

*Chapitre second*

*Trois Équatoriens à Paris :  
Alfredo Noriega, Rocio Durán, Telmo Herrera*



## *Quito no se acaba nunca*

**P**ARAFRASEANDO A VILA-MATAS quien a su vez parafrasea a Hemingway, he intentado acercarme a una ciudad que sólo conozco por procuración. ¿Cómo se puede sentir mejor un lugar que a través de la literatura y la imaginación, superponiendo la nostalgia de la propia urbe de origen? Mi añoranza de Barcelona, mi ciudad natal, me hace presentir las añoranzas de otros. Por esta razón me atrevo a hablar de Quito, a través de ficciones literarias como las novelas de Alfredo Noriega, sin olvidar las experiencias personales que han compartido conmigo mis amigos ecuatorianos.

Las obras de Noriega, *De que nada se sabe* (2002) y *Tan sólo morir* (2010), en las que Quito es protagonista absoluto, adquieren un sentido particular por el hecho de que el autor es un expatriado, ya que vive en la capital francesa desde hace muchos años. A través de estas visiones urbanas podemos acercarnos a un juego de reflejos que destilan dos ciudades a los dos lados del Atlántico, unidas por la historia de viajeros y lectores a lo largo de varios siglos y muchos kilómetros. En estas narraciones una miríada de personajes se desplaza, vive y muere en la capital ecuatoriana. Crímenes pasionales, robos que acaban en tiroteos fatales, taxistas, policías, maleantes, ingenuos, amantes, madres y hermanos. Todos pasan, vivos o muertos, por la morgue donde trabaja Arturo Fernández, de profesión médico forense, eterno testigo del destino de sus conciudadanos. Sus historias, tragedias y trivialidades son tejidas en contrapunto por el azar hasta formar un lienzo de sentido inexorable. El caprichoso tiempo atmosférico de la ciudad orquesta todos los acontecimientos y estados de ánimo, bajo la mirada del volcán y la orografía abrupta de las calles.

La ciudad es aquí un vórtice de imaginarios y realidades donde convergen la materialidad más urbana y rugosa de un lugar demasiado vivido

y su propia reconstrucción literaria. Desde la distancia se puede recrear un espacio tan geográfico como emocional. Pensemos, por ejemplo, en el cómic de Didier Tronchet, *Ma rue à Quito*, publicado en la revista *XXI* (número del verano 2011), en el que el autor, francés, nos muestra tal como ve la ciudad donde vive, en la que la extrañeza se acompaña tanto de la ternura como del temor. Con respecto a París, desde otros mundos y épocas, el norteamericano Hemingway y el barcelonés Vila-Matas se la apropiaron e inventaron con los géneros de la autobiografía y la autoficción, en *París era una fiesta*, del primero, y en *París no se acaba nunca*, del segundo. Quito y París, y por extensión, dos maneras (entre tantas otras) de ocupar una ciudad: el ser y el estar, el vivir y el imaginar.

Cotejar varios textos diferentes sobre este tema plantea cuestiones como, por un lado, la manera en que se relaciona la geografía de un lugar y la interna de un escritor, lo que nos lleva a preguntarnos qué papel tiene el tópicos en estas narraciones, en el que se manejan los conceptos de centro –civilización, riqueza, alta cultura, prepotencia– y periferia –desorden, pobreza, instintos, naturaleza indomable, muerte violenta–. Por último, reflexionar de qué forma modela la escritura la geografía de un espacio a partir del alejamiento físico y la proximidad emocional.

### **Geografía externa e interna**

En *Tan sólo morir*, Arturo Fernández discurre que, a pesar del sol mañanero, «Quito ha amanecido desanimada, algo inevitable surca por sus techos; las calles y los rostros me son familiares, no hay gesto o mirada que no pueda comprender; todo tiene una lectura»<sup>1</sup>. El mundo como texto a descifrar es una antigua metáfora que la Edad Media utilizó para honrar a Dios en todas las manifestaciones artísticas, fuera pintura, escultura o arquitectura. Leer el mundo es leer la ciudad, sus calles y avenidas, el tiempo que las ilumina u oscurece. Los recorridos y descripciones de cada travesía, parque o esquina de la capital se nos aparecen como traducciones de las vidas de la gente, tanto de personajes principales como de la masa o río humano que la transita y, como no, del escritor y su imaginario.

A través de los ojos de Hortensia, de su hijo Arturo, de los taxistas Campos y Devoto Santos, la ciudad, su historia y geografía, se van construyendo a lo largo de la narración, sus paseos, callejuelas, su peligrosísimo aeropuerto, los monumentos hermosos, las vistas majestuosas. Los nombres de las vías desfilan: la Doce de Octubre, la Venezuela, el barrio de Luluncoto, «apacible y

---

<sup>1</sup> Alfredo NORIEGA, *Tan sólo morir*, Quito, Alfaguara, 2010, p. 13.

doméstico, como si siguiera en los 70, cuando todo le parecería tener un lugar y un orden; hasta la dictadura de Rodríguez Lara...», el barrio del Centro, La Carolina, El Ejido, la Diez de agosto, el Hospital Eugenio Espejo. Cada punto y línea de los trayectos tiene un peso histórico, geográfico, político, narrativo y emocional.

### **Psico-geografía**

Quizá estemos ante una narración de espacio, una obra literaria en la que la protagonista absoluta es la geografía y su relación con lo humano. Esta intuición nos acerca a la psico-geografía, un movimiento intelectual europeo de mediados del siglo veinte, a medio camino entre lo artístico y lo sociológico. Si al principio pretendía ser, bajo la dirección de Guy Debord, una «herramienta para intentar transformar la vida urbana, al principio por razones estéticas pero con el tiempo cada vez más políticas»<sup>2</sup>, era más exactamente un medio de «explorar el impacto del espacio urbano sobre el comportamiento»<sup>3</sup>. Muchas de las cuestiones que estudia la psico-geografía (y también otras corrientes como la geo-poética o la geo-crítica) son pertinentes para abordar las novelas de Noriega.

La tradición literaria de la ciudad y el peatón se remonta a los umbrales de la urbe moderna, y particularmente de dos capitales emblemáticas, Londres y París. En la primera tenemos a Defoe y su *Diario del año de la peste* (1722), en la que la capital se muestra como un laberinto oscuro, caótico y amenazador en el contexto trágico de la epidemia. El paseante se desplaza sin rumbo, y su mirada angustiada recrea subjetivamente la población. De manera similar los personajes de Noriega pasean, caminan, huyen por sus calles. No es la peste lo que les acosa, sino la propia índole de ese hormiguero humano enmarañado. La dirección que toman parece ser guiada por los oscuros designios de la ciudad, que suelen diferir de la de los propios interesados.

Muchas ciudades literarias son presentadas como enigmas. Podemos pensar en el extraño Londres de *Confesiones de un comedor de opio inglés* (1821), de Thomas de Quincey, en el que el vagabundeo intoxicado y artístico del autor da una imagen ambigua e indescifrable de la metrópoli, un interrogante en el que toda apariencia engaña. Un arcano que roza la sacralidad, acercándonos al concepto de ciudad espiritual idealizada, como la Nueva Jerusalén de William Blake. El misterio es aquí una ciudad construida

---

<sup>2</sup> Merlin COVERLEY, *Psycho-géographie*, Lyon, Les moutons électriques, 2011, p. 7.

<sup>3</sup> *Idem.*

contra toda lógica y seguridad en «un suelo telúrico e irregular», «suspendida en el cosmos»<sup>4</sup>, «ciudad sin contornos»<sup>5</sup>, embebida en «un lio atmosférico», «la eterna primavera quiteña, otra farsa [...], de madrugada, frío, a media mañana, calor, luego viento»<sup>6</sup>. Una ciudad tan especial, tan terrible y humana que «parece recorrerse a sí misma, sugestionándose en cada esquina para existir»<sup>7</sup>. Y el volcán está ahí, sublime y amenazador como un inmenso ojo sobre Quito: «una ciudad construida al pie de un volcán letárgico esperando ansioso el instante de acabar con los quiteños»<sup>8</sup>. En esta constante personificación de la capital está su *genius loci*, el espíritu del lugar, pero no en un ámbito estrictamente arquitectónico sino mucho más amplio: la poética del asfalto y la modernidad, mezclada con el caos y el descontrol, la actividad lúdica y trágica del movimiento urbano, la intuición de un lado oculto y misterioso que sólo una mirada nueva puede revelar: «Siempre la ciudad mostrándose en los momentos más inesperados, siempre la ciudad detrás de las cosas»<sup>9</sup>. Es así como Jorge, el hermano ingeniero y homosexual de Arturo Fernández,

alcanza a ver el pico del Cotopaxi y dice que Quito tiene suerte de estar donde está; y que él también ha tenido suerte de nacer en esta ciudad andina, llena de colores intensos, de paisajes alucinantes. De vértigos, susurra, sorprendiéndose con semejante idea, como si las calles fueran abismos, las casas peñascos, la gente vegetación<sup>10</sup>.

Incluso la lluvia cotidiana y puntual tiene algo de sagrado. Es un agua que hace correr a los quiteños, «la lluvia de Quito, la mejor del mundo, la que nos obliga a ser como somos, introspectivos»<sup>11</sup>. El epicentro de todas las intrigas es la morgue donde Arturo descuartiza, cercena, examina e interpreta a los cadáveres, otras geografías diminutas que se calcan a la de la capital, -venas, arterias, vísceras- las únicas cuyo fin, de alguna manera, tiene algún sentido explicable por la iniquidad humana.

A través de las traducciones de Edgar Allan Poe por Baudelaire –particularmente de *El hombre de la multitud*- París ha adoptado y reivindicado

---

<sup>4</sup> Alfredo NORIEGA, *De que nada se sabe*, Quito, Alfaguara, 2002, p. 15-29.

<sup>5</sup> Alfredo NORIEGA, *Tan sólo...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>6</sup> Alfredo NORIEGA, *De que nada...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>7</sup> Alfredo NORIEGA, *Tan sólo...*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>8</sup> Alfredo NORIEGA, *De que nada...*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>9</sup> Alfredo NORIEGA, *Tan sólo...*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>10</sup> Alfredo NORIEGA, *De que nada...*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 75.

la existencia del *flâneur*, mezcla de *dandy* y vagabundo, para quien la ciudad es ya un suspiro de nostalgia de un tiempo pasado. Podríamos así hablar de Breton y *Nadja* (1928) o Aragon y *Le paysan de Paris* (1926), y naturalmente, del *París era una fiesta* de Hemingway y sus escritores paseantes. La deambulación con o sin rumbo predefinido está siempre cargada de sensaciones, impresiones, recuerdos. Cada lugar tiene su sentido y su memoria. Porque: «Más que historia, somos geografía»<sup>12</sup>.

La modernidad ha saqueado la belleza de antaño y ha añadido los desplazamientos mecánicos, los coches y transportes públicos. En estas novelas, el autobús y en especial el taxi son pequeños mundos en movimiento, escenarios de momentos clave: Paulina en el autobús, partiendo hacia la libertad interna que le ha dado el asesinato de su padre, el chófer Campos ayudando a Eulalia, madre desesperada que busca a su hijito accidentado por todas partes... Los protagonistas absolutos son aquí las personas de la calle: taxistas, policías, indias itinerantes que venden empanadas, ladrones. El taxista, como el memorable Campos, es el guía angélico de la capital: «[...] paño de lágrimas de esta ciudad por donde circulan desde hace siglos los más atormentados rencores, múltiples envidias, astuciosas hipocresías»<sup>13</sup>. Algunos viandantes son figuras tenebrosas, como matones a sueldo, conductores cobardes que escapan a su delito, homófobos asesinos... El entorno es a menudo violento. Pero los más son ciudadanos ordinarios, confrontados a la difícil tarea de vivir. Para Arturo Fernández, andar es escapar unos instantes a su tétrico trabajo, olvidar la muerte un rato e imaginarse en el medio del mundo:

Yo, en cambio, a la hora del almuerzo prefiero ir a caminar por el Centro. Me gusta buscar las esquinas en donde la montaña desaparece dejando a Quito como suspendida, como si estuviera abandonada en el cosmos, botada a su movimiento perpetuo, sin asidero<sup>14</sup>.

Descubrimos repetidamente esta sensación de flotamiento en la percepción de un lugar tan accidentado que sorprende que nadie se pierda. Las pendientes ascendentes y descendentes, los barrios altos o bajos (según desde dónde se miren) se despliegan como en un cuadro de Escher:

Empiezo a andar por la misma avenida por la que bajó la india, voy hacia el oeste, como ella, hacia el volcán; del lado de la ciudad de dónde vengo. De

---

<sup>12</sup> Alfredo NORIEGA, *Tan sólo morir*, op. cit., p. 160.

<sup>13</sup> Alfredo NORIEGA, *De que nada...*, op. cit., p. 96.

<sup>14</sup> Alfredo NORIEGA, *Tan sólo...*, op. cit., p. 27.

pronto tengo la impresión de subir y no de bajar, como cuando esta mañana al verla la vi bajar, mientras yo subía. La avenida no es una cuesta, está en la parte plana de la ciudad, sin embargo, yo subo, cuando otros bajan aunque vayamos todos hacia el oeste. Así son a veces las sensaciones, me digo, tan arbitrarias como los puntos cardinales<sup>15</sup>.

Así piensa Arturo Fernández al pasear. Caos geográfico y humano, de gente y actos apacibles y brutales.

### Centro y periferia

Las nociones de centro y periferia son tan esenciales como flexibles. Solemos entender el primero como lo legítimo y aceptado, y la segunda como perteneciente a un mundo aparte y transgresor. Entre Quito y París, podemos jugar con los tópicos trasnochados y decretar que la *Ville des Lumières* es el eje del mundo –un mundo centrado en la cultura occidental– y Quito un extrarradio exótico y salvaje. Como todo es relativo y toda claridad tiene su sombra, sabemos que el corazón del continente es Quito, o más bien, lo que hubiera podido ser: «la Luz de América», una luz «que atrae a los bichos alados»<sup>16</sup>. Porque en realidad, Ecuador es el ombligo del planeta, el punto cero geográfico, lo quiera o no el resto del mundo. La capital lo es también metafóricamente: un *aleph* urbano donde confluye todo lo bueno y lo malo.

Pasear puede ser una actividad lúdica y anodina, pero puede ser igualmente una ocupación subversiva, que tiende a explorar zonas periféricas olvidadas. Estas novelas muestran el acceso y rastreo de los extremos de la ciudad, dejados de lado por las autoridades. Si por el centro los personajes parecen tener una disposición más serena, los arrabales constituyen zonas de destrucción y abandono, ocupadas por personajes marginales o en situaciones desesperadas: las laderas del volcán, los bosques, los confines de la metrópolis son los destinos fatídicos de algunos: donde se suicida Cáceres, ex marido asesino, donde unos matones ejecutan a Campos a bocajarro, donde se pierde y pierde la vida María del Carmen, asediada por la culpabilidad de seguir viva. La morgue es el núcleo donde todo converge, el reducto de la muerte, adonde llegan todos los cadáveres de todas partes.

Centro y límites se expresan también en el estilo y el género: como novelas policíacas (género considerado a menudo como marginal) se muestra la inquietud y la violencia del espacio quiteño y su desorden aparente. Las dos

---

<sup>15</sup> Alfredo NORIEGA, *De que...*, op. cit., p. 38.

