

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Tesis doctoral en Letras:

*“Los hijos inciertos”: exilio y lengua en las obras de Copi y de Kurapel.
Del canon hacia la conformación de una
Literatura extraterritorial de habla francesa*

Natalia L. Ferreri

Directora: Dra. Mónica Martínez de Arrieta

DICIEMBRE – 2017

Resumen

Este trabajo propone un corpus compuesto por las obras de tres autores hispanohablantes que adoptaron el francés como lengua literaria en un contexto de exilio: Copi (1939-1987), Alberto Kurapel (1946) y Laura Alcoba (1968). Esta doble experiencia funda y justifica lo que aquí llamo *Literatura extraterritorial de habla francesa*, y que constituye el marco teórico-crítico desde el cual analizo los siguientes aspectos: por un lado, la compleja y dinámica conformación del campo literario de expresión francesa y la recepción del corpus extraterritorial dentro de aquél. Por otro lado, realizo estudios de caso –de los tres autores ya mencionados– a partir de los cuales ingreso en el análisis de las obras para dar cuenta de los modos singulares de expresar el exilio y el cambio de lengua.

Dedico este trabajo a quien me dedicó su tiempo, compartió sus lecturas conmigo, me enseñó a trabajar. Y me contagió la curiosidad, el interés y las ganas de aprender.

A mi maestra, **Mónica** Martínez de Arrieta.

Sin ella, *nada nada nada* hubiera sido posible.

A mis **abuelos** Juan Antonio y Oscar que fueron mis mecenas incondicionales.

A quienes tuvieron que dejar **su patria, su casa, su lengua**.

Digo gracias

A Noe, Patricia y Gustavo por estar siempre.

A Fede por su escucha incansable.

A mi familia, mis amigas y amigos incondicionales.

A los que me convidaron lecturas. Y a los que, tantas veces, aceptaron las mías.

A mis profesores que me formaron, a mis colegas que generosamente me siguen enseñando.

A cada persona que hizo posible que un libro llegara a mis manos desde los más remotos lugares.

A Eugenia Almeida por hacerme descubrir a Laura Alcoba.

A Laura Alcoba por el encuentro y las palabras habladas y escritas.

A Alberto Kurapel por su generosidad transandina.

A la Escuela de Letras y, por siempre, a la *literatura*.

Índice

Resumen 2
Advertencias 9
Presentación 17

I. Del canon hacia una literatura extraterritorial

- i. **El canon en la conformación de una literatura nacional: literatura y literariedad 31**
- ii. **Canon literario: conformación e internacionalización 43**
- iii. **Historiografía de la Literatura Francesa: literatura, nación y lengua 57**
 - Charles Agustin Sainte-Beuve 59
 - Nouvelle Revue Française* – Editorial Gallimard 65
 - Albert Thibaudet 67
 - Lanson y Tuffrau. Editorial Hachette 69
 - Raymond Queneau. Editorial Gallimard 70
 - Jean Malignon. Editorial Seuil 79
 - Claude Bonnefoy 80
 - Jacques Brenner. Editorial Fayard 80
 - Joubert, Lecarme, Tabone, Vercier. Editorial Bordas 82
 - Lagarde et Michard. Editorial Bordas 86
 - Itinéraires littéraires*. Editorial Hatier 88
 - Laura López Morales. Editorial Fondo de Cultura Económica 94
 - Jean D’Ormesson, *Académie Française* 99
 - Littératures Francophones* 100
 - Voix de la francophonie* 100
 - Les identités francophones* 101
 - Faire vivre les identités francophones* 107
 - Javier Del Prado. Editorirla Cátedra 108
 - Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Editorial Honoré Champion 109
 - Dictionnaire de la littérature française et francophone*. Editorial Larousse 112
 - Historical Dictionary of French Literature* 112
 - Anthologie de la littérature contemporaine française*. Editorial Collin 116
- iv. **De la Literatura Francesa a las Literaturas Francófonas: la lengua como frontera 118**
 - La lengua como espacio de enunciación 119
 - Lengua y nación 124
 - La lengua en la francofonía 130
 - Lengua y transculturalidad 138

- v. **Los “hijos inciertos” o hacia una Literatura extraterritorial** 142
 - Una imposible vuelta a casa: el exilio 142
 - Nuevas constelaciones en la literatura de habla francesa 145
 - “Los hijos inciertos” o “literatura a la intemperie” 148
 - Literatura extraterritorial de habla francesa 153

II. Literatura extraterritorial de habla francesa

i. **Conformación de un corpus inacabado: otras literaturas extraterritoriales** 156

Dimitru Tsepeneag (Rumania) 156/ Ilie Constantin (Rumania) 157/ François Cheng (China) 157/ Valery Afanassiev (Rusia) 158/ Atiq Rahimi (Afganistán) 158/ Linda Lê (Vietnam) 158

ii. **Incursiones literarias** 160

Copi, el irreverente apátrida 161

El exilio y la disrupción del yo 162

L'Uruguayen 168

Río de la Plata 175

La Internacional argentina 178

Recepción de la obra de Copi en Francia 184

Alberto Kurapel, el “guanaco gaucho” 201

Teoría sobre el *teatro-performance*: obra ensayística de Kurapel 203

Forma y lenguaje poéticos 211

Producción transcultural de Kurapel 278

Laura Alcoba, la voz sin nombre 221

Memoria del nacimiento 222

Manèges y *Le bleu des abeilles*, memorias de la niñez 224

Le bleu des abeilles, la hospitalidad de la lengua y de la literatura 235

La danse de l'araignée, las expansiones de la memoria 241

Recepción de la obra de Laura Alcoba en Francia 244

Conclusiones 252

Bibliografía

- Copi: obras y bibliografía específica 261
- Alberto Kurapel: obras y bibliografía específica 262
- Laura Alcoba: obras y bibliografía específica 262
- Sobre literatura francesa y literatura francófona 264
- Bibliografía general 268
- Sitios en internet 273

Apéndice

- Entrevista a Laura Alcoba 274

Entre los graves problemas que tratamos aquí, está el del extranjero que, torpe para hablar la lengua, siempre corre el riesgo de quedar sin defensa ante el derecho del país que lo recibe o que lo expulsa; el extranjero es sobre todo extranjero a la lengua del derecho en la que está formulado el deber de hospitalidad, el derecho al asilo, sus límites, sus normas, su policía, etcétera. Debe solicitar la hospitalidad en una lengua que por definición no es la suya, aquella que le impone el dueño de casa, el anfitrión, el rey, el señor, el poder, la nación, el Estado, el padre, etcétera. Este le impone la traducción de su propia lengua, y esta es la primera violencia. La pregunta de la hospitalidad comienza ahí: ¿debemos exigir al extranjero comprendernos, hablar nuestra lengua, en todos los sentidos de este término, en todas sus extensiones posibles, antes y a fin de poder acogerlo entre nosotros? Si ya hablase nuestra lengua, con todo lo que esto implica, si ya compartiésemos todo lo que se comparte con una lengua, ¿sería el extranjero todavía un extranjero y podríamos hablar respecto a él de asilo o de hospitalidad? Es esta paradoja lo que veremos precisarse.

La hospitalidad, Jacques Derrida

Advertencias

El proyecto de esta tesis fue presentado con el mismo título que hoy manifiesta: *“Los hijos inciertos”: exilio y lengua en las obras de Copi y de Kurapel. Del canon hacia la conformación de una Literatura extraterritorial de habla francesa*. A partir de aquí ya se anticipan el tema, las categorías teóricas empleadas, los autores cuyas obras en parte integran el corpus, y el problema. Aunque el título no ha sufrido modificaciones, sí se ha expandido el corpus a partir de la incorporación de una autora: Laura Alcoba. En el proyecto, se había explicitado la posibilidad de ampliar el corpus inicial ya que esto obedecía a uno de los objetivos propuestos: “Constituir un punto de partida teórico para posibilitar la integración de otros autores / subjetividades cuya producción literaria sea susceptible de ser estudiada como literatura extraterritorial de habla francesa.”

El tema del proyecto –Literatura escrita en francés por autores en los que el francés se presenta como lengua extranjera– devino en problema a partir de que se evidenció que estos autores y sus producciones literarias no integraban las Historias de las Literaturas de la lengua de llegada, es decir, ni francesas ni francófonas. Surgieron así las siguientes hipótesis:

- a) Las obras de Copi y de Kurapel resultan susceptibles de ser analizadas de manera conjunta ya que allí se problematizan los temas exilio, lengua y territorio;
- b) Los conceptos Literatura Francesa y Literatura Francófona no contemplan desde sus fundamentos, las obras literarias en lengua francesa que resultan de la adopción de esa lengua en un contexto de exilio;
- c) El empleo de categorías en emergencia tales como “extraterritorial”, “hábitat móvil”, “transculturalidad”, “literatura del desplazamiento”, “nueva cartografía”, “littérature-monde en français”, para el análisis de nuestro corpus en relación con las Historia y Tradición literarias de habla francesa, contribuirán a la formación de una Literatura Extraterritorial de Habla Francesa.

De esta manera, emergieron algunas de las categorías teóricas que confirmarían aquellas hipótesis, entre las cuales empleé las de literaturas nacionales (Literatura Francesa) y literaturas francófonas. Estas últimas fundadas en un doble carácter multinacional y monolingüista, fueron abordadas críticamente ya que la complejidad de la francofonía emerge en diálogo con las naciones que la integran. Su naturaleza multinacional debilita los márgenes de la nación en relación con un pretendido universalismo, y pone en cuestionamiento la conformación de literaturas nacionales desde el momento mismo en que las Literaturas Francófonas se separan de la Literatura Francesa.

A partir de este marco teórico, me situé en lo que Dalmaroni señala como “campo clásico”, para vincularlo con otros saberes provenientes de la historiografía, de la lingüística, del derecho, etc. En este sentido, fue necesario volver a dos conceptos fundamentales: nación y literatura. El primer concepto me condujo a realizar un recorrido histórico –Ernest Renan, Marcel Mauss, Anne-Marie Thièsse, Benedict Anderson y Homi Bhabha– que me llevó hacia discusiones vigentes acerca de cómo la lengua y la literatura participan, intervienen, y constituyen los rasgos fundamentales que hacen que un Estado se perciba a sí mismo como Nación. A partir de esto la pregunta que me surgió planteaba: ¿En qué términos es posible hablar de literatura nacional respecto de aquellos autores exiliados que adoptan una lengua extranjera? ¿Es nacional la literatura en tanto los autores son ciudadanos de esa nación o en tanto son hablantes de una lengua (nacional)? Respecto del segundo concepto –literatura–, consideré oportuno dar cuenta de qué se consideraba literatura e, ineludiblemente, revisar la noción de canon –en el sentido de operaciones de selección, legitimación–, y

entendido también en términos de capital cultural tal como Guillory lo plantea. Él ubica la discusión dentro de la constitución y distribución del capital cultural, es decir, en relación al acceso y consumo de la literatura, y al carácter de representatividad que asume ese capital respecto de un todo cultural. En este último sentido, me permito postular una analogía con lo que expresa Area cuando analiza la formación de la Biblioteca Nacional:

[...] del mismo modo que podemos imaginar a la nación como representada por una geografía, sea esta rural o urbana, también podemos representarla desde la perspectiva de la construcción cultural, memoriosa y hasta –por qué no– *familiar*, llamada Biblioteca. (2006: 22).

Estas categorías iniciáticas que conforman un triángulo teórico –nación, literatura y lengua– fueron confrontadas con el concepto “extraterritorial” de George Steiner. Es decir, produjo un desplazamiento de la propuesta de Steiner hacia el campo que me interesa que es la literatura escrita en francés.

Aquí y de esta manera, se origina el objeto de estudio de esta tesis “literatura extraterritorial de habla francesa”, a la vez que queda delimitado el corpus aunque con una salvedad: si bien la literatura extraterritorial de habla francesa abarcaría potencialmente todas las obras escritas en francés por autores que adoptan esta lengua extranjera en contexto de exilio –tal como abordo en la segunda parte –, mi objeto se ocupa de autores que pasan del español como lengua materna hacia el francés, y en los que la causa de ese desplazamiento geográfico y sígnico está fundamentada en el exilio.

Posteriormente al surgimiento del concepto “extraterritorial” de Steiner, han emergido innumerables nociones que intentan al fin abarcar de un modo inclusivo, las subjetividades periféricas, minoritarias, diseminadas respecto de una literatura

nacional y una lengua natural; sin embargo, el que propone Steiner resulta pertinente al problema que postulo ya que ese término alberga en sí mismo la experiencia de cambio de lengua provocada por el exilio. Las discusiones teóricas subsiguientes expresadas en conceptos tales como “hábitat móvil”, “transculturalidad”, “literatura del desplazamiento”, “nueva cartografía”, “littérature-monde en français” consolidan desde sus fundamentos lo que Steiner anticipó en la década del '70: la conformación de una literatura de exilio.

Aquel desplazamiento del concepto “extraterritorial” de Steiner hacia el campo literario de expresión francesa, produce la contrastación de esta categoría nueva –Literatura extraterritorial de habla francesa– con el cuerpo teórico disponible –historias de literaturas francesa y/o francófona– que se verá modificado en el sentido de que será ampliado el campo: lo que propongo con este trabajo reside en el hecho de proporcionar un espacio teórico que emerja en diálogo con las operaciones de selección/exclusión de las literaturas nacionales y francófonas en relación a una lengua, con el propósito de que las obras y los autores hasta aquí invisibilizados se integren en aquel espacio teórico.

La investigación que aquí presento está organizada en dos grandes niveles de análisis que responden a la formulación de las hipótesis y que se manifiesta también en la enunciación del título. Por un lado o primer nivel que está evocado en la segunda parte del título –*Del canon hacia la conformación de una Literatura extraterritorial de habla francesa.*– el problema propuesto requiere una vasta y profunda discusión teórica cuyas acciones consistieron en revisar antologías, compilaciones, historias

literarias, diccionarios de autores y de obras literarias; analizar sus prólogos, sus fundamentos de selección, inclusión/exclusión que, en algunos casos, han variado en sus argumentos. En este recorrido observé la emergencia de problemas secundarios que también abordé en este trabajo (transformaciones históricas en los criterios de lo que constituye la literatura francófona; disidencias teóricas acerca de lo que debe integrarse en la literatura francófona; emergencia de aspectos novedosos en cuanto a los criterios de legitimación sustentados en prácticas institucionales, etc.), y que son resultado de recientes discusiones teóricas que intentan erigirse como superadoras de la perspectiva postulada por la francofonía. Sin embargo, y es lo que demuestro en esta investigación, estas perspectivas permanecen en el terreno de lo teórico y no encuentran aún una vía que las conduzca a situar sus propuestas en una dimensión pragmática, que es lo que propongo como uno de los objetivos: “Conformar un marco teórico y un corpus que den cuenta de la conformación de una Literatura Extraterritorial de habla Francesa, de alcance práctico, material y tangible, es decir, otorgarles circulación académica y espacio curricular.”

Por otra parte, el segundo nivel de aproximación, expresado en la primera parte del título –*“Los hijos inciertos”: exilio y lengua en las obras de Copi y de Kurapel.*– asume el abordaje de las obras del corpus (novelas, ensayos, poemas, hipertextos, epitextos) a partir de la perspectiva narratológica, desde la teoría de la enunciación y desde la semiótica con el objetivo de dar cuenta de que –a partir del tratamiento de temas tales como exilio, adopción de lengua extranjera, configuración del yo respecto de un Estado nación– el problema que constituye y funda mi investigación también es evocado y expuesto en las producciones literarias de estos autores. Este nivel, aborda

ampliamente las obras de autores considerados extraterritoriales y que constituyen el corpus de esta investigación. Retomo aquí la definición de corpus que expone Graciela Montaldo y que recupera Dalmaroni:

[un corpus es] el conjunto de textos que conforman lo que bajo el nombre de literatura una determinada época pone a circular de manera legítima, [...] aquella escritura permitida que ha pasado las pruebas de autorización de los agentes del campo intelectual [...]. (Dalmaroni, 2009: 70).

Esta definición resulta fundamental porque a la vez que delimita un instrumento teórico, da cuenta de las operaciones que intervienen en la conformación de aquél. Justamente, a la hora de conformar el corpus para mi tesis, he escogido textos que fueron receptados como literatura pero cuya “legitimidad” está supeditada a la relación lengua/nación en la que fueron escritos; vale reiterar, obras literarias escritas en francés por autores cuya lengua materna es el español, exiliados en territorios de habla francesa. Entre ellos menciono a Copi y Laura Alcoba, autores argentinos que se exiliaron en Francia y cuyas producciones literarias fueron escritas en su totalidad en la lengua extranjera. El otro autor, Alberto Kurapel, es chileno y se exilió al Canadá francófono; de este autor, si bien toda su obra (polarizada en dos idiomas que responden a los lugares de publicación de su producción: español/Chile y francés/Québec o Montréal) es considerada para el trabajo de investigación, sólo integran el corpus los textos escritos en francés.

Este corpus, organizado a partir del marco teórico, propone un mapa de lectura cuya frontera está delimitada por aspectos en común: una lengua extranjera compartida, el francés; experiencias en común, el exilio y el desplazamiento de una lengua materna hacia otra extranjera; los rasgos de literariedad de sus obras no sólo están manifestados en los procedimientos del lenguaje, sino también, en los dispositivos que

configuran el yo del discurso; un bilingüismo a la vez latente y explícito en los textos. Además de estos rasgos en común, se presentan otros elementos muy disímiles entre las obras del corpus; en este sentido, considero los siguientes aspectos: los textos fueron publicados durante un lapso de casi cuatro décadas, es decir que al no ser coetáneos no conformarían una generación, ni responden a una misma estética. Por otra parte, en cuanto a cómo se insertan las obras en los circuitos de recepción, algunos textos fueron traducidos al español casi simultáneamente al momento de su publicación, otros veinte años después, y algunos jamás fueron traducidos. En este sentido, resultó fundamental analizar la cuestión de la edición, reedición, traducción y autotraducción. Otro aspecto es que los géneros discursivos que evocan también son distintos –novelas, teatro, poesía, correspondencia epistolar, ensayo–. Respecto de los autores, las causas y los momentos históricos referenciales de los exilios son diferentes; los procesos de adquisición de la lengua extranjera fueron vivenciados en períodos etarios disímiles y esto responde a maneras desiguales de aprender y vincularse con la lengua de adopción que se manifiestan explícitamente en las obras. Así planteada la construcción del corpus, también da cuenta de dos niveles de aproximación. Lo que hasta aquí describí en relación al corpus refiere al *primer nivel* que mencioné anteriormente, y que replica la idea del título: “hacia la conformación de una literatura extraterritorial de habla francesa”. El segundo nivel, presupone la existencia de ese campo e ingresa en otro tipo de análisis; aquí se construyen subcorpus cuya selección se justifica en la figura autoral, por lo que se conforman tres subcorpus que permiten dar cuenta de las singularidades de cada producción, a la vez que se evita de esta manera tratarlos de un modo uniforme y unívoco.

Antes de iniciar el análisis de este trabajo, comparto un fragmento del texto de Lelia Area ya que en él se evidencian los procesos que intervienen en lo que ella llama los “modos de leer”, y que me ayudan a diseñar mis propios mapas de lectura:

[...] pretendo descubrir *versiones*, allí donde se nos impusieron *visiones* de la historia al mismo tiempo que pretendo señalar cómo el poder de narrar o de bloquear otras narrativas en formación o en emergencia es fundante en la relación entre cultura/nación y constituye una de las principales conexiones entre ambas. (2006: 12).

Considero que este texto es iluminador ya que nos recuerda –advierte– que como lectores estamos siempre leyendo desde una selección que nos precede, y que estos procedimientos que nos atraviesan, debemos como docentes y como investigadores transformarlos, cuestionarlos, expandirlos o al menos, descubrirlos.

Presentación

Este trabajo analiza en las obras de Copi, de Alberto Kurapel y de Laura Alcoba, la tensión que produjo la experiencia del exilio en el vínculo lengua-territorio. Se trata de una temática que necesita exceder lo textual y extralimitarse hacia un abordaje más amplio, hasta alcanzar una dimensión práctica, en donde lo teórico devenga tangible y visible. Es por ello que se abordará, por un lado, la problemática sobre las causas de por qué las obras de Alberto Kurapel, Alcoba y Copi (literatura de exilio) no integran los corpus que constituyen la Literatura de Habla Francesa, ya que escogieron la lengua francesa para producir. Por otro lado, los efectos que han producido aquellas omisiones en la configuración identitaria subjetiva y colectiva tanto de los países y lenguas de partida, como de los de llegada. Por último, la posibilidad de insertar aquellas subjetividades como partes integrantes de una Literatura extraterritorial de Habla Francesa.

Las operaciones selectivas que constituyen el canon, las tradiciones literarias y las Historias de las Literaturas respecto de un país, de una región o de una “comunidad imaginaria”, excluyen ciertas experiencias subjetivas sociales, políticas y culturales que han impactado en la producción y creación literarias. El exilio y la consecuente adopción de “otra lengua” fundaron una literatura que no alcanza a ocupar un lugar central ni en los países de partida, ni en los de llegada. Esta literatura entra en tensión con las tradiciones literarias de partida cuando el autor adopta una lengua “extranjera” para crear; en cambio, en las de llegada, las temáticas, las estéticas o el hecho de “no pertenecer” a ese Estado-Nación, aquélla deviene en periférica. En ese

desplazamiento, el desarraigo da origen a lo que llamo “hijos inciertos”. La metáfora se asienta sobre el hecho de que a partir de la adopción de otra lengua en otro territorio, el escritor no es insertado en el campo literario desde el cuál produce, por lo que queda fuera tanto de los circuitos de recepción, como de los de circulación. En ese desamparo, su obra o producción literaria también queda despojada de la posibilidad de alcance (recepción, circulación) y de discusión y diálogo (crítica, teoría, análisis).

Tres son los autores que conforman el corpus de análisis de este trabajo. En principio, el hecho de que hayan nacido en territorios hispanohablantes; de que hayan vivenciado la violencia que implica el exilio por causas políticas; de que hayan adoptado como morada, lugares donde se habla la lengua francesa; y de que esa lengua haya sido elegida como su idioma para crear, los emparenta en relación con el problema que aquí analizo. Además, otro rasgo que pone de manifiesto las analogías entre los autores, lo constituye el tratamiento que ellos realizan sobre la relación lengua-territorio en sus obras que es problematizada al igual que el tema del exilio en lo narrativo, lo enunciativo y la materia temática.

De manera que mi propósito es dar cuenta de los modos de inserción/exclusión de los autores en las Historias de las Literaturas de llegada. Nacido en Chile, Alberto Kurapel es escritor, dramaturgo, actor y cantautor. Se exilió a Canadá expulsado por la última dictadura chilena. A partir de esa experiencia, cambió su apellido, su idioma y su mirada sobre el mundo. Fundó una teoría teatral gestada en su propia vivencia y en la necesidad de interpretar y dar cuenta de esos hechos. Copi, escritor y actor nacido en Argentina, se exilió a París durante el primer gobierno de Perón. Produjo en francés

toda su obra literaria, dramática, y sus historietas y versionó él mismo al español dos de sus piezas. Su narrativa tematiza la Argentina, su Historia Literaria, la tradición, el exilio, la política y el propio idioma “argentino”. Laura Alcoba, por su parte, se exilió cuando tenía diez años junto con su madre, desde La Plata a París, para sobrevivir a la persecución de la última dictadura cívico-militar argentina. Su obra escrita en francés es receptada casi simultáneamente en su país natal como resultado de las traducciones.

La revisión de las Historias de la Literatura Francesa o de Antologías Francófonas da cuenta no sólo de la omisión de los autores que estudio, sino que también posibilita identificar los mecanismos de clasificación que los expulsan. Los fundamentos que sostienen aquellas antologías residen en el hecho de que la “lengua” es el rasgo fundante de la identidad francófona;¹ sin embargo, esa identidad lingüística está directamente cimentada en territorios reconocibles geográfica y políticamente como pertenecientes a un Estado-Nación en los que el francés es la lengua oficial o es la lengua hablada por gran parte de la población. Entre esos Estado-Nación se reconocen: África, Antillas, Bélgica, Marruecos, Líbano, Québec, Suiza, Francia y Magreb (Argelia, Túnez, Marruecos, y, actualmente, Libia). Por lo tanto, la experiencia de sujetos cuyo “hábitat” es “móvil”, es decir, sólo lo constituye la lengua en la que escogen producir, o en los casos en que el francés no es la lengua materna, sino, forzosamente, la lengua extranjera, los intentos inclusivos teóricos no alcanzan.

Las limitaciones y restricciones teóricas de categorías –literatura francesa, literatura nacional– para las formaciones cultural e idiomática identitarias de un país, de una

¹ Aquí me refiere a la acepción primera del término que expresa que francófono es toda “persona o comunidad que tiene el francés como lengua usual de expresión.” (Diccionario de la RAE).

región o de una comunidad, hace décadas que fueron advertidas. De este modo, han emergido perspectivas teóricas que proponen un nuevo horizonte para, al fin, incorporar a las tradiciones e historias literarias, no sólo nombres de autores, sino experiencias sociales, políticas y culturales individuales y colectivas que conforman inexorablemente la historia, la identidad, la memoria de un imaginario colectivo.

En este sentido, desde la década del setenta, George Steiner introduce el concepto “extraterritorial”. Se trata de un concepto que captura desde el siglo XVII el ejercicio del bilingüismo en poetas que se sentían más a gusto cuando producían en latín o en francés que en su propia lengua. Señala Steiner que a partir de la noción del escritor *enraciné*, “para que un escritor se convirtiera en bilingüe o multilingüe en el sentido moderno, tenían que ocurrir verdaderos cambios en su sensibilidad y estatus personal” (2009: 17). Es decir que, cuando Steiner se refiere a un “un escritor lingüísticamente ‘sin casa’” (2009: 16), entiende que es el exilio lo que constituye la causa primera de lo extraterritorial. Más tarde, Iain Chambers propone en 1994, la idea de “una imposible vuelta a casa” para expresar la “discontinuidad” del “ser” luego de haber transitado, vivenciado o sufrido el exilio o la migración. Lo que produce esa disrupción del sujeto es la pérdida de referencialidad a medida que aquél se aleja de su lugar de partida. El exilio, diferente de lo que denotan los desplazamientos migratorios, alberga el sentido de la violencia ya que presenta una imbricada connotación de confrontación política, cultural y psicológica. Desde 2006, otra de las perspectivas que posibilitan acercarnos a experiencias literarias de este tipo es el concepto de “transculturalidad”, ya que propone concebir una cultura “como un proceso híbrido”. Esto que formula Alfonso De Toro, devela la tensión entre las

“moradas” y las “lenguas”. Por su parte, Fernando de Toro distingue entre una literatura que “narrativiza el desplazamiento”, pero cuyo sujeto no está desplazado, y una literatura como “producto del desplazamiento”. Esto permite, por un lado, evidenciar las estrategias en los niveles narrativo y enunciativo; y, por otro, analizar las obras en relación con las tradiciones literarias que involucran.

En la literatura de habla francesa, un nuevo horizonte propuesto desde marzo de 2007, lo gestaron cuarenta y cuatro escritores de expresión francesa. En su manifiesto, “Pour une littérature-monde en français”, intentan integrar a los escritores de diversas procedencias que emplean la lengua francesa para expresarse: “[...] c’est à la formation d’une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l’imaginaire, n’aura pour frontières que celles de l’esprit.”².

De este modo, se advierte que desde el nacimiento del término “francofonía” en 1880, hasta la formación de esta constelación de conceptos en emergencia cuyos propósitos son siempre integradores e inclusivos de experiencias subjetivas de exilio y desarraigo, es que este trabajo propone extralimitar la aplicación de categorías y conceptos hacia una dimensión práctica. Me refiero a la importancia de incorporar las producciones literarias de esas subjetividades en espacios académicos curriculares, de investigación, de difusión de conocimiento, editoriales, antologías; en otros términos, integrarlos al capital cultural de una comunidad. No se trata de ampliar una

² “[...] es la formación de una constelación a la que asistimos, donde la lengua liberada de su pacto exclusivo con la nación, libre en lo sucesivo de todo poder más que aquel de la poesía y del imaginario, no tendrá más fronteras que las de espíritu.” Aiello, Francisco. “Francofonía/ Literatura Mundo: nuevas perspectivas para la literatura caribeña en lengua francesa”. En: *Katatay*, Año V, Nº 7, (Sept. 2009): 95-97.

nomenclatura; resulta imprescindible para la configuración identitaria de toda tradición literaria, de la historia de una comunidad y de una lengua, la asunción de esas experiencias subjetivas como parte inherente del yo colectivo. Y en este sentido es que mi trabajo viene a ocuparse de un corpus no abordado como tal.

Por consiguiente, la propuesta de esta investigación implica reflexionar sobre dos objetos de estudio. Es por eso que el estado de la cuestión lo describiré atendiendo a aquellos. Por un lado, este trabajo revisa y analiza las categorías, los criterios y la conformación de los corpus de Literatura Francesa de carácter estrictamente nacional (continental y de ultra mar); en segundo lugar, de las Literaturas Francófonas (poscolonialismo y poscolonialidad) y, por último, de las Literaturas migrantes (escritores que migran hacia Francia o hacia la lengua francesa). Estos tres corpus conforman el campo literario de expresión francesa, de lo que resulta evidente señalar que se constituye también de un modo informe y heterogéneo a partir de la emergencia e institución de otros corpus no franceses escritos, editados, y publicados en lengua francesa; emergencias que se sucedieron en tiempos históricos distintos que dan cuenta de condiciones de producción diferentes; y que se vuelve informe y heterogéneo no sólo por el criterio histórico, sino también por el geopolítico en el que intervienen fuerzas nacionales (Francia) e internacionales (Estados Francófonos, otros Estados). Hasta aquí, entonces, los estudios crítico-literarios que se han publicado y a los que he accedido, abordan estos tres corpus de manera diferenciada: para la Literatura Francesa, consulté crítica literaria desde mediados del siglo XIX hasta las más recientes publicaciones editadas en Europa (Francia, Italia, Reino Unido y España), conformadas por antologías, actas de congresos, historias literarias,

diccionarios de literatura, artículos de revistas especializadas, investigaciones académicas, tesis doctorales y entrevistas. Por supuesto que al abarcar un poco más de un siglo y medio de material teórico-crítico, la revisión no fue total pero sí significativa y profunda ya que consideré los agentes más representativos de la crítica francesa: Sainte-Beuve, la *Nouvelle Revue Française*, estudios publicados por las editoriales Hachette, Bordas, Gallimard, Hatier; los manuales escolares y universitarios más consultados como los de Lanson y Thibaudet, entre otros. También incluyo el análisis del último trabajo de revisión de literatura y de crítica francesas dirigido por Raymond Queneau en 1955 para la editorial Gallimard, *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures*. No casualmente, la francofonía comenzaba de manera incipiente a emerger. Recién a partir de la década de 1980, se comienzan a publicar estudios sobre el segundo corpus que mencioné anteriormente, las Literaturas Francófonas. La editorial Bordas toma la iniciativa que después continuará el Fondo de Cultura Económica. Los estudios críticos sobre este corpus están diseminados; la mayor parte es resultado de publicación de actas de congresos y de antologías. Hoy, la publicación de diccionarios y antologías constituyen el marco crítico más actualizado de este corpus tan dinámico, me refiero a *Dictionnaire de la littérature française et francophone* (2012), *Historical Dictionary of French Literature* (2013), *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980* (2013), entre otros. He consultado material procedente de distintas regiones y de diferentes períodos, lo que garantiza un panorama que permite dar cuenta del proceso y de las transformaciones que se produjeron en el interior del corpus mismo. Finalmente, el conjunto de obras de literatura migrante es totalmente una rareza editorial, ya que en

general su conformación suele ceñirse al criterio regional, continental o nacional. Basta con acceder a los catálogos de las bibliotecas más consultadas de Francia para dar cuenta de esta clasificación que acabo de señalar, en las que se separa la Littérature Française de la Littérature Francophone y que ésta, a la vez, es subdividida en espacios geopolíticos como señalé anteriormente.³ En 2012, se publicó en Francia el primer *Dictionnaire des écrivains migrants de langue française*; sin antecedentes, este diccionario porta el inconmensurable valor de reunir 300 nombres de autores, sus experiencias migratorias y una introducción a sus obras. La vacancia que resulta de este diccionario la constituye mi objeto de estudio, es decir, los autores que en contexto de exilio adoptaron el francés como lengua literaria; me refiero específicamente a Copi y a Alcoba, no a Kurapel ya que no migró a Francia. Hasta aquí, el estado de la cuestión respecto de la conformación del campo literario de expresión francesa que no aborda en ninguno de los tres grandes corpus propuestos, mi objeto de estudio, vale decir, la literatura extraterritorial de habla francesa.

El otro objeto del que me ocupo es de las obras de aquellos tres autores extraterritoriales que fueron producidas desde el desplazamiento y que narrativizan el exilio y el cambio de lengua. En el caso de Copi, este abordaje es inexistente; los textos críticos que recogí sobre la obra del autor abordan las transgresiones del autor respecto de las reglas del arte teatral y narrativo, como lo es la tesis de Patricio Pron;

³ La Bibliothèque Nationale de France (en sus tres sedes, Richelieu, Arsenal y Mitterand), las bibliotecas de las universidades francesas Sorbonne y Paris Nanterre separan la Littérature Française de la Littérature Francophone, y a ésta última la subdividen en los siguientes espacios geoculturales : Afrique, Littératures Américaines d'expression française, Auteurs Asiatiques d'expression française, Littératures Belges et Luxembourgeoises d'expression française, Littérature Suisse d'expression française, Littérature de Maghreb d'expression française. Las librerías FNAC, Albin Michel y Gallimard (estas últimas dos son importantes editoriales) adoptan el mismo criterio, es decir, separan lo francés de lo francófono. En los siguientes capítulos, describo y analizo cómo se fundamentan las conformaciones y delimitaciones de estos corpus.

o respecto de la sexualidad de los personajes; infracciones lingüísticas; como así también el humor. El estudio de estos temas ha generado diversidad de estudios en la producción teatral y acerca de la producción historietista de Copi, en detrimento de su producción novelesca que es escasamente abordada y que es en la que me centro en este trabajo. Incluso, los estudios críticos publicados en Europa durante los últimos 30 años, abordan la obra de Copi sin considerar el impacto que tuvo toda su obra dentro del campo literario francés. En cambio, el caso de Alberto Kurapel es distinto; hasta donde conozco, hay una sola investigación que analiza la producción teatral *performática* del autor chileno; es el estudio de Alfonso De Toro que lo lee a la luz de las teorías de la poscolonialidad. Si bien, en este sentido el trabajo de De Toro se emparenta con mi propuesta, resulta fundamental aclarar que en mi trabajo también analizo la poesía de Kurapel, corpus que De Toro no considera en sus estudios. Por último, la recepción de Laura Alcoba y la crítica que se han construido alrededor de su obra es más difícil de rastrear ya que se trata de novelas que apenas llevan diez años en los circuitos de recepción. Los textos críticos sobre la obra de Alcoba están verdaderamente diseminados en artículos de revistas, entrevistas radiales y televisivas disponibles *on line*, una incipiente cantidad de investigaciones académicas, actas de congresos, suplementos culturales de periódicos, entre otros. No se conocen hasta aquí estudios que consideren toda su producción en conjunto. Sí, en cambio, se han publicado trabajos sobre los procesos narrativos que explora la autora y que resultan de los elementos más fascinantes de su escritura. Además, en un encuentro personal que tuve con la autora en el marco de un estancia de investigación en París, posibilidad que me la otorgó la beca Saint-Exupéry, Laura Alcoba, muy gentilmente,

me señaló una serie de trabajos académicos que han emergido en este último año y que abordan alguna de sus novelas; se trata de tesis de maestría o de doctorado recientemente presentadas o en etapa de finalización. Este corpus crítico está dispersado entre Italia, Estados Unidos y Francia. Como se trata de material no publicado aún, o en proceso de redacción, sólo refiero a los temas de los trabajos.

Nadia Cassago que aborda desde la traductología; su tesis de maestría titulada *La couleur de l'exil. Analyse et traduction de Le bleu des abeilles de Laura Alcoba* (2015/2016). Esta tesis tiene como objetivo abordar el análisis de la obra y la traducción hacia el italiano de la novela de Alcoba. Para ello, Cassago trabajó a partir de fragmentos en los que se tematizara el aprendizaje de la lengua francesa, el éxito de la niña en su recorrido escolar junto con sus compañeros, el proceso de impregnación en la cultura del país de acogida y la relación con su padre que está en Argentina. Por otra parte, Nadia Cassago entiende que esta obra de Alcoba está a mitad de camino entre la novela y la autobiografía, postura que la aleja de mi propuesta y de lo que más adelante, justifica Oriane Guy en su artículo.

En Francia, desde la Université Rennes 2, Oriane Guy, ha publicado dos artículos sobre la novela *Le bleu des abeilles*. Uno de ellos, titulado “Laura Alcoba, *Le bleu des abeilles*”⁴ (2015) presenta una reseña de la novela en la que se enfatiza el recorrido hacia la lengua de adopción que también es la lengua de la libertad. El otro, titulado *Parcours identitaire au travers des langues dans Le bleu des abeilles de Laura Alcoba* (2016).⁵ En este artículo, Guy analiza *Le Bleu des abeilles* desde la perspectiva

⁴ El artículo está disponible en: <https://amerika.revues.org/6122> . (Consultado el 25/10/2017).

⁵ Artículo publicado en la revista electrónica *Carnets*, disponible en: [GUY, Oriane - Parcours identitaire au travers des langues dans Le bleu des abeilles de Laura Alcoba](#). (Consultado el 25/10/2017.)

autoficcional, de qué manera la latencia de las dos lenguas y de las dos culturas intervienen en la configuración identitaria de la niña en el exilio. Además de abordar los aspectos narrativos de la novela, Guy agrega una mirada psicoanalítica desde la cual justifica, en el mismo sentido que Laura Alcoba lo expresa, que la lengua de adopción es la lengua de la libertad.

Alice Colussi con su trabajo *L'Argentina di Laura Alcoba: tra autobiografia e finzione* (2017) aborda lo que ella misma llama la “trilogía de la memoria” conformada por *Manèges*, *Le bleu des abeilles* et *La Danse de l'araignée*. Aquí, Colussi aborda temáticamente las tres novelas; por un lado, da cuenta de la mirada infantil desde la que se narran los hechos. Por otro lado, sostiene que la escritura de Alcoba implica una acción catártica que la libera de algún modo del trauma. En este mismo sentido, es decir, fuera de la ficción, Colussi entiende que la escritura de Alcoba se presenta como “[...] un acto de solidaridad con la historia de los demás” (2017: 14), vale aclarar, con la historia de las víctimas del nefasto período de la última dictadura cívico-militar. Estrechamente vinculado con esto, Colussi advierte dos temas fundamentales: uno, el de la “sobrevivencia”; el otro, la elección de la lengua francesa que le permite a Alcoba tomar distancia de la experiencia traumática; elección que Colussi explica también desde el concepto de “translingüe monolingüe”. Este último concepto da cuenta de la experiencia de adopción de una misma lengua literaria distinta de la materna, como es el caso de Alcoba. En Estados Unidos, Gustavo Llarull desarrolla su tesis doctoral sobre parte de la obra de Laura Alcoba en un trabajo comparativo con otros productos culturales provenientes de Argentina.

Tal como lo expresaba Jacques Derrida en el epígrafe que abre este trabajo, ser extranjero respecto de una lengua implica quedar despojado de una potencial hospitalidad. Aquí, me ocupo de analizar el tránsito de una lengua materna hacia una lengua extranjera y los despojos que esa mudanza produce. No obstante no puedo dejar de preguntarme si es posible seguir hablando de lengua extranjera cuando un autor ha escrito casi la totalidad de su obra en esa lengua “foránea”, ya que en esa acción lo extranjero pasaría a ser parte inherente del yo. Es paradójico y resulta incómodo para los investigadores y docentes porque resiste a las clasificaciones, se escapa de las fronteras establecidas. Sin embargo, mi propósito no es que este problema deje de ser ambiguo, sino que al menos sea visible.

El trabajo presenta dos grandes partes: la primera titulada “Del canon hacia una literatura extraterritorial”, la segunda, “Literatura extraterritorial de habla francesa”.

En la primera parte, abordo en cinco capítulos el complejo proceso de conformación del campo literario de expresión francesa. Así, en *i. El canon en la conformación de una literatura nacional: literatura y literariedad* analizo los mecanismos legitimadores por los cuales un producto cultural es considerado arte o no y, en ese sentido, de qué modo esto tiene injerencia en la conformación del canon literario. En *ii. Canon literario: conformación e internacionalización* hago referencia a la ampliación del concepto de literatura y a los efectos que eso produce en la conformación de un canon literario nacional francés e internacional, cuyo epicentro editorial es París. Los fundamentos de cómo la capital francesa se convirtió en epicentro, los abordo de un modo historicista en un trabajo de revisión –que abarca un siglo y medio de producción crítica– en *iii. Historiografía de la Literatura Francesa: literatura, nación y lengua*. En el capítulo *iv.*

De la Literatura Francesa a las Literaturas Francófonas: la lengua como frontera doy cuenta del surgimiento de la francofonía y de las implicancias que ello produjo dentro del campo literario de expresión francesa. Por último, en el capítulo v. *Los “hijos inciertos” o hacia una Literatura extraterritorial de habla francesa*, arribo a la conceptualización y fundamentación del espacio teórico que propongo en este trabajo. En la segunda parte, “Literatura extraterritorial de habla francesa”, ingreso en el análisis de las obras. Primeramente, justifico y delimito el corpus, además de proponer autores susceptibles de ser incorporados en este espacio teórico en futuras investigaciones. Luego, abordo, en el siguiente orden, el análisis de las obras de Copi, Alberto Kurapel y Laura Alcoba.

Luego de las conclusiones, organicé la bibliografía de la siguiente manera: obras y bibliografía específica sobre los tres autores; sobre literatura francesa y literatura francófona; y bibliografía general. A continuación, el lector encontrará en el Apéndice, la entrevista que Laura Alcoba aceptó muy gentilmente responder, luego del encuentro que tuvimos en la universidad en la que ella es docente, Paris Nanterre. Allí, la autora expone aspectos tanto de su proceso creativo, como de la recepción de su obra.

Por último, sobre las traducciones en las notas al pie de página, quiero señalar dos aspectos: en los casos en los que está disponible la traducción en español, indiqué los datos de edición y los incluí en la Bibliografía. En cambio, las traducciones desde el francés estuvieron al cuidado de las Traductoras Públicas María Laura Perassi, Martina Espain Ruiz, y María Jimena Martínez Roja, quien también tradujo desde el

italiano y el inglés. María Victoria Rupil revisó y corrigió las traducciones desde el portugués.

I. Del canon hacia una literatura extraterritorial

i. El canon en la conformación de una literatura nacional: literatura y literariedad

*El artista es el creador de las cosas bellas.
Revelar el arte y ocultar al artista es el fin del arte.
El crítico es el que puede traducir de otra manera o en un nuevo material su impresión sobre las cosas bellas.
La más elevada, así como la más baja forma de crítica es una especie de autobiografía.
Los que encuentran feas significaciones en las cosas hermosas están corrompidos sin ser encantadores, lo cual es un defecto.
Los que encuentran bellas intenciones en las cosas bellas son los cultos. A ellos les queda la esperanza.
Existen los elegidos para quienes las cosas bellas significan únicamente belleza.
Un libro no es nunca moral o inmoral. Está bien o mal escrito. Eso es todo.
La aversión del siglo diecinueve por el Realismo es la rabia de Calibán al ver su propia cara en el espejo.
La aversión del siglo diecinueve por el Romanticismo es la rabia de Calibán al no ver su propia cara en el espejo.
La vida moral del hombre forma parte del tema del artista; pero la moralidad del arte consiste en el perfecto uso de un medio imperfecto. Ningún artista desea probar nada. Incluso las cosas ciertas pueden ser probadas.
Ningún artista tiene simpatías éticas. Es un artista, una simple ética constituye un imperdonable amaneramiento de estilo.
Ningún artista es nunca morbosos. El artista puede expresarlo todo.
Pensamiento y lenguaje son para el artista instrumentos de su arte.
Vicio y virtud son para el artista materiales de un arte.
Desde el punto de vista de la forma, el modelo de todas las artes es el arte del músico. Desde el punto de vista del sentimiento, el trabajo de un actor.
Todo arte es a la vez superficie y símbolo.
Los que quieren comprender el símbolo, corren también su riesgo.
Es al espectador, y no a la vida, a quien refleja realmente el arte.
La diversidad de opiniones sobre una obra de arte demuestra que la obra es nueva, compleja y vital. Cuando los críticos discrepan, el artista está de acuerdo consigo mismo.
Podemos perdonar a un hombre por haber hecho una cosa útil siempre que no la admire. La única disculpa que tiene el hacer una cosa inútil es que uno la admire intensamente.
Todo arte es completamente inútil.*

El retrato de Dorian Gray, Oscar Wilde

¿Qué es la literatura? ¿Qué procedimientos habilitan el ingreso de un texto al campo literario? ¿De qué carácter son esos procedimientos? ¿Cómo se constituye la literariedad de un texto? Estos enunciados interrogativos, es sabido, no nacieron simultáneamente a la aparición de relatos hoy son considerados literarios, sino durante el surgimiento de la crítica literaria en el siglo XIX ya que le urgía definir su objeto de estudio, proceso aquel vinculado con el despertar de una conciencia nacional y con la unidad lingüística. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy explican que

[...] el romanticismo no es ni “literatura” (son ellos los que inventan el concepto) ni tampoco una mera “teoría” de la literatura (antigua y moderna), sino *la teoría misma como literatura* o, lo que equivale a lo mismo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría. El absoluto literario es, también, y tal vez antes que nada, esta *operación literaria* absoluta. (2012: 35).

Aquí, en el marco de mi propuesta, correr tras una definición acabada cimentada en un recorrido histórico acerca de los intentos parafrásticos sobre qué es la literatura,⁶

⁶ El concepto de “literatura” en su acepción moderna es el resultado de una extensa evolución en la que intervinieron fenómenos culturales, ideológicos, políticos, lingüísticos y artísticos. En el *Dictionnaire des littératures de langue française*, Beaumarchais, Couty y Rey explican aquella evolución a partir de las transformaciones de la palabra “literatura”. La primera acepción que señalan los autores radica en la etimología de la palabra *literatura* cuyo equivalente morfológico en griego era *grammatikê*, y en latín *littera*; ambos vocablos refieren a “letras”. Agregan que Cicerón consideraba la acepción de “escritura”; en cambio para Quintilien o Séneca significaba “gramática o arte del lenguaje”. En francés, antes de llegar a la actual forma de la palabra, hasta el siglo XVI se empleaba el vocablo “lettre” que también significaba “lettre”. En ese mismo siglo, en Francia, el término “litterator” estaba relacionado con los conocimientos humanistas. Posteriormente, a partir de Descartes y de La Bruyère el concepto seguirá vinculado con el conocimiento pero de naturaleza didáctica. Recién en el siglo XVIII, el valor de “littérature” y de “littéraire” va a cambiar ya que se despega de la figura de escritores nobles y, en cambio, comienza a aplicarse a los autores públicos; al mismo tiempo, la palabra “littérature” ya no refiere a un saber, ni a una persona, sino que remite a textos. Será en el siglo XIX que la palabra “littérature” designa “un ensemble précisé historiquement, géographiquement, culturellement” (“conjunto especificado histórica, geográfica, culturalmente” 1994: 1406). En el siglo XX, el término literatura y el campo semántico que él conforma, adquirieron un valor metalingüístico cimentado en las historias literarias, en la crítica, en la teoría, en la enseñanza de la literatura, etc. A partir de 1930, el objeto de “lettres” se expande aún más y abarca así, por ejemplo, la literatura oral; expansión que da cuenta de que la especificidad de este objeto contempla el carácter poético, estético y social de los discursos. Posteriormente, el concepto de “littérature” continúa desplazándose hacia otros sentidos y llega así a conformar una especie de “satélite”, según lo que los autores del diccionario proponen, que

no constituye mi propósito. Busco, en cambio, recoger los enunciados epistemológicos que funcionaron y funcionan hasta hoy como presupuestos para definir, delimitar, acordar, legitimar y regular qué es la literatura, es decir, descubrir los modos en que se construyen los corpus establecidos y aceptados como literarios. Necesariamente, este capítulo viene a develar una parte del significado que alberga el sintagma “literatura nacional”, que se erige como uno de los fundamentos insoslayables respecto de los criterios de selección que operan en las antologías y en las historias literarias, tal como abordaré extensamente en los siguientes capítulos. Ahora, la pregunta que conduce el desarrollo de éste tiene que ver con que si un texto puede o no integrar una antología o una historia literaria por el hecho de no ser leído como literatura, por no reconocer en ese texto los rasgos de literariedad que lo habilitarían a ingresar en aquellos corpus. Para poder acercarme a responder este planteo, recorreré aquellos enunciados desde los que se intenta definir la literatura.

Inicio ese recorrido, no arbitrariamente, en la *Poética* de Aristóteles porque allí se analizan dos rasgos fundamentales atribuibles a la literatura: el verso y la imitación. Mientras que el verso no es exclusivo de la poesía porque también se empleaba esa misma forma para enunciar temas de “física y de medicina”, es decir que los autores de esos enunciados no eran considerados poetas por los temas que allí trataban; podrá ser poesía (arte), en cambio, si es imitación más allá de la forma. Por el contrario, los formalistas rusos, que aplicaron al estudio de la literatura los instrumentos que les proveía la lingüística, entendían que [la literatura] “[...] no era ni vehículo ideológico, ni reflejo de la realidad social ni encarnación de alguna verdad

está conformado por las llamadas literaturas marginales, populares, paraliterarias, infraliterarias, etc. Esto conducirá a concebir un texto como literario por sus rasgos de literariedad.

trascendental; era un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina el de una máquina.” (Eagleton, 1988: 13). La materialidad del objeto literario estaba dada por un uso distinto del lenguaje que producía enajenación, rarefacción y desfamiliarización. Sin embargo, entender que lo literario constituye parte de la naturaleza del objeto artístico en el momento de su creación, cancela el hecho de que la recepción de ese objeto puede ser distinta en cada época, en cada comunidad, en cada lugar. Terry Eagleton asevera que “[...] algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario.” (1988: 20). Me detengo en una anécdota cercana en el tiempo que desató necesariamente algunas de las preguntas que inician este capítulo y que actualiza la problemática que acabo de citar; me refiero a la entrega del premio Nobel de Literatura a Bob Dylan en octubre de 2016.⁷ La academia sueca justificó que “Prize motivation: ‘for having created new poetic expressions within the great American song tradition.’⁸”. Quiero ir más allá del interesante despliegue de opiniones diversas sobre la entrega de este premio –opiniones que cuestionaban el reconocimiento literario a un músico, otros que, por su parte, comparten el argumento de la academia–, y elijo detenerme en los sentidos que alberga la fundamentación del premio y que intervienen como aquellos supuestos que actúan como reguladores: el lenguaje poético como el rasgo de literariedad, y la relación del arte con la tradición nacional y/o idiomática en la que se inserta o ¿de la que se desprende?

⁷ Pascale Casanova explica en *La República Mundial de las letras* que los premios literarios “son la forma menos literaria de consagración” (2001: 197), sin embargo, por su alcance y reconocimiento internacionales el premio Nobel es el más específicamente literario, lo cual contribuye a la unificación del campo literario internacional.

⁸ “La motivación del premio: ‘por haber creado una nueva expresión poética dentro de la gran tradición de la canción norteamericana’.” (La traducción me pertenece. Consultado el 08/03/2017, extraído de http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-facts.html.)

Hasta aquí, entonces, la discusión propone a grandes rasgos dos cuestiones diferentes: o bien se considera a la literatura en un sentido ontológico y en ese caso un texto *es o no es* literario, es decir, existirían rasgos inmanentemente literarios; o bien, un texto es literario por su carácter funcional, vale decir, un texto deviene en literario dentro del circuito de la recepción, para un propósito determinado, para un fin que justifica sus criterios de selección en la conformación de un corpus. Estos postulados son diferentes pero no contradictorios, ni siquiera la prominencia de uno de ellos excluye al otro. Es innegable el hecho de que un texto puede albergar rasgos literarios que a esta altura histórica de la discusión son incuestionables, como lo que Vladimir Nabokov expresa:

La literatura no nació el día en que un chico llegó corriendo del valle neanderthal gritando “el lobo, el lobo”, con un enorme lobo gris pisándole los talones; la literatura nació el día en que un chico llegó gritando “el lobo, el lobo”, sin que le persiguiera ningún lobo. El que el pobre chaval acabara siendo devorado por un animal de verdad por haber mentado tantas veces es un mero accidente. Entre el lobo de la espesura y el lobo de la historia increíble hay un centelleante término medio. Ese término medio, ese prisma, es el arte de la literatura. (Nabokov, 2010: 34).

Además de la belleza que Nabokov otorga a este enunciado desde el cual va a sostener que la literatura tiene su germen en el momento de la creación del objeto literario y no en la recepción, el autor desliza en el fragmento citado una cuestión nodal cuando habla de “prisma”, en detrimento de la idea ya superada de “reflejo” de la realidad. Y encuentro otro aspecto intrigante; el enunciado “el lobo, el lobo” que se repite, es el mismo, tanto en lo no literario como en lo que sí lo es, según Nabokov; y qué es lo que hace posible que se pueda distinguir un tipo de enunciado de otro: la literariedad. Y aquí abordo el segundo aspecto del planteo: mientras reconozco rasgos inminentemente literarios en un texto, identifico que en el momento de la recepción

de ese mismo texto hay otros rasgos que le son atribuidos; estoy hablando de que la literariedad hace posible que un texto sea susceptible de ser leído como literatura. En el *Dictionnaire des littératures de langue française* (1994) de la editorial Bordas, el concepto se plantea en términos de "littérature et littéarité", ya que se considera que es esta última la que otorga el carácter de literario:

C'est dire que la "littéarité" ne saurait être envisagée comme une essence présente ou absente, mais plutôt comme une charge plus ou moins grande qui, de l'intérieur, hisse le texte du statut du discours à celui de modèle de discursivité, de statut du message (phénomène unique et transitoire, impermanence absolue) à celui de « code », à condition de voir en ce concept un pouvoir instable, une créativité virtuelle momentanément figée en une séquence de mots et sans cesse réactivée en un flux mouvant par la lecture. (Beaumarchais *et al.*, 1994: 1409).⁹

De manera que la literariedad es un carácter atribuible a un texto y no inmanente a él, por tal motivo, es un rasgo inestable, mutable ya que en una época histórica determinada un texto puede ser considerado, por ejemplo, con fines ceremoniales religiosos, como lo fue la *Séquence de Sainte Eulalie* (c.881-2)¹⁰ y, posteriormente, reconocer en ese mismo texto rasgos de literariedad a punto tal que de él se emancipa el discurso religioso, y pasa como texto a integrar la historia de la literatura francesa, en este caso. Pero resulta inevitable preguntar quién atribuye ese rasgo y por qué en ese tiempo y no en otro; la respuesta: la crítica literaria. George Steiner en *Lenguaje y*

⁹ "Esto significa que la 'literariedad' no debería ser vista como una esencia presente o ausente, sino más bien como una carga más o menos grande que, desde el interior, eleva el texto del estatus de discurso al de modelo de discursividad, del estatus de mensaje (fenómeno único y transitorio, impermanencia absoluta) al de 'código', con la condición de ver en este concepto un poder inestable, una creatividad virtual fijada momentáneamente en una secuencia de palabras, reactivada incesantemente por la lectura en un flujo moviente." (Beaumarchais *et al.*, 1994: 1409).

¹⁰ La *Séquence* es el primer poema en verso en francés, destinado a ser cantado en los oficios o en las misas de días festivos; de trama narrativa, se trata de un breve relato biográfico que recuerda los momentos más importantes de la vida y martirio de la joven. La rima es asonante y alterna entre la primera y la tercera persona para narrar. La convención posterior de considerarlo como poema, radica justamente en el hecho de que se trata de "la primera palabra de la voz poética en una lengua que está naciendo: poco matizada, algo tosca, pero con un germen de belleza y emoción que sin duda prendió en los sencillos cristianos que oyeron o cantaron el relato." (Del Prado, 2010: 47).

silencio (2013) describe tres funciones elementales que asume la crítica: selecciona qué leer y cómo; establece vínculos con otras literaturas provenientes de otras lenguas y de otras naciones; y postula preguntas y juicios a la literatura contemporánea. En cuanto al tiempo, señala Steiner que “cada generación hace su elección” y esa “preferencia debe ir hacia lo que puede entrar en diálogo con los vivos.” (2013: 24), es decir, con una lectura situada en un presente; esto constituirá una de las dimensiones temporales que intervienen en aquella selección. Respecto de las tres funciones que indica Steiner, considero, que la primera de ellas es fundamental y regula a las otras dos, ya que opera como uno de los presupuestos de los que hablé anteriormente, y que se pone de manifiesto tanto en la conformación de los corpus como en la exclusión de obras en relación a un corpus dado. Pienso, en ese sentido, y de un modo intencional, en las obras que seleccioné para este trabajo y en los criterios arbitrarios –como se leerá en el capítulo iii– que intervinieron en la expulsión de esos textos, criterios validados a tal punto que me proveen los instrumentos teórico-metodológicos necesarios para conformar un corpus y habilitarlo para que sea leído como literatura bajo el nombre de “literatura extraterritorial de habla francesa”.

Retomo de la noción de literariedad el carácter de que un texto puede devenir en literatura. Después de los postulados aristotélicos, de la metodología formalista, conceptualmente, la semiótica provee otros instrumentos para nutrir la noción de literariedad. En *Roland Barthes par Roland Barthes* el autor sostiene, en el mismo sentido en que lo explican Beaumarchais, Couty, Rey o como lo sugiere la justificación

de la misma academia sueca, que aquel rasgo atribuible se produce en el momento de la lectura, de la recepción:

La science ne pourrait-elle devenir fictionnelle?

La Fiction relèverait d'un *nouvel art intellectuel* (ainsi sont définis la sémiologie et le structuralisme dans le *Système de la Mode*). Avec les choses intellectuelles, nous faisons à la fois de la théorie, du combat critique du plaisir ; nous soumettons les objets de savoir et de dissertation —comme dans tout art— non plus à une instance de vérité, mais à une pensée des *effets*. (Barthes, 1995: 87).¹¹

Barthes sostiene, en el mismo sentido, que la literatura no es ni *mímesis*, ni *mathésis*; es decir, la literatura no puede ser reducida a la tarea reproductiva de la realidad, tampoco puede ser considerada como un sistema cuyas únicas relaciones se darían entre las partes que la constituyen. Barthes va a decir que la literatura es *semiosis*: “[...] aventure de l'impossible langagier, en un mot: *Texte* (il est faux dire que la notion de 'texte', redouble la notion de 'littérature' : la littérature *représente* un monde fini, le texte *figure* l'infini du langage : sans savoir, sans raison, sans intelligence).”¹² (1995: 109). Barthes no habla de una semiosis social, sino de una semiosis lingüística, es decir, es el lenguaje lo que a la obra en signo: el carácter connotativo del lenguaje que posibilita la polisemia del texto, y la denotación que constituye el único rasgo representativo respecto del lenguaje mismo (Barthes: 2000: 4).

Por otra parte, Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria* (1988) ofrece un abordaje bien sistematizado para lograr responder la pregunta que abre su introducción: ¿Qué es la literatura? Eagleton construye hábilmente un discurso

¹¹ “¿Podría, la ciencia, devenir ficcional?”

La Ficción dependería de un nuevo arte intelectual (así son definidos la semiología y el estructuralismo en El Sistema de la moda). Con las cosas intelectuales, podemos, a la vez, teorizar, librar el combate crítico del placer, y someter los objetos del saber y de la disertación —como en todo arte— ya no a una instancia de verdad sino a un pensamiento de los efectos.” (Barthes, 1995: 87).

¹² “aventura del imposible lingüístico, en una palabra: Texto (falso es decir que la noción de 'texto' intensifica la noción de 'literatura': la literatura representa un mundo finito, el texto figura lo infinito del lenguaje: sin saber, sin razón, sin inteligencia).” (Barthes, 1995: 109).

argumentativo para, finalmente, convalidar y sostener la idea de que la literatura no constituye una esencia sino que consiste en algo que le es atribuido. El primer aspecto que Eagleton postula para denostarlo inmediatamente es la noción de que la literatura es imaginación, que en ella habita infaliblemente la ficción –como lo expresaba la cita de Nabokov–. Sin embargo, Eagleton se asegura de demostrar rápidamente de qué manera se derrumba esa idea a partir de la cual se pretende separar el “hecho” de la “ficción” cuando justifica que “[...] si bien la ‘literatura’ incluye muchos escritos ‘objetivos’ excluye muchos que tienen carácter novelístico” como el caso de “las tiras cómicas de *Superman*.” (1988: 12). De este modo, la discusión vuelve a desplazarse hacia el momento de la recepción. Desde su perspectiva marxista, Eagleton sostiene que:

Si no se puede considerar la literatura como categoría descriptiva “objetiva”, tampoco puede decirse que la literatura no pasa de ser lo que la gente caprichosamente llama literatura. Dichos juicios de valor no tienen nada de caprichosos. Tienen raíces en hondas estructuras de persuasión [...] y que los juicios de valor que la constituyen son históricamente variables; hay que añadir que los propios juicios de valor se relacionan estrechamente con las ideologías sociales. (1988: 28).

De manera que aquello que se erige como variable, son los modos de leer un texto; mientras que lo invariable es su propia materialidad; será, como lo expresa magníficamente Oscar Wilde en el epígrafe, el autor crea un texto con una intención –sin moral, sin ética, sin utilidad–; y albergará, pese a él, la marca de su tiempo porque como signo constituye un hecho social. Aquí mismo se abre la discusión hacia otro aspecto:

Todo escrito posee un sentido, aunque este sentido diste mucho del que el autor soñó dar a su trabajo. Para nosotros, en efecto, el escritor no es un Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, “está en el asunto”, marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito. Si en ciertas épocas, dedica su arte a fabricar chucherías de inanidad sonora, eso mismo es un signo; indica que hay una crisis en las letras y, sin duda, en la sociedad, o que las

clases dirigentes lo han empujado sin que lo advirtiera hacia una actividad de lujo, por miedo de que fuera a engrosar las tropas revolucionarias. [...]. No hacen falta muchos años para que un libro se convierta en un hecho social al que se examina como una institución o al que se incluye como una cosa en las estadísticas; hace falta poco tiempo para que un libro se confunda con el mobiliario de una época, con sus trajes, sus sombreros, sus medios de transporte y su alimentación. El historiador dirá de nosotros: “Comían esto, leían aquello, se vestían así.” (Sartre, 2008: 9-10).

Aquella marca del tiempo de la historia de la que habla Sartre evoca dos dimensiones, la primera perenne y la otra, cambiante: una corresponde al de la gestación de la obra, a las condiciones de producción que son singulares e irrepetibles y que se manifiestan en el texto, y que es la dimensión que preocupa a Sartre; la otra refiere al momento de la recepción, a la instancia de la lectura. Siguiendo el mismo sentido, más adelante Sartre va a sostener que “El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también.” (*Ibidem*). Si bien Sartre sostenía esta afirmación en relación a que el escritor siempre está *engagé*, es decir, hablar o silenciarse es la respuesta a la situación del escritor, traslado esta noción de que el silencio también es la expresión de algo, a la instancia de la recepción y me pregunto: ¿qué significa que un autor sea silenciado? En ese sentido entiendo que así como un libro puede devenir en un mobiliario de la época, también puede no serlo, y desde esta analogía, aquel silencio no sólo es la evidencia de lo potencialmente no escrito –que resultaría imposible de comprobar–, sino que es el silencio de la lectura –vale decir, la crítica, de las instituciones, de las editoriales– aquello que no clasifica como literario en un tiempo determinado y sí en otro: ¿Qué significa el silencio de la lectura respecto de la obra de Copi en las historias literarias de habla francesa? Y traslado esa pregunta hacia el otro lado del Atlántico, ¿qué significa el silencio respecto de la narrativa de Copi en Argentina? En la recepción francesa y francófona la obra de Copi sigue

enmudecida; en Argentina, en cambio, llegaron traducciones tardías de su narrativa, lo que me obliga a reformular la pregunta: ¿qué significa que hoy Copi ingrese en el corpus legitimado en la literatura argentina? ¿Cuál de sus rasgos vuelven literaria esa obra o, al menos, susceptible de ser leída como tal: los rasgos inmanentes o los atribuidos? Sin embargo, aunque esta última pregunta es interesante, considero que la confrontación de estos aspectos es reduccionista y que viene a invalidar la naturaleza de la idea de literatura y del arte en general, naturaleza en la que convergen rasgos estéticos, con el hecho ineludible de que la literatura crea “un espacio dialógico” (Perus, 1994: 183) entre ella y quien la lee en un tiempo determinado. Theodor Adorno explica que [el arte]

Se determina por su relación con aquello que no es arte. Lo que hay en él de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido: y sólo este presupuesto satisfaría las exigencias de una estética dialéctico-materialista. (1984: 12).

De este modo, este enunciado anuncia, por un lado, la autonomía del arte, carácter fundado en lo estable, y por otro, la noción de arte como *fait social*. Estas acepciones provenientes del marxismo –la de Sartre y la de Adorno–, serán sostenidas y ampliadas en y desde la sociología. Harry Levin también va a señalar que el arte pertenece a la sociedad aunque conserva su autonomía, y para explicarlo establece analogías entre el arte y las instituciones tales como la iglesia o la ley; es decir, concebir al arte en una “interrelación dialéctica” (Altamirano, 1991: 106) con los acontecimientos. En el mismo sentido, David Daiches afirma que “[...] una obra de arte literario lleva consigo la marca de sus orígenes sociales en su textura.” (*Ídem*: 112). Entiendo entonces que hay presentes dos dimensiones temporales en la literatura: una obra literaria alberga la marca del tiempo en el que fue creada y, en las lecturas

que de ella se han hecho, se puede ver refractado el tiempo en que ha sido leída fuese como literatura o asociada a otro tipo de discurso. En esta segunda dimensión temporal e histórica de la literatura es posible reconocer un modo de actualización de ella. Pienso aquí en lo que defiende George Steiner cuando señala que cada corpus literario se conforma en un presente en el que habita un lector vivo; cada vez que se publica una obra, o que se reedita, o que se traduce por primera vez, se vuelve visible en esas acciones la intrínseca relación entre la literatura y lo social. Vale decir, que mi propósito en este recorrido conceptual no reside en poner en tela de juicio la conformación de los corpus ya establecidos, o más precisamente, no es mi propósito cuestionar por qué Copi, Alcoba o Kurapel no integran los corpus de las literaturas francófonas; pretendo descubrir los significados que generan esas ausencias en la conformación de una literatura nacional, en la emergencia de un corpus francófono.

Eva Kushner lo expresa en estos términos:

[...] se trataba, y se trata todavía, de saber en qué y por qué es legítima la operación que consiste en construir conjuntos, sean éstos, por lo demás, de extensión relativamente pequeña (escuelas literarias, corrientes) o vasta (periodos épocas que engloban todo un estado de la cultura a nivel nacional o supranacional) o bien agrupen fenómenos con base en criterios más estéticos que históricos (reagrupamiento por géneros, temas, estructuras formales). (Perus, 1994: 166).

Si como señalé al comienzo de este capítulo, el absoluto literario es la operación literaria misma, vale decir, la literatura que se produce a sí misma y produce también su teoría, analizar los procesos de conformación del canon implica entender que el absoluto literario no abarca la totalidad de la literatura, sino que representa respecto de un todo literario una porción de aquél. Esa selección también constituye un instrumento eficiente para producir teoría.

ii. Canon literario: conformación e internacionalización

La literariedad como “certificación de literario” no es un atributo exclusivo del texto, también se reconoce como propiedad de una lengua; vale decir, existen lenguas más literarias que otras. En ese sentido, el campo literario se conforma a partir de una compleja relación entre una lengua literaria y una lengua nacional; dichos en otros términos, entre un polo literario autónomo e internacional, y un polo dependiente de los preceptos nacionales y políticos. El gobierno del polo literario autónomo produce el canon. En este apartado busco dar cuenta de los procedimientos que intervienen en la conformación del canon, primero en términos generales; luego, ceñido al campo de la literatura de expresión francesa.

