, pasando por la del este de Asia y la canadiense. Cada quien trae su traje y su dialecto. Cada cual le pone un ritmo a su tumbao, y si no lo tiene, se lo inventa. El único problema es que no se puede estar más de tres años aquí. Esta tarde es la última de mi temporada. Sé que me iré de la Cité, pero no sé a dónde. Tengo dos caminos abiertos: vuelvo a Colombia a ser un eterno profesor universitario o me quedo en Europa haciendo algo completamente distinto.

Llevo tres años en París como estudiante de filosofía, con una pequeña beca con la que apenas puedo pagar el cuarto. Hago una tesis sobre Spinoza, escarbo en su correspondencia todos sus sueños, misterios y silencios. Pulo unos lentes distintos a los suyos, mi sangre morisca tira para otro lado. Paso mucha hambre. A veces no tengo ni para un ticket de metro ni para un café de treinta centavos en una máquina. En los inviernos me arrastro de biblioteca en biblioteca, de museo en museo, con los labios partidos, los abrigos desteñidos y los guantes remendados. No me quejo. Soy como un monje, sin fumar ni beber. En el último año he bajado quince kilos, estoy tan enflaquecido que mis amigos –Eugenia, Claudia, David, Salem, Fernando, Magalie, María Fernanda, Álvaro, Marcela, Paum, Tanya– hacen lo posible por invitarme a comer y me dejan mercados disimuladamente en mi cuarto: arroz basmati, calados, café, sopas en conserva, chocolates amargos, mate, couscous, garbanzos, cacahuets. Nada perecedero. No he querido trabajar en ninguno de los oficios que hacen los estudiantes: cuidar niños, dar clases de español, repartir volantes, meseriar... prefiero pasarme las tardes en los cines del quartier latin y las noches blancas leyendo novelas (sobre todo de Bolaño) y escribiendo poemas y diarios, pero el último año ha sido distinto. Mis amigos me organizaron una fiesta de cumpleaños el tres de enero e Ismael, de Camerún, propuso que yo diera una clase de salsa para no-iniciados. Nunca había hecho algo así. Uno baila como lo siente, sin tomar clases y se deja llevar por el ritmo, por el bam bam ki ri ri bam bam. En Bogotá, bailaba en un bar que se llamaba El Antifaz. Al principio dudo, no sabría cómo enseñar algo que aprendí mirando a mi mamá desde niño en los bares de salsa de Bogotá. Ella era una bailarina muy famosa, todos la recuerdan incluso hoy, por su belleza y su cadencia. Yo me acuerdo de estar mirándola, en la euforia de sus noches, viendo cómo se enamoraban de ella y ella solo bailaba

y bailaba. Crecí en esos clubes siendo el “hijo de Libia”. Antes de irme de Bogotá, me llamaban todavía así y a cualquier lugar que llegaba tenía que cargar con ser la sombra de mi madre. El pequeño Alberto. El Niño, el retoño de la flor, como decía una poeta. Hasta cuando me regalaban un mojito me decían, “salud... por tu mamá”. Finalmente me decido y la noche de mi cumpleaños doy mi primera clase. Arranco con la canción de Joe Arroyo, “Pal bailador”: “Y un pasito tun tun y otro pasito tun tun”. El Joe es puro fuego en la mente, ¿o no? “Pa todos aquellos que no sabían cómo baila el son, pal bailador, camisas pal bailador”. Ah, la vida está hecha de retazos que se mezclan, que se pegan a la piel unos con otros. A lo mejor, uno siempre cuenta la misma historia mil y una noches”. Del cuento inédito “Pal bailador” de Alberto Bejarano que primero fue un performance dirigido por la artista francesa Fanny de Chaillé en Bogotá en Experimenta Sur, septiembre de 2015.

8. Cómo perder de vista que Kafka (2007) decía en un aforismo, “La jaula salió en busca de un pájaro” (p. 945).



## Bibliografía

Alazraki, J. El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges. *Hispanic review*, 52(3), 281-302. 1984

Bejarano, A. Y la jaula se ha vuelto pájaro. Bogotá: Orbis. 2014

Bejarano, A. Poéticas del intruso. Jacques Rancière, lector de Mallarmé. *La Palabra*, (29), 129-137. 2016

Borges, J.L. Obras completas. Buenos Aires: Emecé. 2007

Cixous, H. La llegada a la escritura. Buenos Aires: Amorrortu. 2006

Cixous, H. La balsa de la medusa. Barcelona: Anthropos. 1995

Derrida, J. Cixous, Hélène. Velos. México: Siglo XXI. 2001

Genette, G. Palimpsestos. Madrid: Taurus. 1989

Kafka, F. Obras completas. Madrid: Galaxia Gutemberg. 2007

Kant, E. Lo bello y lo sublime. Madrid: España. Tecnos. 1997

Vargas Quiroz, P. Me gustan tus ojos miopes (O del diálogo con Hélène Cixous para llevar al cuerpo, a la literatura, a la vida). *La Palabra*, (25), 143-156. 2014

Woolf, V. Entre actos. Barcelona: Random House. 2009





*Un baile imaginado:  
Anais Nin y  
la danza  
cubana*





### 3. Un baile imaginado: Anais Nin y la danza cubana

*¡Tambor, lágrima errante, a la deriva!*

*Conjuro vudouista del Caribe,*

*Tu alma torturada y sensitiva*

*Se pierde en el silencio que la inhibe*

Jorge Artel

*Todos los deseos no realizados son niños encarcelados*

Anais Nin

Mucho me he preguntado ahora, leyendo, releyendo a Anaïs Nin y a Henry Miller, a Miller con Anaïs, años después, qué es eso que solemos llamar escritura y de qué manera un escritor se acerca a la danza, ya no como una reflexión u observación consciente, sino como una inmersión profunda en el espacio del trance, en este caso con respecto a la música afrocubana en la París de los años treinta.

En el contraste de las escrituras de Anais Nin y Henry Miller, tan escindidas de cualquier definición de diccionario, en los márgenes empieza uno a sentir, a imaginar, a experimentar, que para ellos, escribir no era relatar historias, escribir no era encuadernar anécdotas, recopilar sucesos. Para Anais Nin más bien la escritura se da, no tanto por las vías del psicoanálisis, sino por la revelación de la danza como umbral sensorial, su concepción del cuerpo fue transformada... “el artista vio más en el sueño que el psicoanalista. El poeta inventó un significado. Así es como debe ser. La visión

## Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

del artista. El artista es el héroe. (Louveciennes, 10 de enero de 1934).” (Nin, A. 2003, p 227).

La escritura, a través de ellos, es una forma de auscultación animal. Dice Miller que “el mundo cada vez se parece más al sueño de un entomólogo” (*Trópico de cáncer*, 2002, p 153). Quizá sea cada vez más la pesadilla de un entomólogo y nosotros seamos *sosies*, dobles, o más bien figurantes de Gregorio Samsa. Pero olvidemos por un instante las pesadillas, que pesan. Miller sería una especie de entomólogo de Gregorio Samsa ambulante, siempre buscando el contacto extremo con los sueños. En cambio, Anaïs sería una entomóloga de si misma. Gran diferencia. Miller es un pornógrafo, como lo define Brassai, como en este pasaje de *Trópico de Capricornio*:

*Cuanto más pesado se hace mi cuerpo  
Más ligera la atmósfera de mi habitación  
Me voy a dilatar  
A derramarme  
Hasta llenar la habitación  
De una masa gelatinosa  
Sólida y firme  
Sí, la llenaré  
Hasta las fisuras de los muros  
Horadaré las paredes  
Como una planta parásita  
Que se dilata  
Que se estira  
Hasta que la casa entera  
Ya no sea  
Más que una masa indescriptible  
De carne, pelos y uñas.  
Miller (2012, p. 56)*

Anaïs es una medusa. La mujer medusa que se quema escribiendo, algo literal, como Clarice Lispector.

Tengo que continuar el diario porque es una actividad femenina, es una creación personal y personificada, lo opuesto a la alquimia masculina. Quiero permanecer en el plano no transmutado, no transformado, no transpuesto... me he quemado los párpados, porque me puse sin gafas ante la lámpara solar. Tengo los ojos hinchados y doloridos. Me pongo pañuelos para ocultar mis ojos cargados de crema. Efecto pintoresco. Una mujer mora, una Madonna con velo. Pero para mí ha sido una semana en la oscuridad, y el temor a quedar ciega. Privada del opio de la intensidad, caí en un abismo. (Anaïs Nin, 1984, p224).

En este punto siento la tentación de la comparación con Lispector, por la vía que propone Cixous:

(...) no todo el mundo puede situarse ahí donde se sitúa Clarice: más allá de la angustia, más allá del duelo, en la magnífica aceptación de ser la que simplemente encuentra la lluvia, y tal vez simplemente la tierra. Hay que ser fuerte y muy humilde para poder decir: “soy una mujer”, y seguir, “soy una persona, soy una atención”. No es: soy una mujer, punto. Sino: “soy un cuerpo que mira por la ventana”. Quien puede decir: “soy un cuerpo mirando por una ventana”, puede decir: “(yo) soy una mujer”; sin el yo, sin pronombre personal, mujer es puro “soy”, actividad de ser que no conduce al sí mismo, mujer es la que “es”, mujery, mujer-que-avanza-por-el-mundo-con-cuidado. (Cixous, 1995, p 189).

## Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

Siento el sonido de un clavecín de Bach que riñe con una sonata de Beethoven que se dedicaba a sí misma Lispector en *La hora de la estrella*, un poco más de cuarenta años atrás, muy cerca del *corazón salvaje* y de Colombia a donde vino casi a morir en el *Congreso de brujería* que organizó Alejandro Obregón.

Pero Anaïs, por su padre músico español buscaba el son y lo encontró por la vía de un peruano en París que bailaba el son...:

(...) ay, que negrito, Dios mío, negrito como sus pecados (en español en el original). El color de sus pecados. El colchón en el suelo. Las vigas embreadas sobre nuestras cabezas. El ronquido de la estufa. El crujido del barco. El agua golpeando los flancos de la gabarra. Semioscuridad. Sombras. La farola de la calle parpadeando en las ventanas. Gonzalo y yo cegados por la sensualidad bocas, pene, vulva, caricias, besos húmedos. (Anaïs Nin, 1984, p 383).

Anaïs ve a Henry involucrase en la escritura de *Tropico de capricornio*, “hasta la fisura de los muros”, hemos dicho antes. Anaïs define a la perfección a Miller, sobre todo en su relación con el deseo. Lo ve como un hombre, un alquimista, necesitado siempre del éxtasis, buscando desesperadamente entrar, ver, sentir todo tipo de éxtasis, en cada calle, en cada bar, en cada café, en cada prostituta, en cada copa, en cada libro, en cada cine, en todo París:

Henry tiene fe en nuestra relación. Yo no la tengo. Veo en todo una amenaza, un final, una ruptura. Por riñas, por diferencias. Tengo miedo a crecer completamente



a mi manera, solo por el miedo a perder a Henry. Trato de acompasar mi ritmo al suyo, pero no funciona...ocurre que Henry nunca supo vivir junto a nadie. Siempre fue independiente de sus padres, sus esposas, nunca como Hugh o Rank, que se funden con su pareja...lo que más me gusta de mí es mi audacia, mis trampas, mi coraje, el modo de ser sincera conmigo misma sin causar mucho daño o dolor. El fuego que llevo dentro, la manera con que perdono y exalto a los demás, mi fe en los demás. Lo que aborrezco es mi vanidad, mi necesidad de brillo, de aplausos; mi sentimentalismo...A Henry no le gusta el diario. Digo que tiene una simple razón para existir. Me hace sentir menos sola. Le dije a Henry, el pensamiento de todos los hombres es hipócrita porque es impersonal. La mujer esta más cerca de la verdad porque es personal. (Anaïs Nin, 1984, p36).

