



HAL
open science

París como espacio ideológico en la novela hispanoamericana

Ángel Clemente Escobar

► **To cite this version:**

Ángel Clemente Escobar. París como espacio ideológico en la novela hispanoamericana. Universidad Católica Argentina. Dinámicas del espacio. Reflexiones desde América Latina, pp.791-805, 2019, ISBN 978-987-620-389-0. hal-02394760

HAL Id: hal-02394760

<https://hal.univ-lille.fr/hal-02394760>

Submitted on 6 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DINÁMICAS DEL ESPACIO

Reflexiones desde América Latina



**MAGDALENA CÁMPORA
Y MARÍA LUCÍA PUPPO**
(Coordinadoras)



Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Estudios de Literatura
Comparada "María Teresa Maiorana"

Cámpora, Magdalena

Dinámicas del espacio : reflexiones desde América Latina / Magdalena
Cámpora ; María Lucía Puppo. - 1a edición especial - Ciudad Autónoma
de Buenos Aires : Educa, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

Edición para Fundación Universidad Católica Argentina

ISBN 978-987-620-389-0

1. Espacio. 2. Geocrítica. 3. Literatura Comparada. I. Puppo, María Lucía.

II. Título.

CDD A860

Dinámicas del espacio

Reflexiones desde
América Latina

MAGDALENA CÁMPORA
Y MARÍA LUCÍA PUPPO
(Coordinadoras)



UCA

Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Estudios de Literatura
Comparada "María Teresa Maiorana"

París como espacio ideológico en la novela hispanoamericana

Cortázar, Copi, Bryce Echenique

ÁNGEL CLEMENTE ESCOBAR

*Centre d'Etudes en Civilisations,
Langues et Lettres Étrangères (CECILLE)*

Universidad de Lille

Introducción

La insurrección está íntimamente ligada con la ciudad por ser en ella donde alcanza su máxima repercusión en el contexto político. Su explosión se relaciona con la entrada en la Modernidad, o con uno de sus ciclos de crisis o momentos convulsos, y no se nos ocurre ninguna otra ciudad de este periodo más identificada con el imaginario insurrecto que París. Su tradición revolucionaria, anterior incluso a la señalada fecha de 1789, ya nos habla de abusos de poderes déspotas, de miseria y de rebeldía, de masas hambrientas amotinadas frente a los edificios públicos, de cargas de las fuerzas del orden dispersando a la masa; pero la magnitud que alcanzará en su desarrollo posterior, en fechas como las de 1830, 1848, 1871 o 1936, hace de ella un verdadero arquetipo de la ciudad insurrecta. Un arquetipo que tiene probablemente una parte de los fundamentos hundidos en raíces antropológicas, pero que es al mismo tiempo dinámico y se alimenta de sí mismo y del mundo.

La llama de la insurrección volverá a prender de nuevo en 1968, pero no será en los barrios populares del extrarradio donde se encienda la mecha, sino en el corazón mismo de París, en el centro espiritual que seguía siendo su Universidad, en la margen izquierda del Sena. Si

inicialmente podemos enmarcar estos acontecimientos en un contexto global más amplio, el del ciclo de protestas universitario que dejará consecuencias en las universidades norteamericanas de Berkeley y Columbia, México, Berlín o Praga, la extensión que alcanzarán las protestas en el caso de París, hasta desembocar en la mayor huelga de Francia en el siglo XX, entronca directamente con esa tradición revolucionaria heredada.

El devenir de un acontecimiento histórico como este (del que se cumplieron 50 años en 2018), que determina las coordenadas espacio-temporales de nuestro trabajo, está condicionado fundamentalmente por su vida ulterior, la forma discursiva que con afán documentalista o creativo se ofrece de los acontecimientos durante las décadas que le siguen. Por lo tanto, si queremos conocer la imagen que posteriormente se ha formado de un acontecimiento, su recepción por parte de una determinada sociedad, estamos obligados a acudir al sistema de representación para ello.¹ De esta manera, el objetivo de nuestra presentación será el de ofrecer una lectura de las representaciones literarias de Mayo del 68 desde la perspectiva del espacio en el que se desarrolla, esto es, París y sus inmediaciones, para proporcionar una imagen literaria que facilite la comprensión del total de su vida posterior, a la vez que revelamos en un nuevo contexto como el insurreccional el potencial significativo de la urbe, su lectura en tanto que discurso.

Entre las numerosas obras que han abordado Mayo del 68 en la literatura hispanoamericana, hemos seleccionado tres que se desarrollan, por afinidad espacial con nuestro objetivo, total o parcialmente en París: *El libro de Manuel*, de Julio Cortázar (1973), *La vida es un tango*, de Raúl Damonte Taborda 'Copi' (1979/1981),² y *La vida exagerada de Martín Romaña*, de Alfredo Bryce Echenique (1981). Como no es posible abarcar en unos pocos minutos todos los diferentes espacios de la ciudad, nos centraremos en algunas notas generales sobre su luz y su atmósfera, desde las cuáles, a la luz de las interpretaciones surgidas de la llamada poética del imaginario, se podrá anticipar la postura de toda la obra respecto de los acontecimientos, y respecto del mito mismo de París.