Cuando en el capítulo “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”, Régine Robin advierte que ya no es posible hablar de una literatura, sino que es necesario entender que existen “[...] diferentes *objetos* particulares y que cada uno de ellos tiene su manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario.” (Angenot, 1993: 53), lo que evidencia es el hecho de que no sólo se ha transformado o expandido la noción de lo que es la literatura, sino que también se han modificado los métodos que la definen y la delimitan. En este mismo sentido, resulta significativo dar cuenta de que dentro del campo literario de expresión francesa que intervienen en la conformación del canon serán necesariamente distintos.¹³

¹³ El campo literario de expresión francesa se conforma dinámicamente por la presencia constitutiva de al menos tres corpus: la literatura francesa que se limita a lo exclusivamente escrito y publicado dentro de Francia metropolitana; la literatura francófona que abarca las producciones de textos en francés producidos fuera de la metrópolis francesa (ex colonias y los DOM-TOM) y territorios en que se utiliza el francés; y la literatura extraterritorial, tal como ya la denomino, es decir, obras escritas en francés más allá de la procedencia, nacionalidad o domicilio desde el cual el autor produce. Considero fundamental señalar que las diferentes instituciones que conforman, definen y divulgan la Literatura

Dos nociones se repiten hasta aquí cada vez que intento definir o al menos delimitar las categorías que constituyen el campo semántico literario, tales como literatura, literariedad, tradición literaria, historia de la literatura, crítica y teoría literarias, y canon; se trata de las nociones que dan cuenta de las operaciones de *selección* y de *representación*. La categoría que más evidencia estas operaciones ya que, en principio, se justifica en ellas es la de canon literario. Concepto vastamente abordado desde la crítica y teoría literarias, el término canon se compone de un campo semántico que refiere a reglas, preceptos, modelos como así también a listado y catálogo.¹⁴ Harold Bloom fue, a fines del siglo XX, quien revitalizó la discusión acerca del canon a partir de una defensa de éste. Más allá de ofrecer, como lo considera Gramuglio, “[...] la memoria personal de las lecturas [...]” (Cella, 1998: 55) de Bloom, tanto en el “Prefacio y Preludio” como en el capítulo “1.Elegía del canon” de *El canon occidental*, el autor aborda desde varios aspectos el concepto. Lo primero que Bloom defiende es el de un canon de autores y no de obras literarias, y allí mismo, en esa justificación Bloom hace referencia a las nociones de las que hablé al inicio: “La *selección* no es tan arbitraria como puede parecer. Los autores han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza *representativa*: se puede *escribir un libro* sobre veintiséis autores, pero no sobre cuatrocientos.”¹⁵ (Bloom, 2011: 12). Los tres aspectos que resalto allí

Francófona incluyen a Francia dentro de sus corpus. Mientras que desde Francia, se rechaza absolutamente esa perspectiva; esto se manifiesta de un modo ostensivo en las currículas de carreras universitarias, en la organización que ofrecen las bibliotecas francesas, en los rótulos que imponen las editoriales, en los anaqueles de las librerías; en todos estos casos, se separa la Literatura Francesa de la Francófona.

¹⁴ El término “canon” referido al arte indica “un conjunto de normas que regulan la proporción y la simetría, tanto en las artes plásticas como en arquitectura, y que permite establecer una armonía entre las partes de una obra y su totalidad, a partir de la medida básica denominada módulo. La idea de canon se entiende como la imitación de un modelo (*mimesis*). Tal concepción presupone una idea de la belleza, lo bello será aquello que se corresponda adecuadamente al canon. (Enciclopedia Salvat, 2009: 2518).

¹⁵ El resaltado es mío.

sintetizan el modo en que se conforma el canon literario: se seleccionan autores u obras que representan una porción de un patrimonio literario, y esas dos operaciones no las realizan los escritores, es decir, no es su propia voluntad, ni intención las que los inscriben en el canon, lo que finalmente los coloca allí descansa en la recepción, tal como expresa de un modo solapado el mismo Bloom cuando expresa el hecho de “escribir un libro”. No busco negar con este análisis la significancia de la conformación del canon literario dentro del campo, sino que mi propósito reside en evidenciar que la crítica que hace Bloom a los mecanismos mediante los cuales se constituye un canon literario y que él llama “Escuela del Resentimiento”¹⁶, no hace más que reproducir esos mecanismos, lo que cambia es en qué criterios los sostiene el autor. Mientras que para Bloom la “originalidad” de un autor, y en ese mismo sentido, la “extrañeza” –placentera, cognitiva, sensible– que produce su obra, hacen al carácter “sublime” de la “literatura de imaginación”, es decir, el carácter estético, para otros críticos provenientes de la sociología, por ejemplo, los criterios tendrán en cuenta las condiciones de producción, el agente, la dinámica del campo, etc. De manera que en las discusiones acerca de la conformación del canon, lo que advierto es no el intento de legitimar un catálogo de textos determinado, sino que consiste antes en validar los mecanismos, las perspectivas y las metodologías que lo conforman. Esto resulta fundamental porque cuando pregunto para qué selecciono y qué represento con aquello que selecciono, debo poner de manifiesto los instrumentos teórico-

¹⁶ Bloom explica que la Escuela del Resentimiento “desea derrocar al canon con el fin de promover sus supuestos (e inexistentes) programas de cambio social.” (2011: 14). Es decir, que Bloom defiende la idea de que el canon laico debe constituirse sólo a partir de criterios estéticos, despojado de toda cuestión social; vale decir, en este sentido, que Bloom rechaza la sociología, el materialismo dialéctico y el neohistoricismo.

metodológicos que empleo para realizar aquellas operaciones. No obstante, a semejanza de lo que sucede cuando se intenta definir qué es la literatura, más allá del empleo de uno u otro instrumento metodológico, la conformación del canon literario descansa en parte en la recepción, o sea, en la crítica.

En el noveno artículo de *Literatura. La teoría literaria de hoy* (2009), Malena Botto da cuenta de cuatro aspectos vinculados al proceso de conformación del canon literario. En primer lugar, ella expone que el canon es entendido como resultado de un *proceso*¹⁷ selectivo de escritos que implica la invisibilidad de otros. Es importante concebir este concepto como proceso, ya que, en la emergencia de las nuevas subjetividades que componen una literatura extraterritorial, no me interesa adicionar nombres a una nomenclatura de escritores u obras pertenecientes a una literatura nacional, sino más bien, mi objetivo reside en dar cuenta de que esa invisibilización, paradójicamente, explicita cuestiones de representatividad de lo que se percibe como capital cultural –aspecto que desarrollaré más adelante– tanto para un Estado-Nación como para una comunidad transnacional y translingüística como lo es la francofonía.¹⁸ Y debo señalar que un canon que responda a la Literatura Nacional Francesa debería, en principio, diferenciarse del canon de la Literatura Francófona al menos por constituirse esta última como supranacional; sin embargo, tal como se podrá ver en el siguiente capítulo, esas distinciones no son evidentes.

¹⁷ El resaltado es nuestro. Botto, rechaza concebir el canon como un listado.

¹⁸ Si bien la francofonía se fundamenta en la unidad lingüística, es decir, la lengua francesa compartida, no resulta adecuado percibirla como un todo homogéneo. Más bien, al contrario, corresponde advertir que frente a la norma cada región geocultural en que se habla el francés, presenta variaciones léxicas, fonéticas, sintácticas y de contaminación diferentes, porque el proceso histórico que vincula a cada región con el francés es distinto.

En estrecha relación con lo que hasta acá expongo, Botto afirma que el segundo criterio refiere a la variedad de aspectos en los que se sustenta aquella selección y que serán los que le otorgarán valor a una obra. Aquí, explica que esos criterios

[...] son complejos y de variada índole: temáticos y morales (qué es lo que los textos dicen), estéticos y de género (cómo lo dicen, de acuerdo a qué pautas formales o estilísticas), materiales y económicos (de acuerdo a las posibilidades de acceso a los textos, y de producción y reproducción de la cultura escrita) y finalmente ideológicos, en un sentido amplio que en buena medida determina todos los criterios anteriores. (Botto, 2009: 121).

Lo que Botto organiza en criterios de distinta índole, corresponde a la conformación de distintos tipos de cánones; vale decir, nacionales, literarios, o comerciales.

En tercer lugar, señala la relación de regulación del canon respecto de la tradición. En este aspecto, si bien la tradición alberga “elementos disímiles”, es “[...] el canon el que aportaría un criterio de unicidad, de relativa homogeneización sobre la diversidad.” (Ídem: 122). Me detengo aquí para exponer que considero que la tradición literaria de una comunidad aúna el carácter estético con las condiciones de producción al momento de considerar una obra como representativa. No considero acertada la idea de que un aspecto sea excluyente respecto del otro porque, como es sabido, una obra o un autor no devienen canónicos ni por la voluntad individual, ni por la imposición social, sino más bien, por operaciones provenientes de distintos tipos de instituciones.

Señala Gustavo Sorá al respecto que

Las posibilidades de que una “obra” y un “autor” alcancen reconocimiento como cosa y como figura representativas de una colectividad se vinculan estrechamente con el modo como son incluidos en catálogos, en colecciones, en exhibiciones y en otras formas de clasificación y de publicidad que orientan las apropiaciones y las apreciaciones de los objetos impresos. (Sorá, 2010: 537).

La tradición literaria también constituye una institución, es decir, como afirma Nicolás Rosa en “Liturgias y profanaciones”, “[...] el carácter pasado del arte es lo que

llamamos *tradición*.” (Cella, 1998: 66) y en ella se afirma el canon. Poder entender en qué momento de la historia literaria se produce esa afirmación, pone de manifiesto modos de lectura que también se van transformando en cada época y desde los cuales se justifican la selección y la representación.

Por último, en cuarto lugar, Botto da cuenta de que la imposición del canon responde a la estrecha relación con alguna institución, tal como señalé anteriormente, ya que son “las instituciones las que garantizan el poder de imposición y la conservación del canon, así como la autoridad de los individuos que lo proponen.” (Botto, 2009: 122).

Estos cuatro criterios que organiza Botto vienen a analizar la constitución de un canon ya conformado, aceptado como tal; sin embargo, considero necesario reflexionar sobre otra dimensión del canon que tiene que ver con el momento histórico en que él se ha conformado. En *La República mundial de las Letras*, Casanova entiende que la dimensión temporal es fundamentalmente delimitante en la conformación tanto del canon, como así también de lo que se instituye como clásico. El “tiempo literario o Meridiano de Greenwich” como lo llama la autora designa un presente, es decir, un orden a partir del cual “se puede medir así la distancia [estética] al centro de una obra o de un corpus de obras, con arreglo a [*Sic.*] la distancia que las separa en el tiempo de los cánones que definen, en el momento preciso de la evaluación, el presente de la literatura.” (2001: 123). En ese mismo sentido, aquella obra que escapa a esa temporalidad, es decir, prescinde de ese presente, deviene en clásica: “El clásico encarna la legitimidad literaria, es decir, lo que se reconoce como *Literatura*, a partir de la cual se trazarán los límites de lo que será reconocido literario, lo que servirá de unidad de medida específica.” (*Ídem*: 128). De este modo, como explica Casanova y tal

como lo expresan los autores que mencionaré a continuación, se reserva al canon el carácter de innovación; en cambio, el clásico representa lo estable, lo perdurable, lo inmortal. Jorge Luis Borges declara: “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término.” (Borges, 1976: 151). En su ensayo, “Sobre los clásicos” advierte la existencia de “barreras lingüísticas, políticas y geográficas” que regulan de algún modo el devenir de un libro en clásico. Esas barreras, entendidas en el sentido de frontera que provee Lotman, albergan un afuera y un adentro, configuran identidades tanto hacia un lado de la frontera, como hacia el otro; es decir, trasladado al campo literario, esas fronteras delimitan corpus. Borges no explica cuáles son las razones por las que una comunidad convierte un libro en clásico, es más, asegura que se trata de un misterio; pero lo que sí manifiesta es que un clásico es construido en la *recepción* primero solitaria, luego de generaciones de lectores. En esa aseveración, Borges entiende que debe producirse algún tipo de identificación o de representación –él no lo expresa en esos términos– entre el libro y ese lector, lo que generaría la frontera respecto de otros receptores y de otros textos. Además, concede al rasgo de la temporalidad un carácter fundamental, ya que para él la distancia respecto del presente y la perduración –“prometen inmortalidad”– de un libro en relación con su tiempo, lo consagran como clásico. Resulta acertado afirmar que el devenir de una obra en clásico está unido al hecho de entender que el receptor de ese texto está localizado espacial y temporalmente. En este sentido y tal como expresé anteriormente, Tomás Eloy Martínez entiende que el canon es inestable ya que parte de su conformación

está atribuida al rol del receptor; es decir, será la relectura lo que hará posible que un libro se vuelva canónico. De modo que tanto el ingreso diferido en el tiempo y la permanencia en él, están sujetos a lo que en el lector genera. Pero para que ese texto llegue a ese lector deben favorecerse y asegurarse circunstancias que no siempre son promovidas. Noé Jitrik afirma que

No cabe duda de que la mera mención de la palabra canon arrastra de inmediato otra palabra, marginalidad, que parece serle no sólo complementaria sino también subordinada; en ese sentido, ésta no termina de comprenderse sino en relación con aquélla. El canon, lo canónico sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica. (Cella, 1998: 19).

Malena Botto, en el primer criterio que expuse anteriormente, sostenía que la conformación del canon se cimenta sobre la “invisibilidad” de otros textos, que es lo que Jitrik llama “marginalidad”. Estas aseveraciones confirman el hecho de que el sistema canónico es congruente al sistema de poder, es decir, la noción de canon literario es concebida en términos de representación del capital cultural y de reproducción de reglas. Gumbrecht y Guillory profundizan esta idea de canon como representación en relación a las instituciones y al campo literario, y vinculado con el concepto de capital cultural, respectivamente. Hans Ulrich Gumbrecht historiza la conformación del canon y en ese proceso reconoce que siempre el canon se manifiesta como catalizador de lo social, por lo que las transformaciones que se produzcan en él tendrán que ver con mutaciones en lo social. Es así como advierte que durante el siglo XVIII, el canon conformado de autores y no de obras, buscaba desplazar modos de ejemplaridad desde el campo literario hacia la esfera educativa bajo las formas de reglas y guías prescriptivas. De este modo, el canon reproducía “modos de

comportamiento y jerarquías de las clases sociales” (Gumbrecht, 1998: 71). En el siguiente siglo, se invierten estos principios en busca del genio, la verdad, la individualidad y en detrimento de la “imitación”. Este carácter anuncia la importancia que ganará el individuo –como lector, como lectura singular– en este proceso de conformación del canon, lo que produce así una tensión entre “[...] *una única* autorrepresentación social y la *multiplicidad* de perspectivas de experiencia en una multiplicidad de sistemas [...]” (Gumbrecht, 1998: 82). De este modo, la literatura se irá conformando como un “subsistema social autónomo”, sin embargo persiste alguna forma de “[...] identidad manifiesta dentro y fuera de los límites de su propio sistema [...]” (*Ídem*: 88). Aquí, vale preguntarse de qué manera se ocasiona esa reproducción en relación con los modos de acceso a ese subsistema. Gumbrecht mismo cuestiona, sobre el final de su artículo, si toda la literatura ingresa en su correspondiente sistema. Guillory, en cambio, ofrece perspectivas teóricas para fundamentar esa respuesta. Ubica la discusión dentro de la constitución y distribución del capital cultural, es decir, en relación al acceso y consumo de la literatura (Guillory, 1995: ix). En mi planteo, el problema que me preocupa se enfoca sobre todo en la cuestión de la accesibilidad a un corpus en el que reconozco los rasgos de lo Deleuze y Guattari entienden por “literatura menor”:

Una literatura menor no es una literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. [...] Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). (1978: 28, 31).

Si se entiende que la formación del canon tiene que ver con la representatividad, en términos de la democracia como representación política, ¿qué sucede con las

minorías? Esa porción de la totalidad de una cultura que no es representada ni como no canónica, ni como marginal, queda excluida a partir de diversos procesos de selección.

En términos de Guillory, la francofonía configura lo que él llama una “identidad social” claramente delimitada y sostenida por otras prácticas y artefactos –mapas; antologías literarias; concursos; congresos– que aseguran la representación de su propia identidad.¹⁹ Es decir que se produce una homologación entre los procesos de representación de grupos sociales, y la representación de literatura no canónica. Sin embargo, aún entendida como no canónica, esa literatura periférica, marginal, alternativa, se vuelve visible, frecuentemente, bajo esas mismas nominaciones. Sin embargo, específicamente, respecto de la relación de la literatura extraterritorial respecto de la francesa y la francófona, aquélla queda casi totalmente oculta, ya que la lengua y la pertenencia devienen en los criterios que la excluyen.

Vinculado con lo que Guillory comprende como delimitantes de una identidad social, Raymond Williams, en el capítulo “Tradiciones, instituciones y formaciones”, sostiene que estos tres aspectos están presentes de manera fundamental en cualquier proceso cultural. Para hablar de tradición, Williams va a declarar que se trata de “[...] una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social.” (2009: 159). De manera que esa selección –que rechaza y excluye– es una “ratificación” del pasado en el presente; es decir que además es conectiva –une dos tiempos–, y será este rasgo el que le conceda a esta

¹⁹ Ver en el capítulo “iv. De la Literatura Francesa hacia las Literaturas Francófonas”, delimitación lingüística, territorial, política y cultural de la francofonía.

operación el sentido de hegemónico. Williams reconoce que el establecimiento de estas tradiciones selectivas se produce mediante lo que él llama las instituciones formales –en el sentido que lo expresa Gustavo Sorá– y las formaciones: mientras que las primeras participan en el proceso social activo, las formaciones se vinculan con el proceso social material –“tendencias y movimientos literarios, artísticos, etc”–.

Hasta aquí, las operaciones intervinientes en la conformación de un canon literario son descritas como provenientes desde fuera del campo específicamente literario, pero es el momento de analizar qué impacto tiene el campo literario francés y de expresión francesa dentro del campo literario universal ya que en aquellas áreas literarias específicas ingresa un fenómeno fundamental que rige las operaciones de selección y representación: la lengua francesa.

Pascale Casanova en *La República mundial de las Letras* (2001) describe y analiza de un modo exhaustivo y visionario la conformación de un espacio literario internacional:

Este ensamblaje inverosímil convierte por largo tiempo a París, en Francia y en todas partes del mundo, en la capital de esa República sin fronteras ni límites, patria universal exenta de todo patriotismo, el reino de la literatura que se constituye contra las leyes comunes del estado, lugar transnacional cuyos únicos imperativos son los del arte y la literatura: la República mundial de las letras. (2001: 47).²⁰

El espacio literario internacional, distinto del de la globalización respecto de su pretensión homogeneizante, diseña un mapa intelectual cuyas fronteras son mucho

²⁰ Cuando Casanova enuncia “ensamblaje inverosímil” se refiere a una extensa descripción en la que se le atribuye a París el carácter indiscutible de “literariedad”. En ese apartado, Casanova parte de *Paris Guide* (1867) cuya introducción estuvo a cargo de Victor Hugo, y recoge textos de Balzac, Zola, Marat, Robespierre, Heine, Benjamin, Edmond Texier, Paul Valéry, Alberto Savinio, Ernst Curtius, y Octavio Paz, entre otros. Además, Casanova reconoce otras características que convierten a París en esa República: es la capital de los “sin nación”; consigna un internacionalismo artístico; reivindica los nacionalismos políticos y artísticos; e impone su imperialismo universal.

más perdurables que las del mapa político. Esto constituye uno de los rasgos que otorgará cierta autonomía al campo literario; otro rasgo fundamental es, tal como anticipé, la lengua. El grado de literariedad que posee una lengua ubica a una literatura en un lugar central dentro del campo literario y, de esa manera, se instituye como dominante. Ahora bien, medir el grado de literariedad no sólo implica considerar a los escritores cuya lengua materna o Lengua 1 es el francés, sino también es necesario tener en cuenta el proceso mediante el cual autores adoptan esa lengua y las traducciones que se producen hacia ella.²¹ De esta manera, el carácter dominante de la literatura de expresión francesa no sólo se cimienta en el afianzamiento de su carácter nacional, sino también en su internacionalismo, ambos provistos por la lengua. Lo que se deduce de todo esto es que un autor ingresaría en el campo literario dominante mediante el empleo de la lengua literaria; este procedimiento que parece tan sencillo, sin embargo, me lleva a preguntarme ¿cómo se conforma el canon en este vasto espacio literario internacional que abarca la literatura de expresión francesa si cada autor escoge ingresar en ella? Lo que Casanova explica es que para determinar qué posición ocupa un autor dentro del campo literario universal hay que situarlo dos veces: “[...] según la posición del espacio literario nacional al que pertenece en el universo literario mundial, y según la posición que ocupa en ese mismo espacio.” (2010: 63). Esta doble “situación” da cuenta de dos espacios que conforman el campo literario: uno más amplio, que en general es históricamente más antiguo, dotado de un

²¹ Casanova distingue dos sentidos de la traducción que, en ambos casos, contribuyen a consolidar la centralidad de una literatura dada por su lengua dentro del campo literario: la intraducción es el proceso mediante el cual se traducen a una lengua de llegada con menor grado de literariedad, obras que provienen de campos literarios con mayor grado de literariedad; la extraducción, en cambio, refiere a la traducción de un texto procedente de una lengua que posee menos literariedad a una con mayor grado.

mayor grado de literariedad y, por estos rasgos, relativamente más autónomo respecto de los procesos nacionales y políticos. El otro está investido de un carácter histórico más reciente, con una literariedad incipiente y cuya autonomía está ceñida a los preceptos de la nación. Estos dos espacios, entiende Casanova, no se organizan de forma binaria sino que se presentan como un *continuum*: cada espacio dominado se vincula con el dominante de un modo singular. Pienso, por ejemplo, en cómo las literaturas francófonas se relacionan de manera particular con la literatura francesa respecto de si se trata de las provenientes del Magreb, o de los estados francófonos europeos (Suiza, Bélgica, etc), o de Québec.

Quiero decir, la autonomía del campo literario francés es tal que los corpus “satelitales” lo que buscan no es ingresar en una literatura nacional francesa, sino que su propósito es inscribirse en el campo literario en sí; dicho de otro modo, devenir en literarios. Explica Casanova:

Francia es la nación literaria menos nacional, y gracias a ello puede ejercer un dominio casi indiscutido en el mundo literario y fabricar la literatura universal al consagrar los textos llegados de espacios excéntricos: puede en efecto, desnacionalizar, desparticularizar, literarizar, los textos que le llegan de horizontes lejanos para declararlos valiosos y válidos en el conjunto del universo literario que cae bajo su jurisdicción. Su ruptura con las instituciones nacionales la induce a promover en el universo literario, contra la ley política de las naciones y los nacionalismos, contra las leyes comunes de las naciones, la ley de lo universal literario: la autonomía. El ámbito literario francés, por ser el más avanzado en la emergencia de ese fenómeno, se convertirá en un modelo y un recurso para los escritores de todos los demás ámbitos que aspiran a la autonomía. (Casanova, 2001: 122).

Literarización es el proceso que sintetiza lo que aquí cité y que resume los procedimientos que contempla la conformación del canon. Sin embargo, la reflexión a la que arriba tiene que ver con descubrir que estos corpus que llamé satelitales –respecto de la literatura francesa, son las literaturas francófonas, de ultra mar,

migrantes– y que Casanova llama “excéntricos” por la distancia en la que se localizan en relación a una literatura central y dominante, como lo es la francesa, no buscan convertirse en canónicos, sino que el propósito alberga el deseo de volverse literarios, de ser editados, publicados, leídos y analizados como literarios. De esta manera, es que el campo literario de expresión francesa –conformado por la literatura dominante y por los excéntricos– alberga una paradoja cuando intenta definirse, paradoja que será abordada en profundidad en el siguiente capítulo pero que explico brevemente aquí: por su grado de literariedad y su autonomía, la literatura de expresión francesa hace ingresar, a través del empleo de la lengua y de los procesos de traducción, a esos corpus excéntricos, pero al mismo tiempo los expulsa porque son rechazados por el criterio nacionalista. Estas dos fuerzas –centrípeta la primera y centrífuga la última, tal como lo explica Casanova– propician el empleo de criterios de selección arbitrarios en el diseño de las historias literarias fundados en la preeminencia del criterio nacionalista por sobre el internacional.

iii. Historiografía de la Literatura Francesa: literatura, nación y lengua

¿Cómo se conforma la literatura francesa? ¿Qué efectos produce en la conformación de aquel corpus la emergencia de una literatura poscolonial francófona? Estos procesos los analizaré a partir de un trabajo revisionista, por un lado, a la vez que me propongo dar cuenta de los criterios que constituyeron los fundamentos de carácter nacional de la literatura del Hexágono y de la francofonía. Para ello, he realizado un recorrido por antologías, historias de la literatura, diccionarios, actas de congresos que conforman y delimitan a la vez, un capital literario francés. El recorrido reúne autores y editoriales que se constituyen como agentes fundamentales en la conformación de los corpus de la literatura francesa y francófona orientado hacia los actores intervinientes en la enseñanza: docentes y estudiantes. Si bien la selección que conforma este capítulo es vasta, vale señalar que no se contempla la totalidad de autores e historias literarias que se publicaron desde mediados del siglo XIX hasta hoy; es evidente que un estudio de tal magnitud no constituye el objeto de estudio de mi trabajo. De manera que, la selección que he realizado se fundamenta, por un lado, en el carácter representativo de los autores y editoriales escogidos respecto de un todo, y por otro lado, en la posibilidad material de acceder a bibliografía publicadas en tiempo y espacio remotos. En este capítulo, además, se ha organizado cronológicamente la revisión de estos textos para poner en evidencia las transformaciones que se fueron produciendo en los modos de concebir un corpus de literatura nacional desde que éste es concebido como tal, y luego las modificaciones y expansiones que se produjeron en la delimitación del objeto de estudio impulsadas por el surgimiento y por la instauración de instituciones

–como es el caso de la Organisation Internationale de la Francophonie, creada en 1970–, universidades, medios de comunicación, productos culturales, premios, etc.²²

Antes de ingresar en el recorrido revisionista propuesto, no resulta menor destacar una práctica que se reitera en las historias literarias consultadas, y tiene que ver con el hecho de que la crítica literaria es integrada al corpus que ofrece cada ejemplar; esto evidencia una asunción en el modo de concebir la literatura, que señala que ésta es considerada como un objeto de estudio conformado tanto por lo artístico como por lo crítico, tanto por la producción como por la circulación y recepción de ese objeto. No se trata aquí, como veremos en los siguientes ejemplos, de subordinar la crítica al análisis de los textos literarios; por el contrario, los textos críticos y sus respectivos autores ocupan capítulos enteros dentro de las historias de las literaturas lo que denota que la conformación del canon, o de un corpus de literatura nacional no se produce únicamente desde dentro de la creación literaria, sino que la crítica opera en ese proceso de un modo determinante. Además, el gesto metacrítico de introducir en las historias literarias un corpus de obras críticas, no hace más que legitimar a éstas respecto de su agencia: conformar un patrimonio literario representativo, en términos de Guillory. Lo que se detecta en esta acción metacrítica es la reflexión a partir de la cual se advierte el paso de experiencias lectoras sustentadas en el gusto personal, hacia el ejercicio de prácticas lectoras colectivas, sociales, institucionales.

²² La Organisation Internationale de la Francophonie (OIF) reconoce, por ejemplo, cuatro operadores con quienes trabaja multilateralmente: L'agence universitaire de la Francophonie (AUF), TV5Monde (cadena internacional de televisión), l'Association internationale des maires francophones (AIMF) y l'Université Senghor d'Alexandrie. (Fuente: <http://www.francophonie.org/-Qu-est-ce-que-la-Francophonie-.html>, consultada el 21/02/2017).

Es así como en *Manuel illustré d'histoire de la littérature française* (1953) en el capítulo titulado "La critique" a partir de una justificación en la que se asevera que esta práctica caracteriza al siglo XX, se cita a los escritores y pensadores que integraron la *Nouvelle Revue Française* que en 1909 había fundado André Gide. *XX^e Siècle* (1988), al igual que *Histoire de la littérature française. De 1940 à nos jours* (1978) *Une autre histoire de la littérature française* (1997) también dedica un apartado a la *N.R.F* para explicar la importancia de este agente no sólo respecto de la acción de capturar genios literarios sino en la de formar un público lector. De este modo, arribamos a lo que las propias historias literarias asumen como fundantes de la crítica literaria francesa: Sainte-Beuve en el siglo XIX, y en el siglo XX *La Nouvelle Revue Française* y los autores Albert Thibaudet y Raymond Queneau.

Charles Agustin de Sainte-Beuve (1804-1869) es el impulsor de la crítica literaria francesa del siglo XIX. Resulta innegable la importancia de su obra aun cuando ésta es criticada. Marcel Proust en *Contre Sainte-Beuve* (1954) describe a la vez que critica el método de Sainte-Beuve

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, que en fait, selon Taine, selon Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique du XIX^e, cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas « un traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. (Proust, 1954: 157).²³

²³ "La obra de Sainte-Beuve no es una obra profunda. El famoso método que, según Taine, Paul Bourget y tantos otros, lo convierte en un maestro sin igual de la crítica del siglo XIX, ese método que consiste en

Si bien podría resultar reduccionista aplicar ese método –que persiste en la práctica hasta hoy– para la construcción de la crítica literaria, lo que Proust pierde de vista y que constituye aquello que los siguientes críticos recogen y valoran de la obra de Sainte-Beuve es la sistematización del objeto de estudio, la justificación de una metodología y la delimitación de un corpus. Así como veremos más adelante que la crítica literaria construirá sus propios fundamentos orientados a la enseñanza de la literatura francesa o de habla francesa, Sainte-Beuve sustenta sus criterios en un método que concuerda con un espíritu de época: hablo del Realismo y del Naturalismo –éste como exacerbación de aquél–, en los que el espíritu positivista introdujo en las ciencias humanas y en la literatura modelos de clasificación y de análisis provenientes de la medicina y de la zoología. En este sentido, la teoría evolucionista, las leyes de la herencia y el determinismo socio-ambiental constituyen el marco teórico que nutren el método de Sainte-Beuve.

Algunas de los textos que componen su obra crítica y que dan cuenta de ese método son: *Tableau de la poésie française au XVIe siècle* (1828) ; *Portraits littéraires* (1832) ; *Histoire de Port-Royal, 4 vol.* (1840) ; *Portraits de femmes* (1844) ; *Portraits contemporains, 2 vol.* (1846) ; *Causeries du Lundi, 15 vol.* (1851) ; *Chateaubriand et son*

no separar al hombre de la obra, en considerar que no es indiferente para juzgar al autor de un libro, a menos que dicho libro sea «un tratado de geometría pura», por haber respondido a las preguntas que parecen ser las más extrañas a su obra (cómo se comportaba, etc.), en proveerse de toda la información posible sobre un escritor, en cotejar su correspondencia, en interrogar a aquellos que lo conocieron, conversando con quienes aún viven, leyendo cuanto hubieran podido escribir sobre él quienes ya han muerto, este método ignora lo que una introspección un tanto profunda nos enseña: que un libro es el producto de un yo diferente de aquél que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios.” (Proust, 1954: 157).

Contre Sainte-Beuve es una recopilación de fragmentos que Marcel Proust (1871-1922) escribió entre 1908 y 1909. La edición consultada (1954) fue la primera que se publicó y, tal como lo señala la fecha, fue póstuma.

*groupe littéraire sous l'empire, 2 vol. (1680) ; Nouveaux Lundis, 13 vol. (1863)*²⁴. En *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, Sainte-Beuve reúne algunos de sus primeros artículos que habían sido publicados en el periódico "Globe". En el prefacio de la primera edición de este libro, al autor expresa el germen que impulsa la publicación de *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*:

En août 1826, l'Académie Française annonçât qu'elle proposerait l'année suivante pour sujet de prix d'éloquence un *Discours sur la l'histoire de la langue et de la littérature françaises depuis le commencement du XVI^e siècle jusqu'à 1610*. C'est ce qui donna naissance à l'ouvrage qu'on va lire. (1843: 10).²⁵

Es importante resaltar el hecho de que el autor admite a l'Académie Française como agente legitimador en la conformación de un patrimonio literario nacional; si bien no estoy señalando un hecho novedoso, sí se trata de ilustrar de qué modo se fueron configurando la literatura y la crítica francesas, ambas, según el autor, ineludiblemente ligadas a su contexto histórico, social y político. En el libro al que hago referencia, Sainte-Beuve considera como fundante para la literatura francesa, aquella producida en el siglo XVI en sus expresiones poéticas, dramáticas y novelescas porque constituye "sur le point de vue littéraire, le XVI^e siècle en France est tout à fait une époque de transition. Une grande et profonde rénovation s'y agite et s'y essaye, mais rien ne s'y achève."²⁶ (1843: 284). Será por esto que se concentrará en figuras particulares y expresiones específicas; de este modo, *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle* se compone de apartados que se titulan: "Tableau de la poésie française

²⁴ Los años indicados corresponden a las fechas de las primeras publicaciones de cada una de estas obras; en las citas, las fechas corresponden al año de edición consultado. Ver bibliografía.

²⁵ "En agosto de 1826, la Académie Française anunció que, al año siguiente, propondría como tema para el Prix d'éloquence un discurso sobre la historia de la lengua y la literatura francesas desde inicios del siglo XVI hasta 1610. Esto dio lugar a la obra que vamos a leer." (Sainte -Beuve, 1843: 10).

²⁶ "desde el punto de vista literario, el siglo XVI en Francia es una época de transición. Una renovación grande y profunda se gesta y se intenta, pero nada acaba." (Sainte-Beuve, 1843: 284).

du XVI^e siècle”; “Histoire du théâtre français au XVI^e siècle”; “Du roman au XVI^e siècle et de Rabelais”; “Appendice, Vie de Ronsard”; y la segunda parte está conformada por “Mathurin Régnier et André Chénier”; “Joachim Du Bellay”; “Jean Bertaut”; “Du Bartas”; “Philippe Des Portes”; “Anacréon au XVI^e siècle”; “De l’esprit de malice au bon vieux temps”; “Clothilde de Surville”. Por otra parte, en las notas de esa edición, Sainte-Beuve justifica el hecho de ceñirse a lo francés y a lo literario, pero introduce de manera casi imperceptible, un punto de vista que supera lo nacional pero que decide no asumir:

Dans tout ce qui précède, on l’aura pu remarquer, je me suis attaché particulièrement aux choses précises et au point de vue français. Il ne m’est pas échappé pourtant que le rôle de Ronsard en France, comme importateur de rythme et de formes poétiques nouvelles, était à beaucoup d’égards le même que celui de Garcilasso de la Vega pour l’Espagne [...]; il règne un ton plus ou moins analogue entre ces poètes de la Renaissance, l’initiative venant toujours de l’Italie. Ces diverses destinées si peu en rapport de près, envisagées de loin, prennent alors comme un caractère de fatalité et de connexion entre elles; elles se rangent bon gré mal gré dans une même *zone littéraire*²⁷ et ne paraissent plus différer que par des nuances. (184 : 303).²⁸

En otros prefacios va a justificar sus criterios de delimitación del objeto de diversas maneras. En *Portraits littéraires I*, expresa : “Je fais mon impossible de plus en plus pour éviter de trop grossir cette liste fatale, où les grands noms qui y figurent ne peuvent servir d’excuse qu’à eux-mêmes. ‘L’histoire littéraire est une mer sans

²⁷ El resaltado es mío.

²⁸ “En todo lo anterior, se habrá podido ver, me dedicué especialmente a las cosas precisas y al punto de vista francés. No por eso olvidé que el rol de Ronsard en Francia, como importador de ritmo y de formas poéticas nuevas, era en muchos aspectos el mismo que el de Garcilaso de la Vega en España [...]; reina un tono más o menos análogo entre estos poetas del Renacimiento, con una iniciativa siempre procedente de Italia. Estos destinos diversos, sin relación en apariencia, toman, en la profundidad, como un carácter de fatalidad y de conexión entre ellos; se sitúan, a pesar suyo, en una misma zona literaria y no parecen ya diferir más que por matices.” (Sainte-Beuve, 1843: 303).

rivage.”²⁹(1862: 2). Los volúmenes que completan *Portrait littéraires I* mantienen la perspectiva de abordar desde la figura de autores. Más adelante, cuando publica *Port-Royal* (1860), en el tomo I enuncia la génesis de esos escritos que serán reunidos en cuatro volúmenes y el método que aplicará; en este caso, Port-Royal como institución será descrita de un modo biográfico:

Le plan de ce travail est simple, ou du moins aisé à concevoir. On tracera d'abord, après les origines suffisamment indiquées du monastère de Port-Royal, un historique de la réforme qui s'y introduisit au commencement du dix-septième siècle; on y suivra pas à pas les événements d'intérieur, très infimes encore d'apparence, mais non petits par l'esprit, par le caractère et par les suites; on se mettra au cloître, on se fera de la famille Arnauld ; et rien n'y paraîtra minutieux à l'historien. La marche commencera ainsi étroite et lente, dans le sens restreint du sujet, sous la grille, et comme dans la longueur de la nef encore obscure; mais bientôt, à droite, à gauche, les chapelles et les jours s'ouvriront. [...] Il y aura seulement une ou deux exceptions pour des noms plus profanes, et qu'on courrait risque de ne pas rencontrer de nouveau, si on ne les saisissait au passage. [...] En un mot, on se conduira avec Port-Royal comme avec un personnage unique dont on écrirait la biographie : tant qu'il n'est pas formé encore, et que chaque jour lui apporte quelque chose d'essentiel, on ne le quitte guère, on le suit pas à pas dans la succession décisive des événements [...]. (Sainte-Beuve, 1860: 15).³⁰

En *Causeries du lundi*, el autor reúne los artículos publicados en *Constitutionnel* entre octubre de 1849 y octubre de 1850; allí, reconozco una manifiesta intención de construir crítica literaria a la vez que explica su labor en el tiempo, es decir, en el prefacio de este ejemplar nos ofrece una reflexión metacrítica en la que describe su

²⁹ “Me esfuerzo cada vez más para evitar engrosar demasiado esta lista fatal, en la cual los grandes nombres que figuran solo pueden servir de excusa a sí mismos. ‘La historia de la literatura es un mar sin riberas.’” (Sainte-Beuve, 1862: 2).

³⁰ “El plan de este trabajo es simple o, al menos, fácil de concebir. Primero, luego de indicar minuciosamente los orígenes del monasterio de Port-Royal, trazaremos una cronología de la reforma que se introdujo a comienzos del siglo XVII; seguiremos paso a paso los hechos internos, aún muy ínfimos en su apariencia pero grandes en su espíritu, en su carácter y en sus consecuencias; nos enclaustraremos, formaremos parte de la familia Arnauld; y nada parecerá minucioso al historiador. El camino se mostrará, así, estrecho y lento, en sentido estricto, bajo la reja, y como en la longitud de la nave aún oscura; pero de repente, a la derecha, a la izquierda, las capillas y los días se abrirán. [...] Solo habrá una o dos excepciones para nombres más profanos, que corríamos el riesgo de no encontrar nuevamente, si los dejábamos escapar. [...] En una palabra, nos comportaremos con Port-Royal como con un personaje único del cual escribiéramos la biografía: mientras no esté terminado, y cada día le aporte algo esencial, no lo abandonaremos, lo seguiremos paso a paso en la sucesión decisiva de los hechos [...].” (Sainte-Beuve, 1860: 15).

carrera de crítico a partir del mismo método con el que él analiza las obras: "Au *Globe* d'abord, et ensuite à la *Revue de Paris*, sous la Restauration, jeune et débutant, je fis de la critique polémique" [...] y agrega "Sous le règne de Louis-Philippe, pendant les dix-huit années de ce régime d'une littérature sans initiative [...] j'ai fait, principalement à la *Revue des Deux Mondes*, de la critique plus neutre, plus impartiale, mais surtout analytique, *descriptive* et curieuse." (S/D: 6)³¹. Por último, en *Critiques et portraits littéraires* (1841) persiste el modo de sistematización y de organización que hasta aquí hemos descrito, y el abordaje del objeto de estudio es por autor, tal como manifiesta el índice: "Boileau. Madame de Sevigné. Pierre Corneille. La Fontaine. Racine. Jean-Baptiste Rousseau. Le Brun. Mathurin Regnier et André Chénier. Espoir et voeu du mouvement littéraire et poétique. George Farcy 1. Victor Hugo. Diderot. L'abbé Prévost. Des soirées littéraires ou les poètes entre eux. Oberman. L'abbé de la Mennais."

Si las siguientes generaciones han considerado a Sainte-Beuve como uno de los grandes impulsores de la crítica literaria francesa, es debido a que –tal como señalé anteriormente– sistematizó el abordaje del objeto de estudio, justificó el empleo de una metodología proveniente de las ciencias naturales y ofreció instrumentos –clasificación del objeto de estudio por autor, por género, por período histórico, por tipo de discurso literario– para la delimitación de un corpus.

³¹ "Primero en *Globe*, luego en la *Revue de Paris*, bajo el régimen de la Restauración, siendo joven y novato, hice críticas polémicas" [...] y agrega "Bajo el reinado de Louis-Philippe, durante los dieciocho años de este régimen con una literatura sin iniciativa [...] escribía, principalmente en la *Revue des Deux Mondes*, críticas más neutras, más imparciales, pero sobre todo analíticas, descriptivas y curiosas." (S/D: 6). En la edición consultada no está indicado el año de publicación.

El 15 de noviembre de 1908, se publica el número uno de *La Nouvelle Revue Française de littérature et de critique*, dirigida en ese momento por Eugène Montfort, sin embargo, la fecha del verdadero nacimiento de la *NRF* será considerado unos meses después, en febrero de 1909.³² La crítica en general reconoce que el rol que cumplió la revista, sobre todo en el período de entre-guerras, tuvo que ver con dos acciones fundamentales:

Ils [les créateurs de la *NRF*] y parviendront en ouvrant les colonnes de la revue, selon une pratique courante à l'époque, à la fois à des auteurs, qui lui confient un large extrait d'une œuvre nouvelle, et à des critiques, qui stimulent la réflexion du lecteur par des analyses d'ouvrages ou par des études d'ensemble. (Décote, 1991: 270).³³

La importancia de esta revista se vio fortalecida a partir de la creación de la editorial Gallimard en 1911 ya que de manera conjunta constituyeron un aparato crítico que conformó un patrimonio literario a la vez que proporcionó los canales por los cuales circularía ese capital cultural. En *Itinéraires littéraires*, se señala que "Revue et maison d'édition, placées toutes deux sous le même sigle, sont indépendantes l'une de l'autre mais peuvent joindre leurs efforts pour promouvoir une certaine littérature."³⁴ (Décote, 1991: 270). Antes de ingresar en la lectura de la *NRF*, considero necesario destacar dos aspectos que funcionan como criterios para conformar ese patrimonio: por un lado, la delimitación del campo disciplinar que ostenta la revista es la literatura y la definen de la siguiente manera

[ici] la littérature a tous les droits. Rien ne lui est opposable. Ni la religion ni la politique, ni les mœurs ni la morale, ni la tradition ni la mode. La parole de l'écrivain y est libre,

³² Fuente: <http://www.lanrf.fr/content/4-historique> . (Consultado el 09/02/2017).

³³ "[Los creadores de la Nouvelle Revue Française] lo lograrían abriendo las columnas de la revista, según una práctica habitual de la época, a los autores, quienes confiaban largos extractos de una nueva obra, y, a la vez, a los críticos, que estimulaban la reflexión del lector a través de análisis de obras o de estudios generales. (Décote, 1991: 270).

³⁴ "Revista y editorial, ambas pertenecientes a la misma insignia, son independientes una de otra pero pueden unir sus esfuerzos para promover cierta literatura." (Décote, 1991: 270).

jamais soumise. Peu importe qu'elle soit considérée comme un don ou un effort, une aptitude ou une discipline, l'effet d'une grâce ou d'une règle conventuelle librement choisie. Seuls comptent l'intensité d'écriture et son pouvoir de révélation, cette singularité dans l'ordre de la connaissance et du discours qu'on lui accorde, au-delà de toute doctrine et « préoccupation » qui la limiterait. Que l'on vienne à mettre en cause cette autonomie, et c'est tout l'édifice qui s'effondre. (Décote, 1991: 270).³⁵

Se defiende entonces una literatura “autónoma”, es decir, es el valor estético lo que posibilita a un texto volverse parte del objeto de estudio “literatura” en el cual se interesa la revista. Por otro lado, el gentilicio “française” –*NRF*– no se manifiesta como delimitante respecto del objeto de estudio de una manera explícita. Reconozco dos indicadores que dan cuenta de que el adjetivo constituye una frontera: por una parte, los prefacios que anteceden a las primeras ediciones de la revista; y, por otro, con el solo hecho de revisar los índices es notable que la revista se ocupará de literatura escrita en francés. Respecto del primer indicador, destaco lo que se manifiesta en las “*Considérations*” del segundo lanzamiento de la revista en 1901. Jean Schlumberger, que integraba el comité directivo, expresa que la tarea de la *NRF* ya estaba contenida en lo que Du Bellay había formulado en su “*Défense et illustration de la langue française*”; explica Schlumberger que “*La langue, c'est ne pas seulement le langage, c'est la culture. Et si l'on y ajoute française, ce n'est point en un sens restrictif ni exclusiviste, mais simplement parce que notre responsabilité se borne à ce qui se*

³⁵ “[aquí] la literatura tiene todos los derechos. Nada se le opone. Ni la religión ni la política, ni las costumbres ni la moral, ni la tradición ni la moda. Aquí, la palabra del escritor es libre, nunca sumisa. Importa poco que fuera considerada como un don o un esfuerzo, como una aptitud o una disciplina, como la consecuencia de una gracia o de una regla conventual libremente elegida. Solo cuentan la intensidad de escritura y su poder de revelación, esta singularidad que le es dada en el orden del conocimiento y del discurso, más allá de toda doctrina y ‘preocupación’ que la limitaría. Si esta autonomía fuese cuestionada, todo el edificio se derrumbaría.” (Décote, 1991: 270).

“passe chez nous.” (Schlumberger, 1909: 10).³⁶ Tal como lo indica la cita será la lengua y no la noción de nación la que delimitará el objeto y, desde ese fundamento, es que la *NRF* ha dedicado números enteros o artículos a autores que escriben en lengua francesa, como es el caso de los “Numéros spéciaux”³⁷. De hecho, participan como autores de artículos, escritores y pensadores provenientes de lenguas extranjeras –Jack Kerouac, Mario Vargas Llosa, Héctor Bianciotti, Leandro Pessoa, Jorge Amado, Ding Ling, etc.– cuyos textos son traducidos al francés; y también autores que escriben en francés pero su procedencia no es Francia –Dany Laferrière, Marie Ndiaye, Tahar Ben Jelloun–. De esta manera, lo que va a construir la *NRF* va a ser un patrimonio literario más que una literatura nacional, va a privilegiar lo estético por sobre lo identitario nacional; es decir, textos que reúnan el carácter de literalidad. Y, en este sentido, la *NRF* se erige como un agente fundamental en la conformación de un canon literario estético ya que será quien legitime a un texto como literario.

En el siglo XX, la crítica literaria se acrecienta y se transforma. En *Histoire de la littérature Française (De 1789 à nos jours)* (1936), Albert Thibaudet expone en el prefacio los fundamentos y los mecanismos mediante los cuales se construye la crítica literaria:

Dès qu’on en parle, on passe des Lettres, dont on a le goût, à la Littérature qui a une durée d’histoire. Les Lettres sont une République, la Littérature est un État.

³⁶ “La lengua, no es solo el lenguaje, es la cultura. Y si a eso le agregamos francesa, no es en sentido restrictivo o exclusivista, sino simplemente porque nuestra responsabilidad se limita a lo que sucede donde vivimos.” (Schlumberger, 1909: 10).

³⁷ Sólo a modo de ejemplo, señalo que en 1973, se publica un número en el que escriben autores provenientes de múltiples lenguas y cuyos artículos son traducidos al francés (Nº250, Octubre 1973). En el número 558 de junio de 2001 participan de la edición “Écrivains du Maroc”.

En parler, c'est les penser, les connaître et les dire en y mettant un ordre, en y suivant des changements, en y épousant une durée. Il y a un style de littérature, qui répond à la définition de Buffon ; l'ordre et le mouvement qu'on met dans les pensées de cette littérature, qui sont les œuvres et les hommes. (1936^(a): 8).³⁸

En este sentido, luego de describir tres sistemas que permiten ordenar la historia universal –les Époques, La suite de la Religion, Les Empires– Thibaudet escoge organizar la Literatura en generaciones:

Pour notre part nous adopterons un ordre dont nous ne nous dissimulons pas les inconvénients et l'arbitre, mais qui nous paraît avoir l'avantage de suivre de plus près la démarche de la nature, de coïncider plus fidèlement avec le changement imprévisible et la durée vivante, de mieux adapter aux dimensions ordinaires de la vie humaine, la réalité et le produit d'une activité humaine : c'est l'ordre par générations. (1936^(a): 12).³⁹

Dentro de esa manera de organizar la Literatura, Thibaudet ubica el nacimiento de la crítica literaria en lo que él llama “La génération de 1789”, y advierte que la emergencia de esta práctica proviene –el autor detalla otra serie de fenómenos que intervienen en este proceso– del surgimiento de la clase burguesa cuya experiencia lectora era favorecida por la accesibilidad a los libros y por la disponibilidad de tiempo libre (*Ibid.*:107). Además de estos acontecimientos socioculturales, Thibaudet asevera que Jean-François La Harpe “[...] a fondé l'histoire de la littérature française” (*Ibid.*: 110)⁴⁰ cuando dictó entre 1786 y 1798 el “Cours de littérature ancienne et moderne [...]” publicado en 1825. Con esa misma certeza, Thibaudet sostiene que

³⁸ “Apenas hablamos [de eso], pasamos de las Letras, que apreciamos, a la Literatura, que tiene duración histórica. Las Letras son una República, la Literatura es un Estado. Hablar de ellas es pensarlas, conocerlas y decirlas imponiendo un orden, siguiendo los cambios, y desposando una duración. Hay un estilo de literatura, que responde a la definición de Buffon; el orden y el movimiento que ponemos en los pensamientos de esta literatura, que son las obras y los hombres.” (Thibaudet, 1936^(a): 8).

³⁹ “Por nuestra parte, adoptaremos un orden cuyos inconvenientes y albedrío no disimularemos, pero que creemos tiene la ventaja de seguir más de cerca el curso de la naturaleza, de coincidir más fielmente con el cambio imprevisible y la duración viviente, de adaptar mejor a las dimensiones ordinarias de la vida humana la realidad y el producto de una actividad humana: es el orden por generaciones.” (Thibaudet, 1936^(a): 12).

⁴⁰ “fundó la historia de la literatura francesa” (Thibaudet, 1936^(a):110).

"[...]les deux livres capitaux qui inaugurent le siècle [...] Mme. De Staël dans la critique d'idées, Chateaubriand dans la critique de goût, ce sont les deux livres créateurs avec cette 'partie divine' de la critique, qui manque totalement aux deux autres [Geoffreoy et La Harpe]." ⁴¹(*Ibid.*: 112). También dentro de la generación de 1885, Thibaudet conforma un corpus crítico y reconoce como antecesor de Brunetière y Bourget, a Sainte-Beuve.

En 1953, la editorial Hachette publica *Manuel illustré d'Histoire de la Littérature Française. Des origines à l'époque contemporaine*, dirigido por Lanson y Tuffrau, ambos profesionales de la educación. En la "Note de l'éditeur", se exalta el valor didáctico del ejemplar, además de señalar el hecho de que el público a quien va dirigido este manual es escolar. Esto último constituye ante todo el criterio de selección a partir del cual se construye el corpus: "Cette destination spéciale [public scolaire] entraînant nécessairement certains sacrifices, additions ou remaniements que nous signalons ci-dessous."⁴² (1953: 5), y explica en seis ítems: primero, sólo los escritores de "premier plan" integran este manual, atributo ligado a la calidad. Segundo, las biografías de estos escritores están reducidas a lo importante. Tercero, se presenta un breve análisis de las grandes obras. Cuarto, agregan autores extranjeros que aportan nociones a la literatura francesa –solo con voluntad de contextualizar–. Quinto, el vocabulario crítico y filosófico es definido al final del manual. Por último, el sexto ítem

⁴¹ "[...] los dos libros capitales que inauguran [el siglo [...]] Mme. De Staël en la crítica de ideas, Chateaubriand en la crítica de gustos, son los dos libros creadores con esta 'parte divina' de la crítica, de la cual carecen totalmente los otros dos [Geoffreoy y La Harpe]." (Thibaudet, 1936 (a): 112).

⁴² "Este destinatario especial [publico escolar] implicaba necesariamente algunos sacrificios, adiciones o modificaciones, que señalamos a continuación." (Lanson et Tuffrau, 1953: 5).

señala que cada capítulo está seguido de un resumen y de un cuestionario para el alumno. Se presentan así los factores que intervienen en la constitución del manual.

La editorial Gallimard publica en 1958, bajo la dirección de Raymond Queneau *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de littératures* cuyo tercer tomo lleva como subtítulo *Littératures françaises, connexes et marginales*. Este tomo es singularmente expansivo respecto del objeto de estudio: en primer lugar, habla de literaturas en plural; por otra parte, los tres términos que introduce en el subtítulo van a actuar a modo de gentilicios (porque indican una procedencia estética, geográfica o cultural); por último, el autor realiza un acto metacrítico y revisionista fundamental ya que dedica un extenso capítulo a la “historia de la historia de la literatura”. En el prefacio, señala el autor:

Le tome III et dernier de l'*Histoire des littératures* est consacré, en majeure partie, à la littérature française. Comme il a été déjà dit ailleurs, notre plan primitif lui attribuait un traitement proportionnel à celui des autres littératures. Le fait qu'ils ne nous ait pas été possible de trouver un collaborateur qui consentît à la traiter dans des limites conformes à une perspective cosmopolite, nous a obligés à lui accorder un nombre de pages qui s'accordât plus avec des habitudes nationales. (Queneau, 1958 : VII).⁴³

Además de la delimitación geocultural, Queneau organiza la literatura por períodos y explica que si bien las divisiones cronológicas “[...] répondent ‘en gros’ à celle des siècles; mais de trop stricts partages n’auraient point correspondu à l’observation de certaines réalités, de certains faits.”⁴⁴ (*Ídem*: VIII). Retomo ahora el criterio

⁴³ “El tercer y último tomo de la *Histoire des littératures* está dedicado, mayormente, a la literatura francesa. Como ya hemos dicho, nuestro plan original era atribuirle un tratamiento proporcional al de las demás literaturas. El hecho de no haber podido encontrar un colaborador que consintiera tratarla dentro de los límites de una perspectiva cosmopolita, nos obligó a dedicarle una cantidad de páginas en sintonía con las costumbres nacionales.” (Queneau, 1958: VII).

⁴⁴ “[...] responden ‘de manera general’ a la de los siglos; pero recortes tan estrictos no hubieran correspondido con la observación de ciertas realidades, de ciertos hechos” (Queneau, 1958: VIII).

geocultural que escoge Queneau para delimitar lo que él considera literaturas francesas, conexas y marginales. En el mismo prefacio, anticipa que

La deuxième partie de cet ouvrage est consacré aux extensions de la littérature française hors des frontières de la métropole (Belgique, Suisse, Canada, Louisiane, Antilles, Afrique, Océan Indien, Proche-Orient ; nous rappelons que pour Madagascar et l'Indochine, le sujet a été traité dans le tome I), et les expressions dialectales ou non françaises à l'intérieur des frontières métropolitaines. (*Ídem*: IX).⁴⁵

Otro aspecto novedoso que introduce Queneau y que da cuenta de que la conformación de un patrimonio literario nacional reside finalmente en la decisión de qué incluir y qué no, es un apartado que titula “L’argot dans la littérature” que aun cuando considera al argot una “pseudo-langue” asume la importancia de esa producción en una lengua menor, en término de Deleuze. Más adelante, en el prefacio anuncia el abordaje de otros corpus cuya sistematización varía respecto de la metodología hasta allí empleada. Este aspecto también debe ser destacado: cuando el objeto de estudio se transforma, la metodología también debe modificarse, se requiere de instrumentos teóricos distintos; y es lo que Queneau realiza. El autor organiza así la literatura en tres grandes grupos: francesas –abarca la producción dentro del territorio francés; marginales –contempla la literatura que “[...] ces modes, moyens ou genres d’expression dont les représentants ne figurent pas en général dans les histoires des littératures [...]”⁴⁶ (*Ídem*: XII), es decir, la de bolsillo, la policial, literatura infantil, de ciencia ficción, etc; y por último, conexas, cuya filiación se asegura nada menos que por la lengua francesa.

⁴⁵ “La segunda parte de esta obra está dedicada a las extensiones de la literatura francesa más allá de las fronteras de la metrópolis (Bélgica, Suiza, Canadá, Luisiana, Antillas, África, Océano Índico, Cercano Oriente; recordamos que para Madagascar e Indochina, el tema fue abordado en el tomo I), y a las expresiones dialectales o no francesas dentro de las fronteras metropolitanas.” (Queneau, 1958: IX).

⁴⁶ “[...] estas modas, medios o géneros de expresión cuyos representantes no figuran, en general, en las historias de las literaturas [...]” (Queneau, 1958: XII).

Profundizaré ahora en este último aspecto que inserta Queneau y a partir del cual complejiza el objeto de estudio que él mismo aborda. Cuando el autor decide llamar a este grupo de producciones literarias “connexes” se anticipa a lo que unos años más adelante sería considerada como literatura francófona a partir de 1960. Es decir que el mapa lingüístico se superpone al político y se configura de este modo una nueva cartografía:

La littérature française hors de France n’a pas encore été prospectée dans son ensemble. Reléguée en appendice par les historiens de la littérature nationale –sauf dans le cas de quelques maîtres qui ont conquis l’audience universelle–, négligés par les comparatistes, elle souffre de sa place intermédiaire entre les objets d’autres disciplines. [...] Nous nous en tendrions aux groupements humains qui s’expriment usuellement en français. En Europe, elles se situent à l’intérieur d’une ligne sinueuse, mais étonnamment précise et presque invariable au cours des siècles, bien qu’elle n’ait jamais coïncidé avec une frontière politique ni même avec des obstacles naturels [...]. En Amérique, de sept à huit millions de personnes ont le français pour langue maternelle. [...]. En Afrique, le domaine français, langue d’échange, dépasse de beaucoup celui des territoires liés politiquement à la France [...]. (Queneau, 1958: 1367-1368).⁴⁷

Desde esta perspectiva sin antecedentes hasta aquí, Queneau advierte el problema de que París como capital intelectual conforma el patrimonio literario nacional y de esta manera debilita la autonomía de las literaturas “conexas” cuya filiación entre ambas –que es la lengua francesa– produce, en principio, que aquellas literaturas estén subordinadas a las hexagonales. La complejidad de este aspecto no se cierra aquí; es sabido que los circuitos de circulación y de recepción son regidos por agentes tales como las editoriales, instituciones educativas, leyes del mercado, etc. Sin embargo,

⁴⁷ “La literatura francesa, fuera de Francia, aún no ha sido proyectada en su conjunto. Relegada a un apéndice por los historiadores de la literatura nacional —excepto en el caso de algunos maestros que han conquistado la audiencia universal—, ignorada por los comparatistas, sufre por encontrarse en un lugar intermediario entre los objetos de otras disciplinas. [...] Nos limitaremos a los grupos humanos que se expresan habitualmente en francés. En Europa, estas se sitúan dentro de una línea sinuosa, pero sorprendentemente precisa y casi invariable a lo largo de los siglos, aun cuando nunca haya coincidido con una frontera política o con obstáculos naturales [...]. En América, de siete a ocho millones de personas tienen el francés como lengua materna. [...]. En África, el ámbito del francés, lengua de intercambio, supera ampliamente el de los territorios relacionados políticamente con Francia [...]” (Queneau, 1958: 1367-1368).

Queneau entiende que la cuestión lingüística deviene en fundamental porque el autor advierte que estas literaturas conexas se enfrentan a una disyuntiva que se manifiesta en lo lingüístico: o escriben en francés para Francia o escriben en francés para sí mismos, para su comunidad, según la topografía de su territorio. Es a partir de esta problemática que Queneau entiende que "[...] l'unité de la culture dépasse et embrasse les variétés nationales."⁴⁸ (*Ídem*: 1369); se acerca más a una justificación sobre por qué introdujo estas literaturas, pero es sin duda la manifestación más evidente de las transformaciones que se estaban produciendo en torno a la literatura nacional francesa.

En la última parte del libro dirigido por Queneau, el autor presenta un trabajo revisionista en un extenso apartado que titula "Histoire de l'Histoire de la Littérature", estudio realizado por Robert Escarpit y que está organizado en las siguientes partes: "Définitions de l'histoire et de la littérature; De l'Antiquité classique à la Renaissance; De la Renaissance au Romantisme; A l'époque Romantique; Le XIX^e siècle; Les sciences de la littérature; Problèmes contemporains". En "Définitions de l'histoire et de la littérature", Escarpit parte de las acepciones literales de los términos historia y literatura, analiza sus evoluciones semánticas hasta el momento en que alcanzan sus estatutos modernos y, finalmente, los pone en relación para así justificar su propio abordaje. Lo interesante de este recorrido que ofrece el autor reside en el hecho de clasificar un texto como literario no por su valor estético sino por los procedimientos que así lo determinan: "Étudier 'la littérature', c'est exclure de propos délibéré les

⁴⁸ "[...] la unidad de la cultura supera y abraza las variedades nacionales." (Queneau, 1958: 1369).

considérations esthétiques pour s'en tenir à l'étude de mécanismes accessibles à l'analyse intellectuelle."⁴⁹ (Queneau, 1958: 1742). En este sentido, los capítulos siguientes abordarán los procedimientos políticos, sociales, técnicos y culturales intervinientes en la conformación de lo literario pero siempre a partir del surgimiento y de la consolidación de la historia y de la crítica literarias. Es así como en "De l'Antiquité classique à la Renaissance", Escarpit destaca la importancia de la presencia de agentes que resultarán fundamentales para dar origen a la historia de la literatura; ellos son el lector, el bibliotecario, el editor y el profesor, es decir, los agentes que integran y regulan los circuitos de recepción y de circulación. Escarpit avanza en un sentido cronológico y en "De la Renaissance au Romantisme" describe las transformaciones primordiales que se generaron y que van a consolidar la historia de la literatura: abandono del anonimato en las obras literarias, la invención de la imprenta, interés de la filología por las lenguas vulgares que devendrán en lenguas nacionales y el carácter de "original" de la obra vinculado con la cuestión estética. El segundo aspecto que aquí señalo resulta elemental porque manifiesta de qué manera el nacionalismo lingüístico consolida el nacimiento de las naciones, ya que, tal como Marcel Mauss lo entiende, la lengua constituye uno de los hechos sociales que menor intercambio posibilita entre las naciones y que por ello las enfrenta, en el sentido de que las distingue.⁵⁰ Escarpit afirma, en ese sentido, que será el surgimiento de los nacionalismos el que dará origen a las historias literarias, se trata de lo que más adelante Homi Bhabha sostendrá en *Nación y narración* (2010). Explica Escarpit:

⁴⁹ "Estudiar 'la literatura' es excluir deliberadamente las consideraciones estéticas para limitarse a estudio de mecanismos accesibles al análisis intelectual." (Queneau, 1958: 1742).

⁵⁰ Ver Mauss, Marcel. (1972). *Sociedad y ciencias sociales*. Barcelona: Barral Editores. Páginas 305 a 322.

On peut s'étonner que l'âge classique français n'ait donné naissance à aucun grand historien littéraire parisienne ou versaillaise, enfermée dans l'étroite limite chronologique d'une génération, est relativement autarcique. On y retrouve les habitudes de la Rome impériale: l'âge d'Auguste non plus n'a pas été favorable à l'histoire littéraire. Il faut l'évolution, sinon la décadence, pour que les critiques s'éveillent au devenir. Cela produit à la fin du siècle avec la querelle des Anciens et des Modernes. (Queneau, 1958: 1760).⁵¹

Entiendo que será en este momento de la conformación del campo literario en donde se gestará uno de los criterios determinantes en la delimitación de una historia literaria nacional: si la historia y la crítica literarias nacen junto con los nacionalismos, resulta más que evidente que la literatura producida en exilio no integrará las historias literarias sino hasta que éstas modifiquen y transformen tanto su objeto de estudio –ya que éste también ha variado– como los métodos que se emplean para estudiarlos. Vuelvo a ese momento histórico en que la literatura comienza entonces a adquirir términos y conceptos que irán consolidando la conformación de un campo disciplinar autónomo, así es como en Alemania en 1790 aparece por primera vez la palabra *Literaturgeschichte* y lo que constituyó su equivalente en Francia “république des lettres” empleado por el abad Irailh en 1761 (*Ídem*: 1762). A partir de aquí, la historia literaria producirá, según señala Escarpit, materiales que de manera rudimentaria irán instituyendo un corpus teórico-crítico no sólo en Francia sino también en otros Estados tales como Inglaterra, Alemania, Italia y España. Aquellos materiales conformados por diccionarios y enciclopedias, Escarpit los clasifica en tres categorías: los que tenían como objetivo “fijar un estado de la lengua literaria oficial”

⁵¹ “Puede sorprender que de la edad clásica francesa no surgiera ningún gran historiador literario parisino o versallesco; encerrada en el estrecho límite cronológico de una generación, es relativamente autárquica. En ella podemos ver las costumbres de la Roma imperial: la edad de Augusto tampoco fue favorable a la historia de la literatura. Fue necesaria una evolución, o más bien una decadencia, para que las críticas despertaran hacia el devenir. Esto se produjo, hacia el final del siglo, con la Querrela de los Antiguos y los Modernos.” (Queneau, 1958: 1760).

(1764), otros cuya atención estaba centrada en la cuestión filosófica pero con una perspectiva literaria y, por último, las “grands ouvrages généraux qui prétendent faire la somme des connaissances humaines”⁵² (*Ibid.*). Recordemos que en 1694 se publica la primera edición del *Dictionnaire de l'Académie Française* cuyo propósito expresa que [le dictionnaire] “[...] ne devra ne pas seulement enregistrer dans un ordre alphabétique des mots avec leur explication ; il devra *choisir* aussi les mots d’usage propres à figurer dans la conversation, dans les discours, dans les écrits qui doivent être à la portée de tous.”⁵³. Es decir que un siglo antes de lo que Escarpit señala, la *Académie* había dado inicio al proceso de consolidación de la lengua francesa que abarcará, según mi propuesta, tres etapas sucesivas: la conformación de la lengua nacional en detrimento del empleo del “patois”; la lengua francesa como lengua colonizadora; y la diseminación lingüística. Destaco así la importancia de la aparición de esa primera edición del *Dictionnaire* que se anticipa casi cien años al momento de mayor fortalecimiento de la lengua francesa como lengua nacional luego de la Revolución Francesa, a partir de la cual, el Estado buscó mediante la implementación de distintas acciones la unidad idiomática. Una de esas acciones fue la publicación del cuestionario de Gregorio en 1790 en *Le patriot français* y mediante otras vías. De este modo insisto en la importancia que tuvieron y que aún hoy sostienen las publicaciones de corpus teórico-críticos en lo que respecta a delimitación de fronteras geográficas, culturales e idiomáticas; es decir, cumplen una función elemental en la

⁵² “[...] grandes obras generales que pretenden ser una síntesis de los conocimientos humanos” (Queneau, 1958: 1764).