Por su parte, ella se ve a sí misma como una mujer, todo útero, necesitando parir, desembarazarse del éxtasis: entrar, ver, sentir, palpar lo pequeño, lo diario. Los dos se conocieron y cruzaron sus destinos en ese hall: del entrar, del salir. Por eso Miller siempre quiso que ella no escribiera más diarios, y la forzaba a ir hacia la ficción. Mientras que Anaïs admiraba la desmesura de Miller pero también la aterraba su imposibilidad para verse a sí mismo: “Soy la única persona que puede hacer que Henry se sienta humano, las demás veces Henry es Atila, una fuerza conquistadora, devoradora, guerreando para el mismo, para su ego”. (Anaïs Nin, 1984, p 269).

Anaïs piensa en sí misma y en los otros. Henry no hace ni lo uno ni lo otro. Es todo disolución. Estás desbocado, le diría Anaïs. No puede parar. *Sexus, Plexus, Nexus*, abandono total. Como en el

## Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

final de *Trópico de cáncer*: “se pone el sol. Siento que este río corre por mis entrañas: su pasado, su antiguo suelo, el clima cambiante. Los cerros lo circundan suavemente: su curso es inmutable”. (Miller, 2002, p. 320)

Anaïs va en contravía: “no estoy fragmentada por una ciudad, sino por una persona. Yo me disuelvo en el amor, en el deseo, en la pasión, en la sensualidad, y solo me falta la voluntad en el fracaso, la derrota, el masoquismo, la muerte. Henry está en consonancia con el caos del mundo, de las ciudades, de las calles. Su anonimato me causa la mayor angustia, porque es colectivo, la pérdida del yo. Yo no me pierdo. Su dispersión me parece mas mortal que la mía”. (Anaïs Nin, 1984, p. 337).

Pero la fragmentación de Anaïs ni siquiera tiene que ver realmente con alguien, con otro. Es consigo misma. Su diario es pura combustión hacia dentro, implosión de la carne, del deseo hecho cerillas. No es deseo de arder, como en Miller. No es *deseo de convertirse en indio*, no es siquiera deseo de estar con aquel indio inca, Gonzalo, es mucho más que eso. El erotismo de/en Anaïs es búsqueda del ritmo propio, de una conexión consigo misma, no en solipsismos o solapamientos, claro que no, de ninguna manera, es un desciframiento secreto del cuerpo. Como cuando se ve a una mujer bailando sola en una pista, no para provocar a nadie, ni porque recuerde algo, no es pasado ni futuro, aunque cueste comprenderlo a primera vista. No es sencillo. Cuando se está aparentemente centrado en un yo, que es el puro ego, no se puede ver. La vida, *el élan vital*, se escapan y se pierde todo. Lo que ella descubrió con la danza fue el profundo deseo de realidad, del que habla el escritor cubano Leonardo Padura, como base esencial de la música afroantillana:

Esas boleristas fueron unas mujeres muy especiales, de carácter, como mandadas a hacer para la música que cantaban. El bolero no es cualquier cosa, claro que no: para cantarlo hay que asumirlo, más que sentirlo. El bolero no es una realidad, sino un deseo de realidad, al que se llega a través de una apariencia de realidad. Esa es la filosofía del bolero. Y aquella fue la época de oro, porque se cruzaron los clásicos que venían componiendo desde 1920 y 1930, con los muchachos del *feeling*, que leían poesía francesa y conocían qué cosa era el atonalismo. Y de ese encuentro salieron esos boleros que todavía hoy parece que hablan de las cosas de la vida...de la vida real. Aunque todo sea mentira: puro teatro, ya lo dijo La Lupe. (Padura, 2016, p 90)

Los caminos de Miller van hacia afuera, el doblez del deseo es la impaciencia, el desbordamiento, es como si Anaïs le dijera: piensa en el desbordamiento. Necesitas silencio y soledad, buscarte, encontrarte a ti mismo:

“Un artista siempre está solo...si es un artista. Lo que el artista necesita es *solitude*. Entonces entendí por qué atrae París a los torturados, a los alucinados, a los grandes maniacos del amor. Entendí porque puedes aquí, en pleno eje de la rueda, abrazar las teorías mas fantásticas, más imposibles, sin que te parezcan extrañas lo más mínimo...caminas por las calles sabiendo que estás loco, poseído, porque es más evidente que esas caras frías, indiferentes, son los rostros de tus carceleros. Aquí todos los límites se desvanecen y el mundo se manifiesta como el matadero demencial que es”. (Miller, 2002, p. 168)

## Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

Tendidos en la cama, mientras él escribe *Trópico de Capricornio* y ella se enlaza eróticamente con Gonzalo:

Un indio inca, de ojos y cabellos como el carbón, de hermoso semblante. Gonzalo, que murmura mientras bailamos. Todo esto en español. Mi sangre oye en español. Oigo el español por oscuros canales subterráneos... me aprieta cálidamente y bailamos, los sexos soldados, calientes, ardiendo, mientras dice: “abre tus piernas, Dios, te deseo como un condenado, podría tornarte aquí mismo”. Puta, puta, en definitiva puta. Pero bailar con Gonzalo es un sueño. (Anaïs Nin, 1984, p. 294).

Dicho indio inca, como lo nombra Anaïs, era un amigo cercano de Miller y del poeta Antonin Artaud.

*Poeta negro, un seno de doncella  
te obsesiona  
poeta amargo, la vida bulle  
y la ciudad arde,  
y el cielo se resuelve en lluvia,  
y tu pluma araña el corazón de la vida.  
Selva, selva, hormiguan ojos  
en los pináculos multiplicados;  
cabellera de tormenta, los poetas  
montan sobre caballos, perros.  
Los ojos se enfurecen, las lenguas giran  
el cielo afluye a las narices  
como azul leche nutricia;  
estoy pendiente de vuestras bocas*

*mujeres, duros corazones de vinagre.*

Artaud (2012, p 86)

¿Cuál es entonces ese lenguaje de poeta negro, de indio inca, de bailaror de otras soledades, ya no las del flamenco que estudia Didi Huberman, sino las de otra materialidad del cuerpo, de otra atmósfera que nos lleva a otro umbral sensorial? Podemos rastrearlo en otras anotaciones de Anais Nin, en el paralelo salvaje que establece entre Gonzalo y Henry Miller en aquellos años:

(...) el lenguaje de Gonzalo es la clave de su naturaleza. Sus palabras favoritas son “atmósfera”, le gustó o le disgustó la atmósfera (palabra y sentimiento que Henry sería incapaz de utilizar porque no es sensible a la atmósfera, a los climas más sutiles). Gonzalo habla incluso de la calidad de un cuerpo, o de un cuerpo sin calidad. Calidad espiritual, prodigioso. Extremos del entusiasmo, ¡que prodigio! Tiene el sentido de lo maravilloso, de lo fabuloso, de lo milagroso. A menudo usa palabras como irreal, vital, mítico. (Nin, 1984, p. 279).

Los caminos del deseo son secretos...o no son. En el caso de Anais Nin, dicho deseo de realidad se materializó en la danza como inmersión en el son cubano, como evidencia de un sincretismo entre varias culturas que privilegian el cuerpo sobre la razón, que comprenden el cuerpo como un templo dionisiaco y no como una pura extensión de la mente. Más de lado de Spinoza que de Descartes. Recordemos el origen de estos ritmos: “En el son cubano se da un sincretismo musical entre los instrumentos percutivos africanos y los instrumentos de cuerda pulsada españoles; en el aspecto vocal entre la décima española

## Un baile imaginado: Anais Nin y la danza cubana

y el canto alternado entre coro y solista (antifonal) de origen africano.” (Arias, p 54). En palabras de Oscar Hijuelos, el gran escritor cubano-norteamericano, se define en estos términos: “la rumba se deriva del guaguancó, que se remonta a su vez a hace muchísimo tiempo, a varios cientos de años atrás, cuando los españoles llevaron por primera vez a Cuba ese estilo musical que se llama flamenco, y ese estilo español, mezclado con los ritmos que tocaban los esclavos africanos con sus tambores es lo que dio origen a las formas más antiguas de la rumba. La palabra ‘rumba’ significa magnificencia.” (Hijuelos, 1990., p 329)

Si nos detenemos un momento en el flamenco, recordaremos que a lo largo de su obra interdisciplinar el filósofo francés Georges Didi Huberman ha estudiado la relación del cuerpo con la literatura, la pintura, la fotografía, el cine y los archivos visuales, preguntándose siempre por la relación que existe entre la presencia de los cuerpos y la ausencia (espectralidad) que pueden generar sus representaciones, olvidos e intermitencias en los espectadores. En el caso de su estudio sobre el flamenco y las piezas de Israel Galván, podemos resaltar la forma como el cuerpo re-interpreta espacios de trance y de ritualidad con aspectos performáticos más o menos cercanos a la danza contemporánea. En el diálogo y distanciamiento del flamenco con sus orígenes tradicionales en el canto y las nuevas conexiones con lo contemporáneo, Huberman señala la importancia de la experimentación, sin purismos de por medio. El título de su estudio *El bailaor de soledades* (2008) se dirige a plantearnos una cuestión necesaria sobre lo que vemos y lo que nos-mira. Didi Huberman lo define de la siguiente manera:

Al bailar no sólo se forman en el espacio bellas y etéreas figuras con el cuerpo, también se crean impurezas, se golpea y martillea el suelo, se altera el entorno material

en el que el danzante se mueve. Martillear el suelo con un pataleo colérico y alegre (burlesco) fue lo que hizo una noche de embriaguez Georges Bataille para demostrarle a Sartre que era un “filósofo bailarín”. Ese pataleo colérico e inútil (“patético”) también ha sido un recurso muy utilizado por la comedia burlesca, desde Bud Jamison o Henry Bergman hasta Louis de Funès... Bajo su punto de vista es mucho más enriquecedor y efectivo pensar el espesor y la hondura de este arte asumiendo la perspectiva metodológica de Aby Warburg que apostaba por analizar las formas culturales partiendo de “la geografía movediza de sus migraciones y de sus supervivencias en un tiempo de larga duración”. (Didi Huberman, Conferencia, 2010)

El comentario de Didi Huberman solo recuerda fugazmente a Escudero:

(...) toda danza es siempre polirrítmica, como todo poema es siempre polisémico...es el remate de Galván...el verbo rematar suena de manera extraña: diríase que se trata de matar repetidamente...forma e informe, estatua y torbellino reunidos en un solo gesto. Eso es, dicho sea de paso, lo que entendió tan bien Man Ray, tanto en sus fotografías como en sus filmes, al acercarse al bailar Vicente Escudero, al utilizar la saeta de la niña de los peines para su filme *Étoile de mer* o bien al captar ante una joven bailaora de flamenco el preciso momento de esa “fotogenia de lo imponderable” que Breton denominaría admirablemente explosiva-fija (Didi Huberman, 2008, p. 100).