<sup>16</sup> Alfredo NORIEGA, *Tan sólo...*, op. cit., p. 117.



obras son terrenos poéticos explicitados por el lirismo del lenguaje y la intertextualidad, particularmente a través de la omnipresencia del poema de Borges *De que nada se sabe*. Sus versos marcan los capítulos de la novela del mismo nombre y aparece íntegramente, como por casualidad, en *Tan sólo morir*. Es un poema que nos habla de la imposibilidad de conocer tanto la propia identidad («La luna ignora que es tranquila y clara/») como el objetivo de toda existencia y recorrido («¿Qué soy? ¿Qué cumbre puede ser la meta?/»). Si el autor juega a decidir las irónicas existencias de los quiteños, la ciudad aparece imperturbable ante ellos, cómplice y verdugo.

Toda ciudad está dividida en dos, como el Londres de Stevenson en *Doctor Jekyll y Mister Hyde*, tan escindido como la personalidad de su protagonista: un núcleo rico, ordenado y limpio, hipócrita, y una periferia sucia, miserable, violenta. Cómo no pensar, los que vivimos en París, en las transformaciones que ha experimentado esta capital en el último siglo. Si antiguamente el centro era el vientre de París, hoy en día son los suburbios la fuente de violencia y el intramuros un conjunto limpio y perfecto como una tarjeta postal. En Quito las cosas parecen menos simples: aunque el centro histórico se nos aparece como el entorno plácido y hermoso de la lectura mensual de Hortensia Armendáriz en la biblioteca, no lejos es testigo de un brutal crimen pasional. Al visualizar a Paulina vadeando los barrios céntricos para saldar su cuenta con Dios, y al detective Heriberto Gonzaga siguiéndola para liquidar la suya y caer en la fascinación, podríamos transponerlos casi a algún distrito parisino, por el que tan fácilmente pasamos del autobús al callejeo tranquilo, a la deambulación sin rumbo físico pero cargado de sensaciones, impresiones y recuerdos.

### **Crítica social**

Otros trayectos son trágicos. Asistimos a accidentes de tráfico en los que huyen los culpables, vemos a maleantes secuestrando a taxistas, a policías dudosos persiguiendo a delincuentes, a gente buscándose sin cesar. La ciudad es implacable, está expuesta, y los ciudadanos son presuntas víctimas, no sólo del destino o de la mala suerte, sino de la mala organización y la corrupción generalizada. Es una visión política la que impregna toda la obra de Noriega. Descubre así el lector extranjero cómo los años setenta fueron nefastos para la Quito (como para muchísimas ciudades europeas), «asalto a mano armada contra la estética de lo que era y pudo seguir siendo la bella y colonial Quito»<sup>17</sup>. Junto con la arquitectura la población ha sufrido las

---

<sup>17</sup> Alfredo NORIEGA, *De que nada...*, op. cit., p. 35.

ofensivas de la ineptitud y la codicia que se traducen en la dejadez y la destrucción, como la escena, bien real, de un barrio que se hunde en unos segundos bajo un alud de barro, por haber sido construido en una antigua quebrada de suelo fragilísimo y deja en unas horas montones de cadáveres sobre los que trabajará el legista. Una tragedia que suele repetirse ya que «[...] nadie mira hacia las décadas del crecimiento urbano, cuando se pudo y no se hizo nada para que la ciudad creciera armoniosamente y sin poner en peligro la vida de los que venían a instalarse en ella»<sup>18</sup>. El narrador no olvida indicar la presencia de un grafiti en una pared, de lúcido humor negro: «¡Abajo el próximo gobierno! » y cita sin miedo nombres de alcaldes, presidentes y diputados incompetentes y corruptos.

### **Alejamiento físico y proximidad emocional**

En el imaginario occidental, el cemento y la aglomeración humana están sin duda más cerca de la pesadilla que de la felicidad, ésta mucho más relacionada con la naturaleza y las estampas bucólicas. Georges Perec nos explica el misterio de la fascinación por las ciudades en *Espèces d'espaces*:

Il y a quelque chose d'effrayant dans l'idée même de la ville ; on a l'impression que l'on ne pourra que s'accrocher à des images tragiques ou désespérées : Métropolis, l'univers minéral, le monde pétrifié, que l'on ne pourra qu'accumuler sans trêve des questions sans réponse.

Nous ne pourrions jamais expliquer ou justifier la ville. La ville est là. Elle est notre espace et nous ne n'avons pas d'autre. Nous sommes nés dans des villes. Nous avons grandi dans des villes. C'est dans des villes que nous respirons. Quand nous prenons le train, c'est pour aller d'une ville à une autre ville. Il n'y a rien d'inhumain dans une ville, sinon notre propre humanité.<sup>19</sup>

Pertenecemos a la ciudad. También a una ciudad, la nuestra. El hecho de trasladarse, de irse a vivir a otro lugar, desplaza toda una idea de un espacio para superponerlo en otro. De esta manera, la dureza urbana es en realidad tan proteiforme y adaptable como el ser humano, y susceptible de transformarse, a través del arte, en estrella polar de una vida, intocable y omnipresente, a la vez guía y perseguidora.

Siempre habrá distorsiones y decepciones, nostalgias, en suma. En algunos casos, lo lejano y conocido es un amuleto nefasto, que suele utilizar el

---

<sup>18</sup> Alfredo NORIEGA, *Tan sólo...*, op. cit., p. 117.

<sup>19</sup> George PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 120.

cine negro crepuscular, como es el caso de la película *Chinatown* (1974) de Roman Polanski. La temática del incesto y de la ciudad-quimera presentes en *Tan sólo morir* nos transporta a esa añoranza mítica del detective Jake Gittes por el barrio chino donde había trabajado y que da nombre a la película. Para él, Chinatown representa el “otro lugar”, una mancha del pasado que lleva “la mala suerte” que se repite a la que no se puede escapar. Como el estigma de la ciudad natal que todos arrastramos.

No hay muchos extranjeros en las novelas de Noriega: un inglés en un taxi y bastantes colombianos. El extranjero en Quito es aquél que llega de fuera de la ciudad, el Wilfredo Campos, el Devoto Santos o doña Rigoberta Núñez. Inmigración nacional que no excluye el sentirse foráneo en un lugar extraño.

Sabiendo que Alfredo Noriega es un extranjero en París, es lícito preguntarse, a través de sus novelas: ¿qué es ser extranjero? Se podrían avanzar algunas tentativas de respuesta, siempre en clave interrogativa: ¿estar en un sitio perteneciendo a otro? ¿Adaptarse o morir? En *Espèces d'espaces*, Perec propone algunas alternativas al estar en un lugar:

Ou bien s'enraciner, retrouver, ou façonner ses racines, arracher à l'espace le lieu qui sera vôtre, bâtir, planter, s'approprier, millimètre par millimètre, son « chez soi ». [...] Ou bien n'avoir que ses vêtements sur le dos, ne rien garder, vivre à l'hôtel et en changer souvent, et changer de ville, et changer de pays ; parler, lire indifféremment quatre ou cinq langues ; ne se sentir chez soi nulle part, mais bien presque partout.<sup>20</sup>

Perec era extranjero en su propia tierra. Yo misma lo soy, y también expatriada desde hace veinte años, lo cual no hace sino añadir preguntas y disipar certezas a un asunto tan personal y a la vez universal: ¿cómo hacer con el estar lejos? ¿Qué se hace con el país tomado como otro (el que se ha dejado, el que nos ha adoptado) y se gestiona la realidad?

Hablábamos al principio del París de Vila-Matas, quien ha vivido y escrito sobre ella a partir de la recreación literaria de Hemingway. El autor barcelonés nos demuestra que no sólo podemos imaginar una ciudad a través de las lecturas sino también vivirla. Él ve y experimenta ambientes urbanos, calles y edificios de la capital francesa inventándose a sí mismo como un imitador del novelista norteamericano. Un juego, una forma de vivir y una fuente inagotable de inspiración. El paseante va de una ciudad mental a otra

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 140.

*Deerie Sariols*

física o vice-versa. Tal como nos dice Péric, es nuestra propia humanidad la que pisamos, la que llevamos con nosotros, la *movable feast* eternamente luminosa y terrible.

Nos quedaremos así con la idealización de Hemingway, un americano que creó París en una sola obra a la que todos podemos transponer nuestra propia ciudad de los prodigios:

París no se acaba nunca, y el recuerdo de cada persona que ha vivido allí es distinto del recuerdo de cualquier otra. Siempre hemos vuelto, estuviéramos donde estuviéramos, y sin importarnos lo trabajoso o lo fácil que fuera llegar allí. París siempre valía la pena, y uno recibía siempre algo a cambio de lo que allí dejaba. Yo he hablado de París según era en los primeros tiempos, cuando éramos muy pobres y muy felices.<sup>21</sup>

***Deerie SARIOLS PERSSON***  
***Université Versailles Saint Quentin-en-Yvelines***

---

<sup>21</sup> Ernest HEMINGWAY, *A moveable feast*, New York, Simon & Schuster, 2009, p. 122.

# Ecuador /vs/ Ecuador : *droit de réponse de* *Rocío Durán-Barba à Henri Michaux*

À Julián,

LE THÈME DE CE COLLOQUE, « France-Équateur, regards croisés », nous a tout naturellement donné l'idée de confronter deux regards d'écrivains ayant donné naissance à deux *Ecuador*, l'un de 1928, l'autre de 2007, deux textes, l'un français, l'autre équatorien, portant sur une même réalité physique, humaine et culturelle. Le fameux ouvrage qui fit la gloire du poète Henri Michaux, *Ecuador journal de voyage*, traduit en plusieurs langues et publié à des milliers d'exemplaires par les éditions Gallimard dès 1929, contient bien malgré lui la graine d'où germera *Ecuador el velo se levanta*<sup>1</sup> que Rocío Durán-Barba publie en Équateur, aux éditions El Conejo, en 2007. Lorsque, dans son *Ecuador*, Michaux fait allusion à la postérité, il lance cet appel :

Si quelque esprit dans ce temps-là peut se mettre en relation avec ce qui restera de moi, qu'il tente l'expérience, il y aura peut-être encore quelque chose à faire avec ma personne. [...] Je me ferai plus humble que je ne suis maintenant. Il le faudra bien. Je compte sur toi, lecteur, [...] sur toi lectrice. Ne me laisse pas seul avec les morts.<sup>2</sup>

Il n'en fallait pas moins pour inciter une lectrice attentive, Rocío Durán-Barba, à s'armer de sa plume d'essayiste<sup>3</sup> d'abord, de romancière ensuite, pour

---

<sup>1</sup> Rocío DURÁN-BARBA, *Ecuador el velo se levanta*, Quito, El Conejo, 2007, 375 pages.

<sup>2</sup> Henri MICHAX, *Ecuador journal de voyage*, Paris, Gallimard, 1929, Nouvelle édition revue et corrigée, 1968, p. 77-78.

<sup>3</sup> Dans un premier temps, Rocío Durán-Barba avait fait part à Claude Couffon de son désir de rédiger un essai sur cette question, avant de d'opter pour une fiction.

ne pas laisser Michaux « seul avec les morts »<sup>4</sup> et pour régler littérairement ses comptes avec ce personnage perçu comme malfaisant et son ouvrage diabolique, considérant que ledit ouvrage présente des pans entiers qui entachent depuis trop longtemps l'image de son pays. Le plaidoyer poétique de Rocío Durán-Barba prend la forme d'une fiction novatrice que son auteure, elle-même, qualifie de « delirio literario »<sup>5</sup>.

Dans le cadre de cette communication, nous nous intéresserons à ce droit de réponse d'un genre insolite que l'écrivain équatorien oppose à l'écrivain franco-belge, mettant en scène un duel tout aussi original qu'improbable entre deux caractères que tout oppose, mais aussi entre deux regards, deux styles, qui s'affrontent sans merci, comme hors du temps, dans l'univers de cet ouvrage que nous qualifierons de roman-poème. Roman, naturellement, car l'action, riche en rebondissements et en aventures souvent burlesques – une Équatorienne kidnappe la statue d'Henry Michaux –, s'y déroule sur un mode à la fois fantastique et surréaliste, tantôt en Équateur, tantôt en France et en Suisse. D'un chapitre à l'autre, l'intrigue haletante et rocambolesque se noue et se dénoue sur un rythme échevelé, au gré d'une prose narrative mais aussi poétique dans laquelle s'imbriquent les propos jugés les plus calomnieux de Michaux, dont les vers sont cités dans leur version espagnole, en caractères gras et entre guillemets. Poème aussi, lorsque s'insèrent à leur tour – en réponse à la diffamation<sup>6</sup> – les vers que la narratrice écrit, en caractères gras également, à la louange de sa terre natale et pour sa défense.

Nous citerons en exemple, à partir du livre de Rocío Durán-Barba, les vers issus d'*Ecuador journal de voyage*, traduits en espagnol qui configurent le regard que jette la voix poétique sur le lac San Pablo et que la statue prisonnière ne cesse de réécrire :

Los lagos, comúnmente, son más bien alegría,  
Enarbolan barcas y risas, se rodean de casitas.  
Pero, tú, qué sombrío eres. [...]  
Te aplasta el Imbabura.  
Te domina, te humilla.<sup>7</sup>

À ces vers, la kidnapeuse répond :

---

<sup>4</sup> Henri MICHAUX, *op. cit.*, p. 77-78.

<sup>5</sup> J'ai retenu cette expression d'une de mes conversations avec Rocío Durán-Barba. Dans sa préface à *Ecuador el velo se levanta*, Claude Couffon précise pour sa part : « La trama de esta novela es delirante » (« La trame de ce roman est délirante »).

<sup>6</sup> « En este caso no se trataba de un lío político sino de la difamación de mi país urdida a nivel mundial », Rocío DURÁN-BARBA, *Ecuador el velo se levanta*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>7</sup> *Ibid.*, en caractères gras, p. 301.

Tenia que dar a Michaux mi propia visión sobre el mismo lugar :

Nunca olvidaré el día en que te descubrí, lago San Pablo. Eras visión celeste. Frío en la lontananza. Mar e intención de espejo. Cuadro azul pintado en un valle-capulí.

Exhibías lavanderas con anacos de hilo-enigma, blancas blusas y collares, que destilaban dulzor.

Eras la transparencia. Volcán, con rubor de choza.

Tu beldad decía poncho, trenzas y alpargatas, contorno de rondador.

Tu imagen era la Historia de la tierra de ayer. La de mañana. El siempre.<sup>8</sup>

Notre travail se propose de mettre en évidence, du moins en partie, le foisonnement et l'originalité des procédés mis en œuvre dans *Ecuador el velo se levanta* visant à infléchir-réformer-commuer la trace indélébile que les écrits de Michaux ont laissée dans la conscience de plusieurs générations de lecteurs au sujet de la géographie et de la population d'un pays que Rocío Durán-Barba voit et représente de façon radicalement différente, parce qu'elle le porte en elle où qu'elle soit, l'Équateur, auquel l'œuvre est dédiée comme suit :

Al Ecuador  
que llevo en mí  
en mi identidad  
en mi palabra  
A los que se encuentran  
en estas páginas  
A los que conozco  
A los que no conozco  
y reconozco<sup>9</sup>

Le verbe d'action « levantarse » au présent et l'article défini « el » contenus dans le titre de l'ouvrage, *Ecuador el velo se levanta*, annoncent un besoin impérieux de vérité qui s'inscrit dans un présent indépassable. Ces outils linguistiques sont ceux que l'on emploie également dans les textes de loi, les constitutions, les codes civils.