⁵³ “[...] no solo deberá registrar en orden alfabético las palabras y sus explicaciones; además, deberá *elegir* las palabras de uso propio que deban figurar en la conversación, en los discursos, en los escritos y que estén al alcance de todos”. Consultado y extraído de <http://www.academie-francaise.fr/linstitution/les-missions>. El resaltado es mío. (Consultado el 10/02/2017).

conformación de un patrimonio cultural nacional. Y en este sentido, asevera Escarpit para concluir el apartado “De la Renaissance au Romantisme”:

La littérature telle que nous la connaissons est née dans les salons, chez les éditeurs. L'antique biographique, vivifiée par l'esprit national, la critique littéraire, rajeunie par la polémique intellectuelle, ont besoin d'elle et l'ont inventée. Désormais, au-dessus des auteurs, au-dessus des œuvres, des écoles, des goûts et des théories, il y a la littérature. (Queneau, 1958: 1767).⁵⁴

De manera simplificada pero acertada, Escarpit da cuenta de los mecanismos que intervienen en la delimitación de lo que es literatura para la conformación de un corpus literario a veces con propósitos nacionales; otras, con fines estéticos. Es decir, los criterios delimitantes se irán transformando de acuerdo a distintos objetivos que pueden o no provenir del mismo campo disciplinar literario. En este último sentido, Escarpit explica en el apartado “A l'époque Romantique” que los teóricos que hasta aquí sostenían una perspectiva nacionalista en el modo de concebir la literatura, comienzan a dudar a partir de la emergencia del Racionalismo proveniente del cosmopolitismo filosófico y que se orienta ahora hacia una literatura mundial; la adopción de otra perspectiva implicaría un cambio en los métodos adoptados para constituir la historia literaria, es decir, es el momento en que se produce el paso de la razón objetiva a la conciencia subjetiva. Esto último permite a Escarpit arribar al apartado que titula “Le XIX^e siècle”. El autor expone allí las aceleradas transformaciones que se produjeron dentro del campo de la crítica y de la historia literarias durante ese período, en el que el interés no reside en el “por qué” de la

⁵⁴ “La literatura, tal como la conocemos, nació en los salones de los editores. El conjunto de producciones artísticas heredadas de la Antigüedad, animada por el espíritu nacional, y la crítica literaria, rejuvenecida por la polémica intelectual, necesitan de ella y la han inventado. Desde ese momento, por sobre los autores, las obras, las escuelas, los gustos y las teorías, está la literatura.” (Queneau, 1958: 1767).

historia literaria, sino en el “cómo”, vale decir, en el método (1772). De esta manera, Escarpit describe los diversos métodos adoptados: Sainte-Beuve aplica una “critique génétique”; Hippolyte Taine, el determinismo; de manera incipiente, aparecen estudios de la literatura vinculada con la sociedad (Marx y Engels) pero se trata de un método que se consolidará después de la Revolución Rusa en 1917; la perspectiva de Ferdinand Brunetière emplea la teoría del evolucionismo darwiniano; otro caso es el de Gustave Lanson –cuya obra es hasta hoy significativa, tal como señalé anteriormente– quien sostuvo que el impresionismo es el único instrumento que permite acercar al hombre a la belleza (1783).

En los últimos dos apartados de este capítulo metacrítico, Escarpit abandona abruptamente el abordaje cronológico y se detiene en dos grandes problemas correspondientes específicamente a la literatura. En “Les sciences de la littérature”, describe el surgimiento y el desarrollo del comparatismo, instrumento que destaca por ofrecer a la literatura un sistema metodológico autónomo, lo que le otorga el carácter de científico. Por último, en el apartado “Problèmes contemporains”; Escarpit advierte que en el siglo XX –más intensamente que en el siglo anterior– no sólo se produce gran cantidad de historia literaria, sino que es importante en cuanto a la variedad de metodologías que se emplean, los distintos propósitos que fundamentan cada historia literaria, los públicos a los que son destinadas esas historias, etc. Predominan entonces en este siglo la parcialidad, la arbitrariedad, los criterios personales como rasgos que justifican corpus, métodos, soportes y borraduras. Culmina Escarpit este extenso capítulo con la única certeza de que estos problemas que advierte y enumera, quedan inconclusos.

El *Dictionnaire des écrivains français* (Malignon, 1971) orienta sus fundamentos de selección hacia un objetivo puesto en función de un “programa escolar”. En ese sentido, los autores que integran este diccionario son considerados como clásicos. Sin embargo, esta lista se ve engrandecida ya que el autor explicita su objetivo de incorporar nuevos autores a esta nomenclatura de “clásicos” a partir de la ampliación temporal; para ello, integra autores nacidos hasta 1914. Observamos además en este diccionario un hecho singular: se incluyen allí autores que ni nacieron en Francia, ni provienen de territorios considerados francófonos. Se trata de los casos de Jules Supervielle (1884-1960), Jules Laforgue e Isidore Ducasse (Conde de Leautréaumont) (1846-1870) nacidos los tres en Uruguay, y José-María De Heredia (1842-1905) que nació en Cuba. Resulta llamativo cómo se justifica el ingreso de estos autores al diccionario:

[...] Notons que deux autres poètes, Laforgue et Supervielle, naissent à Montevideo ; et tout trois, pourrait-on dire, par hasard. (Mais si nous ajoutons que leurs familles à tout trois, françaises de pure souche, sont originaires de la même région Ouest des Pyrénées et dans un rayon de 20 km autour de la même ville –Pau–, la coïncidence semble perdre son caractère accidentel ; disons même qu’elle mériterait qu’un jour quelque érudit s’y attarde). (1971: 268).⁵⁵

Como señalábamos anteriormente, este diccionario halla su fundamento en un criterio temporal y, como señala el propio autor, personal y arbitrario:

Pourquoi X et pas Y? Pourquoi tel auteur dit mineur ? et pas tel autre, qui, ce n’est que trop vrai, le vaut bien ? Pourquoi, par exemple, Parny et pas Florian ? Pourquoi Cazotte et pas Sedaine ? Sans raison. Pour le plaisir que j’ai pris à les choisir moi-même. Et

⁵⁵ “[...] Observemos que otros dos poetas, Laforgue y Supervielle, nacen en Montevideo; y los tres, podríamos decirlo, por casualidad. (Pero si agregamos que las familias de los tres, francesas de ascendencia pura, proceden de la misma zona oeste de los Pirineos, dentro de un radio de 20 km alrededor de la misma ciudad —Pau—, la coincidencia parece perder su carácter accidental; diríamos, incluso, que merecería que, un día, algún erudito repare en ello).” (Malignon, 1971: 268).

encore : pour faire autant que possible partager aux lecteurs ce plaisir en leur mettant, comme on dit, « l'eau à la bouche ». (*Idem*: 8).⁵⁶

En el *Dictionnaire de littérature française contemporaine* (Bonnefoy, 1977), en el prefacio encontramos diversos criterios que son adoptados para conformar la selección de autores y obras. Algunos de aquellos corresponden a la vinculación con un género literario, notoriedad, premiación, actualidad, entre otros. Lo que se presenta de interesante aquí es el hecho de que al campo literario francés está delimitado por la lengua francesa, sin embargo, al igual que en los fundamentos de la Francofonía, se trata de hablantes usuarios de una lengua vinculada con un Estado-Nación:

Si le choix était limité dans le temps, il ne pouvait être qu'ouvert dans l'espace. C'est par sa langue que l'écrivain se définit. Le champ de la littérature française est celui des écrivains de langue française, qu'ils soient belges, suisses, québécois, maghrébins, ou noirs des Antilles et d'Afrique. Inversement on ne peut ignorer le mouvement qui porte des écrivains de la métropole à renouer avec des langues régionales : occitan, breton, alsacien. (Bonnefoy, 1977: 12).⁵⁷

En 1978, Jacques Brenner publica *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*. Tal como advertí al comienzo de este apartado, Brenner introduce la discusión acerca de los procedimientos que intervienen en la creación de una historia de la literatura, al resto del libro. Es decir, en ese acto asume que la crítica literaria forma parte de esa creación. Considero imprescindible destacar este modo de concebir los

⁵⁶ “¿Por qué X y no Y? ¿Por qué tal autor considerado secundario? ¿Y por qué no tal otro, que, a decir verdad, lo merece? ¿Por qué, por ejemplo, Parny y no Florian? ¿Por qué Cazotte y no Sedaine? Sin razón. Por el placer de elegirlos yo mismo. Es más, para hacer todo lo que esté a mi alcance para que los lectores compartan ese placer haciendo que, como se dice, ‘se les haga agua la boca’.” (Malignon, 1971: 8).

⁵⁷ “Si la elección estuviera limitada en el tiempo, no podría más que estar abierta en el espacio. Es por su lengua que el escritor se define. El campo de la literatura francesa es el de los escritores de lengua francesa, sean estos belgas, suizos, quebequenses, magrebís o negros de las Antillas y de África. A la inversa, no podemos ignorar el movimiento que lleva a los escritores de la metrópolis a reconciliarse con las lenguas regionales: occitano, bretón, alsaciano.” (Bonnefoy, 1977: 12).

procesos de conformación de una literatura nacional o de una historia de la literatura. De esta manera, Brenner señala en el capítulo 1, “Littérature vivante”, que las historias literarias se vuelven instituciones debido a que ponen de relieve los valores destacables de una cultura en una época determinada. En este sentido, afirma que la distancia temporal genera cambios en los modos de leer una obra, y que este hecho explica la manera dispar de atribuirle valor a una obra décadas más tarde. Brenner sostiene que

Ainsi la vie littéraire racontée par les historiens n’est pas le reflet de ce qu’elle fut réellement. Elle nous est présentée plutôt telle qu’elle aurait dû être, puisque les œuvres mises en vedette sont les œuvres qui nous paraissent les plus remarquables de leur époque, non pas celles qui obtinrent à leur date le meilleur accueil du public. [...] Nous entendons seulement souligner que les historiens, soucieux d’honorer certaines œuvres, n’hésitent pas à modifier l’Histoire dont ils s’étaient institués les chroniqueurs. (Brenner, 1978: 8).⁵⁸

Por otra parte, Brenner no se detiene a delimitar el campo de la literatura francesa respecto de un estado-nación, ni de una lengua; no lo explicita en esos términos. Sin embargo, en el capítulo 23, “La révolution dramatique des années 50”, declara: “Au debut des années 50 apparurent sur la scène française [...] trois auteurs d’origine étrangère qui proposaient des œuvres d’une originalité éblouissante : Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett.”⁵⁹ (1978: 359). Más allá de indicar su condición de extranjero, Brenner no hace alusión a la cuestión idiomática, por lo que se deduce que la literatura escrita en francés constituye esta historia de la literatura que él crea.

⁵⁸ “De esta manera, la vida literaria narrada por los historiadores no es el reflejo de lo que realmente fue. Nos es presentada, más bien, como debería haber sido, puesto que las obras principales son aquellas que nos parecen las más destacadas en su época, no aquellas que tuvieron, en su momento, la mejor recepción del público. [...] Solo queremos subrayar que los historiadores, preocupados por honrar ciertas obras, no dudan en modificar la Historia para la cual se habían erigido en cronistas.” (Brenner, 1978: 8).

⁵⁹ “A inicios de los años 50 aparecieron en la escena francesa [...] tres autores de procedencia extranjera que proponían obras de una originalidad deslumbrante: Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett.” (Brenner, 1978: 359).

La editorial Bordas que se especializa en manuales escolares y libros extracurriculares, hasta el “lycée”, es también un indudable referente respecto de la publicación de diccionarios de escritores y de antologías de la literatura francesa; es por ello que la considero como un agente fundamental en el proceso de conformación de un canon literario. Es así como en 1986, esta casa editorial expande el objeto de estudio que hasta ese momento la ocupaba y publica *Les littératures francophones depuis 1945* (Joubert *et al.*, 1986). Resulta muy interesante esta propuesta pues se trata de una antología que permite visibilizar los matices que constituyen la francofonía ya que, además de fragmentar el abordaje por regiones,⁶⁰ estudia autores, géneros literarios, e integra conceptos que permiten entenderla desde la complejidad que la funda. Se trata de categorías que al ingresar en esta antología, actualizan la discusión teórica acerca de la conformación de los campos de estudio debido a que cada uno de esos conceptos alberga problemáticas históricas, geopolíticas, culturales y artísticas singulares: “négritude, l’oralité transcrite, négritude antillaise, culture créole, île et exil, diáspora juive,” etc.

Otros de los aspectos que convierten a esta antología en un eslabón elemental en los procesos de conformación y legitimación de un corpus, se ponen en evidencia en el abordaje teórico que precede al estudio por regiones. En el “Avant-propos”, los autores explican las transformaciones que se han producido en el campo de la literatura francesa desde 1945 a 1985, período en el que se vuelve necesario pasar a

⁶⁰ La antología está separada en cuatro grandes espacios geoculturales: I. Afrique Noire et Madagascar; II. Les Îles Créoles; III. La Méditerranée y IV. D’Europe en Amérique. Resulta notable que esta división espacial propone, en lugar de abordar de manera aislada cada región, más bien las pone en diálogo.

hablar “[...] **des littératures** (le pluriel s’impose), développées aux quatre coins du monde, utilisent le (ou les) français [...]”⁶¹ (Joubert *et al.*, 1986:5); más adelante, se expresa que el hecho de hablar de literaturas debe implicar también hablar de lenguas francesas, y en esta evidente pluralidad lo que incluyen los autores son las manifestaciones de regionalismos, acentos, arcaísmos, neologismos y trasposiciones que se producen en la lengua francesa de acuerdo a su ubicación geocultural. Estas variantes del francés albergan de manera intrínseca el pasado colonial, excepto en el Canadá francés; se sostiene al igual que en los demás diccionarios e historias literarias que analicé el hecho de que la lengua francesa es dada desde un Estado. Por otra parte, veremos más adelante cuando en *Les littératures francophones depuis 1945* se hace referencia a Héctor Bianciotti, la designación de “literatura francesa” da cuenta de una voluntad de apropiación de ciertos autores u obras que conformarían un patrimonio literario. Qué representa la conformación de ese patrimonio, de ese pretendido capital cultural es un cuestionamiento que no hay que perder de vista. El corte temporal que realizan los autores está fundamentado en tres acontecimientos que constituyen el impulso de aquellas transformaciones y que tuvieron lugar en 1985: el primero tiene que ver con lo que se propuso en el “Salon du livre de Paris” cuyo tema era “Écrire les langues françaises”; el segundo, evoca obras de autores de habla francesa provenientes de fuera del Hexágono, y cuyas obras fueron llevadas a la Televisión en formato de “bande dessinée”; el último acontecimiento señalado involucra a Gabriel Garran quien creó el “Théâtre international de langue française” cuyo objetivo era “[...] constituer un répertoire théâtral provenant de tous les lieux de

⁶¹ “[...] literaturas (el plural se impone), desarrolladas en los cuatro rincones del mundo, utilizan la lengua (o las lenguas) francesa(s) [...]” (Joubert *et al.*, 1986: 5).

la francophonie et de favoriser ainsi convergences, confrontations et échanges.”⁶² (Joubert *et al.*, 1986: 5). Esto último produjo un desplazamiento de París como capital del libro, ya que las publicaciones que de aquel proyecto resultaron, conformaban un corpus de literatura nacional cuyos circuitos de producción y de circulación funcionaban fuera de la capital francesa.

Por otra parte, nos encontramos en esta antología con el aspecto en el que se evidencian los procedimientos que intervienen cuando el objetivo reside en legitimar un corpus. En ese sentido, los autores señalan que

Une étude systématique des instances qui jalonnent et légitiment les corpus littéraires de langue française (manuels scolaires, histoires littéraires, études critiques, anthologies, dictionnaires et encyclopédies) montrerait les complexités, les lenteurs ou les emballements de cette évolution. C’est vers la fin des années 60 qu’elle se dessine nettement. Auparavant, les textes « en français d’ailleurs » n’ont pas de statut bien clair. (*Ibidem*).⁶³

A partir de allí, los autores ofrecen un panorama de cómo emerge la literatura escrita en francés fuera de Francia. Ese recorrido se había iniciado en 1958 con *Histoire des littératures*, dirigida por Raymond Queneau, en la que sólo aparece ese corpus designado bajo el título “des littératures françaises, connexes et marginales”. Recién en 1962, asoma este corpus en los manuales escolares, y casi dos décadas más tarde, son incluidos en los “manuels et méthodes d’apprentissage de français langue étrangère”. En 1977, se publica *Guide culturel: civilisation et littératures d’expression française*; durante los períodos señalados, la editorial Bordas también publica en

⁶² “[...] constituer un repertorio teatral que provenga de todos los lugares de la francofonía para favorecer, así, convergencias, confrontaciones e intercambios.” (Joubert *et al.*, 1986: 5).

⁶³ “Un estudio sistemático de las instancias que jalonan y legitimaban los corpus literarios de lengua francesa (manuales escolares, historias literarias, estudios críticos, antologías, diccionarios y enciclopedias) mostraría las complejidades, las lentitudes o las aceleraciones de esta evolución. Recién hacia fines de los años 60 se dibuja claramente. Antes, los textos ‘en un francés de otro lugar’, no tienen un estatus bien claro.” (Joubert *et al.*, 1986: 5).

Littérature en France depuis 1945 un apartado titulado "horizons élargis", y en 1984 aparece *Dictionnaire des littératures en langue française*. Vale decir que así como estas publicaciones dan cuenta de la emergencia de otra literatura, de manera simultánea los diccionarios de la lengua francesa también introducen aquellas variantes del francés que indicamos anteriormente. De esta manera, los autores expresan la voluntad de ofrecer un estado de la cuestión en relación a la emergencia y a la expansión de la literatura francófona que produce un objeto de estudio ya independiente de la literatura francesa. Por lo tanto, el criterio que delimita este corpus se sustenta en el hecho artístico en sí. En este sentido, señalan los autores

Mais les auteurs ont tenu à conserver les mêmes critères tout au long de leur inventaire : leur **plaisir de lecteurs** à rencontrer dans les textes un authentique travail d'écriture ; le sentiment de percevoir, à travers le jeu littéraire sur une même langue, l'**affirmation des cultures** les plus diverses. Étrange étrangeté de ces textes francophones, si proches par le partage de la langue, si attachés à dire l'irréductible d'une culture dont ils émanent (et que parfois ils construisent). (Joubert *et al.*, 1986: 9).⁶⁴

Ahora bien, una vez delimitado el campo, arribamos a la siguiente pregunta

Qu'est-ce qui fait qu'un écrivain, une œuvre littéraire de langue française acceptent ou non un adjectif pour définir leur **appartenance** : écrivain belge, poète haïtien, dramaturge québécois, roman algérien, anthologie mauricienne ? [...] c'est que l'appartenance littéraire d'une œuvre tient moins à son origine stricto sensu [*Sic.*] qu'à la « circulation littéraire » dans laquelle elle entre. Supposons un écrivain, Argentin de naissance [...] (c'est Hector Bianciotti en 1985 avec *Sous la miséricorde du Christ*). Impossible d'évoquer la naissance d'une littérature argentine d'expression française: écrit, édité, diffusé, lu, discuté, admiré, voire imité en France, ce roman participe de plein droit de la littérature française. (*Idem*: 15).⁶⁵

⁶⁴ "Pero los autores insistieron en conservar los mismos criterios a lo largo de su inventario: el **placer como lectores** de encontrar en los textos un auténtico trabajo de escritura; el sentimiento de percibir, a través del juego literario en un mismo idioma, la **afirmación de las culturas** más diversas. Extraña extrañeza de estos textos francófonos, tan cercanos por compartir el idioma, tan apegados a decir lo irreductible de una cultura de la cual emanan (y que, a veces, ellos mismos construyen)." (Joubert et al., 1986: 9). El resaltado corresponde al original.

⁶⁵ "¿Qué hace que un escritor, una obra literaria en lengua francesa, acepten o no un adjetivo para definir su **pertenencia**: escritor belga, poeta haitiano, dramaturgo quebequense, novela argelina, antología mauriciana? [...] sucede que la pertenencia literaria de una obra depende menos de su origen stricto sensu [*sic*] que de la 'circulación literaria' a la cual ingresa. Tomemos como ejemplo un escritor,

Sostener entonces el hecho de que una obra literaria o un escritor ingresan en una literatura nacional de acuerdo con los circuitos de producción y de circulación por los cuales transitan, constituye un criterio expansivo, inclusivo; sin embargo, autores como Copi o Alcoba aún no son visibilizados hasta aquí.

En 1988, la misma editorial, Bordas, publica *XX^e Siècle* (Lagarde et Michard, 1988) en cuyo subtítulo ya se delimita el objeto de estudio y se explicita la metodología a partir de la cual será abordado: *Les grandes auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*. Resulta evidente que el criterio impone una organización histórica del campo literario, decisión fundamentada en el “Avant-propos”:

Le lecteur y retrouvera à peu près la même méthode de présentation que dans les recueils précédents : les vues d'ensemble de l'*histoire littéraire* s'éclairent par le contact direct avec de *pages représentatives* qui permettent à chacun de fonder son appréciation personnelle. [...] la sélection opérée par le temps avait facilité notre choix. (Lagarde et al., 1988: 3).⁶⁶

Es fundamental destacar el recorte que en esta antología se realiza del objeto de estudio respecto de las literaturas francófonas:

Dans le cadre limité de cette anthologie, il nous est impossible de donner un panorama et des extraits significatifs des **littératures francophones**. Nous renvoyons donc aux ouvrages sur la question publiés aux éditions BORDAS. (*Ídem*: 4).⁶⁷

argentino de nacimiento [...] (se trata de Hector Bianciotti, en 1985, con *Sous la miséricorde du Christ*). Es imposible evocar el nacimiento de una literatura argentina de expresión francesa: escrita, editada, difundida, leída, discutida, admirada, incluso imitada en Francia, esta novela participa de pleno derecho de la literatura francesa.” (Joubert et al., 1986: 15). El resaltado corresponde al original.

⁶⁶ “El lector encontrará casi el mismo método de presentación que en las recopilaciones anteriores: las visiones generales de la historia literaria se aclaran en el contacto directo con las páginas representativas que permiten, a cada uno, fundar su apreciación personal. [...] la selección operada por el tiempo había facilitado nuestra elección.” (Lagarde et al., 1988: 3).

⁶⁷ “En el marco limitado de esta antología, nos es imposible ofrecer un panorama y extractos significativos de las literaturas francófonas. Por ello, remitimos a las obras que sobre dicha cuestión publicó la editorial BORDAS.” (*Ídem*: 4).

Considero que esta omisión acerca de todo un corpus, como lo es la literatura francófona, en una antología en la que se aborda el siglo en el que surge la literatura francófona como tal evidencia los mecanismos que operan en la conformación de un patrimonio literario nacional.⁶⁸ Sin embargo, al interior de esta *Collection littéraire* encontraremos casi una veintena de escritores nacidos fuera del Hexágono pero cuya lengua literaria fue la lengua francesa. En esta nomenclatura en la que predomina la arbitrariedad de criterios para designar a un escritor como francés, se incorpora al suizo Blaise Cendrars (1887-1961) “[qui] est devenu Français d’âme et de corps en perdant un bras dans les rangs de la Légion étrangère où il est engagé en 1914.”⁶⁹ (Lagarde *et al.*, 1988: 33); a Guillemus-Apollinaris-Albertus (Wilhelm Apollinaris / Guillaume Apollinaire) nacido en Roma en 1880, pero cuyas educación y producción literaria fueron en lengua francesa. En esta antología también aparece la figura de Jules Supervielle (1884-1960) nacido en Montevideo, pero cuya nacionalidad era francesa.

Un aporte evidente en la antología de Lagarde et Michard es el capítulo “L’évolution de la critique”; allí, reconocen la crítica universitaria como uno de los fundamentos de la historia literaria, aún anterior a Sainte-Beuve, Taine y Renan. A continuación, Lagarde et Michard describen la expansión que se produjo en el campo de la crítica a partir del lanzamiento de la *NRF*, de los trabajos y las publicaciones de Albert Thibaudet que abordé anteriormente. También analizan las “nuevas aproximaciones críticas” entre las que consideran el estructuralismo y la crítica temática (1988: 868). Cierro la

⁶⁸ Ver apartado “iv. De la Literatura Francesa a las literaturas francófonas: la lengua como frontera”, en donde se describe el surgimiento de la francofonía.

⁶⁹ “[quien] se convirtió en francés de alma y de cuerpo al perder un brazo en las filas de la Legión Extranjera, donde se enlistó en 1914.” (Lagarde et al., 1988: 33).

reseña sobre este ejemplar con la siguiente consideración, el alcance de la aseveración sobre la importancia de la crítica universitaria en la producción de la historia literaria llega hasta hoy, es decir, tomar conciencia sobre lo que implica la función de docentes universitarios, acerca del conocimiento que generamos, de cómo lo incorporamos a las currículas y de la circulación que le damos a aquello que producimos.

Itinéraires littéraires es una colección compuesta por siete tomos, publicada por Hatier entre 1988 y 1991, y ofrece una historia de la literatura, de autores y de estilos literarios desde la Edad Media hasta el Siglo XX; su objetivo es ostensivamente didáctico y para asegurar este propósito, cada tomo está estructurado en períodos literarios. Resulta interesante señalar que se omite desde el título y en los sucesivos “avant-propos” el alcance geográfico, lingüístico o cultural de esta historia de la literatura. La delimitación del objeto de estudio de esta colección aparecerá enunciada de manera solapada y sólo devendrá explícita si se buscan minuciosamente esas fronteras. De este manera, es que noto que en el primer volumen “Moyen Âge – XVI^e Siècle” se hace referencia a que se citarán fragmentos “d’auteurs étrangers” –entre los que figuran Catulo, Dante, Esopo, Petrarca, Shakespeare, Virgilio– por lo que se entiendo que estos “itinéraires littéraires” tendrán como objeto, en principio, la literatura francesa. Lo que destaco además del prólogo de este primer volumen es, tal como señalé anteriormente, su propósito didáctico ya que en esta voluntad de conformar un material disponible para la enseñanza de la literatura está implicada de un modo inherente la conformación del canon.

Des questions fermées cherchent à faciliter la lecture de l’élève ; des questions plus ouvertes offrent des pistes d’études s’inscrivant dans la ligne actuelle de l’analyse

littéraire, en conformité avec les instructions publiées dans le *Bulletin officiel de l'Éducation nationale*. (Armand, 1988: 2).⁷⁰

En el volumen que le sigue al anteriormente citado, se ratifica de alguna manera esta frontera del objeto de estudio cuando el autor señala que este *dossier* comprende "[...] **des textes de littérature étrangère** qui permettent d'élargir le champ en offrant des parallèles entre les auteurs français et les grands auteurs de littérature européenne de leurs temps [...]"⁷¹ (Horville, 1988: 3); es decir que esa ampliación del objeto sólo reside en aplicar los procedimientos del comparativismo, perspectiva que se sostiene en el volumen correspondiente al siglo XVIII. En los tomos que componen el "XIX^e Siècle", se señala que se incluyen "[...] quelques textes critiques et des extraits d'auteurs étrangers qui apportent au lecteur un éclairage complémentaire sur l'écrivain dont il est question."⁷² (Décote, Dubosclard, 1988: 4). Lo que encontramos aquí, al igual que en *Dictionnaire des écrivains français* (1971), es la inclusión de cuatro autores nacidos tanto fuera de Francia como de los territorios de habla francesa; se trata de autores que ya mencioné anteriormente: Laforgue, Ducasse, Supervielle y Heredia –provenientes de Montevideo los primeros, y de Cuba, el último– en los que el hecho de que se hayan formado durante alguna de las etapas educativas, en Francia, les otorga sin discusión el lugar para conformar la Literatura

⁷⁰ "Algunas preguntas cerradas buscan facilitar la lectura del alumno; algunas preguntas más abiertas ofrecen pistas de estudio que se inscriben en la línea actual del análisis literario, en conformidad con las instrucciones publicadas en el Boletín Oficial de la Educación Nacional francesa." (Armand, 1988: 2).

⁷¹ "[...] textos de literatura extranjera que permiten ampliar el campo estableciendo paralelismos entre los autores franceses y los grandes autores de literatura europea de sus tiempos [...]" (Horville, 1988: 3). Resaltado en el original.

⁷² "[...] algunos textos críticos y extractos de autores extranjeros que aportan al lector un enfoque complementario sobre el escritor en cuestión." (Décote, Dubosclard, 1988: 4).

Francesa. Sin embargo, como veremos más adelante, este criterio no es sostenido respecto de otros escritores.

En los dos tomos que componen el volumen del siglo XX, a diferencia del propósito que albergaba el hecho de citar autores extranjeros en el volumen de la Edad Media, emergen aquí los más diversos matices acerca de las causas de por qué se incorporan ciertos nombres. Veamos cuáles constituyen los criterios para integrar a autores a la Literatura Francesa dentro de esta colección:

La primera figura “étrangère” que aparece es Gabriele D’Annunzio (1863-1938) nacido en Italia, resaltada en los *Itinéraires littéraires* por su excentricidad; se hace referencia a su obra escrita en italiano y traducida al francés como *Nocturne*. El alemán Thomas Mann (1875-1919) es evocado a partir de la traducción al francés de su obra *La mort à Venise*. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) nacido en Italia, quien publicó en francés en “Le Figaro” el *Manifeste du futurisme*.

Luego, se integran al listado tres autores anglófonos: James Joyce (1882-1941), William Faulkner (1897-1962) y Virginia Woolf (1882-1941). El primero, irlandés, reconocido por su obra *Ulises*, de la cual se destaca el empleo del monólogo interior. Faulkner, norteamericano, cuya obra es distinguida en *Itinéraires littéraires* por el empleo de numerosas innovaciones: “[...] multiplicité des narrateurs, monologue intérieur, refus de la chronologie, qui font de lui un précurseur du roman contemporain.”⁷³ (Décote, Dubosclard, 1988: 126). Por último, la escritora inglesa de quien se enuncia

⁷³ “multiplicidad de narradores, monólogo interior, rechazo da la cronología, que hacen de él un precursor de la novela contemporánea.” (Décote, Dubosclard, 1988: 126).

Virginia Woolf s'est assez vite détachée de la conception du roman traditionnel, doté d'une solide intrigue et de personnages bien individualisés : elle construit des récits à l'architecture musicale, rythmés par des leitmotive, des soliloques, des bribes de monologue intérieur, des descriptions surgies d'un regard. Son œuvre constitue une appréhension poétique du monde et entretient à cet égard plus d'un rapport avec celle de Proust. (*Ídem*: 148).⁷⁴

En estos tres casos, al igual que en el de Thomas Mann se evidencia una puesta en valor desde las dimensiones estética, creativa y artística.

A continuación se citan dos autores alemanes debido a la relación de reciprocidad con la literatura francesa: Erich Marie Remarque (1898-1970) que fue influenciado por el escritor francés Henri Barbusse; Robert Musil (1880-1942) que fue el precursor de los llamados *romans-fleuves*. Otros casos en las que las obras de autores no fueron escritas en francés, pero son incluidas en esta colección por su contacto con la literatura francesa son los autores: Ernest Hemingway (1898-1961), escritor anglófono puesto en relación con André Malraux ya que "[...] comme lui, il participe à la guerre d'Espagne dans les rangs républicains; comme lui, il a tiré de cette expérience un récit; comme lui, il pratique à cette occasion un type de narration très dépouillée qui n'exclut pas un certain lyrisme."⁷⁵ (*Ídem*: 256). También el autor italiano Luigi Pirandello (1867-1936) que marcó el teatro del siglo XX. Se suman, Octavio Paz (1914-1998), escritor mexicano que homenajeó a René Char con un poema; Mishima (1925-1970) reconocido como el escritor japonés más célebre en

⁷⁴ "Virginia Woolf se alejó bastante rápido de la concepción de novela tradicional, dotada de una intriga sólida y de personajes bien individualizados: construyó relatos con arquitectura musical, con ritmos dados por leitmotiv, soliloquios, fragmentos de monólogo interior, descripciones surgidas de una mirada. Su obra constituye una aprehensión poética del mundo y mantiene, desde este punto de vista, más de un vínculo con la de Proust." (*Ídem*: 148).

⁷⁵ "[...] como él, participó en la guerra de España en las filas republicanas; como él, sacó de esta experiencia un relato; como él, practicó, en esta ocasión, un tipo de narración muy austera que no excluye cierto lirismo." (*Ídem*: 256).

Francia, atributo que se le otorgó a partir de la publicación de *Mishima ou la vision du vide* (1980) a cargo de Marguerite Yourcenar.

Encuentro también los casos de Arthur Adamov (1908, Rusia – 1970, París) y de Georges Schehadé (1907, Egipto – 1989, París) que adoptaron el francés –lengua segunda– como lengua literaria. En cambio, Paul Celan (1920, Rumania – 1970, París) produjo en alemán pero el hecho de vivir en París le otorgó visibilidad a su obra a tal punto que es incorporado a esta Historia de la Literatura. En cambio, Italo Calvino (1923-1985), escritor italiano, forma parte de estas páginas por haber integrado el grupo conocido como OuLiPo.⁷⁶

En un apartado titulado “Songes te mensonges de la langue: Gracq, Mandiargues, Cohen, Des Forêts”, son citados Dino Buzzatti (1900-1972), escritor italiano de cuya obra se destaca en esta colección, la traducción de *Le Désert des Tartares*, y el pensador alemán Ernst Jünger (1895-1998) que fue leído por el autor francés Julien Gracq.

Es interesante detectar, en esta colección, en cuanto a la literatura maghrebí dos aspectos: por un lado, los autores aquí nombrados –Tahar Ben Jelloun, Kateb Yacine y Albert Memmi– escribieron en francés. Por otra parte, se resalta un aspecto que comparten: “[ils] ont acquis une formation universitaire en français, souhaitent

⁷⁶ OuLiPo fue el término que escritores, poetas y matemáticos eligieron para designar su grupo de experimentación de nuevas formas literarias que Raymond Queneau junto con François Le Lionnais fundaron en 1960. Las siglas significan “L’Ouvroir de littérature potentielle”. Otros miembros del grupo fueron Georges Perec, Jean Lescure, Italo Calvino, Harry Mathews, Jacques Roubaud, etc. Tanto sus métodos como sus objetivos fueron explicados en dos publicaciones: *Bâtons, chiffres et lettres* (1965) de Queneau y *La littérature potentielle* (1973) realizada por varios autores. Uno de los principales fundamentos de los “oulipiens” tiene que ver con que rechazaban el azar y la inspiración mágica en la creación literaria; para ellos, la literatura no podía resultar de un acto de inconsciencia. En ese mismo sentido, forzaban al lector a que “movilizara su imaginación y estimulara su creatividad” para acceder al sentido de esos textos. Es este último sentido lo que vuelve a literatura OuLiPo “potencial”. (Décote, 1991: 243).

participer, sous la forme d'un apport original, à la vie culturelle et littéraire de la France."⁷⁷ (Ídem: 306). Es decir que la lengua francesa constituye la razón por la cual forman parte de esta colección. De igual manera es presentada la literatura quebequense por el hecho de que el francés es lengua oficial de ese Estado; allí se menciona a dos autoras consideradas modernas –Anne Hébert y Antonine Maillet–.

Hay otros escritores, como es el caso del colombiano Gabriel García Márquez (1928-2014) que aparece entre los nombres que aquí señalamos por el hecho de haber recibido el premio Nobel de Literatura. Otra de las presencias que expanden las fronteras del objeto de estudio de la colección es el autor Emil-Michel Cioran (1911-1995) nacido en Bucarest; en 1949 publica su primera obra en francés y desde allí el resto de su producción sería en lengua francesa.

El último apartado de la colección *Itinéraires littéraires* se titula "Brève anthologie des années quatre-vingts", allí se argumenta que "[...] nous avons retenu, pour ce dernier chapitre, une vingtaine de noms qui nous ont paru significatifs des démarches les plus singulières et des écritures les plus prometteuses des années quatre-vingt."⁷⁸ (Décote, 1991: 404). A partir, entonces, de esta premisa, se mencionan al norteamericano John Irving (1942) cuya primera novela traducida al francés fue *L'Hotel New Hampshire* en 1982; el italiano Umberto Eco (1980-2016), figura aquí destacada por *Le nom de la rose*. Por último, se hace referencia a Richard Millet (1953), escritor francés que pasó parte de su infancia en el Líbano, y que escribió *Le sentiment de la langue*, obra que

⁷⁷ "[ellos] adquirieron una formación universitaria en francés, desean participar, con un aporte original, de la vida cultural y literaria de Francia." (Ídem: 306).

⁷⁸ "[...] hemos seleccionado, para este último capítulo, unos veinte nombres que nos parecieron significativos referidos a los métodos más singulares y a las escrituras más prometedoras de los años ochenta." (Décote, 1991: 404).

obtuvo el reconocimiento de la Académie Française; finalmente, el escritor alemán Peter Handke (1988) que, junto con Günter Grass, son considerados los más importantes escritores de fines de siglo.

Resulta evidente que la labor de fundamentar los criterios de una antología o de una historia de la literatura terminan por escapar de la rigurosidad de sus propios basamentos y deviene en arbitraria, pero no azarosa.

En 1994, la editorial Fondo de Cultura Económica publicó tres tomos titulados *Literatura francófona*, en los que se abordan este objeto de estudio desde tres espacios continentales: Europa, América y África. El primero de ellos comienza así: “Como observadores atentos e interesados, pero en cierto modo ajenos, puede asaltarnos la duda de si los pueblos de habla francesa son culturalmente incompletos sin Francia.” (López Morales, 1994: 7). Ése es el propósito, otorgar esa “completitud cultural” fuera de Francia o sin ella a partir de la conformación de otra historia literaria cuyo factor en común sea la lengua francesa. El prólogo de este primer volumen prepara un terreno teórico que cimentará esta antología; allí se alude a la cuestión territorial demarcada por la expansión lingüística de la “langue d’oïl”, por lo que se infiere la aseveración de que la lengua precede a la existencia de los Estados. Es decir, Suiza, Bélgica y Francia formaban un territorio lingüístico y posteriormente se volvieron Estados. Luego, esa unidad idiomática es matizada por las singularidades que caracterizan a cada región respecto de su producción literaria, y en ese sentido, la autora otorga a Suiza y a Bélgica el atributo de “cuna de plumas célebres en las letras francesas”, a la vez que señala que “Controvertible o no según un criterio de identidad

–¿cultural, lingüística, nacional...?–, existe una literatura belga y una literatura suiza de habla francesa que se imponen por su historia y por su calidad intrínseca.” (9). Resulta curioso el hecho de concebir la “existencia” de una literatura por su calidad, porque esto implicaría el reconocimiento dentro del circuito de recepción.

Dos años después de esa publicación, 1996, se publica el segundo tomo de esta edición que atiende el espacio continental de América. Dentro de este tomo, en lo que la autora titula como “Advertencias” se justifica la ausencia de Francia dentro del corpus previsto, sustentada en tres argumentos: el primero de ellos señala que el propósito de esta publicación de tres tomos tiene como propósito superar los adjetivos de “conexas y marginales” que en 1958 se les había atribuido a estas literaturas en la publicación de Raymond Queneau, que comenté anteriormente. El segundo argumento apunta a crear un antecedente teórico como justificación; allí se explica que en la publicación de 1984 de la editorial Bordas ya había sido separado el corpus de literatura francófona del de literatura francesa. En la tercera argumentación, López Morales asume que el término francofonía en sí mismo da cuenta de lo que es producido fuera de Francia, pero ambos conceptos están ligados por la lengua en común. No lo explica la autora en estos términos, pero entiendo que lo que ella quiere evitar es ser redundante. Sin embargo, sostengo que el problema no es simplemente semántico, más bien, sería necesario y adecuado que lo francófono abarque lo francés; acción que más adelante asumirán Boivin y Dufour en su antología *Les identités francophones*.

Si leemos los tres tomos en conjunto, el orden de las publicaciones responde a una organización cronológica de la evolución y expansión de la lengua francesa. Ya

expliqué cómo aborda en el primer tomo este aspecto; el ejemplar que corresponde a América refiere a que se trata del “área de expansión del primer imperio colonial francés, a partir del siglo XVI.” (López Morales, 1996: 5). En el tercer tomo, la autora ciñe la selección al empleo de la lengua francesa en la producción literaria.

López Morales divide el corpus americano en dos espacios que conforman dos corpus: literatura francófona de las Antillas, por un lado; y literatura francófona de Québec y Luisiana por otro. Lo más valioso que ofrece este ejemplar es la antología, es decir, el acceso a textos literarios que no circulaban en español hasta ese momento, sobre todo por el hecho de que no solo incorpora narrativa o poesía, sino porque agrega ensayos que desde su materia temática evidencian la complejidad de una identidad en proceso. Pero esa virtud es opacada por la manera generalizada de abordar el corpus y de justificar su conformación. Para la zona de Antillas, la autora describe desde los puntos de vista histórico, político, económico y cultural los procesos de esclavitud y de emancipación de las islas que conforman esta “área cultural” (10) según como López Morales la denomina. De manera análoga, explica la conformación del campo literario antillano vinculado con la lengua francesa y al *créole*, primero en una etapa de imitación de los modelos franceses y luego de reacción, cuestionamiento y resistencia. Lo que omite y que es lo que le quita exhaustividad a este análisis es que no indica las diferentes relaciones políticas de cada isla respecto de la metrópoli: es radicalmente distinta la situación de Haití que la de los “Départements et territoires d’outre-mer” (DOM-TOM) también llamados “France d’outre-mer” que integran, entre otras, las islas Martinica, San Martín y Guadalupe, ya que estos últimos son territorios franceses fuera de la metrópoli, no se trata de ex colonias, por lo tanto, sus condiciones de

producción, el acceso a circuitos de recepción y de circulación resultan totalmente diferentes. En este sentido, los criterios de esta antología son contradictorios ya que por un lado no se incluye a Francia como producción francófona pero sí sus territorios de ultramar.

Respecto de la otra “área cultural” que aborda López Morales –Québec y Luisiana– encuentro otro tipo de generalidades como la de no distinguir entre el “quebequés” (*québécois* en francés), que es la variedad más extendida del francés en Canadá, del francés “canadiense” –término que comprende igualmente al francés de Acadia, otra variedad del francés canadiense llamada “cajún”–, y que es la misma variante que se emplea en Luisiana. Aunque en las introducciones a cada área cultural, la autora manifiesta conocer los procesos históricos, políticos y culturales que produjeron que el francés se emplee en estos espacios geográficos, no logra esta serie de fundamentaciones dar cuenta de los modos complejos en que cada una de estas literaturas participa de un corpus nacional a la vez que integra la literatura francófona. Por el contrario, los fundamentos sobre los que se cimentan los corpus de los tres tomos producen un efecto homogeneizante sobre una literatura que aún hoy discute sus propios alcances.

El último y tercer tomo dedicado a África (1997), organiza este corpus en dos grandes áreas, según lo que la misma autora expresa:

[...] atendiendo más bien a una idea de unidad cultural, optamos por distinguir sólo dos grandes bloques: el de la franja mediterránea conocida como Magreb, y el vasto espacio sud sahariano correspondiente a las ex colonias francesas y belgas, que actualmente incluye una veintena de países negroafricanos. En el primer caso, la cultura árabe representa el fondo común y determinante del conjunto formado por Argelia, Marruecos y Túnez. En cuanto a África negra, el patrimonio cultural y racial compartido por todos estos países poco tiene que ver con las actuales fronteras políticas; en cambio,

sobresalen los orígenes comunes y el parentesco en las preocupaciones y expectativas plasmadas en su literatura. (López Morales, 1997: 9).

Si bien la autora adopta la acepción literal del Magreb "(mot arabe signifiant 'le Couchant') désigne les pays du soleil couchant – l'Occident nord-africain – par opposition au Machreq ('le Levant'), qui fait référence aux pays du soleil levant – l'Orient arabe."⁷⁹, que responde también a un conjunto de países ligados por tres rasgos compartidos: el islamismo, el mundo árabe y el elemento bereber, deja de lado el hecho evidente de que en 1989 se crea la "Union du Maghreb arabe". La UMA se crea ante todo con fines políticos y económicos,⁸⁰ sin embargo el hecho de la lengua compartida, expande el territorio geocultural y de ese modo, incorpora a los corpus de

⁷⁹ "(palabra árabe que significa "el Poniente") designa a los países del sol poniente –Occidente de norteáfrica– en oposición al Machreq ('el naciente'), que hace referencia a los países del sol naciente –Oriente árabe–." Extraído de: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Maghreb/131068> . (Consultado el 20/02/2017).

⁸⁰ Los objetivos que expresa la UMA son: "La consolidation des rapports de fraternité qui lient les Etats membres et leurs peuples ; la réalisation du progrès et du bien-être de leurs communautés et la défense de leurs droits. / La réalisation progressive de la libre circulation des personnes des services, des marchandises et des capitaux entre les Etats membres. /L'adoption d'une politique commune dans tous les domaines. En matière économique, la politique commune vise à assurer le développement industriel, agricole, commercial et social des Etats membres.

Dans la perspective d'instituer à terme une union économique maghrébine entre les cinq Etats membres, les étapes suivantes ont été fixées : l'institution d'une zone de libre échange avec le démantèlement de l'ensemble des obstacles tarifaires et non tarifaires au commerce entre les pays membres. / L'union douanière tendant à instituer un espace douanier unifié avec adoption d'un tarif extérieur commun vis-à-vis du reste du monde. / Le marché commun qui doit consacrer l'intégration des économies maghrébines avec la levée des restrictions à la circulation des facteurs de production à travers les frontières nationales des pays membres. " // "La consolidación de los vínculos de fraternidad que unen a los Estados miembros con sus pueblos; la concreción del progreso y del bienestar de sus comunidades y la defensa de sus derechos. / La concreción progresiva de la libre circulación de personas, de servicios, de mercancías y de capitales entre los Estados miembros. / La adopción de una política común en todos los ámbitos. En materia económica, la política común busca garantizar el desarrollo industrial, agrícola, comercial y social de los Estados miembros.

Con la perspectiva de instituir a término una unión económica magrebí entre los cinco Estados miembros, se fijaron las siguientes etapas: la institución de una zona de libre intercambio, mediante la desarticulación de todos los obstáculos tarifarios y no tarifarios para el comercio entre los países miembros. / La unión aduanera que busca instituir un espacio aduanero unificado con la adopción de una tarifa exterior común para el resto del mundo. / El mercado común que debe consagrar la integración de las economías magrebíes con la supresión de las restricciones a la circulación de los factores de producción a través de las fronteras nacionales de los países miembros". (Extraído de: <http://www.maghrebarabe.org/fr/obj.cfm> , consultado el 21/02/2017).

literaturas francófonas autores provenientes de Estados tales como Libia y Mauritania, y otras veces, mucho menos frecuente, hasta de Egipto. No es éste el caso, tal como López Morales lo fundamenta; en esta selección el corpus se ajusta a más de una decena de escritores argelinos, cuatro tunecinos y cinco marroquíes. Pero, presenta esta selección dos decisiones arbitrarias e infundadas: se incorpora a dos escritores franceses –Azouz Begag y Nina Bouraoui, ambos con padres argelinos–, un escritor libanés –Amin Maalouf– y a una escritora nacida en Egipto –Andrée Chedid–. No puedo dejar de señalar la confusión que genera el hecho de que López Morales integre estos últimos dos escritores a la producción del Magreb cuando ella misma en el índice los señala como libaneses, es decir, integra al África un Estado que es asiático, además de decidir omitir la procedencia (Egipto, África) de Chedid ya que es allí donde la escritora establece vínculo con el francés. Estas decisiones podrían estar justificadas por López Morales, sin embargo, además de no fundamentarlas constituyen un error no sólo geográfico, sino metodológico y conceptual que se alejan del propósito de dar cuenta de un corpus de literatura escrita en francés fuera de Francia con todo lo que ello implica.

El mismo año que la publicación del tercer tomo compilado por López Morales, Jean D'Ormesson publica *Une autre histoire de la littérature française* (1997); la tapa del libro ostenta; por un lado, el hecho de que el autor integra la Académie Française (desde 1973) y, por otra parte, el título anuncia una promesa que no va a cumplir: “una *otra* historia”. Lo que D'Ormesson realiza es insistir en los ya considerados clásicos autores de lengua francesa; justifica allí que la literatura francesa está

vinculada al origen de la lengua que actualmente es el francés. El criterio para conformar ese corpus está sostenido en un solo argumento, el del placer –*Mon plaisir en littérature* (1997: 15), y organizado cronológicamente en tres períodos: clásico, romántico y entre-guerras. Concluye su “Avant-propos” con la siguiente aseveración:

Ce que lecteur trouvera ici, ce n’est ni une histoire de l’esprit créateur, ni une interrogation sur la nature et le sens de la littérature, ni une analyse stylistique des œuvres, ni une étude critique de ces textes : c’est une galerie de portraits où les anecdotes ne manquent pas. (1997: 17).⁸¹

Más de un siglo después de la publicación de la enorme obra crítica de Sainte-Beuve, encuentro semejanzas entre estos dos autores –tal como anticipé– que dan cuenta del sostenimiento de prácticas, metodologías y criterios que resultan extintas ante un objeto de estudio que se ha transformado, ampliado y que es dinámico.

En 1998, se publica en París *Littératures francophones. II. Les Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. En este ejemplar, sin ningún tipo de prólogo, se ingresa en el análisis de tres grupos geopolíticos anunciados en el título; el abordaje que asume cada autor respecto de cada grupo parte desde lo histórico hacia lo específicamente literario; es decir, se trata de un abordaje sociológico de la literatura. Este ejemplar junto con otros ya mencionados, irán consolidando desde la crítica la expansión y la transformación del objeto de estudio.

En 1999, en Barcelona se publica en francés *Voix de la francophonie. (Belgique, Canada, Maghreb)*; se trata de las actas que resultaron del “Premier Congrès

⁸¹ “Lo que el lector encontrará aquí no es ni una historia del espíritu creador, ni una interrogación sobre la naturaleza y el sentido de la literatura, ni un análisis estilístico de las obras, ni un estudio crítico de estos textos: es una galería de retratos en la cual no faltan las anécdotas.” (D’Ormesson, 1997: 17).

International de Littérature francophone (Belgique, Canada, Maghreb)”. Las editoras, Lúdia Anoll y Marta Segarra, dan por supuestos los conceptos de literatura y de francofonía que conforman un mismo sintagma, y que organizan la clasificación de los trabajos de los demás autores. Tampoco se justifica en la edición la omisión de otras “zonas” francófonas tales como Suiza, África subsahariana o el Caribe. Si bien esta publicación aborda literaturas incipientemente estudiadas hasta ese momento, adopta criterios de selección reduccionistas e infundados.

En contraposición con la publicación que acabo de describir, en 2008 también como resultado de un congreso, en esta ocasión del “XII^e Congrès mondial de la Fédération internationale des professeurs de français (FIPF)”, se publica en Québec la antología *Les identités francophones* dirigida por Aurélien Boivin y Bruno Dufour. En el prefacio, Abdou Diouf –Secrétaire générale de la Francophonie– manifiesta que el motivo de ese encuentro fue volver a discutir “tant à l’usage de la langue française qu’à la communauté des pays qui la partagent.” (Boivin, 2008: 5). ¿Por qué contraponer esta publicación a la de Anoll y Segarra? Porque por primera vez en una antología literaria en lengua francesa, Francia ingresa como literatura francófona. Esta acción de integrar la literatura del hexágono evidencia que el criterio excluyentemente fundamental de la francofonía lo constituye la lengua francesa. Es decir, se conforma de esta manera una zona supranacional y monolingüista que se sostiene desde los sucesivos prefacios que introducen cada capítulo tal como afirma aquí Boivin:

Les identités francophones se veut un instrument didactique destiné à venir en aide aux professeurs de français, mais aussi à tous ceux et celles qui s’intéressent à la Francophonie, à la langue française donc et à la culture des peuples qui ont en commun cette langue, [...]. Voilà ce qui a guidé les responsables de cette anthologie, qui pose clairement, par le choix des textes, non seulement la question de l’identité ouvertes au dialogue et à la fraternité entre les peuples qui ont la langue française comme partage,

comme trait d'union, mais aussi celle de l'appartenance à une grande entité, la Francophonie. (2008: 9).⁸²

Esta antología organiza la francofonía en regiones según lo que los mismos editores expresan: Acadie, Afrique, Antilles, Belgique, Canada français, Égypte, Europe centrale et orientale, France, Liban, Maroc, Québec, Suisse. Ya desde las zonas geoculturales que demarca la edición quiero señalar que se trata de una de las compilaciones más exhaustivas y menos arbitrarias en el sentido de que preservan, en ese modo de organizar, esa pretendida diversidad cultural. El propósito de toda antología alberga las intenciones de seleccionar y destacar; aquí, la selección está sustentada en el criterio lingüístico y la puesta en valor está contenida en el objetivo de difusión de esos textos y, sobre todo, tal como lo manifiesta el título, en la configuración de identidades francófonas. En este sentido, la conformación de este patrimonio literario no está ceñida a la cuestión estética, es decir, el valor literario de cada texto, sino a cómo cada uno de ellos contribuye a la configuración de una identidad lingüística diversa; la idea de representatividad se desplaza así de lo artístico a lo sociocultural. Esta premisa atraviesa los prefacios de toda la antología a partir de la construcción de un campo semántico que refiere a una identidad cultural diversa que nace y se justifica en la historia de esas regiones a las que se alude. Pues bien, la literatura que ingresa en esta antología debe ser testimonio de esa identidad no exclusivamente desde lo temático, sino también desde lo subjetivo autoral y/o narrativo. Es en ese

⁸² "*Les identités francophones [Las identidades francófonas]* pretende ser un instrumento didáctico destinado a ayudar a los profesores de francés pero, también, a todos aquellos y aquellas que estén interesados en la Francofonía, en la lengua francesa y en la cultura de los pueblos que tienen en común esta lengua, [...]. Esto fue lo que guió a los responsables de esta antología, que plantea claramente, con la elección de los textos, no solo la cuestión de la identidad abierta al diálogo y a la fraternidad entre los pueblos que comparten la lengua francesa como punto de encuentro, sino también la pertenencia a una gran entidad, la Francofonía." (Boivin y Dufour, 2008: 9).

sentido que se privilegia qué dice el texto a cómo lo dice; de manera que, al interior de esta antología están reunidos poemas, fragmentos de narrativa, ensayos, prefacios de textos críticos, entre otros. Y en la configuración de esa identidad diversa, Francia necesariamente también la constituye. Entiendo entonces que la decisión de integrar a la antología la “littérature française” responde de algún modo a lo que en 2007 ya se venía gestando, el manifiesto “Pour une littérature-monde en français”; Viviane Youx en el prefacio que corresponde a la literatura francesa, sostiene

[...] cette appellation [littérature française] pouvait-elle facilement s’appliquer à la production nationale, toutes zones géographiques confondues ? Nous avons très vite pris conscience que les frontières étaient floues et mouvantes, entre les hexagonaux, les écrivains d’origine étrangère vivant en France et publiant en français depuis longtemps, les auteurs étrangers écrivant en français, voire publiant en France, mais refusant bien évidemment d’être assimilés à la sphère française ; les Français « du but du monde », dont les préoccupations sont fort peu hexagonales... Nous avons donc été amenés à faire des choix dictés par les zones géographiques délimitées par cet ouvrage : lieu de résidence, lieu d’écriture, plus que nationalité ou rapport à la langue. (Boivin et Dufour, 2008: 171).⁸³

Si bien este párrafo es prometedor, lamentablemente no se traslada ese propósito a la selección que integra ese capítulo ya que de quince autores, catorce provienen de Estados en los que el francés es lengua oficial; sólo una autora, Leslie Kaplan, nacida en New York, viene de otra lengua y adopta el francés cuando se muda a París durante su niñez.

Otro aspecto que inaugura esta antología respecto de las demás historias de literaturas francófonas es el hecho de incluir autores que han adoptado el francés

⁸³ “[...] esta denominación [literatura francesa] podía aplicarse fácilmente a la producción nacional, teniendo en cuenta todas las regiones geográficas? Muy rápidamente, nos dimos cuenta de que las fronteras eran borrosas e inestables, entre los franceses del hexágono, los escritores de origen extranjero que vivían en Francia y publicaban en francés desde hacía mucho tiempo, los autores extranjeros que escribían en francés y publicaban, incluso, en Francia, pero que rechazaban, evidentemente, ser asimilados a la esfera francesa, los franceses “del fin del mundo” cuyas preocupaciones no eran las del hexágono... Tuvimos, entonces, que hacer elecciones dictadas por las zonas geográficas delimitadas por esta obra: lugar de residencia, lugar de escritura, más que nacionalidad o relación con la lengua.” (Boivin y Dufour, 2008: 171).

como lengua literaria. En el apartado dedicado a “Europe centrale et orientale” por primera vez se menciona la palabra exilio que se acerca al problema que yo planteo en este trabajo. Explica Rennie Yotova en ese apartado: “Nombreaux sont les écrivains exilés des régimes totalitaires qui écrivent en français et vivent l’expérience de l’exil et l’entre-deux langues de manière très différente.”⁸⁴ (Boivin et Dufour, 2008: 153). Pero va a distinguir entre dos tipos de exilios; para ello cita a Věra Linhartová que entiende que la primera diferencia se establece entre “l’exil forcé et l’exil volontaire” (*Ibidem*) cuyo sentido está de algún modo explicado en la cita anterior. Por otra parte, considera que hay un “exil subi” y un exil “transfiguré”. Mientras la clasificación del primer grupo tiene que ver con las causas que provocan el exilio, el segundo da cuenta de los modos de asunción que se producen como consecuencia del exilio: “subi” que refiere a la experiencia como padecimiento y, por el contrario, “transfiguré” que propone transformar esa vivencia en algo provechoso. A partir de esta propuesta semántica es que se organiza la selección que compone este apartado.⁸⁵ Los conceptos que Yotova recupera de Linhartová sobre el exilio le ofrecen un marco teórico que

⁸⁴ “Son muchos los escritores exiliados de los regímenes totalitarios que escriben en francés y viven, de maneras muy diferentes, la experiencia del exilio y el sentimiento de entre-dos-lenguas.” (Boivin y Dufour, 2008: 153).

⁸⁵ Quiero dejar explicitado que no desconozco que el concepto de “exilio voluntario” es empleado de manera frecuente en la crítica e incluso es adoptado por los mismos autores que han migrado. Sin embargo, considero pertinente manifestar que para delimitar y justificar el objeto de estudio del que me ocupo, he decidido ceñirme a los conceptos exilio y migración, específicamente, en su acepción literal y, en ese sentido, no contemplar el concepto de “exilio voluntario” que propone Věra Linhartová. Esta decisión teórica la sustento en el hecho de que la lengua española ofrece términos distintos para dar cuenta de diferentes experiencias migratorias; esos matices lingüísticos posibilitan distinguir la singularidad de cada experiencia fuese exilio, migración, diáspora, éxodo o viaje. Un ejemplo de estas diferencias vivenciales se manifiesta, por ejemplo, si comparamos la migración de Héctor Bianciotti (Argentina) hacia Francia, que no se asemeja en nada al exilio de Atiq Rahimi (Afganistán), no sólo por las experiencias personales en sí, sino también respecto de las condiciones de producción en que crearon sus obras, como así tampoco del ingreso en los circuitos de recepción. Sí en cambio, las producciones artísticas de esos autores son análogas por el hecho del cambio de lengua, del paso de la lengua materna a la adopción de una lengua extranjera. Este planteo lo abordaré en profundidad en la segunda parte del trabajo.

justifica la selección que compone el apartado “Europe centrale et orientale”, conformado por autores que o han adoptado el francés como lengua literaria o se han exiliado –en el sentido en que la autora lo plantea–: Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Dumitru Tsepeneag, Agota Kristoff, Virgil Tanase, Radovan Ivsic, Luba Jurgeson, Kat(al)i(n) Molnár, Maria Maïlat, Ghérasim Luca, Rouja Lazarova, Andreï Makine, Kolja Mićević, Besaa Myftiu, Matéi Visniec, Émile Michel Cioran y Vassilis Alexakis. Serán las figuras autorales las que albergarán el sentido de la representatividad –de una experiencia, en este caso– y los fragmentos de obras seleccionados fortalecen ese mismo sentido. Es así como Yotova incluye prefacios de textos críticos de estos autores y ensayos además de narrativa y poesía que responden desde lo temático al objetivo del apartado. Otro aspecto que quiero destacar y que también hace eco de los postulados en el manifiesto “Pour une littérature-monde en français” es dar cuenta de cómo el sistema de premiación otorgado por instituciones legitimantes, como l’Académie française, habilita el ingreso de los autores laureados en la tradición literaria; es el caso de Todorov, Makine, Mićević, Cioran y Alexakis que recibieron premios de aquella institución.

Diversos son los aspectos que introduce la antología para abordar los criterios de conformación de los corpus que la integran. Algunos de ellos tienen que ver con problematizar el empleo de lenguas vernaculares en la producción literaria como es en Acadia con el *chiac*, lenguas locales oficiales como el *québécois* y la convivencia con el inglés; además analiza las distintas producciones que se publican en Canadá y que evidencia una tensión entre centros editoriales como lo es Québec respecto de Acadia o del resto del Canadá francés.

Por otra parte, también se aborda la emergencia de la “littérature féminine”,⁸⁶ con todo lo que eso implica, en África “d’expression française” y se analizan las literaturas marroquíes y egipcias –divide en esos tres grandes grupos dentro de África y no se considera el Maghreb como área cultural y lingüística. –.

Reconoce también un “dynamisme d’une production complexe” (Boivin et Dufour, 2008: 63) en las Antillas en las que convergen el *créole*, el multiétnico, la construcción de una memoria colectiva, los antepasados africanos y el pasado colonial, la heteroglosia, entre otros aspectos. Resulta interesante también el modo como plasma la complejidad de entender las identidades francófonas en Europa cuyo espacio está delimitado por una zona lingüística supranacional que abarca Bélgica, Suiza y Francia y cuyas fronteras se vuelven porosas a partir del capítulo que ya abordé sobre Europa central y oriental que se problematiza aún más con la incorporación de un corpus libanés en lengua francesa. Además, al interior de aquellos estados nacionales, –Bélgica y Suiza– los editores de la antología, señalan lo enrevesado de configurar una identidad nacional vinculada con una lengua nacional

⁸⁶ En la antología publicada en Cádiz, *Las africanas cuentan* (Díaz Narbona, 2002) se señalan dos procesos socioculturales fundamentales que han modelado la producción artística de las mujeres en África: la oralidad y la escritura. Durante la oralidad, la mujer fue materia temática de aquellos relatos debido a que en las sociedades tradicionales era considerada uno de los “soportes fundamentales de la sociedad” en dos sentidos: el concepto que la comunidad tiene de ella o el modelo femenino que se busca imitar. Ambos fueron funcionales para delimitar el lugar de la mujer africana: exclusión, sumisión, discreción, castigo a sus defectos (charlatanería, celos, envidia, etc.). Con la llegada de la escritura, “como en todas las sociedades, aunque con otros motivos añadidos, la exclusión de las mujeres del mundo de la instrucción convierte la escritura en un medio de segregación más.” (*Ídem*: 23). Cuando las mujeres africanas comienzan a escribir, lo hacen desde la autobiografía ya que el espacio doméstico constituyó una esfera exclusivamente femenina y no contaminada por las “prácticas asimilacionistas de la colonia” (*Ibidem*). Estas biografías no contaron historias personales, sino que cada relato se sumaba a la construcción colectiva de la figura de la mujer africana. Esta primera escritura fue considerada una literatura sin compromiso por su carácter intimista en un contexto histórico independentista. Las siguientes escrituras femeninas tuvieron la voluntad de denunciar “el sistema de alianzas y matrimonios, la exclusiva funcionalidad reproductora de las mujeres y su consiguiente anulación” (*ídem*: 27). De esta manera, la literatura escrita por mujeres africanas asume dos funciones fundamentales: tomar la palabra como un acto de transgresión y, luego, cargar esa palabra de significados reivindicadores.

cuando es sabido que en los países ya mencionados las lenguas oficiales (alemán, italiano, romanche, neerlandés y francés) son varias y diversas por estado, además de la latencia dialectal.

Por todo lo que acabo de desarrollar, esta antología deviene en una antecedente fundamental en la conformación del corpus de literatura extraterritorial de habla francesa, pero con la salvedad de que los lectores que accedan a ella serán francófonos –en su sentido literal, lingüístico– lo que otorga a estas publicaciones un carácter endogámico que la distancia de lectores y de circuitos de recepción no francófonos.

Como resultado del mismo congreso, se publican un año después, tres volúmenes que se emparentan en propósitos y temas a la antología que acabo de referirme: *Faire vivre les identités francophones*. Los tres extensísimos volúmenes están organizados en áreas disciplinares distintas: socio-política; cultura, literatura y tecnologías; pedagogía y didáctica. Si bien, estos tres volúmenes se distinguen de la antología ya que buscan abordar desde las dimensiones recién mencionadas la enseñanza de la lengua francesa –fuese lengua materna, lengua segunda o lengua extranjera–, mientras que aquella presenta una selección de textos, *Faire vivre les identités francophones* alcanza sin dudas el objetivo de vitalizar, consolidar y expandir la unión lingüística que otorga la lengua francesa a la francofonía. Ese objetivo es logrado a tal punto que rompe la endogamia que señalé anteriormente ya que en esa publicación participaron más trescientos cincuenta docentes, procedentes de los cinco continentes y cuyo vínculo con la lengua francesa responde a los tres estatutos a los que me referí antes. Cabe destacar que las publicaciones que resultaron de este congreso constituyen uno de los estudios más completos y abarcativos sobre francofonía.

La *Historia de la literatura francesa* compilada por Javier del Prado es la única Historia actual escrita en español por españoles; destaco este aspecto porque este ejemplar en sus tres ediciones constituye el material que circula en las instituciones diseminadas por el planeta en las que se habla en español. La edición que consulté es la última, publicada en 2010 en Madrid. En la “Presentación”, Javier del Prado circunscribe el objeto al carácter nacional, tal como lo anuncia el título:

Es preciso decir, que la presente historia sólo trata de la Literatura Francesa: de aquella escrita *en el interior de la nación francesa*, con todo lo problemático de esta demarcación, tanto en el tiempo como en el espacio. Quiere ello decir, que no se han considerado las diferentes *literaturas francófonas*, ni de Europa (Bélgica, Suiza) ni de América (Canadá) ni de África (Senegal, Madagascar, países del Magreb). Estas naciones tienen una identidad literaria –y luchan por conquistarla o conservarla– que hemos decidido respetar. Una historia de estas literaturas podría ser el complemento ideal para la que ahora presentamos. (Del Prado, 2010: 8).

¿Respetar? Yo sostengo que se trata de omitir. Del Prado explica en esa misma presentación que esta Historia está escrita por especialistas provenientes de Universidades; resulta claro que esta compilación fue concebida con el propósito de convertirse en material de estudio. Ahora, tal como sucede en las Universidades en que los programas o las currículas intentan expandir el objeto de estudio, un material de este tipo deviene insuficiente. Lo que quiero decir es que o producimos –nosotros, investigadores y docentes– crítica que extienda a la vez que complejice nuestros horizontes teóricos, o circunscribimos planes de estudios y currículas a lo que las editoriales proporcionan. Para continuar, señalo que, a grandes rasgos, las ediciones de este libro organizan la literatura francesa de manera cronológica y, dentro de cada período literario, el abordaje está dividido en grupos por géneros literarios: la narración, el teatro, la lírica, la poesía, el ensayo y la escritura autobiográfica. Dentro

de estos grandes grupos, también se destacan nombres de autores u obras considerados representativos para los objetivos que expresa la compilación. Es importante señalar que la forma en que está organizada la información hace que esta historia literaria cumpla con su propósito didáctico, porque además del diseño y del método que adopta, abarca quince siglos de historia literaria. De este modo, lo que busco destacar es cómo la forma también construye significado y fundamenta criterios de selección.