## Un baile imaginado: Anais Nin y la danza cubana

Es muy grande el contraste entre los escritores que hablan del cuerpo desde un distanciamiento más occidental, justamente permeados por el peso del psicoanálisis, aún perteneciendo a una cultura como la cubana, como Severo Sarduy, quien da cuenta del cuerpo de esta manera, más bien espectral: “el cuerpo se convierte en un objeto que exige toda posible atención; enemigo despiadado, íntimo, que sanciona con la vida la menor distracción, el receso más pasajero” (Sarduy, 2010, p. 366). La revelación que hemos aludido en Anais Nin aparece en voz alta en una de las entradas de su *Diario*, cuando traza una comparación entre el cuerpo como objeto en la línea psicoanalítica (como la evocada por Sarduy) y el cuerpo como sujeto, como trance transformador en la experiencia directa de la danza afrocubana: “el autoanálisis es destructivo. Genera introspección y nada más. Generalmente se basa en una premisa falsa. Es paralizador. Si un analista profesional te analiza puede hacerlo objetivamente y obtener resultados dinámicos. Unificadores. El autoanálisis disecciona y desintegra. Solo los profesionales pueden analizar. El autoanálisis es anticreativo. Es pasivo” (Nin, 1984, p. 242)

La danza afrocubana es poesía de lengua tartamuda, de esclavos rotos. No es una promesa de Apolo, es un escondite pagano que nos conecta con las voces más misteriosas y ancestrales de África. Es una llamada de lo salvaje que rompe la estabilidad del tiempo, que nos hace trastabillar, romper cualquier equilibrio. Esto era algo que afirma varias veces en su poesía Jattin:

*Descifro mi dolor con la poesía  
y el resultado es especialmente doloroso  
voces que anuncian: ahí vienen tus angustias  
Voces quebradas: ya pasaron tus días*



*La poesía es la única compañera  
acostúmbrate a sus cuchillos  
que es la única*  
Gómez Jattin (2006, p156).

## CONCLUSIÓN

Uno puede, casi impunemente imaginar, seguir imaginando encuentros, en *velours*, *Delta de Venus*, de *velours*,...uno puede imaginar a la poeta Elisabeth Bishop que encontró su destino en Brasil, en buena medida a través de Lispector:

*La gran jaula de luz se ha roto en el aire,  
liberando, creo, cerca de un millón de pájaros  
cuyas salvajes sombras en ascenso no regresarán,  
y todos los cables vienen cayendo.  
Sin jaula, sin pájaros que espanten; la lluvia  
se abrillanta ahora. Es pálida la cara  
que probó el rompecabezas de su prisión  
y lo resolvió con un beso inesperado,  
cuyas pecosas manos, sin sospechar, plantaron.*  
Bishop, 2016, p. 69)

Y uno puede imaginar que las jaulas van en busca de los pájaros...

Anaïs salió en busca de pájaros en ese verano de 1936 en París. Encontró uno. Pero más allá de un nombre propio, (se) buscaba en la música, en la danza, en una música de negros y gitanos que ella llamaba:

## Un baile imaginado: Anaïs Nin y la danza cubana

La alegría de la fuerza. Entendimiento inmediato. Canciones gitanas. Caviar y vodka. El vodka es mi bebida. Una vez le dediqué una página, antes de probarlo. Y esa noche de navidad lo que escribo se hizo realidad. Bebí fuego. Un fuego blanco que no me hizo daño, que puso llamas en mi cabeza. Toda la noche, música y fuego. Necesito levantarme y bailar. Necesito levantarme y bailar sola. Nadie tiene el ritmo que necesito para mi danza. Música rusa. Bailan mis pies. Bailan mi cabeza, mis manos. Cinco de la mañana. Un ruso rompe las copas en su cabeza. A las cinco y media estamos fuera, en el boulevard, completamente despiertos. Elena quiere caminar. A mí me gustaría caminar con ella por toda la ciudad...nos sentamos en el bar Melody's. Una orquesta de argentinos, unas pocas negras y dos o tres parroquianos rezagados. Son las seis y media de la madrugada. Necesito bailar. Necesito bailar para expresar mi alegría y el fuego que llevo dentro. Toca la orquesta un pasodoble. Me levanto y bailo, zapateo y giro, zapateo y giro y camino. Los músicos me jalean con sus gritos. Gritan las negras. El placer del baile. Son las siete de la mañana. El amanecer es azul. Los ojos de Elena son azules. Esta rodeada por el halo del sol...necesito bailar y reír. Necesito bailar. Nada fragmentará mi mundo individual. Ninguna tempestad sobre la tierra o el mar. La tierra gira. Es el comunismo dicen. Y yo digo: es la poesía y el ritmo. Vodka. Fuego. El hombre en lucha: ritmo e ilusión. (Anaïs Nin, 1984, p. 421).

En contraste, Miller escribía: “La mesa está llena de vasos de cerveza, la pianola esta jadeando. Las chicas que no tienen cliente están sentadas plácidamente en los bancos de cuero, rascándose

tranquilamente como una familia de chimpancés. Hay una especie de pandemónium mitigado en la atmósfera, una impresión de violencia reprimida, como si la explosión esperada requiriera el advenimiento de algún detalle completamente insignificante, algo microscópico pero totalmente impremeditado, completamente inesperado.” (Miller, 2002, p. 92).

Anaïs es una Emily Dickinson que salió a ver, vivir, beber el mundo...

Al final, solo podemos decir con Anaïs Nin:

Solo se vuelven locos los solitarios. Mientras esté a tu lado alguien que ve lo que tu ves, que oye lo que tú oyes, no te vuelves loco. Hay muchos artistas que se salvaron de la locura por la fe de una esposa, cuando todo el mundo estaba contra ellos. Mira, Gonzalo, la lámpara que está colgada ahí tiene el mismo color de la luna; luego tú también la ves así y los dos estamos cuerdos. Pero los artistas están a menudo en contra de todo el mundo. (Anaïs Nin, 1984, p. 238).

## BIBLIOGRAFÍA

Arias, M. La verdadera historia de la salsa. Cali: Ed litoncecoa. 2012

Artaud, A. Textos. Madrid: Nuevas ediciones de bolsillo. 2004

Artel, J. Tambores en la noche. Bogotá: Plaza y Janés. 1986

Bishop, E. Poesía. Madrid: Ed Vasos rotos. 2016

Cixous, H. La balsa de la medusa. Madrid: Anthropos. 1995

Didi Huberman, G. El bailar de soledades. Madrid: Pre textos. 2008.

Didi Huberman, G. Tierra y conmoción o el arte de la grieta, 2010. [http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=255](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=255).

Hijuelos, O. Los reyes del mambo. Barcelona: Círculo de lectores. 1990

Jattin, R. Amanecer en el valle del Sinú. Bogotá: FCE. 2006

Miller, H. Trópico de cáncer. Madrid: Edhasa. 2003

Miller, H. Trópico de capricórnio. Madrid: Edhasa. 2012

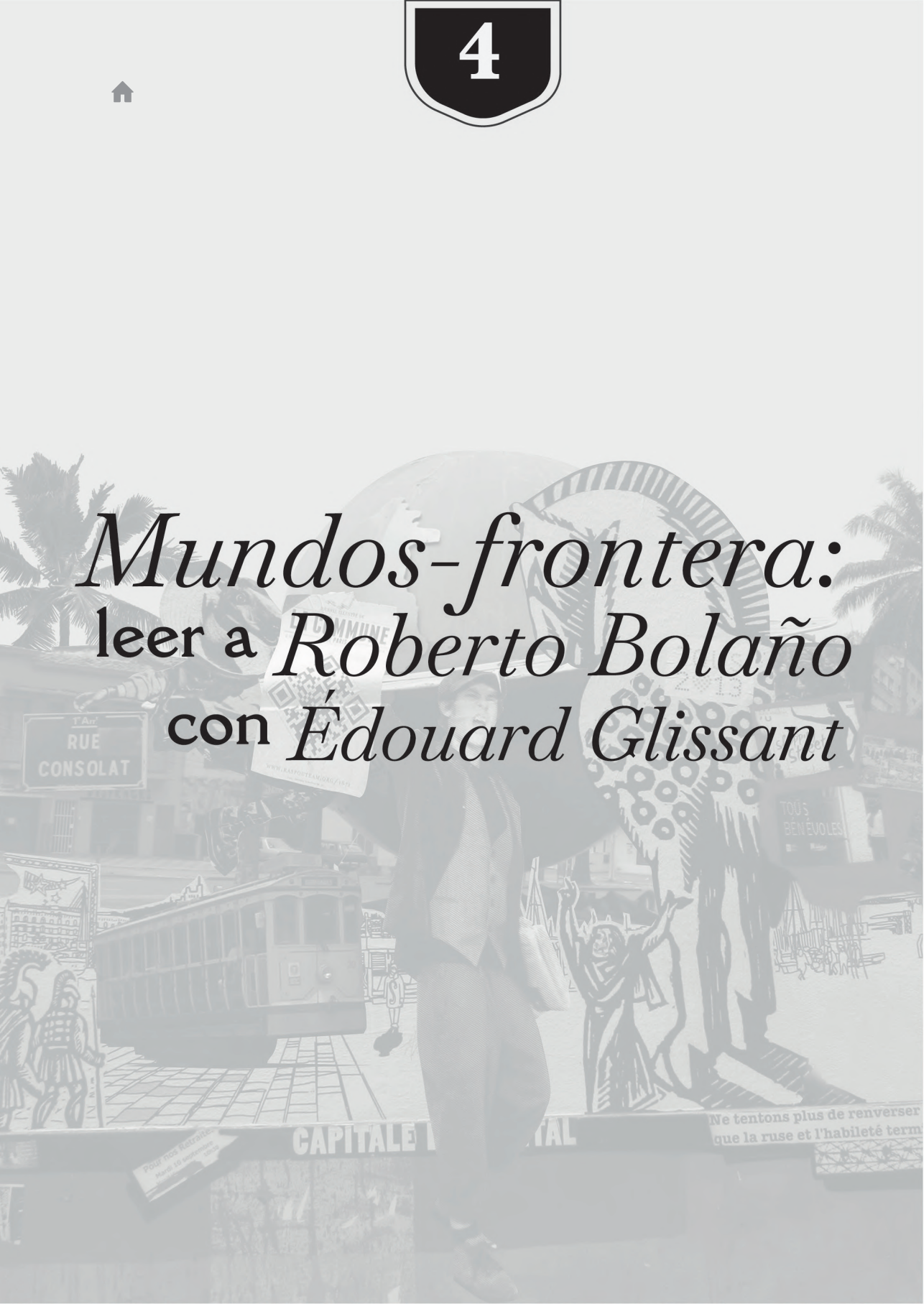
Nin, A. Diarios. Barcelona: Bruguera. 1984

Nin, A., Miller, H. Una pasión literaria. Madrid: Siruela. 2003

Padura, L. La neblina del ayer. Bogotá: Planeta. 2016

Sarduy, S. Obras II, México: FCE. 2011





*Mundos-frontera:*  
leer a *Roberto Bolaño*  
con *Édouard Glissant*





#### 4. Mundos-frontera: leer a Roberto Bolaño con Édouard Glissant<sup>1</sup>

La pregunta incesante por quién escribe, desde qué lugares (y no lugares, en tanto búsquedas incesantes que no tienen puntos fijos, sino que trazan cartografías posibles como lo planteaba Deleuze a propósito de los escritores norteamericanos), a través de qué intensidades, palpitaciones, epifanías ha sido mi itinerario vital en los márgenes de la filosofía, como un campo magnético que procede de la poesía. Como un viaje misterioso de blues o de son olvidado. Hablaré entonces de(sde) una frontera, móvil, que desemboca eventualmente en algún paraje más o menos imaginario que puede cruzarse con lo real, con algún modo sensible de lo real como pura experiencia del camino.

