

La identidad y otras razones para quemar París: *París y el odio* de Matías Alinovi

Christian Escobar-Jiménez

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

cmescogen@hotmail.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1940-2096>

Recibido 23/02/22 Aceptado 27/07/2022

Resumen

Este artículo analiza la segunda novela del escritor argentino, Matías Alinovi, *París y el odio*, publicada en el año 2016. El trabajo toma como eje central de estudio el problema de la identidad y la relación entre París, lo argentino y lo latinoamericano. En su primera sección, el trabajo expone brevemente el surgimiento de la idea de América Latina como una construcción francesa por oposición a los intereses norteamericanos, así como la importancia de París y lo francés para América Latina. Después, el artículo toma tres puntos de referencia de la novela en cuestión para discutir las temáticas de París y la identidad. En primer lugar, el personaje de Bianco, un trasunto del escritor argentino Héctor Bianciotti; en segundo lugar, la relación de la novela con la París construida por Cortázar en su célebre *Rayuela*; y, en tercer lugar, la identidad latinoamericana vista desde París a través de la figura de Atahualpa Yupanqui. El artículo incluye referencias a una entrevista realizada al propio autor de la novela sobre estos temas.

Palabras clave: París y América Latina; Cortázar; Bianciotti; Yupanqui; identidad

The identity and other reasons to burn down Paris: *París y el odio* by Matías Alinovi

Abstract

This paper analyzes the second novel of Argentinean writer, Matías Alinovi, *París y el odio* (Paris and the hatred), published in 2016. The central axis of study is the problem of identity and the relationship between Paris, the Argentinean being and the idea of Latin America. In its first section, the work briefly exposes the emergence of the idea of Latin America as a French



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

construction in opposition to North American interests. In this same section, it also discusses the referential importance of Paris and the French for Latin America. The article takes three points of reference from the novel to discuss the subject of identity. Firstly, the novel's character of Bianco, a transcript of the Argentine writer Héctor Bianciotti; secondly, the relationship of the novel with the Paris constructed by Cortázar in his famous novel *Rayuela*; and finally, the thought of identity from Paris through the figure of Atahualpa Yupanqui. The article includes references to an interview with the author on these issues.

Keywords: Paris and Latin America; Cortázar; Bianciotti; Yupanqui; identity

Introducción

París y el odio es la segunda novela del escritor bonaerense Matías Alinovi (1972). Su primera novela, *La reja*, publicada en el año 2013 por Alfaguara, supuso un elogiado debut en el amplio mundo literario argentino. Además, Alinovi, licenciado en física, ha incursionado en el ensayo cercano a la divulgación científica y a la historia de la ciencia¹.

¹ En el 2021, Alinovi ganó el Premio Internacional de cuento “Abelardo Castillo”, por su cuento *Heidegger*.

Esta segunda novela puede ser vista como un discernimiento y pregunta sobre la identidad. Por supuesto, la novela no ensaya respuestas, pero sí plantea varias interrogantes alrededor del “problema” de lo argentino y lo latinoamericano visto desde la ciudad en la que se forjó la idea de “América Latina” en el siglo XIX.

Como se explica en el apartado correspondiente, alrededor del protagonista confluyen varios planos narrativos, cuyo desenlace termina en el potencial incendio de París. ¿Cuál de todas las París posibles se quiere quemar? Este incendio simbólico podría centrarse en el peso que esta ciudad ha tenido entre las elites y artistas de América Latina. De allí la identidad se produce como una oposición, entre París y lo Otro.

Bajo el presupuesto de que el libro plantea el problema de la identidad, este trabajo explora esa idea a través de tres temas que enfrentan al protagonista con el *ser argentino*. El primero es la confrontación de una idea de París con su realidad, el París “platónico” de Cortázar (como la designa Alinovi) con esa ciudad real y difícil, digna de ser incendiada. Como afirma Beatriz Sarlo (2016), el París de Alinovi lleva al extremo y contradice la desgastada imagen del París romántico de Cortázar, donde

los puentes y los mendigos que dormían bajo sus arcos estaban allí para que la literatura trazara apropiados contrastes. Alinovi ya no puede repetir este programa porque ha sido demasiado desgastado por la ficción y por la realidad. Pero el magnetismo de París es tan persistente que, incluso detestándola, resulta difícil alejarse de su pasado, aunque sea en clave irónica. (Sarlo, 2016, s/p)



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Un segundo tema de este trabajo es el encuentro del protagonista con Héctor Bianco, un trasunto del escritor argentino Héctor Bianciotti. La migración de Bianciotti a Europa, da pie para la pregunta sobre su escape y la adopción de una cultura y un idioma extraño como suyo. Una tercera cuestión que analiza este trabajo es la idea del mestizaje y los orígenes en las recurrentes digresiones del protagonista sobre la figura de Atahualpa Yupanqui.

Estos tres temas son recurrentes y principales en la novela, por eso se los toma como ejes centrales para la pregunta por la identidad. Dado el objetivo planteado, este artículo se divide de la siguiente manera: en primer lugar, se presenta una breve sinopsis de la novela; después, se aborda la cuestión de la invención francesa de América Latina como oposición a la América anglosajona. A partir de allí, se confronta la París de Cortázar con la propuesta de Alinovi. Se continúa con un análisis de la figura de Bianciotti en la novela, por medio del personaje de Héctor Bianco. Por último, se hace una corta aproximación la figura de Yupanqui en la novela y el problema de la identidad y el mestizaje.

El artículo se nutre de una entrevista realizada al mismo autor que se enfocó en los ejes antes descritos y las formas en las que Alinovi concebía la problemática de los temas narrados. Por supuesto, huelga decir que el proyecto de escritura difiere de las múltiples lecturas posibles de una novela, pero este trabajo intenta superar el análisis textual y confrontar cierto tipo de contextos generales que dan sentido a los temas planteados. De esta manera, es un análisis literario, pero no se centra en los textos como significados cerrados. La perspectiva adoptada asume la postura general de Rancière (1994) de que toda poética es una política y toda política es una estética porque pone en juego los elementos centrales de una comunidad a través de diferentes medios. Este escrito no se centra en un análisis textual, sino contextual a través de un texto; es decir, cómo los signos mostrados se insertan en un todo (Eco 2010), en este caso, la visión de la identidad existente en el texto, la del autor y los significados identitarios de lo latinoamericano.

París y el odio

La novela de Alinovi discurre en varios planos narrativos que convergen en un hecho final: una fiesta aristocrática en las afueras de París, donde parece que el desastre y el incendio de la ciudad son inminentes. El primer plano narrativo describe en tercera persona la experiencia del protagonista, Marino, en una ciudad ajena, de la que surge un único objetivo: incendiar, al menos simbólicamente, París. Marino es un becario argentino que trabaja en un laboratorio de física, cuyos integrantes mayoritarios son rusos.