Tal como se manifiesta en lo que he desarrollado hasta aquí, el objeto de estudio se ha transformado de acuerdo con lo que las historias literarias, las antologías, los diccionarios, las actas de congresos han evidenciado; a grandes rasgos, sostengo que esas transformaciones se dieron secuencialmente expresadas del siguiente modo: Literatura Francesa, Literatura Francófono sin Francia, Literatura Francófono con Francia, *Littérature-monde en français* y Literatura Extraterritorial de habla Francesa. Hasta aquí he reseñado los antecedentes teórico-críticos que justifican las primeras tres categorías. Sin embargo, respecto de aquella literatura producida por escritores que han migrado, planteado en esos términos, constituye un campo incipientemente explorado. La primera publicación que sistematiza de algún modo este objeto es *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* dirigido por Ursula Mathis-Moser y Birgit Mertz-Baumgartner y publicado en 2012. Este diccionario se impone como un antecedente fundamental para el estudio que propongo no sólo por ser la publicación más reciente respecto de

este objeto de estudio, sino además porque intenta dar cuenta de las transformaciones en el campo literario francés como resultado de las migraciones.

De acuerdo con lo que las autoras expresan allí, este diccionario emerge en diálogo tanto con la propuesta que expresa el manifiesto *Pour une littérature-monde en français*, como así también con los fundamentos de la francofonía. Es sabido, sin embargo, que los autores que firman el manifiesto rechazan plenamente la noción de francofonía; ese antagonismo se fundamenta sobre todo por el hecho de que la francofonía mantiene “un pacto exclusivo con la nación” en detrimento de una perspectiva transnacional que posibilitaría la ampliación del campo literario en lengua francesa. Esta discrepancia entre la francofonía y la *littérature-monde* no es tenida en cuenta en *Passages et ancrages en France* y deviene así en uno de los criterios de organización del diccionario. De esta manera, el olvido sobre la fractura que generó la publicación del manifiesto en 2007 en el mundo francófono, colabora al sostenimiento de perspectivas centralizantes. Esto se hace evidente en el mapa que organiza la selección de autores que ingresan en este diccionario: se trata de autores que migraron únicamente hacia Francia. El problema que genera este recorte del objeto de estudio no radica en el hecho de que sea un criterio sin justificar, sino en que se produce una contradicción entre el marco teórico utilizado y la metodología, es decir, las autoras apelan a los fundamentos sostenidos en el manifiesto sobre *littérature-monde*, sin embargo el diseño del objeto de estudio y la organización del diccionario no responden a aquellos fundamentos. No obstante, más allá de las contradicciones teórico-metodológicas que contribuyen al sostenimiento de perspectivas centralizantes, el diccionario es hasta ahora el único ejemplar publicado

en Francia que reúne autores que escriben en francés pero cuyo lugar de procedencia no es el Hexágono; hecho que excede sus propios propósitos porque su publicación transforma de un modo innegable el campo literario francés. Los autores que ingresan en este diccionario son aquellos "qui ne sont pas nés en France (ni de parents français vivant à l'extérieur du territoire national) et qui ont vécu de manière consciente, autrement dit en tant que jeunes adultes ou plus tardivement, l'expérience de la migration."⁸⁷ (Mathis-Moser, 2012 : 9). De estos autores, consideran que las figuras *d'ancrage* serán aquellos que luego de la migración, se instalaron definitivamente en Francia; mientras que, los autores que han regresado a su país natal o han migrado hacia otras naciones, constituyen las figuras de *passage*. Esta clasificación justifica el título pero no organiza la estructura del diccionario que presenta una nomenclatura de autores ordenada alfabéticamente. También resulta interesante la justificación a partir de la cual se excluyen otros grupos de autores: aquellos provenientes de los DOM-ROM;⁸⁸ los escritores que llegaron a Francia "[...] dans l'enfance ou la prime adolescence [...]." (*Ídem*:10)⁸⁹; por último, "[...] ne figurent pas non plus dans le dictionnaire les auteurs écrivant exclusivement des romans policiers, des ouvrages de *science fiction*, des livres destinés à la jeunesse ou des

⁸⁷ "[...] quienes no nacieron en Francia (ni de padres franceses residentes fuera del territorio nacional) y vivieron conscientemente, es decir, siendo adultos o incluso luego, la experiencia de la migración." (Mathis-Moser, 2012: 9).

⁸⁸Las siglas DOM (départements d'outre-mer) y ROM (régions d'autre mer) expresan la relación administrativa, económica y lingüística entre Francia y territorios que están fuera del hexágono. Actualmente, los DOM-ROM están conformados por: la Guadeloupe, La Réunion, Mayotte, la Guyane y la Martinique. (Consultado el 15/04/2017, extraído de: <http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/institutions/collectivites-territoriales/categorie-collectivites-territoriales/que-sont-departements-regions-outre-mer.html> .)

⁸⁹ "[...] en la infancia o en la primera adolescencia[...]." (*Ídem*: 10).

bandes dessinées." (*Ibidem*).⁹⁰ De estos tres criterios, sólo se justifica el primero que es el único que se explica a sí mismo por el hecho, como ya he señalado anteriormente, de que se trata de ciudadanos franceses. Sobre los otros dos criterios, sólo me queda por preguntar: ¿cuál es el sentido de excluir autores o que migraron de niños o que se dedican a producir literatura "marginal", como la llamaba Queneau? Y seguidamente, ¿cómo se vinculan estos criterios con el propósito que las autoras expresan para este diccionario?

S'inscrivant dans l'extrême contemporain, le dictionnaire *Passages en ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* rend compte des phénomènes de la mondialisation et de la migration qui marquent l'époque actuelle et influencent profondément le champ littéraire français. (Mathis-Moser, 2012: 7).⁹¹

De manera que además de no responder al objetivo del diccionario, el hecho de excluir autores por el género literario en el que se inscriben, vuelve a aquellos géneros en subalternos lo cual modifica y reduce los alcances del mencionado campo literario francés que las autoras ostentan como objeto de estudio. Además de la arbitrariedad de esta exclusión, el hecho de no considerar a los autores que migraron cuando niños o adolescentes –criterio que tampoco responde al propósito expresado en la cita– anula la diversidad de experiencias subjetivas en torno a la migración de un modo totalmente injustificado y que tiende a favorecer la uniformidad de un acontecimiento socio-cultural tan complejo como son los desplazamientos. Entiendo, entonces, que será este criterio etario el que excluye de este diccionario a Copi y a Laura Alcoba,

⁹⁰ "[...] tampoco figuran en este diccionario los escritores que escriben exclusivamente novelas policiales, obras de ciencia ficción, libros dirigidos a la juventud o historietas" (*Ibidem*).

⁹¹ "Inscribiéndose en el extremo contemporáneo, el diccionario *Passages en ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* da cuenta de los fenómenos de globalización y de migración característicos de la época actual que influyen profundamente en el campo literario francés." (Mathis-Moser, 2012: 7).

porque ambos se exiliaron cuando pequeños, durante sus infancias. Sin embargo, y acá señalo otra contradicción en la propuesta de Mathis-Moser y de Mert-Baugmgartner; además de que el escritor haya migrado hacia Francia, otro de los criterios que le asegurarían a ese autor un lugar en este diccionario se justifica así:

Dans tous les cas, il s'agit d'auteurs qui publient directement en français, chez des éditeurs français et pour qui la migration et la résidence en France ont (ou ont eu) une influence déterminante sur leur création et leur carrière littéraires. (Mathis-Moser, 2012 : 10).⁹²

Escribir en francés y publicar en editoriales de Francia son dos requisitos que Copi y Alcoba cumplen totalmente, al igual que la “influencia” de la experiencia migratoria traspuesta en sus obras –análisis que desarrollo en la segunda parte de este trabajo– que es evidente además de apasionante de leer y de analizar en sus obras.

Dicho todo esto, vale señalar que los aspectos que sí están sólidamente justificados son la cuestión de la *migration* y el período de cuarenta años que va de 1981 a 2011. Las autoras desarrollan teóricamente un vasto campo semántico sobre la migración; allí, distinguen las implicancias de los conceptos exilio, diáspora, migración/inmigración, *migritud*, y conforman un corpus que llamarán *écriture migrante* y que les permite atender tanto a lo temático dentro del análisis de las obras de los autores que integran el diccionario, como también a la cuestión de la forma; es decir, reconocen una poética de la *migrance*. Dentro de esa poética, el cambio de lengua constituye un tema, es decir, se analiza al interior de la ficción y no como experiencia subjetiva. En este sentido, las autoras desestiman lo que propone

⁹² “En todos los casos, se trata de autores que publican directamente en francés, en editoriales francesas y para quienes la migración y residencia en Francia tiene (o tuvo) una influencia determinante en su creación y su carrera literarias.” (Mathis-Moser, 2012: 10).

Véronique Porra, autora que es citada en el diccionario, que distingue una escritura postcolonial de la escritura migrante en la que inscribe autores exófonos, es decir, que adoptaron el francés como lengua de escritura. A partir de esa distinción de dos tipos de escrituras, Porra argumenta que

[...] les deux groupes doivent être distingués rigoureusement à cause des contextes historiques différents des auteurs, de leurs relations différentes à la France, sa culture et sa langue, mais aussi à cause de leurs esthétiques et idéologies divergentes. [...] l'écriture postcoloniale implique subversion et contestation dans le sens d'un *writing back* à l'ancien colonisateur [...]. L'écriture migrante, par contre, serait affirmative et adhésive, caractérisée par le *writing in*, c'est-à-dire par une tentative d'inscription dans l'histoire littéraire française et une intertextualité de l'allégeance. (Mathis-Moser, 2012 : 13).⁹³

Lo que Porra ofrece es un marco teórico que posibilita dar cuenta de las singulares condiciones de producción desde las cuales se produce literatura como resultado de algún tipo de migración. Advertir y respetar esas singularidades, que resultan molestas al momento de querer clasificar, organizar, visibilizar un corpus tan complejo como el que conforma mi objeto, significa ante todo adoptar una verdadera perspectiva transcultural en el mismo sentido en que Homi Bhabha expresa

La gente llevó consigo sólo una parte de la cultura total [...]. La cultura que se desarrolla en el nuevo suelo debe ser, en consecuencia, desconcertantemente parecida y diferente de la cultura madre. [...] Esta cultura "en parte", esta cultura *parcial*, es el tejido contaminado pero conectivo entre culturas: a la vez la imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas. Se trata de algo así como el "entre-medio" ("*in-between*") de la cultura, desconcertantemente parecido y diferente. (Hall, 2011: 96).

⁹³ "[...] los dos grupos deben ser distinguidos rigurosamente a causa de los diferentes contextos históricos de los autores, de sus diferentes relaciones con Francia, su cultura y su lengua, pero, también, a causa de sus estéticas e ideologías divergentes. [...] la escritura poscolonial implica subversión y protesta en el sentido de un *writing back* al antiguo colonizador [...]. La escritura migrante, por el contrario, sería afirmativa y adhesiva, caracterizada por el *writing in*, es decir, por una tentativa de inscripción en la historia literaria francesa y una intertextualidad de la lealtad." (Mathis-Moser, 2012: 13).

El gran olvido de este diccionario es la cuestión de la lengua: tanto la francofonía, como la *littérature-monde* y la literatura nacional se delimitan a sí mismas por la lengua, y este aspecto fundamental es lo que constituye esa “cultura parcial” del sujeto migrante, ese “tejido contaminado pero conectivo”, contaminado porque alberga la cultura de la que proviene y conectivo porque será a través del empleo de la lengua francesa que estos autores ingresarán finalmente en un corpus determinado.

Del año 2012 también, dirigido por Pascal Mougin, el *Dictionnaire de littérature française et francophone* de la editorial Larousse propone un listado ordenado alfabéticamente de autores; en ese listado no hay distinción entre los escritores franceses y los francófonos. Sin embargo, al comienzo del ejemplar, se ofrece al lector una “Table d’orientation”, que organiza de una manera bien esquemática la “pertenencia” de un autor fuese al corpus francés o al francófono: la “littérature française” está organizada por períodos. Mientras que la “littérature étrangère d’expression française” responde a una clasificación geopolítica: Afrique Noire, Algérie, Antilles, Belgique, Canada, Guyane, Haïti, Liban, Ocean Indien, Maroc et Suisse. Y en cada uno de estos espacios geopolíticos se nombran los autores que de allí proceden.

En 2013, el *Historical Dictionary of French Literature*, edición dirigida por John Flower publicada por The Scarecrow Press, Inc., se ocupa de “[...] works produced in France and does not contain any detailed information about those written in French but published in any of the French colonies or in Canada, for example.”⁹⁴ (2013: xi). Es

⁹⁴ “[...] obras producidas en Francia y no contiene ninguna información detallada sobre las escritas en francés pero publicadas en alguna de las colonias francesas o en Canadá, por ejemplo.” (Flower, 2013: xi).

decir que se privilegia el criterio lingüístico y de lugar de publicación. En este sentido, son incluidos autores como Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Andrée Chedid, entre muchos otros.

Ese mismo año, editado en París por Collin, Dominique Viart publica *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*. En la introducción, el autor se preocupa por dejar bien explicitada la inevitable selección que toda antología requiere; con ese propósito expresa de qué tipo de literatura está hablando y luego explica los conceptos de contemporánea, francesa, “roman et récit”. Cuando habla de literatura se refiere a una escritura “déconcertante” (2013:10), vale decir, una literatura que es expresión de su época y que no responde, por ejemplo, a las reglas del mercado. Por contemporánea, Viart entiende que se trata de la literatura postestructuralista, una literatura cuyo referente deja de ser ella misma para buscar el signo fuera de sí, en el mundo. Este hecho literario, Viart lo ubica a fines de los 70 en Francia. Ese rasgo de contemporaneidad, el autor lo traslada a lo espacial, es decir que por “francesa” entiende que es la literatura que comparte la misma historia estética, que es resultado de transformaciones artísticas compartidas en un mismo tiempo y en un mismo espacio. De allí, que la selección se restrinja a la literatura producida y publicada en Francia; es por ello que en esta antología se encuentran Édouard Glissant, Roland Barthes, Patrick Modiano, Nathalie Sarraute, Maryse Condé, Daniel Pennac, entre muchos otros, sin distinciones de procedencia. En cuanto al tipo de discurso que elige para esta antología, Viart amplía el campo de la novela a partir de que incluye el “récit” (autoficción, ficción documental, entre otros) y entiende que

este tipo de enunciados representa aquello que él define al comienzo como “littérature”, no en un sentido jerarquizante, sino de representatividad.

Cierro aquí este capítulo revisionista que abrí con textos de mediados del siglo XIX y que llega, tal como señalé anteriormente, hasta la última publicación que aborda el objeto de estudio literatura escrita en francés, sus delimitaciones y sus transformaciones. Quedan manifiestos los criterios que durante más de un siglo y medio, funcionaron como instrumentos epistemológicos sobre los que se consolidaron categorías teóricas, se modificaron metodologías, se estableció un canon literario y se conformaron corpus, en las dimensiones de la investigación y sobre todo, en la de la enseñanza de la literatura. A partir de aquí, ingresaré en el objeto de estudio que fundamenta este trabajo: la literatura extraterritorial de habla francesa.

iv. De la Literatura Francesa a las Literaturas Francófonas: la lengua como frontera

Yo, que ya no tengo idioma pero padezco varios –aunque a veces aproveche sus ventajas–, tengo unos sentimientos que varían según las palabras que utilizo. A veces me sucede que estoy desesperado en un idioma y apenas triste en otro. Todo idioma nos hace mentir, excluye una parte de los hechos, una parte de nosotros; sin embargo, esa mentira contiene una afirmación: es una manera de ser en determinado momento; pero varios idiomas al mismo tiempo destituyen, pulverizan, dispersan nuestro ser...

Sin la misericordia de Cristo, Héctor Bianciotti

"Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne",⁹⁵ expresa Jacques Derrida en *Le monolinguisme de l'autre* (1996); silogismo que sintetiza la situación del hablante tanto respecto de una lengua materna como de una extranjera. En el mismo sentido en que anteriormente Pascale Casanova argumentaba el alto grado de literariedad de la lengua francesa, entender que mi lengua es la del otro implica asumir que al ser usuario de una lengua ingreso en un acontecimiento investido de caracteres histórico, político, geocultural, normativo, ciudadano y nacional singulares. Por esto, la lengua constituye la frontera no sólo en relación al yo, sino también respecto de un campo literario. Una frontera que, en términos de Lotman, delimitan un afuera y un adentro

La función de toda frontera y película (desde la membrana de la célula viva hasta la biosfera como —según Vernadski— película que cubre nuestro planeta, y hasta la frontera de la semiosfera) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. (Lotman, 1996: 14).

⁹⁵ "No tengo más que una lengua, no es mía". (Derrida, 1996: 13)

Una lengua se instituye entonces como una de las formas ambiguas –porque actúa como filtro no como “pared”– de dominación dentro del espacio literario, como explica Casanova, “Es una forma muy particular de dependencia, en virtud de la cual los escritores pueden ser dominados y a la vez servirse de esta dominación como instrumento de emancipación y de legitimidad.” (2001: 159).

De manera que la lengua es el acontecimiento determinante para la conformación del corpus de literatura extraterritorial de habla francesa tanto respecto de sus rasgos particulares como en relación al campo literario de expresión francesa; por ello, en este apartado abordaré, inicialmente, el concepto de lengua desde una perspectiva sociolingüística.

La lengua como espacio de enunciación

Los ‘hijos inciertos’ –sintagma que aparece en el título de este trabajo– refiere a la relación de escritores que, a causa del exilio, adoptan una lengua, en principio, extranjera. Esa “incertidumbre” tiene que ver con el grado de hospitalidad de una lengua respecto de un hablante foráneo; Jacques Derrida lo explica de este modo –recupero el epígrafe del comienzo del trabajo–:

[...] ¿debemos exigir al extranjero comprendernos, hablar nuestra lengua, en todos los sentidos de este término, en todas sus extensiones posibles, antes y a fin de poder acogerlo entre nosotros? Si ya hablase nuestra lengua, con todo lo que eso implica, si ya compartiésemos todo lo que se comparte con una lengua, ¿sería el extranjero todavía un extranjero y podríamos hablar respecto a él del asilo o de hospitalidad? Es esta paradoja lo que veremos precisarse. (Derrida, 2014, p. 23).

Desde esa condición de extranjeros, los “hijos inciertos” que se nominalizan a sí mismos “apátridas”, ya desde su nombre dan cuenta del modo como se vinculan con el

acontecimiento de la lengua que “pierden” y de la que adoptan. Este concepto de “hijos inciertos” lo desarrollaré al final de la primera parte de este trabajo, sin embargo, antes de seguir en el análisis, me interesa indicar que estos escritores deberían inscribirse, por adoptar la lengua francesa como lengua literaria, tanto en la literatura francesa –continental y de ultra mar– como en la francófona –postcoloniales, migrantes, extraterritoriales–.⁹⁶ Sin embargo, mediante diversas acciones, las instituciones encargadas de organizar el mundo francófono literario, consolidarlo y expandirlo, buscan manifestar la diversidad de la que se nutre ese universo. Tal como señala Orlandi⁹⁷ (2009), el hecho de poder desestigmatizar el francés como lengua del colonizador, provocará la apertura de la francofonía a favor de la diversidad y en detrimento de la homogeneidad que obliga a pensar una lengua vinculada con un Estado Nacional, o con una relación de colono/colonizador. Sería un modo de imponerse a la homogeneidad lingüística, de ir contra lo que en *A Babel do inconsciente* (Amati-Mehler, 1990) se explica acerca de cómo el monolingüismo fue preponderante en la conformación de los Estados a punto tal que “[...] a realidade multilíngue de uma sociedade, de um país ou de uma tradição histórica e cultural acaba sendo (como dizer de outra forma?) reprimida.”⁹⁸ (De Mauro En: Amati-Mehler, 2005: pág 21). Otro de los procedimientos que consolida el vínculo lengua y territorio

⁹⁶ En este apartado en el que arribo a la noción de Literaturas Francófonas, considero necesario explicar que resulta imprescindible distinguir entre los siguientes conceptos: francofonía, Francofonía y Literaturas Francófonas, que remiten respectivamente al aspecto lingüístico, institucional y literario. La explicación, la fundamentación y la historización de estas tres nociones las asumo hacia el final de este mismo apartado.

⁹⁷ Orlandi analiza la lengua brasilera en relación con el concepto de lusofonía; aquí adoptamos el análisis que él plantea para dar cuenta de la relación de la francofonía con autores de expresión francesa.

⁹⁸ “[...] la realidade multilíngüe de una sociedade, de un país o de una tradição histórica y cultural termina siendo (¿cómo decirlo de otra forma?) reprimida.” (De Mauro En: Amati-Mehler, 2005: 21).

es el de “gramatización”: “A gramatização da língua está determinada historicamente pela sua relação com a conjuntura sócio-política, com seus falantes e com as Instituições.”⁹⁹ (Orlandi, 2009: 175). Sin embargo, no sólo consolida ese vínculo sino que también lo transforma porque el proceso de gramatización contempla el de la producción literaria; de manera que, dentro del campo literario de expresión francesa ese proceso es ejercido por todo discurso literario que se produzca en francés. Es a través de este proceso que se legitiman no sólo la relación de los hablantes con la lengua francesa, sino también el vínculo –cercano o lejano– de las obras literarias con el canon y las tradiciones literarias que involucran –francesa, francófona, postcolonial, africana–.

Por otra parte, la relación del hablante con la lengua se complejiza frente a las múltiples experiencias en las que se manifiesta el bilingüismo. En el corpus extraterritorial, los autores han pasado de una lengua materna a una extranjera que también será “instrumento de su arte”, tal como se señala en *A Babel do inconsciente*. Hay, como demostraré en la segunda parte de este trabajo, un bilingüismo latente o lenguas subterráneas –como las llama Julia Kristeva– en los textos literarios de los autores extraterritoriales. Antes bien, es necesario explicitar que “O bilinguismo consiste na capacidade, da parte de um indivíduo, de exprimir-se em uma segunda língua, aderindo fielmente aos conceitos e estruturas pertencentes àquela língua, ao invés de parafrasear a língua nativa.”¹⁰⁰ (Amati-Mehler, 2005: 238). Este bilingüismo

⁹⁹ “La gramatización de la lengua está determinada históricamente por su relación con la coyuntura socio-política, con sus hablantes y con sus Instituciones.” (Orlandi, 2009: 175.)

¹⁰⁰ “El bilingüismo consiste en la capacidad, por parte de un individuo, de expresarse en una segunda lengua, adhiriendo fielmente a los conceptos y estructuras pertenecientes a aquella lengua, en lugar de parafrasear la lengua nativa.” (Amati-Mehler, 2005: 238).

latente irá delineando el espacio de enunciación del hablante cuyo borde será la discontinuidad lingüística; es lo que Maite Celada llama “frontera discursiva”:

[...] aparece y funciona como síntoma y efecto de la (dis)continuidad (...) [y] opera, entonces, como un umbral de alteridad, de lo extraño que se presenta en un grado que supera la comprensible o lo soportable. Demarca la diferencia, irreductible, radical e indómita. Y aún más, por ser una frontera discursiva, produce efectos que afectan o constituyen la imagen del otro (...). (2008: 47-48).

Es decir que, la discontinuidad lingüística se establece en una relación de tensión entre la lengua “primera” o materna y la “lengua extranjera o lengua segunda” ya que

[...] a língua estrangeira é, por definição, uma segunda língua, aprendida depois e tendo como referência uma primeira língua, aquela da primeira infância. [...] Essa língua chamada “materna” pode não ser a da mãe, a língua “estrangeira” pode ser familiar, mas elas não serão jamais da mesma ordem. (Signorini, 1998: 215).¹⁰¹

Este desplazamiento que conlleva a una mudanza, implica otro modo de conocimiento y de significación del mundo; produce un distanciamiento del sujeto respecto de su lengua materna. Christine Revuz señala que este proceso de “extrañamiento” producido por hablar en otra lengua, puede ser interpretado por el propio sujeto, como “pérdida” o como “renovación o relativización”. Así es como se genera la emergencia de un nuevo “espacio de enunciación” en el que habitan estos sujetos “apátridas”, estos “hijos inciertos”, y según señala Eduardo Guimarães, es el “espacio” desde el cuál hablan aquellos sujetos desplazados. En el texto teórico en el que funda este concepto, Guimarães lo define del siguiente modo:

[los hablantes] São sujeitos da língua enquanto constituídos por este espaço de línguas e falantes que chamo espaço de enunciação. [...] Os espaços de enunciação são espaços de funcionamento de línguas, que se dividem, redividem, se misturam, desfazem,

¹⁰¹ “[...] la lengua extranjera es, por definición, una segunda lengua, aprendida después y teniendo como referencia una primera lengua, aquélla de la primera infancia. [...] Esa lengua llamada “materna” puede no ser la de la madre, la lengua “extranjera” puede ser familiar, pero ellas no serán nunca del mismo orden.” (Signorini, 1998: 215).

transformam por uma disputa incessante. São espaços “habitados” por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer. (2002: 18).¹⁰²

Este concepto aporta cuestiones fundamentales para concebir y delimitar el lugar del decir. Por un lado, entender que cuando Guimarães conceptualiza al hablante, no piensa en el sujeto empírico sino en una figura “política” ya que “[...] o sujeito que enuncia é sujeito porque fala de uma região do interdiscurso, entendendo este como uma memoria de sentidos.”¹⁰³ (2002: 30); es decir, el enunciado que ese hablante produce se inscribe en un acontecimiento del lenguaje, tal como lo manifiesta Derrida en *Monolingüisme de l'autre*. Por otro lado, es imprescindible no perder de vista que cuando el sujeto habla una lengua se trata de una lengua materna, de una lengua nacional y/o de una extranjera, siempre inscripta en un discurso ya existente y al que se le atribuye rasgos nacional, geográfico, político, cultural y artístico. En este sentido, los autores que conforman el corpus extraterritorial están atravesados por sus relaciones con esas lenguas y su implicancia en relación con los Estados que involucran tanto el francés, como la lengua española. No hay que olvidar que el francés no sólo se vincula como lengua con el Estado propiamente francés, sino que también está vinculado con un espacio supranacional que es la Francofonía. De manera que este espacio de enunciación se compone de la lengua francesa como lengua extranjera, el español como lengua materna, y el exilio; es decir, es un espacio de enunciación transnacional. Dentro de ese espacio interdiscursivo, se inscribe la

¹⁰² “[los hablantes] son sujetos de lengua en cuanto constituidos por este espacio de lenguas y hablantes que llamo espacio de enunciación. [...] Los espacios de enunciación son espacios de funcionamiento de lenguas que se dividen, redividen, se mezclan, desfasan, transforman por una disputa incesante. Son espacios ‘habitados’ por hablantes, o sea, por sujetos divididos por sus derechos a decir y a los modos de decir.” (Guimarães, 2002: 18).

¹⁰³ “[...] el sujeto que enuncia es sujeto porque habla de una región del interdiscurso, entendido este como una memoria de sentidos.” (Guimarães, 2002: 30).

“escena enunciativa” que no es más que la palabra asumida por un sujeto, y que genera el acontecimiento del lenguaje –recorta el pasado y se proyecta hacia el futuro ya que inscribe el enunciado en relación con el interdiscurso–. Finalmente, el acontecimiento del lenguaje permite dar cuenta de cuatro elementos, según señala Guimarães (2002): la lengua; el sujeto que se constituye por el funcionamiento de la lengua en la que enuncia algo; la temporalidad del acontecimiento; y la materialidad histórica de la realidad. Así, las marcas que ofrece esta escena enunciativa y que constituyen el espacio de enunciación darán cuenta, en el caso del corpus extraterritorial, de subjetividades cuyo lugar del decir adopta una posición descentrada respecto de un Estado-Nación, de una lengua y de unas literaturas nacionales; es decir, se trata de lo que Fernando de Toro llama *postcolonialidad* y que distingue del *postcolonialismo*: mientras este último refiere a los procesos históricos que indican el fin de las colonias; aquélla da cuenta de “[...] voces emergentes, nuevas articulaciones y prácticas culturales [...]” (De Toro, 2002: 70) que ya no pueden ser explicadas, ni visibilizadas de manera binaria –nacional/internacional; colonial/postcolonial– sino que exige una perspectiva transcultural.

Lengua y Nación

Para arribar a esta perspectiva transnacional, resulta ineludible conocer el concepto de nación ligado inexorablemente al de lengua como frontera constitutiva de ese territorio. Tomo, entonces, como punto de partida, diversos conceptos de nación que evidenciarán al menos dos rasgos fundamentales que permiten a un Estado percibirse

a sí mismo como una nación. De un modo muy simplificado esos rasgos son un pasado en común y una voluntad de sus habitantes de querer formar parte de aquélla. Homi Bhabha complejiza estos dos aspectos en términos de lo pedagógico y lo performativo. Si me remito al concepto de nación que proporciona la RAE, encuentro que allí se anticipan algunos conceptos que serán desarrollados a continuación a partir de los autores que abordaré. Esos conceptos precisan que una nación presenta: un Estado (gobierno que representa a sus habitantes); una delimitación territorial; una comunidad (lengua, tradición y origen compartidos).

Inicio este recorrido conceptual de manera cronológica, es por ello que comenzaré por el artículo de Ernest Renan (1882) –retomado en el artículo de Thièsse que trabajaré a continuación. Renan define, en principio, de manera negativa –al contrario de lo que hará Anderson– qué es una nación; y allí explica que aquélla no surge a partir ni de las dinastías, ni de sus fronteras naturales, que tampoco se compone por las razas que la integran, ni siquiera la unidad lingüística asegura el surgimiento de una nación, tampoco serán la religión, ni los intereses materiales un cimiento para fundarla. Finalmente, Renan arriba al siguiente pensamiento

Una nación es por lo tanto una solidaridad a gran escala, constituida por el sentimiento de los sacrificios que se han hecho y de aquellos que se está dispuesto a hacer. Presupone un pasado; sin embargo, se resume en el presente mediante un hecho tangible: el consentimiento, el deseo claramente expresado de continuar una vida en común. La existencia de una nación es, si me permiten la metáfora, un plebiscito diario [...]. (Bhabha, 2010: 36).

En esta concepción se enfatiza lo volitivo y casi individual de la conformación de una nación, a la vez que inserta un aspecto no mencionado en la definición anteriormente citada. Además, mientras que Renan coloca algunos aspectos en el plano negativo, es

decir, los concibe como insuficientes, Marcel Mauss (1972) los expone como inherentes a la nación. Él define que

[...] una nación completa es una sociedad integrada suficientemente, con un poder central democrático en algún grado, y poseyendo en todos los casos la noción de soberanía nacional y cuyas fronteras, en general, son las de una raza, de una civilización,¹⁰⁴ de una lengua, de una mora, en una palabra, las fronteras de carácter nacional. (1972: 305).

Aquí ya aparece la presencia del Estado y de comunidad; y aunque si bien no niega algún tipo de frontera que los delimite, Mauss admite que antes de la conformación de las naciones, ya existían los fenómenos internacionales que hasta hoy permanecen. Entre ellos, menciona como caso extremo, el de las guerras –caso que también consideró George Steiner para hablar de extraterritorialidad¹⁰⁵ y analiza el alcance de aquellos fenómenos en las relaciones individuales; en el intercambio comercial, de la técnica e intercambio estético (en relación con las artes); y, por supuesto, respecto de la religión entendida como la primera en incitar al universalismo sin distinciones. A la vez, da cuenta de que tanto la lengua como el derecho se erigen como los factores que menor intercambio producen, que “[...] menos en préstamos se dan.” (Mauss, 1972: 320). Y aquí llego al objeto que me interesa

El segundo grupo de hechos sociales que, en general, enfrenta más que ningún otro a las naciones entre sí, es la lengua, vocabulario o palabras, gramática, sintaxis, morfología y fonética. Verdaderamente, las grandes masas que llamamos razas, las grandes y pequeñas naciones son impenetrables entre sí a causa de sus lenguas y por sus lenguas. Su auténtica mentalidad, en efecto, está cerrada a quien no conoce su lengua. (*Ídem*: 322).

¹⁰⁴ Mauss ubica la literatura dentro de lo que él llama “civilización”. (301)

¹⁰⁵ “Un gran escritor a quien las revoluciones sociales y las guerras expulsan de lengua en lengua, es símbolo cabal de la era del refugiado. Ningún otro exilio puede ser más radical, ninguna otra hazaña de adaptación a una nueva vida puede ser más exigente.” (Steiner, 2009: 25).

Aquí, la lengua está planteada como una frontera hacia el exterior; en cambio para la francofonía, será concebida como pretexto para la integración. Otro aspecto que Mauss plantea de manera implícita en el fragmento citado, pero que desarrolla más adelante, es el de la importancia de la traducción, porque ella implica otra lengua que posibilita la expansión, circulación y acceso a aquello percibido como internacional. En consonancia con esto, Joseph Jurt habla de que la traducción genera “[...] un campo literario transnacional.” (Jurt, 2014: 39) y lo fundamenta a partir de lo que Goethe llamó *Weltliteratur* (literatura mundial): “En una carta [de Goethe] dirigida a Carlyle en 1827, evocando la traducción, habla del término germánico como de ‘un mercado, donde todas las naciones ofrecen sus bienes’, el traductor sería el mediador de un ‘comercio intelectual universal’ (...).” (*Ídem*: 40). En este mismo sentido, Pascale Casanova concibe que la traducción es uno de los procesos mediante los cuales se otorga literarización a una lengua y, por consiguiente, es entendida como el mecanismo de consagración específicamente literario:

[...] el crédito literario otorgado a una lengua, con independencia de su capital propiamente lingüístico, permite, pues, considerar la traducción de los dominados literarios como un acto de consagración que da acceso a la visibilidad y a la existencia literarias. (Casanova, 2001: 182).

Resulta necesario advertir sobre la divergencia entre esta ‘literatura mundial’ que pretendió Goethe o la unificación del espacio literario que propicia la traducción según Casanova, en cuyos casos el carácter transnacional está circunscripto únicamente a la recepción y a la circulación de la literatura, a diferencia de la *littérature-monde en français* –cuyo manifiesto analizaré más adelante– en la que lo transnacional se cimenta sobre la formación de una constelación de autores de habla

francesa que buscan que sus obras integren los circuitos de recepción y de circulación en francés, sin pretensión de traducción hasta allí. Es decir, esta constelación de autores se despoja de sus nacionalidades para, en cambio, enlazarse a partir sólo de la lengua. Hasta aquí, comparte este principio con la francofonía. Es más, la *littérature-monde en français* se postula como la única teoría hasta ahora que contempla los casos de los autores que integran el corpus extraterritorial, ya que aunque el francés es para estos autores una lengua extranjera, logra incorporarlos en aquella constelación.

En el mismo sentido que expresó Renan la idea de un “plebiscito diario”, Benedict Anderson (1991) entiende que

[una nación] una *comunidad* políticamente *imaginada* como inherentemente *limitada* y *soberana*. [...] Es *imaginada*, “porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas [...] pero en la mente de cada uno de ellos vive la imagen de su comunión. [...] La nación se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. [...] Se imagina *soberana* [porque] las naciones sueñan con ser libres y con serlo directamente en el reinado de Dios. La garantía y el emblema de esta libertad es el Estado soberano. [...] Por último, se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. (1991: 23-25).

Y, por otro lado, acuerda con Mauss en el hecho de admitir que una nación debe ser delimitada. Esa demarcación simbólica y espacial se produce mediante operaciones que se generan desde instituciones –como el mapa, el censo y el museo; le letra impresa– para que un Estado se perciba a sí mismo como nación.

Por otra parte, Anne-Marie Thièsse se concentra en la importancia de la lengua en la conformación de una nación

Una lengua nacional tiene por función, por una parte, sustituir una mezcla de modalidades lingüísticas que responden a usos diversificados, y, por otra, encarnar la nación: su “pliego de condiciones” es, desde este punto de vista, pesado y apremiante. Esta lengua debe asegurar la comunicación horizontal y vertical en el seno de la nación: sea cual fuere su origen geográfico y social, todos sus miembros deben comprenderla y utilizarla. Debe permitir la expresión de cualquier idea y de toda realidad: de las más antiguas a las más modernas, desde las más abstractas a las más concretas. Debe permitir a la nación ilustrarse y mostrar que es igual en grandeza a todas las otras. Debe confundirse con la nación, enraizarse en sus profundidades históricas, llevar la impronta de su pueblo. En función de las diferentes situaciones iniciales, los diseñadores de lenguas nacionales acentúan más o menos tal o cual de estos requisitos. (Thièsse, 2010: 70, 71).

En el sentido derridiano, aquí una nación se configura en la relación con un otro; Thièsse inicia su texto con el siguiente enunciado: “Nada más internacional que la formación de las identidades nacionales.” (*Ídem*: 11). Es decir que las diferentes lenguas permitirían delimitar las identidades nacionales. Tal como señalaba Mauss, la lengua deviene así en frontera que produce tanto identificación como exclusión; es un instrumento en sí mismo inclusivo/restrictivo. En este último sentido, la socióloga francesa advierte casos en los que, por ejemplo, se produce una superposición de lengua nacional y lengua en diáspora; también da cuenta de que la revalorización de la lengua oral ha sido posible por medio de la lengua escrita.¹⁰⁶ De esta manera, una vez más se evidencian los modos en que las más diversas instituciones –turismo, deportes, paisajes, mapas, censos, escuela, universidades, traducciones, la lengua a través de gramáticas, diccionarios, etc– intervienen en el proceso de configuración identitaria de una nación. Y así es como Mauss, Bhabha, Anderson y Thièsse introducen en la discusión el tema de la cultura nacional y, en relación a nuestro campo, el de las literaturas nacionales. Resumen en términos de Timothy Brennan:

¹⁰⁶ Es decir que el reconocimiento de un pasado en común, como lo es la tradición oral se produce a partir de la lengua escrita.

Las naciones, entonces, son construcciones imaginarias que dependen de un aparato de ficciones culturales en el cual la literatura de ficción desempeña un papel decisivo. En este marco, la aparición del nacionalismo europeo coincide especialmente con una forma de literatura: la novela. [...]. En términos sociales, la novela pasó a ser, junto con el diario, el principal vehículo de los medios impresos nacionales, y contribuyó así a estandarizar el idioma, alentar la formación cultural y eliminar la incomprendibilidad mutua. (En: Bhabha, 2010: 73).

Ante este panorama en el que la literatura y la lengua son factores constitutivos de una nación, me pregunto ¿en qué términos podemos hablar de literatura nacional respecto de aquellos autores exiliados que adoptan una lengua extranjera? ¿Es nacional la literatura en tanto los autores son ciudadanos de esa nación o en tanto hablantes de una lengua nacional? Estos cuestionamientos abren el espacio teórico para hablar de francofonía.

La lengua en la francofonía

En 1880, el geógrafo Onésime Reclus creó, en la obra *France, Algérie et colonies*, el término “francofonía” para describir la comunidad lingüística y cultural del imperio colonial francés. El portavoz de este neologismo fue el presidente de Senegal, Léopold Sédar Senghor, cuando en 1960 lo empleó para expresar la necesidad de formar un parlamento entre todos los países en los que se hablaba francés, hecho que haría resurgir este concepto y que iniciaría su divulgación. No se trata de un acontecimiento menor, los efectos de la expansión del concepto son evidentes hasta hoy. Así, desde la glotopolítica,¹⁰⁷ se advirtió inmediatamente el impacto y el

¹⁰⁷ La “glotopolítica”, explica Elvira Narvaja de Arnoux, es un término que fue acuñado por Jean-Baptiste Marcellesi et Louis Guespin, a mediados de los ochenta; y permite “[...] englobar todos los

propósito de este neologismo: la francofonía venía a organizar desde el lenguaje un espacio de manera política en medio de los procesos mundiales de descolonización. El estudio que se anticipa y analiza este proceso es *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie* (1974); allí, Louis-Jean Calvet expresa que la glotofagia es la forma de dominación lingüística de la que se inviste el colonialismo, cuyo resultado es la preeminencia de la lengua del colonizador por sobre la de los colonos. El colonialismo se fundamenta entonces en dos teorías: una, la de la dominación a través de la lengua; la otra, la teoría de la nación. En Francia, afirma Calvet, el inicio de la teoría de la nación se produce de manera definitiva con la Revolución de 1789. Michel De Certeau (1975) asevera que estas dos teorías se dan de manera conjunta durante la Revolución Francesa y que el propósito de instaurar el francés como nacional albergaba el objetivo de instituirlo como la única lengua legítima dentro del territorio francés, sobre todo, en detrimento del *patois*. Describe De Certeau en *Una política de la lengua*, las acciones concretas que se realizaron a tal fin:

[es] necesario votar a favor del nombramiento de un instructor de lengua francesa en cada comuna en la que los habitantes hablen un idioma extranjero, encargado por una parte de enseñar a los niños la lengua francesa y la Declaración de los Derechos del Hombre y, por otro lado, dar lectura al pueblo y traducir oralmente las leyes de la República cada diez días. (De Certeau, 2008: 13).

Otra de las acciones fundamentales y en la que De Certeau se centra principalmente, fue, inmediatamente después de la Revolución, la que impulsó un cura de Rechicourt-le-Château y que se conoce como el cuestionario de Gregorio, conformado por cuarenta y tres preguntas “[...] relativas al patois y a las costumbres de la gente del

hechos del lenguaje en los cuales la acción de la sociedad reviste la forma de lo político.” (Narvaja De Arnoux, 2000: 2).

campo.” (*Ibidem*).¹⁰⁸ Lo que manifiestan estas acciones es la disputa entre el francés, lengua proveniente de París, y el *patois*, que era el dialecto de los provincianos. Así, el proyecto de Gregorio era “[...] unir la comunidad nacional en el seno de la Revolución.” (De Certeau, 2008: 147) mediante la imposición del francés. Este momento de conformación de la lengua francesa como lengua nacional es el primero de tres etapas que dan cuenta de la institución del francés como lengua dominante. La segunda etapa corresponde a la expansión colonizadora; la tercera, a lo que llamo, la diseminación lingüística. Paradójicamente, la francofonía como tal, es producto de los procesos de descolonización; es decir, que se ubica en la tercera etapa, y desde allí a través de los múltiples organismos, instituciones, medios de comunicación, redes que la conforman, la francofonía se constituye como un espacio supranacional fundado en una comunidad lingüística. Desde la glotopolítica, las acciones que desarrolla la francofonía tienen como propósito, no imponerse respecto de otras lenguas, sino respecto del francés continental. Explica Narvaja de Arnoux:

[...] programan las medidas destinadas a alcanzar una mejor ubicación de la lengua en el espacio globalizado: desde las más tradicionales de difusión cultural y de enseñanza de la lengua en el exterior o de recepción de estudiantes extranjeros en las universidades, hasta los proyectos de traducción automática, de expansión terminológica, y de ‘stockage’ y clasificación de la información. Para lograrlo deben fortalecer las áreas idiomáticas [...] estableciendo alianzas entre Estados y, a menudo, acuerdos económicos. (2000: 13).

¹⁰⁸ De Certeau organiza las 43 preguntas del cuestionario en dos grandes campos de análisis: de las preguntas 1 a la 28, el tema está orientado a la lengua; de las 31 a la 40, con un propósito complementario, se aborda el tema de la enseñanza y el de los prejuicios. Las preguntas del cuestionario fueron enviadas a través de cuatro grupos de corresponsalía: el propio abad Gregorio por correo; red de colegios de Gregorio a través de la Asamblea Constituyente; la publicación del cuestionario en *Le Patriote français*, el 23 de agosto de 1790; y a través del periódico de la Asociación de Amigos de la Constitución.

Una de las fortalezas de la francofonía consiste en la cantidad y diversidad de medidas concretas que desarrollan para cumplir con sus propósitos, entre ellas, autodefinirse y delimitarse:

On parle désormais de francophonie avec un « f » minuscule pour désigner les locuteurs de français et de Francophonie avec un « F » majuscule pour figurer le dispositif institutionnel organisant les relations entre les pays francophones.

La francophonie, ce sont tout d'abord des femmes et des hommes qui partagent une langue commune, le français. Le dernier rapport en date de l'Observatoire de la langue française, publié en 2014, estime leur nombre à 274 millions de locuteurs répartis sur les cinq continents.

Dès les premières décennies du XXe siècle, des francophones prennent conscience de l'existence d'un espace linguistique partagé, propice aux échanges et à l'enrichissement mutuel. Ils se sont constitués depuis en une multitude d'associations et regroupements dans le but de faire vivre la francophonie au jour le jour. Parmi ces organisations, on peut citer les associations professionnelles, les regroupements d'écrivains, les réseaux de libraires, d'universitaires, de journalistes, d'avocats, d'ONG et, bien sûr, de professeurs de français.¹⁰⁹

Como mencioné al comienzo de este apartado, el término se acuñó en 1880; recién, cuarenta años después, ese término supera lo conceptual para arribar a una dimensión pragmática y concreta. Así, en 1926, nace la primera asociación francófona, *Association d'écrivains de langue française* (ADELF); en 1950 se forma l'*Union internationale des journalistes et de la presse de langue française*; cinco años más tarde, es creada la *Communauté des radios publiques de langue française* (CRPLF). Las siguientes décadas serán aún más prolíficas: en 1960, se crea la *Conférence des*

¹⁰⁹ "A partir de ahora, se habla de francofonía con "f" minúscula para designar a los locutores de francés, y de Francofonía con "F" mayúscula para referir al dispositivo institucional que organiza las relaciones entre los países francófonos.

La francofonía, son en principio las mujeres y los hombres que comparten una lengua común, el francés. El último informe fechado por el *Observatoire de la langue française*, publicado en 2014, estima un número de 274 millones de locutores repartidos en los cinco continentes.

Desde las primeras décadas del siglo XX, los francófonos tienen conciencia de la existencia de un espacio lingüístico compartido, propicio para los intercambios y el enriquecimiento mutuos. Se han constituido a partir de una multitud de asociaciones y agrupaciones cuya finalidad es hacer vivir la francofonía día a día. Entre esas organizaciones, se pueden citar las asociaciones profesionales, las agrupaciones de escritores, las redes de librerías, de universidades, de periodistas, de abogados, de ONG y, por supuesto, de profesores de francés." Extraído de: <https://www.francophonie.org/-Qu-est-ce-que-la-Francophonie-html>. Consultado el 12/07/2017).

ministres de l'éducation nationale des pays francophones (Confemen) ; al año siguiente, nace *l'Association des universités partiellement ou entièrement de langue française (AUPELF)* y *l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF)* en Montréal ; unos años después, se crean la *Constitution de l'Association internationale des parlementaires de langue française (AIPLF)* –que en 1998 pasó a ser *L'Assemblée parlementaire de la Francophonie (APF)*–, y la *Conférence des ministres de la Jeunesse et des Sports des pays francophones (Confejes)*. Durante la década del setenta, se iniciaron *l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT)*, le *Conseil international des radios télévisions d'expression française (CIRTEF)*, y *l'Association internationale des maires francophones, l'Organisation Internationale de la Francophonie* que, inicialmente en 1970, fue creada como *l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT)*. Durante la década del ochenta, dos grandes acciones marcan la expansión y la consolidación de la Francofonía: se realizan las tres primeras cumbres de la *Francophonie* –en Versaille, Québec y Dakar–, y nace la cadena TV5 que constituye el principal sostén de difusión para la Francofonía. Los siguientes tres decenios dan cuenta de una intensificación de las distintas actividades políticas, artísticas, culturales, comunicativas, económicas, deportivas, jurídicas que hasta aquí mencioné, a la vez que manifiestan una verdadera intención democrática y federalista.

Actualmente, la Francofonía está conformada por cincuenta y cuatro miembros plenos, cuatro miembros asociados y veintiséis miembros observadores.¹¹⁰ Este

¹¹⁰ Membres de plein droit: Albanie, Andorre, Arménie, Belgique, Bénin, Bulgarie, Burkina Faso, Burundi, Cabo Verde, Cambodge, Cameroun, Canada, Canada/Nouveau-Brunswick, Canada/Québec, Centrafrique, Comores, Congo, Congo (RD), Côte d'Ivoire, Djibouti, Dominique, Égypte, ERY de Macédoine, France, Gabon, Grèce, Guinée, Guinée-Bissau, Guinée équatoriale, Haïti, Laos, Liban, Luxembourg, Madagascar, Mali, Maroc, Maurice, Mauritanie, Moldavie, Monaco, Niger, Roumanie,

conjunto, lejos de ser homogéneo aún en su unidad lingüística, postula una paradoja observado desde el campo literario: un estado supranacional que exalta el carácter universalista, pero que, sin embargo, alimenta el centralismo de la Francia mundial. Esa diversificación lingüística del francés, Jean-Marc Moura la organiza en seis espacios de acuerdo a los diferentes estatutos que la lengua francesa adquiere en diferentes Estados:

- francophones monolingues où le français natif est seule officiel (France, Monaco, Québec, Wallonie, "Suisse romande");
- francophones monolingues, mais où le français n'est pas autochtone (nombreux pays d'Africaine noire);
- francophones bi- ou plurilingues, où le français partage ce rôle avec un plusieurs autres langues natives (Bruxelles et l'État belge, l'État confédéral suisse et les cantons Fribourg, Bienne et Berne, Luxembourg, l'État fédéral canadien, la province autonome du Val d'Aoste);
- non francophones officiellement, mais conservant au français un rôle auxiliaire (Maroc, Tunisie, Algérie, Madagascar);
- non francophones, mais appartenant aux institutions de la francophonie, par suite du passé colonial (Liban, Cambodge, Laos, Vietnam), de la proximité avec l'espace francophone (îles du Cap-Vert, Guinée-Bissau; Guinée équatoriale) ou de liens culturels particuliers (Égypte, Roumanie, Bulgarie);
- non francophones où la francophonie est (ou était) historiquement enracinée dans l'ensemble du territoire (îles normandes) ou dans une partie de celui-ci (Trinité, Grenade). (Moura, 2007: 37-38).¹¹¹

Rwanda, Sainte-Lucie, Sao Tomé-et-Principe, Sénégal, Seychelles, Suisse, Tchad, Togo, Tunisie, Vanuatu, Vietnam, Wallonie-Bruxelles (Fédération). Membres associés: Chypre, Ghana, Qatar, Nouvelle-Calédonie. Membres observateurs: Argentine, Estonie, Pologne, Autriche, Géorgie, Serbie, Bosnie-Herzégovine, Hongrie, Slovaquie, Canada/Ontario, Kosovo, Slovaquie, Corée du Sud, Lettonie, Tchéquie (République), Costa Rica, Lituanie, Thaïlande, Croatie, Mexique, Ukraine, Dominicaine (République), Monténégro, Uruguay, Émirats arabes unis, Mozambique. Extraído de <https://www.francophonie.org/-84-Etats-et-gouvernements-.html>. Consultado el 14/07/2017.

- ¹¹¹ -francófonos monolingües donde el francés nativo es el único oficial (France, Monaco, Québec, Wallonie, "Suisse romande");
- francófonos monolingües, pero donde el francés no es autóctono (numeroso países del África negra);
 - francófonos bi- o plurilingües, donde el francés comparte ese rol con varias lenguas nativas (Bruxelles y el estado belga, el Estado confederal suizo y los cantones Fribourg, Bienne y Berne, Luxembourg, el Estado federal canadiense, la provincia autónoma de Val d'Aoste);
 - no francófonos oficialmente, pero que conservan para el francés un rol auxiliar (Maroc, Tunisie, Algérie, Madagascar);
 - no francófonos, pero pertenecientes a las instituciones de la francofonía, a partir del pasado colonial (Liban, Cambodge, Laos, Vietnam), de la proximidad con el espacio francófono (islas de Cap-Vert, Guinée-Bissau; Guinée équatoriale) o de vínculos culturales particulares (Égypte, Roumanie, Bulgarie);

Esta manera de organizar la francofonía intenta acabar con el binomio colonial/postcolonial al que ha estado reducida la literatura francófona. Tanto la perspectiva de Jean-Marc Moura, como el trabajo que propongo, buscan superar ese binarismo para orientar los fundamentos de la literatura de expresión francesa desde una mirada transcultural y transnacional. Esta mirada no es una perspectiva impuesta, se trata de que el objeto de estudio lo requiere por su naturaleza misma, ya que las literaturas francófonas conforman, en principio, un conjunto integrado por todos los textos literarios producidos en lengua francesa, más allá de los territorios de los que provienen; de los acontecimientos históricos y políticos que las fundan; de las singularidades estéticas que las identifican. Sin embargo, tratar este objeto de estudio bajo el nombre de literaturas francófonas, si bien se erige como una delimitación cierta y justa, no permite visibilizar las tensiones que se presentan en su interior; del mismo modo que se producen opacidades en el interior de los grandes corpus de literaturas anglófonas, lusófonas e hispánicas, las literaturas francófonas son distintas, múltiples y diversas porque a pesar de su unidad lingüística, las condiciones de producción son singulares. En el capítulo anterior, a partir del trabajo revisionista que he realizado, se hace evidente el hecho de que el campo literario de expresión francesa, que bien podría llamarse literaturas francófonas, se organiza en tres grandes corpus: el primero de ellos, ligado estrechamente al carácter preeminentemente nacional, es el de la literatura francesa. El corpus de las literaturas francófonas, que resulta de la experiencia colonial o de la implantación de la lengua francesa en otros

-no francófonos donde la francofonía está (o estaba) históricamente establecido en el conjunto del territorio (islas normadas) o en una parte de este (Trinité, Grenade). (Moura, 1999: 37-38).

territorios fuera de Francia y de Europa,¹¹² contempla las producciones literarias en cuyos territorios o regiones el francés porta alguno de los estatutos descritos por Moura. Finalmente, el corpus de literatura migrante, ubicado temporalmente como ulterior a los procesos postcoloniales, por un lado; y por otro, se trata de un corpus que intenta dar cuenta de experiencias individuales a partir de las cuales se adopta el francés como lengua literaria, fuese el francés lengua materna, segunda o extranjera. Es en extremo manifiesto el hecho de que la unidad lingüística vendría a resolver la heterogeneidad y disparidad que genera la coexistencia de estos corpus dentro del campo literario de expresión francesa, no obstante, lo que debe ser atendido es el hecho de que las condiciones de producción en cada caso son particularmente distintas, y que posiblemente continúen siendo diferentes: “La langue ne précède pas l’oeuvre postcoloniale. L’écrivain y négocie un code langagier, propre à sa culture et à son individualité [...] puisque écrire est un véritable acte de langage, le choix d’une langue d’écriture engageant de fait toute une conception de littérature.” (Moura, 2007:

¹¹² Jean-Marc Moura describe cuatro situaciones de implantación del francés en la actividad literaria: - *les États dont le français est la langue maternelle* (implantation linguistique antérieure à 1763 ; aucune pratique esclavagiste) : Québec ; - *les pays ou régions créolophones* (implantation linguistique antérieure à 1763 ; la présence des esclaves a entraîné l’évolution rapide et profonde du français parlé) : diglossie créole/français des Caraïbes, de la Guyane, des Mascareignes, de la Louisiane ; - *les pays ou régions où le français est langue de communication, officielle ou non* (implantation postérieure à 1815) : Afrique noire ; Madagascar, Maghreb ; (implantation linguistique non coloniale, antérieure à 1763) : Liban ; - *les pays ou régions où existent des survivances francophones* (implantation antérieure à 1763) : Vietnam, Cambodge, Laos, Syrie ; (implantation d’importance postérieure à 1815) : Polynésie, Nouvelle-Calédonie. (Moura, 2007: 42). “-los Estados en los que el francés es la lengua materna (implantación lingüística anterior a 1763; ninguna práctica esclavista): Québec; -los países o regiones creolófonas (implantación lingüística anterior a 1763; la presencia de los esclavos produjo la evolución rápida y profunda del francés oral): diglosia créole/francés de los caribes, de la Guyane, de los Mascareignes, de la Louisiane; -los países o regiones donde el francés es lengua de comunicación, oficial o no (implantación posterior a 1815): África negra; Madagascar, Maghreb; (implantación lingüística no colonial, anterior a 1763): Liban; -los países o regiones donde existen legados francófonos (implantación anterior a 1763): Vietnam, Cambodge, Laos, Syrie; (implantación importante posterior a 1815): Polynésie, Nouvelle-Calédonie.” (Moura, 2007: 42).

83).¹¹³ Así, el mapa del campo literario de expresión francesa estará delimitado no sólo por la localización del autor (procedencia o residencia), sino por el acontecimiento lingüístico en el que se inscribe, por la distancia o la cercanía en que esa lengua lo coloca respecto de una literatura dominante, y, como anticiparon Joubert y Lecarme en *Les littératures francophones depuis 1945* (1986), porque las obras que un autor francófono produce son escritas, editadas, difundidas, leídas, discutidas, admiradas e imitadas dentro de este campo.

Lengua y transculturalidad

En *Naciones literarias* (2006), cuya compilación estuvo a cargo de Dolores Romero López, se recogen las fundamentaciones teórico-metodológicas que anuncian el fin de las Literaturas Nacionales; es decir, el surgimiento de una nueva cartografía literaria. José Lambert explica en “En busca de los mapas literarios del mundo” (Romero López, 2006) que una de las dificultades para representar geográficamente los desplazamientos de las lenguas en relación con los territorios se funda justamente en esa relación de asociar una lengua a un espacio; lo cual, implica dejar de lado las transformaciones que una inmigración deja en esa lengua, o el hecho de circunscribirnos a lenguas canonizadas, literarizadas o a lenguas de “intercambio internacional”. De esta manera, aquellos espacios cuya lengua es compartida por otros

¹¹³ “La lengua no precede a la obra postcolonial. El escritor negocia allí un código lingüístico propio a su cultura y a su individualidad [...] ya que escribir es un verdadero acto del lenguaje, la elección de una lengua de escritura compromete de hecho toda una concepción de literatura.” (Moura, 2007: 83).

territorios, estados o naciones –Lambert hace referencia aquí a, por ejemplo, Suiza, Bélgica y Luxemburgo– son supeditados a los espacios dominantes desde el punto de vista lingüístico y literario; tal como expresa Pascale Casanova cuando sostiene que la lengua francesa posee un alto grado de literariedad.

A partir de la superación de los nacionalismos tanto desde las perspectivas teórico-críticas –Estudios Culturales– como de la emergencia de literaturas descentradas, híbridas, migrantes, diseminadas, la atención se ha concentrado en proporcionar conceptos que pueden explicar los fenómenos culturales de la postmodernidad, la globalización y la postcolonialidad. Como resultado de esa extensa discusión que ya lleva casi cuarenta años, el concepto de transculturalidad se erigió como superador respecto de multiculturalismo e interculturalidad.

Las críticas al multiculturalismo provienen de posicionamientos muy diversos, pero que sin embargo convergen en la idea de que dentro de esta perspectiva persisten las barreras culturales que diferencian a un grupo de otro; es decir, el carácter plural de una sociedad se da en tanto y en cuanto se distinguen los grupos culturales que la conforman pero de un modo yuxtapuesto, como un mosaico cultural compuesto por guetos. De manera que los argumentos de las críticas vienen a expresar que el multiculturalismo cree en la primacía de una cultura sobre otra, fundada en una mirada determinista. En contraposición, y con el propósito de advertir la penetración cultural entre grupos, surge el concepto de interculturalidad. Néstor García Canclini (2005) enfatiza dos aspectos de la interculturalidad: por un lado, la expansión intercultural provocada, entre otras causas, por “los desplazamientos de muchedumbres”, tal como fueron los exilios políticos en Sudamérica provocados por

sucesivas dictaduras o por gobiernos intolerantes. En segundo lugar, expresa Canclini que “[...] de un mundo *multicultural* –yuxtaposición de etnias o grupos en una ciudad o nación– pasamos a otro *intercultural* globalizado [pues] remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones de intercambio” (Canclini, 2005: 58). La porosidad entre culturas que se encuentran, por ejemplo, en un mismo espacio geográfico impide la delimitación necesaria que permitiría la yuxtaposición que proclama el multiculturalismo; en cambio, esos poros se van formando a partir del hecho de que el sujeto siempre está situado. En el campo literario, Udo Schöning en el artículo titulado “La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuesta para su estudio”, (Romero López, 2006) toma como punto de partida el concepto de literatura nacional para dar cuenta de que esa existencia genera e implica otras literaturas; como las literaturas internacionales. Así llega a lo que llama “Interculturalidad literaria” que tiene lugar cuando

[...] se da una transferencia literaria o un contacto literario entre culturas, cuyas diferencias se muestran, por un lado, en el uso de códigos de comunicación distintos y en la diferenciación de sus discursos y, por otro lado, son el resultado de una distancia temporal, espacial o social. Las culturas construyen de esta forma unidades, que se pueden describir como horizontes más o menos separados unos de otros en el espacio, en el tiempo, socialmente, y que se caracterizan por una diferencia de sus códigos y discursos. [...] Relaciones literarias interculturales las hay no sólo diacrónicas y sincrónicas, sino también directas e indirectas. Se puede hablar de una relación directa entre dos culturas, cuando una persona o grupo importante de la cultura de llegada recibe una obra literaria de la cultura de partida en lengua original. Se puede pensar, por ejemplo, en la francofonía [...]. Cuando por el contrario, se trata de una recepción en forma de traducción, hay que hablar de comunicación literaria indirecta [...]. (Romero López: 2010: 320-321).

Aún en esta relación de asimilación, persiste la identificación de lo otro, de lo alterno como diferente; se produce un intercambio entre culturas reconocibles. Por lo que el

prefijo *trans-* se presenta como la opción conceptual que amplía lo *inter-*ya que vence lo binario. Wolfgang Welsch define la transculturalidad desde cinco aspectos: “[...] imbricación externa de las culturas, carácter híbrido, disolución de la diferencia entre lo propio y lo ajeno, carácter transcultural de los individuos, desacoplamiento de la identidad cultural y nacional.” (Sanz Cabrerizo, 2008: 115). Es fundamental el primero de esos aspectos porque en él se funda la transculturalidad, es decir, la imbricación de culturas se produce principalmente por las migraciones. Como abordaré en el próximo capítulo, el exilio en su sentido literal, constituye el móvil para que se conforme un corpus transnacional que llamaré extraterritorial. El segundo aspecto, la hibridez, hace referencia a la incorporación, según Welsch, de lo ajeno en lo propio; Homi Bhabha va a hablar de “entre-medio” de la cultura, es decir que ese híbrido no es el resultado de la mezcla de una cultura que incorpora y otra incorporada, sino que para Bhabha ese híbrido gesta un otro cultural. Recién en el tercer aspecto que expone Welsch se asume de la manera en que Bhabha lo concibe, y lo articula a los dos últimos aspectos que expresan dos niveles de identidad transcultural superpuestos y consecuentes: respecto del individuo y de una cultura. Es decir, así como el escritor posee más de una patria (en la que nació, en la que reside, hacia la que migra), se produce “[...] el desacoplamiento entre la identidad nacional y la identidad personal-cultural.” (Sanz Cabrerizo, 2008: 120). Es decir, el nacimiento de los *hijos inciertos*.

v. Los “hijos inciertos” o hacia una Literatura Extraterritorial de habla francesa

-Se hace llamar Moha, pero con él nada es seguro. Es el inmigrante anónimo. Ese hombre es lo que yo fui, lo que ha sido mi padre, lo que será mi hijo, lo que fue también hace mucho tiempo, el profeta Mohamed, todos estamos destinados a partir, a marcharnos de nuestra tierra, todos acudimos a la llamada del mar, la llamada de las profundidades, las voces del extranjero que habita en nosotros, todos respondemos a la necesidad de abandonar la tierra natal cuando no es rica, no nos ama lo suficiente y no es lo bastante generosa como para conservarnos. Así que partamos, boguemos por los mares en pos de la última luz que lleva el alma de las criaturas, las de aquí o las del otro lugar, ya sea un hombre de bien o un ser descarriado poseído por el mal. Seguiremos a esa última luz, por muy suave, por muy tenue que sea, quizá brote de ella la belleza del mundo, la que pondrá fin al dolor del mundo.

Partir, Tahar Ben Jelloun

Una imposible vuelta a casa: el exilio

La idea de “una imposible vuelta a casa” evoca el título que Chambers utiliza para expresar la “discontinuidad” del ser luego de haber transitado, vivenciado o sufrido el exilio o la migración. Lo que produce esa disrupción del sujeto es la pérdida de referencialidad a medida que aquél se aleja de su lugar de partida. El exilio, diferente de la noción de los desplazamientos migratorios, alberga el sentido de la violencia ya que presenta una imbricada connotación de confrontación política, cultural y psicológica. El exilio es la experiencia que desgarra al yo de su lugar, de su lengua, de su historia de partida; pero el sujeto no permanece en ese estado de exiliado, sino que su identidad adquiere rasgos que resultan de esa escisión; será lo que Homi Bhabha llama el “entre-medio de la cultura”. Iain Chambers lo define así

[...] concebir la morada como un hábitat móvil, como una forma de vivir el tiempo y el espacio no como si fueran estructuras fijas y cerradas, sino como fuentes que incitan a una apertura crítica cuya cuestionadora presencia reverbera en el movimiento de las

lenguas que constituyen nuestro sentido de la identidad, del lugar y de la pertenencia. (Chambers, 1994: 18).

En estrecha relación con lo que propone Chambers en el sentido de que el desplazamiento configura una identidad inacabada, siempre en marcha, en adquisición, entre el punto de partida y el de llegada, Alfonso De Toro entiende que se trata de un proceso transcultural que

[...] no implica pérdida o cancelación de lo propio, ni tampoco resultado definitivo sintético y homogeneizante de la cultura, sino un proceso continuo e híbrido, e hibridez es lo contrario de pensar la cultura como algo homogéneo y jerárquico [...]. Nuestra concepción de “transculturalidad” es una categoría que hace frente hoy a las grandes migraciones y entrecruces culturales donde hablar de “destrucción” sería quizás inadecuado: mejor sería hablar de des y reterritorializaciones. (2006: 218-219).

Sin duda que en los tránsitos geográficos, sígnicos y culturales lo que se reconfigura es la identidad de un sujeto o de una comunidad. Esta reconfiguración no implica borramiento de lo anterior, es decir, el exilio no significa, en este sentido, destrucción de la lengua y de la cultura de partida sino hibridación:

[...] un acto de comunicación transcultural de la “Otridad”, de la recodificación y reinención del otro, de la negociación entre lo “propio” y lo “extraño”, entre lo conocido, lo habitual y lo desconocido y lo inhabitual, entre lo heterogéneo y lo uniforme, entre el esencialismo, la hegemonía y la diversidad. (De Toro, 2006:224).

Será desde todos estos rasgos que deberá concebirse el espacio de enunciación de los sujetos; el espacio como un “entre-medio” de la cultura. Homi Bhabha recupera, en un artículo reunido en *Cuestiones de identidad cultural* (Hall, 2011), el pensamiento del escritor T.S. Eliot; allí, el poeta expresa la imposibilidad de concebir una cultura local en oposición a una global a causa de las migraciones coloniales (Hall, 2011: 95), y agrego, a causa de los éxodos laborales, de los exilios políticos, de las migraciones de refugiados, de la concentración de servicios sanitarios y educativos en las grandes

ciudades, de las relaciones virtuales, de la expansión religiosa, entre otros. Desde esta perspectiva resulta inaceptable concebir una cultura como pura; es obsoleta la idea de una nación hermética porque esos espacios delimitados, esas lenguas normativizadas, esas culturas identificables constituyen espacios de enunciación habitados por el otro. La literatura extraterritorial se cimenta entonces en un espacio transnacional porque se compone de culturas parciales, no en el sentido de inacabadas, sino en el que expresa Bhabha

Esta cultura “en parte”, esta cultura *parcial*, es el tejido contaminado pero conectivo entre culturas: a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas. Se trata de algo así como el “entre-medio” [*in-between*] de la cultura, desconcertantemente parecido y diferente. (Hall, 2011: 96).