Hablaré de(sde) cuatro poetas-mundo-frontera-archipiélago. Dos son caribeños, uno pacífico, de las insularidades de Chile y los exilios y el otro de México. Primero nos internaremos en la vía griega, para atravesar los mares hacia América Latina, a través del caribe de Walcott y Glissant, y de manera rizomática, nos internaremos en una clave de lectura que tomaremos de Glissant para leer *Los detectives salvajes*, 20 años después...

### I. EL PRIMER ULISES

Ulises es el hombre griego por excelencia: es el viajero incansable que atravesó (casi) todas las fronteras. Homero es el poeta griego por antonomasia: es el cantor de los mundos desconocidos. Poeta y héroe constituyen la gran épica de occidente que nos alumbra

hasta nuestros días. Sin embargo, esta singularidad griega, de asombro y de re-invencción de lo humano se enfrenta a sus propias fronteras. El origen de la filosofía está signado principalmente por el miedo a las fronteras, por el temor al otro, al bárbaro, al que no pensara, hablara y escribiera apropiadamente en la lengua griega. Hegel, en su elogio de Grecia dirá que la civilización griega (superior) triunfó frente a los inferiores (asiáticos). Incluso cuando en la tercera parte de las lecciones sobre la historia de la filosofía, dedica un breve capítulo a la “filosofía de los árabes”, apenas reconocerá en ellos los conservadores de la auténtica filosofía griega (Hegel, 2002, p. 96).

Partiré de un primer acercamiento a la frontera, como “marca”, según el estudio de Ulises y las fronteras griegas del célebre historiador francés, François Hartog –discípulo de Vernant–. Cruzar una frontera significa internarse en un viaje hacia lo desconocido, en ocasiones más allá del corazón de las tinieblas: “(...) lo que importa no es el viaje en sí mismo, en materialidad, sino como operador discursivo y esquema narrativo: el viaje como mirada y resolución de un problema o respuesta a una pregunta”. (Hartog, p 17).

Cruzar una frontera involucra el contacto con “otros”, con “bárbaros” que viven y sobre todo se expresan de otra manera. Como lo recuerda Hartog: “(...) según la etimología de la palabra “bárbaro”, (con la repetición de la secuencia barbar, como forma de onomatopeya), es bárbaro quien tiene dificultades de elocución y de pronunciación, quien tartamudea, quien tiene un modo de hablar áspero.” (Hartog, p 112).

Nos interesa resaltar sobre todo el énfasis de Hartog en la onomatopeya, en la oralidad, lo que nos lleva directamente a Walcott, Glissant, rozando otras voces como la de Candelario Obeso. Una de las grandes invenciones poéticas de Homero radicó, dice Vidal, en hacer de Ulises el gran observador de lugares, hombres y dioses impensados que van más allá de las evidencias científicas. Sin embargo, Vidal cita a contrapelo (dice él mismo) un poema de René Char sobre Homero que dice: “dios plural, nos dio a ver el país entero de dioses y de hombres” (p 129). La pregunta que nos habita es qué dioses y hombres quedaron al margen. El mismo Vidal lo responde tangencialmente al evocar a Walcott. En la última página encontramos el gran poema del poeta caribeño Derek Walcott titulado, *Omerus*.

*Así el humo olvide la tierra de donde asciende,  
y la ortiga custodie el hoyo en que fue muerto el laurel,  
la iguana escucha las hachas que nublan cada lente de su antiguo  
nombre, la isla llamada  
'Tounalao', 'Donde la iguana es fecunda'.  
Aunque, a su debido tiempo, la iguana trepará los viñedos en un  
año, con la papada abierta,  
los codos flexionados, la cola ensimismada  
marchando al ritmo de la isla. La abertura de los párpados maduró  
en un hiato que se prolongó por siglos,  
que ascendió con humo de los Arauacs hasta que  
la nueva raza desconocida midió los árboles. Éstos, los pilares  
que cayeron, y dejaron espacio azul  
para un solo Dios, donde se alzaban los dioses viejos.  
El primer dios fue un gommier. El motor comenzó a gemir, y un  
tiburón-mandíbula de lado-  
lanzó virutas por los aires como verdeles sobre el agua*

*contra las algas trémulas. De pronto apagan la sierra, aún caliente y vibrante, para examinar la herida.*

*Tras quitar el musgo y la gangrena, libran la llaga de las vides que la mantenían unida a esta tierra, y asienten. Retoma el trabajo*

*el motor; y más astillas por los aires si los dientes roen parejo. Ellos cubrían sus ojos de los fragmentos del nido. Ahora la isla levanta los cuernos sobre los campos de banana. La luz del sol fluye en sus valles, sangre salpica los cedros, desborda el bosque la luz del sacrificio.*

*Y entonces un gommier se quiebra. Las hojas enormes como carpas sin dintel. El crujido alertó a los pescadores, mientras sobre las camas*

*de helechos caía el lento mástil; hasta que el suelo se estremeció bajo los pies en olas, que como olas pasan.*

Walcott, Omerus

Queremos retomarlo aquí para atravesar la frontera griega y llegar al Caribe. En palabras de Walcott:

(...) cuando era joven llegaban las referencias griegas a través de la cultura inglesa y francesa. Estábamos familiarizados con las historias de Ulises, y claro, en Santa Lucía puedes ver de una isla a otra, como en Grecia. Yo puedo ver Martinica desde el balcón de mi casa. Entonces tenemos ese sentido muy fuerte de archipiélago. No conozco Grecia pero creo que debe ser casi lo mismo. Lo podía sentir cuando leía la Odisea; sabía que ese señor que contaba esas historias, era alguien en quien se podía confiar; eran narraciones magníficas, pero sabías al fondo, caribeñamente, que eran pura

mierda. El tipo iba a una isla y encontraba gigantes. Homero no podía dar confirmación de esto, pero Ulises lo corroboraba. Todo transcurría dentro de las historias. (Walcott, en Arias, Medardo, 2011, p 11)

El procedimiento que señala Walcott, de las historias dentro de las historias, como un salvaje palimpsesto o *mise en abyme* surrealista, nos conduce a la lectura que hizo Glissant de la obra de Faulkner. Queremos destacar ante todo el método rizomático que Glissant descubre en el escritor norteamericano, en la manera como Faulkner dibuja una gran telaraña en la que los esclavos se enfrentan de maneras muy variadas a su “condena”. Para Glissant, la gran singularidad de Faulkner, que lo diferencia de los grandes escritores norteamericanos de su generación reside en su forma de ver los detalles, en ver las plantaciones, los mundos-cerrados los llamará Glissant, como archipiélagos: “El detalle más anodino, desde el momento en que aparezca en la crónica relatado por la persona más efímera, contará. Incluso si ese detalle se contradice inmediatamente como otra cosa, otra persona testigo u otra visión. Faulkner escribe en rizoma”. (Glissant, 2002, p. 173)

Para Glissant, el procedimiento de Faulkner apunta a exponer todo lo que se mueve en las fronteras de esos mundos cerrados, ya que “la frontera es como una arena siempre movедiza, pero que lejos de devorar a los contrarios que ha suscitado o encontrado a su alrededor, los dilata, los expone y los hace estallar hacia la infinitud de su conmoción”. (Glissant, 2002, p 220).

La clave principal de lectura que nos brinda Glissant se sustenta en el carácter rizomático del conjunto de la obra de Faulkner, conectada entre sí por aquellos detalles que hemos señalado.

Para los faulknerianos, el viaje errático es una dimensión insuperable de la persona. Sería inútil reseñar todos los momentos en que aparece en la obra: ya en una de sus páginas de juventud (*The hill*), Faulkner describe un “vagabundo estacional”, pero es solo el presagio, la señal de lo que será el viaje errático, irremediable, de los primeros Compson. “Charles Stuart...no fue expulsado de los Estados Unidos, él se autodestruyó, debiéndose su expulsión no a una traición, sino a haber sido tan explícito y vociferante durante su gestación, quemando verbalmente todo puente tras él, incluso antes de llegar donde pudiese preparar la próxima... huyó de noche, escapando, fiel a la tradición familiar, con su hijo y la vieja espada y la falda escocesa” (Apéndice Compson, *El ruido y la furia*). (Glissant, 2002, p. 113)

Quisiéramos ahora proponer un acercamiento similar a la obra de Bolaño en torno a un personaje, un rizoma completo en sí mismo, quien lleva el nombre de Ulises en *Los detectives salvajes*, el alter-ego del gran amigo de Bolaño, el poeta, vago y nómada mexicano, Mario Santiago.