La sensación de ajenidad sobre la ciudad y la idea de quemar París surgen mientras discurren las interrogantes sobre su propia identidad como extranjero en una ciudad que lo absorbe y lo deshecha. Varios pasajes plantean estas preguntas. En la estación “Argentina” de la línea 1 del metro de París, Marino lee una infografía que afirma que el tango es una danza de “origen



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

africano”, lo que lleva al narrador a sentir cierta imposibilidad de reconocimiento de lo argentino y latinoamericano desde el centro del mundo (o lo que los franceses han asumido como tal). Marino se ve invadido por una clara sensación de no ser nadie en aquel lugar repleto también de personajes informes. A partir de esta experiencia, la pregunta sobre la identidad se va volviendo más y más importante. Por ejemplo, Marino se cuestiona por la identidad de sus compañeros rusos, quienes aparecen como un colectivo sin singularidad, algo similar a lo que implica ser latinoamericano.

El encuentro con Héctor Bianco, un escritor argentino que ha elegido el francés como lengua literaria, la cual lo ha consagrado, sin tener ningún reconocimiento en su propio país, marca las pautas de la pregunta por la argentinidad. Después de ser nombrado miembro de la Academia francesa, Bianco, víctima del Alzheimer, va perdiendo la memoria hasta olvidar su idioma materno por completo. La propia historia de Bianco constituye el segundo plano narrativo. Además, la figura de Bianco nos adentra en la experiencia de la cultura parisina y el éxito de haber sido presentado en el programa de Tizot, *Circunflejo*, que lo lleva a la consagración. Tizot es una imitación de Bernard Pivot y su programa *Apostrophes*, que se transmitió en horario estelar los viernes durante quince años. Estar presente en el programa suponía una suerte de consagración en el mundo literario francés.

Otra cuestión central son los pensamientos que despiertan en Marino el recuerdo de Atahualpa Yupanqui, quien deposita el tema de lo indio y del mestizaje en la ciudad a la que migró y lo acogió durante varios años de exilio y en la que logra consagrarse, justamente adoptando una identidad que borra la singularidad y convierte a los latinoamericanos en los miembros de un colectivo de rasgos uniformes (como cualquier grupo humano). A través de estas experiencias y preguntas, Marino, un aspirante a escritor que trabaja en un laboratorio de física (como Sábato), siente una especie de fraude y frustración con su experiencia de París.

El tercer plano es el descubrimiento de unos túneles, al estilo de las catacumbas de París, que conectan la ciudad con una periferia aristocrática y rica. El protagonista termina por integrarse a un grupo que al parecer tiene también planes de quemar París, pero más allá de la quema simbólica. Una fiesta parece ser el colofón de un desastre inevitable: ver arder París.

La invención y el reflejo

¿Cómo Europa ha inventado el mundo? Esta es una pregunta ya clásica en los estudios de la cultura, que pone en debate los problemas de la alteridad y la periferia. Edward Said (2003) sostenía que la noción de Oriente, con la que se asocian las culturas asiáticas y del Cercano Oriente, es una idea totalmente europea. Similar es la posición del filósofo camerunés Achille Mbembe (2013) con respecto a la “negritud” africana y el consecuente racismo moderno que de esa idea se desprende. La África negra es una invención europea que ha servido también, a pesar de su contenido de inferioridad desde la perspectiva occidental, como forma de identidad política y de resistencia para los pueblos africanos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En un libro ya clásico, José Luis Abellán (2009) argumenta algo parecido sobre la construcción de lo que llamamos “América”. La misma idea de “descubrimiento” a partir de un viaje que inicia en el astillero onubense de Moguer, en el sur de Europa, es una buena representación de ello. Este aspecto central de los estudios decoloniales implica que producto de la expansión europea desde finales de la Edad Media, el mundo ha devenido en una construcción europea, pues antes de ello, difícilmente había una simplificación tal y una visión homogénea como lo “africano”, lo “oriental” o lo “americano”. Para el caso de América Latina, desde la visión de la decolonialidad, la alteridad y lo subalterno se desprenden las ideas del encubrimiento, sostenidas por Enrique Dussel (1994) y la de la creación de lo latinoamericano desde Europa, defendida por Walter Dignolo (2007).

Más allá de estas discusiones bien asentadas en los estudios culturales y decoloniales, me parece mucho más interesante una cuestión bastante más concreta: la aseveración de que “América Latina” como concepto y *realidad* surgió en Francia en un contexto político claro. El vocablo “América Latina” aparece en el siglo XIX y viene a reemplazar a las antiguas formas de nominación, como América hispana, ibérica, Hispanoamérica, o las Indias occidentales (Guerra Vilaboy, 2006).

La primera vez que se registra el uso del término América Latina es en 1836, cuando Michel Chevallier, un político francés que pasó una temporada en México, publica *Lettres sur l'Amérique du Nord*. Después, asienta esta idea en 1837 con la publicación *Des Intérêts matériels en France*, donde argumenta la oposición entre dos raíces culturales, la germánica y la latina (Torres Martínez, 2016). Esta disputa milenaria se sitúa en la oposición entre romanos y bárbaros y se reedita en el Renacimiento. A mediados del siglo, la idea de América Latina es retomada por Francisco Bilbao y Torres Caicedo. El primero, publica un poema sobre *Las dos Américas*.

Por un lado, América Latina como concepto ha sido entendido como la oposición francesa al reino español, sobre todo durante el reinado de Napoleón tercero, es decir, contra la noción de Hispanoamérica, que era frecuente en el siglo XIX. Asimismo, reivindica una tradición diferente de la anglosajona de Estados Unidos y Canadá, y que se inscribe en lo anotado por Torres Martínez.

Para inicios del siglo XIX, la ideología liberal tuvo un fuerte influjo en la región y habilitó con fuerza la idea de Hispanoamérica como patria y fundamento de lucha. La participación de representantes hispanoamericanos en las Cortes de Cádiz, en los momentos en los que se disputaba la independencia (Rodríguez, 2020) fue crucial para la formación del continente. A mediados de ese siglo, las incursiones norteamericanas en la región van rehabilitando una concepción de unidad y herencia “colombina”, que posteriormente se denominará como América Latina, opuesta a la América anglosajona (Guerra Vilaboy, 2006).

Durante la primera mitad del siglo XIX, dos ideologías fundamentan la visión de la política exterior de Estados Unidos hacia lo que hoy conocemos como América Latina. La primera es la famosa Doctrina Monroe, cuyo núcleo central es el enfrentamiento al colonialismo europeo y la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

unidad de las Américas. La línea de la doctrina Monroe y la no intervención extranjera (asumiendo a las Américas como una unidad) fue la tónica también durante la expansión de los intereses norteamericanos en la región y durante la Guerra Fría (Gilderhus, 2006).

La segunda fue la “Doctrina del destino manifiesto” (*Manifest Destiny*), que facilitó tanto la expansión desde los primeros asentamientos de Nueva Inglaterra en el Atlántico hacia el Pacífico, como diferentes guerras y adquisiciones de territorios hacia el sur y las intervenciones en ultramar (entre ellos, la participación norteamericana en las luchas por la independencia de Puerto Rico y Cuba, últimos vestigios coloniales españoles en América Latina) ².