De manera que, cuando se plantea esta “imposible vuelta a casa” quiere decir, por un lado, la imposibilidad de retorno a un estado anterior [al del exilio] por parte del sujeto desplazado aún en una instancia de retorno; pero también, da cuenta de la inevitable “contaminación” del espacio, tanto en la comunidad que recibe a ese sujeto, como así también el sujeto que arriba a otra cultura. En este sentido, los límites de los mapas lingüísticos, las fronteras de los estados nacionales, los criterios que determinan una literatura nacional devienen porosos y permeables. La necesidad de una perspectiva transnacional para abordar un corpus extraterritorial se fundamenta en entender finalmente que el sujeto no es estático, que los corpus literarios no son tan estables como que se pretende que sean, que los límites geográfico-políticos de las naciones podrán ser más constantes que otros de sus rasgos pero no son definitivos.

En palabras de Fernando De Toro

[...] cómo estas prácticas [la literatura del desplazamiento y el desplazamiento de la literatura] producen una acción diaspórica que altera los cánones de muchas literaturas

y la manera en que las literaturas son presentadas e inscritas. Creo que las llamadas literaturas nacionales, si han realmente existido alguna vez, están llegando a su fin, y estamos asistiendo a la inscripción de un nuevo tipo de prácticas literarias que introducen la literatura diaspórica, la literatura de los márgenes, como una nueva forma de literatura y cultura. (De Toro, 2006: 429).

Si es la lengua la que constituye el rasgo en común que justifica a las Literaturas Nacionales, incluso a las Literaturas Francófonas, y que también es lo compartido en la literatura extraterritorial, la diferencia fundamental radica en el hecho de que en los dos primeros casos, esa lengua está sustentada territorial, jurídica y políticamente en un Estado-Nación –o en un estado supranacional como en el caso de la Francofonía–; en cambio, las literaturas migrantes, ese sustento territorial, jurídico y político se vuelve difuso.

Nuevas constelaciones en la literatura de habla francesa

En diálogo con la perspectiva teórica que fundó la francofonía, surge en marzo de 2007 un intento de “destierro” de aquel término. Se reunieron 44 escritores de expresión francesa y publicaron un manifiesto en el diario *Le Monde*, en el que además de rechazar el binomio centro/periferia asociado respectivamente a Francia/ex colonias, y al escribir/mirar, evidencian el desplazamiento de las partes que integran ese binomio y la consecuente emergencia de un nuevo sujeto:

Soyons clairs : l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. Comment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel ? Or c'est le monde qui s'est invité aux banquets des prix d'automne. [...]. Comment s'en étonner si l'on s'obstine à postuler un lien charnel exclusif entre la nation et la langue qui en exprimerait le génie singulier, — puisqu'en toute rigueur l'idée de « francophonie » se donne alors comme le dernier avatar du colonialisme ? Ce

qu'entérinent ces prix d'automne est le constat inverse : que le pacte colonial se trouve brisé, que *la langue délivrée devient l'affaire de tous, et que, si l'on s'y tient fermement, c'en sera fini des temps du mépris et de la suffisance*. Fin de la « francophonie », et naissance d'une littérature-monde en français : tel est l'enjeu, pour peu que les écrivains s'en emparent.

Littérature-monde parce qu'à l'évidence multiples, diverses, sont aujourd'hui les littératures de langue française de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents. [...]. Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit.¹¹⁴

La interpelación de estos escritores se sustenta, por un lado, en el hecho de que la francofonía da cuenta de la experiencia colonial, estrictamente hablando; pero también, me arriesgo a decir que lo que se proclama es un paso hacia la *postcolonialidad* de la que hablé en el capítulo "iv.", es decir, hacia el espacio en donde emergen nuevas voces, nuevas constelaciones. Por otra lado, pero vinculado con lo que acabo de explicar, el manifiesto discute el modo como esas nuevas voces se incorporan al campo literario de expresión francesa y lo transforman. Me refiero a que enfatizan allí el hecho de que las obras de varios autores no franceses habían sido

¹¹⁴ "Seamos claros: la emergencia de una literatura-mundo en lengua francesa conscientemente afirmada, abierta hacia el mundo, transnacional, firma el acta de defunción de la francofonía. Nadie habla el francófono, ni escribe en francófono. La francofonía resulta luz de una estrella muerta. ¿Cómo podría el mundo sentirse concernido por la lengua de un país virtual? Ahora bien, es el mundo quien ha sido invitado a los banquetes de los premios de otoño. [...]. ¿Cómo sorprenderse si se obstina en postular un vínculo carnal exclusivo entre la nación y la lengua que expresaría su genio singular, pues en rigor la idea de "francofonía" se da entonces como el último avatar del colonialismo? Lo que ratifican estos premios de otoño es la constante inversa: que el pacto colonial se encuentra quebrado, que *la lengua liberada se vuelve asunto de todos, y que, aferrándose a ella firmemente, se terminarán los tiempos del desprecio y de la suficiencia*. Fin de la "francofonía" y nacimiento de una literatura-mundo en francés: es lo que está en juego, por poco que los escritores se apropien de ella. Literatura-mundo porque, evidentemente, múltiples y diversas son hoy las literaturas de lengua francesa del mundo, que forman un vasto conjunto cuyas ramificaciones enlazan varios continentes. [...]. El centro relegado al medio de otros centros significa que asistimos a la formación de una constelación, donde la lengua liberada de su pacto exclusivo con la nación, libre en lo sucesivo de todo poder más que aquél de la poesía y del imaginario, no tendrá más fronteras que las del espíritu." (El resaltado es mío). El manifiesto completo se puede leer en <http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article1574>.

reconocidas por premios como el Goncourt y el de la Academia Francesa,¹¹⁵ de modo que se produjo una aceleración en los procesos de legitimación de aquellas subjetividades no sólo en la literatura de habla francesa, sino, en el campo literario mundial. Considero que el valor de este manifiesto se sustenta en que estos autores no buscan ingresar en el canon literario francés o francófono, sino que su propósito es ser leídos como literatura, que en sus textos se reconozca la literariedad y que prevalezca lo artístico por sobre lo cultural.

Es muy importante la publicación de este manifiesto en tanto antecedente ya que cristaliza un proceso histórico y agónico dentro del campo literario de expresión francesa, y evidencia los vacíos que persisten allí ya que resulta muy complejo trazar un mapa de experiencias migrantes y lingüísticas. Así como la Francofonía se erige como la primera categoría que intenta organizar e incluir estas escrituras diseminadas, la *littérature-monde en français* sostiene y continúa ese propósito contenedor, aunque con horizontes distintos. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos por integrar autores y experiencias diversas, aún restan subjetividades sin “clasificar”, hablo de los “hijos inciertos”. Esta nominalización que adopté establece una relación directa con la antología *Les identités francophones* (Boivin, 2008) mencionada al comienzo, ya que en esa compilación se empleó como título “Le fil incertain” (Lefebvre) para reunir textos de la región “Belgique”; allí uno de los criterios de

¹¹⁵ Ese año, 2007, los premios Goncourt y el de la Academia Francesa fueron para *Los Bienveillantes* de Jonathan Littell (New York); el premio Fémina fue otorgado a la franco-canadiense Nancy Houston por *Lignes de Faille*; Alain Mabanckou (Congo) fue distinguido con el premio Renaudot por su novela *Mémoires de porc-épic*; Léonora Miano (Camerún) obtuvo el premio Goncourt des lycéens con su obra *Contours de jours qui vient*. Es interesante destacar que estos acontecimientos no constituyen una excepción, hasta hoy se registran candidaturas y premiaciones a escritores no franceses como Atiq Rahimi (Afganistán) con el premio Goncourt por *Syngué Sabour* en 2008, Laura Alcoba con el premio Marcel Pagnol por su última novela *La danse de l'araignée* y dos veces seleccionadas para el premio Fémina por *Le Bleu des abeilles*.

selección fue dar a conocer escritores belgas poco conocidos. “Le fil incertain” es un sintagma propuesto para cuestionar los modelos y estereotipos nacionales respecto de la relación lengua/nación de aquel país en relación a Francia. Aquí, pluralizo la nominalización para hacerla extensiva y poder dar cuenta de escritores de distintas nacionalidades pero que los vincula una misma procedencia lingüística –el español– y una lengua literaria elegida y compartida, el francés. Este tránsito de una lengua hacia otra ha dejado a los escritores extraterritoriales en una especie de orfandad nacional y lingüística, es decir, devienen extranjeros.

“Los hijos inciertos” o “literatura a la intemperie”

El desplazamiento lingüístico se produce en el caso de los autores extraterritoriales como resultado del exilio hacia un país cuya lengua oficial es otra respecto de su propia lengua materna. Sin embargo, en la literatura, esa mudanza idiomática no siempre se confirma, no sólo porque la migración se efectúe entre territorios que comparten la misma lengua oficial, sino también porque las causas de ese tránsito pueden ser distintas. Así, son conocidos los casos de autores que migraron a Francia –Julio Cortázar, Juan José Saer¹¹⁶ o a Estados Unidos –Silvia Molloy¹¹⁷ y que sin embargo conservaron el español como lengua literaria; también, hay autores que

¹¹⁶ Julio Cortázar (Ixelles, 1914 – París, 1984) y Juan José Saer (Santa Fe, 1937 – París, 2005) se instalaron en París, por distintas circunstancias, pero ambos conservaron el español como lengua literaria a pesar de publicar gran parte de su obra en Francia.

¹¹⁷ Sylvia Molloy (Buenos Aires, 1938) se formó en París, en la Sorbona y actualmente reside en Estados Unidos. Sin embargo, ella elige el español como lengua literaria.

polarizan su obra en dos lenguas –español y francés– como Héctor Bianciotti¹¹⁸ y Alberto Kurapel. Pero la experiencia de la migración es radicalmente distinta a la del exilio, pues éste deja la marca del desarraigo. En la literatura esa cicatriz está manifiesta aún en autores que no debieron o no quisieron cambiar de lengua; pienso en las obras de Tununa Mercado o de Daniel Moyano que contemplan las dos nociones de las que hablaba De Toro, una literatura que narrativiza el desplazamiento a la vez que está producida desde el desplazamiento.¹¹⁹ Edward Said se preocupa por distinguir las particularidades que atañen a cada experiencia migratoria dentro de la cual, la migración misma es el concepto más abarcativo para dar cuenta de que un sujeto se muda, se traslada hacia otro país o ciudad. A diferencia de los “expatriados” que eligen voluntariamente vivir en un país extranjero, pero cuya nominalización establece una relación de distancia con la “patria” de la que proceden. Said también explica que los “refugiados” –término creado por los Estados en el siglo XX– comparten la violencia del desarraigo con los exiliados, pero se diferencian de estos por el carácter masivo de su experiencia. La soledad será entonces una de las marcas que alberga el exilio; la otra es la extranjería: “El exilio nació de la antigua práctica del destierro. Una vez desterrado, el exiliado vive una existencia anómala y miserable con el estigma de ser un extranjero.” (Said, 2005: 627).

¹¹⁸ La producción en español de Bianciotti incluye *Los desiertos dorados*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965; *Detrás del rostro que nos mira*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968; *Ritual*, Barcelona, Tusquets, 1973; *La busca del jardín*, Barcelona, Tusquets, 1978; *Los otros, una noche de verano* (1974). A partir de 1985, con *Sans la miséricorde du Christ*, se inicia su producción en francés.

¹¹⁹ Tununa Mercado (Córdoba 1939) y Daniel Moyano (Buenos Aires, 1930 - Madrid, 1992) debieron exiliarse durante la última dictadura cívico-militar argentina. Mercado se instaló en México hasta 1983, momento en que regresó a Argentina. En cambio, Moyano, que se exilió a España, nunca más volvió a su país natal. Ambos escribieron y publicaron durante el exilio y mantuvieron la lengua materna como lengua literaria.

Con la misma lógica que Derrida decía “tengo una sola lengua, no es mía”, Julia Kristeva en *Étrangers à nous-mêmes* (1997) entiende que el extranjero nos habita, es la parte oculta de nuestro ser. De manera que la figura del extranjero se funda ante todo en la diferencia, en lo alterno. El desafío consiste en poder aceptar al extranjero como tal, en tanto figura errante que ingresa en un espacio desconocido para él y una vez allí siente no pertenecer a ningún lugar. Kristeva grafica ese estado del extranjero del siguiente modo: “L’espace de l’étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l’arrêt.”¹²⁰ (1997: 18). Sin embargo, el extranjero puede echar raíces a partir de acciones o de “pasiones”; no obstante, el espacio en que se enraíza no es enteramente nuevo, se convierte, en cambio, en un lugar “entre-medio”. Desde esa condición, la posibilidad de una ciudadanía se vuelve dificultosa. Hay, primero, dos tipos de extranjeros; en el siglo XII se llamaba *peregrini* a aquel que pasaba, por el contrario, los extranjeros que se quedaban, que permanecían o fijaban un domicilio, eran llamados *advenae*. Desde el punto de vista jurídico, la extranjería está regida por el derecho dado por el lugar de nacimiento *–jus solis–* o dado por la filiación sanguínea o parental *–jus sanguinis–*. Entonces, ¿cómo acceden los extranjeros a esos derechos? En la conformación de los Estados-nación modernos, se produce la exclusión; hay fronteras tanto hacia el exterior de una nación, como hacia el interior, es decir, “hay una alteridad que no puede ser asimilada” (Balibar, 2013: 115). De modo que, al interior de un espacio pretendidamente homogéneo emergen heterotopías, espacios otros que interrumpen aquella uniformidad. Esa exclusión se

¹²⁰ “El espacio del extranjero es un tren en marcha, un avión en vuelo, la transición misma que excluye la parada.” (Kristeva, 1997: 18).

gesta a partir de una paradoja que alberga la afirmación de los Estados-nación que es el principio de universalismo de los derechos del hombre, igualdad y libertad, y que se superponen con los derechos del ciudadano:

El ciudadano del mundo (*Weltbürger*), que constituye la contraparte concreta (como comerciante, como “intelectual” de la *República mundial de las letras*, aun como exiliado o refugiado político-religioso) de la constitución jurídica de los Estados-nación [...], no es el miembro imaginario de una *civitas* o de una *pólis* sin exterior, cuyos límites coincidirían con la extensión del universo, sino que es, por el contrario, un *ser de relación*, circulante (o no) entre los territorios y los Estados. Es entonces sobre esta base que es necesario preguntarse qué resulta contradictorio [...] de las transformaciones contemporáneas del comercio o del derecho internacional, cuando la circulación de personas, la dispersión de las comunidades culturales y la inversión de flujos de población que siguieron a la colonización se convierten en fenómenos de masas. (Balibar, 2013: 118).

Si desplazo toda esta discusión al campo literario, las reglas son las mismas. Pienso análogamente en la ciudadanía y en la lengua; en cómo un escritor extranjero arriba a una lengua otra, extraña y decide permanecer en ella. Esta experiencia lejos de ser individual y reciente, se vuelve masiva e histórica. En la literatura de expresión francesa los autores extraterritoriales constituyen el espacio heteróclito respecto de la literatura francesa. Desde esa lengua extraña, que es un nuevo espacio, la pregunta es ¿quién será el interlocutor?

En la literatura, los conceptos para referirse a una escritura migrante se vuelven más flexibles en su carácter semántico a tal punto que se emplean casi indistintamente los términos exilio, migración, desplazamiento, literatura expatriada, intersticia, entre otros. Y en ese mismo sentido, suelen abordarse corpus literarios desde un enfoque teórico ceñido a la localización geográfica en que el autor produce. Me detengo en este aspecto para fundamentar que desde mi propuesta las dos experiencias imprescindibles que considero para conformar un corpus extraterritorial son el exilio

y el cambio de lengua porque, tal como he demostrado en capítulos anteriores, los criterios para constituir un corpus literario de habla francesa exceden lo territorial y privilegian, en cambio, el carácter lingüístico. Justamente, las transformaciones en el campo literario de expresión francesa son posibles debido a que la lengua produce filiaciones por sobre los mapas. Además, mientras que el domicilio desde el cual produce el escritor es o puede ser intercambiable, una lengua como lugar del decir se vuelve una morada móvil, tal como lúcidamente explica Chambers

Es que la experiencia nómada de la lengua, errabunda y sin morada [*home*] establecida, que habita en el cruce de los caminos del mundo y sobrelleva el sentido de nuestro ser y de nuestra diferencia, ya no constituye la expresión de una sola tradición o historia, aun cuando pretende llevar un único nombre. (1994: 17).

Una lengua como morada es sin duda más estable que un domicilio, sin embargo, adoptar una lengua extranjera colocaría al sujeto distanciado de la lengua materna; exiliarse, lo deja fuera de otro lugar. Esta literatura gestada en estas condiciones de producción es lo que Silvia Molloy llama una “escritura a la intemperie” ubicada en un afuera simbólico, producida por un sujeto que se ha ido de una lengua, de una cultura y de un lugar, pero que escribe ineludiblemente en una lengua, en una cultura y en un lugar. Lo inquietante de esta escritura a la intemperie es pensar en quién la leerá, es preguntar: si se escribe desde afuera, ¿cómo llega adentro?

Literatura extraterritorial de habla francesa

¿Qué ocurre con la escena de la escritura cuando se desplaza? ¿Cómo se tejen las sutiles relaciones entre autor, lengua escritura y nación? ¿La extranjería de un texto comienza en la distancia geográfica, o en el uso de otra lengua, o en el sesgo de la mirada crítica? Y por último, ¿qué comunidad de lectores y qué contexto de lectura convoca el texto del escritor desterrado? Escribir afuera propone siempre ese vaivén: ni se llega ni se regresa del todo. En el mejor de los casos uno se siente que participa en dos mundos, el que dejó y el que habita. En el peor –acaso el más frecuente– siente que no participa en ninguno.

“Desde lejos: la escritura a la intemperie”, Silvia Molloy

En *Extraterritorial* (2005) George Steiner advierte que uno de los efectos que provocó la revolución del lenguaje –profundamente ligada a una “[...] renovación radical de la imagen del hombre (renovación que es al mismo tiempo una experiencia nueva) y su relación constitutiva con el lenguaje, con el Logos.” (5)– es la manifestación de un plurilingüismo o “*carencia de patria*” lingüística en algunos escritores. Esto exige, de aquí en adelante, un modo distinto de entender la literatura. Dado que la literatura es lenguaje, y que “Cada lengua cristaliza la historia íntima, la cosmovisión específica de un *Volk* o de una nación.” (15), extraterritorial no será el escritor lingüísticamente sin casa, sino que será un desterrado cuyo exilio lo lleva a habitar varias lenguas. De manera que el pluralismo lingüístico, bilingüismo o multilingüismo, como Steiner lo llama, y que reconoce que como práctica escrituraria es antigua,¹²¹ a partir de la formación y consolidación de las naciones, modifica radicalmente la relación del escritor con la lengua: “Para que el escritor se convirtiera en bilingüe o multilingüe en

¹²¹ Steiner explica que hasta fines del siglo XVII, el bilingüismo “era la regla más que la excepción” (2005: 16) ya que había aún en el ejercicio de las lenguas vernáculas un fondo griego y latino.

el sentido moderno, tenían que ocurrir verdaderos cambios en su sensibilidad y estatus personal.” (2005: 17). El exilio, tal como lo he descrito anteriormente, se constituye como la experiencia transformadora para el escritor.

Entonces me pregunto, para un escritor ¿cuál es la casa / nación de un sujeto que muda de lengua?, ¿resulta suficiente concebir la lengua como territorio?, ¿una lengua puede/debe otorgar una patria a esos sujetos? Steiner responde a estos interrogantes a partir del caso de Nabokov, y sostiene que la “extraterritorialidad” es una condición de despojo territorial y lingüístico:

Un gran escritor a quien las revoluciones sociales y las guerras expulsan de lengua en lengua, es un símbolo cabal de la era del refugiado. Ningún otro exilio puede ser más radical, ninguna otra hazaña de adaptación a una nueva vida puede ser más exigente. Nos parece adecuado que los que producen arte en una civilización casi bárbara, que ha despojado de su hogar a tantas personas y arrancado lenguas y gente de cuajo, sean también poetas sin casa y vagabundos atravesando diversas lenguas.” (Steiner, 2009: 25).

Por lo tanto, la ruptura de la relación lengua, territorio y Estado constituye una literatura extraterritorial que por su naturaleza da cuenta de la experiencia del exilio, del desarraigo, del despojo lingüístico y territorial. Así, propongo definir la literatura extraterritorial de habla francesa como el conjunto de obras literarias cuyos autores adoptan o han adoptado el francés como lengua literaria a partir de la experiencia del exilio. Como fundamenté al inicio de este trabajo, el corpus para este estudio estuvo delimitado por el criterio lingüístico, consideré autores que pasaron del español como lengua materna hacia el francés: Copi (1939-1987) nacido en Buenos Aires, se exilió primero a Uruguay y después a París, en 1946 luego de que Juan Domingo Perón asumiera su primer mandato como presidente. Alberto Kurapel (1946) que nació en Chile, debió exiliarse durante el golpe de Estado de Pinochet; se instaló en Québec de

donde regresó en el año 1996. Laura Alcoba (1968) narró en francés su exilio de La Plata a París, ciudad en la que aún reside. Por lo tanto, el espacio de enunciación en el que se sitúan Copi, Kurapel y Alcoba es la literatura extraterritorial de habla francesa, espacio contaminado por la relación entre las lenguas española (materna y nacional) y francesa (de llegada, nacional y literaria). Espacio en que se imprimen los vestigios del exilio y que deja, en el campo literario que involucra, la huella del destierro.

II. Literatura extraterritorial de habla francesa

i. Conformación de un corpus inacabado: otras literaturas extraterritoriales

El objeto de estudio para este trabajo estuvo delimitado por la procedencia lingüística, es decir, escritores provenientes del español y que adoptaron el francés como lengua literaria: Copi, Alberto Kurapel y Laura Alcoba. Sin duda, se trata de un corpus inacabado no sólo porque pueden inscribirse nuevos autores a este desplazamiento lingüístico, sino también porque mi horizonte es incluir a escritores que provienen de otras lenguas: árabe, inglés, persa, portugués, ruso, entre otras. Durante esta investigación encontré innumerable cantidad de esas experiencias, autores que en las más diversas condiciones habían abandonado forzosamente sus patrias y habían adoptado el francés como lengua literaria. Sólo con el propósito de dejar iniciado un camino que pretendo emprender en un corto plazo, mencionaré algunos de estos autores extraterritoriales:

- Dimitru Tsepeneag (Pastenague, Ed) Nació en Bucarest, Rumania, en 1937. Novelista, traductor, teórico, periodista y ensayista, dejó su país en 1975 después que le quitaran su nacionalidad y que su obra fuese prohibida. Vive en París desde ese momento, acontecimiento que lo acercó a la lengua francesa. Su obra vacila entre el francés y el rumano. Algunas de sus publicaciones editadas en Francia son: *Les noces nécessaires* (1977); *Le mot sablier* (1984); *Roman de gare* (1985); *Pigeon vole* (1989); *Un român la Paris: pagini de jurnal* (1970-

1972); *Hôtel Europa* (1996); *Pont des arts* (1998); *Au pays du Maramures* (2011); *La belle Roumanie* (escrita en rumano, 2006); *Frappes chirurgicales* (2009).

- Ilie Constantin, nació en 1939 en Bucarest, Rumania. Arribó a París en 1973, luego de obtener una beca de estudio en Italia; pidió asilo político en Francia y en 1981 le otorgaron la nacionalidad francesa. La lengua francesa llegó tardíamente respecto de otros autores; su bilingüismo marca las tres etapas que acontecieron en su vida: de 1964 a 1973, primer período rumano. De 1983 a 1994, conforma el período francés en el que publicó poesía – *L'ailleurs* (1970); *Rivage antérieur* (1986) y *La lettré barbare* (1994)– y la novela que le otorgó reconocimiento, *La chute vers le zénith* (1989). A partir de 1994, se inicia la tercera etapa en la que vuelve a su público rumano. Actualmente reside en su país natal.
- François Cheng (Chéng Bào yī) nació en 1929 en Jinan, China. Si bien él llegó a Francia becado por la Unesco en 1948, su instalación definitiva fue debido a razones políticas que no le permitieron volver a su país natal. Aprendió el francés en París. Su obra se inicia con ensayos; en 1977 publica *L'écriture poétique chinoise*. A partir de allí, su producción será no sólo ensayística sino también poética –*De l'arbre et du rocher* (1989), *Saisons à vie* (1993), *À l'orient de tout* (2005)– y narrativa –*Le dit de Tianyi* (1998), *L'éternité n'est pas trop*

(2002)–. En 2002, es elegido por la Academia Francesa para ocupar el lugar de Jacques de Bourbon Busset.¹²²

- Valery Afanassiev (Valéry Luria) nació en Moscú, Rusia, en 1947. Luego de una gira como pianista en Bélgica, en 1972, pide asilo político en ese país y obtiene la nacionalidad belga. El plurilingüismo se manifiesta en la escritura en francés, ruso e inglés, así como la latencia del lenguaje musical y sonoro que se evidencia en algunas de sus obras. En francés publicó narrativa –*Disparition* (1983); *La chute de Babylone* (1986), *La galerie des glaces* (1995) y *Lettres sonores* (1995)– y un ensayo titulado *Le silence des sphères* (2009).
- Atiq Rahimi, nació en Kabul, Afganistán, en 1962. Cursó estudios secundarios en el Liceo franco-afgano de Kabul, y luego Literatura en la universidad de la ciudad. En 1984, la guerra desatada tras la invasión soviética le obligó a refugiarse en Pakistán, desde donde pidió asilo político en Francia. Se doctoró en Comunicación Audiovisual en La Sorbona, vive en París y se dedica a la producción cinematográfica y a la escritura. Desde 2002, cuando finalmente pudo regresar a su país natal, viaja con asiduidad a Kabul. Su obra en francés se inicia en 2008 con la publicación de *Syngué Sabour. Pierre de patience* (premio Goncourt), y continúa con *Maudit soit Dostoïevski* (2011), *Compte comme moi !* (avec Olivier Charpentier, 2015) y *La Ballade du calame* (2015).
- Linda Lê nació en 1963 en Sud Viêt-Nam, hija de un padre vietnamita y de una madre naturalizada francesa, tuvo que dejar su país natal junto con su familia

¹²² Jacques de Bourbon Busset (1912 – 2001, París) fue una importante figura política y diplomática. Ensayista y novelista, en 1981 fue elegido por la Academia Francesa para integrar tan prestigiosa institución. Su obra reúne más de una veintena de publicaciones.

en 1977. El exilio es el tema que marca gran parte de su obra tanto en un sentido figurativo –la escritura como exilio– como en un sentido literal vinculado con la experiencia de la migración. Algunas de sus obras narrativas son *Un si tendre vampire* (1987), *Fuir* (1988), *Calomnies* (1993), *Les trois parques* (1997), *Voix* (1998), *Lettre morte* (1999), *Le aubes* (2000), *Autres jeux avec le feu* (2002), *Personne* (2003), *In memoriam* (2007) que fue seleccionada para los premios Goncourt, Médicis y Fémina, y su reciente publicación *Heroïnes* (2017).

Es evidente, tal como demostré hasta aquí, que las procedencias lingüísticas son distintas, y que las circunstancias que provocaron los exilios son singulares. Se trata de un corpus que exige abandonar las generalidades para, en cambio, atender las particularidades.

ii. Incursiones literarias

Tres autores y parte de sus obras es lo que abordaré a partir de aquí: Copi, el irreverente apátrida; Alberto Kurapel, el “guanaco gaucho”, y Laura Alcoba, la voz sin nombre. El corpus, tal como expuse en las “Advertencias”, se constituye en esta parte del trabajo a partir de la figura autoral que remite a lo que De Toro llamó la “literatura producida en el desplazamiento”; de manera que las obras escogidas para esta instancia de análisis estarán ceñidas a esa experiencia y al hecho de que sus escritos se adscriben al otro grupo de literaturas, o sea, las que “narrativizan el desplazamiento”. Si bien para la conformación de este corpus de literatura extraterritorial todas las obras producidas en lengua francesa se inscriben en ese corpus por el criterio lingüístico, ofrezco un análisis que vuelve enfática la experiencia del exilio y del cambio de lengua a partir de la tematización de aquélla en los textos literarios de los tres autores.

A partir de aquí, entonces, analizaré por fecha de nacimiento de los autores, obras de Copi, Alberto Kurapel y Laura Alcoba.

Copi, el irreverente apátrida

Raúl Damonte, Copi, nació el 22 de noviembre de 1939 en Buenos Aires y murió en París el 14 de diciembre de 1987. Fue nieto del fundador y propietario del diario *Crítica*, Natalio Botana, y de Salvadora Medina Onrubia, dramaturga. Copi era el hijo de Raúl Damonte Taborda, político radical. El exilio de la familia Damonte fue causado por una desavenencia entre el padre de Copi y el presidente Juan Domingo Perón. Primero, la familia se exilió a Uruguay y luego a Francia. A partir de 1962, Copi ya estaba definitivamente instalado en París. La importancia de la obra de este autor radica en diversos aspectos: produjo cómics, teatro y novela; versionó al español parte de su obra; ocho novelas, catorce cómics, diecisiete obras de teatro.¹²³ El corpus que propongo, analiza las novelas: *L'Uruguayen* (1978), *Río de la Plata* (1984) y *L'internationale Argentine* (1988)¹²⁴, ya que, además de ser producidas en exilio, en ellas se tematiza esta experiencia.

¹²³ Publicó cómics en revistas de Francia, Italia, España y Argentina. El personaje de “la femme assise” que apareció en 1964 en *Le Nouvel Observateur*, lo hizo famoso. En cuanto a su narrativa, escribió en francés *L'Uruguayen* (1972), *Le Bal de las folles* (1977), *La Guerre des pedés* (1982), *L'Internationale argentine* (1978), *Une langouste pour deux* (1978), *Virginia Woolf a encore frappé* (1984) y *La vida es un tango* (1981) que versionó él mismo al español. Entre sus piezas teatrales, nombro *El General Poder* (1955), *Un ángel para la señora Lisca* (1962), *Sainte Geneviève dans sa baignoire* (1966), *L'Alligator, le Thé* (1966), *La journée d'une rêveuse* (1968), *Eva Peron (Sic.)* (1969), *L'Homosexuel ou La difficulté de s'exprimer* (1971), *Les Quatre jumelles* (1973), *Loretta Strong* (1974), *La Pyramide* (1975), *La Tour de la Défense* (1978), *L'Ombre de Wenceslao* (1978), *La Coupe du monde* (1978), *Cachafaz* (1981), *Le Frigo* (1983), *La Nuit de Madame Lucienne* (1985) y *Une visite inopportune* (1988). Sobre el relato breve *Río de la Plata* la información es casi inexistente; la edición en español de Anagrama *Copi. Obras (Tomo I)* explica en el Prólogo que este relato es un “hallazgo” de la editorial, pero no se hace referencia a la lengua en la que fue escrita, ni a datos de publicación. Sólo se encuentra al final de la novela la fecha y el lugar en que fue escrita, “París, agosto de 1984”). En la publicación que realizó Jorge Damonte, hermano del autor, en 1990, en la editorial Christian Bourgois, titulado *Copi*, aparece publicada póstumamente en francés esta breve novela.

¹²⁴ Todas las versiones en español de las obras de Copi son extraídas de la edición de 2010 de Anagrama.

En las tres novelas de Copi que están cargadas de evidentes referencias autobiográficas, el exilio se presenta como la anécdota que le posibilita al enunciador dar cuenta de los efectos que provoca el desarraigo en el proceso de configuración identitaria y construye así diferentes discursos acerca del mismo acontecimiento: por un lado, la extranjerización del yo, es decir, la adopción de lo nuevo y la pérdida de lo anterior; por otro, la coexistencia y la superposición de lenguas, de memoria, de paisajes de los lugares de partida y de llegada en un yo caracterizado por la hibridez; y, por último, la resistencia y persistencia del yo y de lo que instituye el pasado y el punto de partida, en el de llegada; esto está manifiesto respectivamente en *L'Uruguayen*, *La internacional argentina* y *Río de la Plata*. Por otra parte, Copi que produjo casi toda su obra en francés, configura enunciadores, narradores y actores que circulan entre la lengua de partida y la de llegada: “À l'Uruguay, le pays où j'ai passé les années capitales de ma vie, l'humble hommage de ce livre que j'ai écrit en français mais certainement pensé en uruguayen.”¹²⁵ (Copi, 1999: 5). Y en *Río de la Plata*, afirma: “Me expreso a veces en mi lengua materna, la argentina, y con frecuencia en mi lengua amante, la francesa. Para escribir este libro mi imaginación duda entre mi madre y mi amante.” (Copi, 2010: 343).

El exilio y la disrupción del yo

En 1945, en el momento en que se produce el ascenso de Perón al poder, la familia Damonte se exilia a Uruguay y luego a París; Copi tenía cinco años y llegaba a Francia,

¹²⁵ “Al Uruguay, el país en donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro que escribí en francés pero pensé en uruguayo”. (Copi, 2010: 39).

donde aprendería el idioma. En 1955, los Damonte volvieron a la Argentina; durante aquella permanencia en el país, Copi inició su producción de tiras cómicas que publicó en la revista “Tía Vicenta”,¹²⁶ y también comenzó, durante ese período, la creación de su obra dramática. Sin embargo, en 1962, los Damonte regresaron a París. Fue en ese momento que Copi arribó finalmente a lo que representaría su morada o su lugar y lengua de llegada: Francia y el francés. La experiencia de esos desplazamientos y su inherente carácter abrupto y repentino forman parte de las tres novelas. En primer lugar, va a explicar las causas de esos desplazamientos. En *Río de la Plata*, relata:

Pasé casi toda mi infancia en Uruguay y viajé a París por primera vez en 1952, a los doce años de edad. [...] Mi madre, mis dos hermanos pequeños y yo nos exiliamos a Montevideo poco antes del 17 de octubre de 1945, día de la revolución peronista, cuya violencia se desencadenó en parte contra el diario radical de mi familia, *Crítica*. Mi padre se reunió con nosotros unos diez días más tarde, después de atravesar el Río de la Plata escondido en el fondo de la bodega de un barco de contrabandistas. (Copi, 2010: 347-349).

En *La Internacional argentina*, expresa que “Había dejado Argentina a los veintidós años y había permanecido en Europa, al abrigo de las sacudidas políticas australes que tantas víctimas habían causado entre mis amigos y familiares.” (Copi, 2010: 235). En cambio, en *L’Uruguayen* omite dar cuenta de las razones que lo llevaron hasta esa parte del mundo. Sin embargo, ya desde la primera lectura de las novelas, la tematización del exilio se impone.

¹²⁶ *Tía Vicenta* apareció el 20 de agosto de 1957 y se cerró, a causa de la censura y clausura impuestas por el dictador Onganía, el 17 de julio de 1966. El creador de esta revista fue Juan Carlos Colombres, conocido como Landrú. Durante aquel período, ofreció desopilantes ocurrencias bajo la estética de un formato bastante revolucionario para su época: se usaron por primera vez los fotomontajes y echó mano del humor absurdo que tenía éxito en teatros de revistas para aplicarlo al tema de la política argentina. Pero tal vez su característica más original fue que así como aún hoy todos los diarios y revistas tienen secciones fijas que siempre se encuentran en la misma página, *Tía Vicenta* fue una sorpresa cotidiana, cambiando secciones y estilos, y hasta cambiando la cubierta para parodiar a otras revistas de moda. (Fuente: http://www.mediosindependientes.com/Comics_Teberosfera_Arg05.htm, consultada el 05/07/2011).

En el relato breve y de profundo carácter autobiográfico, *Río de la Plata*, Copi narra los acontecimientos históricos que provocaron el exilio de su familia, pero como si fuese un sumario de recuerdos, sino que evidencia esa pérdida de referencialidad del lugar de partida en relación con su identidad. En este sentido, Copi se autoconfigura del siguiente modo:

Mi padre, que estaba acostumbrado al exilio, lo consideraba un período de la vida en la que el hombre se abre a la libertad. Pero mi madre y nosotros, niños, aunque comprendíamos que habíamos escapado de la muerte o algo que se le parecía, sabíamos también que una vida, la que hubiéramos tenido en Argentina, se nos escapaba para siempre. (Copi, 2010: 349).

En *La Internacional argentina*, el personaje Copi va a fabular: “Siempre me he considerado como un argentino de París, es decir un ser apolítico y apátrida, pero no exactamente un exiliado; he hecho sino mi fortuna, al menos mi vida en Europa.” (Copi, 2010: 235). Aquí, da cuenta de que el exilio está más cercano a constituir un estado del ser que su propia esencia. Y, esa esencia se vincularía con lo que Chambers señala acerca de concebir la morada como “hábitat móvil”. Es por ello que, si la identidad del ser está fundada en el desplazamiento mismo como morada, Copi sitúa su historia, su autoficción en un espacio geográficamente intermedio o de paso entre dos territorios;¹²⁷ se trata de un espacio de frontera, tal como lo es el Río de la Plata en relación con los territorios de Argentina y Uruguay. Desde allí, su yo se asume como un ser escindido. El exilio es la experiencia que desgarrar al yo de su lugar, de su lengua, de su historia de partida; pero no permanece en ese estado de exiliado sino que su identidad estará contaminada por esas dos orillas.

¹²⁷ Empleo autoficción en lugar de autobiografía porque el discurso se inscribe claramente en lo novelístico. Más adelante, profundizaré en esta categoría acuñada por Serge Doubrovsky.

En su primera novela, *L'Uruguayen*, el narrador que también se llama “Copi”, no se sitúa “en medio de” como el narrador del *Río de la Plata*. Se trata, en cambio, de un enunciador que, desde una de las orillas, ya que ha abandonado París repentinamente sin evidenciar razones, viaja a Uruguay; allí escribe un relato epistolar en francés a “Cher Maître”¹²⁸. De esta manera, es Francia el lugar de referencialidad que sirve a “Copi” actor y narrador para autoconfigurarse. En cuanto el actor-narrador llega al Montevideo que se representa en su novela, en su esfuerzo por describirlo, el espacio no hace más que descomponerse a tal punto que, durante un lapso de tres años, “Copi” resulta el único sobreviviente, mientras que la ciudad se cubre de arena y el país oriental parece haberse desprendido de la faz de la tierra para quedar suspendido en el aire, sin mar, sin otras tierras a la vista. En este exilio extremo, lo único que subsiste es el vínculo del yo narrador con su pasado representado en su relación con su destinatario, con su lengua y con la acción escritural.

En cuanto al exilio en *La Internacional argentina*, el impacto producido por esta experiencia –también aquí de naturaleza política– está sometido a un proceso por el cual se intenta negarlo y neutralizarlo, mediante una forzada inserción de un espacio virtual, en el sentido de que es imaginario, sostenido, delimitado y asegurado por prácticas culturales, políticas, idiomáticas que provienen de un territorio que es Argentina. Todo ello, insertado en medio de otro territorio real, París, en este caso, en cuanto a lo geográfico, en el que también se ejercen prácticas del mismo carácter que en el espacio virtual, aunque no coinciden. De este modo, Francia es el lugar “real”

¹²⁸ “Cher Maître” en francés es una “formule de politesse” (fórmula de cortesía), es decir, un vocativo que indica el destinatario de la carta. Este vocativo se utiliza en francés para dirigirse únicamente a un notario, a un agente judicial, o a un subastador.

contenedor del lugar imaginario y contenido que es Argentina. La “internacional argentina” alberga esa contradicción de querer sostener y asegurar continuidad a una identidad pretendidamente pura, aunque fuera de su lugar de origen e insertada en un espacio extranjero o extraño. “Nicanor Sigampa”, fundador de la organización, y el conjunto de los que la integran, reproducen y, en ese mismo acto, aseguran y defienden prácticas de carácter político, cultural, intelectual, gastronómico e idiomático, ligadas a la historia de la identidad argentina. Sin embargo, y aún en ese esfuerzo por construir una morada segura, “Darío Copi”, actor-narrador, advierte, de todos modos, el desgarramiento del exilio:

Cantaba en ese momento “Volver”, un viejo tango que cuenta la historia de un exiliado que vuelve a su país tras veinte años de ausencia, y no encuentra ya nada de sus recuerdos de infancia. ¿Adónde habían ido a parar mis recuerdos de infancia? Ciertamente existían, pero dispersos en el mundo, como trozos de un rompecabezas caídos sobre el suelo. Mis padres vivían en París, María Abelarda en Nueva York, mis hermanas en México, mis amigos de juventud, unos estaban en California, otros en Italia, dos de ellos incluso en Japón... No paraban de moverse. Los que se habían quedado en Buenos Aires, en cambio, me resultaban menos familiares. [...] Y en el extranjero, formando parte del grueso de las tropas que Nicanor Sigampa designaba con el nombre de Internacional Argentina, estábamos nosotros, que habíamos huido no de la dictadura militar, sino de todo lo que hacía posible su existencia en la sociedad argentina: la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual, la omnipresente censura hacia todo... (Copi, 2010: 288).

No es aquí el lugar de partida en sí mismo lo que configura al yo, sino la experiencia del exilio. Su identidad y la de quienes integran la “Internacional Argentina” no reside en el hecho de construir una morada segura sustentada en la continuidad de ciertas prácticas, sino que el hecho de haber perdido su patria es lo que funda su nueva morada; por lo tanto es lo que los liga.

De este modo, Copi da cuenta de, al menos, tres procesos mediante los cuales el yo se configura a sí mismo y a su identidad: por un lado, el yo se sitúa en el lugar de tránsito,

fronterizo, limítrofe como lo es el Río de la Plata; por otro lado, un yo que mediante la acción escritural mantiene el vínculo con su lugar de partida; y, por último, un yo que aún en el intento de conservar rasgos que forjarían su identidad, la escisión que provoca la experiencia del exilio, lo sitúa ineludiblemente en un espacio transcultural. Así, el exilio que Copi narrativiza no se limita a la experiencia del desplazamiento físico, de la pérdida de lo que se abandona en el lugar de partida, de la búsqueda de lo conocido en el lugar de llegada, del ejercicio de la memoria. Las tres novelas de Copi emplean estrategias narrativas que dan cuenta y evidencian, no la asimilación, ni la aculturación, ni la adaptación, ni la absorción de una cultura por otra. Se trata de autoconfigurarse a sí mismo como otro, no en el sentido de negación de uno por el otro, sino en el de asunción de yo como otro. Por lo tanto, el exilio no se constituye como pérdida, sino como tensión. Los tres Copi, el que escribe desde la orilla de Montevideo, el que su voz se queda en el Río de la Plata, y aquel que inserta el espacio del que proviene dentro del que llega, constituyen un acto transcultural, una escritura delimitada y conectiva, vale decir, contaminada, en términos de Bhabha.

En écrivant je m'aperçois que certaines phrases me restent étrangères, comme celle qui précède (je laisse cette décision, etc.) sans doute parce que ces derniers temps j'ai beaucoup plus pratiqué la langue que l'on parle en cet endroit que le français et qu'il m'est plus difficile de rentrer dans un langage normal que je ne le crois.¹²⁹ (Copi, 1999: 10).

La latencia de las lenguas materna y extranjera constituye ese tejido conectivo que convergen en la escritura de Copi; y una de las estrategias que emplea el autor para manifestar esa latencia es la configuración de narradores extranjeros: un recién

¹²⁹ "Escribiendo me doy cuenta que ciertas frases me quedan extrañas, como esta última (dejo esta decisión, etc.) sin duda porque, en los últimos tiempos, he practicado mucho más la lengua que se habla en este lugar que el francés y probablemente volver al lenguaje normal me es más difícil de lo que creía." (Copi, 2010: 43).

llegado a Montevideo; una voz localizada entre dos orillas en el Río de la Plata; y un argentino en París. Esa extranjería se cimenta en la relación entre las “moradas” y las “lenguas”, en la que oscilan enunciador, narrador y actor. El hecho de que Copi exprese esa tensión a través de la ostensión de los mecanismos que la generan, es lo que posibilita que una de sus lenguas ni anule, ni cancele a la otra. Dos lenguas lo habitan, la madre y la amante.

L'Uruguayen¹³⁰

Esta breve novela resulta muy interesante para ser analizada a partir de las categorías que provee la semiótica lotmaniana –semiosfera, frontera, lengua natural y traducción cultural–, y así abordar las dificultades en el proceso de configuración identitaria del sujeto exiliado / apátrida. En esta obra, lo que el autor manifiesta de un modo ostensivo es la escisión que producen en el sujeto el exilio y la adopción de otra lengua; por lo que, estas dos experiencias, que implican dos desplazamientos, uno espacial y otro sígnico, complejizan el proceso de configuración identitaria del sujeto de dos maneras: a) el *yo* en relación con una semiosfera, de la cual proviene; b) el *yo* en la frontera exterior de esa semiosfera *a)* y al interior de una semiosfera *otra*. Es en este segundo aspecto en el que se advierte de qué modo el hecho de que la cultura a la que arriba deviene en un no-texto para ese sujeto exiliado, produce un sujeto escindido.

¹³⁰ *L'Uruguayen* fue escrita y publicada en francés en 1972, por la editorial Christian Bourgois (París). En esa primera edición, la tapa fue ilustrada por Roland Topor y la novela está dedicada a Roberto Plate (que fue escenógrafo en obras de Copi). En 1999, la editorial lanzó una nueva edición. Recién en 2010, Anagrama publica la traducción al español y es la edición que llega a Argentina.

Para comenzar, partiré de la explicación de las categorías que voy a utilizar. Iuri Lotman entendió que la semiosis no se producía en sistemas aislados específicos, sino en un “continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (1996: 11). Vinculado con esto, Lotman define que “La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis.” (*Íbidem*). Es decir que, cada elemento que la constituye tiene una función dentro de ella y lo que está fuera de esa esfera produce no-textos. Esa delimitación entre lo que está fuera (extrasemiótico) y lo que está dentro (semiótico) conforma uno de los rasgos distintivos de la semiosfera: la “frontera”:

En el nivel de la semiosfera,[la frontera] significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de estos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. (1996: 14).

Es importante señalar que la delimitación de la semiosfera no necesariamente coincide con un espacio geográfico, como el de una nación, sino que también puede ser entendida como un espacio simbólico. En esta novela, si bien se hace referencia a espacios geográfico-políticos (Uruguay y Francia), no constituyen por sí solos un único aspecto delimitador. Cuando Zulma Palermo (2013) habla de “bordes” y de “umbral”, otorga un nuevo lugar del decir para el sujeto migrante, como lo es en el caso de *L'Uruguayen*, no hay binarismo, ni bilingüismo; se produce allí un acto transcultural porque las fronteras se constituyen no como pared, sino como filtro

mediante las cuales se traduce lo alosemiótico en signo.¹³¹ De este modo, así como para Lotman la semiosis de la cultura excede lo específicamente lingüístico, la traducción también rebasa ese campo y Lotman la llama “traducción metafórica” ya que a partir de ella es posible dar cuenta de los numerosos mecanismos que operan en la frontera de la semiosfera y así delimitarla. Por lo tanto, como demostraré más adelante en el análisis de la novela, todo aquello que constituye un no-texto para el personaje, será “traducido” por él para volverlo signo. Esto permitirá un desplazamiento del personaje desde la periferia de la semiosfera, hacia un espacio central.

La novela *L'Uruguayen* presenta mediante la tipología textual epistolar, las experiencias de un exiliado –sin causas explicitadas– que dejó “París” para instalarse en “Montevideo”. “Copi” –es el nombre del personaje desplazado– le escribe a “Cher Maître” para intentar narrarle su arribo a aquel nuevo espacio. La fuerte presencia de la marca del desarraigo que implica el exilio, está sostenida ya desde el paratexto de la novela que comienza con el epígrafe en el que dedica este libro a Uruguay. Ya desde el nivel enunciativo, el sujeto se sitúa en un espacio indeterminado, al menos, desde el concepto de lengua natural de Lotman, ya que fluctúa entre dos idiomas: uno que se manifiesta en el pensamiento –el idioma “uruguayo”– y otro que materializa a aquél –el francés–. Además, aquella indeterminación se profundiza por el hecho mismo de

¹³¹ Cuando Lotman señala que el lenguaje es un sistema modelizante no sólo se refiere al sistema lingüístico, sino que reconoce tres grados de lenguaje: el primer sistema modelizante corresponde a las “lenguas naturales” (el francés, el español, etc.) y, como indica Ana Leunda (2013), “[...] en el espacio donde se emplazan”. El segundo sistema modelizante, es aquel que se contruye sobre la base del primero: la ciencia, el arte, etc. El tercer grado de modelización está constituido por los nuevos textos de la cultura, que es el virtual. A estos tres grados, Thomas Sebeok agrega un primer grado que antecede a los postulados por Lotman; aquel estaría conformado por el sistema biológico y corporal (caricia, sonrisa, castigo, etc).

que el “uruguayo” como lengua natural no existe; de este modo, lo que realiza el enunciador es establecer un vínculo con el español rioplatense y desde ese espacio, hablar. Otro aspecto paratextual está constituido por el título; si bien el personaje no explicita desde dónde proviene, sí expresa claramente que “Montevideo” es el lugar al que llega; se configura así como un extranjero en esa ciudad; es decir, como un “otro”. Por lo tanto, el título se presenta como prolepsis; “el uruguayo” no es más que el personaje devenido en tal hacia el final de la novela, no es en cambio quien la comienza. En este sentido, la identidad como proceso se manifiesta desde el título y se sostiene cuando “Copi” personaje se desplaza desde la frontera exterior de una semiosfera hacia el interior de ésta; este proceso constituye la novela misma. El doble carácter de la frontera interior/exterior implica dos semiosferas. ¿Por qué hablo de dos semiosferas? Porque cuando “Copi” arriba a “Montevideo”, ese espacio sufre un proceso de descomposición debido a que para el personaje, aquello que ve y vivencia se vuelve intraducible; la cultura de llegada se convierte en un no-texto. De manera que, la semiosfera de la que parte “Copi” sólo aparece como alusión y está delimitada únicamente por una lengua natural –el francés–, por el vínculo con el “Maître” a quien le escribe; y por una memoria vulnerable. A partir de allí, “Copi” opera como traductor en relación con su interlocutor que no está en el espacio al que Copi llega. Resulta muy interesante analizar esta función de traductor que asume el personaje, sobre todo cuando aquello que vivencia se vuelve extrasemiótico y la novela deviene en ensimismamiento y aislamiento. La importancia de la teoría lotmaniana, en este sentido, radica en el hecho de que las categorías que ella ofrece echan luz sobre los procesos de traducción que operan para que lo extrasemiótico devenga en signo.

Explicaré cómo inicia este proceso; “Copi” comienza por nombrar y explicar a su interlocutor, la etimología del nombre de la ciudad a la que llegó:

Vous serez sans doute surpris de recevoir de mes nouvelles d’une ville aussi lointaine que Montévidéo. [...] Le pays s’appelle Republica (*Sic.*) Oriental del Uruguay. L’Uruguay étant un fleuve qui se trouve naturellement à l’occident de la République et dont le nom, en Indien, pourrait se traduire par la République (URU) est à l’orient (GUAY). Voici la première bizarrerie. Et voilà la seconde: la ville s’appelle Montévidéo, et ils vous expliquent calmement que ça veut dire en Portugais : j’ai vu le mont (1). [En una nota al pie, agrega :] VIDEO MONTE donc, même si on acceptait une explication aussi délirante, la ville devrait s’appeler Vidéomenté et non pas Montévidéo (*Sic.*). (Copi, 1999: 9-10)¹³²

Sin duda, hasta aquí “Copi” se encuentra en la frontera exterior de una semiosfera simbólica que no responde a los límites geográfico-políticos del espacio referencial que es Uruguay, por lo que la delimitación resultará más compleja. A continuación, el personaje comienza a dar cuenta del paisaje, pero se trata de un paisaje construido desde el lenguaje, que carece de materialidad: “En entrant dans le port vous ne manquez pas d’apercevoir le mont qui surplombe la ville. *C’est une convention*: le mont n’a jamais existé.” (*Idem*: 11).¹³³ A partir de aquí, todo comienza a descomponerse ya que es, desde el lenguaje y de las convenciones que éste establece entre los integrantes de esa cultura, que se le otorga existencia a las cosas; tal como indica Lotman, el lenguaje es modelizante en este sentido. Aunque “Copi” comparta la lengua natural con los “uruguayos”, según lo que él mismo explicita, no comparte el lenguaje, queda fuera de la convención por su condición de extranjero; el personaje de la novela

¹³² “Sin duda le sorprenderá recibir noticias desde una ciudad tan lejana como Montevideo. (...) El país se llama República Oriental del Uruguay. Y el Uruguay, siendo naturalmente un río que está al oeste de la República, es un nombre que, en indio, podría traducirse por la República (URU) está en oriente (GUAY). Aquí tiene la primera cosa rara. La segunda es ésta: la ciudad se llama Montevideo y ellos te explican tranquilamente que en portugués quiere decir: vi el monte (1). [Nota al pie] “Vide o monte”, pues, aún aceptando explicación tan delirante, la ciudad debería llamarse Videomonte y no Montevideo. (Copi, 2010: 43).

¹³³ “Al entrar en el puerto no dejas de ver el monte que domina la ciudad. *Es una convención*: el monte no existió nunca”. (El resaltado es mío). (Copi, 2010: 44).

configura así un “otro cultural” dentro de ese espacio simbólico al que ingresa. Su condición de desplazado constituye el lugar desde el que habla, desde el que observa, desde el que traduce. “Copi” constituye así un “sujeto migrante”; de acuerdo con lo que Cornejo Polar señala, un sujeto descentralizado porque se apoya en dos ejes, sino contradictorios, al menos distintos y distantes.

El personaje de *L'Uruguayen* no demuestra preocupación por su memoria, ni por su lugar de procedencia, más bien lo contrario; no manifiesta contradicción ya que su pasado está minimizado. Sin embargo, “Copi” sí está alerta a lo distinto que está maximizado; y justamente allí se produce lo que Bueno llama la “mirada oblicua”:

Hallo que el sujeto migrante se completa conceptualmente con el concurso (*Sic.*) de la mirada oblicua: todo migrante levanta a su paso soslayadas miradas, en general de aversión más que de simpatía, y termina por echar él mismo una oblicuidad reactiva; además la migración lleva hasta contactos extremos y situaciones irritantes las miradas laterales que la distancia geográfica ignora y hace inocuas. (Bueno, 2013: 99).

¿Qué es lo que “Copi” observa oblicuamente? Toda la cultura a la que arriba:¹³⁴ paisajes extraños, modos de nominalizar las cosas, formas de otorgar existencia a lugares, la distribución de los barrios, las ceremonias, la manera de elegir héroes nacionales, los parentescos, los saberes compartidos, lo lúdico implícito, el lunfardo, entre otros. Esa mirada está fundamentada en el hecho de que la figura de “Copi” se cimienta en lo que Raúl Bueno llama el “forastero enraizado y duradero” y en ese

¹³⁴ “Copi” se encuentra ante una serie de experiencias que, en su narración, dan cuenta de esa mirada oblicua; citamos aquí, algunos ejemplos de su traducción metafórica respecto de lo que vivencia y observa de manera “oblicua”: “[...] todo puede ser un lugar desde el momento en que ellos pueden darle un nombre. [...] No paran de inventarse palabras que les pasan por la cabeza” (2010: 46); “La mayoría de las veces sus discusiones no llevan a nada (sospecho que mienten bastante a menudo, a pesar de que la palabra mentir no está en su vocabulario) (46); “Lo que más me molesta de ellos es que no huelen.”(47); “Para ellos yo no soy nadie o casi nadie” (47); “Cuando dos de entre ellos pronuncian habitualmente la misma palabra (poco importa de qué palabra se trate) se convierten en *hermanos de sangre*, es decir, que pertenecen a una formación política y son fusilados de inmediato.” (50). (Todos los fragmentos corresponden a la edición de Anagrama de 2010).

sentido, la narración ofrece imágenes que “Copi” tiene del nuevo lugar o de la nueva semiosfera.

Esta posición de oblicuidad es la que produce la descomposición de esa cultura de llegada y de todo lo que conforma ese nuevo espacio semiótico: la ciudad entera se cubre de arena, toda la gente muere repentinamente, los animales desaparecen; en este contexto, “Copi” queda como único sobreviviente durante tres años: la soledad parece no molestarle; programa una rutina que le permite comer, pasear, comprar, incluso practicar la necrofilia. Aquí la narración se vuelve ensimismada; el tiempo de la historia se vuelve elíptico; el espacio de la ciudad se desdibuja. La carta que conforma la novela, presenta ocho vocativos para iniciar cada día de la narración; entre la cuarta carta cuatro y la séptima, se suceden las acciones que descomponen el paisaje y lo hacen sin respetar una lógica causal. En resumen, desde el tratamiento de tiempo, espacio, personajes y acciones, la novela da cuenta de la intraducibilidad de la experiencia de arribar a una cultura otra debido a la condición de foráneo, extranjero.

Luego de lo que “Copi” llama “catástrofe”—cuando la arena cubre la ciudad— en la novela, aparece nuevamente el lenguaje como modelizante: será a partir de él que ese mundo de arena devendrá en signo. Los personajes que van resucitando en la historia vinculan a “Copi” con el último recuerdo antes de sus “muertes” y lo “bautizan”. A través de la palabra concebida como signo, hacen que “Copi” pase de la frontera al “umbral” y de allí al centro de la semiosfera. Recién aquí se puede pensar en una “doble conciencia” del personaje, como señala Zulma Palermo, que acontece en el “borde”, debido a que es ahora cuando aquello intraducible se vuelve signo y se

produce, en consecuencia, la interrelación, el intercambio, la negociación entre las culturas, entre el otro y el yo.

Lo fascinante de esta novela es que para dar cuenta de la pérdida –en un sentido amplio– que implica el exilio, Copi autor destruye desde el nivel de la narración, para volver a crear. Hacia el final del relato, “Copi” realiza su última jugada; este sujeto en intercambio con otros, busca dejar de ser el “otro” para ser “ellos”. Es por eso que se realiza una cirugía estética para borrar sus rasgos faciales e intenta imitar el comportamiento de los “uruguayos”. La novela termina allí; el proceso de configuración identitario, no. De este modo, es evidente que a pesar del borramiento de rasgos faciales, de la adopción de una lengua, de la imitación del comportamiento, “Copi” no dejará de ser extranjero a la vez que compatriota; habitarán en él las dos culturas, será portador de ambas.

Río de la Plata

En *Río de la Plata*, el relato está asumido del mismo modo que en *L'Uruguayen*: se emplean figuras homónimas del discurso para organizar el relato. La diferencia aquí reside en el hecho de que las unidades de la narración al no descomponerse, no aumentan la incredulidad del lector, sino que potencian la vacilación ya que, tanto los hechos narrados, como los personajes, espacios y tiempos evocados encuentran su referente en la realidad. Lo que aleja a este relato de la autobiografía es la ostensión volitiva por parte del narrador/actor de deshacerse de ese tipo de texto: “¿Exiliado? Esa palabra salió sola de mi pluma, seguida de un signo de interrogación. Si alguna vez

debiera decir algo sobre el exilio me cuidaría bien de hacerlo en primera persona.” (Copi, 2010: 343) E insiste más adelante: “Esta novela no es en absoluto autobiográfica” (*Ídem*: 358). De esta manera, cuando las figuras del discurso se deshacen de esta etiqueta genérica, se abandona el rigor de un enunciado pretenciosamente biográfico y se crea el espacio escritural propicio para configurar a un sujeto desgarrado porque está situado entre dos espacios y dos lenguas: la madre y la amante.

Por lo tanto, sostengo que este breve texto se inscribe en la autoficción y no en la autobiografía. *Autoficción* es un concepto creado en 1977 por Serge Doubrovsky, en su novela *Fils*, que manifiesta la posibilidad narrativa de crear un personaje novelesco cuyo nombre coincida con el del autor. Este dispositivo narrativo completa los “casilleros ciegos” que Philippe Lejeune dejó incompletos con el fin de evitar la incoherencia teórica que implicaría admitir la coincidencia onomástica entre autor/personaje/narrador dentro de un texto ficcional –es decir, dentro de la ficción–.

Doubrovsky define la *autoficción*, en el prólogo de su novela, del siguiente modo:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.¹³⁵ (Doubrovsky, 1977: 10).

Más adelante, Manuel Alberca va a sostener que “La materia de la autoficción es histórica, pero la manera de contarla es deliberadamente novelesca.” (Alberca, 2007: 147). Esto sumado a la coincidencia onomástica entre narrador/personaje y autor,

¹³⁵ “¿Autobiografía? No, es en un derecho reservado a los importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y en un buen estilo. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, más allá de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva.” (Doubrovsky, 1977:10).

que advierte Jacques Lecarme y Manuela Alberca, constituyen la clave de lectura para el análisis propuesto: “[...] l’autofiction est d’abord un dispositif très simple, soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman.”¹³⁶ (Lecarme – Tabone, 1999: 268). Este dispositivo autoficcional se manifiesta de maneras distintas en las tres novelas del corpus: en *L’Uruguayen* la configuración homónima autor-narrador-actor se produce, sin embargo, la descomposición del nivel diegético que expliqué anteriormente, cobra tal magnitud que lo biográfico disminuye y lo ficcional, fabuloso, invade el texto y se acrecienta. No se produce allí, entonces, vacilación en el lector acerca de que aquello que lee es novelesco. En *La Internacional Argentina* se produce el mismo efecto sólo que desde la elección del nombre del actor –Darío Copi– respecto de la figura autoral –Copi–; de este modo, se genera una distancia que adscribe al texto en lo ficcional y cancela toda lectura autobiográfica. Por el contrario, en *Río de la Plata* esas distancias no son tan evidentes ya que se da, como en *L’Uruguayen*, la homonimia entre las tres figuras del enunciado. De manera que los procedimientos que dan cuenta de que se trata de una autoficción y no de una autobiografía los constituye la expresa voluntad del enunciador de que así sea, tal como ejemplifiqué anteriormente y como exclama en el final: “Esta novela no es en absoluto autobiográfica, aunque es en las olas del Río de la Plata donde mi imaginación se apresta a navegar, en un período entre 1950 y 1960 d.C. [...]” (Copi, 2010: 358).

¹³⁶ “[...] la autoficción es en principio un dispositivo muy simple, ya que se trata de un relato desde el cual el autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela.” (Lecarme – Tabone, 1999: 268).

Tanto en *L'Uruguayen* como en *Río de la Plata*, la autoficción permite dar cuenta de un sujeto escindido, desgarrado por el exilio; esa subjetividad traspuesta en los niveles de la narración crea un metarrelato en el que la acción escritural deviene en el espacio que alberga todos los yo.

La internacional Argentina

En esta novela que fue escrita en francés y publicada en 1988 (Belfond, París), se produce un exilio dentro del exilio: la conformación de una Organización argentina en París, exilia a sus integrantes tanto del país del que se fueron como del territorio que ahora los alberga. En el esfuerzo por configurar la identidad de un *yo colectivo*, es que se recorta y se selecciona lo más representativo de “la Argentina” que evoca Copi, para fundar esa Organización. Ese mecanismo selectivo se efectiviza en virtud del ejercicio de la memoria colectiva fundada en la experiencia en común del exilio. Lo que el enunciador omite y lo que ostenta de la memoria colectiva es lo que irá en contra del personaje principal.

La internacional Argentina alberga desde el título la contradicción que atraviesa el proceso de configuración identitario del narrador y actor principal que es “Darío Copi”. Esa contradicción pone en tensión la relación Nación / territorio. Recupero parte del concepto que Benedict Anderson propone para definir Nación: “una comunidad políticamente *imaginada* como inherentemente *limitada* y *soberana*” (Anderson, 1993: 23). ¿De qué manera en “La internacional argentina” fundada por “Nicanor Sigampa”, funcionan aquellos fundamentos propuestos por Anderson? El

primero de ellos es el de comunidad *imaginada*, “porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas [...] pero en la mente de cada uno de ellos vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993: 23).

En este sentido, explica “Sigampa” a “Copi”:

-Nuestra organización [...] sólo agrupa a la crema de las artes y de la inteligencia, y, naturalmente, hemos pensado en usted. [...] La Internacional Argentina se propone coordinar las acciones en que participan de manera desordenada todos los argentinos que viven en el extranjero. (Copi, 2010: 227).

Es decir, imaginariamente los une este propósito. Pero, además, esta cita me direcciona hacia otros de los fundamentos: comunidad *limitada*. En este sentido, “La internacional Argentina” va en detrimento del concepto de “frontera” de Anderson, ya que la “Organización” de “Sigampa”, si bien se asienta dentro de un territorio, de hecho se instala en París –y en todo el mundo–, se trata de un grupo de gente con aspiraciones a devenir en Nación, dentro o sobre otro Estado-Nación. Por lo tanto, no será la frontera lo que delimite la “Organización”, ya que se trata de un espacio virtual, sino la conservación de prácticas idiomáticas, literarias, musicales, deportivas, de moda, de costumbres, de comidas típicas compartidas, más la experiencia en común que los liga y que constituye su memoria colectiva: el exilio.

Esta “Organización”, tampoco es *soberana* ya que no garantiza el pluralismo y no admite el libre pensamiento; en esta “Internacional Argentina” todo está regido por el dinero: la política, la creación literaria, la memoria, el arte, la historia y el futuro del país, y la libertad. De esta manera, el sentido de *comunidad* se desvanece ante la pérdida de la igualdad y de horizontalidad.

De modo que, mientras los integrantes de esta “Organización” se han exiliado de su territorio, al mismo tiempo pierden el lazo con el espacio físico en el que actualmente están insertos, París, lo que provoca un doble exilio. De manera que, en el proceso de desarraigo tanto del lugar de partida como del lugar de llegada, aquello que posibilita a “Darío Copi” configurar su identidad es la memoria.

El enunciador selecciona de lo que constituye el imaginario del Estado / Nación/ territorio de la “Argentina”, elementos de toda la Historia, de las diversas expresiones artísticas, prácticas deportivas, hábitos y tradiciones, apellidos, personajes folklóricos, figuras políticas y próceres, y hasta de la fauna. Comienzo por los actores. “Nicanor Sigampa”, un “negro colosal” que había sido la estrella nacional de polo, hasta que en 1969 tuvo un accidente, era el “último vástago de una de las pocas familias de esclavos emancipados” que lograron “hacerse un nombre en la aristocracia”; su abuelo había fundado los primeros salones literarios en Buenos Aires; y su bisabuelo había sido la mano derecha del General San Martín en las luchas independentistas. Es multimillonario y vive de rentas en París en una enorme mansión decorada con adornos y muebles provenientes de Argentina, desde donde también trae el agua mineral y la carne que consume; sus sirvientes son paraguayos; escucha “vidalitas campestres”; posee y exhibe cuadros de Quinquela Martín y de Seguí. Esta figura que el enunciador propone como emblema de la *argentinidad* es quien crea la “Organización” y le ofrece a “Darío Copi” la presidencia de esa “nueva república” con el fin de anular todo lo anterior:

(Nicanor a Copi) – [...] se trata [...] de una nueva república, y lógicamente, de una nueva presidencia, más humana, más imaginativa [...].
-¿Y quién se ocupará del país?

-Nadie, ésa es la novedad. Nada de ejército, ni cámaras, ni ministerios, ni organismos del Estado. ¡Partiremos de cero! (Copi, 2010: 258).

Además de esta figura, el enunciador apela a actores referenciales tales como Borges, Alfonsín y Héctor Bianciotti. Agrega otros actores también, cuya importancia en el desarrollo del relato, no sólo reside en su hacer sino también en las características que sugieren sus nombres. César Aira señala que Copi utiliza nombres para sus personajes, que evocan por sí mismos su personalidad, su nacionalidad, su aspecto físico, es decir, su identidad. Algunos de ellos son: la artista plástica “Mafalda Malvinas”, la periodista francesa “Hélène Tibiana”, el embajador de Argentina “Juan José Pérez Sánchez”, compañero de escuela de “Darío Copi”, “Miguelito Pérez Perkins”; el primo de Nicanor que se llama “Salâme”. En este sentido, Patricio Pron destaca este recurso utilizado por el autor y señala también que “se alude de manera irónica a escritores –Rosalyn Faulkner y Raula Borges–; [...] a estereotipos consagrados por la literatura o el cine –el embajador ruso, por ejemplo, se llama Zhivago–.” (Pron, 2007:160).