1 Aquí lo entendemos como el conjunto de las representaciones, del discurso en torno a él desarrollado, sin distinguir si pretende un acercamiento más o menos acorde con la realidad (literatura, cine, teatro, radio, prensa, publicidad, artes plásticas...)

2 Existen dos versiones de la novela, la primera, en francés, de 1979, y la segunda, en castellano, de 1981, sin que aparezca referencia a ningún traductor en ambos casos. Hemos decidido priorizar la segunda porque son sus exégetas, como César Aira, quien consideran ésta como la original. (Aira, 1991: 68)

***Libro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar**

En el caso de *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar, el entroncamiento con el ciclo revolucionario del 68 viene dado tanto por su argumento, enmarcado en el secuestro de un diplomático latinoamericano en el París inmediatamente posterior a Mayo, como por la referencia directa a los hechos. Pero sobre todo se justifica por un motivo vital, descrito en aquél eslogan parisino que rezaba “cambiar la vida”, al cual acude Cortázar a su encuentro a partir de la revolución en Latinoamérica de un lado, y de otro y a través de los surrealistas, de un representante modernismo como lo es Rimbaud, tomando de ambos el vehículo lúdico, tanto en el alocado grupo de personajes de la novela, que representa el juego al que la revolución parisina tanto se prestó, como al juego que plantea entre realidad – ficción o el juego autoral, que, en la línea de *Rayuela*, apunta directamente a las tesis que por esos años circulaban en cuanto a lo que estrictamente literario se refiere.³ No en vano ya desde el primer segmento del libro, a modo de prólogo, se reafirma como partidario de una idea vitalista del hombre: “Lo que cuenta, lo que yo he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y de dólares” (Cortázar, 1973: 12).

El argumento gira en torno a un grupo rebelde denominado “La Joda”⁴ y sus allegados, compuesto por inmigrantes latinoamericanos, una inmigrante polaca y algunos franceses. Entre sus actividades se cuentan pequeños altercados o *happenings*, a la manera de los estudiantes sesentayochistas, como dar alaridos en el cine en mitad de una película, rellenar de colillas paquetes de cigarrillos aparentemente intactos que luego se comercializaban, perturbar las costumbres parisinas en el autobús, en el restaurante –“Si yo como de pie es porque vivo de pie desde el mes de mayo” dice uno de los personajes–. Pero el gran

3 Por ejemplo, 1968 es el año en que Roland Barthes publica “La muerte del autor”. Además, el propio Cortázar manifestó la “bancarrota de los géneros”, rompió las barreras entre autor y lector con su “multi-novela” *Rayuela* y simpatizó con las teorías de la recepción en sus artículos.

4 Este grupo revolucionario que imagina Cortázar tiene muchos puntos en común con el Situacionismo. Para el argentino no puede existir una vanguardia artística que no implique una revolución política. Escuchamos las palabras de Saúl Yurkievich: “La Joda colinda con la ideología del happening, con el arte de situación, aleatoria; su ludismo implica también una postura estética (vanguardia artística y vanguardia política deben ser para Cortázar una sola)”. (Yurkievich, 2004: 242-243)

proyecto del grupo, la “gran Joda”, consiste en el secuestro de un diplomático, al que denominan Vip, para poder pedir a cambio la libertad de presos políticos en cárceles latinoamericanas. Sus peripecias aparecen salpicadas a lo largo de la obra con artículos de periódico que van leyendo al tiempo que organizan el secuestro, y que suponen los recortes que compondrán el libro que están preparando dentro del relato los protagonistas para Manuel, bebé de Susana y Patricio.⁵ Artículos sobre los problemas políticos en Latinoamérica, documentos sobre la tortura, sobre la falta de libertad, recortes tragicómicos de páginas de sucesos, publicitarios u otros artículos banales; todos ellos con una función educativa para el futuro del niño conforman lo que para los personajes de la obra es “el libro de Manuel”. Andrés, bonaerense y de Banfield como Cortázar, será el hilo conductor de la mayor parte del relato. Este es el portador de las ideas del autor, y como tal se debate entre una posición pequeño-burguesa y una actitud crítica y activa en la revolución.