Sobre todo, la Doctrina Monroe tuvo un componente originario antifrancés, tomando en cuenta que el contexto de surgimiento tiene que ver con el fin de las guerras napoleónicas y el Concerto de Viena (Gilderhus, 2006). La invasión napoleónica tuvo un fuerte y decisivo influjo en la formación de los diferentes nacionalismos europeos, lo tuvo también en América Latina. El nacionalismo fue una opción política a la expansión imperial francesa (Hobsbawm, 1999), al igual que respecto a la independencia de América Latina. Asimismo, cabe recordar que durante la etapa de expansión colonial de las potencias europeas (Inglaterra, Francia y en menor medida Alemania e Italia) y Estados Unidos en el mundo, en el último cuarto del siglo XIX, América Latina se convirtió en la principal receptora de capitales de las grandes potencias, lo que tuvo posteriores repercusiones en la deuda externa histórica de la región. Con esto quiero ejemplificar que América Latina era un territorio en disputa entre las tres grandes potencias de ese tiempo: Inglaterra, Estados Unidos y Francia.

En la disputa entre las potencias europeas sobre lo que hoy es América Latina, se reconoce también un pasado común, en la que varios aspectos históricos confluyen. Por ejemplo, la propia leyenda negra de la conquista española y portuguesa de las Américas une bajo una sola visión de la política imperial española a estos territorios. Se entiende que el pasado común forja un solo escarnio colonial. Ya durante el siglo XVI la leyenda negra fue forjada por los enemigos de España, sobre todo entre los imperios ingleses y holandeses, que eran las principales potencias en disputa (Elliott, 1990). Más allá de la verdad o la violencia física y simbólica de la conquista, y todo su legado, como se ha dicho, la leyenda negra unifica a la región en un primer pasado común. América Latina se unifica por su historia, un idioma (o al menos el legado ibérico), y un conjunto de instituciones heredadas de la explotación colonial que han determinado el presente de la región.

En la construcción de la idea de América Latina hay un marcado acento galo, cuya concepción parece oponerse al imperialismo norteamericano decimonónico y al propio influjo norteamericano en el mundo. Para Mignolo, la emancipación liberal francesa implica otra forma de entrar en la lógica colonial, que desplaza lo español por lo francés (Mignolo, 2007).

El término «latinidad» englobaba la ideología en la que se cifraba la identidad de las antiguas colonias españolas y portuguesas en el nuevo orden del mundo moderno/colonial, tanto para los europeos como para los americanos. Cuando



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

surgió la idea de «latinidad» cumplía una función específica dentro de los conflictos imperiales entre las potencias europeas... (Mignolo, 2007, p. 82).

En general, no solo el término que designa al subcontinente tiene una raíz francesa, sino que en nuestra construcción de Estados nación confluyen también ideologías francesas de diversa índole. Por ejemplo, en primera instancia, las luchas liberales e independentistas después de la Revolución francesa (Hobsbawm, 1999; Mignolo, 2007). El ideario político del siglo XIX tiene su origen en la revolución francesa, desde las independencias americanas de la colonia española (además, las luchas independentistas se van cuajando cuando la Francia napoleónica ocupa la metrópoli española y pone diferentes gobernantes), hasta los nacionalismos fundantes, ya sea como reacción a las invasiones napoleónicas o como constitutivo mismo en contra de la noción de civilización que también se puede rastrear en Malebranche y otros autores franceses (Elias, 2016; Hobsbawm, 1999; Wallerstein, 1997).

Por otro lado, el positivismo y el romanticismo en el arte fueron los principales rasgos constitutivos de las clases altas en la región (Tinajero, 1988). Si bien, el romanticismo tiene orígenes en el idealismo alemán, con los herederos del *Sturm und Drang* y con los hermanos Schlegel, la versión que se toma para nuestros países deviene de la novelística romántica francesa. El romanticismo latinoamericano lo es en la literatura. Así, no solo la existencia de América Latina se construye desde Francia, sino que a esta se unen los referentes ideológicos y simbólicos en los que París se convierte en la ciudad modelo y lo francés en el arquetipo a reproducir.

A fines del siglo XIX, lo “francés” queda como referente de varios ámbitos. Primero, en el propio modelo político, que funde el presidencialismo norteamericano con el republicanismo francés. Después, la estética romántica de la novela francesa. El positivismo francés es la ideología de las clases dominantes en América Latina, hasta el punto de ser reproducido en la bandera brasileña, con el lema *Ordem e progresso*.

Existe una multiplicidad de ejemplos dignos de resaltarse, que se pueden enumerar como anecdóticos, pero que en realidad son muestras de una constante. La intención de García Moreno, presidente ecuatoriano durante la década de los 60 del XIX, de convertir al Ecuador en un protectorado francés o del Vaticano; el apoyo a Maximiliano en México. La idea de Sarmiento de la civilización europea frente a la barbarie americana; los referentes franceses del modernismo de Rubén Darío; la novela romántica hispanoamericana, que tenía en autores como Chateaubriand o Balzac a sus prototipos. La reconstrucción de París en 1848 a cargo del Barón Hausmann se convierte en el referente arquitectónico, urbanístico y de estilo de la civilización moderna (Harvey, 2008). Ser París (Buenos Aires o México) o ir allí, en su defecto, eran parte de la norma³. La París de fines del siglo XIX es un referente general, impone un *ethos* y una proyección de vida que se establece alrededor de varios ejes. En lo político, el ideal liberal-positivista; en lo estético, el referente romántico-modernista; en lo económico, la idea de progreso y civilización.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Con el triunfo norteamericano después de la Primera Guerra Mundial, los referentes del panorama mundial se movieron considerablemente. Los aspectos detrás de los nuevos referentes norteamericanos también son múltiples, y tienen componentes tanto políticos, como éticos, estéticos, etc. El cine va reemplazando a los referentes de la literatura romántica, el modernismo y el decadentismo. Pero en este espectro ¿cuál es el papel que juega París durante el siglo XX? A pesar de su retroceso económico y su influjo político, París continuó siendo un punto central de referencia para América Latina en lo artístico, tanto en la plástica como en la propia literatura. En la cultura y el arte todos los caminos terminaban en París. Para la década de los sesenta, la París de Cortázar era todavía el gran referente literario y lo seguiría siendo durante todo el Boom latinoamericano.

La París de Cortázar

Empiezo este acápite con las ideas de Aira sobre Cortázar, porque terminan coincidiendo con la propia visión de Alinovi. La París que Alinovi quiere quemar está sintetizada en la literatura de la *Rayuela* de Cortázar, publicada cincuenta años antes. En una entrevista del año 2013, el escritor argentino, César Aira, sostiene lo siguiente sobre *Rayuela*:

Me parece que ha envejecido mal esa novela que la leí apasionadamente, como todos los jóvenes de ese entonces cuando salió publicada. Me parece que hoy ha quedado como una especie de trasto de un esqueleto de dinosaurio en un museo, pero no quiero hablar mal de Cortázar porque hay tanta gente que lo quiere, hay tantos jóvenes que lo leen con gusto. (Junco y Aira, 2013, s/p).