À l'instar de Jean-Paul Sartre pour qui « le langage est une activité humaine de dévoilement »<sup>10</sup>, c'est dans un jeu original et progressif de

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>9</sup> Cette dédicace, portée sur la première page du livre, est écrite à la main, de la plume de l'auteur.

<sup>10</sup> Jean-Paul SARTRE, *La responsabilité de l'écrivain*, 1946, Paris, Verdier philosophie, 1998, p. 16.

dévoilement par l'écriture que Rocío Durán-Barba va prendre le poète français aux mots et au piège de son propre texte<sup>11</sup>. Or, si le voyageur écrivain d'*Ecuador journal de voyage* savoure le jeu comme un antidote à la « pétrification qui est tout l'écrivain »<sup>12</sup>, le jeu qu'il pratique dans l'écriture apparaît aux yeux de la narratrice en première personne d'*Ecuador el velo se levanta* comme un jeu de massacre. Bouleversant les rôles, dans son *Ecuador*, Rocío Durán-Barba fait de la statue à l'effigie du poète le jouet silencieux mais rebelle et retors de son personnage, une petite femme farfelue, éprise de justice et assoiffée de vengeance.

Lassée par les échos obsédants qui se propagent autour d'une notoriété publique fondée sur le dénigrement, la haine et le mensonge cynique, cette frêle Équatorienne entêtée d'*Ecuador journal de voyage*<sup>13</sup>, originale et inventive, est un personnage haut en couleurs. À la fois magicienne, poète et peintre, jouissant d'une énergie inépuisable, elle prémédite un acte terroriste et violent, revendiqué comme patriotique, pour contraindre le diffamateur à porter un autre regard sur l'Équateur et à réécrire son livre. Après avoir soigneusement repéré les lieux et organisé son opération, elle fait irruption au « musée-de-l'Immortalité » à Paris, y salue au passage une certaine Margarita Duras et kidnappe la statue d'Henry Michaux (Henry avec un « y ») qu'elle va ensuite séquestrer pendant un temps difficilement quantifiable dans une cabane forestière du Jura, non loin d'Annecy, afin de lui demander éclaircissements et explications pour les offenses faites à l'Équateur et aux Équatoriens. Le ton est donné dès le premier mot du roman, « ¡Basta! », marquant clairement l'insurrection de la narratrice iconoclaste contre l'adulation servile – et à son sens usurpée – qui auréole un texte insultant et sombre, porté aux nues par la critique internationale mais aussi par certaines élites équatoriennes.

Les moteurs de l'action sont une accumulation exacerbée de griefs, une rage souvent cocasse et une détermination à toute épreuve. Rétablir la justice passe par une lutte corps et biens – toute sa fortune y passe – contre le mépris

---

<sup>11</sup> « “Ha caído en su propia trampa”, le dije con indignación. “¡Lo más grave que se ha escrito contra mi país es *Ecuador!* Aunque también contenga una serie de páginas ininteresantes” », Rocío DURÁN-BARBA, *Ecuador el velo se levanta*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>12</sup> Henri MICHAUX, *Ecuador journal de voyage*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>13</sup> La narratrice-protagoniste est entêtée d'*Ecuador* au sens propre comme au figuré : elle connaît par cœur les vers de Michaux qui l'obsèdent et tournent en boucle dans sa tête. Mais elle se retrouve également affublée d'un couvre-chef insolite, constitué d'exemplaires d'*Ecuador*, qui, tels des ventouses, se sont fixés sur sa tête et qu'elle ne parvient pas à déloger. Avant que la noirceur de l'écriture s'estompe et que l'épaisseur des pages ne s'amenuise, elle devra à maintes reprises dissimuler cet insultant bonnet de honte et de rage sous des coiffes typiques de son pays.



aveugle et sourd avec lequel Michaux, rebaptisé « Odio »<sup>14</sup> (Haine<sup>15</sup>), traite l'Équateur. La vengeance<sup>16</sup> est l'ingrédient majeur de l'ardeur justicière<sup>17</sup> qui sera dépensée sans compter, tout au long du roman, pour laver l'honneur et la réputation de son « terruño »<sup>18</sup> (son petit coin de terre) :

« La venganza es un plato que se come frío », dice un sabio proverbio francés. Sabio y, sobre todo, práctico. [...] Planearía la venganza.<sup>19</sup>

Afin de mettre l'écrivain statufié à l'épreuve de son propre texte, la narratrice-poète tapisse et dalle le chalet, du sol au plafond, de tous les exemplaires d'*Ecuador journal de voyage*, qu'elle achète dès leur publication, dans le but d'enrayer le flot de la médioscience. Au cours de ce face à face avec la statue de l'immortel Michaux, elle va déployer toute une batterie de stratagèmes pour susciter les réactions de son interlocuteur et obtenir réparation. Interrogatoire de type policier, tentative d'assassinat, stratégies de séduction, humour décapant qui tourne en dérision les initiales de Michaux, H&M, analogues à celles qui représentent une marque de vêtements bon marché, recours aux pouvoirs surnaturels, invocation des forces de la nature, consommation sans modération de chocolat équatorien, velléité de pardon et de réconciliation, tentative avortée d'exorcisme, convocation du chamane Taita Marcos pour soigner le malade, danses traditionnelles, vêtements Saraguro, magie, incantations, partage de drogues hallucinogènes... Rien n'y fait, Michaux est soupçonné d'avoir signé un pacte avec le diable et sa statue ne fait que réécrire à l'infini toujours le même texte. Fatalement figé dans un impossible reniement, il semble condamné pour l'éternité à n'être que lui-même, en quelque sorte :

---

<sup>14</sup> Rocío DURÁN-BARBA, *Ecuador el velo se levanta*, op. cit., p. 83.

<sup>15</sup> Le diariste voyageur évoque lui-même ce vide qu'il a à la place du cœur, dans le poème « Je suis né troué », situé à l'équateur du livre :

Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine,  
Mais il y souffle un vent terrible,  
Dans le trou, il y a haine (toujours), effroi aussi et impuissance [...]  
C'est à gauche, mais je ne dis pas que c'est le cœur.  
Je dis trou, je ne dis pas plus, c'est de la rage et je ne peux rien. [...]  
Une femme peut-elle se contenter de haine ?

Henri MICHAUX, *Ecuador journal de voyage*, op. cit., p. 94-96.

<sup>16</sup> « *VenganzaVenganzaVenganza* » est mis en valeur grâce à la police de caractères Lucida Handwriting, qui rend compte, tout comme la répétition, de cette obsédante nécessité (p. 345). Ce procédé stylistique, forme donnée à l'écho, se retrouve dans d'autres œuvres de Rocío Durán-Barba.

<sup>17</sup> « Yo podía constituirme en tribunal no-convencional », Rocío DURÁN-BARBA, *Ecuador el velo se levanta*, op. cit., p. 26.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

El afamado libro Ecuador se rehacía contra mi voluntad. Sin alteración alguna. Sin discusión ni explicación por parte del autor. Yo estaba cansada de estrellarme con su actitud de momia. Empezaba a tambalearme entre la imposibilidad y el fracaso.<sup>20</sup>

El libro era el mismo.

El hombre había guardado mutismo. Con ropaje de mármol, se había mantenido distante. Sordo. Su fuerza se había limitado a la repetición del pasado. Del pasado, monumento a lo inamovible.<sup>21</sup>

Pour éclairer les raisons qui ont conduit à tant de pugnacité, en dépit des phases de découragement face à un adversaire pétrifié, au texte figé, il convient de rappeler quelques éléments inhérents à l'écriture d'*Ecuador journal de voyage*. Tout d'abord, Henri Michaux ne rêvait pas de découvrir l'Amérique latine mais l'Asie. Son parcours en « pays maudit d'Équateur »<sup>22</sup>, peuplé de « brachycéphales »<sup>23</sup> lui apparut d'emblée comme une erreur d'aiguillage génératrice dès sa conception d'une profonde insatisfaction, laquelle s'exprime dès les premières lignes :

Voilà deux ans qu'il a commencé, ce voyage. On m'avait dit : « Je t'emmènerai. » Deux ans, une sorte de constipation et maintenant, c'est pour mardi matin.<sup>24</sup>

Le même mauvais esprit, volontiers condescendant, l'eût animé s'il avait dû se rendre dans tout autre endroit du monde que l'Orient. Dans une partie du journal qui s'intitule « La crise de la dimension », la désillusion et le manque d'enthousiasme s'inscrivent dans la permanence d'un état saisi hors du temps chronologique, puisque non daté précisément, et s'expriment ainsi : « Aucune contrée ne me plaît : voilà le voyageur que je suis »<sup>25</sup>. Plus tard, et plus loin dans le texte, avec l'indication précise cette fois de la date du 25 avril, le journal consacre son espace au poème « Je suis né troué » dont les vers se veulent repoussoir de tout apprivoisement : « Petit village de Quito, tu n'es pas pour moi. / J'ai besoin de haine, et d'envie, c'est ma santé »<sup>26</sup>. De

---

<sup>20</sup> Rocío DURÁN-BARBA, *Ecuador el velo se levanta*, op. cit., p. 333.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 357-58.

<sup>22</sup> Henri MICHAUX, *Ecuador journal de voyage*, op. cit., p. 32.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>26</sup> Henri MICHAUX, *Ecuador journal de voyage*, op. cit., p. 94.

fait, son texte devient le récit d'un refus de voyage – en Équateur ou ailleurs – et prend la tournure d'une chronique d'un ennui qui englobe tout, annoncé dès la page 15 : « Il est extraordinaire comme cette damnée planète avec ce peu de tout qu'elle possède peut être embêtante » ; agacement qui sera glosé vingt pages plus loin : « nous faisons tout mal, nous n'en pouvons plus de rester sur cette écorce »<sup>27</sup>.

Désabusé et critique, l'auteur scellera l'échec du double projet voyager/ écrire dans la préface de son ouvrage, en reconnaissant son inaptitude doublement coupable : « Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage. Mais, au moment de signer, tout à coup pris de peur, il se jette la première pierre. Voilà ». Ce n'est pas un toast porté a posteriori ni à l'Équateur, ni à la forme littéraire choisie, mais bien une invitation lapidaire à ouvrir un cadeau empoisonné de frustration, son journal, qu'il débute le « Dimanche de Noël 1927 » à Paris et dans lequel, au bout de onze lignes, on peut lire : « Déjà je tue ce voyage. Je le croyais si grand. Non, il fera des pages, c'est tout. »

Enclin à un narcissisme pleurnicheur<sup>28</sup>, incapable de se laisser porter par la curiosité, par l'ouverture d'esprit et de cœur qui sied aux découvreurs, le diariste insensible, déçu par nature, ne verra aucun exotisme dans les paysages extérieurs qui s'offriront vainement à lui durant la traversée de l'océan, puis au cours des nombreux mois passés en Équateur, au Pérou, en Amazonie, au Brésil... Qualifié par le critique Jean-Pierre Martin, exégète de l'œuvre de Michaux, de « voyageur égotiste »<sup>29</sup>, le je poétique, essentiellement centré sur son cœur malade, ne parvient à exprimer que l'enfermement en soi, l'emprisonnement dans un vide ontologique.

Le poète semble refuser d'endosser dans cet ouvrage le rôle de diariste aventurier en territoire inconnu pour ne se présenter que sous les traits d'un éthéromane, consommateur de laudanum et souffrant d'insuffisance aortique et respiratoire, l'anti-reporter froid et amer d'une guerre intérieure. Aspire-t-il à « une identité littéraire autre, [qui soit] irréductible à la biographie » au jour le jour, comme l'affirme Jean-Pierre Martin<sup>30</sup> ? Avant même l'arrivée en Équateur, l'image de « l'anticalendrier de la mer »<sup>31</sup> anticipait l'indicible, l'impossibilité

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>28</sup> « J'ai fait à ma façon mon Narcisse. Mais il y a déjà longtemps que mon journal m'embête », *Ibid.*, p. 71.

<sup>29</sup> Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, Librairie José Corti, 1994, p. 311.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>31</sup> Henri MICHAUX, *Ecuador journal de voyage, op. cit.*, p. 13.

de coucher sur le papier toute expression ou description de l'immensité, insaisissable dans le temps, un temps qui, au fil du voyage et des pages, n'est plus précisé :

Déjà écrire d'imagination était médiocre, mais écrire à propos d'un spectacle extérieur !

Bas et bassement je m'étais dit aujourd'hui : « Ce que tu as vu, tu pourrais encore le peindre en couleurs ».

Mais le moi de moi n'a pas voulu et sur la toile sont apparus mes larves et mes fantômes fidèles, qui ne sont de nulle part, ne connaissent rien à l'Équateur, ne se laisseraient pas faire.<sup>32</sup>

Dans cet anti-journal de voyage, la réflexion sur le travail de l'écrivain aboutit au constat à la saveur insipide qu'écrire revient à « donner du mangeable à chacun »<sup>33</sup>. L'essoufflement qui envahit le vers « Écrire, écrire : tuer, quoi »<sup>34</sup> est caractéristique de la fragile condition physique du poète qui se vit en perpétuelle instance de mort.

Pour beaucoup, y compris pour la narratrice de *Ecuador el velo se levanta*, cette santé fragile, narco-dépendante et tachycarde serait à la source de cette vision pessimiste d'un monde étriqué, uniforme et monochrome, manquant décidément de sublime, une vision dans l'air du temps selon Jean-Pierre Martin qui précise dans son étude que « dans ces années vingt, le nomadisme sceptique est presque déjà un lieu commun. [...] L'exotisme se porte blasé, désabusé, dandy »<sup>35</sup>. Aussi gigantesque soit-il, le paysage qu'offrent les volcans andins n'apporte aucun réconfort, ne génère aucune envolée sensorielle ou spirituelle, mais bien plutôt la désillusion. Le titre espagnol « La cordillera de los Andes »<sup>36</sup> semble augurer un poème empreint d'exotisme et de démesure, mais il débute par ce vers « La première impression est terrible et proche du désespoir » et il n'y aura pas de deuxième impression.

Au neuvième mois de son voyage, sa « conviction est faite. Ce voyage est une gaffe. Le voyage ne rend pas tant large que mondain. [...] On trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur »<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> Henri MICHAUX, *Ecuador journal de voyage*, op. cit., p. 73.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>35</sup> Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, op. cit., p. 313.

<sup>36</sup> Henri MICHAUX, *Ecuador journal de voyage*, op. cit., p. 33.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 120.

... Les murs d'une cabane du Jura, couverts de son *Ecuador*, voilà ce que la statue de Michaux va devoir méditer dans *Ecuador el velo se levanta* : sa vérité, vitrifiée, s'affiche sur tous les murs, comme autant de miroirs et d'échos visant à le mettre au supplice et en demeure de répondre, de réécrire, dans une véritable guerre d'usure que lui *livre* la plasticienne équatorienne. La vengeance de cette femme s'énonce comme « histórico-necesaria »<sup>38</sup> et suit la ligne d'un « romanticismo reivindicatorio », « radical »<sup>39</sup>. Son action et ses vers se doivent de transfigurer *Ecuador*.