Esta novela, cuya finalización fechó el propio autor en 1972, responde sobre todo a la unión de dos caminos bien diferentes en su trayectoria vital y literaria. Estos dos caminos suponen no obstante la encrucijada principal para los escritores de posguerra, y, por divergentes que parezcan, en su fructuosa comunión reside el mérito de Cortázar. Por un lado, continúa por la senda de la novela lúdico-experimental, que tuvo su mejor fruto en *Rayuela*, y por el otro acude al encuentro directo con la Historia. Estas dos posturas, defendidas respectivamente por los partidarios de la vanguardia y del realismo de la época, tendrán su lugar de debate en la obra *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, que surge a propósito del ensayo de Oscar Collazos “La encrucijada del lenguaje”, donde el autor analiza la producción literaria de algunos escritores latinoamericanos, entre ellos Cortázar, criticando una supuesta asimilación de las formas de la vanguardia europea y norteamericana por parte de estos escritores, sobre todo en cuanto a la experimentación se refiere, y que presuntamente parece estar reñida con el compromiso social propio del realismo. Aparecido en 1969 y con el proyecto de *Manuel* dando sus primeros pasos, traza lo que sería la doble línea de actuación en la obra que tratamos, dando respuesta así a la encrucijada a la que nos referíamos, aportando contenido histórico y denuncia explícita en la obra sin renunciar por ello a los juegos de estilo: “La revolución es

5 “Throughout the novel, real newspaper clippings are paratextually inserted in the text we read. All of these function to alienate de reader from the realist illusion of a coherent and close fictive world and all point to the larger world of South American politics”. (Hutcheon, 1988: 219)

también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible [...]; la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un ‘contenido’ revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma de novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trampa pluridimensional, la fractura del lenguaje” (Cortázar, 2006: 420).

Este despertar político de Julio Cortázar, que aborda entre otros en su artículo de 1967 “Situación del intelectual latinoamericano”, fomentado en gran parte por la situación política latinoamericana (la dictadura en Argentina, la Revolución en Cuba), y más ampliamente internacional (La Guerra de Vietnam, Mayo del 68), se ve posibilitado gracias a la perspectiva que le otorga su exilio parisino. Y desde allí trazará una vez más la línea que une ambas orillas del Atlántico, como ya había hecho en numerosas ocasiones, esta vez en un juego literario que incluye la realidad latinoamericana y la francesa, identificando en ambas un mismo problema, y cuyo antídoto no es otro que la exaltación de la libertad a todos los niveles, como opina su exégeta Blanco Arnejo (1996: 97).

***La vida es un tango* (1979-1981), Raúl Damonte ‘Copi’**

Cinco años después de la publicación de esta obra de Cortázar encontramos una de las propuestas más heterodoxas y excéntricas en cuanto a la representación del Mayo parisino. Se trata de la novela del escritor y dramaturgo argentino Raúl Damonte ‘Copi’, *La vida es un tango*, en la cual su protagonista, el periodista Silvano Urrutia, pasa fugazmente en clave paródica a través de todo el siglo XX, desde la Argentina de la dictadura hasta el París del 68. El mismo viaje que realizó el mismo y tantos escritores de su generación en toda Latinoamérica.

El argumento de la obra se concentra fundamentalmente en la biografía de Silvano Urrutia, sintetizada en tres días fundamentales de su evolución y narrados en sendos capítulos.⁶ Las dos primeras jornadas además ocurren en el contexto de dos periodos históricamente trascendentes, el final de los años treinta en Buenos Aires y Mayo del 68 en París. El tercer capítulo nos traslada al año 2009 en Paraná, capital de la provincia argentina de Entre Ríos y ciudad natal del prota-

6 El *Nouveau Roman* tiene una influencia muy notable en las novelas sobre Mayo de la primera década. Copi, toma algunos de sus rasgos en *La vida es un tango*, como esta división en tres capítulos. (Pron 2007: 39)

gonista.⁷ Es un personaje controvertido, profundamente provinciano para el mundo que le toca vivir, pero que en su ingenuidad hace más patentes los vicios exagerados de aquellos que le rodean. Con un ritmo vertiginoso e imágenes irreverentes.

En el primer capítulo, titulado “Las rotativas”, se nos presenta a un joven de origen humilde, maestro de provincias con aspiraciones literarias, se traslada a Buenos Aires tras ganar un concurso de poesía organizado por el diario “no conservador” *Crítica*, y cuyo premio precisamente consiste en la obtención de un trabajo remunerado en el mismo. Silvano deja atrás su escuelita, su padre y su novia Dorita, con la promesa de que se casarían en Buenos Aires no bien él hubiera recibido su primer sueldo. Sin embargo, sucesiones de grotescos infortunios en las primeras horas en la capital desencadenan toda una serie de acontecimientos que terminan con Silvano exiliado en París.

En la segunda parte la narración, la que realmente hemos tenido en consideración para nuestro trabajo, y que lleva por título “Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos”,⁸ comienza con un Silvano desde hace tiempo instalado en París junto a su esposa Arlette y su hijo pequeño Didier, en un momento en el que la pareja está al borde de la ruptura, tanto como el París de estudiantes y obreros sublevados. La historia de Arlette es tan triste y desafortunada que, como muchos otros personajes de la novela, alcanza la categoría de lo grotesco: “—Mi padre es un cerdo, le dijo Arlette. No tengo madre. Mi padre me sacó del orfanato a los trece años y me forzó a que cantara por las calles, a los quince me cambió a un marroquí por un mono, pero el mono se murió porque mi padre le pegaba. Luego volvió y se puso de acuerdo con el marroquí para hacerme cantar en la Contrescarpe” (Copi, 1981: 88).