Así como el enunciador presenta, por un lado, la argentinidad en la figura de “Nicanor”, y por otro, actores que evocan por sí mismos, desde su nombramiento que funciona como identificación, algo conocido; el cuadro se completa por antonomasia, con la presencia de “Darío Copi”: narrador de un relato retrospectivo, contado después de su muerte; se trata de un enunciado cargado de datos autobiográficos. “Darío Copi” es un escritor de odas –“Oda a la codillera”, “La aurora boreal en la era del Glacial” (*Sic.*), “La muerte de la ballena”, “El camino solitario”, “El sol rojo de las pampas”–, y a partir de esa forma poética y de los temas estereotipadamente

localistas, relacionados con la literatura nacional fundacional, es que deviene en un escritor de “nula o escasa trascendencia” (Pron, 2007:156); un fracaso predestinado para una escritor que canta a un paisaje del que se ha ido, desde un espacio en el que el paisaje es otro.

En este sentido, “Darío Copi” constituye la no-argentinidad, no porque la rechace sino porque desentierra la contradicción que funda la identidad nacional. La tesis que sostiene “Darío Copi” se asienta sobre el hecho de que todo lo que nos constituye como argentinos, proviene del exterior (la navidad, Gardel, Borges mismo, la ropa, el cine) y todo lo que está en Argentina resulta extranjeramente argentino:

Nunca he experimentado, debo confesarlo, la menor añoranza de Buenos Aires. Los tangos me dejan tan indiferentes como las Javas. Y sin embargo... ¿acaso no me correspondía una parte proporcional de ese nacionalismo argentino que siempre he considerado el culpable de todas nuestras desdichas, desde el ejército hasta las letras de los tangos? [...].

A partir de su exilio, mis padres se habían convertidos en unos perfectos desconocidos para mí. [...] han cambiado como todos los argentinos tras veinte años de dictadura y de guerra colonial. Se han vuelto todos locos, cada uno a su manera. [...] Los que se habían quedado en Buenos Aires, en cambio, me resultaban menos familiares. Y en el extranjero, formando parte del grueso de las tropas que Nicanor Sigampa designaba con el nombre de Internacional Argentina, estábamos nosotros, que habíamos huido no de la dictadura sino de todo lo que hacía posible su existencia en la sociedad argentina: la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual, la omnipresente censura hacia todo... [...] todos somos por primera vez un poco iguales. (Copi, 2010: 235, 237, 288).

Es así como la experiencia en común del exilio constituye la memoria compartida que configura la identidad de un yo colectivo. Esta tesis es la que permite a “Darío Copi” convencerse a sí mismo de que es él quien más representa esa experiencia en común de los argentinos, y acepta finalmente la propuesta de “Nicanor Sigampa”. Sin embargo, el proyecto se desploma cuando sobre el final de la novela, la madre de “Darío Copi” le devela su verdadera identidad:

-[...] esto es lo que quería confesarte, querido: ¡no eres hijo de tu padre! [...] No naciste en Argentina, sino en los campos de concentración de Auschwitz! ¡Tu padre fue suboficial nazi! [...] Una vez terminada la guerra, abreviamos nuestro apellido (Kopiski/Copi) y emigramos a Sudamérica. (Copi, 2010: 332).

La traición se produce. “Darío Copi” deja de formar parte de ese yo colectivo y, al mismo tiempo, su identidad se desgrana hasta la descomposición. La “Organización” lo expulsa por ser hijo de una judía y de un nazi, y rechaza su literatura que por su ascendencia recientemente dilucidada deviene ahora en “irrisoria” y mediocre.

La internacional Argentina es una novela que en el nivel narrativo, se resuelve de una manera imperfecta y contradictoria. Pero Copi autor, pone en escena elementos que exceden lo textual. Como literatura extraterritorial, traza lazos transatlánticos entre la Argentina de la que se fue y la Argentina de París. Patricio Pron revela:

L'internationale argentine es [...] un intento postrero por ajustar cuentas con el país de nacimiento del autor, de allí que comparta algunos de sus intereses, como la presentación farsesca de la política argentina como una sucesión absurda de intrigas en las que intervienen prejuicios raciales y religiosos. [...] la presencia de una gran cantidad de digresiones a la que el autor le echa mano para caracterizar, generalmente de manera negativa, numerosos aspectos de la sociedad argentina y sus integrantes [...]. (Pron, 2007: 156).

Copi hace memoria y en esa acción da cuenta de todo lo que lo ha expulsado (el exilio político, las tradiciones literarias) y de aquello que lo ha mantenido en el destierro: su lengua y la memoria. Un país, un Estado, una literatura, una lengua que no son capaces de albergar sujetos, discursos, experiencias que ellos mismos han gestado y llevado al exilio, gestan hijos huérfanos e inciertos. Autor, enunciador y actor se homologan en esa vivencia de no pertenecer ni a un territorio, ni a su literatura, ni a su lengua. ¿Cómo es la “Argentina” de “Darío Copi”? Es un espacio virtual, que lo expulsa, lo traiciona y lo mata.

Recepción de la obra de Copi en Francia

Después de recorrer una veintena de historias literarias, diccionarios, antologías de historia de la Literatura Francesa, de las Literaturas Francófonas, el más reciente diccionario de escritores migrantes, revistas especializadas, documentos audiovisuales, me encuentro con Copi en varias y diversas instancias. *Littératures. Textes et documents. XX^e Siècle* (1989) dirigido por Henri Mitterand, es un manual que está orientado a alumnos y profesores del *lycée*. Para cumplir este objetivo didáctico, la literatura del siglo XX escrita en francés, está organizada en cuatro partes: la primera, “De la Belle époque à la Grande Guerre”; la segunda, “Années folles”; la tercera, “De Mai en Mai... 1940, 1945, 1958, 1968”; y la cuarta, “Modernisme et Posmodernisme”. Cada uno de estos períodos, está dividido en *littératures francophones* y *littératures étrangères*. En este panorama así organizado, Copi aparece pero no como francófono, ni como extranjero. La presencia en este manual se la otorgó su importancia dentro del teatro; en una pequeña solapa lateral, se hace referencia a la producción teatral de este autor nacido en Argentina pero que escribe en francés. Sin vincularlo a sus coetáneos, Copi asoma como un caso aislado, extraño a tal punto que resulta, dentro de este texto, inclasificable.

En la Bibliothèque Nationale de France, sitio Richelieu, se encuentra un texto que si bien fue publicado en Buenos Aires, forma parte del catálogo general de esa biblioteca que integra un cuerpo crítico sobre la obra de Copi. Marcos Rosenzvaig publicó en 2003 *Copi: sexo y teatralidad*. El prólogo está a cargo de Noé Jitrik quien sostiene que

la obra de Copi fue más conocida o, al menos, más inmediatamente conocida en Francia que en Argentina, y a continuación pregunta:

¿Cuál es o en qué consiste el enigma de Copi? Conocido en Francia, se diría que aceptado y aún celebrado allí, su llegada a la Argentina, después de una partida interpretable en función de una incomodidad seguramente muy compartida, y por eso histórica, o acaso muy personal, se produjo siempre como por un mecanismo de filtración: pocos, muy pocos y muy entendidos oficiantes creyeron que su obra –de dramaturgo más que de dibujante– era un hecho nuevo de ruptura, para usar una palabra que lo dice todo y casi nada al mismo tiempo, actividad beligerante que debería ser un pasaporte en el ámbito argentino que había conocido mayores. (Rosenzvaig, 2003: 11).

Considero que es muy difícil responder si Copi produjo rupturas estéticas en el teatro argentino cuando su obra escrita en lengua francesa debería inscribirse en el campo literario francés. Más adelante, Jitrik advierte la dificultad de intentar clasificar la obra de Copi. Por otra parte, el trabajo de Rosenzvaig aborda el corpus dramático de Copi desde una hipótesis de lectura a partir de la cual, Rosenzvaig entiende que el autor llega al teatro y a la novela desde el tratamiento de la imagen (17), y a ambos les imprime un efecto que Rosenzvaig llama “teatrocómico” y “novelacómico”. Esto quiere decir que el tratamiento lógico-causal en las novelas y en el teatro proviene del cómic en tanto que, en la diégesis, se pasa de una imagen a otra “sin descanso”. Otros rasgos que Rosenzvaig entiende que proceden del cómic son, por un lado, la hiperbolización de la realidad, y la libertad de aquella logicidad. Sobre el lenguaje, Rosenzvaig advierte que Copi ejerce todo tipo de “travestismos” en sus obras –de algún modo es lo que Raquel Linenberg-Fressard explica, como desarrollaré más adelante, de cómo el exilio se imprime en el tratamiento del lenguaje–. Afirma Rosenzvaig que Copi “Escribe en francés con temática, rima y tono gauchesco [...]” (2003: 18). Todo el trabajo se

propone confirmar estas hipótesis de lectura para, finalmente, arribar a la siguiente conclusión:

Copi se busca rastreando sus orígenes, se pregunta por la argentinidad. ¿Qué es ser argentinos? La pregunta se amplifica cuando viene desde el exilio y como respuesta a un interrogante sin resolver. Entonces, paradójicamente, escribe en francés obras de tono arrabalero y gauchesco [...]. (2003: 158).

Por otra parte, Patricio Pron señala en su tesis doctoral, *“Aquí me río de las modas”: procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la Literatura Argentina*,¹³⁷ que a pesar de que la obra narrativa de Copi se alineó “claramente” a la “literatura experimental francesa de su tiempo” (41), no alcanzó a impactar en aquella producción literaria. Pero la dificultad de inserción de la obra de Copi no sólo se ciñe a la literatura francesa o a la francófona, sino también en relación a su cultura de partida. Respecto de la tradición literaria argentina, Patricio Pron evidencia la relación “conflictiva”, y explica que se vinculó a Copi, por un lado, con en el neobarroco latinoamericano.¹³⁸ Sin embargo, Pron advierte que ciertos elementos provenientes del barroco, tales como

[...] los mundos incluidos unos en otros como teatros sucesivos, la importancia de la representación y la miniatura, el simulacro como estrategia básica de la representación de la realidad, el “acercamiento mutuo” de los niveles narrativos, y la teatralidad homosexual y transgresora [...].” (Pron, 2007: 42).

en Copi se fundamentan más desde la sensibilidad *camp*. Por otro lado, se leyó a Copi desde el grotesco rioplatense cuyo artificio elemental es “la cuestión de la lengua, más

¹³⁷ *“Aquí me río de la modas”: procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina* es el título de la tesis doctoral de Patricio Pron presentada en Göttingen (Alemania) en 2007. Se trata de un estudio narratológico que aborda toda la obra narrativa de Copi y que Pron considera respecto de la recepción en la literatura argentina.

¹³⁸ “[...] Spiller adscribe la obra de Copi en la corriente del neobarroco latinoamericano por tres elementos: ‘teatralidad homosexual y transgresora’, ‘el simulacro como estrategia básica de la representación de la realidad’ y ‘el acercamiento mutuo’ de los tres niveles narrativos.” (Pron, 2007: 42).

específicamente, el empleo del lenguaje caricaturizado como si fuera hablado por un extranjero” (Pron 2007: 44). Es desde aquí que Pron logra trazar un puente entre las tradiciones literarias argentina y francesa:

[...] la aparición del grotesco rioplatense y la inscripción en cierta tendencia de la literatura experimental francesa de su tiempo otorgan a la obra de Copi una función mediadora de una literatura nacional a otra, de acuerdo a la cual esta “extrae” procedimientos formales de una literatura nacional y restituye el préstamo con el aporte de una forma de entender el grotesco proveniente de otro sitio, lo que remite a la idea de productividad como criterio determinante para la adscripción de su obra a una literatura nacional. (2007: 47).

En este sentido, tal como Pron lo fundamenta, es posible adscribir la obra de Copi a lo rioplatense desde el grotesco. Otro argumento que podría ubicarlo allí, es el que expresó Rojas en la primera historia de la literatura nacional –*La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, publicada entre 1917 y 1922– porque, como señala Martín Prieto, para Rojas “[...] el idioma no es en sí mismo una marca de nacionalidad, o de conciencia nacional.” (2006: 182). De manera que, desde este criterio, el hecho de que Copi haya escrito en francés quedaría en un segundo plano; mientras que la acción de evocar en sus obras la historia, los personajes y los espacios que involucran lo rioplatense, le aseguraría un lugar para ser leído desde este lado de la orilla.

Isabel Plante en *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. (2013),¹³⁹ advierte que “Copi, con su tira cómica *La mujer sentada* publicada en el

¹³⁹ En ese estudio, Isabel Plante en consonancia, con lo que Pascale Casanova fundamenta acerca de cómo París deviene en espacio internacional, analiza de qué modo ese espacio constituyó para los argentinos que migraron hacia Francia durante las décadas del 60 y del 70, un lugar de aprendizaje pero también de consagración. Lo que quiero señalar es que Plante aborda la producción de estos artistas inscriptos como latinoamericanos o como argentinos; distinto de lo que yo planteo en este trabajo, Plante entiende que estos artistas conformaron una diáspora de argentinos, causada por las condiciones laborales y de producción, así como también por el contexto político y cultural. Otro

semanario 'Le Nouvel Observateur', logró un grado de popularidad inédito para un argentino residente en París." (12). Para dar cuenta de esto, analizaré a continuación la recepción de la obra de Copi en Francia que registra publicaciones de artículos, reseñas y entrevistas hasta el año de su muerte en 1987 y luego, aparecen publicaciones y estudios a partir del nuevo milenio.

En 1979, el reconocido programa de televisión *Apostrophes*, conducido por Bernard Pivot, difunde una emisión dedicada a la Literatura Latinoamericana. Cuando el programa inicia, el conductor explica que el propósito de ese encuentro es el de descubrir las "otras Américas", vale decir, todo aquello que no es Estados Unidos. En ese contexto delimitado geopolíticamente y culturalmente, Copi integra la mesa de invitados con los que comparte la procedencia americana: el cubano Alejo Carpentier, el mejicano Carlos Fuentes, el peruano Manuel Escorza, la acadiana Antonine Maillet y Copi, "Argentin de Paris". Además de intentar insertar la obra de Copi dentro de un corpus latinoamericano, que él mismo rechaza ostentadamente durante la entrevista, Bernard Pivot elige hablar de la novela publicada ese mismo año, *La vie est un tango/La vida es un tango*, una de las dos obras que Copi escribió en "argentino", como él mismo define.

estudio que analiza esos procesos migratorios de argentinos hacia Francia, en el sentido en que Isabel Plante los aborda es del autor Axel Gasquet que publicó *Los escritores argentinos de París* (2007) y *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París* (2004). Este último presenta una serie de entrevistas a escritores que migraron hacia Francia; el aspecto de la elección de la lengua en la que produjeron no es considerada por Gasquet; se trata de un texto muy interesante y valioso ya que ofrece la posibilidad de acceder al pensamiento de los autores en su propia voz. El otro texto, *Los escritores argentinos de París* tiene como principal objetivo estudiar desde la sociología de la literatura, autores argentinos (Mario Goloboff, Luisa Futoransky, Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Silvia Baron Supervielle y Héctor Bianciotti) que viven o vivieron en París y que en sus producciones construyen un imaginario argentino. Axel Gasquet no contempla la implicancia que produce para un escritor cambiar de lengua, en el sentido de que es la lengua la que lo inscribe en una literatura nacional y no en otra.

Por otro lado, uno de los antecedentes más cercanos temáticamente a la propuesta de mi investigación es la tesis doctoral de Raquel Linenberg-Fressard, dirigida por el profesor A. Bensoussan, defendida en 1987 en l'Université de Haute-Bretagne, Rennes II. El título del trabajo es *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Saer, Puig*; vale aclarar que esta tesis no fue publicada y que sólo hay disponibles dos ejemplares en la Biblioteca de esa Universidad; con esto quiero señalar que si bien constituye parte de la recepción de la obra de Copi, se trata de un estudio de escasa circulación.

Esta investigación escrita enteramente en lengua francesa, tiene como objeto de estudio el tema del exilio a partir del cual analiza “son incidence sur ce qui constitue le matériau de l'écrivain qu'est le langage”¹⁴⁰ (1987: 2).¹⁴¹ Toda la “Première partie” está dedicada al análisis de las obras de Copi; la “Deuxième partie: le lexique argentin dans les romans de Manuel Puig”; y finalmente, la “Troisième partie: Juan José Saer”. Es importante señalar que el criterio que reúne a estos tres autores argentinos en este estudio es la experiencia del exilio, según lo que la misma autora expresa, en cambio, no fue considerada la cuestión de la lengua en la que produjeron, como tampoco la incidencia dentro los campos literarios que involucran.

La investigación de Linenberg-Fressard aborda entonces el impacto que produjo el exilio en el proceso creativo y, por consiguiente, en la obra de Copi. De manera que se trata de un estudio que analiza los aspectos narrativo, enunciativo, paratextual, sintáctico y léxico dentro del corpus; en cambio, la autora no considera los alcances de

¹⁴⁰ “Su incidencia en aquello que constituye la materia del escritor que es el lenguaje.” (Linenberg-Fressard, 1987: 2).

¹⁴¹ La numeración de las páginas de la tesis de Linenberg-Fressard corresponde a la referencia numérica manuscrita en el ejemplar consultado.

la producción de Copi dentro del campo literario francés, ni francófono. Por lo que es esto último lo que la distancia de mi propuesta.

Desde los aspectos que acabo de señalar, la autora realiza en tres capítulos, un exhaustivo análisis de toda la obra narrativa de Copi: *L'Uruguayen* (1972); *Le bal de folles* (1977); *La cité des rats* (1979); *La vie est un tango* (1979, en la versión en francés); *La guerre des pédés* (1982); y las *nouvelles* “Une langouste pour deux”, “Hara Kiri” y “Virginia Woolf a encore frappé” (1983). Si bien, menciona las producciones dramáticas y la “bande dessinée” de Copi, no las analiza en esta propuesta.

El primer capítulo está dedicado a la novela *L'Uruguayen*; allí analiza en una primera instancia el paratexto: título, diseño de la tapa y epígrafe. En estos tres elementos, Linenberg-Fressard reconoce las primeras marcas que el exilio imprime en el lenguaje. Luego, ingresa en el relato y allí explica que como se trata de un relato de viaje, el narrador presenta la visión en francés sobre un espacio que es “Montevideo”. Lo que la autora afirma es que en este relato se produce una constatación de cómo ese viaje influencia sobre el lenguaje: “[...] en oubliant sa langue d'origine, ce voyageur se plaît d'oublier aussi l'expérience vitale qui s'y rattache [...]”¹⁴² (24).

A partir de aquí, Linenberg-Fressard sostiene una serie de aseveraciones que resultan de un profundo y detenido estudio de la novela. En un primer lugar, la autora demuestra que las condiciones de producción particulares del autor (exilio, cambio de lengua) se ven representadas en el narrador: “La situation bivalente d'appartenance à deux cultures qui nous renvoie à la situation dans laquelle le texte a été produit.” (29).

¹⁴² “[...] al olvidar su idioma de origen, este viajero se complace en olvidar también la experiencia vital que trae aparejada [...]” (Linenberg-Fressard, 1987: 24).

En segundo lugar, en cuanto al epígrafe (escrito en francés / pensado en uruguayo) funciona más como una advertencia que como una dedicatoria; esto la autora lo justifica a partir de una entrevista que ella le realizó a Copi y en la que él explica que el lector tiene derecho a saber que quien escribe es “un argentino de París”. (30). En tercer lugar, Linenberg-Fressard advierte errores en los niveles morfológico y sintáctico en la redacción de la novela y que esto no se trata de un desconocimiento de la lengua por parte de Copi, sino que es un modo de “[...] *assumer sa condition d’auteur étranger.*”¹⁴³ (31). Luego, en cuarto lugar, la autora da cuenta de cómo a partir del uso de figuras retóricas (aliteración, parónimos, sinónimos, calambur) el relato avanza en tanto hay un tratamiento creativo en el lenguaje, más allá de la acción. Por último, para evidenciar las transformaciones que se producen en el lenguaje a partir de la experiencia del exilio, la autora realiza un trabajo comparativo con la traducción al español.

En el segundo capítulo, el análisis se ciñe a *La vida es un tango*, que fue escrita en “argentino” y luego en francés, por lo que se produce aquí una autotraducción. En el tercer y último capítulo del apartado dedicado a Copi, la autora explica que “[...] nous nous proposons d’étudier les images du créateur qui apparaissent dans *Le bal des folles, La cité des rats* et le recueil de nouvelles *Virginia Woolf a encore frappé.*”¹⁴⁴ (94), y asevera que se produce una tematización de la situación de Copi tanto en relación con la literatura en general, como con la lengua francesa en particular.

¹⁴³ “[...] asumir su condición de autor extranjero.” (*Ídem*: 31).

¹⁴⁴ “[...] nos proponemos estudiar las imágenes del creador que aparecen en *Le bal des folles, La cité des rats* y en la antología de relatos *Virginia Woolf a encore frappé.*” (*Ídem*: 94).

Finalmente, Linenberg-Fressard llega a la conclusión de que el valor estético de la obra de Copi justamente se sustenta en el trabajo sobre el lenguaje y en su condición de “argentino de París”, y agrega, “[...] une catégorie d’exilé tout à fait à part et où il se meut à la perfection.”¹⁴⁵ (438).

Como señalé anteriormente, a partir del 2000, nuevos estudios sobre Copi son publicados en revistas especializadas o en investigaciones de circulación académica, hasta el más reciente en 2014. En general, las publicaciones en revistas tienen que ver con el reestreno de alguna de las piezas teatrales de Copi, por lo que de manera obligada, se regresa en esos artículos a la figura autoral. En este sentido, en 1999, aparece “Copi, l’art de la dérision” por Valérie Cadet, en *Le Magazine littéraire* (N° 374, Mars 1999) a propósito de la reedición que la casa editorial Christian Bourgois realizó de cuatro de sus obras. En ese artículo, se lo identifica a Copi como “[...] Argentine emblématique de la bohème subversive des années 60 et 70 [...]”¹⁴⁶ En 2001, Robert Richard publica en la revista *Esprit* (Novembre 2001) el artículo “Copi ou la mort en scène” a propósito de dos obras que, como lo indica el título del artículo, ponen en escena la muerte. Se trata de dos estrenos que estuvieron en cartelera durante noviembre: *Une visite inopportune* (mise en scène de L. Hemleb; Studio-Théâtre de la Comédie Française) y *L’ombre de Wenceslao* (mise en scène de J. Lavelli ; théâtre du Rond-Point).

En 2014, cuando se publica la antología de la *bande-dessinée* de Copi titulada *Les filles n’ont pas de bananes* (Olivius) y prologada por Delfeil de Ton, la revista *Le Nouvel*

¹⁴⁵ “una categoría de exiliado completamente aparte y en donde se mueve a la perfección” (Ídem: 438).

¹⁴⁶ “[...] argentino emblemático de la bohemia subversiva de los años ’60 y ’70.” (Cadet).

Observateur reseña y presenta la obra en el artículo “La dame assise de Copi, vous savez quoi? C’est un homme”. En 2016, se estrena en Rennes una ópera cuya música fue creada por Martín Matalon basada en el texto de Copi; esta obra es presentada en *Le Nouvel Observateur* bajo el título “*L’ombre de Venceslao, un opéra tiré d’une pièce de Copi*”, por Raphaël de Gubernatis. En mayo de 2017, en *Le Figaro* se publica “Marilu Marini, l’exil et le royaume”, por Armelle Héliot; allí se reseña el reestreno de *La journée d’une rêveuse*. En agosto del mismo año, el diario *Libération* envía a Luc Chessel a Buenos Aires, al estreno de la doble puesta que Marcial Di Fonzo realizó sobre dos piezas de Copi: *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* y *Eva Peron*.¹⁴⁷ A propósito de este espectáculo, se publica un artículo titulado “Copi: la folle en délire à Buenos Aires”. Luc Chessel señala que a treinta años de la muerte, las facetas de Copi en Buenos Aires son casi “introuvables” y agrega “Copi est aujourd’hui, en français en tout cas, mais on le rééditera si les éditions Christian Bourgois, sa maison principale qui lui a survécu, s’y décident.”¹⁴⁸ Hay en esta nota una interesante lectura de la puesta en escena de las piezas de Copi hoy y en Argentina; vaticina Chessel:

Faire entrer Copi en Cervantes pour la première fois est un défi autant qu’un piège : il provoque encore (y il aura quelques réactions, pour le principe) et étonne ceux qui ne le connaissent pas en même temps qu’il est en voie de devenir canonique, au moins à la mode sinon déjà accueilli sur le tard, au panthéon littéraire argentin.¹⁴⁹

Hay que recordar que en 2016 tuvo lugar en el Centro Cultural Kirchner un homenaje a Copi durante un mes (17/6 al 17/7) en el que se exhibieron piezas, cartas y otros

¹⁴⁷ El apellido “Peron” está escrito sin tilde producto de la translación al francés.

¹⁴⁸ “No se encuentra a Copi en la actualidad, al menos en francés, pero se lo volverá a editar si así lo decide Christian Bourgois, su editorial principal que sobrevivió a su muerte” (Chessel).

¹⁴⁹ “Estrenar una obra de Copi en el Cervantes es tanto un reto como una trampa: sigue provocando (habrá reacciones, de principios) y asombrando a quienes no lo conocen, a la vez que se encuentra en vías de convertirse en canon, al menos de moda cuando no recibido tardíamente, en el panteón de la literatura argentina” (Chessel).

objetos que buscaron recrear el universo teatral del autor; en ese sentido, la muestra se llamó “Copi en el Río de la Plata”.

Además de artículos de revistas, hay un conjunto de textos que constituyen también el corpus crítico sobre la obra de Copi. En 1990, apenas tres años después de la muerte de Copi, su hermano, Jorge Damonte, publica en la casa editorial de Christian Bourgois un ejemplar con fotos, lecturas sobre Copi, notas de escritura, puestas en escenas, y todo tipo de documento que conformó el mundo de Copi. El ejemplar se llama *Copi* y el prefacio está a cargo del editor Christian Bourgois quien dedica un poema cuya anáfora en cada estrofa declara “Je me souviens de Copi...” y así configura la complejidad de un artista multifacético y difícil de encasillar.

En 2005, la editorial Honoré Champion publica, bajo la dirección de Jeanyves Guérin, *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*. En consonancia con la cantidad de crítica que produjo el teatro de Copi, en este diccionario su obra dramática ocupa un merecido lugar. Por primera vez, la obra de Copi integra un corpus francés; y destaco esto no tanto por lo que su obra amerita, sino porque para la producción artística francesa coetánea a Copi, necesita, e insisto, en términos artísticos, considerarla. En este diccionario, se lo presenta a Copi como “Dessinateur, romancier d’origine argentine” (2005: 668), y se reseñan tres de sus obras. Si hay una obra ineludible es *Eva Peron*. Tres veces llevada a escena en Francia: en 1970, el estreno tuvo lugar en el Théâtre de l’Epée de bois, a cargo de Alfredo Arias y el decorado de Roberto Plate. De ese estreno, se recuerdan los destrozos que se sucedieron en el lugar –“peronistas” o “fascistas” así se los denomina en los artículos

que cronicaron el estreno, fueron los que ingresaron en la sala como público y destruyeron el decorado y el lugar también—, y la repercusión en la prensa local que expresó duras críticas acerca de la obra. En 1993, vuelve a ser puesta en escena, esta vez en el Théâtre National de Chaillot por Laurent Felly; y en 2004, el mismo director la presenta en el Théâtre de l'Athénée.

En el mismo diccionario, sobre *La journée d'une rêveuse*, Sylvie Jouanny expresa :

Si cette pièce porte la marque du théâtre de Copi, de son imaginaire baroque et de sa théâtralité proteiforme, elle est originale dans son parti pris de légèreté et de fantaisie quasi surréaliste, même si le fantôme de la mort n'est jamais bien loin, car ce théâtre porte une vision du monde toujours complexe et ambivalente. (Guérin, 2005: 316).¹⁵⁰

Esta obra fue presentada en 1968 en el Théâtre Lutèce, por Jorge Lavelli, amigo del autor.

La tercera pieza considerada en este diccionario es *Le Femme assise* que es la adaptación escénica de la “bande dessinée” homónima que Copi publicó entre 1970 y 1980 en *Le Nouvel Observateur*. En 1984, Alfredo Arias presentó esta obra que interpretaron Marilu Marini y Jérôme Nicolin. En 1999, vuelve a ser puesta en escena pero esta vez con el título *Copi*, interpretada nuevamente por Marilu Marini y, esta vez, Alfredo Arias, y presentada con gran éxito en el Théâtre Chaillot. Reseña Sylvie Jouanny:

La Femme assise associe le réalisme et le fantastique, la violence et le merveilleux, le cynisme et la poésie. Alfredo Arias, metteur en scène de théâtre, de cinéma et d'opéra, donne à voir et à entendre tous ces langages qui font la singularité et l'unité secrète de

¹⁵⁰“Si esta obra lleva la marca del teatro de Copi, de su imaginario barroco y de su teatralidad proteiforme, es original por su desenfado y por su inclinación a la fantasía casi surrealista, incluso si el fantasma de la muerte nunca está lejos, ya que este teatro conserva una visión de mundo compleja y ambivalente” (Guérin, 2005: 316).

l'auteur. Avec son mélange de fantaisie délirante et d'angoisse cruelle, il sait faire advenir à la scène l'univers fantastique de l'écrivain franco-argentin. (2005: 221).¹⁵¹

El mismo año de la publicación de ese diccionario, se publica en Francia una antología de la famosa *bande-dessinée* de Copi, bajo el título *Un livre blanc* (2005) cuya reseña en la contratapa (único paratexto orientador pero sin firma) declara:

Le livre blanc est un livre rare. [...] C'est surtout un ouvrage inimitable : personne, probablement, n'avait écrit et dessiné avec autant de spontanéité, voire de désinvolture. Ce n'est plus un livre, c'est une improvisation théâtrale sur une scène de papier.¹⁵²

Il teatro inopportuno di Copi (2008), edición al cuidado de Stefano Casi, fue publicado en Italia. Si bien este apartado se ocupa de la recepción de la obra de Copi en Francia, considero sumamente pertinente reseñar este trabajo ya que reúne estudios de más de una docena de investigadores o docentes del área, entre los que se encuentran Isabelle Barbéris –de quien voy a referirme más adelante–, Marcos Rosenzvaig y Daniel Link quienes largamente han estudiado la obra de Copi en Argentina; Ilse Logie que enseña Literatura española e hispanoamericana en Bélgica, e inscribe a Copi en aquel corpus. Este libro está organizado en cinco partes de análisis –Temi, Intrecci, Letture, Sconfinamenti y Memoire–, seguidas de un vasto apéndice que detalla una valiosa bibliografía. La publicación de este libro manifiesta, según lo que expresa Casi, dos fundamentos: por un lado, la ausencia de estudios sobre Copi que el curador de *Il*

¹⁵¹ *“La mujer sentada* combina el realismo con lo fantástico, la violencia con lo maravilloso, el cinismo con la poesía. Alfredo Arias, director de teatro, cine y ópera, ofrece a la vista y al oído todos estos lenguajes que confieren una singularidad y una unidad secreta al autor. A través de su mezcla de fantasía delirante y angustia cruel, logra traer a escena el universo fantástico del escritor franco-argentino” (Guérin, 2005: 221).

¹⁵² “El libro blanco es un libro raro. [...] Es sobre todo una obra inimitable: nadie, probablemente, había escrito y dibujado con tanta espontaneidad, y más aún, con desenvoltura. No es más un libro, es una improvisación teatral sobre una escena de papel.”

teatro inopportuno di Copi explica del siguiente modo: "Non sorprenda, dunque, che finora non esista in tutta Europa un solo libro di studi su Copi, anche se da qualche anno è emersa una generazione di studiosi che stanno restituendo a questo autore il suo ruolo."¹⁵³ (2008: 13). Por otro lado, Casi declara que este libro responde en parte al congreso homónimo realizado en Bologna en 2006, junto con la Alianza Francesa de esa ciudad, y en el que participaron otras instituciones culturales de Italia y la embajada Argentina.

El libro de Casi, como el título lo indica, se ocupa del teatro de Copi que, como he demostrado, ha sido extensamente estudiado. Por otra parte, un aspecto que resulta pertinente señalar es del epíteto "inopportuno". En las lecturas sobre la obra de Copi que he recogido y que comenzaron a aparecer desde el año 2000, se reitera la idea de que Copi es un autor que –de un modo figurado– nació antes de tiempo y que, en ese sentido, recién hoy su obra puede ser entendida. Así es como Stefano Casi lo llama "inopportuno":

Fumettista, narratore, attore, autore teatrale. Argentino di nascita, italiano di origini (ma anche indio, spagnolo, uruguayano, ebreo e chissà che altro), francese d'adozione, cosmopolita nello spirito. Omosessuale, e tanto basta. Insomma, per quanto si tenti di inquadrare Copi in qualche modo, il fallimento è assicurato. (2008: 13).¹⁵⁴

En el mismo sentido que lo expresa Casi, Isabelle Barbéris lo consagra como "Copi, auteur du XX^e siècle" (2014); Noé Jitrik en el prefacio al estudio de Marcos Rosenzvaig manifiesta que "[...] pocos y muy entendidos oficiantes creyeron que su obra –de

¹⁵³ "No sorprende, entonces, que hasta ahora no exista en toda Europa un solo libro que estudie a Copi, a pesar de que desde hace algunos años ha surgido una generación de investigadores que están restituyendo a dichos autores su rol." (Casi, 2008: 13).

¹⁵⁴ "Dibujante, narrador, actor, autor teatral. Argentino de nacimiento, italiano de origen (pero también, indio, español, uruguayo, hebreo haya sido quizás), francés de adopción, cosmopolita en el espíritu. Homosexual, es ya suficiente. En suma, cada vez que se intenta encerrar a Copi en alguna forma, el fracaso está asegurado." (Casi, 2008: 13).

dramaturgo más que de dibujante— era un hecho nuevo [...]” (Rosenzvaig: 2003: 11); Sylvie Jouanny en *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle* alude también a rasgos del teatro de Copi que superan su tiempo : “Il [Copi] met en scène sa propre mort et lance son dernier pied de nez au théâtre et à ses contemporains.”¹⁵⁵ (Guérin: 2005, 620). Por lo tanto, esta segunda generación de crítica sobre Copi que emerge a partir del nuevo milenio demuestra una actualización de la lectura de sus obras y de los sentidos que se construyen sobre ellas. Sin embargo, aún persiste un desacuerdo acerca de en qué campo literario inscribir a Copi. ¿Puede estudiarse un corpus escrito en francés como literatura hispanoamericana o argentina? La misma pregunta vuelve una y otra vez. Noé Jitrik, Patricio Pron, Marcos Rosvenzaig, Raquel Linenberg-Fressard e Ilse Logie, leen a Copi desde la recepción que su obra produjo en el campo literario argentino e hispanohablante, no obstante, considero que debería ser inscripta en el campo francés. Desde esa tensión que produce la dificultad de clasificar a Copi, Ilse Logie coincide con la perspectiva que propongo en mi tesis, vale decir, considerar a Copi como un escritor extraterritorial pero en un doble sentido:

Da un lato, egli reimmagina il Río de la Plata attraverso uno sguardo sterno (operando dalla Parigi anelata degli argentini, la Parigi canaglia dove i suoi personaggi si danno appuntamento) e inserisce da staniero nella propria lingua. [...] Secondo, [...] in Copi, viene messo in scena attraverso la scelta di una lingua. Tramite la quale egli decide di collocarsi al margine della letteratura consacrata e di creare uno spazio leberissimo, senza alcun limite: si tratta di una lingua straniera trasformata dallo stile. (Casi, 2008: 126-127).¹⁵⁶

¹⁵⁵ “[Copi] pone en escena su propia muerte y da su último golpe al teatro y a sus contemporáneos.” (Guérin: 2005, 620).

¹⁵⁶ “Por una parte, reimagina el Rio de la Plata desde una mirada externa (operada de la anhelada Paris de los argentinos, la Paris robada, donde sus personajes se dan cita) e inserta el extranjero en la propia lengua. [...] En segundo lugar, [...] en Copi, se pone en escena a través de la elección de una lengua. Por lo que decide situarse al margen de la literatura consagrada y crear un espacio perfecto, sin límites: una lengua extranjera transformada por el estilo.” (Casi, 2008: 126-127).

Les mondes de Copi. Machines folles et chimères (2014) de Isabelle Barbéris es una publicación que si bien es resultado de un estudio doctoral, la elección metodológica y la disposición de los capítulos, dan cuenta de una voluntad que busca superar los límites de la recepción académica. Al igual que Marcos Rosenzvaig, Barbéris circunscribe su análisis a la producción teatral de Copi, sin embargo, la autora realiza una lectura audaz y, desde mi punto de vista, certera: “La dramaturgie de Copi est thermodynamique: elle considère les personnages comme des masses et de sources d’énergie, dont les unités de mesure seraient le poids, la vitesse, la chaleur.” (2014: 15) y agrega “C’est ce que nous avons souhaité mettre en avant en opérant la distinction entre ‘pièces chaudes’ et ‘pièces froides’ –seul regroupement thématique auquel nous nous sommes pliées.”¹⁵⁷(16). Sobre la obra dramática de Copi, la autora analiza varios aspectos dentro del corpus elegido, entre ellos las configuraciones identitarias en las obras tanto en relación a la cuestión de nacionalidad como en relación a las figuras textuales; la ilusión biográfica respecto de personajes y enunciadores; la *bande dessinée* empleada como arquitectura en la dramaturgia de Copi; la satirización de la dictadura y del poder militar; la violencia y la incomunicación; Copi como actor de sus obras; la intertextualidad y la interdiscursividad con la tradición literaria argentina; entre otros temas.

El análisis de Barbéris manifiesta que la condición de exiliado de Copi constituye el fundamento de su poética: “Ce faisant, le théâtre de Copi met en scène le conflit de

¹⁵⁷ “La dramaturgia de Copi es termodinámica: considera a los personajes como masas y fuentes de energía, cuyas unidades de medida serían el peso, la velocidad, el calor” (Barbéris, 2014: 15) y agrega: “Nuestro objetivo era poner en relieve la distinción entre ‘obras calientes’ y ‘obras frías’ — único reagrupamiento temático al cual nos adherimos” (*Ídem*: 16).

l'exilé avec ses origines mortes, comme autant de figures empaillées, mi-monstrueuses, mi- enfantines, posées sur la scène et prêtes à le dévorer."¹⁵⁸ (27).

El hecho de que este libro haya sido publicado casi treinta años después de la muerte de Copi resulta muy significativo porque ofrece una actualización de la lectura de su obra, y reflexiona, aunque brevemente, sobre la recepción de Copi. A propósito de ello, expresa Barbéris:

Le problème de réception posé par le théâtre de Copi n'est pas tant celui de l'utilisation de *private codes* homosexuels que celui du décalage posé entre le moi créateur et son image inlassablement affirmée et déniée. Passer au théâtre revient à mettre en scène sa marginalité et sa solitude, mais surtout son irréductible étrangeté à soi. (136).¹⁵⁹

¹⁵⁸ "De este modo, el teatro de Copi trae a escena el conflicto del exiliado con sus orígenes muertos, como tantos muñecos de peluche, medio monstruosos, medio infantiles, puestos en el escenario y dispuestos a devorarlo" (*Ídem*: 27).

¹⁵⁹ "El problema de recepción que presenta el teatro de Copi no se debe tanto al uso de *private codes* homosexuales, sino al desfase entre el yo creador y su imagen incansablemente afirmada y negada. Llevarlo al teatro significa poner en escena su marginalidad y soledad, pero sobre todo su irreductible extrañeza de sí mismo" (*Ídem*: 136).

Alberto Kurapel, el *guanaco gaucho*

Alberto Sendra, nacido en Chile en 1946, es Alberto Kurapel. Este multiartista debió migrar en 1973 al Canadá francófono a causa del golpe de Estado que Pinochet provocó en el país andino. Ese desplazamiento provocó el cambio de lengua de Kurapel, desde el español hacia el francés pero de un modo radicalmente distinto que en Copi: la lengua extranjera deviene en instrumento casi escenográfico para poner en escena su condición de exilio. Sin duda, no es un caso excepcional el caso de Kurapel, pero sí presenta una singularidad: la experiencia del desarraigo con todo lo que eso implica, produjo en él la necesidad de crear una estética teatral que no sólo se sucediera en el exilio, sino que fuera *de* exilio. Así fue como el autor creó en 1981 en Montréal, la “Compagnie des Arts Exilio”. En 1996, Kurapel pudo volver a Chile; sin embargo, su búsqueda y su desarrollo estético continuaron expandiéndose, cimentados en el hecho de que el exilio deja una herida “inevitable” –como la llama él mismo– y eterna: “Necesito realizar un teatro que interprete lo que está sucediendo hoy, lo que acontece a los cientos y cientos de desplazados a partir de medio millón de exiliados chilenos.” (Kurapel, 2010: 67). Fernando de Toro en la introducción a *10 obras inéditas*, señala que

Kurapel confronta el problema de las migraciones: viaja de un espacio a otro, de una temporalidad a otra, de una etnia a otra, simultaneizándolos: estar aquí o estar allá al mismo tiempo: lo que es claro es que no hay regreso a un origen primigenio, hay solo presente y futuro, el pasado es lo que alguna vez fuimos y no seremos más. (Kurapel, 2002: 14).

El exilio, entonces, no está presente únicamente como tema, es parte integral del objeto cultural. Como si el exilio fuera un prisma óptico, el yo poético refracta ahora

un paisaje transformado, un sujeto desagarrado, una lengua vacilante. Mientras que en la obra en la que postula los fundamentos de una estética teatral nacida desde la experiencia del exilio, titulada *El actor performer* (2010), el exilio se erige inequívocamente como pérdida:

Me arrancaron de cuajo el adjetivo posesivo “mi”. Creí, porque así me lo enseñaron, que tenía mi país, mi escuela, mis calles, mi nogal, mi guitarra, mi casa, mi parque, mi perro, mi aroma, mi universidad, mi gato, mis libros. Nada de eso era cierto, si uso esa forma apocopada de “mío” es como un vestigio inservible, como una convención para mantener diálogos más o menos fluidos. (Kurapel, 2010: 71).

Kurapel puja por un “teatro del exilio”, que él llama *Teatro-performance*, en el “que investigara y expusiera el lenguaje taxativo del destierro” (Kurapel, 2010). Este teatro

[...] sería un cuerpo escénico respirando frente a un público aunando en cada uno de sus órganos artificiales, una vida más allá de los límites de toda estructura; allí la Alteridad, la Hibridación, la Memoria, modificando el Presente, la recuperación de la Tragedia, el eclecticismo, al creación constante al margen de los discursos hegemónicos, el agradecimiento a los grandes creadores escénicos, a los lúdicos teóricos estarían siempre allí enriqueciendo cada signo de un lenguaje inesperado, sugerido a través de nuestras búsquedas, nomadismo y desesperación. (Kurapel, 2010: 204).

Kurapel advierte y da cuenta, en la fundación de esta estética teatral, la emergencia de nuevas subjetividades cuya identidades se entretejen entre un punto de partida y uno de llegada, entre cosmovisiones diferentes que expresan las diversas lenguas, entre Estados nacionales disímiles y tradiciones literarias en que aquellos se cimentan. El conflicto en el proceso de configuración identitaria se presenta entonces, no en el tránsito en sí desde un punto hacia otro; sino que, en el intento por formar parte de uno de ellos, el sujeto exiliado se enfrenta con la reproducción de los mismos mecanismos de selección/exclusión que causaron su desplazamiento, pero esta vez, en el territorio al que llega.

Teoría sobre el *teatro-performance*: obra ensayística de Kurapel

En su obra ensayística, pero no exclusivamente, Kurapel funda, desarrolla y profundiza su estética teatral; sin embargo, es pertinente señalar que el hacer de Kurapel se manifiesta también en la poesía y en la dramaturgia; es además cantautor, director y actor-performer. Para abordar su teoría, tomé en cuenta los dos manifiestos que gestan su compañía y tres textos en los que, desde una indeterminación genérica que va desde la autoficción, al ensayo y a postulados teóricos, narra su exilio en primera persona y expone cómo esta experiencia incidió en cada aspecto de su estética –personajes, iluminación, guión, escenografía, maquillaje, música–. Los textos que consideré son: *Estética de la insatisfacción en el Teatro-performance* (2004) y *El actor performer* (2010) publicados en Chile y *Estación artificial. Expresión escénica del exilio* (2011) publicado en Québec y en Chile.

La propuesta de Kurapel está sintetizada en los dos manifiestos que fundamentan su teatro. El primer texto corresponde al año 1983, y era entregado al público antes que ingresaran en el “Espace exilio”; el texto estaba en inglés, castellano o francés. Este texto constituye ante todo denuncia y demanda: denuncia del silencio en el arte, de las mentiras en los medios de “difusión cultural”, de los Estados que expulsan, marginan y censuran. Demanda por la integración de los marginales y para hacer memoria en el arte. Luego, el texto se aleja de la apelación y se vuelve poético. En esa instancia, describe mediante imágenes sensoriales y metáforas, el exilio. El segundo manifiesto, publicado diez años después del primero, presenta ya desde lo formal, otros objetivos, aunque no abandona la denuncia. Los aspectos que allí se destacan

son tres, fundamentalmente: en primer lugar, el Teatro-performance como creación teatral performativa transcultural e interdisciplinaria. Es transcultural porque, como señalé anteriormente, se trata de un sujeto migrante que pone en escena la síntesis de lo que es y de lo que ha dejado de ser; y en este sentido, configura la Alteridad en sí mismo y en el Otro. Es interdisciplinaria porque diversas manifestaciones artísticas se ponen en juego; la música, la danza, la proyección de imágenes y de videos; lo gestual del teatro; lo lingüístico. En segundo lugar, el Teatro-Performance produce conocimiento a través de la búsqueda y del descubrimiento. En este hacer son fundamentales la memoria y la contemporaneidad, es decir, lo antiguo y lo nuevo. Por último, el referente de este teatro-performance es Latinoamérica en su más completa acepción.

De la lectura de su producción ensayística, se advierten dos modos de entender el exilio. En un primer momento, se trata de aquél que implica el desplazamiento físico, la adopción/inserción de una lengua extranjera, el cambio de nombre, el desplazamiento cultural: “Necesito crear un teatro *de* exilio y no *en* exilio, es decir, una expresión escénica cuya estética y teatralidad mantengan siempre un vínculo referencial con las causas generadoras y con las consecuencias de éstas.” (2010: 46).¹⁶⁰ En un segundo momento, el exilio es concebido como momento inmanente al proceso creativo: “Cada creador es un exiliado, incluso dentro del terreno de lo que crea. El exilio es un consecuencia natural de la creación.” (2011: 87), y explica: “Creo que desde el momento en que un actor entra en escena se transforma en exiliado. El

¹⁶⁰ El resaltado corresponde al texto original.

actor es un exiliado, el personaje que encarna, no. La escena es el mundo del personaje, no del actor; por ella el actor sólo pasa y es y será siempre un extranjero.” (2011: 33). Estas dos etapas se superponen en la segunda y alcanzan así la totalidad de la estética fundada y postulada por Kurapel.

Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance (2004) reúne once conferencias, ponencias y simposios que el autor ofreció en distintos encuentros teatrales en diferentes países. Allí, reflexiona sobre el origen de su Teatro-Performance en estrecha vinculación con los procesos de poscolonialidad que explicaba Alfonso De Toro en capítulos anteriores, vale decir, procesos culturales a partir de los cuales emergen nuevas voces, nuevas subjetividades. En este sentido, Kurapel aboga en estos ensayos por un teatro transcultural habitado por la alteridad, por el bilingüismo, por la interdisciplinariedad, por la multidiscursividad, por la diversidad de materiales mediáticos y tecnológicos. Recogeré sobre el final de este apartado, algunos de los rasgos ineludiblemente performativos que conforman esta estética.

El ensayo autoficcional *El actor performer* (2010) da cuenta de la etapa inicial del teatro de Kurapel. Allí narra en primera persona el inicio de su exilio causado por la dictadura en Chile. En este momento, se produce el cambio de nombre de Sendra a Kurapel:

Del bolsillo de una blusa saca un anillo de plata con la letra K grabada en la parte superior. Después de un largo silencio [Carola, machi] dice saber cuál era mi verdadero nombre. Mi nombre de tierra; que deberé usarlo cuando esté en peligro. No entiendo nada. [...] Carola se pone de pie, va hacia un palqui, arranca una rama y escribe lentamente en la tierra: Kurapel.

-Kura es piedra, pel es garganta, tú eres garganta de piedra. [...] Eres artista, artífice de almas, hombre remoto y siempre reciente. [...] No dejes de cantar y cuando la vida te llegue a ser insoportable toma este nombre. Te salvará. [...]. (2010: 83).

Este ensayo da cuenta sobre todo de la pérdida; y ese despojo es lo que Kurapel entiende que debe trasponer en escena. En lo escenográfico, el sentimiento de pérdida se manifiesta de un modo evidente en la lengua. Kurapel entendió desde un primer momento que debía expresarse tanto en español, como en francés. Es importante señalar que en esa decisión el *teatro performance* de Kurapel deviene en transcultural ya que al hacer uso de varias lenguas en escena, produce una traducción cultural que evidencia que su lugar del decir es marginal, desplazado y exiliado. En este sentido, las lenguas no se circunscriben a erigirse como instrumentos de traducción lingüística, sino que son sistemas modelizantes de una cultura; es por ello que exceden lo dicho, lo exclusivamente verbal:

Todo se decía en castellano y en francés sin transición alguna entre un idioma y otro. Y con esto se evidenciaba la *situación de exilio*. El público escuchaba nuestra lengua materna sin comprender su significado, desligándose de cualquier tarea de comprensión, dejándose encantar por los sonidos, por la grata música del castellano, para luego pasar inmediatamente a la comprensión de una idioma expresado por personas que lo aprendieron a los veinte años de edad, lo que constataba el forzado desarrollo del aprendizaje, mostrando descarnadamente las dificultades para expresarlo correctamente. (Kurapel, 2010: 254)

De este modo, lo que Kurapel traduce metafóricamente en términos de Lotman, a través de las lenguas naturales que emplea son el despojo, la vida marginal, las dificultades idiomáticas, económicas, burocráticas, culturales al arribar a un nuevo espacio. Y en esta nueva condición de vida, deviene elemental una nueva manera de expresarse; la mimesis no basta para dar cuenta de las heridas del exilio. Aquí se produce otra ruptura fundacional del *teatro de exilio*:

Los acontecimientos que estaban sacudiendo al mundo a nivel socio-político y la forma en que me afectaban, iban configurado una *teatralidad* que llamé *performativa*. De allí, por una nueva concepción del mundo, de la vida, de la muerte, se llegaría a otra gestual, a una dinámica discontinua, a una nueva lectura del espacio socio-cultural. Este *actor-performer* necesitaría otro espacio escénico, otra iluminación, otra estética. Su universo

escénico sería por lo tanto una yuxtaposición de realidades que al entrelazarse espiral y horizontalmente crearían un lenguaje de imágenes y de expresión difíciles de clasificar, porque el autor escénico sería un fragmento generador y generado por otros fragmentos que únicamente tendrían sentido al interior de un cosmos, capaz de darles la posibilidad de romperse en la redefinición del tiempo dramático-performativo. Este cosmos sería *la expresión teatral-performativa*. (2010: 196).

De esta manera, Kurapel da origen a lo que llama *teatro performance*¹⁶¹ que sintetiza estas dos expresiones –la teatral y la performativa– y que rechaza respectivamente, la mimesis por un lado, y el vaciamiento de la improvisación, por otro. Esta expresión artística se nutre de los acontecimientos de las realidades socioculturales contemporáneas, y su fundamento principal radica en poner en el centro la Alteridad, lo marginal, lo despojado a través, no del conocimiento, sino del descubrimiento de ese Otro. En palabras de Kurapel, “Performance, porque lo que realizábamos era un fenómeno ritual ligado al quehacer, al *proceso* y nunca al *resultado*.” (2011: 35)¹⁶².

Para lograr esos propósitos, Kurapel crea las categorías de *actor performer* y la de *autor escénico*. El carácter singular del *actor performer* es el de estar en contacto con diversos lenguajes “virtuales, cibernéticos, tecnológicos”, y el de insertarse en un espacio sígnico abierto. El *Autor escénico* que es quien produce un discurso “ontológico teatral-performativo”, busca el espacio para poner “en acción” ese discurso y lo “presenta-representa” frente al público. Esta figura, que es la voz de las minorías, prioriza la memoria, en detrimento de la retórica.

En 2011, en Montréal, Kurapel publica *Estación artificial. Expresión escénica del exilio*.

Este ensayo resulta un documento imprescindible para asir la praxis de esta estética

¹⁶¹ “Entendiendo bien que se designa como *Performance* a diversas expresiones artísticas cuyo fundamento es la improvisación, el azar y la representación de una acción donde el artista pone en peligro su integridad frente a los espectadores.” (Kurapel, 2010: 193).

¹⁶² El resaltado corresponde al original.

de ruptura, ya que recoge escritos teóricos desde la década del 70 hasta los 90. La “estación artificial” es aquello que el hombre produce y en donde habita el personaje. La expresión artística es siempre artificial porque ella “metaforiza” lo real-cotidiano. Resumo aquí algunos de sus fundamentos principales, diseminados en éste y en el texto publicado en 2004:

- ✓ “La creación de una compañía de exilio se perfilaba como una necesidad vital concebida como forma de investigar la expresión escénica sobre las bases de un escenario social actual.” (Kurapel, 2011: 33). Quienes formaran parte de este teatro serían aristas latinoamericanos exiliados y quebequenses “que exploran la expresión *del exilio y de la memoria*.” (2011: 34).
- ✓ El *Teatro-performance* cuestiona el hecho de asentarse sobre un texto literario y busca, además, integrar otras disciplinas.
- ✓ En la escenografía se ponen al descubierto las condiciones materiales y físicas en las que se trabaja y se elaboran los espectáculos.
- ✓ Los espectáculos son bilingües. La producción de significantes genera textura; la imagen acústica de un signo en un idioma extranjero, producirá un lenguaje de exilio. En este sentido, la voz es “transmisora de texturas”, no de mensajes.
- ✓ *Espace exilio* es el lugar físico en donde ensayaban y realizaban las muestras. Algunas veces fue una bodega portuaria; otras veces, fábricas.
- ✓ Los materiales que constituyen la escenografía y las instalaciones son desechos recogidos de “puertos, líneas férreas, basurales, callejones,” etc. También la escenografía modeliza ese espacio de ruptura:

Estos desechos colocados como esculturas manifiestan la *situación de desarraigo*, contrariando la unidad dramática tradicional, produciendo un

extrañamiento, no solo en el espectador sino también en el *actor-performer*. Con el empleo de estos elementos, se evidencian a la vez, las dificultades del proceso creador. (2011: 59).

- ✓ Empleo de video y proyección de diapositivas: estos documentos audiovisuales anulan la ficción, a la vez que otorgan simultaneidad de acciones en el espacio, por lo que pasado y presente se unen.
- ✓ Tiempo: las performances-teatrales ocupan tiempo real y más bien extenso, para acentuar la percepción sensitiva de lo que se desarrolla.
- ✓ Maquillaje: “[...] la imposibilidad de unir dos mundos distantes se concentra en el maquillaje”. (2011: 210). Kurapel lo llama “*Mediador/Herida*” porque se “[...] abre a un cosmos interno y a la percepción externa.” (2011: 210).
- ✓ Se trata de una expresión artística no mimética; más bien busca hablar desde el intersticio, mediante la trasposición de la experiencia en la escena.
- ✓ La creación desde el margen tiene como base: el hecho de la lengua materna y la apropiación de lenguas extranjeras; la cultura fracturada de la que provienen; los medios económicos precarios de los que disponen.
- ✓ La música: se entrecruzan ritmos canadienses (*reel*) y latinoamericanos; música clásica; melodías contemporáneas, entre otras.
- ✓ La necesidad de la teoría: Kurapel valora el desarrollo de teorías en el teatro latinoamericano; y esa importancia radica en el hecho de que los artistas deberían extraer esa teoría del proceso creador mismo. Y los teóricos, tendrían que concentrarse en construir los procedimientos críticos de cómo y cuándo se produce el hecho activo. Esta propuesta se fundamenta en el hecho de poder constituir un *corpus* latinoamericano con el objetivo de “[...] colocarlo

insoslayablemente en el sitio que le corresponde dentro del teatro universal contemporáneo.” (2004: 80).

La crítica que ha podido asistir a las obras de Kurapel coincide en un rasgo, el de universalidad; es decir, al abandonar toda pretensión mimética, aquello que se ve deviene signo.¹⁶³ Alberto Kurapel, el “guanaco gaucho” –como la bautizó Patrick Straram *le Bison ravi*– gesta un teatro abierto, cuyas fronteras no son delimitación sino que se erige como traductor de una experiencia intransferible pero susceptible de ser compartida: “Así se fue evidenciando la diversidad cultural de los distintos sistemas de comportamientos con sus valores y posiciones híbridas, ofreciendo las cicatrices como una frontera dispuesta a ser compartida.” (2010: 66).

En 2013, el “Festival Internacional de teatro itinerante por Chiloé profundo” (FITICH) dedicó la séptima edición a la figura de Alberto Kurapel, quien además participó con conversatorios y actuaciones. En la revista que se publicó a propósito de esa ocasión, Fernando De Toro publicó un artículo titulado *Alberto Kurapel. Poeta de la memoria y de los márgenes*, en el que expresa:

[...] considero a Kurapel como uno de los escritores diaspóricos típicos de la post-modernidad y de la post-colonialidad, no en un sentido anecdótico sino epistemológico, puesto que su creación está marcada y determinada por el nomadismo, el margen, la fractura, por un cuerpo nómada y por una profunda reflexión sobre el Otro, y el conocimiento que se desprende de sus puestas en escena y de una escritura que se inscribe a partir de aquéllas. [...]. En su primer exilio, su lenguaje se desdobra: escribe en francés y en español simultáneamente, reflejando su intento de superar su estado transnacional para intentar lograr un estado translacional, puesto que no se trata simplemente de un traslado sobre fronteras, sino también de una translación de mi historia, de mi voz: ¿cómo cuento mi historia y a quién? Es decir, acceder a una voz que sólo puede ser expresada por el doble, por el exilado [Sic.] que inevitablemente habla dos [Sic.] Y esto es lo que lo lleva a concebir un lenguaje teatral del exilio, no sobre el exilio, sino un teatro del exilio que es muy diferente. (De Toro, 2013: s/n).

¹⁶³ Entre ellos podemos nombrar: Fernando de Toro, Alfonso de Toro, Wladimir Krysinski, Soledad Lagos-Kassai, Jean Antoni Billard, etc.

Entender que la estética teatral de Kurapel constituye un acto artístico y epistemológico a la vez será fundamental para, más adelante, reflexionar sobre las condiciones de producción de su obra.

Forma y lenguaje poéticos

Ahora, me detendré en la poesía del autor chileno. Seleccioné tres libros de poesía a partir del criterio que expuse anteriormente, es decir, textos producidos en exilio y en los que se narrativiza esta experiencia: de 1986, *Courrier d'exil / Correo de exilio*; de 1991 *Pasarelas / Passerelles* y de 1996, *La blessure inévitable*. Se trata de tres obras editadas y publicadas en Québec que fueron escritas en español y traducidas al francés; los dos primeros textos se presentan en una edición bilingüe, mientras que el último fue publicado sólo en francés y no presenta traducciones al español. Es importante señalar que las traducciones no fueron realizadas por el mismo autor, sino que corresponden a otros poetas. Sin duda, el hecho de que hayan sido publicadas en Québec y en francés, expresa una voluntad del autor de inscribirse en ese campo literario y no en el chileno, por ejemplo.

El proceso de mudanza lingüística en Kurapel se inició violentamente como acción de supervivencia, con el simple propósito comunicativo. Este desplazamiento lingüístico y que corresponde al aspecto biográfico del autor es diferente del que se presenta en sus obras, sobre todo, en su poesía. Lo que resulta interesante en la poesía de Kurapel es que no se trata de una voz que intenta arraigarse desde la lengua a un Estado-

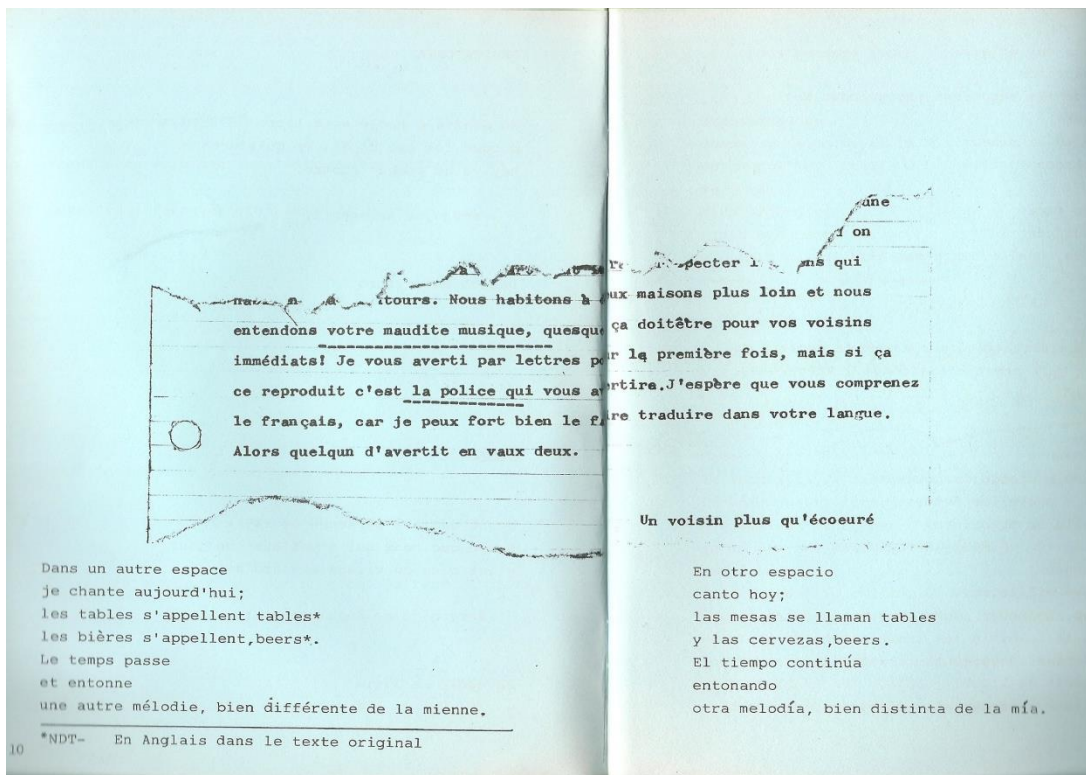
Nación; su búsqueda en cambio radica en saber quién es, y durante ese proceso el sujeto está inmerso en un tejido de relaciones dado por diversos aspectos: la lengua, la memoria, la violencia, el paisaje, el exilio, la escritura. De manera que las lenguas que lo habitan no hacen más que imprimir la herida de su identidad, una herida que abarca el desarraigo, a la vez que el arribo a un espacio en el que este sujeto se configura como “migrante”. Señala Melman:

Quando nos encontramos em posição de emigrados, a realidade apresenta uma qualidade absolutamente particular, o seja, de ser sustentada por um desejo pelo qual, enquanto emigrados, não pagamos. Ao mesmo tempo, o desejo que sustenta essa realidade parece estrangeiro e a própria realidade toma um caráter superegóico, pois vem de certa forma lembrar ao emigrado que ele não pagou o preço que era necessário, já que não pode se incluir nessa realidade como se fosse parte constituinte ou mesmo participante dela. (1992: 26).¹⁶⁴

Lo que propone Melman en este fragmento es interesante en cuanto a que evidencia varios aspectos de la lengua; por un lado, entenderla como valor (precio) en el sentido de que es un objeto susceptible de ser adquirido, pero no del todo, y allí emerge el segundo aspecto: ese deseo de no “pagar” el precio de esa realidad. En este sentido, la lengua es una frontera respecto de la cual el migrante pasa de estar ubicado de un dentro a un fuera de ella. De manera que más que un migrante, estos sujetos pueden ser considerados como *passeurs de langue*: El término “passeur” presenta dos acepciones: una referida a la persona que conduce una embarcación para cruzar un río; la otra, para indicar la persona que “pasa” gente de una frontera a otra de manera ilegal. Otras acepciones, que son las que me interesan, remiten a un campo semántico

¹⁶⁴ “Cuando nos encontramos en posición de migrantes, la realidad presenta una cualidad absolutamente particular, o sea, de ser sustentada por un deseo que, en cuanto migrantes, no pagamos. Al mismo tiempo, el deseo que sustenta esa realidad parece extranjero y la propia realidad toma un carácter superegolátrico, pues viene de cierta forma a recordar al migrante que no pagó el precio que era necesario, ya que se puede incluir en esa realidad como si fuese parte constituyente o como si fuese participante.” (Melman, 1992: 26).

en el cual *passEUR* expresa las acciones de “transportar, conducir, propagar” algo de una frontera a otra, o de una cultura a otra. Esta idea de transportar o pasar/llevar, aparece en los dos primeros libros de Kurapel citados en el corpus; esa idea alberga el sentido de la lengua entendida como puente o pasarela. Me detengo en algunos fragmentos de los textos. El poemario *Correo de exilio / Courrier d'exil* comienza con el siguiente texto: “J’espère que vous comprenez le français, car je peux fort bien le faire traduire dans votre langue. Alors quelqu’un d’averti (Sic.) en vauX deux.” (Kurapel, 1986: 10).