Liée par la magie du verbe poétique et des songes aux forces surnaturelles émanant de la « vigueur des Andes »<sup>40</sup> et du savoir ancestral des chamanes, la narratrice va et vient, légère, aérienne, et laisse libre cours à la gamme polychrome des essences de la nature issues du spectacle qu'offrent à ses regards les volcans andins :

Me quedé embelesada ante la vista. Y fui neblina en la blancura de la nieve. Chispa en el estallido de un volcán. Gota en la cascada de todos los deshielos. Fui pluma de un cóndor de volar altivo. Hilo del manto telúrico que iba espejeando la historia de ese mundo. Mi mundo. Fui un poco de los Andes. Un poco de su azul.<sup>41</sup>

Elle arpente aussi bien les villes de l'Équateur que Paris, Saint-Genis, Annecy ou Genève, démontrant sa capacité à évoluer dans le monde pragmatique de son siècle, un siècle consumériste, économiquement globalisé et branché sur Internet. Elle y croise une myriade de visages, hommes et femmes de toutes origines, dont elle parle la langue ou le dialecte, dont elle connaît les codes vestimentaires, culturels, sociaux, du camionneur au chocolatier collectionneur de sucres (ex-monnaie équatorienne), du clandestin au gardien de musée, en passant par les fonctionnaires de police.

La moindre particule élémentaire de la planète est une invitation au voyage vers la cime des Andes ou le long des vallées et des rivages du pays du milieu du monde. Les distances ne sont plus un obstacle et tous les sens sont en éveil au cours de ces envolées hallucinatoires. La variété des images poétiques créées, l'abondance de synesthésies, l'usage de typographies différentes et de tailles de caractères changeantes sont autant de figures qui transcendent et

---

<sup>38</sup> Rocío DURÁN-BARBA, *Ecuador el velo se levanta*, op. cit., p. 25.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>40</sup> Rocío DURÁN-BARBA, *Ecuador el velo se levanta*, op. cit., p. 29.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 163.

commutent en surréalités le fiel que distillent les vers intro-réalistes de Michaux. Dans ce roman-poème, le chapeau-livres qu'arbore l'Équatorienne est la métaphore de l'entêtement et de l'obsession dont il faudra se défaire. Ce couvre-chef insolite, véritable fardeau, rescapé d'une avalanche de milliers d'exemplaires d'*Ecuador journal de voyage* que la narratrice reçoit sur la tête, se couvre tour à tour de voiles, d'écharpes en provenance des diverses régions d'Équateur. Sans ces parures, il lui serait impossible de sortir sans trop attirer l'attention. Or, au fil des chapitres, la lutte incessante menée sous ces accoutrements, contre la calomnie, s'avèrera libératrice : les pages du chapeau de livres s'effaceront et disparaîtront peu à peu, montrant de ce fait que le verbe et l'action insatiables de la narratrice sont aptes à gommer la noirceur et à transmuter l'image de l'Équateur telle qu'elle a été jusqu'ici présentée à la postérité. Le but est d'être comme dé-livrée de Michaux.

La vision de l'Équateur qui s'offre au lecteur d'*Ecuador el velo se levanta* se veut plus juste, digne, authentique, proche des communautés indigènes, sensible aux légendes et attentive à l'histoire qui cimentent une nation à l'avant-garde d'un regard nouveau à jeter sur le monde. Au fil du texte, la requérante fait naître des tableaux surréalistes qui constituent un antidote à l'infamie<sup>42</sup>, l'abomination, le mensonge, l'ignorance et l'insensibilité qu'elle lit dans le journal de voyage de Michaux. Et même s'il est impossible que cette statue, cet Immortel, réécrive son texte, tout figé qu'il est dans un marbre veiné d'aigreur et de suffisance, le monument Michaux n'est pas immuable.

C'est sans doute pourquoi, avec le panache de l'autodérision et de l'humour, le roman-poème de Rocío Durán-Barba propose littéralement de pulvériser ce que l'on a coutume d'appeler un « monstre sacré », afin de laisser le champ libre à son *Ecuador* dé-livré du génie malfaisant de cet autre *Ecuador*, « sin otra ambición que la de transparentar la belleza de [su] patria »<sup>43</sup>. Voir et révéler, dire pour donner, telle est la finalité de ce règlement de comptes littéraire avec un Michaux qui ne s'est pas laissé séduire par ces Andes qui, pour Rocío Durán-Barba, « son capaces de causar espejismos de ensoñación »<sup>44</sup>.

**Nathalie LALISSE-DELCOURT**  
**Université Paris Ouest Nanterre La Défense**  
**CRIIA - EA 369**

---

<sup>42</sup> « *Ecuador* representó fama para su autor. Para mi país una infamia », Rocío DURÁN-BARBA, *Ecuador el velo se levanta*, op. cit., p. 174.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 243.

*Paris, mythe poétique équatorien :*  
*desde la capital de los MalGenioS (2000)*  
*de Telmo Herrera<sup>1</sup>*

**L**A FLÂNERIE, action de se promener sans hâte ni but, permet de s'abandonner à l'impression du moment et suppose une forme d'inaction où le corps, bien qu'en mouvement, assume une disposition passive. D'où une forme d'errance par laquelle le flâneur s'exerce délibérément à la perte de soi<sup>2</sup>. Le recueil de poèmes en prose de Telmo Herrera (Mira, Équateur, 1948), *Desde la capital de los MalGenioS*, qui a pour sous-titre *Paris 1995-2000*, publié en 2000, semble relever de cette flânerie, topique parisien depuis Beaudelaire : il se construit en déambulations dans Paris mais aussi en déambulations intérieures, manifestes dans les pensées les plus intimes d'un « yo » poétique qui se livre au lecteur et, ce faisant, s'affirme comme conscience poétique. Déambulation et flux de pensée se combinent, entre Paris et Quito, pour créer une poésie du mouvement aux dimensions métatextuelles.

Comme Walter Benjamin l'a montré s'agissant de Paris<sup>3</sup>, l'observateur y est confronté à un paysage urbain qui est aussi un ensemble de mouvements et de signes. La voix poétique équatorienne immergée dans Paris devient ici actrice de la mobilité ambiante. La voilà confrontée à une expérience sensorielle,

---

<sup>1</sup> Telmo HERRERA, *Desde la capital de los MalGenioS, Paris 1995-2000*, Paris, Artes finales Editeur, 2000.

<sup>2</sup> Charlotte HESS, « La flânerie dans l'espace public : du geste conceptuel au geste performatif », [www.zonesdatraction.org/IMG/doc/espace\\_pub\\_flanerie\\_taille\\_dv.doc](http://www.zonesdatraction.org/IMG/doc/espace_pub_flanerie_taille_dv.doc), consulté le 31 janvier 2011.

<sup>3</sup> Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, (1939) 1989.

et souvent sensuelle, qui prime, qui envahit la conscience et la submerge, rendant impossible la saisie globale non seulement de l'espace urbain mais de la pensée. Ce phénomène de la discontinuité se manifeste dans la forme originale du recueil, ensemble de fragments-impressions ou fragments-sensations. Ces derniers, alors, occupent l'espace physique de la page non pas comme une continuité textuelle, celle des phrases et des strophes, mais sous la forme, verticale, de groupes de mots superposés dont le découpage défie la syntaxe et la métrique. La verticalité associée aux ruptures abruptes préside à cette poésie du mouvement.

Comme nous tenterons de le montrer, la poésie de Telmo Herrera surgit de l'éloignement dans un Paris flâné, avec son lot de petits chocs et de rencontres, non sans humour. Il conviendra de cerner le Paris que ce « yo » poétique présenté d'emblée comme équatorien construit, ou plutôt reconstruit, au prisme de son seul regard. Paris y apparaît comme un ensemble de signes qui résonnent et se font écho. Ils l'invitent à l'interprétation, moteur de l'écriture, et, simultanément, à une réflexion sur l'écriture même. L'écriture « musculaire », modulée par des rythmes qui rendent compte de la double mobilité, consciente et inconsciente, débouche ainsi sur des « fictions perceptives »<sup>4</sup>, celles d'un Paris équatorianisé.

### **Genio et genios : Paris, ville-texte du poète équatorien**

Le « yo » anonyme du recueil est avant tout un lecteur ; il lit sur le Pont des Arts, dans le métro, dans les cafés ; il évoque ses lectures avec ses interlocuteurs ou en son for intérieur, dans ses flux de pensée ; il rencontre plusieurs écrivains, connus et inconnus ; il écrit lui-même et aspire à être lu. C'est à la lumière de ses lectures qu'il regarde Paris, un Paris qui, dès lors, n'est plus un espace urbain mais un espace littéraire dont Karlheinz Stierle rend compte dans un ouvrage au titre parlant, *Le mythe de Paris. Signes et conscience de la ville*<sup>5</sup>. Le regard du « yo » poétique s'attache ici à relever les signes manifestes de ce Paris mythique, inscrivant d'emblée le recueil dans un réseau de topiques et de références qui donne à l'ensemble sa dimension métatextuelle. Écrire à Paris autour de ses expériences parisiennes, c'est proposer un discours sur l'écriture et l'art, préoccupation au centre de toute l'œuvre de Telmo Herrera, de ses précédents recueils, *Algo así como un*

---

<sup>4</sup> Charlotte HESS, *op. cit.*

<sup>5</sup> Karlheinz STIERLE, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.



*poema*'78 de 1981, *Correo Aéreo – Par avion – Air Mail* de 1978, *La publicidad, cuentos de hadas del siglo XX* de 1977, comme de ses romans, notamment *La Cueva* de 1995<sup>6</sup>.

Le titre *Desde la capital de los MalGenioS* l'illustre, qui fonctionne lui-même comme une condensation de signes et de sens. La voix poétique s'exprime depuis une capitale qui est d'abord celle d'un génie que le regard, par la typographie, distingue d'emblée (« **Mal** » se détache de « **Genio** » par leur majuscule en gras respective) et au singulier (le **S** majuscule gras se détachant à son tour du mot « **Genio** », en minuscules). Ce génie, au singulier et posé comme universel, renvoie alors à un Paris présenté depuis Walter Benjamin comme la « capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », centre de gravité de la pensée et de nouvelles formes d'écriture. Paris est elle-même génie ; elle irradie ; et se trouver dans cette capitale, c'est déjà s'abreuver à une source d'inspiration qui transfigure le « yo » promeneur en poète créateur. Paris est alors un génie au sens étymologique du terme, un esprit qui influence, envahit, habite comportements et pensées.

Au pluriel, elle est la capitale de ces « Genios » avec la majuscule respectueuse, auteurs qui ont bouleversé les arts et auxquels la voix poétique rend hommage. Le recueil crée ici son Paris mythique. Aux côtés d'un Picasso, par exemple, se trouve l'allusion à la figure tutélaire de Juan Montalvo, glissée ludiquement dans les références techniques : « Este libro se acabó de imprimir en una « impresora laser » de un amigo del Arte, pariente de Juan Montalvo, el 24-05-2000 »<sup>7</sup>.

La filiation de ce recueil avec Juan Montalvo est double, par le truchement de la personne de l'éditeur, mais aussi et surtout par celle de l'auteur, un intellectuel équatorien lui-même ami des arts. Rappelons que Telmo Herrera n'est pas seulement poète, mais romancier, dramaturge, graphiste abstrait, metteur en scène, acteur de théâtre ou de cinéma « cuando se presenta la ocasión »<sup>8</sup> comme il le dit lui-même. C'est le mythe d'un Paris capitale des arts, dans leurs multiples manifestations, que s'approprie du point de vue équatorien le recueil. En l'occurrence, la figure du génial

---

<sup>6</sup> Telmo HERRERA, *La publicidad, cuentos de hadas del siglo XX*, Séville, C.A.A Editores, 1977 ; *Correo Aéreo - Par avion - Air Mail*, Séville, C.A.A Editores, 1978 ; *Algo así como un poema*'78, Madrid, Ediciones Playor, 1981 ; *La Cueva*, Quito, Paradiso Editores, (1995) 2003.

<sup>7</sup> Telmo HERRERA, *Desde la capital de los MalGenioS, Paris 1995-2000, op. cit.*, p. 21. Fidèle à une écriture-flânerie, sans but apparent, le recueil est organisé en fragments. Aussi, si les fragments sont numérotés, les pages, en revanche, ne le sont pas. Afin de faciliter l'analyse, nous avons numéroté les pages.

<sup>8</sup> *Ibid.*, sur la couverture du plat arrière.

Montalvo participe de l'appropriation de ce mythe, auquel elle reste associée en Équateur. Dès 1857, lors de son premier voyage à Paris, Juan Montalvo y avait rencontré des intellectuels influents, de Lamartine à Proudhon<sup>9</sup>.

Paris représente également l'espace artistique par excellence, parce qu'il est en outre un espace-refuge pour des artistes assoiffés de liberté créatrice. À ce titre, la figure de Montalvo associée à ce motif parisien contribue à façonner une certaine représentation du travail de l'écrivain, assumée ici par le « yo » poétique. L'artiste doit renoncer à la facilité, accepter de nombreux sacrifices, travailler humblement dans l'ombre, pour créer une œuvre digne de ce nom. À l'instar de Montalvo mort à Paris dans la misère, la pauvreté caractérise les amis artistes et *alter ego* du « yo » poétique. Pour se rendre à un dîner littéraire, l'artiste inconnu et méprisé doit s'endetter afin de trouver de quoi payer son repas :

La cena, claro, la  
pagarás tú.

Es muy caro el precio  
de entrada.  
Solo para reservar ya  
te han cobrado  
una fortuna.<sup>10</sup>

La pauvreté est posée comme le garant de la liberté de pensée. Pour conserver cette liberté, Juan Montalvo, virulent polémiste, avait renoncé à plusieurs charges qui lui auraient assuré une sécurité matérielle, et fait le choix de s'exiler à Paris. C'est cette attitude que semble faire sien le « yo » poétique<sup>11</sup>. Pour ce dernier, l'artiste est nécessairement un artisan de l'ombre. Le recueil est d'ailleurs fabriqué à la main par l'auteur, en 21 exemplaires seulement. Montalvo, en son temps, tardait à publier, faute d'argent – refusant néanmoins tout compromis – *Siete Tratados* dont le premier tome paraît finalement, grâce à l'appui d'un entrepreneur de Besançon, en 1882<sup>12</sup>. Le mythe du Paris des arts, le motif de la liberté créatrice, le topos de l'artiste marginal et affamé se rejoignent dans la figure tutélaire de Montalvo ; ils se

---

<sup>9</sup> Galo PÉREZ, *Remembranzas de la vida y obra de Juan Montalvo*, 2003, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 35.

<sup>10</sup> Telmo HERRERA, *op. cit.*, p. 74.

<sup>11</sup> Sur les séjours à Paris de Juan Montalvo, voir Darío LARA, *Juan Montalvo en París*, Quito, Subsecretaría de Cultura - I. Municipio de Ambato, 1985.

<sup>12</sup> Antonio SACOTO, *Juan Montalvo: el Escritor y el Estilista*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973, p. 103.

font écho pour proposer une réflexion sur le cruel labeur de l'écrivain et l'ingratitude de l'écriture.