## II. EL ÚLTIMO ULISES

*El mundo se te da en fragmentos/en astillas:  
del rostro melancólico vislumbra las pinceladas del Durero*  
Mario Santiago

Dentro del universo bolañiano, poblado de cientos, acaso miles de personajes que, como señalara Glissant de Faulkner, pueden ser detalles que apenas esbozan una palabra, un gesto, o diría yo, un ay, o un grito, quiero centrarme en uno de los detectives salvajes, Joaquín Font, el padre de las hermanas Font, quien termina en un manicomio, particularidad de varios personajes importantes de Bolaño, quienes terminan siendo los testigos, más o menos neutros de mundos que se destruyen. Estos “locos” son los viajeros inmóviles que dan cuenta de los viajeros radicales. Especie de Euríloco de Ulises. Ulises Lima, el otro protagonista de la novela, es el viajero que recorre el mundo entero hasta perderse en las sombras. Su vida, fabulada por Bolaño, inspirada en su amigo Mario Santiago, es prolongada en la novela:

Ulises Lima era mucho más radical y cordial que Belano. A veces parecía el hermanito menor de Vaché, otras un extraterrestre. Olía raro...olía de forma extraña, como si acabara de salir de un pantano y de un desierto al mismo tiempo. Humedad y sequedad al límite, el caldo primigenio, la llanura desolada y muerta...Ay, Ulises Lima, escribía todo el tiempo, es lo que más recuerdo de él, en los márgenes de los libros que sustraía y en papeles sueltos que solía perder. Y nunca escribía poemas, escribía versos que luego, con suerte, ensamblaba en largos poemas extraños...Belano, por el contrario, escribía en cuadernos. (Bolaño, 1998, p. 181)

El otro día mi hija me contó que Ulises Lima había desaparecido. Ya lo sé, le dije...lo que no le dije fue que un loco del patio grande me lo había comunicado hacía como quince días...el joven poeta real visceralista, y comprendí que el cielo volvía a cubrirse de nubes negras, que por encima de las nubes blancas de México flotaban con su peso inimaginable y con su soberanía terrorífica las nubes negras, y que debía cuidarme y sumergirme en la impostura y el silencio. (Bolaño, 1998, p. 360)

No es Bolaño quien nombra a Mario Santiago como Ulises. Fue el mismo Santiago quien se “bautizó” así, como lo podemos ver en uno de sus poemas, donde transfigura los mitos griegos, –a la manera beatnik– como salvajes poemas de carretera que deforman todo. El poeta escribe en los márgenes de la historia, se reinventa constantemente, se opone, se resiste a la linealidad de las historias. Ulises Lima escribía literalmente en los márgenes, ni siquiera en los cuadernos dispersos de Bolaño. Leer a Bolaño con las claves de Glissant y los archipiélagos nos sugiere ver de otra manera la relación de la poesía con la filosofía: el poeta se extravía, se deja llevar por la corriente de los ríos, no ausculta el movimiento, lo habita. Quizá una filosofía rizomática pueda acompañar mejor, hasta cierto punto, estas derivas...



Calles salvajes

*Aúllan las sirenas/ tras Ulises  
tras el náufrago menos oxidado de la Banda  
/otra tienda de abarrotes de los dioses  
saqueada sin que se hayan despertado los dragones/  
la quilla de 1 cometa golpea la barbilla tricorne de 1 semáforo  
cuántas jaulas al servicio del destino  
cuántas tiras rebanadas en la nómina del Hades  
en los barrios del Erizo  
los arpones son de sal & huesos de agua  
machacados por la niebla  
los silbidos/ las carreras tras las bardas  
lo más lejos del carcaj ya fallecido  
aúllan las sirenas  
con la brida de la noche latigueándoles las crines  
es 1 charco su mirada  
1 gargajo que enguantado les modera el desconcierto  
la modorra de las calles es su escena  
vaya noche antiBuñuel/ antiDalí  
antiteatro desrayado de los vientos  
antiplacer del flexo  
& lenguas desovadas  
como si los huevos en el corral de la parálisis  
anestésieran la hora & el destino de 1 disparo.  
Mario Santiago (2010, p 156)*

Vaché fue un joven surrealista, amigo de Breton, muerto por un exceso aparente de opio a los 24 años, de quien solo se conocen las cartas que Breton publicó póstumamente. He aquí el paralelo con Mario Santiago/Ulises Lima...

*Mario Santiago*

*¿Qué estará haciendo Mario en México?*

*Recuerdo una foto que me envió*

*desde Israel,*

*una simple foto de metro.*

*Y sus ojos miraban hacia el cielo.*

*En el dorso: parte de una canción*

***el cielo se está nublando***

***parece que va a llover***

Bolaño (2004, p 133)

## Conclusión

La poesía, de Homero, de Ulises, a Bolaño, a Ulises Lima nos pone a prueba con respecto a nuestras concepciones de lo “conocido” y de lo “desconocido”. La poesía, en la re-escritura incesante del origen, tal como lo hizo por ejemplo Walcott con su odisea caribeña nos da a pensar sobre las fronteras de lo sensible. El poeta, nómada, se pierde a sí mismo, en el tiempo y en el espacio: gran paradigma de la obra de Roberto Bolaño, el profundo extrañamiento de sí mismo (como buen hijo de Rimbaud), para ser el testigo de lo innombrable.

El pensamiento abierto, de frontera, de archipiélago de Eduard Glissant es algo que no se circunscribe al Caribe como geografía, sino que se dirige hacia el espacio como geometría posible, como relectura del tiempo, oscilante, que va de una ventana a otra, sea en el Mediterráneo o en Martinica. Así pudo ir Glissant tras las huellas de Faulkner, quien no se veía ni podía verse como

antillano, pero en quien encontramos miradas de umbral que abren mundos posibles; así podemos también leer a Bolaño como un gran insular que viaja con su Ulises hacia otros mundos...

La poesía, al menos cierta poesía como la que hemos evocado, es pasaje hacia fronteras de deslumbramiento frente a lo desconocido, que suele ser uno mismo.

### Citas

1. Este artículo fue presentado primero como Conferencia magistral de la apertura de la Maestría en Filosofía de la Universidad del Norte, en su cohorte II de 2018

2. Hegel, *Estética* 3, Bs Aires, siglo xx, 1983

3. En el año 2000, según lo refiere en su maravilloso libro (casi oculto) Medardo Arias (publicado por la Biblioteca del Valle), Walcott fue testigo de una lectura poética total de su gran poema *Omerus* en Conneticut.

4. Ver nuestro artículo sobre Mario Santiago y la poesía francesa: <http://revistas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/6312>

## Bibliografía

Arias, M. *Palabras afrocolombianas*. Cali: Ed Biblioteca departamental del Valle. 2011

Bejarano, A. *De Los hijos de Limo a los hijos de Lima*, en *Revista Poligramas*, Cali, 2018, <http://revistas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/6312>

Bejarano, A. *Ficción e historia en Roberto Bolaño*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 2018

Bolaño, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.1998

Bolaño, R. *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama. 2004

Glissant, E, *Faulkner*. México: FCE. 2002

Hartog, F. *Memoria de Ulises* México: FCE. 1996

Hegel, G. F. *Estética 3*, Buenos Aires: Siglo XX editores. 1983

Hegel, G. F. *Lecciones sobre historia de la filosofía*, III. México: FCE. 2002

Vidal, N. *El mundo de Homero*: México: FCE,. 2002

Walcott, D. *Omeros*. Barcelona: Anagrama. 2007







# *Bolaño y la poesía francesa:*

"De los hijos de Lîmo a  
los hijos de Lima"







## 5. Bolaño y la poesía francesa: “De los hijos de Limo a los hijos de Lima”

*El otro es también yo*

Octavio Paz.

*Huyo de mí y de mis basureros en silencio*

Mario Santiago

Leyendo y releendo la obra del escritor chileno Roberto Bolaño se puede constatar de varias maneras (en sus cuentos, novelas, poemas, diarios y conferencias) que su signo y método poético provienen principalmente de Baudelaire. Baste quizá con recordar que el epígrafe de *2666* proviene del poema *El viaje* de Baudelaire: “un oasis de horror/ en medio de un desierto de aburrimiento”.

A su vez, al revisar la obra crítica de Octavio Paz sobre poesía, evidenciamos que su guía esencial para entrar en la poesía moderna es Baudelaire: Para Paz, “hay una modernidad ambigua de la literatura moderna. Hay un conflicto entre poesía y modernidad que se inicia con los pre-románticos y que se prolonga hasta nuestros días. Estas reflexiones pertenecen a ese género que Baudelaire llamaba crítica parcial, la única que le parecía válida”. (Paz, 2003, p. 358).

Quisiéramos detenernos en una categoría de Baudelaire que analiza ampliamente Paz y emplea narrativamente Bolaño: la analogía, definida por Paz en estos términos:

La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía, el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia. Cada poeta y cada lector es una conciencia solitaria: la analogía es el espejo en que se refleja. Así pues, la analogía implica, no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindirse de sí mismo. Baudelaire tiene conciencia de la ambigüedad de la analogía y en el famoso soneto de las correspondencias escribe: “La naturaleza es un templo de vivientes columnas que profieren a veces palabras confusas” (Paz, 2003, P. 397)

En el prólogo a *Los hijos del limo* (1972), Octavio Paz se plantea la pregunta, ¿cómo se comunican los poemas? Su guía en esta ruta es Baudelaire. La respuesta proviene de él, el poeta comunica como un traductor, como un descifrador. Ahora bien, la forma de comunicar excede ampliamente la forma del poema, como diría el profesor Dumoullié sobre Artaud. Nuestra propuesta apunta a mostrar en una escena elegida de *Los detectives salvajes*, cómo Bolaño comunica-poesía a través del recurso de la analogía *baudelaيرية*, usando a Paz como parodia de sí mismo, y a Ulises Lima como poeta errante.

Rastreando la presencia de Baudelaire en Paz y Bolaño buscamos establecer un diálogo entre poetas. En los dos célebres libros sobre poesía de Octavio Paz, *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*,

se recuerda la definición de poesía según Baudelaire en *L'art romantique*: “el poeta no es sino el traductor, el que describirá” (Paz, 2003, p. 94) y luego prosigue: “¿Qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?”, (Paz 396). Luego agrega Paz, “Baudelaire es negación y nostalgia, conciencia de la ruptura moderna” (Paz, 2003, p. 97), “*Las flores del mal* se llamaba Limbos. “Baudelaire inserta un cuerpo extraño, humor, ironía, pausa reflexiva” (p. 103).

Para Paz y Bolaño, es Baudelaire quien abre el camino de la modernidad en el sentido de mostrar los abismos en los que nos internaremos al escribir. De allí la mención de Paz a la desaparición del autor (tema *blanchotiano* por excelencia). Según Paz:

“Baudelaire ha dedicado páginas inolvidables a la hermosura horrible, irregular. La estupefacción ante una presencia extraña es ante todo una suspensión del ánimo...una mano invisible nos tiene en vilo: nada somos y nada es lo que nos rodea. El universo se vuelve abismo y no hay nada frente a nosotros sino esa presencia inmóvil, que no habla, no se mueve, ni afirma esto o aquello, sino que solo está presente. Y ese estar presente sin mar engendra el horror.” (Paz, 2003, p. 142). Luego Paz cita a Baudelaire:

*Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant  
hélas, tout est abîme, Action, désir, réève  
Parôle!  
...dessins un cauchemar multiforme et sans trêve  
Baudelaire (p.67)*

*Pascal tenía su abismo, y en él se refugió  
ah!, todo es abismo, - acción, deseo, sueño*

*y palabra! mis cabellos se erizan  
dibuja en mí una pesadilla multiforme cada día.  
Baudelaire (p.81)*

Para Bolaño, su mayor deseo era hacer un doctorado con Pascal después de muerto. Bolaño parodia el abismo en el sentido de Agamben: “en la parodia el objeto, la realidad misma, es tan real que lo que resulta es el deseo de mantener ésta a distancia. “Al “como si” de la ficción, la parodia opone un drástico “así es demasiado” (o “como si no”). Por esto, si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se mantiene por así decir en el umbral, tensionada obstinadamente entre realidad y ficción, entre la palabra y la cosa” (Agamben, 205, p. 134).