El otro personaje importante en la vida de Silvano en París es Solange, madre de una niña, Luciole, con la que Didier jugaba en la plaza, con la que Silvano entabla amistad; una socióloga que trabaja-

7 Es probable que el desencadenante de la historia fuese la publicación de *Tras los dientes del perro*, las memorias de su tío Helvio Botana; así al menos lo creen algunos de sus críticos argentinos, como el escritor César Aira, para quién “más que un ajuste de cuentas con su historia familiar, es la respuesta de Copi a su tío” (1991: 77).

8 Es significativo señalar el cambio de título que sufre este capítulo en sus dos versiones. En la francesa, “Les coulises”, alude a los bastidores del *Odéon*, lugar en el que desarrollan algunos de los pasajes más significativos de este capítulo. En la versión castellana, “Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos”, se refiere al mito de Cronos devorando a sus hijos, y tiene “una función irónica, en la medida en que el Mayo Francés de 1968 es visto habitualmente como el triunfo de un sector inconformista de la juventud francesa [...]; Copi parece querer decir aquí que el tiempo acabará devorando esos ideales y esa juventud (Pron 2007: 107).

ba con enfermos mentales, utilizando la música y el teatro como terapias. Se convierte en una persona fundamental en la vida del argentino, ayudándole a superar los peores momentos, principalmente los dramas ocasionados por una cada vez más descontrolada y alcohólica Arlette. Ese día en el que arranca esta parte del relato Arlette, completamente borracha como acostumbraba, llega a casa para notificar a Silvano que se va para volver con su anterior marido, el marroquí, y su padre, dejándole al cargo de Didier. Cuando salta la noticia de la irrupción de la policía en la Sorbona, Silvano está con Solange, quien se lanza a la calle, dejándole a él al cargo de los pequeños.⁹

Los acontecimientos que la historiografía sitúa a lo largo de más de dos meses, Copi los concentra en un solo día: la ocupación de la Sorbona del 3 de mayo, la construcción de las primeras barricadas el 6, la noche de las barricadas del día 10, la toma del *Odéon* el 15 y su desalojo el 14 de junio, etc. Tal y como dice Aira, en Copi “no hay más que estratos de la ficción” (Aira, 1991: 73), pues para él la historia “dista de ser un sólido sobre el que construir”. Podemos decir que *La vida es un tango* es una novela histórica que se aproxima al género de forma irónica, esto es, transgrediendo sus normas de coherencia fundamentales (Pron, 2007: 116), o sitúa a alguno de sus personajes como actores imposibles¹⁰ de algunos de los acontecimientos más importantes, y en este sentido nos recuerda al *Baudolino* de Umberto Eco, un personaje absolutamente de ficción que el autor pone como hacedor de la Historia con mayúsculas, en unos términos que resultan inverosímiles. Desde el punto de vista de los acontecimientos de Mayo, sabemos que el tratamiento paródico e incluso grotesco de los hechos no tiene porqué invalidar el objeto parodiado (Hutcheon).

9 Los dos personajes femeninos, tanto Arlette como Solange, se ven completamente transformados con la llegada de las revueltas. Solange “parecía otra mujer que una hora antes. Usaba un casco de motociclista, le brillaba la mirada” (Copi, 1981: 105). Y más adelante, “Parecían dos mujeres distintas de las que Silvano había conocido, como si el pasado de rencillas y rencores que las unía hubiese desaparecido, dejando lugar a dos amigas de siempre” (Copi, 1981: 106). Hacia el final del capítulo, poco antes de la muerte de Arlette, Silvano tiene uno de sus cambios repentinos de parecer y cae momentáneamente de nuevo en los brazos de Solange, ahora sexualizada y desinhibida: “En dos horas Solange había cambiado de ideología y hasta de gestos, parecía casi hermosa, era la primera vez que Silvano la veía reírse con tal naturalidad. La enlazó y le tocó un pecho, ella tomó un sorbo de la botella y lo besó en la boca, escupiéndole el champán adentro. —¡Cómo se liberó esta piba! (Copi, 1981: 118). Si toda la ciudad insurrecta en Copi parece más que transformada, travestida, ocurrirá lo mismo con sus habitantes.

10 Sin embargo, parece ser que el propio Copi participó de los acontecimientos de Mayo. Jorge Monteleone, por ejemplo, sostiene que estuvo en la ocupación del pabellón argentino de la Ciudad Universitaria. (Pron, 2007: 107)

Copi toma la revolución todo lo en serio que su pensamiento cínico le permite. De hecho, en un momento dado escribe que, Silvano: “Se dio cuenta de golpe que la revolución iba en serio, no por la canción en sí, sino porque el acento de quienes la cantaban venía del fondo del corazón” (1981: 108). Sin embargo, lejos de vertebrar el relato, Mayo constituye para su personaje “la mise en scène d’un destin individuel” (Combes, 1984: 173).