Le flâneur narre en effet des rencontres qui alimentent cette représentation de l'artiste maudit. Associées au motif d'un Paris bohème, elles rappellent d'autres figures tutélaires de la littérature équatorienne, celles de la « génération décapitée » : Menardo Ángel Silva, Ernesto Noboa Y Caamaño, Arturo Borja et Humberto Fierro. Ces précurseurs du modernisme en Équateur, largement influencés par les symbolistes français, apparentés à ce Paris littéraire à travers les influences revendiquées de Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine, incarnent l'amour d'un art pur, dégagé de tout compromis, au nom duquel ils choisissent le suicide, sacrifice ultime. Ces thèmes de la douleur d'écrire, du mépris enduré par l'artiste, du désespoir de n'être ni lu ni reconnu, du suicide même, surgissent ici dès la dédicace. C'est à tous ces auteurs « décapités », à travers leurs avatars contemporains, fruits de ses rencontres parisiennes, que le « yo » équatorien à Paris dédie son ouvrage. Ce dernier, de nouveau, par le mythe de Paris, s'inscrit dans une communauté littéraire universelle, tout en reconnaissant sa filiation équatorienne :

Dedicado a los  
escritores  
que deambularon  
por los corredores del  
Metropolitano de París  
con sus manuscritos  
bajo el brazo  
y que desesperados se  
lanzaron a las rieles  
como el caso de un  
chileno  
que se botó de un  
décimo piso  
con los manuscritos atascados entre los  
dientes.<sup>13</sup>

La figure de l'écrivain marginalisé et maudit scande le recueil. Elle resurgit dès le rappel des droits d'édition :

---

<sup>13</sup> Telmo HERRERA, *op. cit.*, p. 21.

Otros, ya ni intentan  
escribir.  
Se suicidan.

Juan, de Guatemala,  
había venido a que  
Miguel Ángel Asturias  
le diera una  
“manito”  
no le había dado ni la  
mano.

Carlitos, de México,  
lo conocí  
en el Resto U  
de la Cité  
Universitaire había  
venido  
jugándose el todo por  
el todo  
por la poesía  
y un buen día...

Un mes después supe  
que Roberto  
de Argentina...<sup>14</sup>

Le Paris littéraire mythique, « Genio » pour des écrivains-« genios » du monde entier, épouse aussi la représentation de la ville comme une jungle urbaine, comme un « mauvais génie » qui fascine et séduit pour mieux rejeter, topique de la métropole moderne déshumanisée dès Balzac. Force est de le constater, la diversité des motifs crée un réseau de sens, servi par la narration poétique des déambulations du « yo » dans Paris. Mais ce réseau devient aussi le matériau d'un discours métatextuel, narration de la transformation du promeneur en « yo » poète, lui-même tourmenté par ses mauvais « genios ».

La voix équatorienne se frotte aux mythes parisiens pour mieux s'affirmer comme créatrice, à l'écoute de ses propres génies, inspirations, angoisses, doutes, à leur tour décryptés et mis en formes. Déambulant dans une ville-texte autant, si ce n'est d'avantage, qu'une ville-espace, « yo » devient l'auteur de sa propre fiction poétique. Au-delà des rencontres, il se rencontre lui-même.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

Tout se passe comme si lire et chercher à lire les signes de la ville était se révéler à soi-même comme conscience poétique. Le « yo » tire son propre génie d'un Paris des génies réappropriés.

### **Mal genio et malos genios : de la déconstruction à la réappropriation du mythe**

Notons que « yo » écrit « depuis » Paris. *Desde* pointe en creux qu'il n'est pas *de* Paris, même s'il se trouve *à* Paris. « Yo » est un étranger qui découvre la ville au quotidien. En effet, s'il n'est jamais décrit, « yo » se pose d'emblée comme un Équatorien à Paris, à travers des liens affectifs forts qu'il aime à évoquer. Le fragment 3 le dépeint en oncle ardemment attendu à Quito par une fillette, sa nièce :

Dicen que los pájaros  
alrededor del  
aeropuerto de Quito  
se han quedado  
sordos,  
por eso  
no pían, me escribió  
Lucía, una sobrina,  
la que en vez de jugar  
con muñecas, tirotea,  
desde su azotea  
a los aviones que van  
a aterrizar  
salvo – dice – en el  
que llega su tío.<sup>15</sup>

Le terme *Desde* du titre ancre le recueil dans le genre du récit de voyage. Les fragments-impressions sont les notes du témoin d'une réalité exotique, parfois insolite, pour un lecteur équatorien. Il se crée alors un mouvement supplémentaire, sous la forme de va-et-vients entre un ici et un là-bas, manifestes dans l'évocation de ces parents, amis ou voisins restés à Quito, non sans nostalgie.

Pour le promeneur étranger, la ville est espace tangible, balisé par des référents bien réels et connus de tous, Saint-Michel, le Centre Pompidou ou Notre-Dame. « Yo » rend compte de ses découvertes les plus triviales. Là

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 37.

encore, le titre en témoigne. Avec humour, de nouveau par le jeu typographique, le titre évoque des Parisiens peu aimables voire grossiers. « **MalGenioS** » renvoie à l'expression familière « tener mal genio », et voilà Paris posée d'emblée comme la capitale de la mauvaise humeur, ce que confirment plusieurs poèmes, notamment le fragment 6 :

En París,  
los únicos que sonrien  
son los carteles  
publicitarios.

En vez del emblema  
del barco y de la flor  
de Lis  
bordada o pintada en  
el escudo de armas de  
la ciudad  
deberían pintar una humeante caca de  
perro  
cagándose sobre la  
llama del soldado  
desconocido.<sup>16</sup>

À la mauvaise humeur des habitants s'ajoute leur saleté. En témoigne le motif de la déjection canine, récurrent dans ce recueil, qui souille une ville déjà crasseuse, polluée voire asfixiée. L'espace urbain y est hostile et le promeneur décrit en ces termes l'agonie d'un pigeon, figure dégradée de la colombe de la paix :

Picotea, todavía,  
y  
aunque le falta una  
pata  
arroz entremezclado  
– como un pan de  
uvas secas – en la caca de un perro  
parisiense.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 49.

Mauvaise humeur, saleté, pollution, indifférence n'ont rien d'original et relèvent des clichés sur les métropoles. Pourtant, ils participent ici de la déconstruction du Paris Ville Lumière, représentation si prégnante en Équateur au XIX<sup>e</sup><sup>18</sup>. « La caca de perro » démythifie autant qu'elle démystifie ce Paris raffiné et luxueux, promesse de progrès et de culture, « où la ville semblait donner à l'esprit du temps une forme lisible »<sup>19</sup>. Dans le fragment 43, de nouveau confronté à une déjection canine, « yo » se demande pourquoi l'homme se choisit pour compagnon un chien plutôt qu'un cochon, à l'intelligence bien supérieure. Dans ce Paris démythifié, figure de la médiocrité, la réponse s'impose d'elle-même : parce que le chien, justement, n'a pas l'intelligence du porc.

La humanidad es eso,  
va así.  
Le encanta codearse  
con lo inferior  
y traidor porque si a  
un perro  
no se le da de comer,  
te come.

Siempre se ha tratado  
de matar la  
inteligencia. Por eso,  
ahora, en París  
he comprobado, una  
vez más que EL  
MEJOR AMIGO DEL  
PERRO QUE VIVE  
EN LA CIUDAD, ES  
EL HOMBRE.<sup>20</sup>

L'entreprise de déconstruction s'attaque aussi au mythe littéraire parisien. Ainsi, dans le fragment 2 bis (notons que la numérotation des fragments-déambulations reprend le « bis » des numérotations des rues de la

---

<sup>18</sup> Emmanuelle SINARDET, « El mito de París y la oligarquía cacaotera en Ecuador (1895-1925) », *Revista del Instituto de Historia Marítima*, Guayaquil, N°23, Année XIII, juillet 1998, p. 147-158.

<sup>19</sup> Karlheinz STIERLE, *op. cit.*, p. 121.

<sup>20</sup> Telmo HERRERA, *op. cit.*, p. 97-98.

ville), un groupe de critiques snobs, présentés par la voix poétique comme « los que pretenden saber todo » ou comme des « comerciantes del arte », encense un auteur qui expose dans une galerie de la rue de Seine. Ce dernier est pourtant un producteur en série de livres, « como product[o]s y objeto[s] de venta y no como creación literaria »<sup>21</sup>. Le Paris bohème des artistes entièrement dévoués à l'art pour l'art semble avoir disparu, au profit d'une industrialisation de la culture. La démythification se poursuit dans l'absurde transformation du brouillon du premier roman de cet auteur en une œuvre d'art graphique, exposée rue de Seine, à force d'avoir été lue, raturée, tâchée. Voilà le romancier érigé malgré lui en artiste plastique, auteur de « grafismos abstractos ». Enrichi et célébré, il remercie la critique :

Gracias, les dice, con  
la mirada, si no  
hubiera sido por  
ustedes  
que pretenden saber  
todo  
nunca hubiera sabido  
que yo había nacido  
para dedicarme al  
grafismo abstracto.<sup>22</sup>

Le fragment 48 revient de nouveau sur le mépris réservé à l'artiste-artisan par un Paris désormais réduit à un marché culturel. La parole créatrice n'y est plus entendue. Elle est même étouffée, alors que « luego, todo lo que él dirá será ley »<sup>23</sup> si l'artiste rencontre le succès. La vie de bohème n'y étant même plus tolérée, il ne reste à l'artiste qu'à rentrer dans le rang et disparaître :

El artista (que todavía  
no ha triunfado) debe  
convertirse  
en un honesto  
ciudadano  
que ha aceptado,

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 105.



definitivamente, vivir  
con la mentira.

O sea, amor, familia,  
Patria.<sup>24</sup>

L'entreprise de démolition du Paris mythique se trouve toutefois au service d'une réécriture du mythe. « Yo » déconstruit pour mieux offrir sa propre représentation de la ville. Il la réhumanise par son regard, reformulant la ville-texte qui devient mythe personnel. Le cliché, nouveau signe dans le réseau des signes, y sert de matériau poétique. Les représentations admises sont récupérées et réélaborées sous le signe de l'humour et de la tendresse, principaux vecteurs d'humanisation.

Ainsi la ville est-elle constamment associée à des visages féminins, souvent entrevus. Les rencontres furtives président alors à un retournement des clichés. Dans le fragment 11, la froideur de la ville, l'anonymat du métro, l'indifférence sont suspendus par un sourire aux effets magiques :

Ella empezó  
a limpiar sus lentes  
con la punta de  
su falda azul.

Dejó de leer. Sonrió.  
Sonreímos.<sup>25</sup>

Le métro, espace parisien par excellence, à la fois mobilité et immobilité en raison du confinement obligé, est propice aux rencontres et devient le lieu privilégié de la réappropriation de Paris par le promeneur mais aussi par le poète. Ainsi, dans le fragment 49, « yo » admire-t-il la beauté d'une inconnue, songeant qu'elle le regarde peut-être dans le reflet de la vitre du métro<sup>26</sup>. Le promeneur tient à retenir le nom de la station où elle descend, Les Halles ; le poète, lui, en prend note et met en mots cet échange de regards qui n'a peut-être pas eu lieu.

La rencontre peut également être sensuelle, selon le topique de la Parisienne peu farouche. De nombreux fragments narrent des échanges érotiques passionnés. Non sans tendresse, ils sont parfois associés à des amours anciennes, restées en Équateur, si bien que Doris, Beatriz, Marie,

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

Silvia ou María sont les facettes d'une même figure, celle de l'être aimé, qui habite « yo » et ses souvenirs. Là encore, la recontre invite à la réflexion métatextuelle ; l'érotisme n'y est pas gratuit. Il alimente au contraire le travail de création, au sens propre lorsque les seins produisent du lait, au sens littéraire lorsqu'ils font naître le verbe poétique :

y el espíritu  
cosa extraordinaria  
se abrió de un modo  
inimaginable  
mi pecho parecía que  
iba,  
él también,  
a planear y sentía que  
de mis pezones  
brotaba leche y por  
eso te seguí chupando  
hasta el amanecer  
para que me dé más  
verbo y no por vicio  
como siempre yo lo  
había pensado.<sup>27</sup>

Il est vrai que, depuis Quito, Paris est traditionnellement associée au vice et à la débauche, autre topique auquel les références sont ici nombreuses. Le fragment 5 évoque les propos de don Lucho, « el brujo de Santa Isabel de las Mercedes », sur la fuite de deux hommes du quartier après un fait divers sanglant : fidèles au topique, ils se seraient réfugiés à Paris, asile des déviances, dans le quartier homosexuel<sup>28</sup>. Il se produit une profusion de références et de renvois qui participe d'un télescopage et d'un brouillage déréalisant des clichés et des mythes, lequel donne alors à voir « une image de la figure *non décrite* que forme l'ensemble du mythe de Paris »<sup>29</sup>.

Car Paris, désormais mythologie personnelle, n'est ici jamais décrit. Signe en soi, Paris fonctionne en définitive comme le « Rosebud » du film *Citizen Kane*. La recherche de son sens est le véritable sujet de l'œuvre, et la quête construit la narration. Les rencontres, si elles donnent des éclairages au lecteur, sont fragmentaires et ne lui permettent pas de saisir le sens dans sa

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>29</sup> Karlheinz STIERLE, *op. cit.*, p. 563. Souligné par nous.

globalité. Le mystère reste entier, Paris-« Rosebud » renvoyant à un mythe tout personnel, intime, que seul « yo », en dernier lieu, est à même de déchiffrer. Dans le fragment 8, un jeune homme annonce à ses amis qu'il part pour Paris, sans jamais y aller. Comme il a disparu, les habitants du quartier le croient bel et bien à Paris<sup>30</sup>. Peu importe s'il s'y trouve physiquement ou non ; il porte Paris, son Paris, en lui.

Paris-« Rosebud » relève de la quête du sens de l'écriture. Dans le fragment 2, la voix poétique rencontre par hasard un des plus grands écrivains latino-américains, auteur du roman qu'elle est justement en train de lire. Elle lui demande pourquoi il a écrit cette phrase qu'elle vient de souligner :

Todavía no lo sé,  
respondió, y para eso  
he venido a París  
para recorrer los pasos  
de los personajes de  
mi novela  
tratarlos de  
comprender como  
ellos me comprendieron a mí.<sup>31</sup>

Paris est une mythologie personnelle, où des personnages de fiction peuvent s'autonomiser, prendre vie, converser, pour tenter, sans jamais vraiment y parvenir, de donner une clé de compréhension de soi comme artiste.

Paris existe-t-il vraiment dans *Desde la capital de los MalGenioS* ? Seul émerge véritablement un « yo » poète. En dehors de toute représentation conventionnelle, la métropole devient un terrain d'expérimentation privilégié pour trouver des formes novatrices, aptes à rendre compte de l'affirmation d'une conscience créatrice. Face à un Paris progressivement déréalisé, le dehors cède la place à l'expression du dedans. En d'autres termes et pour reprendre ceux de Stierle, Paris devient une « expérience de la subjectivité »<sup>32</sup> qui débouche sur un renouvellement formel.