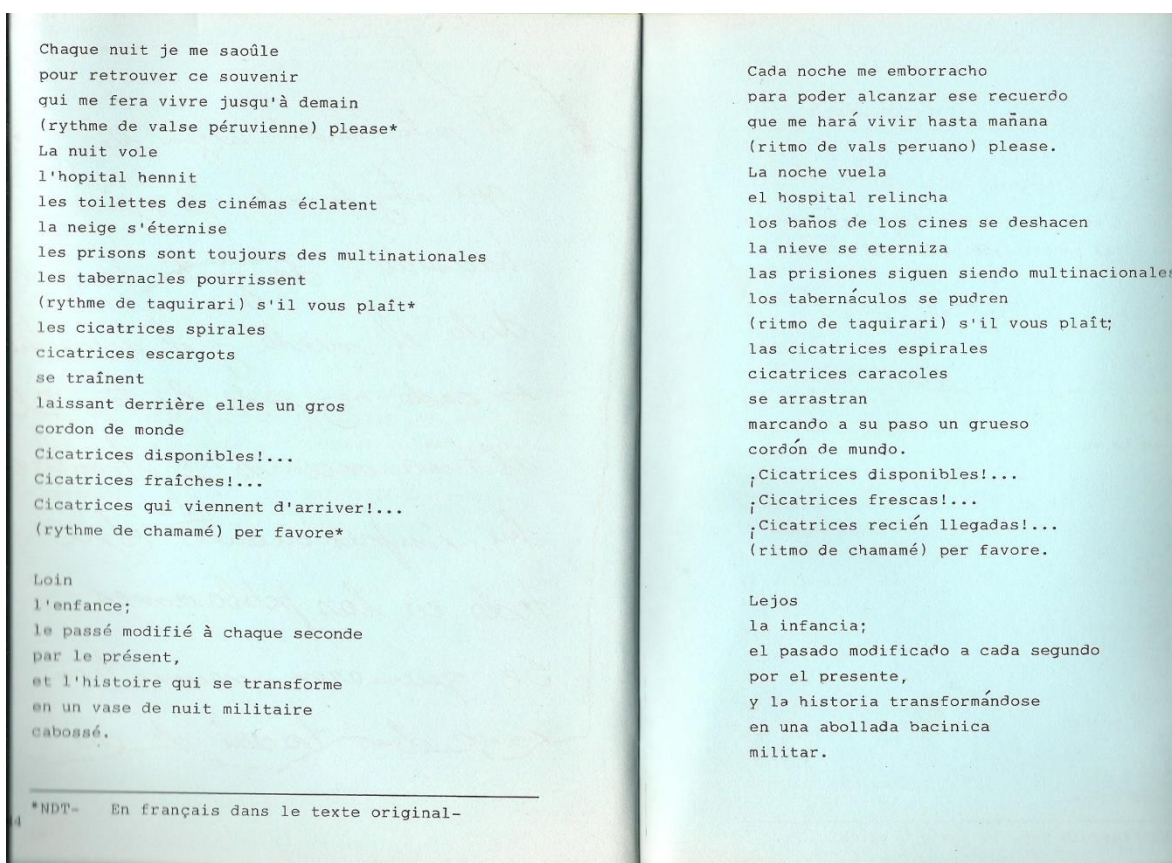


Aunque esta frase no está traducida, tal como se ve en la imagen, es desde aquí que se inicia el bilingüismo en el texto, en el que se ofrecen de manera simultánea los poemas en se pueda “pasar” del francés al español; es decir que esa idea de pasarela está

propuesta para que por allí transite el lector y será el autor / hablante quien asegure ese tránsito de una lengua a otra. Sin embargo, pero en otro sentido, esto también me remite a lo que propone Oustinoff en el capítulo “Bilinguisme d’écriture et interférence”; se trata aquí de un bilingüismo superpuesto y ya no simultáneo, de la presencia latente de otra lengua, de la “contaminación” en la escritura. Ahora es en el escritor en quien se reconocen la latencia de las dos lenguas. Si como sostiene Oustinoff, la lengua funciona como una línea de partida, la elección de en qué lengua escribir o cuál lengua traducir, conforma un estilo propio del autor. En la escritura de Kurapel esto resulta fundamental, porque su sintaxis y su léxico hacen converger en el texto a las dos lenguas, es decir, a los dos universos que cada una de ellas evoca. A lo largo de la obra completa del autor chileno –poemas, canciones, obras de teatro, ensayos– se van construyendo de esta manera, esas dos cosmovisiones: la lengua española alude al paisaje chileno, a la comunidad mapuche, a la memoria de la violencia causada por la dictadura, a los afectos que están lejos; por su parte el francés, alberga la hostilidad del clima canadiense, la muralla idiomática, el paisaje quebequense, el anonimato, el exilio y el despojo, pero también la poesía. La presencia de todos estos elementos manifestados en la lengua, produce lo que Martinet llama “interferencia lingüística”¹⁶⁵ y que se expresa en todos los niveles: léxico, sintáctico y fonético. En la siguiente imagen, se observa que esta interferencia se evidencia en los tres niveles: en el fonético, a través de los encabalgamientos, de los paralelismos y de las repeticiones anafóricas en la versión en español, y también por la evocación a ritmos musicales sudamericanos (chamamé, taquirari y vals peruano). Respecto del

¹⁶⁵ La interferencia lingüística se manifiesta en hablantes de más de una lengua, y se produce en el nivel léxico, sintáctico y fonético. (En Oustinoff, 2001: 51).

nivel del léxico, encontramos términos o expresiones en italiano, en inglés, en francés, en español y además se emplean modismos tanto del español latinoamericano, como del ibérico. El nivel sintáctico es el que menor grado de interferencia presenta debido a que la estructura gramatical oracional del francés respecto del español se construye de manera similar ya que se intenta reproducir el orden de los complementos sintácticos.¹⁶⁶



Este bilingüismo que Oustinoff define, Myriam Suchet lo aplica al campo literario, lo nombra allí como “héterolingüismo” y lo redefine como “[...] la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long de un continuum d'altérité construit

¹⁶⁶ El poema corresponde a *Correo del exilio/Courrier d'exil* (1986).

dans et par un discours (ou un texte) donné.” (Suchet, 2014: 19)¹⁶⁷. Este concepto en la obra del autor chileno puede reconocerse en dos niveles: Kurapel produce en español textos heterolingües, que luego son traducidos al francés; es decir, se reconocen los dos procesos hasta aquí vistos, el bilingüismo y el heterolingüismo; como lo manifiesta el ejemplo extraído de *La blessure inévitable*:¹⁶⁸

ACTE

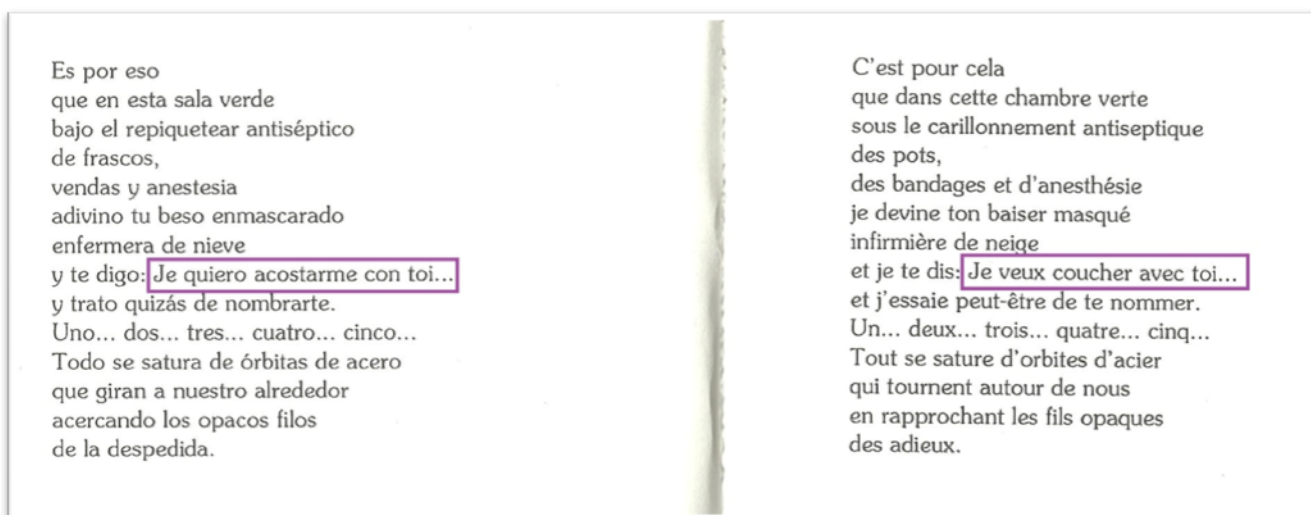
Quelqu’un gémit ou chante,
je reconnais les modulations.
Dans ces mesures dansent
innombrables
nos tentatives ratées.
Infinies résonnent encore
les merengues, boléros et cumbias
sur l’asphalte de Santiago.
Je fume une Belmont,
son arôme mêlé au smog
me confronte au fugitif éblouissement
coincé dans le chagrin.
Tout ce qui est disséminé dort
dans un centre que je ne connais pas.
L’axe de l’homme
se trouve à deux pas de lui :
entre le premier sanglot
et l’inoffensif adieu.
Tout oscille entre des nostalgies
et cette étrange terre où je suis né une fois,
entre les inconcevables valeurs d’un rire
et la respiration
que quelqu’un m’a louée.
Tout se transforme dans un autre jardin
avec des broussailles qui blessent les pieds
me faisant bénir le sol maudit
et promettre de ne jamais partir.

Los ejemplos resaltados que dan cuenta de la latencia de las lenguas no sólo francesa y española, sino de registros de lenguas: con color celeste, reconozco términos provenientes de la lengua española que refieren al universo del cual el sujeto

¹⁶⁷ “[...] la puesta en escena de una lengua como más o menos extranjera a lo largo de una continúa alteridad construida en y por un discurso (o un texto) dado.” (Suchet, 2014: 19).

¹⁶⁸ Kurapel, 1996: 54.

proviene, sudamérica; en verde, destaco un término perteneciente al francés, y en anaranjado, señalo lexemas y frases que construyen un campo semántico vinculado con la situación de extranjero. También aparece resaltada originalmente en el texto la palabra anglófona *smog*. Todo esto que aquí destaco constituye un rasgo transversal en los poemas de Kurapel, que también son notables en el siguiente poema de *Pasarelas/Passerelles*,¹⁶⁹ aunque manifestado solamente en la diglosia del verso resaltado en la versión en español:



De manera que, cuando Kurapel decide escribir –o hacer traducir al francés– sus poemas, establece dialógicamente una relación con una lengua literaria –el francés– correspondiente a un Estado-Nación. De acuerdo con lo que Pierre Bourdieu explica en *¿Qué significa hablar?*,¹⁷⁰ al autor chileno busca ingresar mediante la producción y reproducción de la lengua legítima, a la institución literaria canadiense y francófona.

¹⁶⁹ Kurapel, 1991: 32/33.

¹⁷⁰ “La lengua oficial va íntimamente unida al Estado, tanto en su génesis como en sus usos sociales. En el proceso de constitución del Estado es cuando se crean las condiciones de la constitución de un mercado lingüístico unificado y dominado por la lengua oficial: obligatoria en los actos y en los espacios

El exilio en su más amplio sentido -desplazamientos sñgnido y físico- del que da cuenta Alberto Kurapel lo ha llevado a producir una literatura extraterritorial en dos dimensiones: respecto de los circuitos de recepción y de circulación, se trata de una literatura que no es integrada en las tradiciones de llegada –ni canadiense, ni francófona– debido a que no responde a los fundamentos explicados más arriba, porque en la poesía de Kurapel el francés no es lengua materna ni oficial, es una lengua extranjera, mediada por la traducción. Por otra parte, esta literatura es extraterritorial en el nivel del texto ya que se presentan latentes las dos lenguas mediante el bilingüismo y el heterolingüismo. De esta manera entiendo que las condiciones de producción de Kurapel están marcadas por la fractura: su obra ha quedado polarizada en dos lenguas, si bien la traducción intervino en el proceso creativo mismo, no lo hizo para que lo que él produjera en español fuese traducido al francés y viceversa. Esto circunscribe los textos a que permanezcan y circulen en las lenguas en las que fueron publicados, conformando así, otra fractura.

Enuncia el “guanaco gaucho” –seudónimo con que lo bautizaron sus pares poetas en Canadá a causa de que el escritor siempre usaba un poncho de lana guanaco– en uno de sus poemas de *La blessure inévitable*: “[...] jamais je ne sais si je suis en train d’arriver / ou de faire des adieux [...]” (1996: 71). Esta frase alberga la fuerza para explicar que la poesía de este autor vacila entre dos territorios, transita entre dos

oficiales [...] esta lengua de Estado se convierte en la norma teórica a la que se someten las prácticas lingüísticas. [...] Para que un modo de expresión (una lengua en el caso del bilingüismo, un uso de la lengua en el caso de una sociedad dividida en clases) se imponga como único legítimo, es preciso que el mercado lingüístico esté unificado y que los diferentes dialectos (de clase, regionales, étnicos) estén prácticamente regulados por la lengua o el uso legítimo. La integración en una misma “comunidad lingüística”, que es un producto de la dominación política reproducido sin cesar por instituciones capaces de imponer el reconocimiento universal de la lengua dominante, es la condición de la instauración de relaciones de dominación lingüística.” (Bourdieu, 2014: 22-23).

lenguas, posee la herida y la pasarela, fluctúa entre el ir y el regresar, evoca un sujeto escindido.

Producción transcultural de Kurapel

Llamo transcultural a la producción del autor chileno porque, además en ella habitan no sólo varias lenguas, fondos culturales, lecturas, paisajes, naciones sino que su obra múltifacética conforma, en cada una de sus manifestaciones, un todo.

Su producción teatral se inicia en 1987 con *3 Performances Théâtrales d'Alberto Kurapel*, publicación que contiene: "Exilio in Pectore Extrañamiento", "Mémoire 85/Olvido 86", "Off-off-off ou sur le Toit de Pablo Neruda". De 1989, *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel/Prométhée enchaîné selon Alberto Kurapel*. Durante la década del 90, publicó *Carta de ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier* (1991); *Colmenas en la Sombra ou l'Espoir de l'arrière garde*; *La Bruta Interference* (en inglés, en 1994) y en 1995, *La Bruta Interférence*. En 1999, se conoció *10 obras inéditas*. En 2007, *Soy mares y ciudades* y un año después, *Reflejos abrazados*.

En ensayos, además de los que ya nombré, publicó en 1998, *Margot Loyola. La escena infinita del Folklore*. También se conocen textos de radio y radioteatro que difundieron en radios de Canadá: en 1979, *La graduation* y *Le Pélerinage*; y en 1980, *Dérive*. Grabó además una decena de discos entre LP y CD; los primeros, todos publicados en Canadá y los últimos en Chile. De 1975 a 1999, los LP *Amanecerá la siembra*; *Guitarra adentro*; *A tajo abierto*; *Las venas del distanciado*; *Contra-exilio*; *Guerrilla*; *Confidencial/Urgent* y

Bandes originales des Performances théâtrales de la Compagnie des Arts Exilio. En CD, se conocen *Cantos del forastero* y *El Ayer de nuestro Hoy*.

Su producción poética se inicia en Chile, en 1974 se publicó *Cantos por Desentierro*. Su siguiente libro apareció en Estados Unidos en 1985, *Teatro en Pie de Guerra*. Desde 1986 a 1993, editoriales de Canadá publicaron *Correo del exilio/Courrier d'exil*; *Pasarelas/Passerelles*; *Berri-UQAM*; *Des marches sur le dos de la neige/Peldaños en la espalda de la nieve* y *La blessure inévitable*. Más tarde, en Italia, se editaron dos libros bilingües, en 2003, *Ventana Vestida de Vaivenes/Finestra Vestida di Presenze* y, en 2004, *Mírame*. En 2006, en Chile, publicó el poemario *Orbe Tarde*.

Laura Alcoba, la voz sin nombre

Laura Alcoba nació en La Plata en 1968. Mientras en Argentina se sucedía la última dictadura cívico-militar, más precisamente en 1979, la pequeña Alcoba se trasladó a París. Esa migración estuvo marcada por el exilio, es decir, vivenció la experiencia de separarse de su tierra, de sus familiares y de su lengua. Desde entonces, reside en París, donde obtuvo su Licenciatura en Letras en L'École Normale Supérieure.

Su obra literaria es exclusivamente novelística. Hasta aquí, escribió cinco novelas en francés que publicó Gallimard.¹⁷¹ En Argentina, su obra es traducida y publicada por Edhasa. Hay un sincronismo tal entre las publicaciones en francés y en español que ha producido, muchas veces, en la recepción argentina, que no se advirtiera que se trataba de un texto traducido, por lo que los lectores lo han leído como literatura argentina; percepción intensificada por los temas cercanos y pertenecientes a la historia argentina que en estas novelas se abordan. Las cinco novelas se titulan *Manèges, petite histoire argentine* (2007); *Jardin blanc* (2009); *Les passagers de l'Anna C.* (2012); *Le bleu des abeilles* (2013) y *La danse de l'araignée* (2017).¹⁷² Excepto, *Jardin blanc*, las demás novelas relatan la vida de lo que la misma Laura Alcoba

¹⁷¹ Las cinco novelas de Laura Alcoba fueron publicadas en la colección "Blanche" de Gallimard, que es la gran colección de literatura y crítica francesas, nacida en 1911 junto con las primeras publicaciones de la *Nouvelle Revue Française*. El prestigio de esta colección se lo otorgan no sólo los procesos de selección sino también el reconocimiento dentro del sistema de premiación literario: desde 1911 y hasta 2011, la colección "Blanche" recibió 32 premios Goncourt, 29 Femina, 15 Renaudot, 10 Médicis, 14 Interallié, 27 Grandes premios de novela de l'Académie française y 4 premios del Livre Inter. Fuente: [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcencode\)/116029](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcencode)/116029). (Consultado el 22/11/2017).

¹⁷² Las citas en francés corresponden a las ediciones que acabo de señalar. A partir de aquí, todas las traducciones de las siguientes novelas corresponden a las ediciones de Edhasa: *La casa de los conejos* (2010); *Los pasajeros del Anna C.* (2012); *El azul de las abejas* (2014).

reconoce como propia,¹⁷³ y que decido organizar del siguiente modo ya que así responde a la cronología biográfica: *Les passagers de l'Anna C.* narra el viaje de iniciación política y militar de una joven pareja hacia Cuba. En ese viaje, estos dos jóvenes reciben la noticia de que serán padres; es decir, la novela se sitúa en el momento de concepción y nacimiento de la niña. En *Manèges*, la narradora, y personaje principal, tiene siete años y vive en La Plata. En *Le bleu des abeilles*, la niña tiene diez años y migra hacia París donde se reencuentra con su madre; y en *La danse de l'araignée*, la pequeña narradora ya es casi una adolescente. El corpus que conformé para este trabajo abarca las cuatro novelas en que la niña narra, y que si puedo confirmar que se trata de la misma persona es por el relato de recuerdos que enlazan estos cuatros textos y es también porque la voz que narra no tiene nombre.

Memoria del nacimiento

Les passagers de l'Anna C. es en el único de estos cuatro textos que se menciona el nombre "Laura", casi como un descuido, por única vez: "Soledad no había cumplido aún los veinte años pero ya había sido madre... de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, ya no lo recuerda." (2012: 12). Este fragmento forma parte del paratexto que antecede a la diégesis, es decir, anterior al relato de la iniciación política

¹⁷³ En una entrevista que le realizaron a Laura Alcoba, en mayo de este año, en una radio francesa, la misma autora va enlazando lo que ha novelado en sus textos con su propia experiencia de vida. La entrevista se titula *Laura Alcoba, d'Argentine et de France*, y se puede acceder a ella de manera completa en: <https://www.franceinter.fr/emissions/d-ici-d-ailleurs/d-ici-d-ailleurs-06-mai-2017>. (Disponible el 30/07/2017).

y militar de los padres de la niña en Cuba que comenzó en 1966 y que concluyó en 1968. Ese prefacio constituye el lugar del decir de la narradora que será la memoria de los hechos. En el relato, la narradora es sólo eso, la voz que cuenta, que recoge, organiza y completa los acontecimientos pasados de otros personajes. Lo que quiero decir con esto es que la narradora toma la distancia suficiente como para dejar manifiesto que aquello que relata es una novela, es la ficcionalización de hechos históricos ya que se ostentan la acción escritural y la intención novelesca:

Viajes que se multiplican, danza de identidades y de papeles falsos, recuerdos contradictorios, laberintos de la memoria. Dudas, olvidos, lagunas. En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana que me fue posible acceder, yo misma me he perdido muchas veces, lo confieso. [...]. En la sala de su departamento parisino, donde me recibe a comienzos del mes de agosto de 2010, Régis Debray me induce a observar que en esta historia que acabo de esbozarle a grandes rasgos hay quizás más preguntas que informaciones, muchas zonas de oscuridad. Él no quiere desalentarme, [...] pero una pregunta se impone. ¿Sobre qué voy a escribir? Sin duda, tanto sobre aquello que sé como sobre aquello que aún se me resiste. (Alcoba, 2012: 13).

Otro rasgo que aleja a este texto de una pretensión de exhaustividad histórica es la configuración de la voz narrativa que asume el relato y que es infrasciente, es decir, la narradora sabe menos que los personajes: “Me dicen que todo comenzó a mediados de abril de 1966, en uno de esos montecitos de árboles que hay en las afueras de la ciudad de La Plata. ¿O quizás sería en mayo? Poco importa.” (2012: 19). El resto de la novela mantiene la configuración de esta voz hasta el final, donde el lector se encuentra con otro paratexto en el que aparece una lista de nombres de los demás pasajeros del Anna C. y sus trágicos destinos al volver de aquella travesía.

Si bien en esta novela no se narrativiza el exilio, consideré necesario abordarla desde los aspectos que van a echar luz en el análisis de las demás novelas, a saber, la configuración de la voz narrativa y las causas del exilio de la niña.

Manèges y Le bleu des abeilles, memorias de la niñez

Manèges y Le bleu des abeilles conforman en dos partes una misma infancia; se trata de un momento de la vida de la autora cuando niña, en la clandestinidad durante la última dictadura cívico-militar de Argentina, en la primera novela, y el posterior exilio a Francia, narrado en la otra. De esta manera, se construye una mirada total respecto de dos fragmentos de vida. Esa unidad que ostentan las dos novelas también está sostenida por el tratamiento de la voz que asume el relato de las historias que allí se narran; es la voz desde la infancia. Como resultado de esta lectura, lo que trabajaré a continuación consiste en identificar los biografemas de la infancia en las dos novelas y los efectos de sentido que eso produce en los procesos de autoobjetivación del yo autor traspuesto en el yo personaje.

En *Roland Barthes par Roland Barthes*, el autor entiende que "*Le biographème n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice : celle que je prête à l'auteur que j'aime.*"¹⁷⁴ (1995: 102); es decir, que el acto de recordar o hacer memoria acerca de sí mismo, es considerado por Barthes como un procedimiento ficcional. Por su parte, Leonor Arfuch en *El espacio biográfico* (2010) explica que la idea de espacio se erige como un horizonte analítico para estudiar los excedentes de la literatura en relación a aquellas narraciones del tipo autobiográficas. Dentro de ese espacio discursivo en el que se

¹⁷⁴ "El biografema no es nada más que una anamnesis ficticia: aquella que presto al autor que amo." En relación al término "anamnesis", éste refiere a la reminiscencia, es decir, a la "representación o traída a la memoria de algo pasado." (Extraído del diccionario de la RAE).

manifiesta de diversas maneras el yo, Arfuch distingue los biografemas –ella los analiza en un corpus de entrevistas–; la infancia será un caso dentro de aquellos, y la define del siguiente modo:

El biografema de la infancia, alimentado hasta el cansancio por las vertientes psicoanalíticas, no sólo busca el detalle peculiar, ilustrativo, sino que opera como una suerte de *eterno retorno, la vuelta sobre un tiempo nunca insignificante, cuyo conocimiento es necesariamente iluminador*.¹⁷⁵ (Arfuch, 2010:151).

Me inquieta saber, entonces, ¿cómo se construye ese “eterno retorno” en las novelas?; ¿cómo se configura la identidad narrativa infantil respecto del tiempo de la voz de la escritura?; ¿es la configuración de esta identidad el proceso de autoobjetivación que hace posible la narración de sí mismo? Al respecto, Regine Robin señala que la unidad biográfica en la narración de uno mismo se vuelve imposible ya que la forma de estructurar la vida en el relato no se corresponde con lo que sucede en la “escena y porque al mismo tiempo se es y no se es la misma persona de la cual se habla.” (Robin, s/d: 32). Agrego que para Ricoeur aquella identidad narrativa –que él mismo la entiende como “*identité du personnage*”¹⁷⁶– se gesta en el intervalo entre los polos de la mismidad –continuidad, estabilidad– y de la ipseidad –promesa de sí mismo–. La teoría de la enunciación deviene en herramienta fundamental para analizar la voz narrativa.¹⁷⁷ Benveniste introduce en la filosofía analítica el aspecto lingüístico: el

¹⁷⁵ El resaltado me pertenece.

¹⁷⁶“L’identité, narrativement comprise, peut être appelée, par convention de langage, identité du personnage.” (Ricoeur, 1990, 168). “La identidad entendida narrativamente, puede ser llamada, por convención del lenguaje, identidad del personaje.”

¹⁷⁷ Este último aspecto también se advierte en *Lugares del decir* de Costa y Mozejko, en donde los autores exponen un recorrido teórico acerca de las diversas propuestas que estudian el tema del sujeto de la enunciación. En este sentido, Mieke Bal habla de “agente narrativo” o “narrador”; Ducrot, lo llama “locutor”; Todorov reconoce “el narrador”, “el autor implícito al texto” y “la persona del autor, en carne y hueso”; por último, Genette que distingue narradores en relación con la diégesis, fuese intra, extra o metadieética. Todas las propuestas coinciden en diferenciar el sujeto textual del sujeto empírico o agente social según como lo llaman Costa y Mozejko. Y en este sentido se acercan a Greimas dado que el sujeto textual es entendido como “simulacro”.

lenguaje es la facultad distintiva del hombre; facultad que le proporciona la posibilidad de objetivarse y contemplarse; es decir, es a partir del lenguaje que el hombre toma conciencia de sí: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque sólo el lenguaje funda en realidad, en *su* modalidad que es la del ser, el concepto de ego.” (Filinich, 1998: 15). De la misma manera que el *yo* se constituye en y por el lenguaje, también es así configurado el *tú*; y esa relación dialógica constituye el carácter subjetivo del lenguaje; es decir, en palabras de María Isabel Filinich: “Tales formas de la subjetividad están previstas por la lengua, y el hablante empírico no hace sino recurrir a ellas para adoptar el papel del sujeto de enunciación y dejar las huellas de su presencia en el enunciado.” (1998: 18). Esas marcas de subjetividad se detectan en dos niveles: por un lado, el enuncivo en donde se asienta la historia contada; por otro lado, el enunciativo que alberga la relación *yo/tú* y en el que se reconoce el *yo* enunciador. De manera que, el aspecto fundamental reside en distinguir las figuras del relato y los modos como aquéllas se configuran porque allí se construye la ficción. En ese sentido, Barthes entiende que el narrador y los personajes son esencialmente “seres de papel” y distingue el narrador del relato, del autor (material): “Quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe.” (1970: 34).

A partir de estas perspectivas teóricas, ingresaré en las obras. *Manèges* es la primera novela de Laura Alcoba y que fue traducida al español como *La casa de los conejos* (2010). Ese título evoca el lugar en donde de manera clandestina, la madre de la escritora, una pareja amiga y otros personajes, imprimían los ejemplares de “Evita

Montonera” durante la última dictadura cívico-militar argentina. Tanto dentro de la ficción como en la vida real, aquella niña termina viviendo en París. *Manèges* (2007) se adscribe entonces a la trama autoficcional: se emplea la primera persona gramatical, además de la abundancia de referencias reales –nombres, lugares, hechos–, y de la ostensión de la práctica escritural durante el relato; Alcoba organiza desde el primer relato, de manera lógica y cronológica las acciones que provocaron su exilio. Este artificio en el tratamiento de las acciones produce un efecto de “realidad” tal que un lector desprevenido podría leer la novela como autobiografía. Sin embargo, tal como expuse anteriormente, la autoficción no se genera en el momento de la recepción, sino que se constituye en la trama; es decir, es un rasgo que un texto presenta o no. En este sentido, aquello que genera la trama autoficcional en la novela de Alcoba lo constituyen: por un lado, el prólogo, en el que se configura una enunciataria a la que se le explicita, de modo ostensivo, la intención escritural y su finalidad:

Tu dois te demander, Diana, pourquoi j’ai tant tardé à raconter cette histoire. [...] Mais, avant de commencer cette petite histoire, j’aimerais te dire une chose encore: si je fais aujourd’hui cet effort de mémoire pour parler de l’Argentine des Montoneros, de la dictature et de la terreur à hauteur d’enfant, ce n’est pas tant pour me souvenir que pour voir, après, si j’arrive à oublier un peu. (Alcoba, 2007: 11-12).¹⁷⁸

En este breve fragmento se hace referencia al tiempo de la escritura (“parler de”) y al tiempo de la vivencia (“à hauteur d’enfant”) que se yuxtaponen en único enunciado, de manera tal que contienen y aseguran el pacto de lectura al punto de que el lector

¹⁷⁸ “Te preguntará, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. [...]. Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como para ver si consigo, al cabo de una vez, olvidar un poco.” (Alcoba, 2010: 11-12).

sabr  que a pesar de la explícita referencia a hechos y personas fuera del discurso, aquello que lee es ficción.¹⁷⁹

Por otra parte, como señala Anna Forné en su artículo –“La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba” publicado en *El hilo de f bula* en 2010– “[...] es la voz infantil del tiempo de la vivencia, al contrastar con la voz del tiempo de la escritura, que deja una impronta ficcional en el relato [...]” (Forné, 2010: 68). En el prólogo, donde se marca el inicio del primer relato aparece la voz adulta; a continuación, cuando la historia comienza a ser narrada, el punto de vista es de una voz narrativa infantil que irá creciendo a lo largo del tiempo de la historia hasta unificarse con el tiempo del relato sobre el final. Es lo que Leonor Arfuch llama tiempo de la vivencia y tiempo de la escritura.

Por consiguiente, esa voz en miniatura permite a la narradora transferir la sensación de incompresi n que siente una niña sobre aquello que ve y vivencia. Así, en *Manèges* la voz narrativa se presenta de manera desdoblada en un *yo adulto* y en un *yo de la infancia*. Por medio de ese procedimiento, es posible advertir la fisura que producen los desplazamientos y que delimitan, por un lado, el lugar del cual proviene la voz de la infancia evocada por la memoria; por otro lado, el lugar al que se exilia la voz adulta que se manifiesta en la escritura. La voluntad del yo adulto por recordar para olvidar, lo conduce a desplazarse de una espacialidad a otra, o en términos de Lotman, de una semiosfera a otra –ambas geográficas y sígnicas–. En ese tránsito, muchos son los elementos que dan cuenta de cómo el pasado deviene en algo

¹⁷⁹ La autora citada más adelante, Anne Forné, realiza un análisis sobre la analogía que se establece a partir del título en francés, en relación a las acepciones que éste propone –maniobra, manipulación, etc– y que aluden a la labor de la construcción de la historia a cargo del narrador.

imposible de asir, de comprender desde la altura de una niña, es decir, son acontecimientos que devienen en no-texto.¹⁸⁰ Para dar cuenta de esto, me voy a detener en un ejemplo que es tratado a lo largo de la novela; se trata del empleo de la palabra “embute” que se vuelve intraducible, tanto en el nivel lingüístico como en el metafórico: “[...] le premier terme qui me vient à l’esprit est le mot *embute*. Ce terme espagnol si familier, pour nous tous durant toute cette période, n’a toutefois pas d’existence linguistique reconnue.”¹⁸¹ (Alcoba, 2007: 49); y concluye “*Embute* semble bien appartenir à une forme de jargon propre aux mouvements révolutionnaires argentins de ces années, plutôt visiblement disparu.”¹⁸² (Ídem: 52). Así es como se evidencia que en el plano lingüístico, la narradora no halla un equivalente del término; en el plano metafórico, lo que no puede traducir es la experiencia. Se trata de un término que deviene en signo sólo a partir del conocimiento de los hechos violentos de aquella época, es decir, conocimiento que la narradora tendrá cuando sea adulta. Por lo tanto, la palabra “embute” actúa como frontera y delimita las semiosferas por las que transita el sujeto; alcanzar a entender el sentido que alberga esa sola palabra, otorga a la narradora la posibilidad de volver signo lo que su memoria no comprende. Por otra parte, en *Le bleu des abeilles* los procedimientos utilizados respecto de la primera novela se disipan durante casi todo el relato hasta llegar al final de la obra; recién en el epílogo, reconozco de un modo evidente las marcas del enunciador:

¹⁸⁰ Descripción de los lugares y recorridos espaciales; listado de nombres y recuerdo de sus rostros; personajes anónimos; etc.

¹⁸¹ “[...] lo primero que viene a mi memoria es la palabra *embute*. Este término español, del habla argentina, tan familiar para todos nosotros durante aquel período, carece sin embargo de existencia lingüística reconocida. (Alcoba, 2010: 47).

¹⁸² “‘*Embute*’ parece pertenecer a una suerte de jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años, más bien anticuada ya, y visiblemente desaparecida.” (Alcoba, 2010: 50). El resaltado corresponde al original.

Ce livre est né de quelques souvenirs persistants bien que parfois confus, d'une poignée de photos et d'une langue correspondance dont il ne subsiste qu'une voix : les lettres que mon père m'a envoyées après mon départ de l'Argentine, [...]. Entre le mois de janvier 1979 et le moment où il a pu à son tour quitter le pays. (2013: 141).¹⁸³

De este modo, la escritura se vuelve más intimista, más orientada al aspecto biográfico, por lo tanto, lo referencial histórico pierde presencia en el enunciado, mientras que el efecto de ficción, por el contrario, se incrementa.

Como ya anticipé, en las dos novelas el primer relato comprende las acciones ancladas en dos momentos de la niñez de la enunciadora: en *Manèges*, la vida en clandestinidad de una niña de ocho años que convive con su madre y otros adultos. En este texto, alrededor del primer relato se organizan marcas de la enunciadora que evidencian, al menos, dos intenciones, como ya expliqué: por un lado, justifica por qué escribe y fundamenta esa acción desde un argumento proveniente del ámbito íntimo y ligado a la acción de “recordar para olvidar”; por otro, los sucesivos epílogos en los que se reúnen entrevistas, conversaciones y fragmentos de diarios, en donde la intención documental está explicitada desde lo formal. Es así como, las marcas del enunciado –fechadas en 2006– se distancian cronológicamente del tiempo del primer relato. Dentro de éste, cuya fecha de inicio data del año 1975, se configura la identidad narrativa infantil; las marcas de esta identidad son innumerables, como lo son también la presencia de los intervalos de los que hablaba Ricoeur porque, no sólo se va configurando la identidad narrativa sino que al mismo tiempo el personaje de la

¹⁸³ Este libro nació de ciertos recuerdos persistentes aunque muchas veces confusos; de un puñado de fotografías y de una larga correspondencia de la que no subsiste más que una voz: las cartas que mi padre me envió de la Argentina, [...]. Entre el mes de enero de 1979 y el momento en que pudo también él salir del país [...]. (Alcoba, 2015: 125).

niña transita el hecho de haber adoptado, a la fuerza, una nueva identidad en sentido ontológico: cambio de nombre y de fecha de cumpleaños, mudanza de residencia y de colegio, convivencia con desconocidos, etc. En el siguiente pasaje, en el que intervienen la “madre” de la niña, “Diana”,¹⁸⁴ que es a quien se evoca en el enunciado y la “niña”, se vislumbra la coexistencia de la voz de la vivencia anclada en la infancia y la voz de la escritura, ya que se produce la asunción de esa infancia:

C'est elle [Diane] qui me parle maintenant, de sa voix tellement douce.
-[...] Mais comment as-tu eu l'idée de lui dire que tu n'avais pas de nom ?
Je ne comprends pas à quoi elle fait allusion.
Elle se met à raconter que la voisine est venue la voir le matin même pour lui demander ce qui arrivait à « cette petite fille » qui lui avait dit qu'elle n'avait pas de nom. Visiblement, elle fait ce récit à ma mère pour la seconde fois.
Je comprends que « cette petite fille », c'est moi. (2007: 72).¹⁸⁵

¹⁸⁴ “Diana” a quien Alcoba le dedica su novela, es también el nombre de uno de los personajes que habitaba en la casa de los conejos en *Manèges* y es la destinataria de la novela, tal como se manifiesta en el paratexto. La figura de Diana es fundamental porque está investida por la evocación de la memoria tanto dentro de la ficción como fuera de ella. Daniel Mariani y Diana Teruggi estaban casados; en el tiempo presente de la narración, ella estaba embarazada. Hacia el final del relato, en el paratexto que cierra *Manèges*, Alcoba deja testimoniado el violento final de la vida de Diana y, posteriormente, de Daniel: asesinados por el terrorismo de Estado. Pero la violencia no acaba allí. Escribe Alcoba: “Diana, je m'en souviens, était alors sur le point d'accoucher. Je me vois encore lui dire combien j'étais triste de partir avant la naissance de l'enfant. Plus tard, j'ai appris qu'elle et Cacho avaient eu une fille, Clara Anahí, née le 12 août 1976.” (2007: 134). (“Diana, de eso sí me acuerdo, ya estaba a punto de dar a luz. Me veo aún diciéndole lo triste que me ponía partir antes de que naciera el niño. Más tarde, supe que ella y Cacho habían tenido una hija, Clara Anahí, el 12 de agosto de 1976.” 2014: 124). *Manèges* cumple con su propósito de “petite histoire argentine”, relata íntimamente los hechos nefastos de la última dictadura cívico-militar. ¿Qué significado le otorga a la novela el hecho de que “Diana” sea destinataria? Sin duda, la potencia de la memoria. Termina la novela con estas palabras: “Clara Anahí vit quelque part. Elle porte sans doute un autre nom, elle ignore probablement qui furent ses parents et comment ils sont morts. Mais je suis sûre, Diana, qu'elle a ton sourire lumineux, ta forcé et ta beauté. / Ça aussi, c'est d'une excessive évidence.” (2007: 145). (“Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo se murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza. / Eso, también, es una evidencia excesiva.” (Alcoba, 2010: 134).

¹⁸⁵ “Es Diana quien me habla ahora, con una voz dulce.

-[...] ¿Cómo se te puedo ocurrir decirle que no tenés apellido?

Yo no comprendo a qué se refiere.

Diana me cuenta que la vecina ha venido. Esta misma mañana, a preguntarle qué le pasa “a esa pobre nena” que le había dicho que no tenía apellido. Yo entiendo que Diana lo está contando ante mi madre por segunda vez.

Y entiendo que la ‘pobre nena’, soy yo.” (Alcoba, 2010, 67).

Por su parte, el primer relato de *Le bleu des abeilles* abarca el exilio de esta misma niña en Francia. En este caso, lo primero que encontramos es una gran analepsis –que comprende todo el primer capítulo–; allí se constituye mediante la deixis, un espacio y un tiempo más o menos alejados del presente de la narración. Y además, se anuncian de manera solapada los procedimientos a partir de los cuales se generará el intervalo en el cual se configura la identidad narrativa. Esto es, en esta novela los biografemas de la infancia se construyen desde tres niveles de la narración: en el nivel del enunciado, a partir de la distancia cronológica que se establece entre el relato y el epílogo, tal como sucede en *Manèges*, la infancia se entiende aquí como ese “eterno retorno” (“recuerdos persistentes”). En el nivel diegético, el personaje es configurado como una niña de diez años, que vive en Francia con su mamá y una amiga de su madre; además, abundan las referencias en torno a la escolaridad, los juegos, las golosinas, las amistades, las lecturas infantiles y todo un universo vinculado con la niñez. El tercer nivel que aparece evocado se manifiesta en dos procedimientos: por un lado, en la metaescritura que se compone de la correspondencia que mantienen la “niña” en exilio en Francia, y su “padre” en prisión en Argentina. Si bien las cartas completas no forman parte del cuerpo de la novela, mediante el estilo indirecto y la cita se hace presente este nivel en el que la identidad narrativa infantil termina de ser configurada por la voz de una metaescritura:

Ce que j’aime bien, dans les lettres que nous écrivons, mon père et moi, c’est que parfois j’arrive à oublier où il est –parler des abeilles et des couleurs auxquelles elles sont sensibles, j’adore ça. *D’après moi, pourquoi elles préfèrent le bleu? Et comment a-t-on pu s’en rendre compte?* Je lui pose souvent les mêmes questions. (2013: 51).¹⁸⁶

¹⁸⁶ “Algo que me gusta mucho, en las cartas que nos escribimos con mi papá y yo, es que a veces logro olvidar dónde está él, y me pongo a hablar de las abejas y de los colores a los que son sensibles; adoro ese tema. *¿A vos qué te parece? ¿Por qué prefieren el azul? ¿Y cómo se habrá dado cuenta el señor*

El otro procedimiento que da cuenta de este nivel es el del aprendizaje de una lengua extranjera, el francés. A lo largo de toda la novela, la reflexión sobre este proceso de adquisición de una lengua desde aspectos tales como lo fisiológico, lo cognitivo, lo social, construye el tiempo de la voz de la escritura que se superpone al del tiempo de la voz de la vivencia mediante la inserción de una prolepsis:

Durant mes premiers mois en France, je me suis souvent demandé comment ça se passait dans la tête des gens qui parlent français depuis toujours. Plusieurs fois, il m'est arrivée de vivre une même scène; à l'identique. Je me trouvais face à quelqu'un, d'un coup, se mettait à parler français à toute allure, bien trop vite pour moi. Les phrases s'accumulant dans ma tête sans que je puisse les saisir, j'essayais dans un premier temps de me raccrocher aux mots que je connaissais, je tentais d'établir des liens entre eux pour faire un sort à tous ceux qui demeuraient dans l'ombre. [...] me demandais comment c'était possibles, comment c'était fait, au juste, dans la tête de l'autre. *Par où ça passe?* [...]. Comment font-elles pour penser en français puis pour parler aussitôt, dans un même mouvement? [...]. C'est que, même si je parlais de mieux en mieux, même si les mots qui m'échappaient étaient chaque jour moins nombreux, pour moi, ça se passait toujours en deux temps. Il était le problème, je le savais bien : moi, je pensais toujours en espagnol, puis je traduisais mentalement ce que je voulais dire avant d'ouvrir la bouche. [...]. Mais un jour, pour la première fois, j'ai pensé en français. Sans me rendre compte, comme ça. J'ai pensé et parlé en français *en même temps*. (2013: 131-133).¹⁸⁷

Lo fascinante de estas dos novelas reside en el hecho de que la autora captura la conciencia de la infancia; no se trata de un personaje que habla de su pasado cuando

Maeterlinck? Le hago a menudo esas mismas preguntas. (Alcoba, 2015: 45). (El resaltado corresponde al original).

¹⁸⁷ Durante mis primeros meses en Francia, me preguntaba cómo funcionaba la cabeza de las personas que hablaban francés desde siempre.

Muchas veces me tocaba vivir la misma escena de manera idéntica. Estaba con alguien que de pronto se ponía a hablar en francés a toda velocidad, demasiado velozmente para mí, claro. Y las frases pasaban por mi cabeza sin que pudiera atraparlas; apenas si conseguía aferrarme a las palabras que conocía intentando descubrir lazos entre ellas, lazos que iluminaran un destino para todas las que iban quedando a la sombra. [...] me preguntaba cómo operaba el francés en la cabeza de los otros. *¿Por dónde pasaba?* [...] . *¿Cómo hacían para pensar en francés y hablar casi al mismo tiempo, en el mismo impulso?* [...]. Porque yo hablaba cada vez mejor, claro, y eran cada día menos las palabras que verdaderamente no entendía, pero el problema -y yo lo sabía bien- era que todo pasaba en dos tiempos: pensaba en castellano, traducía las palabras, y sólo después abría la boca. [...]. Hasta que un día pensé en francés. Sin darme cuenta, y sin quererlo. Pensé y hablé en francés *al mismo tiempo*. (Alcoba, 2015: 116-119).

niña, el presente de la narración transcurre durante la infancia. Así, cuando el lector ingresa en la lectura completa de las obras, el mundo que lo rodea se engrandece porque su mirada se acerca cada vez más al suelo, y en esa acción de empequeñecerse muchas cosas se vuelven incomprensibles: la muerte, el miedo, el exilio, la violencia, la libertad. Todo esto constituye el efecto de sentido en las novelas a partir de la detección de estos biografemas de la infancia, la identidad narrativa que se configura es inacabada, inconclusa, como si la enunciativa adulta aún no existiera; es decir, no se traspone la experiencia adulta al relato de la infancia. Se produce de esta manera, la emergencia de una doble conciencia en los textos, conciencias que son causa y efecto a la vez de este intervalo en el cual se configura la infancia, escisión del yo traspuesto en dos voces y en dos tiempos. Bajtín hace referencia a esto que aquí enuncio cuando explica el proceso de autoobjetivación, recuerdo lo que el autor señala:

Cuando un autor-persona vive el proceso de autoobjetivación hasta llegar a ser un personaje, no debe tener lugar el regreso hacia el "yo": la totalidad del personaje debe permanecer como tal para el autor que se convierte en otro. Hay que separar al autor del personaje autobiográfico de un modo contundente, hay que ver en sí mismo dentro de los valores del otro, o, más exactamente, hay que ver en sí mismo a otro [...]. [...] el autor debe encontrar un punto de apoyo fuera de sí mismo para que esta unidad llegue a ser un fenómeno estéticamente concluso, como lo es el personaje. (Bajtín, 2008: 25).

De esta operación de autoobjetivación que se producen en las dos novelas, resultan las dos conciencias, las dos voces, porque lo que logra configurar la autora es a ella misma fuera de sí, su infancia como algo ajeno. Y esto produce como efecto una lectura que, al menos, desgarrar. Acercar ahora la palabra de la autora para dar cuenta de este proceso que acabo de explicar; se trata de un discurso que pronunció en un encuentro de

“Escritores argentinos y alemanes” en 2010. Justo antes de este fragmento, ella hace referencia al cuento de Borges, “El cautivo”:

Algo similar, creo, me ocurrió al volver después de tanto tiempo a La casa de los conejos. En cada rincón de la casa en ruinas, me iba encontrando un cuchillito de mango de asta. Veintisiete años después, afloraron una avalancha de imágenes que tardé en procesar. Imágenes que surgían con increíble vigor. Cuando traté de fijarlas por escrito, se me impuso el tiempo presente: para mí tampoco se trataba exactamente de recordar desde hoy, ni desde este lado del Atlántico, sino de fijar por escrito algo de eso que afloró cuando volví a la casa de los conejos. Ese alud de cuchillitos de asta. (2010: 11).

***Le bleu des abeilles*, la hospitalidad de la lengua y de la literatura**

Cuando la niña de la novela *Le bleu des abeilles* llega a Francia, serán la lengua y la literatura las que funcionarán como condicionantes de la hospitalidad. La pequeña narradora ocupa la figura de “recién llegada” que arriba a un espacio en el que la espera su madre. Como se trata de un relato notablemente intimista, las reglas de la hospitalidad se ciñen a esa esfera doméstica y personal. La lengua francesa y la literatura escrita en francés si bien constituyen un capital simbólico que la niña ya poseía o, al menos, conocía desde su lugar de partida, conforman los condicionamientos de la hospitalidad que la narradora está decidida a franquear, es decir, en el sentido en que lo expresa el epígrafe de Derrida en el inicio de este trabajo y que plantea la hospitalidad como condicionante y condicionada, dejar de ser extranjera: “C’est que le bain linguistique ne me suffit plus, je veux aller bien plus loin: me trouver à l’intérieur de cette langue, pour de bon, je veux être *dedans*.” (2013: 61).¹⁸⁸ Es fascinante la narración del tránsito que la niña realiza desde el francés que aprendió en La Plata, idioma en el que aún habitaba como foránea, hacia el francés en

¹⁸⁸ “Y la idea del ‘baño lingüístico’ de pronto no me basta, quiero ir mucho más lejos: quiero hundirme en esa lengua para siempre, quiero estar *adentro*.” (Alcoba, 2014: 54).

Francia del que se apropia casi sin advertirlo. Ese proceso está organizado en la novela en fases que abarcan la descripción de la pronunciación de sonidos nasales, los distintos tipos de “inmersión lingüística” tales como la lectura, mirar la TV, escuchar a Claude François,¹⁸⁹ concurrir a una escuela a la que asisten franceses nativos; hasta que finalmente, llega el momento en que pensar y hablar en francés suceden al mismo tiempo: “Pour la première fois, dans ma tête, je n’avais pas traduit. J’avais trouvé l’ouverture. Sans crier gare, ce matin-là, je m’étais fauflée dans ces tuyaux que, longtemps, j’avais crus inaccessibles.” (2013: 135).¹⁹⁰ La narradora describe el aprendizaje de la lengua extranjera como un proceso fisiológico, en el que aquélla deviene en un cuerpo extraño que pone en evidencia el funcionamiento de la nariz, de la boca y de los oídos de la pequeña hablante. Su lengua francesa, sin embargo, alberga en sí misma una amenaza: el acento “argentino”. Esa latencia de la lengua de partida está presente casi hasta el final del relato y actúa como condicionante, de tal modo que la niña busca afianzarse en ese nuevo espacio al que acaba de llegar. Por esto, la necesidad de apropiarse del francés se manifestará de dos maneras: una evidente, que es la descripción del proceso de adquisición de la lengua francesa. La otra, solapada, se trata de la intertextualidad literaria.

¹⁸⁹ Claude François nació en Egipto en 1939. Fue un cantante de música pop y compositor francés que saltó a la fama en 1962 cuando grabó la versión francesa titulada “Belles belles belles”, cover de la canción “Made to love” del dúo norteamericano *Everly Brothers*. Cloclo, como lo habían apodado, vendió más de 70 millones de discos. Su fama indiscutida fue abruptamente interrumpida cuando murió electrocutado accidentalmente en la bañera de su casa en París, en marzo de 1978. Cuando la narradora de *Le bleu des abeilles* llega a Francia, Claude François ya había fallecido pero aún sus canciones eran difundidas.

¹⁹⁰ “Por primera vez no había traducido. Había encontrado, sin necesidad de buscar, la entrada. Al fin me había deslizado por esas tuberías que durante tanto tiempo había creído inaccesibles.” (Alcoba, 2014: 119).

Dos lecturas emergen a lo largo de la novela y que propician el ingreso en un espacio metadieético: *La vie des abeilles* de Maurice Maeterlinck y *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau. ¿Qué sentido genera que Alcoba haya elegido obras de estos dos autores como intertexto? Se trata de dos figuras imprescindibles de la Literatura en lengua francesa tanto por su cuantiosa producción como por las transformaciones estéticas que generaron, además del reconocimiento académico, institucional y de la crítica.

La vie des abeilles es un ensayo que Maeterlinck publicó en 1901. Organizado en siete libros, se trata de una obra de una sensibilidad extrema, en la que la diminuta vida de las abejas es puesta a escala humana, en el sentido de que cada acto de los himenópteros puede ser traspuesto al comportamiento del hombre que vive en comunidad. Este libro de ensayos se inscribe en el conjunto de escritos de Maeterlinck, es decir, se inserta en el proyecto simbolista del autor que no se reduce a una elección formal o estética sino que expresa toda una “concepción de la naturaleza” (Mouze, 2013: 3). La acepción sobre el Simbolismo con la que la crítica emparenta a Maeterlinck es la que expresa Mallarmé en *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891):

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. (Huret, 1891).¹⁹¹

¹⁹¹ Nombrar un objeto es suprimir las tres cuarta partes del goce del poema que está hecho para ser adivinado de a poco: sugerirlo, ése es el sueño. Es el perfecto empleo de ese misterio lo que constituye al símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado del alma, o a la inversa, elegir un objeto y liberar un estado del alma mediante una serie de desciframientos. (Huret, 1891).

Ese mismo mecanismo sugestivo para expresar la naturaleza de un objeto o de una experiencia que Maeterlinck realiza en su obra, Laura Alcoba lo reproduce en su novela: el capítulo de *La vie des abeilles* que es referido y citado mediante la transcripción de pasajes enteros en la novela de Alcoba y que constituye casi todo el diálogo epistolar que la niña y su padre mantienen de un lado y del otro del Atlántico, es el capítulo titulado “En el umbral de la colmena”. En este capítulo, Maeterlinck habla, por ejemplo, del peligro que asecha al hogar y su consiguiente abandono, de la esperanza, de la soledad, de la vida en comunidad, del final del hombre individualista. Lo que hace Alcoba al insertar este texto en su novela es describir su propio exilio y el deseo de hospitalidad. Se produce una homologación entre la vida de las abejas y la vida de la pequeña narradora sobre todo ante la sensación de hostilidad:

En vez de luchar en vano, y llenas de una previsión que se equivoca porque mira demasiado lejos, [las abejas] quieren al menos salvar el porvenir y se arrojan sobre las reservas de miel para tomar toda la posible y ocultar así la necesaria para fundar en cualquier otra parte y en seguida, una nueva colmena, si la antigua es destruida o se ven obligadas a abandonarla. (Maeterlinck, S/D: 13).

Por otra parte, la novela de Queneau, *Les fleurs bleues* (1965), puede ser considerada, sin duda, como el texto que ficcionaliza la totalidad de la historia de Francia. Philippe Ducal en el artículo que publicó en la *Nouvelle Revue Française* expresa que no pueden estar mejor descriptos los acontecimientos que conforman “les mythologies de la francité” (127). Esta novela “tranhistórica” recorre siete siglos –1264, 1439, 1614, 1789 y 1964– que, si bien se suceden cronológicamente, los hechos parecen acontecer como dentro de un sueño; el espacio diegético está envuelto en una dimensión onírica que Queneau logra crear mediante el magistral tratamiento del lenguaje a partir de la crea citación de una lengua futura:

- Je ne rêve jamais de tout cela.
- Et de quoi rêvez-vous, messire?
- Je rêve souvent que je suis sur une péniche, je m'assois sur une chaise longue, je me mets un mouchoir sur la figure et je fais une petite sieste.
- Sieste...mouchoir...péniche... qu'est-ce que c'est que tous ces mots-là ? Je ne les entrave point.
- Ce sont des mots que j'ai inventés pour désigner des choses que je vois dans mes rêves.
- Vous pratiqueriez donc le néologisme, messire ?
- Ne néologise pas toi-même: c'est là privilège de duc. [...]. (Queneau, 1965: 42).¹⁹²

En este fragmento como en muchos otros, lo que Queneau expresa es la fuerza creadora del lenguaje, creadora de la historia, del tiempo y de la lengua misma. Esta novela, que Sévérine Manhaval llama “arca-libro”, en referencia al episodio bíblico de Noé, deviene en el instrumento de salvación de la niña de *Le bleu des abeilles*: embarcarse en esta nave-lectura, tal como lo relata en la novela, es terminar de apropiarse de esa lengua cuya potencia inventiva le posibilita la creación de su propia novela que es la que el lector está leyendo. Alcoba, de esta manera, da cuenta de que para dejar su condición de extranjera debe apropiarse también de la capacidad creadora de la lengua a la que arriba.

Ya los títulos de estos dos intertextos –*La vie des abeilles* y *Les fleurs bleues*– junto con el de la novela de Alcoba bastan para trazar un triángulo no sólo léxico (azul/abejas/flores), sino también de sentido. El vértice de este triángulo termina de formarse cuando la narradora deja de ser recién llegada, es decir, abandona la hospitalidad de la lengua y de la literatura para devenir en una “francesa de verdad”.

¹⁹² -Yo no sueño nunca esas cosas.

-¿Y qué sueña, señor?

-A menudo sueño que estoy en una barcaza, me siento en un sillón, me pongo un pañuelo sobre la cara y duermo una siestita.

-Siesta... pañuelo...barcaza...¿qué son todas esas palabras? No las entiendo.

-Son palabras que inventé para designar las cosas que veo en mis sueños.

-Usted, ¿inventaría neologismos, señor?

-No invento para usted: es el privilegio del duque. [...].” (Queneau, 1965: 42).

Ese vértice que será el punto de llegada está representado simbólicamente con las “flores azules” que coincide a la vez con el final de la lectura de la novela de Queneau y con el final del relato de la novela de Alcoba:

Puis j'ai traduit pour lui [le père], en espagnol, la dernière phrase du roman [...] parce qu'elle me semblait parfaite. C'est que les fleurs annoncées y avaient enfin fait leur apparition : au bout de deux cent soixante-dix pages, elles avaient fini par débarquer ! Même si tant de choses étaient pour moi restées dans l'ombre, même si ça avait été si difficile d'aller jusqu'au bout de ma lecture, dès que j'ai lu cette phrase je me suis dit qu'elle valait à elle seule toute cette peine :
Une couche de vase couvrait encore la terre, mais, ici là, s'épanouissaient déjà de petites fleurs bleues. (2013: 140).¹⁹³

El surrealismo onírico de Queneau y el simbolismo de Maeterlinck invaden la escritura de Alcoba, desde esta perspectiva que no se puede obviar, todo se resignifica: la abeja como la niña que rehace su nueva colmena; las flores como la lengua y la literatura que renacen bajo el lodo. Mediante las tres líneas argumentales que sostienen el relato, se produce este paso desde la extranjería hacia el abandono de la hospitalidad cuando la niña deja de ser extranjera: por un lado, la apropiación de la lengua francesa; por otro lado, el ingreso en la dimensión cultural; por último, el desprendimiento del yo extranjero. Las dos primeras líneas argumentales ya analizadas concluyen en la acción final de la historia de la niña: cuando ella ya hubo aprendido a hablar el francés, cuando ella ya hubo aprehendido la capacidad inventiva del lenguaje, abandona su yo extranjero que en la novela está representado en una

¹⁹³ Después traduje para él [para el padre], al castellano, la última frase de la novela [...] porque me parecía verdaderamente perfecta. Además, en esa frase, las famosas flores del título habían hecho por fin su aparición...al cabo de doscientas setenta páginas. Aunque tantas cosas hubieran quedado en sombras para mí, aunque hubiera sido tan difícil llegar al fin de la lectura, tan pronto como la leí me dije que esa sola frase justificaba tanta, tanta pena:
Un manto de lodo cubría aún toda la tierra; pero ya, aquí y allí, asomaban pequeñas flores azules. (Alcoba, 2014, p. 122).

foto que la niña le envía al padre a Argentina.¹⁹⁴ En esa acción íntima se cristaliza el despojo, todo el pasado deja de ser hostil porque ya no le pertenece.

La danse de l'araignée, las expansiones de la memoria

La última novela de Laura Alcoba además de continuar la cronología biográfica de la narradora, se presenta como una onda expansiva de la memoria: memoria de la historia argentina, memoria de la literatura francesa y memoria del yo. Será este aspecto expansivo en lo temático el que voy a abordar en esta instancia.

Antes de comenzar el análisis, quisiera señalar una de las variaciones que se producen en esta novela respecto de las anteriormente abordadas. Es evidente en *La danse de l'araignée* la minimización de la dimensión paratextual: el lector sólo se encuentra con un epígrafe de Gérard Nerval y, en el final, con los “Remerciements”. Asimismo, mientras los agradecimientos escapan totalmente de la ficción, el epígrafe evoca una idea de reminiscencia que se sucede en la diégesis: “C’est une image que je poursuis, rien de plus.” Gérard Nerval.¹⁹⁵ (Alcoba, 2017: 9). Lo interesante es que no se trata de una misma imagen repetida, sino de nuevas imágenes. Así, como cuando se

¹⁹⁴ La fotografía en la novela es un elemento importante en la configuración identitaria de la niña porque es la manifestación material de un proceso finalizado, tal como explica mi análisis. “La quinta foto” se trata de un reiterado pedido que el padre, preso en La Plata, le hace a su hija. La narradora explica que sólo le permiten tener cinco fotos al padre dentro de su celda. Durante toda la novela, ella y su madre ensayan escenarios, tomas y planos. Cuando finalmente, la quinta foto es tomada y enviada al padre, lo que la narradora expresa muy sutilmente, es el fin de una etapa identitaria y el comienzo de otra. Por su carácter de fijación, de perennidad y de estampa, esta quinta foto materializa ese devenir: “Je me souviens de l’avoir glissée dans l’enveloppe comme si de rien n’était, sans donner d’explication sur cette longue attente, pas plus sur mon silence persistant. Comme si tout ce temps avait été nécessaire pour que la photo apparaisse, enfin” (2013 : 138). (“Todavía hoy me recuerdo deslizándola en el sobre como si nada, sin dar explicaciones por aquella espera tan larga ni disculparme por mi persistente silencio. Como si todo ese tiempo hubiera sido lógico y necesario para que la foto apareciera.” (Alcoba, 2014: 121).

¹⁹⁵ “Es una imagen que persigo, nada más.” Gérard Nerval.”

arroja una piedra al agua y las ondas que se producen son distintas respecto del tiempo en que aparecen y del tamaño que adquieren, cada onda tuvo como origen la misma piedra. En las novelas de Laura Alcoba esa piedra arrojada al agua es la violencia de la última dictadura cívico-militar en Argentina y el exilio. *La danse de l'araignée* trae nuevas imágenes pero, esta vez, en la niña que ya es adolescente.

Sobre la violencia, en esta novela se narra un episodio funesto, el suicidio de “Mariana” que lo cuenta “Amalia”, compañera de Montoneros de la madre de la narradora; se trata del encuentro temprano con la muerte para mantener el silencio, muerte que sucede frente a la mirada de “Paco”, la pareja de “Mariana”:

Devant le vide, elle n'a pas reculé : les pas dans le couloir, les coups contre la porte, la porte qu'on abat, Paco qui surgit au coin de la rue et c'est Mariana qui sourit puis qui saute. Tout ça s'est enchaîné, sans pause ni hésitation, comme dans un mouvement continu. Et Paco, lui, l'a parfaitement vue, il était sur le trottoir d'en face, à peine à quelques mètres d'elle... (Alcoba, 2017 : 57).¹⁹⁶

Otra de las reminiscencias que vincula a esta novela con *Le Bleu des abeilles* es la relación epistolar entre el padre, aún en prisión en La Plata, y la narradora en Francia. De esta correspondencia escrita se desprenden los temas del bilingüismo latente, de las lecturas y del exilio. Mientras que en *Le Bleu des abeilles* analicé el proceso de adquisición y apropiación de la lengua francesa en la niña hispanohablante, ella ahora aprende alemán, una lengua que no comparte con sus afectos. Se manifiesta entonces, a lo largo de las tres novelas en que la niña es narradora y personaje que, cada lengua establece un modo de relacionarse entre aquélla y el mundo: en español aprendió a

¹⁹⁶ “Ante el vacío, [Mariana] no retrocedió: los pasos en el pasillo, los golpes en la puerta, la puerta derribada, Paco que aparece en la esquina de la calle y Mariana que sonrío y después salta. Todo se encadenó sin pausa ni duda, como en un movimiento continuo. Y Paco la vio perfectamente, él estaba en la vereda de enfrente, apenas a unos metros de ella...” (Alcoba).

callarse y es la lengua que la vincula con el trauma; el francés es la lengua de la libertad; y el alemán, explica: "Dans cette langue, il arrive que je me sente un peu seule. Très seule, parfois. L'allemand est comme un pays inconnu, un domaine mystérieux dans lequel je me serais engagée, sans guide ni éclairer."¹⁹⁷ (Alcoba, 2017 : 91). También las lecturas evocadas por el padre en las cartas constituyen esta expansión temática de la que hablo. Esta vez, las lecturas que el padre le sugiere son presentadas como ineludibles, imprescindibles: Théophile Gautier y Victor Hugo. Aunque estas ondas expansivas son evidentemente temáticas, tal como acabo de señalar, en la novela, esa onda que dibuja una circunferencia alrededor de la piedra arrojada, llega al cuerpo. La danza de la araña evoca el impacto de las emociones en el cuerpo humano: un cuerpo que se arroja la vacío por terror, un arácnido que baila cuando su amo vuelve a casa, una niña que llora por todo lo que no lloró antes. El cuerpo es la jaula de las emociones ahora liberadas:

Mais je sais très bien que je ne pleure pas seulement de joie.
Je pleure tout ce que je n'ai pas pleuré avant.
Je pleure la peur aussi bien que l'attente. Je pleure tout ce qui s'est passé là-bas. Je pleure pour nous mais aussi pour tous les autres. Pour tout ce que je sais et pour ce que j'ignore encore.
C'est une citerne qui s'est soudain déversée sur moi. L'immense réservoir que j'ai rempli durant des années, l'air de rien. Comme un écureuil qui stocke des noisettes dans sa cachette, pour plus tard. Seulement, dans ma cachette à moi, ce n'étaient pas des noisettes qu'il y avait, mais des litres et des litres de larmes.
Mon père est libre et voilà que des vannes ont cédé. D'un coup. (Alcoba, 2017: 139).¹⁹⁸

¹⁹⁷ "En este lengua, sucede que me siento un poco sola. Muy sola, a veces. El alemán es como un país desconocido, un campo misterioso en el que cual me hubiera comprometido sin guía ni explorador." (Alcoba).

¹⁹⁸ "Pero sé muy bien que no lloro sólo de alegría. / Lloro todo lo que no lloré antes. Lloro el miedo tanto como la espera. Lloro todo lo que pasó allá. Lloro por nosotros pero también por todos los otros. Por todo lo que sé y por lo que todavía ignoro. / Es una cisterna que de repente se derramó sobre mí. El inmenso depósito que llené durante años, como si no pasara nada. Como una ardilla que almacena avellanas en su escondite, para más tarde. Sólo que en mi escondite no eran avellanas lo que había, sino litros y litros de lágrimas. / Mi padre está libre y ya está, las compuertas cedieron. De golpe." (Alcoba)

Recepción de la obra de Laura Alcoba en Francia

La recepción de la obra de Laura Alcoba se puede encontrar sobre todo en la prensa local y en revistas especializadas; si bien existen investigaciones en el ámbito académico, hasta el momento, no han sido publicadas. Los artículos presentan reseñas de las novelas; también, menciones sobre su obra cuando alguna de sus novelas es seleccionada para recibir algunas de las premiaciones literarias, o bien cuando la autora participa en eventos culturales significativos como el Salon du Livre.

Organizo entonces, este recorrido de manera cronológica para dar cuenta de un proceso creciente en cuanto a la presencia que fue cobrando la obra de Alcoba en el campo literario francés.

En junio de 2007, Marc-Olivier Padis publica en la revista *Esprit* (Juin 2007), el artículo titulado "Laura Alcoba. *Manèges. Petite histoire argentine*". En esta brevísima reseña, Padis advierte uno de los artificios narrativos más ricos, a mi juicio, de esta novela que es la narración a la altura de una niña. Dos años después, Laura Alcoba publica *Le jardin blanc*. En esa ocasión, Dominique Guiou le dedica en *Le Figaro* (05/11/2009) una atenta reseña que da cuenta de una lectura detenida. El artículo que se titula "Le cri du silence", expresa: "Laura Alcoba signe un roman saisissant, dérogeant parfois, où les frontières entre la réalité et le fantastique son floues."¹⁹⁹ Ese mismo año y a propósito de la aparición de la segunda novela de Alcoba, Anne de

¹⁹⁹ "Laura Alcoba firma una novela impactante, transgresora por momentos, donde las fronteras entre la realidad y lo fantástico son borrosas." (Guiou).

Saint-Armand publica en *Le Figaro* (30/10/2009) un artículo titulado “Ava Gardner à l’ombre d’Eva Peron” que se ciñe a relatar el argumento de la novela.

En mayo de 2011, en *Le Magazine Littéraire* (10/05/2011) se publica un artículo titulado “Les littératures métisses” en el que se invita al público a la 36° edición del Festival des Musiques métisses d’Angoulême, en el marco del cual se realiza un encuentro de literaturas mestizas; los escritores invitados a este encuentro eran provenientes de Cuba, Bosnia, el Congo, Camerún, Argelia y, “d’Argentine, Laura Alcoba”.

Un año más tarde, a partir de la publicación de la tercera novela de Alcoba, *Les passagers de l’Anna C.*, aparecen dos artículos: en la revista *L’Express* (02/03/2012) una reseña escrita por Baptiste Liger cuya lectura se ajusta al argumento de la historia. En *Le Figaro* (08/02/2012) Dominique Guiou, vuelve a reseñar a Alcoba, esta vez en un artículo que se titula “Laura Alcoba: *Les passagers de l’Anna C.*”, en el que arriesga: “La valse des identités et des faux papiers est une des constantes de ce livre étrange, qu’on peut lire comme roman tant il est captivant et bien écrit.”²⁰⁰ En 2012, Alcoba también participa en el Salon du livre y *Le Figaro* (20/03/2012) publica una nota junto con un documento audiovisual en el que distintos autores, entre ellos Alcoba, se expresan bajo la consigna homónima al título del artículo: “Salon du livre: les écrivains parlent de leurs lecteurs”.²⁰¹ Hacia el final del 2012, *Le Magazine Littéraire* (Novembre 2012) publica “Meeting, en tous fuseaux littéraires”. MEET son

²⁰⁰ “El vals de identidades y de papeles falsos es una de las constantes de este libro extraño, que puede leerse como novela hasta tal punto es cautivante y bien escrito.” (Guiou).

²⁰¹ El documento audiovisual está disponible en la web de Le Figaro: <http://premium.lefigaro.fr/culture/2012/03/17/03004-20120317ARTFIG00341-salon-du-livre-les-ecrivains-parlent-de-leurs-lecteurs.php>. (Consultado el 29/09/2017).

siglas que corresponden a "La Maison des écrivains étrangers et des traducteurs" en Saint-Lazare, y en esta ocasión, "Laura Alcoba l'Argentine" es invitada.