Caso muy diferente (o tal vez no tanto) es el del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique y su novela *La vida exagerada de Martín Romaña*, publicada en 1981. El autor estaba afincado en París cuando saltó Mayo, ocupando además una plaza como profesor en la Universidad de Vincennes, cuyos alumnos profesaban su adhesión a las revueltas de una manera “aguerrida”.¹¹ El protagonista, Martín Romaña, como hemos podido atestiguar a través de los diferentes estudios que abordan la novela, es el trasunto del autor, y muchas de las experiencias que le suceden al personaje le ocurrieron de una forma similar al propio Echenique, como puede también extraerse de sus antimemorias *Permiso para vivir*, de suerte que podemos clasificarla como novela de auto-ficción, o de *roman à clef*. Junto con la segunda parte titulada *El hombre que hablaba de Octavia* de Cádiz, el “Díptico de navegación en un sillón Voltaire” cuenta los avatares del personaje Martín Romaña que deja Lima y se instala en París con la intención de hacerse escritor; los cuales son narrados en primera persona diez años después, en forma de autobiografía, y cuyo resultado es la novela que tenemos entre manos. La obra es, por lo tanto, el mismo proceso de su escritura, el libro que se escribe a sí mismo, pues toda obra es la historia de su materialización, y ello es manifestado de forma explícita desde el inicio: “esta es la historia de un cuaderno azul que algún día necesitará de otro más, uno rojo” (Bryce Echenique, 2007: 56). El narrador, en una suerte de prólogo, justifica la necesidad de contar, a lo largo de dos cuadernos, que se corresponden con sendas novelas del díptico, su “crisis positiva”, es decir, su periodo de transformación hasta la plena madurez desde la que nos escribe, y en última instancia contar una suerte de memoria colectiva muy subjetiva de una generación de expatriados que, voluntariamente o no, recalaron en París.

La parte que nos concierne del díptico, *La vida exagerada de Martín Romaña*, es de estructura más bien clásica, aunque a veces el

11 En sus *Antimemorias* –tituladas de una manera que define perfectamente a su personaje, *Permiso para vivir*– El propio autor afirma que en Vincennes se “experimentaba con los deseos estudiantiles de mayo del 68”, además de confesar que los alumnos le calificaron como “antiprofesor”, lo cual, en esos años era evidentemente un piropo. (1993 [2003]: 226)

relato se vea arrastrado por esa tendencia del personaje a convertir el más trivial de los sucesos en algo totalmente enrevesado. Se presenta como las memorias de una educación sentimental, en primera persona, por tanto, en un narrador autodiegético que, si bien generalmente pretende justificar un conocimiento de primera mano de la materia narrada, la amplitud en su desarrollo y de los relatos secundarios que se suceden nos llevan a pensar se podría tratar más bien de un narrador-omnisciente encubierto. La obra está dividida en multitud de capítulos de extensión muy variable, que se corresponden con los episodios de las diferentes aventuras y desventuras que le van sucediendo en orden cronológico desde que dejara Lima para llegar a París, pero que deja patente también su pasado mediante el relato intercalado de su infancia y adolescencia, con la inclusión de cartas, o incorporando en el presente de la narración recuerdos y temas que ya han aparecido, de manera muy repetitiva y simplificada, a modo de *leit motiv*. Solo algunos capítulos se circunscriben estrictamente a Mayo, aunque muchos más perfilan el contexto general de la época, ambos desde la perspectiva totalmente subjetiva de su autor, que nos presenta un París y un Mayo completamente deformado, el suyo propio, a medio camino entre el relato grotesco y la novela confesional.

La presencia de Mayo en la novela se articula en torno a las quijotescas salidas del personaje, al que le ocurrirán entre barricadas disparatadas peripecias. En la pluma de Martín Romaña, inmerso en la búsqueda de una felicidad y un futuro individual, y escéptico con el compromiso político en favor del que tiene consigo mismo, las incoherencias del pensamiento del momento y un profundo poso de relativismo planean sobre toda la obra, haciéndose más palpable en la parte referente específicamente al 68 y sus aledaños.

París, ciudad luz

El París del trazado medieval, anterior a las reformas del II Imperio, por su falta de salubridad, por el hacinamiento que sufrían las clases populares a causa de las enfermedades, por su oscuridad –separadas de las fortalezas y los palacios destinados a la aristocracia–, se oponía en términos simbólicos al luminoso campo, escenario privilegiado por ejemplo de la literatura pastoral, espacio más propenso a la idealización por parte de las representaciones. Sin embargo, la modernización de la urbe, su apertura, su iluminación, facilita la aparición de una tendencia novedosa en este sentido, y la ciudad podrá empezar a prestarse si no directamente al género bucólico, sí a la aparición de sus esquemas característicos en la narrativa del momento consecutivo

a esa apertura, en una suerte de idealización. David Harvey pone el ejemplo del París de *La piel de zapa* (Harvey, 2008: 38-39).