---

<sup>30</sup> Telmo HERRERA, *op. cit.*, p. 44.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>32</sup> Karlheinz STIERLE, *op. cit.*, p. 74.

### **Du poème en prose au « poema cuento » : chercher, c'est trouver**

La quête, mouvement intérieur autant que spatial, est servie par la construction formelle des fragments, malléable et libérée de toute contrainte syntaxique ou métrique, à l'instar du corps du flâneur, en mouvement mais paradoxalement abandonné à lui-même. Le choix du poème en prose, associé au recueil *Petits poèmes en prose* de Beaudelaire dont le titre fixe le terme, place d'emblée *Desde la capital de los MalGenioS* dans une tradition littéraire de la ville et de la flânerie, thèmes privilégiés du genre. Forme hybride, ni nouvelle, ni histoire brève, ni poème au sens traditionnel, le poème en prose se caractérise par son unité, ici celle du fragment, de l'impression, de la sensation, de la rencontre du moment. Il se distingue également, comme la flânerie, par sa gratuité. L'effet poétique prime, au détriment de la transmission d'une information, comme l'illustre le fragment 22 :

¿Un saltamontes en  
invierno y en París?  
Me pregunté  
a la vez  
que levantaba el pie  
para no aplastarlo.

Y no para impedir  
que muriera.  
No deseaba escuchar  
el ruido  
al aplastarlo.

Se trataba de una  
Cremallera  
usada.

Gesto simple  
que me salvó  
del atropello  
de una moto negra.

Le agradecí  
al saltamontes  
y yo  
desagradecido

que había querido  
matarlo.<sup>33</sup>

Le poème en prose sert ici ce que Pierre Sansot appelle une « géographie sentimentale »<sup>34</sup> de la ville, laquelle est un ressenti et non un décrit. D'une part, le rythme de la ville ne surgit qu'avec la vitesse avec laquelle la parcourt la voix poétique, à pied ou en métro. Par sa souplesse, le poème en prose épouse ce rythme de la déambulation, nonchalant ; mais il rend aussi compte, par le découpage saccadé des mots sur l'espace de la page, des éventuelles ruptures qu'y introduit l'événement, survenu au hasard et forcément soudain. D'autre part, le flâneur déambule dans la ville « seul et incognito »<sup>35</sup>, « yo » ne dévoilant jamais d'identité au-delà de sa propre conscience d'être dans Paris. La ville ne surgit qu'à travers ses sens. Les poèmes en prose y sont donc « profondément scopiques, au sens où c'est par le biais de son œil »<sup>36</sup> que « yo » entre en contact avec la ville. Pour Cécile KovacsAZY, dans la flânerie, « c'est l'œil qui est le lieu de rencontre du sujet avec l'autre [...]. Le voir est un faire qui devient un écrire »<sup>37</sup>. Simultanément, dans cette géographie sentimentale du ressenti, l'ouïe, en l'occurrence le chant du « saltamontes-cremallera », est constamment sollicitée, invitant à voir ce qui n'a pu être vu, la « moto negra » menaçante. Dans le fragment 72, c'est l'odorat qui fait surgir la figure d'une actrice. Elle vient de se changer et a laissé derrière elle, dans la loge, une forte odeur de sueur par laquelle, sans l'avoir jamais vue, « yo » décrit sa présence<sup>38</sup>. Force est de le constater, cette appréhension sensuelle du « yo » poétique donne à l'ensemble sa cohérence.

Enfin, en tant qu'écriture de la flânerie, la poésie en prose de Telmo Herrera privilégie la quête plutôt que la trouvaille. Dans le fragment 74, le flâneur déambule dans le métro parisien. Progressivement, aux repères spatiaux, fixes, se substituent des silhouettes féminines, mouvantes. « Yo » en vient à errer de silhouette en silhouette, figures de la quête, dans un mouvement continu, car jamais il n'adresse la parole à ces femmes et ne met fin à la déambulation. « Yo » suit d'abord une blonde aux longs cheveux ondulés et monte dans une rame, quand une autre apparaît. Qui des deux

---

<sup>33</sup> Telmo HERRERA, *op. cit.*, p. 64-65.

<sup>34</sup> Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris, Payot, 1996, p. 379.

<sup>35</sup> Cécile KOVACSHAZY, « Flâneries parisiennes (Aragon, Hevesi) », *Revue d'études françaises*, N° 13, Actes du colloque « Le roman hongrois et français dans les années 1930-1960 », 2008, p. 52. Également en ligne : [cef.elte.hu/espace.../budapest/.../11\\_kovacsazy.pdf](http://cef.elte.hu/espace.../budapest/.../11_kovacsazy.pdf)

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Telmo HERRERA, *op. cit.*, p. 145.

regarder dans le huis-clos du métro ? Regarder l'une serait trahir l'autre. « Yo » s'en remet au hasard, acceptant de descendre seulement si une femme noire apparaît. Celle-ci survient, mais le problème se reproduit quand en surgit une autre ; et ainsi de suite :

Luego seguí a una  
japonesa  
A una china  
A una coreana  
A una latinoamericana...<sup>39</sup>

Les points de suspension sur lesquels se referme ou, plus exactement, reste ouvert le fragment disent la flânerie sans fin ni but. De fragment en fragment, s'opère un montage en mosaïque de petits mondes personnels qui se jouxent sans s'interpénétrer, créant une géographie personnelle de la ville, où prévaut le mouvement comme une quête constante dont l'aboutissement n'est, paradoxalement, jamais recherché.

En d'autres termes, c'est cette quête qui est en soi trouvaille. Elle se dit métatextuellement sous les traits du fou à la recherche de sa liberté, dans le fragment 27. Ce fou, prisonnier de la statue de Rodin, qui a déjà fait le tour du monde 80 fois, s'adresse à « yo » :

Rompe la estatua,  
libérame.  
  
¿No puedes liberarte  
tú mismo ?  
-respondí-  
  
Allá voy  
-me dijo-  
y  
siguió corriendo por la  
Plaza des Invalides  
hasta el museo Rodin  
en París.<sup>40</sup>

Ce n'est pas la liberté qui importe mais la quête de la liberté, laquelle se cristallise dans un Paris devenu motif même de la recherche. Telmo Herrera crée, pour ce faire, le « poema cuento » que théorise le fragment 25. Ce dernier

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 72.

s'ouvre sur une interrogation, « ¿Cómo escribir un poema cuento ? », à laquelle il s'efforce de répondre, montrant simultanément au lecteur comment il se construit en « poema cuento ». La flânerie, où marcher et penser vont de pair, en est le moteur :

Voy  
a medida que  
caminamos  
inventando un cuento  
y aquel personaje del  
cuento  
(que ya no soy yo)  
guía mis pasos.<sup>41</sup>

La fragmentation de la phrase dans l'espace de la page isole, pour mieux les associer, « caminamos » et « inventando un cuento », le marcher et le créer. Le « poema cuento » est par essence péripatéticien. Il se présente également comme un *work in progress*, manifeste dans le détachement spatial, sur une seule et même ligne, de « a medida que ». Enfin, le « poema cuento » est aussi un « poema yo cuento ». « Voy » est mis en exergue, détaché en début de strophe, invitant à considérer le substantif « cuento » comme la conjugaison à la première personne du singulier du verbe « contar ». La voix poétique est donc avant tout une voix narratrice, qui raconte mais aussi qui se raconte. Elle suit en effet les pas d'un personnage qui le guide, si bien que mettre en scène le personnage, de façon réflexive, signifie nécessairement se mettre en scène soi-même.

Il n'est donc pas surprenant que le recueil se referme sur le départ du « yo », à la fois narré et narrante, dans le fragment 79. Notons que « yo » reste un flâneur : la déambulation prend fin de façon abrupte comme elle a commencé, par hasard et sans raison.

A veces...  
Y, sin embargo...  
Aunque así mismo  
sea...  
Sí, si de todos modos  
lo único que...

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

Y para qué, si al final  
De cuentas...  
Mejor me voy.<sup>42</sup>

Nous l'avons compris, la poésie de Telmo Herrera rejette le principe d'illusion référentielle. Paris y est progressivement transformé en objet de visions personnelles. Les toponymes parisiens servent un « poema cuento », poème conte où je me raconte. Cette forme hybride, apparentée au poème en prose, peut déboucher, dans sa forme la plus épurée, sur l'haïku, alimentant le brouillage des genres.

À forte composante symbolique, l'haïku procède du vécu, du ressenti, de choses impalpables dont, par son extrême brièveté, il contribue à dire l'évanescence. Sorte d'instantané, sans exclure le cas échéant l'humour, il se présente bien comme une forme idoine pour le projet herrérien. C'est au haïku que le poète emprunte le travail spatial de mise en place du texte. Il crée ici une colonne textuelle, à l'instar de la calligraphie verticale du haïku. Il en conserve également le procédé par césure (le *kireji*) ainsi que la structure qui alterne court et long, certains vers étant composés de mots monosyllabiques ; d'où le rythme particulier de la poésie de Telmo Herrera. Et si les fragments sont parfois composés de plusieurs phrases, ils respectent l'esprit haïku qui ne doit pas décrire mais évoquer. Ce faisant, ils invitent le lecteur à se créer sa propre image, comme l'illustre le fragment 62 :

Luego  
fue demasiado tarde.  
  
Me quedé  
con la ilusión.  
  
Nada más cruel.<sup>43</sup>

Le brouillage entre les genres narratifs et poétiques, manifeste dans la forme même de l'haïku, ni narration ni poème et pourtant à la fois narratif et poétique, participe du « poema cuento » où « yo » s'impose comme conscience créatrice. Dans un Paris déréalisé et érigé en mythe personnel, « yo » peut créer son « Museo imaginario ». Paris y devient atonie, car « yo » se trouve partout, à commencer dans son imaginaire, en se trouvant à Paris. Le

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 133.



fragment 57, de 6 pages, l'un des plus longs du recueil, est entièrement consacré à ce « Museo imaginario » :

“El arado con el cual  
Bolívar aró el mar”.  
“El borrador que  
borrará la mancha del  
canal que lleva su nombre”.  
(...)  
“Las huellas de la  
sala de los pasos  
perdidos de la estación  
de trenes de San  
Lázaro  
de París”.  
(...)  
“El mapa de las  
Minas del Rey  
Salomón”.<sup>44</sup>

Bien sûr, l'expression même de Musée imaginaire renvoie à l'essai d'André Malraux, qui tente de penser une relation nouvelle à l'œuvre d'art, délivrant cette dernière de sa fonction en tant qu'objet<sup>45</sup>. Son apparition n'est pas ici gratuite, mais contribue à placer le recueil sous le signe de la quête du sens de l'art. Le Musée imaginaire incarne en soi une quête qui est déjà trouvaille et, par conséquent, porteuse de sens. À ce titre, il représente l'aboutissement de l'écriture-flânerie du « poema cuento ». « Yo », en effet, peut y convoquer toutes les œuvres, toutes les rencontres et même les non-œuvres et non-rencontres, à l'image des pas forcément perdus de la Gare Saint-Lazare, non-lieu par excellence et espace de tous les possibles. Le Musée imaginaire est un avatar de ce Paris atopique, mythe personnel herrérien, où le promeneur se transforme en créateur.

## Conclusion

Dans *Desde la capital de los MalGenioS*, Paris se présente comme une ville-texte mythique, non seulement parce qu'elle assume les signes, topiques et clichés de la Ville Lumière et capitale des arts, mais aussi parce qu'elle

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>45</sup> André MALRAUX, *Le musée imaginaire*, Paris, Galimard, Collection Folio Essais, (1947) 1996.

relève de leur exact contraire, de *la capital de los MalGenios*, de la ville « caca de perro » et de la ville des désillusions littéraires. Les multiples télescopes de ces références sont assumés par une écriture de la flânerie où le « yo » promeneur, à la fois personnage et narrateur, déconstruit les mythes et les représentations admises pour mieux reconstruire, par une appréhension sensitive et sensuelle de la ville, un espace mythique personnel dans lequel et par lequel s'affirmer comme voix créatrice. La flânerie sans but devient alors, paradoxalement, une quête, celle d'un Paris atopique densifié dans le mythe, et une trouvaille formelle, le « poema cuento ».

Dès lors, « yo » n'est plus un Équatorien à Paris, mais un Parisien équatorien. Par l'appropriation personnelle de la ville, il est désormais *de* Paris. Il assume cette double appartenance, parisienne et équatorienne, dans le fragment 54, par le biais de la nostalgie des êtres aimés :

Lo mismo de siempre,  
cuando estoy allá, en  
París, sufro  
por mi gente  
que vive en Quito.

Ahora que estoy en  
Quito,  
sufro  
por los que amo  
y que se quedaron en  
París.

El resultado, de todos  
modos, es el mismo.  
Llorar de impotencia.<sup>46</sup>

Le terme nostalgie, du grec ancien νοστος *nostos* (« retour ») et άλγος *algos* (« douleur »), renvoie étymologiquement au mal du pays. Parce qu'il existe désormais pour « yo » un mal du pays qui est un mal de Paris, le poète équatorien est bien, aussi, un poète parisien.

**Emmanuelle SINARDET**  
**Université Paris Ouest Nanterre – La Défense**  
**Centre d'études équatoriennes, CRIIA - EA 369**

---

<sup>46</sup> Telmo HERRERA, *op. cit.*, p. 118.

*Création*



## *Mosen Trota: canónigo vascuence*

**U**N DÍA SE PRESENTÓ en el archivo un clérigo cerbatana chapado a la antigua. Parecía salido de un grabado de aquellos que ilustraban los relatos de Mesonero Romanos. De aspecto un tanto descuidado, lucía una sotana de codos y puños relucientes de sebo en cuya pechera se podía leer la minuta de todos los restaurantes baratos del barrio Santa Cruz.

Ostentaba, amén de una teja de las de antaño, un alzacuello de dudosa pulcritud, un pesado crucifijo cansino colgado del gaznate y un apagavelas de dimensiones respetables. De él habría dicho sin duda el ocurrente Quevedo que era un clérigo pegado a una nariz.

Semejante circunstancia no era de extrañar si se caía en la cuenta de que sus nombre y apellidos, que declinó ante Topete con solemnidad para obtener el paso al archivo, remitían a lo más recóndito del terruño vascongado: Mosen Iñaki Trotamendi Iribarren Gorostiza y Gurruchari, natural de Oñati.

– Encantado, –le dijo Topete impresionado, no tanto por el chorro, sino por la catarata de musicales y pedregosos gentilicios derramados por el recién llegado–. Lo habría adivinado aun sin decírmelo –añadió el exguardia civil andaluz mirándolo de pies a cabeza–. Estuve destinado por muchos años en un villorio cercano a Mondragón y a los vascos los huelo a varias leguas a la redonda. Aunque no lo crea no me equivoco nunca; no sé que tienen ustedes pero aun sin quererlo transmiten a sus interlocutores que llevan el resus negativo en la sangre.

El bedel examinó las credenciales del clérigo antes de autorizarle el paso a la administración que le extendería la tarjeta de investigador con su correspondiente número, imprescindible para acceder a la sala de consulta y lectura. Un documento con membrete del obispado de Guipuzcoa daba fe de que aquel individuo larguirucho y enjuto, chantre de la catedral, estaba realizando un estudio histórico sobre la participación del clero vascongado en la evangelización de América.