El 2013, es un año en el que se acrecienta notablemente la recepción de Alcoba debido a que *Le bleu des abeilles* queda seleccionada para los premios Femina y Médicis.²⁰² A propósito de la publicación de la cuarta novela de Alcoba, la revista *L'Express* (29/08/2013) publica "*Le Bleu des abeilles: immersion toute!*". En este artículo, Marianne Payot además de ofrecer una sinopsis, expresa: "Cela rajoute à la grâce et à la fraîcheur du quatrième et délicieux ouvrage de cette romancière attachante, qui a choisi, pour notre bonheur, le français comme langue d'écriture."²⁰³ Otra reseña que, a mi criterio, es iluminadora, titulada "Scènes d'enfant", publicada en *La Quinzaine littéraire* el (N°1092. Du 1^{er} au 15 de Novembre 2013), por Norbert Czarny quien, además de relatar la sinopsis de la historia, analiza las condiciones de producción en que la novela fue escrita, y detecta el mundo sensible de la pequeña narradora. Czarny entiende que "*Le Bleu des abeilles* est un roman délicat, léger. Les scènes d'enfant, pour rendre un titre à la Schumann, s'y succèdent sans que jamais cela pèse ou pose. On sent toutefois ce que cette histoire d'exil a pu avoir de douloureux, au détour d'un récit."²⁰⁴ En diciembre de 2013, en la revista *Esprit* (N°400. Décembre

²⁰² El premio Femina nace en el marco de la lucha por la reivindicación femenina y por las lucha de las mujeres por ingresar en los circuitos de consagración literaria. Fue así como a comienzos del siglo XX, la directora de varias revistas de la editorial Hachette, Caroline de Broutelles, organiza un comité de mujeres célebres de las letras que en 1905 otorgó el primer premio Femina a *La Conquête de Jérusalem* de Myriam Harry. Este premio mantiene su prestigio hasta hoy. El premio Médicis, creado en 1958 por Gala Barbisan y Jean Pierre Giraudoux , genera gran expectativa cada año porque distingue a nuevos autores; en ese sentido, se erige como un premio que consagra el ingreso en el campo literario.

²⁰³ "Esto añade a la gracia y frescura de la cuarta y exquisita obra de esta novelista cautivante ha elegido, para nuestra felicidad, el francés como lengua de escritura" (Payot).

²⁰⁴ "*Le Bleu des abeilles* es una novela delicada y sutil. Las escenas infantiles, por darle un título a lo Schumann, se concatenan entre sí, sin que ello resulte pesado o demasiado pomposo. No obstante, en el

2013) una vez más, Marc-Olivier Padis reseña una novela de la autora; con el título “Laura Alcoba. *Le Bleu des abeilles*”, el autor se detiene en uno de los aspectos más manifiestos y apasionantes en esta historia: “Chaque scène offre la fraîcheur même des expériences de l’enfant qui avance dans sa nouvelle langue.”²⁰⁵

Tanto en el premio Femina, como en el Médicis, *Le Bleu des abeilles* superó las dos primeras instancias de selección en la categoría de “roman français”; el registro de estas selecciones se encuentra en el diario *Le Monde* en los artículos “Prix littéraires: les premières sélections du Femina et du Flore” (13/09/2013) y “Boris Razon et Philippe Vasset dans le deuxième liste du Femina” (19/09/2013), ambos firmados por Alain Beuve-Méry que también publica el 11/09/2013, “Prix littéraires: les premières sélections de Médicis et du Wepler”. Aquí, Beuve-Méry explica que “Les prix Médicis et Wepler ont pour caractéristique d’être des prix d’avant-garde qui cherchent à distinguer des auteurs dont la carrière est en devenir.”²⁰⁶ En *Le Figaro*, aparecen el 12/09/2013, “Prix Femina: première sélection dévoilée”; el 10/09/2013 “Le roman en lice pour le prix Médicis”; y el 07/10/2013, por Mohammed Aïssaoui, “Prix Femina: surprenante deuxième sélection”. En *Le Magazine littéraire*, “Prix Femina : première sélection” (13/09/2013), “Première sélection du prix Médicis” (10/09/2013) y “Prix Femina: deuxième sélection” (07/10/2013). En estos artículos, solo aparece un listado de las obras seleccionadas y las editoriales que las publican.

transcurso de la narración, uno se hace una idea del dolor que pudo haber existido detrás de esta historia de exilio” (Czarny).

²⁰⁵ “Cada escena ofrece la frescura misma de las experiencias de la niña que progresa en su nueva lengua”. (Padis).

²⁰⁶ “Los Premios Médicis y Wepler se caracterizan por ser premios de vanguardia que buscan distinguir a autores cuya carrera está comenzando.” (Beuve-Méry).

Al año siguiente, si bien no hubo una nueva publicación de Alcoba, su participación en el Salon du Livre ameritó una serie de notas que da cuenta del lugar desde el cual es leída su obra. Una de las más destacables es la que publicó *Le Magazine littéraire*, su importancia radica en que se trata de un artículo que analiza la producción literaria en Argentina, de las últimas tres generaciones. El título es “La patrie de Borges et Cortázar à l’honneur. Les riches heures argentines” por Bernard Quiriny. Allí, el autor de la nota advierte que hay una tercera generación literaria –desde Borges y Cortázar hasta hoy– y que corresponde a aquellos escritores que nacieron entre las décadas del 70 y del 80. En ese sentido, ubica a la obra de Laura Alcoba dentro un corpus que agrupa bajo el subtítulo “Censure, répression et exils” y distingue entre una literatura coetánea a la dictadura y otra literatura nacida posterior al Proceso. A esta última literatura corresponden, según Quiriny, tres de las cuatro novelas de Alcoba: *Manèges*, *Les passagers de l’Anna C.*, y *Le Bleu des abeilles*. Lo que trata de manera indiferenciada Quiriny es la temática de la obra de Alcoba –que es por lo que el autor la inscribe en la literatura argentina– respecto de la lengua en la que fue escrita y el lugar de publicación. Esto es significativo en tanto que si se tiene en cuenta la temática de esas tres novelas, podrían ser inscriptas en el campo literario argentino; en cambio, si se tienen en cuenta los otros aspectos que señalé, deberían inscribirse en el campo literario francés. Afirma Quiriny: “Cette époque [la dictature] a provoqué une sorte de reconfiguration physique du champ littéraire, nombre d’écrivains ayant été contraints de quitter le pays en raison des persécutions.”²⁰⁷ Sin duda que el exilio ha

²⁰⁷ “Esta época [la dictadura] provocó una suerte de reconfiguración física del campo literario, numerosos escritores se vieron obligados a abandonar el país por las persecuciones.” (Quiriny).

transformado el campo literario argentino, pero, esas literaturas han ingresado en otros campos, por lo tanto las reconfiguraciones físicas al menos se han generado tanto en los espacios de partida, como en los de llegada. Por otra parte, en la revista *L'Express*, se publica el 20/03/2014 un artículo titulado "Laura Alcoba: raconter la dictature argentine autrement". En el marco del *Salon du Livre*, edición en la que Argentina es el país homenajeado, se evoca a "cette Franco-Argentine" que es Laura Alcoba. Además de que se reseña la novela *Le Bleu des abeilles*, se hace alusión a una afirmación que la autora reitera en diversas entrevistas: "l'espagnol est la langue dans laquelle j'ai d'abord appris à me taire."²⁰⁸ Y agrega Alcoba: "J'y [En Argentine] suis considérée 100% comme un écrivain argentin. Moi je me vois comme un auteur argentin et français."

En el marco de ese mismo evento literario, Paulo A. Paranagua publica en *Le Monde* una nota titulada "Salon du livre", en la que describe que, como Argentina es la invitada de honor, Francia invitó a 50 escritores argentinos para celebrar el centenario del nacimiento de Julio Cortázar. Además de los autores que viajaron desde Argentina, el autor de la nota explica que también fueron invitados "[...] auteurs qui résident en France" entre los que menciona a "Arnaldo Calveyra, Alicia Dujovne Ortiz, Silvia Baron Supervielle ou Laura Alcoba." Ese mismo año, en *Le Magazine Littéraire* aparece una nota titulada "A Béthune, une péniche puis une grand'place cosmopolite" a propósito de la "Fête du livre" que se realizó en la gran plaza de Béthune (departamento de Pas-de-Calais), en la que Laura Alcoba estuvo invitada para

²⁰⁸ "[...] el español es la lengua en la que en principio aprendí a callarme." Y agrega Alcoba: "En Argentina soy considerada 100% como una escritora argentina. Yo me veo como una escritora argentina y francesa." (Quiriny).

participar del encuentro que congregó a varios escritores bajo la consigna temática “[...] de l’exil et de la bigarrure linguistique se déploient.”²⁰⁹

“Halte à la décrédibilisation des droits de l’homme en Argentine”²¹⁰ es el título del artículo que publicó en febrero de 2016, el diario *Le Monde*. Si bien no se trata de un artículo sobre literatura, considero interesante el hecho de que se reconoce a Laura Alcoba como parte de los intelectuales hoy. La nota es de carácter contestatario y enteramente político, en respuesta a la puesta en duda acerca de la cantidad de desaparecidos durante la última dictadura argentina, por parte de varios funcionarios argentinos –Mauricio Macri, presidente de la nación; Horacio Rodríguez Larreta, jefe de gobierno en la ciudad de Buenos Aires, y el ministro de cultura de esa ciudad, Darío Lopérfido– en el que se hace referencia a un colectivo “[...] d’intellectuels, écrivains, artistes, universitaires et travailleurs de la culture argentins et internationaux”²¹¹ que reclaman en una carta abierta “[...] une réponse sans équivoque des autorités nationales [argentins], municipales [de Buenos Aires], face à la tentative d’affaiblir et de banaliser cet engagement démocratique.”²¹² Laura Alcoba es nombrada como parte activa de ese colectivo que firma la carta, en la que se la menciona como “écrivaine franco-argentine”.

El 2017 es el año en que Laura Alcoba publica su quinta novela *La danse de l’araignée*. En febrero de ese año, el diario *Le Monde* (16/02/2017) publica “Quatre livres pour partir à la découverte du monde”; artículo en el que se reseñan cuatro novelas que

²⁰⁹ “[...] el exilio y la mezcla lingüística se despliegan”. (En *Le Magazine littéraire*).

²¹⁰ “Fin a la desacreditación de los derechos del hombre en Argentina.”

²¹¹ “[...] intelectuales, escritores, artistas, universitarios y trabajadores de la cultura argentinos e internacionales.” (En *Le Monde*, febrero de 2016).

²¹² “[...] una respuesta sin equívocos de las autoridades nacionales, municipales, frente a la tentativa de debilitar y banalizar este compromiso democrático.” (*Ibidem*).

aparecieron en la misma semana. Bertrand Leclair se ocupa de la novela de Alcoba sobre la que expresa: “Une toile se tisse par de-là l’Atlantique, et Laura Alcoba parvient à en restituer les vibrations les plus infimes, sous l’apparente simplicité du style. Sans fioriture ni torsion narcissique, la note reste juste de bout en bout– et l’écho s’en prolonge.”²¹³

“Laura Alcoba, la funambule” es el título de otro artículo de Bertrand Leclair publicado en *Le Monde* (16/02/2017). En esta nota, el autor traza un recorrido desde *Le passagers de l’Anna C.*, pasando por *Manèges*, *Le Bleu des abeilles*, hasta *La Danse de l’araignée*; recorrido no arbitrario porque responde a la cronología del exilio de la pequeña narradora entonces, y adolescente ahora en la última novela. El título del artículo arriesga una lectura a partir de la cual se establece una analogía entre la narradora y la autora, que resulta en la configuración de una *funambule* de las letras. En junio de 2017, su última novela recibe un premio literario: “Laura Alcoba, lauréate du Prix Marcel Pagnol”²¹⁴; en la categoría de mejor libro o novela “souvenir d’enfance”.

A propósito de este premio, el jurado expresó :

Laura Alcoba écrit à hauteur d'enfant, par petites touches, dans un français plein de lumières et de détails justes. Entre l'Argentine et Bagnolet, il y a la France des années 1980 et tous les émois et chamboulements que vit une fillette de douze ans. L'araignée danse et ce livre est une petite musique d'enfance et d'exil qui ne vous quitte pas.²¹⁵

²¹³ “Una tela se teje más allá del Atlántico, y Laura Alcoba logra restituir las vibraciones más ínfimas, bajo la aparente simplicidad de estilo. Sin floreo ni retorcimiento narcisista, la nota permanece justa desde el comienzo hasta el final y su eco se prolonga.” (Leclair).

²¹⁴ El premio Marcel Pagnol fue creado por Florys Grimaud en el 2000, en Aubagne.

²¹⁵ “Laura Alcoba escribe a la altura de una niña, con pequeños trazos, en un francés lleno de claridad y de detalles precisos. Entre la Argentina y Bagnolet, está la Francia de los años 80 y todas las emociones y desbarajustes que vive un chica de doce años. La araña baila y ese libro es una musiquita de infancia y de exilio que no te abandona.”

Conclusiones

Quienes oyen hablar al bilingüe en la lengua de ellos no siempre saben que también habla en otra; si se enteran, lo consideran algo así como un impostor o también, por qué no, un traidor. Esta percepción no es ajena a la que el sujeto bilingüe tiene de sí. Esconde la otra lengua que lo delataría: busca que no se le note y, si tiene que pronunciar una palabra en esa otra lengua, lo hace deliberadamente con acento, para que no crean que se ha pasado al otro lado.

Vivir entre lenguas, Sylvia Molloy

En este capítulo final, recuperaré los aspectos que impulsaron esta investigación, ahora leídos a la luz del recorrido teórico-crítico ya realizado. A tal fin, propongo conclusiones parciales y analíticas de las distintas partes que conforman este trabajo.

El problema que dio origen a este estudio está expresado desde el título: *“Los hijos inciertos”: exilio y lengua en las obras de Copi y de Kurapel. Del canon hacia la conformación de una Literatura extraterritorial de habla francesa*. Se trata de la literatura producida por autores que eligieron el francés como lengua literaria a partir de la experiencia del exilio. “Hijos inciertos” es el sintagma que expresa la idea de orfandad lingüística ya que, para estos autores, el francés no es su lengua materna, sino que es a la que arriban y en la que escogen escribir. La incertidumbre de esta filiación entre lengua y hablante surge en el momento en que esta literatura –de exilio– escrita en francés es excluida, separada, expulsada tanto de la literatura francesa, como de la literatura francófona. Este último aspecto es el que constituye una parte de la hipótesis en la que expreso que “Los conceptos Literatura Francesa y Literatura Francófona no contemplan desde sus fundamentos, las obras literarias en

lengua francesa que resultan de la adopción de esa lengua en un contexto de exilio". Para confirmar esta hipótesis, he demostrado en la parte *I. Del canon hacia una literatura extraterritorial*, los distintos aspectos que intervienen tanto en la conformación de la literatura nacional francesa, como en la francófona: literatura, nación, canon y lengua. En el capítulo "i. El canon en la conformación de una literatura nacional: literatura y literariedad", di cuenta de cómo para que un texto sea leído como literario es necesario que diferentes agentes lo legitimen como tal. Además de los rasgos de literariedad –lenguaje connotativo, presencia de la ficción, paratexto, entre otros– que un texto presenta, en ese capítulo, evidencié de qué modo es la crítica literaria la que habilita que un texto sea leído como literario. Para referirme a esos dos elementos constitutivos de lo literario hablé de una dimensión perenne (la literariedad) y otra cambiante (la recepción). Entiendo, entonces que, en esa dimensión "cambiante", se produce la selección: la crítica literaria escoge entre toda la literatura, qué leer. Así demostré que desde el nacimiento de la crítica literaria francesa, a mediados del siglo XIX y de la mano de la figura de Charles Agustin Sainte-Beuve, y hasta la actualidad, lo que la crítica literaria realiza es seleccionar y clasificar los corpus. Dentro del campo literario específicamente, estas operaciones de selección y de representación –a partir de las cuales lo que se busca no es tanto legitimar una nomenclatura de autores, sino más bien validar los mecanismos y metodologías que la conforman– se manifiestan ante todo en la constitución del canon literario, abordaje que realicé en el capítulo "ii. Canon literario: conformación e internacionalización". Allí, expliqué que las operaciones intervinientes en la conformación de un canon literario son descriptas como provenientes desde fuera del campo específicamente

literario, vale aclarar, sistemas de premiación, criterios editoriales, políticas de mercantilización, traducción, legislación educativa; en suma, lo que Gustavo Sorá denomina en términos de “instituciones formales” y “formaciones”. Así, dentro del campo literario de expresión francesa, el criterio que rige en las operaciones de selección y de representación es la lengua francesa. Pascale Casanova explica a partir de la imagen de “república mundial de las letras” que la lengua francesa goza de un grado de literariedad tal que no sólo consolida el proceso de conformación de la literatura nacional sino que la vuelve internacional: escribir en francés –o ser traducido al francés– en aquel sentido, garantizaría en principio ingresar en un corpus literario prestigioso, lo que no significa ocupar un espacio central dentro de ese corpus. Aquí, advierto entonces el dinamismo del campo literario de expresión francesa producido por las transformaciones que genera el ingreso de literaturas satelitales o “excéntricas” –como las llama Casanova– y que son las francófonas, las francesas de ultra-mar y las migrantes. Ese dinamismo alberga la siguiente paradoja: por su grado de literariedad y su autonomía, la literatura de expresión francesa hace ingresar, a través del empleo de la lengua y de los procesos de traducción, a esos corpus excéntricos, pero al mismo tiempo los expulsa por el criterio nacionalista. Se trata de lo que extensamente justifico en el capítulo “iii. Historiografía de la Literatura Francesa: lengua, nación y territorio”. A partir del trabajo revisionista sobre crítica literaria, que abarca desde 1826 hasta el 2015, además de señalar los diversos fundamentos que funcionaron como criterio de selección y de representación para conformar un corpus nacional primero, y luego el corpus francófono, expuse las operaciones metacríticas mediante las cuales un agente cultural –editorial, autor,

universidad– es legitimado como crítica literaria. Como resultado de ello, el recorrido revisionista da cuenta de cómo ciertas editoriales o también algunas figuras autorales provenientes, por ejemplo, de universidades o instituciones reconocidas como prestigiosas (Sorbonne, Académie Française, entre otros) adquieren este carácter. Me refiero a las editoriales Gallimard, Bordas, Hachette, Seuil, Honoré Champion, Larousse, Collin, y Fayard, dentro de las ediciones francesas; en el circuito editorial hispanohablante, la editorial Cátedra es un referente proveniente de España, mientras que el Fondo de Cultura Económica lo es en Hispanoamérica. Respecto de las figuras autorales, los nombres que se desprenden de las mismas historias literarias son Sainte-Beuve, Thibaudet, Lanson y Tuffrau, Queneau, Bonnefoy, D’Ormesson, Viart, entre muchos otros. En cambio, en la historiografía de las literaturas francófonas, el mapa de la crítica literaria se organiza de un modo polarizado y sucesivo entre dos espacios geoculturales: Francia y los territorios francófonos. En el primero, identifiqué la participación de editoriales, como las que ya mencioné, en la publicación de antologías sobre literatura francófona y que, además, se trata de los primeros estudios sobre ese corpus. En los demás territorios francófonos, el modo de legitimación es distinto. En el material que he consultado, el valor como crítica que cobra una publicación o un estudio, reside en exponer –en términos de diversidad geográfica, de géneros literarios, de condiciones de producción, de períodos literarios– el mayor grado de representatividad del universo francófono. Además de esta perspectiva metacrítica que encontré en las historias literarias, diccionario, antologías, actas de congresos y manuales escolares, lo que busqué fue revelar si los autores que adoptan el francés como lengua literaria en contexto de exilio eran considerados dentro de la

literatura francesa o de la literatura francófona. Sin embargo, tal como anticipé en la hipótesis anteriormente citada, los “hijos inciertos” quedan fuera de esas clasificaciones. Asimismo, en el capítulo iii., demostré que los criterios constitutivos de estos dos corpus son diversos y arbitrarios: en la literatura francesa, si bien se privilegia el criterio de nacionalidad del autor, se trata de un argumento que no siempre se sostiene –lo he explicado con el ejemplo del caso de Héctor Bianciotti que ingresó en el corpus de literatura francesa por haber, y aquí parafraseo a Joubert en *Les littératures francophones depuis 1945*, escrito, editado y ser leído en francés–. Con ese mismo argumento, sin dudas, Copi y Laura Alcoba deberían ingresar también en ese corpus. Por otra parte, las razones que constituyen a las literaturas francófonas también son contradictorias ya que entiendo que si es francófona toda literatura escrita en lengua francesa, claramente, los tres autores que conforman el corpus de mi trabajo, tendrían que ser inscriptos allí. No obstante, eso no sucede porque la francofonía a pesar de su naturaleza transcultural, sostiene la raigambre nacionalista, es decir, organiza sus corpus en áreas geoculturales delimitadas lingüística y políticamente. Como mencioné en capítulos anteriores, tanto en antologías literarias, como en la clasificación en bibliotecas, librerías y editoriales, las literaturas francófonas se organizan en “des Caraïbes et Guyane, d’Afrique Sub-saharienne, de la Suisse, de l’Océanie, de l’Ocean Indien, de l’Amérique du Nord, de la Belgique, du Moyen Orient et de l’Afrique du Nord.”

En este marco en que los “hijos inciertos” quedan fuera de los fundamentos teóricos que postulan las categorías literatura francesa y literaturas francófonas, propongo la conformación de un espacio teórico-crítico que dé cuenta de la doble experiencia de la

literatura extraterritorial: exilio y cambio de lengua. Este espacio teórico-crítico que desarrollo en el capítulo “iv. De la Literatura Francesa a las Literaturas Francófonas: la lengua como frontera”, surge como resultado de una discusión teórica que se inicia, dentro del campo literario de expresión francesa, a partir de 1960 con el surgimiento de la Francofonía y de las Literaturas Francófonas, y de la que resultan conceptos cuyo propósito busca superar los binarismos de la perspectiva nacionalista. Aquí llego, entonces, a la segunda parte de la hipótesis a partir de la cual sostengo que el empleo de categorías en emergencia tales como “extraterritorial”, “hábitat móvil”, “transculturalidad”, “literatura del desplazamiento”, “nueva cartografía”, “littérature-monde en français”, para el análisis del corpus propuesto en relación con las Historia y Tradición literarias de habla francesa, contribuyeron a la formación de una Literatura Extraterritorial de Habla Francesa. Este recorrido teórico me permitió superar conceptualmente la relación lengua-nación en el sentido decimonónico, para, a partir de allí, entender que ingresar en una lengua segunda significa inscribirse, al menos, en un acontecimiento cultural, social, político y económico particular. Lo que se produce a partir de este enfoque transcultural es una superposición de mapas: por sobre el mapa político, se delinea el literario cuyo fundamento organizador es el criterio lingüístico. De esta manera, arribo en el capítulo “v. Los ‘hijos inciertos’ o hacia una Literatura extraterritorial de habla francesa”, al abordaje y delimitación de esta categoría que se erige como un instrumento conceptual, a la vez que aporta una perspectiva pragmática adecuada, en tanto privilegia como criterios de selección en la conformación del corpus, aspectos que el mismo texto literario proporciona. Es decir, hacia el final de la primera parte del trabajo, concluyo en que resulta inconducente

analizar un texto literario como los de Copi, de Alcoba o de Kurapel, desde una perspectiva nacionalista, ya que la propia elección metodológica propicia la expulsión de la literatura extraterritorial del corpus cuya etiqueta ostenta el nombre de “literatura nacional.” De manera que, lejos de aspirar al propósito de volver canónicos a estos autores que llamo extraterritoriales, el objetivo último es buscar incansablemente herramientas metodológicas adecuadas para un objeto de estudio tan complejo y dinámico como es la literatura de exilio. En ese sentido, creo con certeza que el criterio apropiado para conformar este corpus es el que las obras ofrecen, vale decir, la lengua elegida. Y cuando digo lengua, pienso potencialmente en toda una cultura. En este sentido, y vuelvo al epígrafe que abre este capítulo, no se puede pensar en un escritor sin lengua ni patria, sino que se trata, en todo caso, de un sujeto habitado por varias lenguas, y varias patrias. Aquél que se va de una lengua siempre llega a otra; no importa si es traición, adopción, supervivencia, o préstamo; la lengua otorga siempre un lugar desde el cuál hablar. Para Copi, las lenguas –la amante y la madre; el uruguayo, el argentino y el francés– se erigen como el lugar en el que ostensivamente convergen la cultura de partida y la de llegada, a veces de un modo superpuesto –como en *La Internacional argentina*–, otras veces yuxtapuestas como en *L’Uruguayen*, o a la manera de un “entre-medio”, como en *Río de la Plata*. En cambio, para Alberto Kurapel, el lugar desde el cual habla es indudablemente el del quebranto. La lengua manifiesta aquí el desgarró, la pérdida y el despojo a tal extremo que su estética evidencia “la herida inevitable” del exilio: paisajes interrumpidos, idiomas confrontados, memoria colapsada. En la obra de Laura Alcoba, si bien la lengua francesa ocupa el lugar central del espacio desde el cual habla, el

español aparece de modo latente pero poderoso, de tal manera que, por ejemplo, una sola palabra como *embute* en *Manèges* pone en tensión todo el pasado y el presente, el silencio y la voz, la memoria y la escritura. En *Le Bleu des abeilles* y en *La danse de l'araignée*, esa tensión está sustentada en la correspondencia entre el padre y la niña; entre la lengua nueva y la anterior. Todos estos modos de asunción del lugar del decir en el que se inscriben los tres autores por el hecho de elegir el francés como lengua literaria, los analicé en la segunda parte de este estudio, *II. Literatura extraterritorial de habla francesa*. En esa instancia, finalmente arribé al último aspecto de la hipótesis en la que sostengo que “Las obras de Copi y de Kurapel resultan susceptibles de ser analizadas de manera conjunta ya que allí se problematizan los temas exilio, lengua y territorio”. Como expliqué y justifiqué en las *Advertencias*, al corpus inicial agregué la obra de Laura Alcoba ya que también responde a los rasgos que acabo de mencionar. Si bien mi objeto de estudio contempló el caso de estos tres autores que pasaron del español como lengua materna, al francés como lengua literaria, el espacio teórico-crítico que proporciona la Literatura extraterritorial de habla francesa, propicia la posibilidad de añadir otros autores que vivenciaron el exilio y el cambio de lengua. Es por ello que propongo en el capítulo i. de la segunda parte, este corpus como “inacabado” debido a que potencialmente podrá integrarse en él –trabajo que ya he iniciado– toda obra escrita en francés, aun cuando su lengua materna fuese el rumano –Dimitru Tsepeneag, Ilie Constantin–, el ruso –Valery Asanassiev–, el chino –François Cheng, el persa –Atiq Rahimmi– o el vietnamita –Linda Lê.

Para cerrar finalmente este recorrido, recupero de la cita de Jacques Derrida, la paradoja que abre este trabajo y que expresa: “Si [el extranjero] ya hablase nuestra

lengua, con todo lo que esto implica, si ya compartiésemos todo lo que se comparte con una lengua, ¿sería el extranjero todavía un extranjero y podríamos hablar respecto a él de asilo o de hospitalidad?” (2014: 21). Un escritor que después del exilio llega a una lengua ajena, foránea, y que será la lengua en la que se quede, en la que busque los nuevos sonidos, descubra los significados; una lengua que deje de ser pared y se vuelva puente; una lengua que se vuelva voz y escritura, será para ese escritor su casa.

Bibliografía

Copi: obras y bibliografía específica

"La dame assise de Copi, vous savez quoi ? C'est un homme" En: *Le Nouvel Observateur*. Paris. 20/03/14.

Aira, César. (2003). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Apostrophes, emisión n°201, 1979, Antenne 2, France. Tema: La literatura latinoamericana. (Archivo audiovisual disponible en la Bibliothèque Nationale de France, Paris).

Barbéis, Isabelle. (2014). *Les mondes de Copi*. Paris : Orizons.

Cadet, Valérie. (1999). "Copi, l'art de la dérision". En : *Le magazine littéraire*. N°374 daté février 1999, page 80.

Casi, Stefano. (2008). *Il teatro inopportuno di Copi*. Pisa : Titivillues.

Chessel, Luc. "Copi: la folie en délire à Buenos Aires" En : *Libération*. Paris. 31/08/17.

Copi. (1971). *Copi*. Paris : Union Générale d'éditions.

_____ (1988). *L'internationale Argentine*. Paris: Belfond.

_____ (2005). *Un livre blanc*. Paris : Buchet-Chastel.

_____ (2009). *La ciudad de las ratas*. Prólogo de Eduardo Muslip. Traducción de Guadalupe Marando, Eduardo Muslip y María Silva. Buenos Aires: El cuenco del Plata.

_____ (2010). *Obras (Tomo I)*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2010). *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Buenos Aires: Anagrama.

_____ *L'Uruguayen*. (1999). France: Christian Bourgois éditeur.

Costa, Ivana. "Copi. Placeres y peligros de la irreverencia" En: (2000). *Cultura y Nación. Suplemento de Cultura*. Buenos Aires: Clarín. Págs. 3 a 5.

Damonte, Jorge. (1999). *Copi*. Paris : Christian Bourgois.

De Gubernatis, Raphaël. "L'ombre de Venceslao, un opera tiré d'une pièce de Copi" En: *Le Nouvel Observateur*. Paris. 13/10/2016.

Ferreri, Natalia. "Exilio, hibridación y extraterritorialidad: tres procesos de (auto)configuración en la narrativa de Copi". En: (2012). *Actas de las X Jornadas de*

Héliot, Armelle. "Marilu Marini, l'exil et le royaume" En : *Le Figaro*. Paris. 09/05/17.

Linenberg-Fressard, Raquel. *Exil et langage dans le roman argentin contemporain : Copi, Puig, Saer*. Dirigée par Monsieur le Professeur A. Bensoussan. Soutenue en 1987 en l'Université de Haute-Bretagne, Rennes II. (Inédite – Ejemplar Disponible en la biblioteca de la Université Rennes 2, France).

Pochettino, Rocío. (2010). *Río de la Plata: voz en exilio, lengua(s) y literatura(s) argentinas. Lo autobiográfico y la comunidad diferida en Copi* (inédito).

Pron, Patricio. "Aquí me río de las modas': procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la Literatura Argentina".

Disponible en: <http://deposit.d-nb.de/cgi->

bin/dokserv?idn=988386992&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=988386992

(Consultado el 28/07/2010).

Robert, Richard. "Copi ou la morte en scène" En : *Esprit*. Paris. Novembre 2001. (Pp. 200-202).

Alberto Kurapel: obras y bibliografía específica

Kurapel, Alberto (1986). *Correo de exilio / Courrier d'exil*. Montréal: Les Editions du Trottoir.

_____ (2010). *El actor performer*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

_____ (1991). *Pasarelas / Passarellas*. Québec: Les Éditions du trottoir.

_____ (1996). *La blessure inévitable*. Québec: Écrits des Forges.

_____ (2002). *10 obras inéditas*. Chile: Humanitas.

_____ (2004) *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Chile: Editorial Cuarto propio.

_____ (2006). *Orbe tarde*. Chile: Editorial Cuarto propio.

_____ (2008). *Reflejos abrazados. Teatro performance*. Chile: Humanitas.

_____ (2011). *Estación artificial: expresión escénica de exilio*. Québec: Les Éditions du trottoir.

_____ (2012). *Por haber visto*. Chile: Cuarto propio.

Revista Capanegra. (2013). Chile, Enero.

Laura Alcoba: obras y bibliografía específica

"À Béthune, une péniche puis une grand'place cosmopolite" En : *Le Magazine Littéraire*. Paris. N° 543. Mai 2014. (P. 29).

"Halte à la décredibilisation des droits de l'homme en Argentine" En : *Le Monde*. Paris. 23/02/2016.

"Laura Alcoba : raconter la dictature argentine autrement" En : *L'Express*. Paris. 20/03/2014.

"Les littératures métisses" En : *Le Magazine littéraire*. Paris. 10/05/2011.

"Les romans en lice pour le prix Médicis" En : *Le Figaro*. Paris. 10/09/2013.

"Meeting, en tous fuseaux littéraires" En : *Le Magazine Littéraire*. Paris. N°525. Novembre 2012. (P. 22).

"Première sélection du prix Médicis" En : *Le Magazine littéraire*. 10/09/13.

"Prix Femina : deuxième sélection" En : *Le Magazine Littéraire*. Paris. 07/10/2013.

"Prix Femina : première sélection dévoilée" En : *Le Figaro*. Paris. 12/09/2013.

"Quatre livres pour partir à la découverte du monde" En : *Le Monde*. Paris. 16/02/2017.

- "Salon du livre : les écrivains parlent de leurs lecteurs" En : *Le Figaro*. Paris. 20/03/2012.
- Aguirre, Osvaldo. (2008). "Los movimientos de la memoria". Disponible en: <http://www.lacapital.com.ar/cultura/Los-movimientos-de-la-memoria-20080429-0057.html>. (Consultado el 06/01/2015).
- Aïssaoui, Mohammed. "Prix Femina : surprenante deuxième sélection" En : *Le Figaro*. 07/10/2013.
- Alcoba, Laura (2010) (a). "Paradojas. Aquí, allá, más lejos". En: (2010). *Argentinisch-Deutsche Schriftstellerkonferenz. Botenstoffe*. Disponible en: <https://botenstoffe.wordpress.com/2010/03/29/paradojas-aqui-alla-mas-lejos/>. (Consultado el 06/01/2015).
- _____ (2007). *Manèges*. Paris: Gallimard.*
- _____ (2009). *Jardin blanc*. Paris: Gallimard.
- _____ (2010). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.*
- _____ (2012). *Los pasajeros del Anna C.* Buenos Aires: Edhasa.*
- _____ (2013). *Le bleu des abeilles*. Paris: Folio.*
- _____ (2014). *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa.*
- _____ (2017). *La danse de l'araignée*. Paris: Gallimard.*
- _____ "Los movimientos de la memoria". Extraído el 21/05/2012 de: <http://www.lacapital.com.ar/cultura/Los-movimientos-de-la-memoria-20080429-0057.html>.
- Beuve-Méry, Alain. "Boris Razon et Philippe Vasset dans le deuxième liste du Femina" En : *Le Monde*. Paris. 19/09/2013.
- _____ "Prix littéraires : les premières sélections du Femina et du Flore" En : *Le Monde*. Paris. 13/09/2013.
- _____ "Prix littéraires : les premières sélections du Médicis et du Wepler" En : *Le Monde*. Paris. 11/09/2013.
- Cassago, Nadia. (2017). *La couleur de l'exil. Analyse et traduction de Le Bleu des abeilles de Laura Alcoba*. Tipologia tesi: Laurea II livello. Iscritto alla Facoltà di: LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E CULTURE MODERNE. Corso di studi: TRADUZIONE. Area disciplinare: SCIENZE DELL'ANTICHITÀ, FILOGICO-LETTERARIE E STORICO-ARTISTICHE. Anno accademico: 2015-16. (Trabajo inédito).
- Colussi, Alice. (2017). *L'Argentina di Laura Alcoba: tra autobiografia e finzione*. Tipologia de tesi: LAUREA MAGISTRALE LINGUE E LETTERATURE EUROPEE ED EXTRAEUROPEE. Relatrice: Prof. Federica Rocco. (Trabajo inédito).
- Craig, Ana. "Piedra libre para la casa". Extraído el 21/05/2012 de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4136-2008-05-24.html>.
- Czany, Nobert. "Scènes d'enfant" En : *La Quinzaine Littéraire*. Paris. N°1092. Du 1^{er} au 15 de Novembre 2013. (P. 6).
- Forné, Anna. "La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba" En: *El hilo de la fábula*. N°10 - Año 8. Págs. 64 a 73. Disponible en:

<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/1947/2961>. (Consultado El 07/01/2015).

Guiou, Dominique. "Laura Alcoba. *Les passagers de l'Anna C.*" En : *Le Figaro*. Paris. 08/02/2012.

_____ "Le cri du silence" En : *Le Figaro*. Paris. 05/11/2009.

Guy, Oriane. "Parcours identitaire au travers des langues dans *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba." En : *Carnets : revue électronique d'études françaises*. Série II, n° 7, mai 2016, p. 203-213. Disponible en : [GUY, Oriane - Parcours identitaire au travers des langues dans Le bleu des abeilles de Laura Alcoba](#). (Consultado el 25/10/2017).

_____ "Laura Alcoba, *Le bleu des abeilles*." En : *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. 12/2015. Disponible en : <https://amerika.revues.org/6122>. (Consultado el 25/10/2017).

Leclair, Bertrand. "Laura Alcoba, la funambule" En : *Le Monde*. 16/02/2017.

Lecuit, Camille. "Laura Alcoba, lauréate du prix Marcel Pagnol 2017" En : *Le Figaro*. Paris. 21/06/2017.

Liger, Baptiste. "*Les passagers de l'Anna C.*, par Laura Alcoba" En : *L'Express*. Paris. 02/03/2012.

Padis, Marc-Olivier. "Laura Alcoba. *Le bleu des abeilles*." En : *Esprit*. Paris. N°400. Décembre 2013. (Pp. 154-155).

_____ "Laura Alcoba. *Manèges. Petite histoire argentine*." En : *Esprit*. Paris. N°335. Juin 2007. (P. 209).

Paranagua, Paulo. "L'Argentine au Salon du Livre de Paris suscite une polémique" En : *le Monde*. Paris. 17/03/2014.

Payot, Marianne. "*Le Bleu des abeilles* : immersion toute !" En : *L'Express*. Paris. 29/08/2013.

Quiriny, Bernard. "La patrie de Borges et Cortázar à l'honneur. Les riches heures argentines" En : *Le Magazine Littéraire*. Paris. N°541. Mars 2014. (Pp. 6-13).

Saint-Amand, Anne de. "Ava Gardner à l'ombre d'Eva Peron" En : *Le Figaro*. Paris: 30/10/2009.

Vinci, Pablo. "*La casa de los conejos* de Laura Alcoba". Extraído el 21/05/2012 de: <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2008/08/la-casa-de-los-conejos-de-laura-alcoba.html>.

Sobre literatura francesa y literatura francófona

« Charles Agustin SAINTE-BEUVE » En : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/charles-augustin-sainte-beuve>. (Consultado el 30/11/2016).

AA.VV. (2007). "Pour une littérature-monde en français" En: <http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article1574>. (Consultado el 04/11/2011).

- Aiello, Francisco. "Francofonía/Literatura mundo: nuevas perspectivas para la literatura caribeña en lengua francesa." En: *Katatay*, año V, n° 7, septiembre de 2009: 95-98.
- Allem, Maurice. (1954). *Portrait de Sainte-Beuve*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Alluin, Bernard. (1991). « XX^e Siècle. Tome I (1900-1950). En : Décote, Georges (Dir.). (1991). *Itinéraires littéraires*. Paris: HATIER.
- Armand, Anne. (1988). « Moyen Age – XVI^e Siècle ». En : Décote, Georges (Dir.). (1988). *Itinéraires littéraires*. Paris: HATIER.
- Beaumarchais, Jean-Pierre ; Couty, Daniel ; Rey, Alan. (1994). *Dictionnaires des littératures de langue française*. Paris: Bordas.
- Beniamino, Michel. (1999). *La francophonie littéraire*. Paris : L'Harmattan.
- Blarduni, Estela. (2010). *Escrituras del otro en autores de literatura francesa*. La Plata: EDULP.
- Boivin, Aurélien; Dufour, Bruno (Dir.). (2008). *Les identités francophones*. Québec: Les publications Québec français.
- Bonnefoy, Claude; Cartano, Tony; Oster, Daniel. (1977). *Dictionnaire de littérature française contemporaine*. Paris : Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge.
- Brenner, Jacques. (1978). *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*. Paris: Fayard.
- Carlier, Marie-Caroline; et. Alt. (1988). « XIX^e Siècle. Tome I». En : Décote, Georges; Dubosclard, Joël. (Dir.). (1988). *Itinéraires littéraires*. Paris : HATIER.
- _____ (1988). « XIX^e Siècle. Tome II». En : Décote, Georges; Dubosclard, Joël. (Dir.). (1988). *Itinéraires littéraires*. Paris: HATIER.
- Cohen, Sara. (2006). *La frontera de la lengua*. Buenos Aires: Biblos.
- Cortès, Jacques et. Alt. (2009). *Faire vivre les identités francophones. Tome I. Enjeux socio-politiques*. Krakow : Fédération International des professeurs de français.
- _____ (2009). *Faire vivre les identités francophones. Tome II. Enjeux culturels et littéraires. Enjeux technologiques*. Krakow : Fédération International des professeurs de français.
- _____ (2009). *Faire vivre les identités francophones. Tome III. Enjeux pédagogiques et didactiques*. Krakow : Fédération International des professeurs de français.
- Corzani, J. ; Hoffman, L. ; Piccione, M.. (1998). *Littératures francophones. II. Les Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. Paris : Belin.
- D'Ormesson, Jean. (1997). *Une autre histoire de la littérature française*. Paris: NiL éditions.
- Del Prado, Javier (Coord.). (1994). *Historia de la Literatura Francesa*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2010). *Historia de la Literatura Francesa*. Madrid: Cátedra.
- Delbart, Anne-Rosine. (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Faculté des Lettres.
- Díaz Narbona, Inmaculada (Ed.). (2002). *Las africanas cuentan*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Flower, John. (2013). *Historical Dictionary of French Literature*. Lanham, Toronto, Plymouth, U.K.: The Scarecrow Press, Inc.

- Guérin, Jeanyves. (2005). *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion.
- Horville, Robert. (1988). « XVII^e Siècle ». En: Décote, Georges (Dir.). (1988). *Itinéraires littéraires*. Paris: HATIER.
- Joubert, J.-L.; Lecarme, J.; Tabone, E.; Vercier, B.. (1986). *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas.
- La Harpe, Jean-François. (1825). *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne. Tome premier*. Paris : Chez Depelafol. Disponible en : file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Lyc%C3%A9e_ou_Cours_de_litt%C3%A9rature_...La_Harpe_bpt6k202728t.pdf . (Consultado el 25/11/2016).
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc. (2012). *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. [1978].
- Lagarde, A.; Michard, L.. (1988). *XX^e Siècle*. Paris: Bordas.
- Lanson, G. ; Tuffrau, P.. (1953). *Manuel illustré d'histoire de la littérature française. Des origines à l'époque contemporaine*. Paris: Hachette.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane. (1997) "Autofictions" en *L'autobiographie*. Paris, Armand Colin.
- López Morales, Laura. (1994). *Literatura francófona: I. Europa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1996). *Literatura francófona: II. América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1997). *Literatura francófona: III África*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Malignon, Jean. (1971). *Dictionnaire des écrivains françaises*. Paris: Seuil.
- Mathis-Moser, Ursula; Martz-Baumgartner, Birgit. (2012). *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris: Honoré Champion.
- Maulpoix, Jean-Michel. (1991). « XX^e Siècle. Tome II. Après 1950. En: Décote, Georges (Dir.). (1991). *Itinéraires littéraires*. Paris : HATIER.
- Mitterand, Henri (Dir). (1989). *Littérature. Textes et documents. XX^e Siècle*. Paris: Nathan.
- Mougin, Pascal (Dir.). (2012) *Dictionnaire de la littérature française et francophone*. Villatuerta: Larousse.
- Moura, Jean-Marc. (1992). *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*. France: Presse Universitaire de France.
- _____ (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. France: Presse Universitaire de France.
- _____ (2007). *Littérature francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mournier, Jacques (Dir.). (1986). *Exil et littérature*. Grenoble : ELLUG.
- Porra, Véronique. (2011). *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim-Zürich-New York: Georges Olms Verlag.
- Proust, Marcel. (1954). *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.

- Queneau, Raymond (Dir.). (1955). *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures*. Paris : Gallimard.
- Regard, Maurice. (1959). *Sainte-Beuve*. Paris: Hatier.
- Riesz, János; Porra, Véronique. (1998). *Français et Francophones*. Bayreuth: Edition Schultz & Stellmacher.
- Romero, Walter. (2009). *Panorama de la Literatura Francesa Contemporánea*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Sabbah, Hélène ; et. Alt. (1989). « XVIII^e Siècle ». En : Décote, Georges ; Sabbah, Hélène. (Dir.). (1989). *Itinéraires littéraires*. Paris : HATIER.
- Sainte-Beuve, Charles Agustin. (1841). *Critiques et portraits littéraires I*. Paris : Charpentier. Disponible en : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630575b/f9.image.r=portraits%20litt%C3%A9raires%20de%20sainte-beuve> . (Consultado el 30/11/2016).
- Sainte-Beuve, Charles Agustin. (1841). *Critiques et portraits littéraires III*. Paris : Raymon-Bocquet. Disponible en : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630391r.r=portraits%20litt%C3%A9raires%20de%20sainte-beuve?rk=21459;2> . (Consultado el 30/11/2016).
- _____ (1848). *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*. Paris : G. Charpentier. Disponible en : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079243.r=Tableau%20historique%20et%20critique%20de%20la%20po%C3%A9sie?rk=21459;2> . (Consultado el 30/11/2016).
- _____ (1850). *Causeries de lundi. Tome 1*. Paris : Garnier frères. Disponible en : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37436c.r=causeries%20de%20lundi?rk=300430;4> . (Consultado el 30/11/2016).
- _____ (1860). *Port-Royal. Tome 1*. Paris. Hachette. Disponible en : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6576629r.r=port-royal%20tome%201%20de%20sainte-beuve?rk=64378;0> . (Consultado el 30/11/2016).
- _____ (1862) *Portraits littéraires I (Nouvelle édition revue et corrigée)*. Paris : Garnier Frères. Disponible en : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35429m.r=portraits%20litt%C3%A9raires%20de%20sainte-beuve?rk=64378;0> . (Consultado el 30/11/2016).
- Thibaudet, Albert. (1936)^(a). *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Rio de Janeiro: Americ=Edit. Tome I.
- _____ (1936)^(b). *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Rio de Janeiro : Americ=Edit. Tome II.
- _____ (1936). *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris : Stock.
- _____ (1936). *Réflexions sur la littérature*. Disponible en : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/thibaudet_reflexions/. Consultado el 28/06/2016.
- Viart, Dominique (2013). *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*. Paris : Collin.

Bibliografía general

- Adorno, Theodor. (1984). *Teoría estética*. Madrid: Hyspamérica Ediciones Argentina. [1970].
- Alberca, Manuel. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (Comp.). (1991). *Literatura y sociedad. Goldmann, Escarpit, Hauser y otros*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Amati-Mehler, J.; Argentieri, S.; Canestri, J.. (1990). *A babel do inconsciente. Língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica*. Río de Janeiro: Imago Editora.
- Amícola, José Diego. (2009) *Literatura. La teoría literaria de hoy*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Anderson, Benedict. (1991). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andrieu, J-M. (1962). *Maeterlinck*. Paris: Éditions Universitaires.
- Andruetto, María Teresa. (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte, 2009.
- Area, Lelia. (2006). *Una biblioteca para leer la Nación. Lecturas de la figura de Juan Manuel de Rosas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arfuch, Leonor. (2010). *El espacio biográfico*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Bajtín, Mijaíl. (2008). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Balibar, Étienne. (2013). *Ciudadanía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. [2012].
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato", en: AA. VV, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Editorial Tempo Contemporáneo, 1970. Pág. 36.
- _____ "Introducción al análisis estructural del relato", en: AA. VV, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Editorial Tempo Contemporáneo, 1970. Pág. 36.
- (1980). *S/Z*. México: Siglo veintiuno editores. [1970].
- _____ (1995). *Roland Barthes par Roland Barthes*. France: Seuil. [1975].
- Ben Jelloun, Tahar. (2006). *Partir*. Barcelona: El Aleph.
- Bhabha, Homi K.. (2010). *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bianciotti, Héctor. (1987). *Sin la misericordia de Cristo*. Barcelona: Tusquets. [1985].
- Bloom, Harold. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, Harold. (2011). *Anatomía de la influencia*. Buenos Aires: Taurus.

- Borges, Jorge Luis. "Sobre los clásicos". En: *Otras inquisiciones*. (1976). Buenos Aires: Alianza.
- Botto, Malena. "Canon". En: Amícola, José; Diego, José Luis (dir.). (2009). *Literatura. La teoría literaria hoy*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Bourdieu, Pierre. (2014). *¿Qué significa hablar?* Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Bueno, Raúl. "Heterogeneidades migrantes en América Latina: miradas, discursos y contradiscursos. Para una historia cultural alternativa." En: Barei, Silvia. (2013). *Procesos socioculturales en América Latina. Problemas de interculturalidad*. Córdoba: Facultad de Lenguas.
- Bürger, Peter. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta. [1974].
- Butler, Judith; Spivak, Gayatri C.. (2009). *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Calvet, Louis-Jean. (1974). *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glotofagia*. Paris: Payot.
- Celada, María Teresa. "Frontera discursiva. Desencuentro de sentidos y alteridad" En: *Páginas de guarda*. N°6, año 2008. (40 a 56).
- Cella, Susana (Comp.). (1998). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- Chambers, Iain. (1994). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A..
- Chávez Bueno, Raúl (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. En: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/Libros/literatura/antonio_cornejo/contenido.htm . (Consultado el 11/11/2013).
- Costa, Ricardo Lionel; Mozejko, Teresa Danuta. (2002). *Los lugares del decir*. Rosario: Homo Sapiens.
- Cruz, Beatriz N.. (2011). *La territorialización del conocimiento: Categorías y clasificaciones culturales como ejercicios antropológicos*. México: Anthropos.
- Cuesta Abad, José Manuel; Jiménez Hefferman, Julián (eds.) (2005) *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: AKAL, Tres cantos.
- Dalmaroni, Miguel. (2008) *¿Qué se sabe en la Literatura? Crítica, Saberes y Experiencia*. UNL. (Inédito).
- _____ (2009). "Discusiones preliminares: el campo clásico y el corpus" En: *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: UNL. Garramuño, Florencia. "Reescrituras" En: (1997). *Genealogías culturales*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- De Certeau, Michel. (2008). *Una política de la lengua*. Distrito Federal: Universidad Iberoamericana. [1975].
- De Saussure, Ferdinand. (Alonso, Amado Trad.) (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.

- De Toro, Alfonso (ed.). (2006). *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- De Toro, Fernando. (2002). *Intersecciones II: ensayos sobre cultura, literatura: en la condición posmoderna y postcolonial*. Buenos Aires: Galerna.
- Degiovanni, Fernando. (2007). *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Derrida, Jacques. (1995). *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- _____ (1996). *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Éditions Galilée.
- _____ (2014). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Dobrovsky, Serge (2001), *Fils*. Paris: Edición Folio.
- Dulac, Philippe. (1978). Raymond Queneau : *Les Fleurs bleues* (« Folio », Gallimard). *La Nouvelle Revue Française*, N°307,124-127.
- Eagleton, Terry. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. D.F.: Fondo de Cultura económica. [1983].
- Fernández de Bravo, Álvaro; Garramuño, Florencia; Sosnowski, Saúl (2003) *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Filinich, María Isabel. (1998). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Canclini, Néstor. (2004). *Diferentes, desiguales, desconectados*. Barcelona: Gedisa.
- Gasquet, Axel. (2004). *La literatura expatriada: Conversaciones con escritores argentinos de París*. Santa Fe: UNL.
- _____ (2007). *Los escritores argentinos de París*. Santa Fe: UNL:
- Genette, Gérard. (1972). *Discurso del relato- Figuras III*. Paris: Seuil. (Traducción de J. García, UNC, 1980).
- _____ (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica:
- _____ *Umbrales*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Guillory, John. (1995). *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guimarães, Eduardo. (2002). *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Brasil: Pontes Editores.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. (1998). "El Fénix de las cenizas o del canon a lo clásico" En: Sullá, Enric. (Comp). (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco.
- Hall, Stuart (1999). "Identidad cultural y diáspora". En: Castro-Gómez, Santiago y otros (eds.). *Pensar en los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-PENSAR.
- Hall, Stuart; Du Gay, Paul (comps.). (2011). *Cuestiones de la identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Houston, Nancy. (1999). *Nord perdu. Suivi de Douze France*. Paris: Babel.
- Huret, Jules. (1891). *Enquête sur l'évolution littéraire*. Recuperado de https://www.unidue.de/lyriktheorie/texte/1891_huret.html .
- Jurt, Joseph. (2014). *Naciones literarias. Una sociología del campo literario*. Villa María: EDUVIM.
- Kristeva, Julia. (1997). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard.
- Leunda, Ana Inés. (2013). "Hacia un concepto de traducción política 1492/1992: el lenguaje y la memoria en América Latina" En: Arrizabalaga, M. I.; García, A. (2013). *La traducción bajo la línea de la convergencia*. Córdoba: Facultad de Lenguas.
- Literatura Comparada. Tomo 3*. Miguel Angel Montezanti. (comp.)- 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. (105-110) ISBN 978-950-34-0837-7.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Frónesis Cátedra.
- Lozano, Jorge (1995). *La semiosfera y la teoría de la cultura*. En: "Revista de Occidente", 170-171.
- Maeterlinck, Maurice. (S/D). *La vida de las abejas*. Buenos Aires: Biblioteca "Las grandes obras". [1892].
- Mancuso, Hugo. (1999). *Metodología de la investigación en Ciencias sociales. Lineamientos teóricos y prácticos de semioepistemología*. Bs. As.: Paidós.
- Mauss, Marcel. (1972). *Sociedad y ciencias sociales*. Barcelona: Barral Editores.
- Melman, Charles. (1992). *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de Língua e País*. São Paulo: Escuta.
- Molloy, Sylvia. (2016). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires : Eterna Cadencia.
- _____. *Desde lejos: la escritura a la intemperie*. Extraído de: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmolloys1.html>. (Consultado el 20/07/2017).
- Moronell, Claudia. (2015). *Héctor Bianciotti en lengua francesa: "La imposible restitución del Mouze, Lætizia*. (2013). Maeterlinck et les abeilles. *Labyrinthe*, N°40, 99-102.
- Narvaja De Arnoux, Elvira. "La Glotopolítica: transformaciones de un campo interdisciplinario." En: AA.VV.. (2000). *Lenguajes: teorías y prácticas*. Buenos Aires: Instituto Superior del Profesorado.
- Noguerol Jiménez, Francisca; Pérez López, María Ángeles; Esteban, Ángel; Montoya Suárez, Jesús (eds.). (2011). *Literatura más allá de la Nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Orlandi, Eni P..(2009). *Língua Brasileira e Outras Histórias*. Brasil: Campina.
- Oustinoff, Michaël. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Paris: L'Harmattan.
- Palermo, Zulma (2013) *De "fronteras" y "bordes". Por una política descentralizada del saber*. (inédito)
- _____.(2004). "La cultura como texto. Tradición/innovación" En: *Culture et discours de subversion*. (s/r).

pasado". Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1173/te.1173.pdf>. (Consultado el 12/06/2017).

Perus, Françoise. (Comp.). (1994). *Historia y literatura*. D.F.: Instituto Mora.

Plante, Isabel. (2013). *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Queneau, Raymond. (1965). *Les fleurs bleues*. Paris: Gallimard.

Renan, Ernest. (1882). "¿Qué es una nación?" En: Bhabha, Homi (2010). *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Ricoeur, Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

Robin, Régine. (1993). "Extensión e incertidumbre de la noción de literatura". En: Angenot, Marc; et. Alt. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.

_____ (S/D). *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires: UBA.

Romero López, Dolores (ed.). (2006). *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos.

Said, Edward. (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Extraído de: [http://assets.esppdf.com/b/Edward%20W.%20Said/Reflexiones%20sobre%20el%20exilio%20\(4428\)/Reflexiones%20sobre%20el%20exilio%20-%20Edward%20W.%20Said.pdf](http://assets.esppdf.com/b/Edward%20W.%20Said/Reflexiones%20sobre%20el%20exilio%20(4428)/Reflexiones%20sobre%20el%20exilio%20-%20Edward%20W.%20Said.pdf). (Consultado el 21/07/2017).

Sartre, Jean-Paul. (2008). *¿Qué es la Literatura?* Argentina: Losada. [1948].

Schlumberger, Jean. "Considérations" En: (1909). *La Nouvelle Revue Française*. Paris. Février, N° 1. (Pages 5-11).

Séverine, Manhaval. (1999). *Les Fleurs bleues* (R. Queneau), *Babel*, N°3, 41-55.

Signorini, Inês. (1998). *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. São Paulo: Mercado de Letras.

Sorá, Gustavo. "Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el Americanismo en Tierra Firme". En: Altamirano, Carlos (dir.). (2010). *Historia de los intelectuales en América Latina. II Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Madrid: Katz Editores.

Steiner, George. (2009). *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. [1971].

_____ (2013). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. D.F.: Fondo de cultura económica. [1975].

_____ (2013). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelon: Gedisa. [1976].

Suchet, Myriam. (2014) *L'Imaginaire hétérolingue*. Paris: Classiques Garnier.

Thièsse, Anne-Marie. (2010). *La creación de las identidades nacionales*. Madrid: Ensenada de Ézaro ediciones.

Welsch, Wolfgang. (2008). "El camino hacia la sociedad transcultural". En: Sanz Cabrerizo, Amelia (Comp.). (2008). *Interculturas/Transliteraturas*. Madrid: Arco Libros.
Wilde, Oscar. (1997). *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Club internacional del Libro.
Williams, Raymond. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta. [1997].

Sitios en internet

Bibliothèque Nationale Française: <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>.

La Nouvelle Revue Française: <http://www.lanrf.fr/>.

Le magazine littéraire : <http://www.magazine-litteraire.com/>.

Organisation Internationale de la Francophonie (OIF): <https://www.francophonie.org/>.

Apéndice

Entrevista a Laura Alcoba:²¹⁶ breve fundamentación

La entrevista busca indagar sobre el proceso creativo y sobre la producción literaria de Laura Alcoba. En ese sentido, con el propósito de responder al abordaje metodológico desde el cual he abordado las novelas (narratológico, enunciativo, paratextual, hipertextual) y con el objetivo de dar cuenta de cómo la obra de Alcoba ingresa en el campo literario francés y francófono, entiendo que los aspectos biográficos referenciados en las novelas no deben formar parte de esta entrevista. Para cumplir con el propósito inicial, recupero fragmentos de entrevistas o de las mismas novelas para formular las preguntas –que tienen como propósito funcionar como disparadores ya que no pretenden exhaustividad–.

Entrevista

Me interesa conocer acerca de las elecciones que usted toma en la creación de sus novelas que, a mi juicio, conforman un corpus con rasgos en común pero a la vez con una imprevisión fascinante:

N.F: Las voces narradoras: en *Manèges*, *Le Bleu des abeilles* y *La danse de l'araignée* la voz está a la altura de una niña, es el mundo observado desde la miniaturización de esa pequeña narradora. En *Jardin blanc*, el relato y el universo de esa ficción están sostenidos a partir de la polifonía; son tres mujeres que evocan espacios/dimensiones bien diferentes. Y en *Les passagers de l'Anna C.*, el relato lo asume una narradora infrasciente, es decir, que quien asume el relato sabe menos que los demás personajes e intenta desde el relato "llenar" los huecos de una historia que le contaron.

¿Cómo construís tus narradores? ¿Qué es lo que te hace decidir por un tipo de narrador en cada historia, desde qué lugar va a hablar ese narrador?

²¹⁶ El encuentro con Laura Alcoba tuvo lugar el 4 de octubre de 2017, en su oficina en l'Université Paris Nanterre (Francia). En esa ocasión, la conversación se centró en el tema de la recepción de su obra tanto en el campo literario francés como en el hispanohablante, por un lado; y por otro, acerca de si es considerada como escritora francesa, francófona o argentina. En ese encuentro, Alcoba me proporcionó información sobre estudios académicos acerca de su obra (trabajos que incluí en la Presentación de esta investigación) y aceptó, con mucha generosidad, responder la entrevista y que formara parte de mi tesis. Por razones de tiempo y espacio, la entrevista se concretó por correo electrónico. Este documento es el resultado de esa correspondencia.

L.A.: -Al iniciar la escritura de mi primera novela, tenía otra idea, pensaba hacer alternar una voz adulta y una voz infantil de manera equilibrada (un capítulo/un capítulo). Pero a medida que avanzaba en la escritura de mi primer libro, oía la voz infantil, mientras que la voz adulta me resultaba artificial, o lo que se diría en francés “en retrait”, algo así como menos intensa y a la vez lejana. Por lo que en cierto momento decidí dejar casi exclusivamente la voz infantil - salvo en las primeras páginas, en las últimas y en el capítulo sobre la palabra “embute”, que es lo que queda de aquel primer intento. Ese capítulo parece estar como incrustado en la narración infantil (de hecho, en la traducción inglesa, no aparece, la editora de Portobello Books, Laura Barber, decidió quitarlo). Se trata de una huella del borrador, es lo que sobrevivió de los múltiples cortes, pero en este caso me pareció importante dejarlo (por lo que me evocaba la palabra, porque tenía la impresión yo de estar sacando cosas de una especie de embute de la memoria).

Antes de llegar a esa voz infantil corté mucho (mucho, mucho). A veces pienso que los capítulos que corté fueron necesarios para que la voz infantil encontrara su intensidad. Algo así como si todo lo que escribí y corté la hubiese alimentado (o que la “nena” se lo hubiese tragado...). En todo caso, la voz infantil surgió del borrador, se impuso desde la escritura. En cierto momento, tuve que aceptarla.

En *Le bleu...* y *La danse...* ya la tenía, de cierto modo, ya había aprendido a conocerla. Lo que no fue fácil para mí, fue aceptarla en *Manèges*. A causa de mis propias resistencias a aceptar esa voz infantil de manera casi exclusiva fue tan largo el proceso de escritura de mi primer libro.

Para *Jardin blanc*, quería claramente que el “yo” no tuviese que ver conmigo. Quería cortar con lo que podría ser la escritura “autobiográfica” (si bien no me reconozco en esa etiqueta), abordar sobre todo el tema del exilio desde otros “yo” - el de Ava Gardner, que vive una especie de exilio con respecto a los estudios de cine, el de Carmina, que vive un exilio interior, el del fantasma de Eva Perón, que vive una superposición de exilios.

En *Les passagers...*, me pareció importante que la narración avanzara desde la duda, entre las lagunas de la memoria de los demás, e instalar en el texto cierta impresión de inseguridad, como si se desarrollara el relato sobre un suelo movedizo, un terreno que se escapa o se escurre a medida que se va descubriendo. Es algo que surgió a medida que fui avanzando en la escritura. Siempre encuentro haciendo o intentando hacer, siempre es la escritura la que me ayuda a encontrar la voz narrativa, que en este caso como en el caso de *Manèges* se definió en el borrador del libro, después de una serie de “tâtonnements”. Esa narradora insegura que surgió en la escritura del libro se transformó en algo tan esencial que fue lo que marcó mi ruptura con mi editor alemán (que quería un relato “seguro”, quería que borrara esa impresión de inseguridad en la

versión alemana del libro, lo que me negué a hacer). De esa discusión o pelea con el editor de Suhrkamp/Insel salió exactamente lo contrario del cambio que él me pedía : hice entonces una serie de retoques tanto en la edición francesa como castellana para subrayar la duda, para que se viese más aquello que, después de aquella pelea que me marcó mucho, se me reveló como esencial, lo más importante, tal vez, en ese libro : la duda. Era claramente algo que no podía negociar, a lo que no podía renunciar, bajo ningún pretexto.

N.F.: -Los universos referenciados: *en las cinco novelas, está presente y latente la “H”istoria, quiero decir, acontecimientos que sucedieron en la “realidad”: el golpe cívico-militar en Argentina, con todo lo que ello implicó (persecución, desaparición y muerte de civiles; apropiación de menores; exilio político; censura; etc); la muerte del Che Guevara; la muerte de Evita y la desaparición de su cuerpo; el inicio del mandato presidencial de Jean-François Mitterand; también, la presencia de lecturas literarias de autores reconocidos (Maeterlinck, Queneau, o Le petit Nicolas); entre otras muchas referencias de menor tenor.*

¿Qué significado tiene para usted en sus novelas que la “H”istoria forme parte de la diégesis?

L.A.: -Creo que es una manera de jugar desde la subjetividad y desde lo “pequeño” para poner a distancia y liberarse de cierto peso de la “H”istoria – transformándola en “*petite histoire*”, como lo sugiere el subtítulo de *Manèges*.

N.F.: -**Elegir la lengua francesa:** *en la entrevista que tuvo en mayo último para la radio “France Inter” con Zoé Varier,²¹⁷ le da un carácter testimonial a algo que en sus novelas está sugerido (por lo menos Manèges, Le Bleu des abeilles y La danse de l’araignée), y que es la elección de una lengua “extranjera” para escribir. En esa entrevista, expresa que “el español es la lengua en la que le daba miedo hablar”. Sin embargo, hay palabras que en las novelas aparecen en español (argentino): embute, mate, empanadas, avenida del Doctor Arce, etc.*

Podría hablar de la tensión que eso produce en el texto? ¿De qué significa para usted que esas palabras habiten en “argentino” el relato?

L.A.: Estoy convencida de que el francés me ayudó a salir del silencio, a trabajar desde la literatura vivencias y emociones estrechamente vinculadas al miedo a hablar.

²¹⁷ Entrevista con Zoé Varier: <https://www.franceinter.fr/emissions/d-ici-d-ailleurs/d-ici-d-ailleurs-06-mai-2017>.

Siento que le debo mucho al idioma francés; de cierto modo, el centro de *Le bleu des abeilles*, es ese: la liberación lingüística que se realiza del otro lado del Atlántico y “sous le nez”, en el propio cuerpo de la narradora, debajo de la nariz que los sonidos nasales le ayudan a descubrir.

Pero la paradoja es que el francés me ayudó a acercarme a mi pasado argentino. La materia de mis libros, hasta ahora al menos, no deja de ser argentina. Se toca o se explora desde el francés – pero ahí están esas palabras, como los “cailloux” que se evocan en *La danse de l'araignée*, esas piedrecitas que aparecen en los cuentos infantiles para que los niños perdidos puedan encontrar el camino a casa.

N.F.: -El lector potencial: *a propósito del Salon du Livre del 2012, en un documento audiovisual que publicó Le Figaro,²¹⁸ usted hace referencia a una cita de un profesor de la Sorbonne que la marcó: “Un livre est un carrefour d’absences”.*

Cuando escribe, ¿en qué lector piensa? ¿En qué lugar del mundo se encuentra, ese lector, qué lengua habla, qué sabe de la “H”istoria?

L.A.: No sé muy bien. Creo que ese lector podría hablar cualquier idioma, vivir en cualquier lugar. No saber gran cosa de la “H”istoria, tampoco. Si bien tengo conciencia de trabajar una materia particular, creo que puede viajar. Escribir a partir de cierta forma de “realidad” algo que se puede leer como ficción, a mi modo de ver, libera del testimonio, de lo acotado que puede tener el testimonio. En todo caso, no hay requisitos previos para la lectura – me molestaría que los hubiera.

N.F.: -Elegir la literatura para decir: *sobre el final de la misma entrevista a la que hice referencia anteriormente, la de Zoé Varier, en relación a la censura impuesta durante la dictadura, expresa “Yo venía de un mundo en que todo lo que se decía en la televisión o en la radio estaba controlado.”*

¿Es la literatura el lugar en el que dice aquello que no podría decir de otra manera?

L.A.: -Tal vez. Pero también creo que en la literatura el autor no controla lo que dice y lo que se dice. Propone algo que se prolonga y transforma en cada lectura.

N.F.: -¿Qué lee en este momento?

²¹⁸ *Le Figaro*: http://www.lefigaro.fr/culture/2012/03/17/03004-20120317ARTFIG00341-salon-du-livre-les-ecrivains-parlent-de-leurs-lecteurs.php?redirect_premium.

L.A.: -Estoy leyendo o mejor dicho releendo un libro publicado hace poco por la editorial Actes Sud, *L'Est*, escrito por un autor polaco, Andrzej Stasiuk.

N.F.: *-¿Está escribiendo actualmente?*

L.A.: -Sí, estoy escribiendo.

N.F.: *-Imaginemos: en un futuro cercano, sus obras van a formar parte de un diccionario de literatura del siglo XXI, considera que deberían estar en un Dictionnaire de Littérature Française o en el Diccionario de Literatura Argentina.*

L.A.: -Bueno, es raro eso de imaginarse en un diccionario... Pero si eso llegase a ser, me gustaría estar en los dos diccionarios.

¡Muchas muchas gracias, Laura!