Ese simbolismo lumínico debe mucho a la apertura de espacios que sufre París, pues ambas acciones tienen como consecuencia un esclarecimiento, hacen visible el mundo al ojo humano y lo someten al juicio de la razón.¹² *Il mito di Parigi*, como titula el crítico Giovanni Macchia a una de sus recopilaciones de artículos sobre el París de la modernidad, cimentado sobre su condición de capital de la antigua tradición medieval, con su oscuridad, su desorden, su ruido y su aire irrespirable, tras su modernización será asociada a la luz. Escuchamos sus palabras:

Parigi è matura, cioè, per avvicinarsi al mito. Assorbe del mito i caratteri fondamentali: la natura collettiva, unitaria, misteriosa e irrazionale, il senso di fiduciosa continuità nel tempo. Lontana da ogni elaborazione artificiale di efficienza pubblica e di bellezza (come fu il mito di Pietroburgo), è un simbolo luminoso che affonda le proprie radici nel buio. Gerusalemme di un mondo laico, appare come un enorme organismo in movimento, bello perché è vivo. Animato nel suo ventre da una vita sotterranea, piena d'ombre e profonda. (Macchia, 1965: 341)

El capitalismo como sistema económico, las costumbres de una sociedad que descubre en el consumo en la ciudad una forma de entretenimiento, y un nuevo mito que es el del progreso. La conjunción de estos tres elementos en una cultura de marcada herencia cartesiana no puede sino ser coronada con una importante presencia lumínica; la “ville brillamment éclairée”, será un motivo recurrente para referirse a la ciudad, un componente esencial para entender el mito del París moderno, que se traslada a todas sus formas de representación y abarca hasta la actualidad.

12 Siguiendo a Durand, el imaginario está determinado por dos regímenes opuestos, el nocturno y el diurno. “El régimen diurno valora la actividad humana, la claridad, la razón, la lucha contra el tiempo y contra la muerte. El régimen nocturno, en cambio, induce al hombre a aceptar su condición en el mundo; valora la pasividad, la contemplación, el ensueño, el tiempo y la muerte. En el ‘régimen diurno’ se integran todos los ‘mitos’ que son contrapunto de la Caída humana, y se muestran con ‘símbolos’ de altura y de luz. En cambio, en el ‘régimen nocturno’ se integran todos los ‘mitos’ y los ‘símbolos’ de las profundidades y del mundo interior y nocturno. El marco teórico del Imaginario, tal como Durand lo expresa en su principal obra, *Les structures anthropologiques de l’Imaginaire* (1969; 1980), consta de esos dos ‘regímenes’ (diurno y nocturno), así como de tres «estructuras» (esquizomorfa —o heroica—, mística —o antifráscica— y sintética —o dramática—), reduplicadas por los ‘esquemas verbales’ correspondientes (distinguir, confundir y religar, respectivamente) y fundamentadas en los ‘reflejos dominantes’ básicos (‘dominante postural’, ‘dominante digestiva’ y ‘dominante copulativa’, por este orden)”.

Ya en el París literario de Mayo del 68, al igual que el de la modernidad, comienza generalmente una soleada mañana, preferiblemente de primavera,¹³ donde su luz y su clima juegan un papel importante en la impresión que la ciudad ha de dejar en el autor que la retrata, y a posteriori en el universo simbólico de la propia obra. La luz y la atmósfera de París, únicas si lo hemos de juzgar por su tradición literaria y simbólica, es el primero de los puntos de referencia para identificar la ciudad.

En muchas de las novelas que hemos trabajado, no sólo las hispanoamericanas, la aparición de este tópico atmosférico y/o lumínico no se hace esperar demasiado, siendo frecuente incluso comenzar la narración aportando algunas impresiones sobre la luz de la ciudad.¹⁴ En el *best Seller* del escritor americano James Jones *The merry month of May*, tal cual, casi momificado en la primera página de su novela, se presenta este tópico literario: "I sit here at my window on the river in the crepuscular light of that peculiar grey-blue Paris twilight which is so beautiful and like no other light anywhere on earth" (Jones, 1971: 7).

En el tema de la luz y la atmósfera es especialmente importante, pues de la posición que adopte el autor respecto a este tópico se podrá anticipar en muchos casos la posición de la obra respecto del mito mismo de París, e incluso respecto de los acontecimientos. Entre los textos que optan en este punto por una opción mitificadora, no es extraño encontrar una asociación entre este motivo que denominamos 'atmosférico' y su utilización en favor de la también recurrente asociación entre las revoluciones burguesas y el buen tiempo. Este se repite insistentemente en la novela de Jones, también bajo esta forma:

Day after day the sweeter, less violent European sun rose to a nearly cloudless sky, pouring its unexpected bonus of warmth down upon cobblestone

13 Hemos podido comprobar la importancia que reviste en el imaginario revolucionario la estación primaveral, tanto histórica como simbólicamente. Si esta es, como parece estar diciendo las representaciones, la mejor época del año para las revoluciones, es también porque simbólicamente nos habla de ese florecimiento, ese renacer tras el frío que se pretende introducir en una sociedad determinada.