Este ensayo parte de una doble evocación. Evocación de Octavio Paz en Bolaño y de Baudelaire en ambos. Casi hacia el final de la segunda parte de *Los detectives salvajes* encontramos una curiosa escena en el Parque Hundido del D.F entre Octavio Paz y Ulises Lima, narrada por la secretaria de Paz, Clara Cabeza, sonoro y cómico nombre de talante bolañiano. Es una escena que combina tres elementos: humor, ironía y pausa reflexiva. Los dos poetas, Paz, el consagrado, Lima, el nómada, caminan en círculos en el Parque Hundido, en silencio. El monólogo interior es de la secretaria, Clara Cabeza, en octubre de 1995. Hace ya cinco años que Paz es premio Nobel. A Ulises Lima (Mario Santiago) le queda apenas un año de vida en la oscuridad total que solo será parcialmente develada para Mario Santiago a partir de la publicación de *Los Detectives Salvajes*. Como lo estudia Deleuze a propósito de Fitzgerald, hay golpes que vienen de dentro, ese es el caso de Lima: “Hay otro tipo de golpes que vienen de dentro, que uno no nota hasta que es demasiado tarde para hacer algo con respecto a ellos, hasta que se da cuenta de modo definitivo

de que en cierto sentido ya no volverá a ser un hombre tan sano.”  
(Fitzgerald, 1945, p. 31)

Sugerimos aquí que la escena que proyecta Bolaño es una experiencia de frontera *baudelaيرية*, de pasaje, tal como la define Paz: “en una experiencia de frontera el espacio se extiende tanto, que en verdad es invisible e inconcebible: el no-espacio, el no-tiempo. Y en esta anulación consiste el éxtasis del conocimiento: anegado en el espacio flotante, el poeta se desprende de su identidad y se funde con la extensión vacía. El arte crítico culmina en una última negación: con Baudelaire contemplamos literalmente, la nada. Mejor dicho: contempla una metáfora de la nada. Una transparencia que, si nada oculta, tampoco nada refleja –ni siquiera su rostro interrogante. La estética de la analogía es la estética de la aniquilación de la presencia.” (Paz, 2003, p. 50)

Así lo describe Bolaño: “Don Octavio caminaba en círculos cada vez más grandes y a veces se salía de la senda y pisaba la hierba, una hierba enferma de tanto ser pisoteada y que los jardineros ya ni debían de cuidar.” (Bolaño, 1999, p. 505).

Arturo Belano y Ulises Lima son una nueva estirpe de poetas que continúan la tradición de la ruptura señalada siempre por Paz: “El héroe romántico era el aventurero...el héroe de Baudelaire era el ángel caído en la ciudad...el personaje de Apollinaire es un vagabundo urbano, casi un *clochard* ridículo y patético, perdido entre la muchedumbre. Es la figura que más tarde encarnaría Chaplin, el protagonista de ‘La nube en pantalones’ de Mayakovsky y de ‘Tabaquería’ de Pessoa. Un pobre diablo y un ser dotado de poderes ocultos, un payaso y un mago.” (Paz, 2003, p. 508). Sin embargo lo que Bolaño nos indica es que Paz no pertenece a la ruptura o, en otras palabras, comprende

teóricamente la historia de la poesía, pero no la habita. Paz es aquí una suerte de prefiguración de la figura de los críticos en 2666: “Le escribían a don Octavio de los cuatro puntos cardinales y gente de toda clase, desde otros premios Nobel como él hasta jóvenes poetas ingleses o italianos o franceses...Para todos tenía una palabra de aliento o una reflexión de esas que se hacía en voz alta y que, supongo, ponía al corresponsal a pensar y a darle vueltas a la cabeza. No voy a cometer la falta de desvelar lo que decía en sus cartas, solo diré que hablaba más o menos de lo mismo que habla en sus ensayos y en sus poemas: de cosas bonitas, de cosas oscuras y de la otredad, que es algo que yo he pensado mucho, supongo que como muchos intelectuales mexicanos, y que no he logrado averiguar de qué se trata”. (Bolaño, 1999, p. 503)

Tal como lo señala Paz: “no es un azar que la poesía moderna se haya expresado en la novela antes que en la poesía lírica” (Paz, 2003, p 359). Nosotros agregaríamos, con Bolaño, que la poesía se expresa en novela. La escena del Parque hundido es prueba de ello y encajaría muy bien en esta idea del mismo Paz: “la idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor” (p. 396).

Como lo hemos estudiado en otros artículos, la disolución de los géneros y la crisis del autor es uno de los legados que supo asimilar Bolaño, por ejemplo a través de su lectura continua de Mallarmé quien, “evidencia no solo la fragilidad de una rígida idea de la literatura ligada a la defensa de los géneros y los cánones, sino que radicaliza una idea de literatura unida a lo burgués como expresión de una pura artificialidad y al *amusement* (divertimento) asociado al ocio y a la auto-celebración como clase triunfante, ya que al dedicarse a asumir la “crisis

del verso” de finales del siglo XIX (no solo en cuanto forma), Mallarmé corroe las instituciones que soportan supuestamente lo literario, mostrando la inexpugnabilidad del hecho estético en toda su potencia de enunciación y misterio”. (Bejarano, 2016, p. 45) Volviendo una vez más a Baudelaire a través de Paz, vemos una nueva definición de qué es ser poeta y comunicar un poema: “En una sociedad uniformada, los seres que concentran las singularidades no son los individuos representativos, como en la Antigüedad, sino los excéntricos y marginales: el dandy, el artista, los criminales, *les filles entretenues*, el solitario perdido en la multitud, el mendigo, el hombre errante”. (Paz, 2003, p. 47). Ahora bien, el perfil que hace Clara Cabeza en *Los Detectives salvajes* encaja con la definición de hombres representativos que da Paz (auto retrato velado): “otra de las cosas que hacía era preparar la agenda de don Octavio, llena de invitaciones sociales, que si fiestas o conferencias, que si invitaciones a inauguraciones de pintura, que si cumpleaños o doctorados honoris causa, la verdad es que de asistir a todos esos eventos el pobrecito no hubiera podido escribir ni una línea, no digo ya de sus ensayos, es que ni siquiera de sus poesías.” (Bolaño, 1999, p. 503).

A continuación Clara hace una descripción del Parque Hundido que se ensambla a la perfección con los seres singulares definidos por Paz antes: “y luego vino la época del Parque Hundido, un lugar que si quieren mi opinión no tiene el más mínimo interés, antes puede que si, hoy esta convertido en una selva donde campean los ladrones y los violadores y las mujeres de mala vida”. (Bolaño, 1999, p. 504).

La escena transcurre en tres mañanas consecutivas en las que Paz y Lima, primero caminan en círculos cruzados y finalmente el último día conversan brevemente sobre la mítica figura de

## Bolaño y la poesía francesa: “De los hijos de Limo a los hijos de Lima”

Cesárea Tinajero. Paz sigue su vida de gloria y Lima de olvido: “él dijo soy Ulises Lima, poeta real visceralista, el penúltimo poeta real visceralista que queda en México, tal cual y la verdad, qué quieren que les diga, su nombre no me sonaba de nada...¿cuánto rato conversaron? no mucho. Desde donde yo estaba se adivinaba, eso sí, que fue una conversación distendida, serena, tolerante.” (Bolaño, 1999, p. 510).

Lo que Clara no logra entender es ¿por qué Paz, el premio Nobel, va a ese lugar y se encuentra con ese vagabundo?: “Noté que el descuido o la desidia o la falta de medios o la más vil irresponsabilidad había deteriorado el Parque Hundido hasta límites insospechables”. (Bolaño, 1999, p. 504). Podríamos agregar que todo esto es lo que encarnan los detectives salvajes.

¿Qué tipo de analogía *baudelaيرية* establece Bolaño entre Paz y Lima? Paz es el poeta uniformado, representativo, “pompa pública, jerarquía, ceremonia”. Indómita dualidad de Paz, por un lado poeta y ensayista de la utopía, por el otro, premio Nobel, hombre público enterrador. Lima no es hijo de limo. Lima es el errante, el que realiza la utopía del ensayista Paz, no del hombre público. Lima, Mario Santiago es el que escribe: “¿cuál mi próxima parada? ¿un ataúd? ¿un campo nudista?” (Santiago, 2012, p. 36)



## Bibliografía

Baudelaire, C. Oeuvres complètes. Paris: La Pléiade. 1975

Baudelaire, C. Las flores del mal. Madrid: Visor. 1982

Bejarano, A. “Poéticas del intruso. Rancière lector de Mallarme”.

En: Colombia. La Palabra. ISSN: 0121-8530 Editorial Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia v.29 fasc. p.129 - 137, 2016

Bolaño, R. Los detectives salvajes. Barcelona: Anagrama. 1999

Paz, O. Obras completas, vol 1. México: FCE. 2003

Agamben, G. Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2005

Fitzgerald, F.S. Crack-Up. 1945. <http://sisabianovenia.com/LoLeido/NoFiccion/Fitzgerald-Crack.htm>

Santiago, M. Sueño sin fin. Barcelona. Ed Sueño sin fin. 2012.





6

*La pintura en*  
**Pierre Michon y**  
**Pablo Montoya**





## 6. La pintura en Pierre Michon y Pablo Montoya<sup>1</sup>

Roger Chartier plantea que el género de la biografía imaginaria inventado por Marcel Schowb, prolongado por Borges y Bolaño, entre otros, insiste en preguntarnos cómo hablar de los libros que no se han escrito (para Pierre Bayard, de los que no se han leído, contra cara de la misma pregunta, con otro énfasis), para llevarnos a un plano de la conjetura hiper-borgiana en el que el espacio vacío (o suspensión) de lo ausente, lo mutilado, ocultado, traspapelado, extraviado o destruido, le permite al escritor (y al lector) reinventar la historia, desde los márgenes. El escritor francés Pierre Michon y el colombiano Pablo Montoya son nuevos continuadores de este género. Desde *Vidas minúsculas* (1984), Michon ha ahondado en estas búsquedas. Lo mismo puede decirse de Montoya desde *La sed del ojo* (2004). Conjeturar no equivale a especular sin fundamento ni a ofrecer una especie de asociación de ideas arbitraria a partir de ideas superficiales. Por el contrario, el arte de la conjetura que practican Michon y Montoya tiene que ver con investigaciones históricas que sustentan sus búsquedas estéticas, con el refinamiento de su mirada como escritores en torno a la pintura y finalmente, con una forma de desviación del punto de vista que nos permite pasar de la historia monumental a la micro-historia. Podríamos decir que los dos escritores asumen plenamente la idea de que la historia es más lo que oculta que lo que revela, que la gran historia retrata para fijar, mientras que el arte retrata para movilizar. Para Montoya, Michon: “intenta llegar a los misterios de la creación artística de pintores, como Van Gogh, Wateau y Goya, desde una serie de voces que testimonian sobre el itinerario de aquellos destinos únicos en la historia de arte” (Montoya, 2013, p. 109) Michon y Montoya se preguntan por la forma como el mundo

es (re)presentado en la pintura particularmente a través de la luz. El denominador común de sus obras radica en comprender la luz como un dispositivo misterico (poético en el sentido de Bachelard) en el que los hombres se enfrentan a lo desconocido, bien sea en escenarios naturales o en la contemplación de la pintura y del oficio del pintor; dicha búsqueda apunta a generar instantes de introspección en los personajes y en los lectores. La preocupación por la luz en los estudios de estética moderna y contemporánea, comienza con la visionaria teoría del color de Goethe (1810), en la que el poeta alemán sentó las bases de una relación de carácter misterico (poético) con la realidad, a través del estudio y contemplación de la luz como mecanismo de reflejo, relieve y reverberación del mundo en el sujeto y viceversa. Esta intuición poética de Goethe fue retomada y profundizada por Schopenhauer y Nietzsche, con el fin de definir la estética como una forma de revelación espiritual que constituiría lo que Subirats llama “conocimiento artístico”, como una alteración, crítica y separación radical del “aufklarung” (esclarecimiento) propio de la modernidad.<sup>2</sup> Dicha intuición poética sería más bien del orden de una “aufgehoben” (suspensio/ suspensión) como una contemplación abierta del mundo que nos sitúa siempre en una visión fragmentaria del mundo y no en la obsesión por la síntesis racional. Goethe lo definió en estos términos:

Busqué por tanto fuera del arte poético un lugar en el que lograr alguna comparación y aquello que pudiera traducir y juzgar desde una cierta distancia lo que me confundía desde la cercanía. Para alcanzar esta meta no había sitio mejor al que dirigirse que a las artes plásticas. (...) En solitarias horas del pasado, estuve muy atento a la naturaleza, tal y como ella se muestra como paisaje y, dado que desde la niñez en

adelante había frecuentado los talleres de los pintores, hice intentos por transformar en una imagen, se diera bien o mal, lo que se me aparecía en la realidad; hacia ello, así como hacia aquellas cosas de la naturaleza que me resultaban ligeras y cómodas, sentía un impulso enorme para el que en realidad no tenía ningún talento (...) Es decir, cuanto menor era el talento natural que se me había dado para las artes plásticas, más buscaba yo leyes y reglas; le prestaba más atención a lo técnico de la pintura que a lo técnico del arte poético: y es que ¡cómo se busca satisfacer mediante el entendimiento y la comprensión aquello que la naturaleza ha dejado incompleto en nosotros! (Goethe, 2008, p. 283)

Michon es un exponente representativo de la literatura francesa contemporánea, con una extensa obra que reúne varios géneros y estilos, de la novela, al ensayo, pasando por la errancia propia de poetas como Rimbaud, Artaud y Michaux (a quienes además ha dedicado varios trabajos). Sus preocupaciones estéticas se dirigen a explorar los puntos de contacto entre la escritura (con una evidente sensibilidad por la poesía en los dos casos) y las artes en una mirada caleidoscópica que trascienda los géneros y los marcos habituales de los cánones y las clasificaciones literarias de las obras y los autores. Le interesa ver (aprender a ver) la naturaleza, sus movimientos, sus oscilaciones y sobre todo sus silencios (de allí el interés que ambos le consagran a la música en sus obras, algo también compartido por Montoya). Por su parte, el escritor colombiano Pablo Montoya ha construido gradualmente una obra singular que transita por caminos y preocupaciones estéticas distintas a las habituales en Colombia.

## La pintura en Pierre Michon y Pablo Montoya

En el caso de las dos novelas que hemos elegido, el espacio vacío al que hemos aludido, rastrea las vidas minúsculas de pintores y obras en la sombra, con el fin de mostrarnos/confrontarnos con las huellas inciertas de visiones del pasado que se han desvanecido en el tiempo. Para Michon, el espacio vacío está en el cuadro y en la vida del pintor François Corentin, quien pintó *Los Once*, un cuadro de los once miembros del comité de salvación pública en 1794, que estuvo en el Louvre y desapareció... La novela enfrenta no solamente el espectro de lo posible, sino la influencia de un relato que le dio una connotación de terror completa al cuadro: la descripción hecha por el historiador Jules Michelet. Michon desmonta el carácter de prueba, de documento histórico de Michelet y nos muestra cómo se trataba de un relato híper-subjetivo del historiador.

La pregunta de Michon es cómo ver *Los Once* por fuera del relato instituido por la voz autorizada del historiador Michelet. El procedimiento de Michon consiste en taladrar el discurso oficial del historiador, abriendo grietas en su vida y obra, para develarnos hasta qué punto su visión es ficcional y subjetiva. ¿*Los Once* solo puede verse desde el punto de vista del Terror? ¿Acaso Corentin fue solo un testigo pasivo que registró un acontecimiento histórico? ¿Qué otras huellas posibles podemos rastrear en el pintor y sus dilemas que no se resuelven exclusivamente en ser una síntesis del terror?

Es posible que Michelet llevara mucho sin ver el cuadro grande del Louvre: sabido es que ese cuadro lo asustaba, recordaba en demasía el choque que había notado al verlo por primera vez, lo evitaba cuando estaba en su mano, lo elogiaba y lo aborrecía, lo idolatraba de lejos. Por lo demás,



cuando en 1852 puso por escrito su visita y su visión de 1846 en San Nicolás, estaba en Nantes, en la punta del Loira, no a la orilla del Sena que sustenta a *Los once*. Así que, en la escena de la sacristía, vivida en 1846, escrita en 1852, lo describe de memoria y lo falsifica, quizá de buena fe, o con esa perversidad de cura enemigo de los curas que le conocemos. Y en esa falsificación, en esa reconstrucción de la memoria, en las famosas doce páginas, pues le aplica al cuadro grande lo que vio, lo que imaginó y apañó aquel día...vio en él una sagrada cena laica, específica, aquella en la que siguen sacrificando esforzadamente el pan y el vino en ausencia de Cristo...vio y vio bien, que era una auténtica cena sagrada, es decir, en once hombres separados un alma colectiva y no una simple colección de hombres. (Michon, 2010, p. 130)

La propuesta de Michon nos sugiere que sí no tenemos en cuenta las condiciones de posibilidad, el contexto y las circunstancias personales del narrador, en este caso Michelet, estamos inclinados a creer como una verdad incuestionable, el veredicto de su Historia, el juicio incuestionable sobre *Los once*, el terror y la revolución...

¿En qué piensa caballero, delante de ese cristal grande, de ese reflejo tras el que hay figuras en pie que miran en su dirección? Usted es de los que leen, caballero, es del siglo de las Luces también a su manera y, por consiguiente, conoce algo a esos hombres de detrás del cristal, le hablaron de ellos en el colegio y en los libros; y, además, inmediatamente antes de entrar en la sala cuadrada del primer piso de este pabellón de flora en donde están *Los Once* y ningún cuadro más, anduvo meditando en la antesalista explicativa en

## La pintura en Pierre Michon y Pablo Montoya

cuyas paredes hay gráficos, recordatorios, reproducciones, detalles aumentados, informaciones biográficas de los hombres de detrás del cristal. (Michon, 2010, p. 52)

En el caso de Montoya, *Tríptico de la infamia* es la historia de tres pintores europeos en América en el siglo XVI, Le Moyne, Dubois y De Bry. Nos concentraremos en el primer apartado de la novela, sobre Le Moyne. La historia describe la expedición a América de Laudonniere, bajo el reinado de Carlos IX, para establecer una colonia de protestantes en el nuevo mundo. En ella encontramos al pintor Le Moyne, quien descubre al otro, al salvaje, al bárbaro, desde su mirada de pintor, desde su asombro, y no desde el juicio moral. Se pregunta por el uso y sentido de las pinturas en los cuerpos de los indígenas, por sus tatuajes:

Le Moyne empezó a entender el significado de los colores. En la paleta indígena, el rojo era el color protagonista. Se destinaba a los párpados, coronaba la nariz, ampliaba la frente, volvía más dedálicas las orejas y más provocativos los labios. Se amalgamaba a las pieles de los indios, que eran amarillentas o cetrinas. El rojo parecía ser el matiz de la seducción y la protección, de la rabia, la pasión amorosa y el prestigio. Estaba ligado a la vida y a la muerte. Pero así avanzará en el conocimiento de estas significaciones, el pintor intuía que lo esencial de los tatuajes permanecía muy lejos de su comprensión. (Montoya, 2015, p. 53)

Las preguntas de Montoya comparten la preocupación de Michon por los personajes grises de la historia, por aquellos que no son considerados héroes o epígonos de su tiempo y de su sociedad. Para Montoya, por ejemplo:

Personajes grises los de Michon. Hay una coloración en sus atmósferas vinculada con aquella que teje a los jugadores de cartas o a las hogareñas mujeres de Paul Cézanne. En apariencia impertérritos, pero campos baldíos donde crecen las pasiones. Aplastados por la monotonía y la orden secular de nacer, trabajar y morir, pero inevitablemente inclinados al delirio. (Montoya, 2013, p.104)

Al igual que en Michon, vemos una confrontación con los saberes y discursos establecidos en la época, en este caso sobre lo racial. Le Moyne, a través de la observación y la experimentación con la pintura, se interroga sobre el lugar y la definición de lo indígena asociada a la bestialidad:

Le Moyne pensaba, cada vez que observaba a los indios, si en esa desnudez había algo que tuviera que ver con la inferioridad, la bajeza y la bestialidad. La Caille hablaba de primeros hombres, se remitía a la edad de oro de Heliodoro, pensaba en Adanes y Evas primordiales. En sus aseveraciones letradas siempre surgía una balanza en donde el vicio y el legado combatían contra la virtud y la inocencia. Otras opiniones eran proclives a una conmiseración candorosa, y ahí estaba la de Laudonniere; otras, a la aberración corregiale, y aquí aparecían los pastores que en sus prédicas proponían una necesaria evangelización a partir del canto de los salmos. Le Moyne a medida en que asistía a la factura de las pinturas corporales, iba desprendiéndose de estos prejuicios. No podía haber bajeza en hombres que desconocían la relatividad de ese concepto. Tampoco era apropiado apoyarse en el vínculo con las bestias porque los indios justamente se depilaban el

cuerpo y se pintaban, entre otras cosas, para diferenciarse de los animales. ¿Qué bestia era capaz de tomar con las patas una raíz humedecida y hacer con su pigmento un diseño en el lomo de uno de sus congéneres? (Montoya, 2015, p. 55)

Sin embargo, en Montoya hay un aspecto que lo diferencia de Michon. No le interesa solamente esbozar una confrontación histórica de los saberes, sino que defiende el poder del arte para nombrar, renombrar o des-nombrar las palabras y las cosas. Hay un componente aún más político en el escritor colombiano, en el que lo americano como desamparo es una forma de resistencia (ya no de encantamiento, a diferencia por ejemplo de William Ospina). En la película colombiana, *El abrazo de la serpiente* (nominada al Oscar como mejor película extranjera en 2016), observamos algo similar: hay una confrontación de saberes entre lo occidental que busca extraer conocimiento para fines científicos e industriales, frente a la relación espiritual y comunitaria, pero ante todo lo que vemos es el profundo desamparo del último indígena de su tribu.