Mosen Trota, como pronto se le conoció en el AGI, no experimentó ninguna dificultad en incorporarse a la variopinta fauna del archivo. A pesar de su aspecto un tanto tétrico y adusto tenía un insospechable don de gentes. Dicharachero y gran conversador, estaba siempre dispuesto a sumarse a las expediciones que organizaba la intérope población del AGI a las bodegas del Arenal un día sí y otro también.

Pronto quedó claro para todos que en realidad vivía con la obsesión de demostrar que Lope de Aguirre, el famoso conquistador rebelde, de quien pretendía descender por vía materna, había sido víctima de una kábala y lo quería rehabilitar. Estaba convencido de que en la sección *Justicia* del AGI había suficientes papeles para documentar su hipótesis. Pero enseguida se cercioró de que si algo había sobre su sedicente ancestro en aquella cantera documental de varios miles de legajos, dar con ello sería más difícil que encontrar una aguja en un pajar.

No sólo la catalogación del fondo dejaba que desear sino que la lectura de la letra procesal de los manuscritos estaba al alcance de escasos investigadores. En cualquier caso, él era incapaz de enterarse de lo que aquellos autos y testimonios repetitivos encerraban. Hasta entonces había conseguido descifrar documentos de la misma época que se hallaban en los archivos de Oñati pero los del AGI no tenían nada que ver, eran un verdadero rompecabezas.

Desesperado estaba y sin saber a qué santo rogar para encontrar quien pudiera ayudarle pues descartaba la idea de volver a su pueblo y confesar que no pasaba de ser un aficionado en materia de investigación histórica porque no sabía leer los manuscritos. Se hubiera convertido en el hazmereír de sus congéneres capitulares.

Enseguida supo que si alguien podía sacarlo de apuros era el amanuense Fuentes ya que los demás ratones de archivo o eran tan incapaces como él o estaban demasiado absortos en sus propias indagaciones como para desviar tiempo en ayuda de aquel ensotanado cura vasco. Así que puso en marcha una estrategia de acercamiento al copista andaluz con miras a conseguir su colaboración en las pesquisas en pos de noticias de su presunto y denostado antepasado: el Tirano Aguirre.

Empezó invitándolo a tomar café durante la sacrosanta pausa que se autorizaban a media mañana los investigadores patentados en un establecimiento contiguo a Correos, exactamente en frente del AGI. Así a penas perdían tiempo pues tan sólo había que cruzar la avenida de la Constitución. Por añadidura, los camareros atendían con premura a aquellos parroquianos cautivos aunque éstos no se distinguieran por su esplendidez a la hora de dejar propinas.

Trota no se fue con rodeos:

– Oiga señor Fuentes, tengo entendido que es usted el amanuense de mayor solera del archivo y que nadie como usted sabe descifrar los manuscritos de letra enrevesada como son los de la sección *Justicia*. También me han dicho que puede echar una mano a los investigadores apresurados. Yo no es que tenga muchos medios pero estoy dispuesto a pagarle lo que buenamente pueda si me ayuda a adelantar mi proyecto de investigación.

Y le contó con pelos y señales lo que pretendía demostrar: que su presunto tatarabuelo había sido un conquistador que lo había sacrificado todo en aras al servicio del rey y que por toda recompensa no había recibido más que escarnios y desprecio mientras que los paniaguados de los autoproclamados adelantados y capitanes así como los tinterillos y golillas que pululaban en torno a la incipiente administración colonial medraban al socaire de pingües encomiendas en las que sorbían hasta el tuétano la sustancia vital de una población india adormilada por los rezos y sermones de clérigos rapaces y desalmados. Entoces no era de extrañar que un vasco de la entereza y el carácter recio de Lope de Aguirre se rebelara contra semejante injusticia e hiciera valer sus derechos mediante todos los medios a su alcance así fueran los más violentos y desaforados.

Fuentes, que era buena gente, lo escuchaba atentamente mientras saboreaba su brevaje a la par que se decía para sus adentros: ¡Otro majareta más en el archivo! Pero bienvenido sea si se le puede aliviar la bolsa de algún subsidio.

– Bueno, le respondió, usted ya debe saber seguramente que yo vivo de ayudar a los investigadores a recabar información sobre sus temas de estudio, de modo que si me da instrucciones estaré al tanto de lo que le pueda interesar y si se tercia no vacile en consultarme sobre las dificultades de lectura que encuentre. De momento estoy revisando el fondo *Contratación* rastreando las huellas de un navío que zarpó de las Indias rumbo a Sevilla supuestamente cargado de oro y plata pero que nunca llegó a su destino. No creo que en mis pesquisas salga algo que le pueda interesar, pero nunca se sabe. Cuente conmigo si doy con algún documento pero no desdeñe hablar

con los demás lectores del archivo porque somos una familia y solemos ayudarnos mutuamente. ¡Ah! Y gracias por el café- concluyó, dando por hecho que lo invitaba el chantre.

Pasaban los días y el clérigo se desesperaba ante la infertilidad de sus gestiones. Por más que revisaba legajos, y leía mal que bien informes y cartas de conquistadores, no conseguía adelantar su trabajo. En la sección *Audiencia de Santa Fé* repasó toda la documentación relativa al paso por Nueva Granada del gobernador Miguel Díez de Armendáriz tío carnal de Pedro de Ursúa. Éste, joven apuesto de apenas diez y ocho años y típico representante de la pequeña nobleza navarra, llegó a lo que terminaría llamándose Colombia en el séquito de su tío. A pesar de su juventud e inexperiencia, su pariente le encomendó varias misiones de pacificación y poblamiento en tierras de Indios.

No lo hizo mal el barbilampiño conquistador pues no sólo consiguió su cometido -someter a los pacíficos Citareros- sino que marcó el territorio con dos fundaciones que todavía perduran, imponiéndoles nombres que remitían a su querida y lejana Nafarroa: Tudela y Pamplona. Esta última por cierto en una zona de quebradas rica en lavaderos de oro, lo que tuvo su importancia a la hora de preparar la posterior expedición a los Marañoses en la que se enrolaría Lope de Aguirre con el resultado de todos conocido.

El repaso por toda aquella documentación, que sí consiguió leer, poco le aportó pues en ningún momento aparece para nada el nombre de su presunto pariente Aguirre. Sin embargo le permitió entender los entresijos de la incipiente sociedad colonial. Así se enteró entre otras cosas de que al socaire de conquistadores cuyas acciones supuestamente bélicas bordaban ribetes épicos a la conquista de América, prosperaban otras categorías que sacaban pingües beneficios de aquellas expediciones a las que no participaban en persona. Religiosos y funcionarios con alma de tenderos que llegaban de España a ocupar sus cargos y aprovechaban la circunstancia para llevar toda clase de géneros que vendían a precio de oro, y nunca mejor empleada la expresión, a baquianos que no se resignaban a vivir como indios e intentaban imponer hábitos de consumo castellanos en unas tierras a las que ya se sentían vinculados para siempre.

Díez de Armendáriz fue uno de los más agraciados en semejante actividad. Consiguió cuantiosas ganancias introduciendo ingentes cantidades de productos y baratijas peninsulares, subiéndolos a lomo de indios hasta la Sabana de Bogotá donde se los disputaban españoles hartos de comer turmas y maíz, que no se resolvían a cambiar el vino por la chicha ni a sustituir sus harapientos atavíos europeos por calzas y ruanas indígenas. Más preocupado



por sus negocios que por aplicar las *Leyes Nuevas*, que era el encargo recibido del Consejo de Indias, pronto vio como el oro esquilado por los conquistadores a los inocentes Chibchas engrosaba su peculio personal a cambio de jubones, zapatos, lienzos de ruan, espuelas, herraduras, dagas y otros enseres de bujería.

Pero no siempre le salía el negocio redondo. En más de una ocasión se las hubo con conquistadores engreídos que resultaron ser pésimos o malintencionados pagadores. Le compraban sus mercaderías a cambio de pagarés cuyo cumplimiento postergaban hasta tiempos mejores especulando con botines por venir que nunca llegaban. En realidad, no le perdonaban que hubiera llegado al Nuevo Reino comisionado para aplicar las *Leyes Nuevas* de reciente publicación en España cosa que hubiera dado al traste con el jugoso negociado de las encomiendas.

¿Como se atrevía aquel fullero a imponer unas leyes concebidas en las lúgubres covachuelas del Consejo de Indias por leguleyos rendidos a la propaganda indigenista del visionario Las Casas? ¿A ellos que habían arriesgado fama, haberes y vida en aras a la propagación de la fé y el ensanchamiento de los dominios de Su Majestad? Se quejaban iracundos los primeros pobladores del Nuevo Reino de Granada que veían amenazados sus intereses.

La exasperación llegó al colmo con el incidente protagonizado en Tunja por el capitán Zorro quien viendo llegar a Armendáriz y su séquito con la intención de imponer unas leyes que significaban la extinción de sus rentas, salió al paso del engolado navarro y desenvainando la espada lo retó y amenazó con rebanarle el pescuezo si persistía en su intención de imponer lo que consideraba como un despojo inadmisibile.

– Voto a Dios que le voy a cortar las orejas y cercenarle la humanidad a este mequetrefe si se atreve a poner en tela de juicio nuestros derechos sobre esta tierra que es nuestra porque nos la hemos ganado a pulso y no vamos a consentir que un baratero de ungüentos y encajes nos la birle por muy provisto que venga de acuerdos y reales cédulas- dicen que gritaba furibundo el capitán Zorro que se había ilustrado durante la conquista con castigos inhumanos impuestos a los indios que habían osado resistir a su avance y raspando a todas las adolescentes que se cruzaron en su camino.

Lo inesperado fue que sin responder al desplante, el atolondrado navarro dio media vuelta y regresó a Santafé donde se apresuró en abrogar las ordenanzas que preveían el final de la encomienda, postergando su aplicación a días mejores lo cual significaba nunca. Pues si en Indias las leyes se acataban y no se cumplían ya me dirán ustedes que sería de las leyes cuya

aplicación se postergaba. Semejantes amenazas le permitieron encerrarse en sus aposentos santaferños a la espera de liquidar sus haberes y volver grupas rumbo a la península con las faltriqueras rebosando de oro.

El episodio dio al traste con el escaso prestigio que su dedicación de regatón le había dejado al flamante primer gobernador del Nuevo Reino de Granada. Se convirtió en el hazmereír de los primeros pobladores de la región y en particular del más prestigioso y respetado de todos ellos: el mismísimo Mariscal, Gonzalo Ximénez de Quesada. Su estatus de primer conquistador y adelantado del Nuevo Reino así como beneficiario de una jugosa encomienda, le permitían hacer caso omiso de las ordenanzas que con escasa voluntad intentó imponer el pusilánime Díez de Armendáriz antes de renunciar al intento para salvar el pellejo.

A Mosen Trota, después de mucho hurgar en los papeles del gobierno de Armendáriz, ningún documento le permitió conjeturar que a la sazón Lope de Aguirre anduviera metido en las pendencies que le oponían a los jerifaltes del Nuevo Reino como después estuvo implicado en los complots contra su sobrino Ursúa en la jornada del Marañón. La única huella que localizó se la proporcionó Fuentes que la encontró como casi siempre, de pura casualidad, en la sección *Justicia*. Era un testimonio de Lope de Aguirre que aparecía en unos autos en donde declaraba a favor de Francisco Pizarro en un asunto nada claro sobre actividades de guaquería en la provincia del Zenú en la costa del Caribe. Aunque la información era escueta, permitía conjeturar que Aguirre formaba parte del entorno de quien llegaría a ser el perulero más famoso, Francisco Pizarro, y que ya andaba metido en negocios turbios que les llevaron ante la justicia. No era por lo tanto de extrañar que, si noticias inéditas había de Aguirre, lo más probable era que estuvieran en los enrevesados manuscritos de la sección *Justicia* y Mosen Trota rabiaba ante su incapacidad para descifrarlos.

La situación repercutía en su proyecto de investigación porque, como para la mayoría de los investigadores, en ella mediaba una cuestión de dinero. Salvo para los sevillanos que vivían al pie del *AGI*, para los investigadores forasteros cualquier proyecto, cualquier artículo o tesis implicaba inversión nada despreciable no sólo en fichas y fotocopias sino en costos de estadía: alojamiento, colada, comida y gastos periféricos. El atribulado Mosen Trota veía como los magros recursos de su chantría oñatarra se derritían como un helado al sol y le urgía encontrar una solución para prologar su estancia sevillana. Se resignó a recurrir a la solidaridad de su gremio. Le pareció obvio que, habida cuenta de la naturaleza de su proyecto de investigación, sus

congéneres sacerdotes le echarían una mano facilitándole así fuera sólo un cobijo para no tener que pagar la posada en donde había encontrado refugio: el Hostal Monreal que quedaba en la calle Rodrigo Caro a un paso del archivo.

Hidalgo, que tenía alma de cántaro y era particularmente sensible a las estrecheces ajenas por padecer en carne propia las mismas, estuvo a punto de proponerle compartir cobijo en una casona de la calle Tomás de Ibarra, que quedaba detrás del edificio de Correos, y que le prestaba un amigo suyo profesor de literatura en la universidad de Córdoba que a la sazón no la usaba por haberse instalado en esta última ciudad con su familia. Pero no se atrevió a ofrecerle la convivencia a pesar del interés y la solidaridad que la trasnochada figura del cura vasco despertaba en él. Sin embargo, cuando se enteró de que Don Diego, el gerente del Hostal Monreal, había dado por concluído el crédito otorgado a Mosen Trota porque la deuda se alargaba y entendió que jamás la cobraría, fue él quien le sugirió pedir cobijo a una comunidad cismática devota del cardinal Lefèvre que había elegido domicilio en un amurallado cortijo de la campiña sevillana: el Palmar de Troya en donde según la vox populi los clérigos se dedicaban a extrañas ceremonias.

Un día, cuando menos se lo esperaba Trotamendi, se le acercó Fuentes el amanuense y le anunció que en sus catas entre los papeles de la Casa de Contratación, en la sección *Arribadas*, a falta de noticias sobre Lope de Aguirre, había dado con un cuaderno de bitácora en relativamente buen estado con una abundante información sobre el viaje a Nueva España de un bajel en el que se trasladaba a América un nutrido grupo de jóvenes religiosos destinados a reforzar la capacidad evangelizadora de los escasos padres que operaban entre la numerosa población azteca. Podría ser que alguno fuera vasco y el documento le podría resultar útil para adelantar la investigación que justificaba su presencia oficial en Sevilla.

No tardó el enjuto capellán en comprobar si el mentado documento le podría ser de alguna utilidad. Rellenó la papeleta de solicitud y en menos que canta un gallo, el mozo de sala de turno depositó en su mesa de lector un desvencijado mamotreto con tapas de becerro adornado con unas irregulares manchas oscuras que no ocultaban del todo el título del volumen: *Nuestra Señora de los Buenos Vientos* y debajo: *Maestre Don Arnaldos Jaúreguitorena y Vidarte* y aún más abajo una fecha que era imposible leer.

Se presentaba bajo la forma de cuadernillos de varios folios a los que se habían añadido otros documentos y el conjunto había sido cuidadosamente empastado en un grueso volumen de suerte que en una primera parte aparecía información detallada de la *Casa de la Contratación* sobre la

tripulación, la carga y el pasaje y en una segunda, con letra ya del maestre, el relato de los acontecimientos cronológicamente recogidos de cuanto había sucedido durante la travesía de Sevilla a Veracruz en Nueva España.