14 Esto no es efectivamente exclusivo de la poética parisina, sino que nos encontramos de lleno en la perspectiva del imaginario, de donde surgen esos elementos recurrentes o arquetípicos cuyo carácter es en muchos casos, sino directamente antropológico, al menos intrínseco a determinadas culturas. La materialización del primero en el segundo es el paso del arquetipo al mito, y es aquí donde puede presentar variantes. Recordamos otros casos en los que la luz de la ciudad constituye la materia narrativa y simbólica con la que el autor decide comenzar su obra, como la Lisboa de Tabucchi en *Sostiene Pereira*, donde la narración comienza dibujándonos un escenario donde "la città sfavillava".

and leafing tree, demonstrator and cop alike, calling us all to come outdoors: warming even the grey Paris stone, which even in 1968 was still permeated with medieval damp and chill. Such weather was an almost phenomenal thing in Paris in May. (Jones, 1971: 59)

Esta asociación de la crisis de Mayo, la ‘revuelta’ primaveral por antonomasia, y el buen tiempo pone el énfasis en el aspecto lúdico de los acontecimientos, y no actúa sin su contrario, por el cual las revueltas serían una situación bélica. Ambos estereotipos se alternan generalmente en las representaciones y ambos mistifican por igual, distorsionando por exceso y por defecto respectivamente.

Sin embargo, un tópico como el de la soleada primavera en París, tiene más que agradecer a su construcción mítica que a su correspondencia con una realidad atmosférica, y de ello se da cuenta perfectamente un irónico Martín Romaña, en su línea de desmontar los mitos de la urbe: “Como sucede a menudo en París, llegó la primavera, pero el invierno continuó como si nada. No sé de dónde han sacado tantas canciones sobre la primavera en París. Yo casi no la recuerdo sino en disco” (Bryce Echenique, 2007: 100). La romántica luna visible en un despejado cielo de la ciudad del amor es un motivo demasiado forzado comparado con el habitual estado de su climatología, y demasiado forzado también para la realidad del personaje Martín Romaña, que se siente como la versión grotesca y latinoamericana del mito del escritor en París: “Solo una claraboya para las noches de luna, pero la verdad es que en París, estas suelen ser las menos, y las más pueden ser noches de esa lluvia de mierda que a menudo se me filtraba por la maldita claraboya, justito encima de mi almohada” (2007: 14).

El epíteto de ‘ciudad luz’ para referir París, uno de los elementos más reconocibles de su construcción mítica, es recurrente por proximidad semántica a propósito de toda esa simbología atmosférica de la que hablábamos, y será así empleado por muchos de los autores. En Bryce Echenique, concretamente, este epíteto está tomado de forma paródica. Como su autor, su alter ego Martín Romaña pertenece a una clase social y a un espacio muy concreto, la alta burguesía limeña, de la cual cree necesario renegar para abrazar una nueva y progresista vida de escritor en la ciudad de la bohemia. Martín aparece cegado por el mito mismo de París:

Creía al pie de la letra que una vida en Europa suponía una buena dosis de bohemia, para ser digna y provechosa. O para estar a la altura. [...] Todas sus informaciones culturales lo llevaban a creer en eso. Quería aprender muchas cosas, en la Universidad y fuera de ella, y quería vivir con la intensidad bohemia con que muchos otros, antes que él, habían vivido en París. Esta ciudad, en particular, se prestaba para ello hasta el punto de existir

solo para ello. París era una ciudad hecha solo para gente con sus ideas y convicciones. O sea con muchas ideas y convicciones contradictorias, aunque compatibles en cierto modo. Cada día, cada hora, era una fiesta en potencia, si uno deseaba tomar la vida así. [...] Mucha gente antes que él había vivido así. Otros habían abierto la ruta. Él no tenía más que seguir el ejemplo, y saber elegir bien a las personas que lo ayudarían a darle relieve a su vida futura (Bryce Echenique, 2007: 92-93)

Pero una vez aquí, la distancia entre la idea que tiene prefigurada y la realidad chocan frontalmente. El punto de vista de Bryce Echenique es, por supuesto, el del carácter desmitificador de la parodia, que descarga en la piel de su ingenuo alter ego, personaje que se embarcaba como él mismo hizo, y como también hicieron muchos de nuestros autores, buscando vivir el mito mismo de París. El personaje Martín tendrá que darse de bruces una y otra vez con la realidad hasta transformar su ingenuidad en el escepticismo del narrador que retrospectivamente nos cuenta la historia. Cuando esto suceda, culpará a la ciudad por no haber cumplido con sus infladas expectativas, y es por eso que escribe, con cierta amargura, diálogos como la conversación que mantiene a su llegada a París, en la que utiliza sarcásticamente el motivo: “– ¡Tierra, tierra, yo lo vi primero!, mientras un estibador me grita: ¡Ya pues oiga, quítese de en medio que no deja pasar! – Pero, señor, estoy desembarcando en la dulce Francia. Voy rumbo a la Ciudad Luz. – ¡Anda a que te den por el culo, hombre!” (Bryce Echenique, 2007: 66). La alusión al título en castellano de la autobiografía de Hemingway, componente esencial del mito de París, al que aludía de pasada la cita de más arriba, se repite en la novela de Bryce Echenique de muy diversas maneras, pero siempre con esa misma intención desmitificadora