En Montoya, y Ciro Guerra, al igual que en la obra del pintor colombiano, indígena inga del Putumayo, Carlos Jacanamijoy, las imágenes de la selva no buscan simplemente llevar a la admiración por la exuberancia de la selva, sino a explorar formas del misterio que nos confrontan con las visiones aparentemente salvajes ligadas a lo psicodélico.<sup>3</sup> En la pintura de Jacanamijoy, por ejemplo, vemos una evolución del rojo al gris, de los colores intensos que caracterizaron su pintura durante dos décadas, a un vaciamiento progresivo hacia el negro y la penumbra.

Una de las páginas más inquietantes y reveladoras de Montoya nos muestra la escena en que Le Moyne pinta (figurativamente) en el

cuerpo del pintor indígena, Kututuka, mientras que éste pinta al europeo, de forma no figurativa. Al final Le Moyne comprende que: “saberse pintado de ese modo le hacía pensar que era como si él mismo fuese una representación vital de lo incógnito...por fin él mismo era una pintura”. (Montoya, 2015, p. 81)

En el campo cada vez más amplio de la literatura comparada contemporánea, escritores como Michon y Montoya, exploran nuevas formas de interacción entre literatura y otras artes, en este caso la pintura, y a la vez, le proponen al lector un diálogo crítico sobre la relación entre historia y ficción. Más que recrear una supuesta historia más o menos verídica, confrontan las verdades instituidas por historiadores como Michelet o por cronistas como La Caille. En ese sentido, el valor de *Los Once* no se basa solamente en el estilo de Michon, en la prosa poética, en la manera como nos habla de pintura, sino en la conmoción que produce la grieta que abre en nosotros a la hora de ver un cuadro y sobre todo, uno que no existe o que ya no existe. Por su parte, Montoya desmonta el carácter civilizador del encuentro de dos mundos, y despojado del buen salvaje, nos permite ver desde el asombro de un pintor, las formas de vida inmanentes de los indígenas. En los dos casos podríamos decir que el arte, la mirada, ocupa un lugar central y renovador que desterritorializa la historia y los saberes que se desprenden de ella, homogeneizantes, y dan pie a la heterodoxia, a la heterotopía, que nos permite pensar las vidas como el espacio de lo posible, de la conjetura que nos lleva a reescribir la historia desde sus márgenes.

## Citas

1. Ponencia leída en el Congreso internacional de literatura comparada en la Universidad de Buenos Aires, mayo de 2016
2. Notas tomadas en el Seminario de “Estética alemana” dictado por el Profesor Eduardo Subirats entre el 31 de agosto y el 4 de septiembre de 2015 en el Instituto Caro y Cuervo.
3. El único reparo que le haría a la película es justamente haber optado por una resolución mística de carácter cromático ligada más a oriente y al rock de los setenta, desaprovechando la opción original que culminaba con la pintura de Jacanamijoy.

## Bibliografía

Giraldo, E. *Literatura y arte*. Medellín: Comfama. 2006

Giraldo, L. *La novela colombiana ante la crítica (1975-1990)*. Bogotá: Universidad Javeriana. 1990

Goethe, J. *Paisajes*. Madrid: Círculo de bellas artes. 2008

Michon, P. *Los Once*. Barcelona: Anagrama. 2010

Montoya, PABLO. *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Random House. 2015

Montoya, P. *Un Robinsón cercano*. Medellín: Eafit. 2013

Ponce, G. “Panorama de la novela colombiana contemporánea”. En: *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*. Bogotá: Universidad Javeriana. 2002

Restrepo, J. “Réquiem por un fantasma”, en *Revista de Estudios de literatura colombiana*, No 20, 2007: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4808385>







# *Epilogo*





## Epílogo

He escrito en este libro-abierto una serie de palimpsestos que resuenan con otros silencios. El silencio es un lugar. La noche es un lugar. Nosotros somos lugares. Va más allá del hecho de haber habitado ciertos lugares que recordamos aleatoriamente. La memoria es un lugar. Quizá sea el lugar por excelencia. El olvido, por el contrario, sí que no es un lugar. Y, además, olvidar no es un verbo que se pueda conjugar fácilmente, aunque muchos estén tan convencidos de su empresa. Si el olvido no es un lugar, ¿qué tipo de certeza puede albergar al pensarlo como futuro o como pasado? ¿Qué sentido tiene decir que hemos olvidado u olvidaremos? ¿Olvidar qué precisamente? ¿Dónde y cuándo empieza el olvido?

El olvido puede ser la gran salud de Nietzsche o en todo caso, puede ser un acto de creación que nos acerque a ese deseo de no-lugar. Escribo porque se convive con el olvido. Lo veo, o mejor, lo escucho, a centímetros de mí, como algo oscilante, tan variable como la aurora. Por ello, me ha parecido justo sugerir ese no-lugar al que me dirijo literalmente, al sumergirme en mi pequeña salud al escribir.

Escribo. Eso he creído hacer. Con un cigarrillo en la mano tomé impulso como Jean Paul Belmondo en *à bout de souffle*. Y me sentía, sin aliento, y por eso escribía. A mi alrededor, en un sótano oscuro de Cali, ya casi no tengo libros y mi cuarto se ha ido reduciendo progresivamente, como un montón de cenizas que se acumulan por ahí, sin sentido. Escribo. Ya lo he dicho varias veces, pero no basta mencionar la palabra rosa para hacer aparecer una rosa, lo sé y aun así, insisto y digo que escribo y leo y me releo desordenadamente y subrayo lo escrito, lo descartado, lo que ha

amanecido esta mañana en este libro. Escribo. Escribo como si en cada bocanada de aire que me doy y me quito, retuviera un impulso nervioso, misterioso, del tiempo francés en el que creo no estar haciendo algo distinto a escribir. No hay nada que no me lo recuerde tras cada paso en el vacío que doy ciegamente convencido de estar escribiendo algo que me despoja aun más de mí mismo y despeja lentamente una selva (Tribugá) en la que confío que se instalará una escritura-otra, una forma de verdad profana que me llevará a escribir lo que me espera y que, ahora, en esta noche clínica, ignoro. Escribo. Por momentos me detengo y miro hacia afuera, hacia la esquina del movimiento en el Boulevard del Río, una calle que me llama, hacia los ladridos de perros anónimos que se enfrascan en un combate nocturno con el viento, con la nada y, escribo. Escribo sin tener conciencia de la escritura que siempre he proclamado mía y la desescritura como forma de vida me envuelve con sus espuelas del ayer, en París, y veo a aparecer a mi lado, un par de rostros que me desafían y se burlan de mí, de lo que escribo y desaprueban lo que intuyo. Me quitan el impulso, me obligan a detenerme y a encender un cigarrillo tras otro como Belmondo, y entonces creo entender porque sigo escribiendo. Es una deriva sin contemplaciones ni miramientos conmigo mismo. El paisaje va cambiando y va tomando otro color, más tropical. Escribo. Al mismo tiempo es lo menos impersonal que he escrito.



# *Sobre el* **Autor**





# Alberto Bejarano

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6958-3043>

Bogotá (Cali), 3 de enero de 1980

Mail: [otrassinquisiciones@hotmail.com](mailto:otrassinquisiciones@hotmail.com)

Blog: <http://bogotaucronica.blogspot.com>

Doctor en filosofía y estética de la Universidad París 8 con una tesis sobre Roberto Bolaño. Master en filosofía y estética de la Universidad Paris 8. 2004

Master en estudios latinoamericanos en la Universidad París 3. 2004

Tesis laureada en ciencia política en la Universidad Nacional de Colombia. 2001.

Docente-investigador del Instituto Caro y Cuervo en la Maestría de Literatura. Director de la línea de investigación en literatura comparada. Becario del gobierno francés y de Colfuturo. Ha sido docente e investigador en literatura, filosofía y artes en la Universidad Nacional, Andes, Javeriana, Tadeo Lozano, UPTC de Tunja y profesor visitante en la Universidad Federal de Minas Gerais en Brasil.

En sus publicaciones se destacan sus libros: *Antología y estudio crítico de la revista Espiral* (1944-1954). Editorial Sílabas, Medellín, 2018. *Ficción e historia en Roberto Bolaño*. Editorial Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2018, 250 páginas. Su primer libro de cuentos, *Litchis de Madagascar* se publicó en enero de 2011 en la Editorial El Fin de la Noche en Argentina. Su segundo libro de cuentos, *Y la jaula se ha vuelto pájaro* se publicó en noviembre de 2014 en Bogotá en la editorial Orbis.







# Pares Evaluadores

**Marco Alexis Salcedo**

**Orcid:**<https://orcid.org/0000-0003-0444-703X>

Universidad Nacional de Colombia

**Lucely Obando**

**Orcid:**<https://orcid.org/0000-0002-8770-2966>

Universidad Libre

**Ricardo Tapía**

**Orcid:**<https://orcid.org/0000-0003-2750-1828>

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, y Coordinador Editorial de El Colegio de Morelos, México.

**Jean Jader Orejarena**

**Orcid:**<https://orcid.org/0000-0003-0401-3143>

Universidad Autónoma de Puebla, México

**Mauricio Guerrero Caicedo**

**Orcid:**<http://orcid.org/0000-0001-6374-1701>

Director programa de Comunicación Universidad Icesi

**Mildred Viancha**

**Orcid:**<https://orcid.org/0000-0001-9438-8955>

Corporación Universitaria Minuto de Dios

**Alexander López Orozco**

**Orcid:**<https://orcid.org/0000-0003-0068-6252>

Universidad de San Buenaventura

**Jorge Ladino Gaitán Bayona**

**Orcid:**<https://orcid.org/0000-0001-9539-4660>

Universidad del Tolima

**Carlos Andrés Rodríguez Torijano**

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-0401-9783>

Universidad de los Andes

**Arsenio Hidalgo**

**Orcid:**<https://orcid.org/0000-0002-6393-8085>

Universidad de Nariño

**David Leonardo Quitián Roldán**

**Orcid:**<https://orcid.org/0000-0003-2099-886X>

Uniminuto, Villavicencio.

**Julián Zapata** 

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8888-1521>

Instituto de Química, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Antioquia

**William Palta** 

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1888-0416>

Universidad de San Buenaventura- Cali

**Marco Chaves** 

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7226-4767>

Fundación Universitaria María Cano - Sede Medellín

**Carolina Sandoval** 

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1576-4380>

Universidad de Boyacá

**Kevin Alexis García** 

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8412-9156>

Universidad del Valle

**Margareth Mejía Genes** 

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5142-5813>

Instituto de Educación digital del estado de Puebla

**Alejandro Alzate** 

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0832-0223>

Universidad Icesi y Universidad Católica



Este libro fue diagramado utilizando fuentes tipográficas  
Baskerville en sus respectivas variaciones a 12 puntos, y  
Della Robbia BT para los títulos a 14 y 22 puntos.

Impreso en el mes de septiembre de 2019,  
se imprimieron 100 ejemplares en los  
Talleres de SAMAVA EDICIONES E.U.

Popayán - Colombia

2019

Fue publicado por la Facultad de Educación de  
la Universidad Santiago de Cali.