Y refiriéndose a los cuentos *El perseguidor* (uno de los más famosos de Cortázar) y *Una cruz en Sierra Maestra*, Aira afirma:

Esos dos cuentos cuando los leí me parecieron la cumbre de la literatura, algo sublime, algo insuperable, casi como para desalentar la vocación de un joven porque ya estaba todo escrito. Bueno, los volví a leer 30 años después y los encontré tan increíblemente malos, tan ridículos, no podrían haber llegado a la imprenta porque son para reírse de lo malos que son. Entonces me preguntaba ¿tan estúpido era cuando chico? Creo que no, eso es lo que razono en este ensayo, puesto que Cortázar es el autor de iniciación ¿por qué encontraba tan buenos esos cuentos?, porque era lo que estaba en condiciones de escribir. Entonces veía plasmado, hecho, lo que quería escribir en ese momento. Ese es el secreto de la fascinación de los jóvenes con Cortázar. (Junco y Aira, 2013, s/p).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En definitiva, para Aira, Cortázar es un autor para adolescentes y que, probablemente, escribe también de acuerdo con las posibilidades de un adolescente⁴. Una idea parcialmente similar es la que sostiene el propio Alinovi sobre la “rendición de cuentas” literaria con Cortázar. El siguiente fragmento reproduce la respuesta de Matías Alinovi de su opinión sobre lo que afirma Aira de Cortázar:

No estaba al tanto de lo que dice Aira sobre Cortázar y Sábato. Creo que tiene razón. Pero entiendo que lo que quiere decir es que considera algunos de esos textos a la altura de su escritura adolescente. O mejor, como modelos para el escritor adolescente que él era o quería ser. Justamente, buscando una referencia que no encontré, acabo de leer que Sarmiento, el más genial de los escritores que en el siglo XIX consagraron la idea de París como modelo, dice en una carta: “¿Quién lee lo que ha escrito uno a quien juzgamos inferior a nosotros mismos?”. Es decir, leemos a escritores que juzgamos por encima de nuestras capacidades, pero al mismo tiempo como modelos posibles, como horizontes. Nadie empieza leyendo a Heidegger, o a Joyce. Hay cuentos de Cortázar de una gran maestría técnica, que yo sigo leyendo: *La isla a mediodía*, *Las babas del diablo*. Hay un cuento suyo que aprecio particularmente: *Los buenos servicios*. Los cronopios, las famas, las claudicaciones de *Rayuela* son zonas de su literatura de las que tal vez pueda sostenerse lo que decís. Pero Cortázar también tiene derecho a que lo juzguemos por lo mejor que ha escrito. Y algunos cuentos son magistrales. (Escobar-Jiménez y Alinovi, 2020).

Mi afirmación de que la intención de Alinovi es “saldar cuentas” simbólicas con lo que representa París en la historia latinoamericana y con la ciudad de la novela de Cortázar se fundamenta en tres aspectos simples: en las citas frecuentes que Alinovi introduce en su novela a la visión de la ciudad que se presenta en *Rayuela*, a lo que Alinovi sostiene sobre su propia novela y a la propia lectura de Sarlo sobre ella.

La París de Cortázar condiciona las experiencias de Marino sobre la ciudad: “Toda una afectación de extrañeza fantástica que ahora es suya, de Cortázar. Para no hablar de los puentes, las caminatas, los paraguas, los encuentros, la Maga insufrible: ese registro sentimental y pegajoso de la prosa de Cortázar que se cernía sobre uno para no dejarlo caminar tranquilo. Caminando por París te caminaba Cortázar por encima.” (Alinovi, 2016, p 40)

Quemar París es *quemar esa París*. Alinovi coincide con Aira en que *Rayuela* es una especie de literatura adolescente, pero también discrepa en el sentido en el que esa novela está por debajo de las posibilidades Julio Cortázar. En una entrevista que Alinovi mantiene en Infobae, ante la pregunta sobre la afirmación de Marino, el personaje principal de *París y el odio*, al decir que cuando uno camina por París, Cortázar nos camina por encima, Alinovi responde:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Qué injusto, qué feo decir eso, la verdad que me siento muy mal. Hay algo de eso, hay algo de la caricatura París hecha por Cortázar o que nosotros vemos así. Me siento mal y casi que no quiero decir nada, pero es verdad que *Rayuela* es una novela que se lee en la adolescencia y que parece estar muy por debajo de las posibilidades literarias de Cortázar, que parece ahí haber un Cortázar él mismo adolescente, un poco obnubilado por esas posibilidades de París. (Méndez y Alinovi, 2016, s/p)

Aparte de la idea de que *Rayuela* es una novela que está por debajo de las posibilidades de Cortázar, para Alinovi, el gran problema es la concepción de un París modélico (arquetípico) en el sentido platónico, para quien la verdad discurre en su plano ideal, y es ahí en donde reside la realidad; por tanto, lo material y tangible es irreal, falso y totalmente despreciable. Alinovi alude al mito de la caverna de *La República* de Platón, en donde se hace una distinción entre el mundo sensible (falso) y el inteligible (verdadero), y sostiene que la París de Cortázar es platónica e ideal, por lo que funciona como un molde sobre el cual se piensa el mundo y se lo reproduce, tal como fungía para las elites criollas en el siglo XIX, en tanto que referente político y civilizatorio. En este sentido, Cortázar, el socialista y latinoamericanista, es heredero de una forma amable de la concepción modélica de París para los latinoamericanos.

Sí, la de Cortázar es una París platónica, ideal. Es la Forma de París. Y sí, mi novela tenía la intención de saldar cuentas: quería incendiar esa ciudad. Las Formas no sirven para escribir. Fijan el ser. Fijan el deber ser. Lo que yo quería era contar minuciosamente la historia de un estudiante argentino que, al ir a vivir a París tan precariamente como cualquier otro estudiante, con una beca, decide incendiar la ciudad. Quería contar el cómo: con el acopio de qué recursos lo lograba. Quería atenerme siempre al modo y nunca a las razones. (Escobar-Jiménez y Alinovi, 2020)

En este sentido, estas cuentas literarias están centradas en la necesidad de ruptura con esa construcción ideal de París. La dimensión modélica cobra varios aspectos, como el ideal político a reproducir, y como la verdad que reside en el mundo de las formas, frente a la realidad material y concreta que nos toca vivir. Como todo idealismo, persiste un marcado desdén por la realidad; siempre el mundo ideal es superior. En el caso platónico, es la verdad oculta tras la apariencia fenoménica de las cosas. Buenos Aires (la París del Sur) y América del Sur es el fenómeno, París es la substancia. Alinovi sostiene en la entrevista:

Rayuela es la novela de alguien fascinado. En la fascinación, dice Sartre, no hay nada más que un objeto gigante en un mundo desierto. Para seguir con las analogías platónicas, es la novela de alguien que, finalmente, accede al mundo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

las Formas, de lo que verdaderamente es. Alguien que hasta entonces vivía en el mundo de lo sensible, en el que las cosas no eran, sino que devenían, cambiaban: un mundo de novedades banales, como la irrupción del peronismo. Alguien que, sin embargo, ya en aquel mundo del devenir tenía vislumbres de las Formas: leía autores franceses, enseñaba la literatura francesa. Es la novela de alguien que pasó de una ontología del accidente, endeble, provisoria, a una ontología sólida, eterna. Y que, como el esclavo que sale de la caverna —y queda cegado por la luz y logra acomodar la vista—, decide volver a entrar para liberar a los que quedaron encerrados allá al fondo. (Escobar-Jiménez y Alinovi, 2020)

No es mi intención discutir la forma en la que se presenta el tándem París-Buenos Aires en Cortázar y el desdoblamiento de los personajes y las historias, algo ampliamente estudiado. El objetivo de este trabajo se centra en la concepción del autor de *París y el odio* de una ciudad en la que un becario vive la indolencia, distancia y acritud de un lugar que se asume como el centro del mundo, frente a la imagen idílica que presenta la novela de Cortázar.