Enseguida llamó la atención de nuestro ensotado investigador que además de la nómina de la tripulación consignada con nombres, apellidos, edades y lugares de origen, por cierto buena parte de ellos vizcaínos, había otras dos listas de desigual longitud. Una de nombres exclusivamente masculinos recogía el pasaje compuesto, según pudo comprobar después, por jóvenes misioneros remitidos a América con el fin de reforzar el frente evangelizador que las autoridades coloniales intentaban promover hacia el norte del virreinato novohispano. En contraste, la otra lista mucho más larga la integraban exclusivamente nombres de mujeres y su procedencia era mayoritariamente sevillana. Pareciera que la capital andaluza trasegaba su población femenina al Nuevo Mundo en respuesta a la fuerte demanda de féminas por parte de la grey conquistadora cada vez más abocada al amancebamiento con indias por la carestía de mujeres españolas con quienes aparearse y fundar familia.

Tras comprobar que sólo la primera lista podía serle de alguna utilidad y que la segunda de nada le serviría, no pudo resistir a la curiosidad de ojear el relato que detallaba día a día las largas semanas del viaje transoceánico. Los primeros folios resultaban aburridos con sus sempiternas observaciones sobre el tiempo, la fuerza y orientación de los vientos y algún que otro comentario sobre la vida a bordo. Observó como a medida que el bajel se adentraba en el temible Mar Océano los comentarios del capitán sobre la convivencia del pasaje y sus ardides para matar el tiempo se hacían más precisos y sabrosos.

Prosiguiendo la lectura se enteró de que un día el maestre recibió, en el castillo de proa donde tenía su aposento y vivía rodeado de sus instrumentos y cartas de marear, la visita del padre responsable del grupo de jóvenes religiosos embarcados en el bajel. Según los apuntes del maestre parecía alterado y ponía cara de pocos amigos. El cuaderno recogía el siguiente diálogo:

– Su merced, vengo a pedirle ayuda.

– ¿En qué puedo servirle Padre? Le preguntó el curtido marinero que había paseado su humanidad por todos los puertos de la Península y parte de los del Caribe, y cuyo rostro ostentaba huellas de pendencias pasadas que un nutrido florilegio de picaduras de viruela no lograban ocultar enteramente.

Solía ocurrir que ciertos pasajeros se quejaban de las incomodidades del viaje, de la promiscuidad, de la mala calidad de la pitanza, de la competencia de las ratas en los camarotes, del agua corrupta que tenían que beber y, durante las últimas semanas del trayecto, de las inmundicias que colonizaban el buque sin que tal circunstancia pareciera preocupar a la tripulación quien consideraba que mantener la cubierta pulcra estaba fuera de sus atribuciones. Si por añadidura se levantaba algún temporal y el barco se movía, la cubierta se transformaba en un vomitorio colectivo, que no sólo molestaba por los hedores que desprendía sino que ponía en peligro el desplazamiento de los marineros al manejar cordajes y velamen durante sus quehaceres a bordo..

Los resbalones que pegaban al pisar los vomitones que aliviaban los estómagos de los más delicados o, peor todavía, las materias fecales de quienes, no pudiendo controlar los retortijones y el tránsito de las barrigas, deponían sus heces en cualquier lugar, exponiendo la marinería a espectaculares batacazos que les ponían de muy mal talante. Pero tal no era el caso por aquellos días, el galeón avanzaba con viento sostenido por un mar tranquilo, con episodios de calma chicha que favorecían el aburrimiento de los pasajeros a quienes no les quedaba más remedio que matar el tiempo escrutando desesperadamente el horizonte entre sesiones de rezos de los más devotos y juegos de naipes de los más fulleros. Así que lejos estaba de pensar el capitán lo que motivaba la visita del beatífico clérigo.

– Bien sabe vuesa merced maestre que el pasaje de este navío lo componen dos colectivos de seres diametralmente opuestos y que su convivencia a bordo en franca promiscuidad pone en peligro la virtud de mis novicios que no están moralmente armados para resistir los embates de hembras desvergonzadas. Son célibes vulnerables todavía incapaces de resistir la llamada del demonio disfrazado de mujer. Sacar de sus casillas a jóvenes en celo incapaces de controlar las subidas de libido se ha convertido en el pasatiempo más divertido de las hembras de mal vivir con que se quiere poblar Nueva España. Yo ya me lo temía pero de nada valieron mis protestas ante las autoridades del Consejo de Indias. Ya sabe vuesa merced: “A donde van reyes van leyes” y parece que la operación tiene que ver con el interés superior del Estado, así que a cumplir y callar.

– He de reconocer que a mis epígonos les puede más el apetito carnal que las amonestaciones con que intento vanamente detener el desmadre. Es vergonzoso. Ya ni se esconden y por cualquier rincón de a bordo se sorprende a parejas en plena acción, folgando sin el menor recato ni respeto por los sagrados hábitos de nuestra orden seráfica. Si los propios religiosos se saltan a la bartola el respeto a la sotana no sé adonde vamos a parar. ¿Qué

ejemplo les vamos a dar a los indios ya de por sí tan dados al pecado y la lujuria?, se lamentaba el muy devoto responsable del grupo de misioneros en ciernes.

El maestre escuchaba con semblante contrito, pero con un regocijo interno que le costaba no poco disimular, la transformación en una Sodoma flotante del bajel que navegaba bajo su mando.

– Lo peor es que con el mal ejemplo y las sollicitaciones de las rameras se ha contagiado también la tripulación. Los marineros se han convertido en alcahuetes que, aprovechando su conocimiento del más recóndito recoveco del galeón, facilitan los contactos, cuando no participan en ellos, entre rameras y frailes. Esto lleva camino de convertirse en una mancebía flotante.

– Santo padre, estuvo a punto de decirle, es que como dice el adagio de las gentes de mar, “tira más un pelo de coño que maroma de barco” pero se retuvo in extremis para no desanimar al escandalizado religioso.

El maestre vivía recluso en el castillo de proa que escasas veces abandonaba y parecía ignorar lo que pasaba en su navío. Tenía gran experiencia de la Carrera de Indias de la que era veterano y había tenido que intervenir en alguna ocasión para atajar reyertas entre los pasajeros o amonestar a bujarrones que aprovechaban la miseria sexual que reinaba en los navíos para seducir sin descaro a quien se dejara, así fuera hembra o macho. Pero que su galeón se transformara en antro de puterío, en buque de lenocinio, en burdel flotante y en sus propias narices no le cabía en la cabeza. Aunque bien pensado, también él solía de vez en cuando abandonar su gabinete, embozado para no ser reconocido, para tener comercio carnal con alguna pasajera que le había entrado por el ojo derecho y a la que avisaba previamente mediante los servicios de un grumete cómplice que cumplía con celo digno de encomio su papel de alcahuete. Así que no le extrañó tanto la deriva pecaminosa de la microsociedad del buque como las dimensiones que había alcanzado el fenómeno y la calidad de las personas que afectaba. Fornicaban como bellacos por todas partes y él sin enterarse.

Mosen Trota no daba crédito a lo que leía. Ni por asomo se le había ocurrido pensar que en los navíos que transportaban la verdadera fé a los Indias se llevaba también la lujuria y el pecado que los santos padres querían erradicar de aquel continente virgen para transformarlo en reino de Dios en la tierra. Siguió leyendo aquella prosa que entremezclaba información técnica con datos relativos a los elementos y relatos de episodios variopintos de la vida a bordo. Remarcó que los segundos iban tomando la delantera sobre los

primeros y que aquel cuaderno de bitácora se iba pareciendo cada vez más a la Celestina o a una novela picaresca de aquellas que hacían las delicias del lectorado de baja alcurnia.

Atenazado por la curiosidad, no se resolvía a abandonar la lectura del documento que tenía entre manos. Siguió ojeándolo, absorto, sin ver pasar el tiempo. De nada le iba a servir probablemente aquella información para adelantar la doble vertiente de su investigación. Los hechos relatados en aquel cuaderno se habían desarrollado mucho después de la desventurada aventura amazónica de Lope de Aguirre. Pero para su estudio oficial sobre la presencia de sacerdotes vascos en la evangelización de América tal vez tuviera relevancia por lo que decidió revisar la lista de los religiosos del pasaje y anotar cuanta información pudiera recabar sobre sus personas.

Varios nombres aparecieron que, por su consonancia, podían ser vascongados. Uno de ellos retuvo particularmente su atención porque protagonizaba algunos episodios de la segunda parte del cuaderno de bitácora en los que al dirigirse a su superior le llamaba *aita* por lo que dedujo que manejaba el vascuence. Se llamaba Ander Hirigoyen Idieder, natural de Azpeitia en la provincia de Guipuzkoa y según declaraciones propias se pretendía pariente lejano ni más ni menos que de Eneko de Loyola fundador de la Compañía de Jesús.

Según se colegía de la lectura del cuaderno, resultó que éste célibe, uno de los más devotos de la hueste espiritual, se convirtió durante la travesía del mar Océano en un tunante que sucumbió a los encantos de una de las meretrices y se cegó con ella hasta tal punto que terminó por urdir planes diametralmente opuestos a los que le habían llevado a embarcar para el Nuevo Mundo. Era el tercer vástago de una familia cuyo fundador arbolaba un perfil adornado por una imponente napia que no dejaba lugar a dudas en cuanto a su raigambre vascuence.

Muy apegado a su patrimonio así como al servicio del Rey y sobre todo de la Iglesia, no tardó en sellar el porvenir de sus tres vástagos varones. Al primogénito le hizo entender temprano que se hiciera a la idea de que el fondo del valle en que quedaba el caserío familiar sería su horizonte para siempre. Que se preparara a vivir entre bueyes, mardanos, cerdos y otros animales de pelo y pluma; que aprendiera a confeccionar las zamarras y albarcas con que se tendría que ataviar para protegerse del frío y que por toda diversión tendría : tirar a la cuerda, levantar piedras y los festivos jugar a la morra y a la pelota con los mozos del lugar.

Al segundón, en cuanto estuvo en edad de levantar una espada, le dijo que se fuera mentalizando porque a la primera oportunidad lo pondría de paje en casa de alguno de los hijosdalgo guipuzcoanos que elegían la carrera de las armas al servicio del rey. No tardó en salir de la órbita familiar para seguir los pasos de un condotiero con ínfulas de adelantado que pretendía fundamentar en su raigambre vascuence sus ambiciones castrenses. Al poco, supieron en el caserío que siguiendo a su mentor, se había embarcado en Castro Urdiales en un patache que lo llevaría a Sevilla.

Poco después, tras una suerte de cursillo entre la fauna de la capital andaluza que le permitió adquirir las tretas del hampa para sobrevivir a cualquier situación de emergencia, se embarcó para el Nuevo Mundo. Su familia se enteró de que había tentado la Carrera de Indias porque para obtener la licencia de cruzar el Océano había solicitado a la parroquia de Azpeitia una patente de cristiano viejo, es decir un certificado de limpieza de sangre, como para los efectos era preceptivo; pero hacía años que nada sabían de él y sus parientes sospechaban que habría sido devorado por las fiebres y las pasiones que acechaban a los integrantes de las huestes de la conquista. Imaginaban, dando crédito a las fábulas que sobre las Indias cundían por España, que en el mejor de los casos, aprovechando sus artes de cristiano como lo había hecho Cabeza de Vaca en Florida, estaría en alguna de las tribus de indios perdidas en la selva viviendo a cuerpo de rey o en el peor que se lo habrían zampado los caimanes o esos mismos indios de cuyos hábitos alimentarios y sexuales se decían horrores en la Península.

Al último de los varones lo destinaban a la Iglesia de modo que, a penas entrado en la adolescencia, la familia lo entregó a un pariente lejano que ejercía su ministerio de párroco en la iglesia de un pueblo cercano donde durante años se desempeñó como monaguillo. Con él aprendió los escasos latinajos que le abrieron las puertas del convento de dominicos de Oñati. Allí se mostró alumno aventajado y completó su formación religiosa antes de que el superior de la institución lo remitiera con otro compañero a la lejana Sevilla en donde su hermano de religión, provincial de la orden seráfica, solicitaba novicios para remitirlos a las Indias en calidad de misioneros. Así fue como se vio embarcado en el *Nuestra Señora de los Buenos Vientos* en compañía del grupo de congéneres que iban a reforzar la ofensiva evangelizadora que las autoridades novohispanas querían organizar para incorporar al regazo de nuestra santa fe católica a los escurridizos indios del norte del virreynato.

El problema surgió con la convivencia a bordo de aquellos célibes y las busconas de la mancebía de Sevilla que las autoridades hispalenses decidieron remitir a las Indias en una desesperada tentativa por liberar la ciudad de las



calamidades sociales que semejante población acarreaba. Por añadidura satisfacían la apremiante demanda de las autoridades novohispanas incapaces de impedir el desmadre sexual que reinaba por doquier.

No tardó mucho en acaecer lo que tanto temía el responsable de los vulnerables novicios que habían hecho don de su persona al servicio de Dios. No todos, pero si algunos fueron facil carnada para las más descaradas de las meretrices quienes se propusieron, a modo de esparcimiento durante la travesía, arrebatarse el virgo a los escasos monjes que todavía lo mantenían intacto. Entre ellos el más rápido en caer en el cepo de la lujuria fue Ander, el joven vasco, a quien descubrir los placeres del comercio carnal le hizo el mismo efecto que si se le apareciera la Virgen: embelesado y cariacontecido deambulaba por la cubierta del bajel preguntándose porqué diablos se le había ocurrido hacer voto de castidad sin saber a lo que renunciaba.

**Sam GOTE MOZ**  
**Novela por entregas**  
**Capítulo 3º**

Capítulo 1º: “Rameras para América” in *Crisol*, nº 15, pp. 207-216.

Capítulo 2º: “Encomienda y embebienda” in *Crisol*, nº 16, pp. 349-358.



# *Crisol*

**NOM :** .....

**Prénom :** .....

**Qualité :** .....

**Adresse :** .....

.....

**Souhaite s'abonner** à la revue pour le tarif de  
20 € pour la France

(chèque à l'ordre de  
M. l'Agent Comptable de l'Université Paris Ouest Nanterre La  
Défense).

**Souhaite commander**

Commande de . . . . . exemplaire(s)  
du numéro . . . . . de CRISOL  
Pour les frais de port se renseigner

✂ .....

**Les bulletins doivent être renvoyés à l'adresse ci-dessous :**

**CRISOL**  
**Université Paris Ouest Nanterre La Défense**  
Bât. des Langues (V), 1<sup>er</sup> étage, bureau 137  
200 avenue de la République – 92001 Nanterre Cedex - France  
☎ 01.40.97.56.68  
Fax : 01.47.97.71.51  
E.Mail:gomez@u-paris10.fr

\*\*\*\*\*



Mis en page  
et achevé d'imprimer  
à l'Atelier Intégré de Reprographie  
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense  
en juin 2013

Dépôt légal : 2<sup>ème</sup> trimestre 2013

N° d'ISSN : 0764-7611  
N° d'ISBN : 978-2-85901-043-0