El motivo aparece con esa misma intención deconstructiva en *Libro de Manuel*, del también latinoamericano Julio Cortázar, queriendo afirmar en realidad mediante el sarcasmo que se trata de una ciudad que poco tenía que ver con aquella que idílicamente retratará Hemingway: “y ella burlándose como si realmente París fuera una fiesta con Gertrud Stein y todo” (1973: 301). Como vemos, Hemingway no inventaba nada en este caso, sino que más bien se adscribía a la larga tradición de representar el París popular en términos bucólicos, como sucedía en Balzac.

Pero si la utilización del motivo por parte de Cortázar es más bien ideológica, enmarcada en la revisión de la cultura imperialista americana y capitalista que es también *Manuel*, en *Martín Romaña* esta desmitificación responde más bien a la trayectoria vital del protagonista; habrá que esperar a la segunda parte del díptico de Bryce Echenique, *El hombre que hablaba con Octavia de Cádiz* –el cual, por cuestiones

temporales queda excluido de nuestro análisis— para que París, más allá de sus ingenuas expectativas, aparezca como la auténtica pero siempre personal Ciudad Luz de Martín Romaña.

También la sátira de Copi que es *La vida es un tango* mantiene una evidente intención paródica cuando plantea esta asociación entre la revolución y el buen tiempo de forma tan explícita como sigue: “—No hay duda, es la revolución, le dijo el señor Rodin a Silvano; este año la primavera ha llegado demasiado pronto, era de esperar” (Copi, 1981: 102-103). En el escritor y dramaturgo argentino esa deformación del tópico, consigue justamente hacerlo patente, evidenciarlo.

Conclusión

En *Libro de Manuel* de Julio Cortázar la ideologización del espacio de París, que hemos concretizado en el tópico de la ‘ciudad luz’ es evidente porque el tema del compromiso político, o la ‘función’, usando la terminología estructuralista, es el contenido vertebrador de la novela. Este compromiso, que emana de lucha por los oprimidos en América Latina, se convierte en una rebeldía contra todo lo establecido, un gran “prohibido prohibir” que encuentra su referente ideológico más cercano en Mayo del 68.

Igualmente interesantes son aquellas perspectivas que, siendo en algunos casos contrarias a los acontecimientos, emplean la parodia como arma para intentar desmontarlos. Este es el caso sin duda de Bryce Echenique, desde la perspectiva de cuyo personaje y alter ego, educado como otros “para ser virreyes de la India”, los colectivos de estudiantes, la juventud sesentayochista en general, no serían mucho más que “comunidades erótico-yerberas” como las llama en alguna ocasión. En Bryce Echenique, tras el 68 no hay transformaciones, sino desencanto que devuelve a los protagonistas rápidamente del lado de la hegemonía.

Para concluir, es importante resaltar que, a pesar de los puntos de vista divergentes sobre el 68, los tres autores convergen en la desmitificación que efectúan sobre el espacio literario de París. En el caso de Copi y Bryce Echenique, en la línea de lo que sucede en la mayor parte de las representaciones de los años 80, esta desmitificación se proyecta igualmente sobre los acontecimientos históricos propiamente dichos, de los cuales Cortázar había escrito en su inmediatez. Sin embargo, no será solamente la cronología, sino también el carácter ideológico del autor, el que determine en última instancia la idealización de las luchas del 68 en su novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César, 1991, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- Blanco Arnejo, María D., 1996, *La novela lúdico experimental de Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Pliegos.
- Bryce Echenique, Alfredo, 2007, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Madrid, Cátedra.
- Bryce Echenique, Alfredo, 2003, *Permiso para vivir (Antimemorias)*, Barcelona, Anagrama.
- Combes, Patrick, 1984, *La littérature et le mouvement de Mai 68. Écriture, mythes, critique, écrivains (1968-1981)*, París, Seghers.
- Copi, 1979, *La vie est un tango*, París, Edition Libres/Hallier.
- Copi, 1981 *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama.
- Cortázar, Julio, 1973, *ELibro de Manuel*, Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, Julio, 2006, *Obras completas VI. Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Durand, Gilbert, 1969, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas.
- Harvey, David, 2008, *Paris, capital de la modernidad*, Madrid, Akal.
- Hutcheon, Linda, 1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Cambridge, Routledge.
- Jones, James, 1971, *The merry month of May*, New York, Delacorte.
- Macchia, Giovanni, 1965, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Torino, Einaudi.
- Pron, Patricio, 2007, *Aquí me río de las modas: Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética argentina* [Tesis doctoral], Georg-August-Universität de Göttingen.
- Yurkievich, Saúl, 2004, *Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Edhasa.