La idea de que la París de Cortázar funciona como modelo platónico me parece que tiene relevancia a nivel metafórico. En efecto, para Cortázar en esa ciudad hay un modelo, al menos literario, pero que implica una forma de aproximación estética y por tanto ética al mundo. Cortázar es heredero de una idea suave de modelo parisino, que ya no tiene fundamento en lo político y ético, pero sí en lo estético, y en esa medida es una suerte de idealismo en el sentido filosófico. Por supuesto, lo paradójico es que Cortázar se reconocía a sí mismo como un latinoamericanista cosmopolita y era partidario del socialismo materialista. La estética de Cortázar es puramente idealista en este sentido.

En este punto, me parece importante recordar la encendida polémica que Cortázar mantuvo con el escritor indigenista peruano José María Arguedas. Cortázar situó la discusión en la distinción entre cosmopolitismo y telurismo. Al iniciar el debate, el escritor argentino inaugura y lleva los términos de la discusión (Gonzales, 2015). En una famosa carta dirigida a Fernández Retamar, se reconoce como un intelectual latinoamericano que escribe más que nada para su regocijo personal, y que escogió su nuevo lugar, París, por su “soberana voluntad de vivir en y escribir en la forma que me parecía más plena y satisfactoria” (Cortázar, 1967, p. 27). Cito extensamente un fragmento de la carta de Cortázar, en donde se muestra el núcleo de su crítica al telurismo, al que define como “nacionalismo negativo” por imponer una visión de “zona” que se opone a cualquier visión de conjunto.

El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijóo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor "de zona", pero me parece un preámbulo a los peores avances del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas. ¿Podrías tú imaginarte a un hombre de la latitud de un Alejo Carpentier convirtiendo la tesis de su novela citada en una inflexible bandera de combate? Desde luego que no, pero los hay que lo hacen, así como hay circunstancias de la vida de los pueblos en que ese sentimiento del retorno, ese arquetipo casi junguiano del hijo pródigo, de Odiseo al final de periplo, puede derivar a una exaltación tal de lo propio que, por contragolpe lógico, la vía del desprecio más insensato se abra hacia todo lo demás. Y entonces ya sabemos lo que pasa, lo que pasó hasta 1945, lo que puede volver a pasar. (Cortázar, 1967, s/p)

La respuesta de Arguedas es irrelevante para este escrito, pero en general, la disputa se basa en una forma de representación de lo latinoamericano en la que la experiencia central de Cortázar pasa por una suerte de cosmopolitismo alrededor del cual se teje la identidad. La forma cortazariana de concepción de la identidad y de lo latinoamericano es la oposición, justamente en una forma en la que se establece la construcción de lo oriental, lo africano, etc.; es decir, como una forma de reivindicación positiva que también parte de una visión internacionalista y de izquierda de la política. Sin referirse concretamente al caso de Cortázar, la opinión de Alinovi sobre la idea de “ciudadano del mundo” es bastante ilustrativa en el sentido en el que esta idea de oposición siempre contiene la pérdida, pues la enunciación parte de quienes nominan, algo similar a la idea de Sartre: “unos tenían el verbo, otros lo tomaban prestado”.

El *polítes*, el ciudadano de las *pólis* griegas de la antigüedad clásica, lo era porque él mismo participaba del ordenamiento que regía en su ciudad. Cuando Grecia dejó de ser el conglomerado de ciudades autónomas que fue hasta la época helenística y pasó a formar parte del imperio romano, el *polítes* se sintió perdido, porque ahora, en todo caso, pasaría a ser un ciudadano del universo (*kosmo-polítes*), es decir, del imperio —el cosmos es el orden—, algo contradictorio o imposible, en tanto que él ya no participaba del nuevo ordenamiento: venía impuesto desde el centro del imperio, desde Roma.

El único modo de sentirse un ciudadano del mundo, entonces, un hombre verdaderamente cosmopolita, es proyectando al mundo el orden originario del que uno procede: ése es el sentido, imperialista, del cosmopolitismo ilustrado. Nosotros tenemos una idea romántica, opuesta, del cosmopolita, del ciudadano del mundo: la del dandí, digamos, que se pasea por las diversas regiones del globo adaptándose y gozando de las costumbres de cada lugar. Un hombre que atraviesa órdenes distintos sin intentar transformarlos, porque, así como están, están bien. Ese romanticismo fue excepcional entre nosotros cuando se constituyeron



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

nuestras repúblicas —un ejemplo argentino es Lucio V. Mansilla, que dormía entre los indios ranqueles y pasaba temporadas frívolas en París—, y lo que primó fue el cosmopolitismo ilustrado bien entendido, por así decirlo: había que construir una pequeña París en la selva ecuatoriana, había que hacer de Buenos Aires la París del sur. Por suerte, el proyecto fue fallido: era de una gran ingenuidad. Y lo que quedó es justamente eso: lo fallido, lo mixto, lo insólito —París chiquito—, que es una de nuestras mejores posibilidades, por lo menos literarias. Hay un tango de Gardel que habla de "la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser". En este caso, lo que quedaría sería la vergüenza de no haber sido y, paradójicamente, el dolor de ya no ser. A mí me hace reír Vargas Llosa cuando, en sus invectivas en contra de lo que él llama el populismo, que en la Argentina identifica con el peronismo, nos dice: "Vuelvan a ser lo que fueron". Quiere decir: vuelvan a ser lo que no fueron, París. Lo que queda es una culpa originaria, indefinida, por no haber logrado ser lo que debíamos. Un sentimiento que interrumpe. (Escobar-Jiménez y Alinovi, 2020, s/p).

En el caso de Cortázar parece ser que sencillamente no hay ni siquiera una suerte de apropiación, sino un traslado del universo de significaciones hacia París, la única posibilidad de comprensión de lo universal está allí, como si tal pretensión se justificara en sí misma.

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si no era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre. (Cortázar, 1967, s/p).

Sin embargo, más allá de esta afirmación de Cortázar, en su propia ejecución, me parece que la afirmación de Sarlo citada al principio de este artículo sobre la París de *Rayuela* es más acertada. Aunque Cortázar hable de un cosmopolitismo ilustrado, cuando escribe *Rayuela*, su ejecución es la de un romántico, y si nos atenemos a la idea de romanticismo de Bolívar Echeverría (1998), lo que predomina en el *ethos* romántico es el principio de evasión. A esto también le agregaría que, como todo romanticismo, el de Cortázar está marcado por un alto eclecticismo, irracionalismo (incluso antirracionalismo) y primacía del sentimiento. *Rayuela* es un escrito que amontona y acumula sensaciones transidas por la ubicuidad de París.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Diría que la París de Alinovi no solo no es romántica, sino que juega precisamente con su contrario. La París de Alinovi no es la imposibilidad romántica, en cambio es la imposibilidad de su realización, pues es un mundo mutuamente excluyente, y por ello, la única opción es quemarlo todo. Marino, el personaje principal, vive un mundo en el que no puede insertarse del todo. Incluso sus compañeros de trabajo son extranjeros y él mismo está transido tanto por una idea de París, como por la imposibilidad de ubicar y ubicarse en su experiencia personal con esa idea de París.

Ni el protagonista participa de París y ni siquiera ésta la devora para escupirlo, sencillamente, parecería que el personaje no existe, y se lo dice plenamente el mensaje del metro sobre el tango, del cual deviene una suerte de afrenta sobre el desconocimiento de la “argentinidad” y la conciencia sobre el problema de la identidad. Según la infografía de la estación de metro, el tango no es un baile argentino, sino uno de origen africano. Así visto, todas estas ciudades, la París romántica de Cortázar, el ideal de los escritores del *boom*, la ciudad paradójicamente paralela y a la vez interseccionada de Alinovi, merecen ser quemadas.

El trágico patetismo de Bianco

París y el odio gira en torno a dos formas de vivir la ciudad. Por un lado, Bianco, un escritor que migra a París durante los años sesenta; por otro, Marino, el protagonista, que ha llegado a París en el siglo XXI con una beca para trabajar en un laboratorio de física. Bianco es un trasunto del escritor argentino Héctor Bianciotti (Córdoba, 1930-París, 2012), quien migró a Europa en 1955 y que no retornaría nunca más a vivir en Argentina. Bianciotti viajó a Italia al final del primer peronismo —un factor que puede ayudar a dilucidar su propia experiencia de lo “argentino”—, buscando no solo un futuro más promisorio con respecto a sus inclinaciones artísticas, sino por una negación y cierto desprecio de su entorno cordobés, con sus antepasados italianos, rural, homófobo y campesino. Sobre todo, la migración de Bianciotti, supone la posibilidad de escapar de la represión peronista con respecto a su homosexualidad, por tanto, la realización de su propia identidad (Ellis, 1998). En primera instancia, su deseo de escape se explica en esta condición y en el entorno desfavorable de la Argentina de los cincuenta con respecto a su sexualidad. Sin embargo, el énfasis en la novela de Alinovi recae en otro aspecto y es justamente en la perfecta asimilación del personaje en el mundo francés, llegando incluso a convertirse en uno de los primeros miembros extranjeros de la Academia francesa, una institución atávica fundada en el siglo XVII, creada por mandato de Richelieu durante la regencia de Luis XIII.

La Academia Francesa funge como el símbolo perfecto de todo anacronismo. Cabe resaltar que es una institución monárquica impostada en la primera república moderna de Europa. La función de la Academia es preservar y propagar el francés como lengua. Cabe recordar que el francés es un idioma en franco repliegue, tanto en importancia política, como en número de hablantes. De haber sido el idioma de la política y la cultura, ha cedido terreno. Me parece que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

esta mención puede reflejar el anacronismo de la Academia. Sus miembros tienen el pomposo nombre de “los inmortales”. Si a esta función y al título de sus miembros, le sumamos que apenas se incorporaron mujeres en 1980⁵ y el rimbombante traje verde que visten *los inmortales*, tenemos la clausura de una institución anacrónica e incluso ridícula en sus maneras.

Hay dos cuestiones centrales en la novela que muestran el trágico destino de Bianco, abandonado plenamente a su nuevo Viejo Mundo. Para poder ingresar en la Academia, además del traje verde, *los inmortales* portan una espada. La forja de la espada es la quiebra económica de Bianco, el personaje, y, por supuesto, de Bianciotti, el escritor. Bianco abandona todo principio de realidad —digamos su situación económica—, para portar una espada inútil en una institución que no se corresponde en nada al mundo en el que se inserta. En la Academia se cumple perfectamente una condición necesaria de las instituciones: por definición, las instituciones se niegan a cambiar.

Las Academias de la lengua tienen una función política importante en el surgimiento de los Estados nacionales modernos. Separar las lenguas civilizadas (el francés parisino de las cortes, por ejemplo), de las lenguas naturales, ha sido una de las funciones primordiales de estas instituciones. Según Suzanne Romaine (1996), la centralidad política siempre puso en juego la idea de lengua culta, lengua civilizada, frente a las lenguas relegadas que eran vistas como inferiores por ser más “naturales”, como en el caso del castellano frente al catalán.

El término “civilización” surge en Francia durante el siglo XVII (Elias, 2016) e impone una axiología moral y estética por sobre lo “natural”. El concepto de cultura siempre ha estado relacionado al de civilización. Cultura frente a naturaleza, civilización como cultura (Bueno, 2016). La Academia es uno de los últimos vestigios concretos de la época clásica en la que se asienta perfectamente esta idea, y en la que el propio ser latinoamericano se debe imbuir. La Academia es el referente máximo de la civilización, como es el referente de lo francés para Sarmiento. La distancia entre civilización y campo también están expresadas perfectamente en las memorias de Bianciotti (Gwiazdzinski, 2020). Sus memorias, escritas en francés: *Ce que la nuit raconte au jour* (Bianciotti, 2000), son una muestra de la oscura paradoja que envuelve a su autor.

El patetismo de Bianco, el personaje, transita entre el ridículo anacronismo de la Academia y la lucha contra la tragedia en el sentido de destino. Bianciotti se revela contra toda suerte inexorable, escapa de su origen (más que negarlo), busca su vida en el Viejo Mundo, adopta una nueva lengua, escribe en ella sus memorias, es iniciado como “un inmortal”, defensor de la lengua como institución, etc. Al final de la cuenta, después del viaje, en sus últimos años, tras contraer Alzheimer, olvida casi por completo el castellano, la lengua del destino pampero, de la ignominia peronista. Poco tiempo después de asumir su puesto en la Academia debe abandonarla por la enfermedad. Para Bianco, el camino paulatino a la gloria es demasiado escabroso y ésta llega de forma tardía. Bianco pierde su memoria, por tanto, su identidad, no es nadie.

La identidad y el reconocimiento



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Toda identidad es una oposición, esto es una obviedad. Pero, en el caso latinoamericano, la particularidad de tal oposición viene marcada no únicamente por el problema de la autoconciencia (digamos, al modo hegeliano en la dialéctica del amo y el esclavo, en la que la identidad de cada uno se da en la relación). No somos latinoamericanos sólo porque podemos reconocer que somos diferentes a otros, no lo somos únicamente por “ser el invento” de los unos por oposición a otros, lo somos en búsqueda del reconocimiento de esos otros. En este sentido, parecería que volvemos a Hegel y vemos aquí como una lucha por el reconocimiento, en la cual nosotros entendemos perfectamente quién es el amo y quién es el esclavo. Esta ha sido una constante de la literatura latinoamericana con respecto al problema de la identidad y el pasado colonial (Escobar-Jiménez, 2021).

En *París y el odio*, la figura de Atahualpa Yupanqui aparece con cierta frecuencia y su citación es una expresión de la pregunta del protagonista por la identidad y hasta qué punto las decisiones individuales que nos afirman como sujeto nos condenan al futuro:

Al elegir a París —siempre París—... al elegir a la competencia del tribunal definitivo de los méritos criollos... Yupanqui era hombre libre —bueno fuera— y entonces libremente había elegido elegir aquella iniquidad: afirmar el valor de París frente al del Cerro Colorado.

Sí, estaba bien, porque era un acto afirmativo de la soberana libertad de aquel criollo, pero, al mismo tiempo... entonces, el indio Atahualpa obligaba a las generaciones venideras de los indios, con aquella su elección tan malhadadamente libre, al infinito remontar penoso de una afirmación en contra, como una deuda externa ontológica, impagable... (Alinovi, 2016, p. 58).

Alinovi se refiere a la decisión de Atahualpa de tomar a París como su lugar de destino. El mestizo de familia vasca que cambia el nombre de Héctor Chavero por el de Atahualpa Yupanqui, sale de Buenos Aires y adopta tanto a París como al Cerro Colorado como destino. Yupanqui entra al juego del reconocimiento y a las ventajas que conlleva tal reducción, pues la mejor forma de existir en el centro del mundo es aceptar que uno no puede competir en el mismo juego y debe cambiarse de cancha. La única posibilidad está en la aceptación y la afirmación de la identidad endilgada. Los casos se suceden perfectamente. El mestizo ecuatoriano, Oswaldo Guayasamín, deviene en un artista internacional cuando se convierte en el indio Guayasamín y empieza a trabajar en Nueva York bajo el auspicio Fundación Rockefeller. A partir de allí traza una historia de pena y sufrimiento que puede ser asociada a la “historia de su pueblo”.

Pero más allá de una crítica simplista de mirar esta “transformación en indio” como una impostura o una forma de marketing o ver sospechosamente los réditos comerciales que se obtienen, es más interesante entender el problema en sus tensiones. Por un lado, se debe entender que la identidad es una construcción permanente y no se asocia a una esencia única. Tal esencia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

es similar al postulado de la raza, el mismo que ha llevado a un sinnúmero de consecuencias nefastas que no tiene sentido enumerar aquí. Por otro lado, la pregunta impuesta ¿en qué sentido los individuos como Yupanqui y Guayasamín lo son? Parecería que mientras los habitantes del centro del mundo pueden afirmar una identidad individual, a los demás solo nos queda una colectiva; por tanto, Chavero debe devenir en símbolo de la opresión, en los residuos del pasado colonial, ya sea como redención o mero folklor. Por tanto, la única posibilidad de entrar en el juego es asimilar la identidad colectiva. Al interrogar a Alinovi sobre esto, él responde en la entrevista:

Hay ahí una tensión, es verdad. Es el problema del otro. Hablamos de sociedades libres, o más libres que otras. ¿Qué queremos decir? Que en determinadas sociedades están más y mejor garantizadas las posibilidades del proyecto individual. Pero ¿cómo es que lo están? Mediante restricciones generales a determinadas libertades individuales que, de darse, restringirían las condiciones de posibilidad de la libertad general. Hay que pagar impuestos, hay que respetar determinadas leyes. Esas convicciones, a la larga, van constituyendo una identidad social, digamos, y aun cultural: dan estabilidad para que se desarrolle un determinado modo de entender y gozar el mundo...

Voy a ser menos elíptico. Uno puede preguntarse qué hace el gaucho Roberto Chavero, que eligió el seudónimo artístico Atahualpa Yupanqui y contribuyó con su música y su poesía a establecer una cierta identidad cultural argentina, o acaso indígena, o acaso mixta, viviendo en París. Y alguien más podría contestar: está ejerciendo su libertad individual. Es verdad. Pero eso no quita que la elección parece a contramano de lo que eligió durante toda una vida y, sobre todo, de la identidad cultural que ayudó a construir para afirmar las posibilidades de otros.

Borges, con su precisión muy a menudo hiriente, decía que García Lorca era un gitano profesional... en París conocí a un guitarrista que tocaba con un músico argentino bastante famoso. Ese músico argentino le dijo a mi amigo guitarrista que un día, en París, él se había dado cuenta de que era indio. La revelación, digamos, había ocurrido cuando tenía unos cuarenta o cincuenta años. Había emigrado como un músico más, tratando de ganarse la vida y, efectivamente, la epifanía identitaria que sufrió lo catapultó en términos comerciales (Escobar-Jiménez y Alinovi, 2020, s/p).

Por tanto, la única posibilidad de universalidad está en escribir, cantar, pintar, vivir desde París o Nueva York, lo demás es accesorio, pero para ello, hay una suerte de reivindicación permanente de la única posibilidad de identidad. Creer que el mundo es lo que yo pienso y lo que he visto es una forma de provincianismo e incluso de infantilismo. En ese sentido, el pretendido universalismo de Cortázar no es más que un parroquianismo extendido desde el centro, mientras



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que la transformación de Yupanqui es una forma de reconocimiento individual, aunque sea como representante de un colectivo.

A modo de conclusión

Los tres ejes adoptados para el análisis de la identidad como tema en la novela de Alinovi obedecen a la recurrencia e importancia en la construcción de la trama. Sobre todo, las figuras de Cortázar y Bianciotti atraviesan la obra como formulaciones centrales acerca de la pregunta de la identidad de ser argentino en París. La presencia del personaje de Yupanqui y sus significancias en la novela es relativamente menor con respecto a los nombres anteriores, pero es un tema central en las digresiones del protagonista sobre el mestizaje y lo latinoamericano.

Más allá de la visión de los estudios culturales sobre la construcción del otro, ciertamente, el surgimiento del vocablo “América Latina” puede ser rastreado de forma concreta en el primer cuarto del siglo XIX en Francia y sirvió como oposición a la América anglosajona. París moldeó la visión cultural y política de nuestra región hasta puntos cumbres, como pensar a Buenos Aires como la París del Sur. Aunque a lo largo del siglo XX, la importancia de París como modelo se fue trasladando a otros espacios mundiales, la ciudad continuó siendo el referente artístico, llevado también a una situación culminante con una novela como *Rayuela* de Cortázar. De allí, deviene la idea de Alinovi que la París construida por Cortázar haya sido una ciudad modélica en el sentido platónico, un arquetipo que vuelve a la ciudad “real” como algo falso o al menos deplorable. La quema de París, que se sigue del propio título de la novela de Alinovi, es un saldo de cuentas con la visión de Cortázar.

Siguiendo esta idea, el cosmopolitismo que sostiene Cortázar como postulado estético, bajo el supuesto —plausible a mi modo de ver— de que los verdaderos temas literarios son universales, independientemente de dónde estén ambientados (al estilo de la *zona* de Saer), no se compadecen con la forma en la que se presenta París. La utopía parisina y su degradación romantizada convierten a la novela en un arte solo posible desde lugares “realmente artísticos”, es decir, dignos de ser novelados, porque evocan “verdaderos” ambientes estéticos. Por supuesto, en el fondo, esto es una forma de parroquianismo. Entendería que, de alguna manera, la visión de Alinovi es saldar cuentas con esta visión, no solo de París, sino de la concepción de la novela, en cuanto tal.

Por último, el reconocimiento parisino (¿la universalidad?) de Cortázar es el que busca Yupanqui, pero partiendo desde un punto inverso. Yupanqui no solo se difumina, sino que se convierte en la parroquia, él *es* la síntesis y la encarnación. Por eso mismo, debe eliminar su nombre de nacimiento por una antonomasia, adquirir *casi un toponímico*, porque al devenir del quechua, “Yupanqui” *suen*a a América Latina. La posibilidad de reconocimiento pasa no por la individualidad, sino por la fusión en el colectivo; pero esto fue llevado a tal extremo que el mismo Yupanqui, en su disputa con varios folkloristas, como Jorge Cafrune, se pensaba como el detentor del folklor “verdadero”, es decir, él era el pueblo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Referencias bibliográficas

- Abellán, J. L. (2009). *La idea de América: origen y evolución*. Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Alinovi, M. (2016). *París y el odio*. Buenos Aires: Entropia.
- Bianciotti, H. (2000). *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris: Gallimard.
- Bueno, G. (2016). *El mito de la cultura*. Oviedo: Pentalfa.
- Cortázar, J. (1967). Carta de Julio Cortazar a Roberto Fernandez Retamar - 10 de mayo de 1967. Recuperado de <https://blog.autoreseditores.com/mundo-del-libro/cartas-de-escritores/carta-de-julio-cortazar-a-roberto-fernandez-retamar-10-de-mayo-de-1967/>.
- Dussel, E. (1994). *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del «mito de la Modernidad»*. La Paz: Mural.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Eco, U. (2010). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- Elias, N. (2016). *El proceso de civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Elliott, J. H. (1990). *El Viejo y el Nuevo Mundo. 1492-1650*. Madrid: Alianza.
- Ellis, R. R. (1998). Homoeroticism and the Ever-Recurring Illusion of Selfhood: The Argentine “Life” of Héctor Bianciotti. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22(3), 431-46. <https://www.jstor.org/stable/27763479>
- Escobar-Jiménez, Christian. 2021. «De la Z al Abc-Def-Ghi: lenguaje, identidad y distintas ideas de lo americano en Zama de Antonio Di Benedetto y El entenado de Juan José Saer». *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 13(1):542-62. doi: 10.6092/issn.2036-0967/13134.
- Escobar-Jiménez y Alinovi, M. (2020). Entrevista a Matías Alinovi.
- Gilderhus, M. T. (2006). The Monroe Doctrine: Meanings and Implications. *Presidential Studies Quarterly*, 36(1), 5-16. doi: 10.1111/j.1741-5705.2006.00282.x.
- Gonzales, O. (2015). La quena y la filarmónica. La polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar. *Pacarina del Sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, 38. <http://pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/1136-la-quena-y-la-filarmonica-la-polemica-entre-jose-maria-arguedas-y-julio-cortazar>
- Guerra Vilaboy, S. (2006). *Breve historia de América Latina*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Gwiazdzinski, L. (2020). Ce que la nuit raconte au jour. *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, 48. doi: 10.4000/ateliers.13634.
- Harvey, D. (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Hobsbawm, E. (1999). *La era de la revolución, 1789-1848*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- Junco, J. C. y Aira, C. 2013. César Aira: “Estoy buscando formas literarias ajenas a la novela”.
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Méndez, M. y Alinovi, M. (2016). Matías Alinovi: “La literatura es una incesante lucha en contra del lugar común”. <https://www.infobae.com/cultura/2016/10/23/matias-alinovi-la-literatura-es-una-incesante-lucha-en-contra-del-lugar-comun/>
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Ralón, L. (2019). Julio Cortázar y César Aira: Conexiones rizomáticas. *MLN*, 134(2), 382-411. doi: 10.1353/mln.2019.0023.
- Rancière, J. (1994). Esthétique de la politique et poétique du savoir. *Espace Temps*, 55(1), 80-87. doi: 10.3406/espat.1994.3910.
- Rodríguez, Jaime. 2020. *El nacimiento de Hispanoamérica Vicente Rocafuerte y el hispanoamericanismo, 1808-1832*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Romaine, Suzanne. 1996. *El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística*. Barcelona: Ariel.
- Said, Edward. 2003. *Orientalism*. London: Penguin.
- Sarlo, Beatriz. 2016. «El libro de la semana: “París y el odio”». *TÉLAM*. Recuperado 30 de diciembre de 2021 (<https://www.telam.com.ar/notas/201607/157011-paris-y-el-odio-matias-alinovi-libro-critica-beatriz-sarlo.html>).
- Tinajero, Fernando. 1988. «Descubrimientos y evasiones. Cultura, arte e ideología (1895-1925)». en *Nueva historia del Ecuador: Época republicana III*. Vol. 9, editado por E. Ayala Mora. Quito: Corporación Editora Nacional - Grijalbo.
- Torres Martínez, Rubén. 2016. «Sobre el concepto de América Latina ¿Invención francesa?» *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER* (32):89-98. doi: 10.4000/etudesromanes.5141.
- Wallerstein, Immanuel. 1997. *El futuro de la civilización capitalista*. Barcelona: Icaria.

Notas

² El TIAR (Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca) es una muestra de ello. Firmado en 1948, su contexto de surgimiento era evitar el influjo soviético en América Latina en defensa de la democracia. Sus limitantes se mostraron en la Guerra de las Malvinas, cuando los norteamericanos debían colisionar con sus pares ingleses.

³ Como aspecto ejemplar, quisiera recalcar el influjo de París entre las elites económicas agroexportadoras ecuatorianas. En la expansión capitalista de fines del siglo XIX, que duró hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, como bien han tratado las teorías dependentistas; América Latina se insertó en el mercado mundial con la exportación de materias primas, con una canasta exportadora poco diversificada. En el caso ecuatoriano, el cacao fue el principal producto de exportación. Los terratenientes costaneros tenían al pueblo de Vinces como centro de negocios en aquel momento y París como referente y deber ser para la elite. La mayoría de los herederos de las grandes fortunas ecuatorianas se educaron en París; mientras que el paisaje, el mobiliario y las tiendas emulaban mansiones parisinas insertas en el trópico, hasta el punto en el que Vinces fue conocida como “París chiquita”.

⁴ En la famosa conversación que Serrano Soler mantiene con Cortázar, el escritor argentino se declara un escritor temprano, pero que publicó tarde, justamente por cierto recato de lanzar libros con los errores propios de la adolescencia, de los que luego podría arrepentirse (Ralón, 2019).

⁵ La escritora belga Marguerite Yourcenar fue la primera.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional