

El Colegio de México  
Centro de Estudios de Asia y África

(Re)descubriendo senderos francófonos:  
Introducción crítica a la poesía india contemporánea de expresión francesa

Tesis presentada por  
Ursula Natalia Wood Guadarrama  
para optar al grado de  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA  
ESPECIALIDAD: sur de Asia

DIRECTOR:  
Adrián Muñoz García

Ciudad de México, 2017

*Para la soledad, única compañía*

## Agradecimientos

Agradezco al Conacyt por el financiamiento brindado en el transcurso de los dos años que duró el programa de maestría.

Al Colegio de México por brindarme la beca para Terminación de Tesis, gracias al cual se pudo completar esta investigación.

Doy gracias a mi director de tesis, el Dr. Adrián Muñoz García, por su apoyo incondicional, su confianza en mi trabajo, por escuchar mis inquietudes y por sus consejos cuando más lo necesitaba.

Al Dr. Saurabh Dube y a la Dra. Ishita Banerjee por sus maravillosos seminarios; por enseñarme a cuestionarme constantemente; por transmitirme tanto su dedicación como su pasión por la investigación y la vida; pero, sobre todo, por hacer de mi estancia en El Colegio de México una de las experiencias más memorables de mi vida.

A mis profesores de hindi: a la Dra. Uma Thukral por sus enseñanzas, conversaciones, historias, canciones, poemas y delicias culinarias; al Dr. Yogendra Sharma por creer en mí, por acompañarme desde antes de iniciar esta travesía y por creer que algún día llegaré a ser una gran escritora.

Agradezco a todos mis profesores en El Colegio de México por su tiempo y enseñanzas.

A la Dra. Laura López le agradezco su apoyo incondicional y su interés por esta investigación, la cual floreció por vez primera en uno de sus seminarios.

Doy gracias a mi familia por su apoyo y amor, por tolerar mi ausencia y lejanía durante estos dos años.

Principalmente, doy gracias a mi madre por su amor y su confianza; por acompañarme hasta este mi fin del mundo con tal de que lleve a cabo mis sueños.

**Resumen:** Partiendo de un corpus de diecisiete poemas compuestos en francés por seis autores indios, esta tesis tiene por objetivo brindar una introducción crítica a un campo literario poco estudiado: la poesía india contemporánea de expresión francesa. De manera paralela, se plantea que la poética de estos autores se articula a partir de la *poética de la fuga* y el *espacio intersticial*. Se ha dividido la tesis en dos secciones. En la primera de ellas, se brinda el contexto histórico en el que vivieron los poetas y se sitúan sus obras dentro del campo literario de la francofonía, así como de las literaturas poscoloniales. De igual manera, se presentan las herramientas teóricas pertinentes para entender sus creaciones literarias. En la segunda sección, se muestra no sólo la manera en la que los autores lidian con sus identidades fragmentarias, sino que también se evidencian las relaciones que estos poetas tejen con la lengua francesa en sus poemas. Éstos plantean, por una parte, la creación poética como un sitio de negociación y, por la otra, cuestionan los discursos totalizantes en torno a la representación. El análisis da cuenta no sólo de la imposibilidad de separar ambos universos, sino también del papel de la literatura como espacio de negociación, en donde estos espacios imaginados de añoranza y memoria, a imagen de las identidades de los autores, se reconfiguran constantemente.

**Palabras clave:** Literatura india de expresión francesa, construcción identitaria, conflicto lingüístico, *poética de la fuga*, *espacio intersticial*.

**Abstract:** By focusing on a corpus of seventeen poems composed in French by six Indian authors, this thesis aims to provide a critical introduction to a literary field not yet sufficiently studied: the contemporary Indian poetry in French. In parallel, it is argued that the poetics of these authors complies to a *poetics of the fugue* and to the *space in-between*. The thesis has been divided into two sections. In the first one, the historical context in which the poets lived is introduced and their works are placed within the literary field of the Francophone as well as of the postcolonial literatures. In the same way, the relevant theoretical tools are presented to understand their literary creations. The second section shows not only how authors deal with their fragmented identities, but also evidence of the relationships they maintain with the French language in their poems. These, on the one hand, pose poetic creation as a site of negotiation and, on the other, question totalizing discourses about representation. The analysis accounts not only for the impossibility of separating both spheres, but also for the role of literature as a space for negotiation, where these imagined spaces of longing and memory, like the identities of the authors, are constantly reconfigured.

**Key words:** Indian literature in French, identity construction, linguistic conflict, *poetics of the fugue*, *space in-between*.

# Índice

Introducción	6
I. Los senderos de la India francófona	10
A. Por los senderos de la historia	11
Biografías	23
B. Por los senderos de la teoría	29
II. Senderos poéticos	40
A. Identidades fragmentarias y las encrucijadas de la lengua	41
B. ¿El aquí y el allá? Entre la tierra natal y el exilio	67
Conclusiones	91
Anexo: textos originales y traducciones	96
Léon Saint-Jean	97
Manohar Rai Sardesai	99
Ranajit Sarkar	106
Pritwindra Mukherjee	115
Amita Sen	121
K. Madavane	125
Bibliografía	129

## Introducción

Entre los múltiples universos que constituyen la francofonía literaria, escogí trabajar con los escritores indios ya que su presencia en los estudios literarios tanto francófonos, como aquellos que se dedican a las literaturas de la India, ha sido y sigue siendo muy escasa. Además, considerando el largo período que los franceses permanecieron en la India, se esperaría que las obras literarias escritas en francés por autores indios fueran numerosas. ¿A qué se debe entonces esta ausencia? Vijaya Rao (2008), una de las investigadoras más destacadas en el campo, la atribuye a dos razones principalmente: la adopción de la lengua inglesa o de alguna lengua regional por parte de muchos autores, tras la partida de los franceses en 1954, y el desinterés de las generaciones posteriores por preservar no sólo la lengua, sino también los textos literarios producidos en francés durante el período colonial (p. xii). A pesar de este panorama poco alentador, el francés sigue presente en la India gracias a las aportaciones literarias de cuentistas, dramaturgos y poetas indios –algunos de ellos procedentes de los antiguos enclaves coloniales franceses en el subcontinente– que adoptaron esta lengua para sus creaciones. En este sentido, una de las cuestiones que se intenta responder en esta investigación es ¿qué llevó a estos escritores, y en particular a los poetas cuyas obras integran el corpus de esta introducción crítica, a escoger el francés como lengua de creación?

Dado que los estudios acerca de esta esfera literaria son muy escasos, esta investigación tiene como principal objetivo brindar una introducción crítica tanto a los autores como a las temáticas más relevantes en la poesía india contemporánea de expresión francesa. El lector se preguntará: ¿por qué limitar el estudio a la poesía contemporánea?

Cierto es que la selección del género puede parecer arbitraria; sin embargo, mi elección por la poesía estuvo determinada no sólo por una cuestión de diversidad de autores y temáticas, sino también porque, en estas composiciones, los poetas desarrollan tanto sus relaciones con la lengua francesa como con la creación literaria. Considerando esto, es posible, por lo tanto, brindar un panorama detallado de una parte de este universo literario por (re)descubrir. En cuanto al período de tiempo, decidí limitar mi corpus a los escritores contemporáneos, ya que esto me permite mostrar que el francés, aunque de manera muy limitada, sigue vigente como lengua de creación en la India.

Trabajar con un tema poco investigado es problemático por diversas razones: en el caso de los poetas indios contemporáneos de expresión francesa, uno de los principales desafíos ha sido no únicamente recopilar sus poemas, sino también la falta de bibliografía crítica acerca de sus obras. Con excepción de la breve introducción que da Vijaya Rao en la antología *Escritura india de expresión francesa [Écriture indienne d'expression française]*, de 2008, la obra de estos poetas sigue siendo desconocida para la crítica literaria. Señalo esto, ya que esta investigación es una de las primeras contribuciones a este campo literario. Así, para desarrollar este trabajo, se consideró un corpus de poemas escritos por seis poetas procedentes de distintas regiones del subcontinente: Amita Sen, Ranajit Sarkar, Prithwindra Mukherjee, Léon-Saint Jean, Manohar Rai Sardesai y Kichennasamy Madavane. Los poemas se han clasificado en dos grandes ejes temáticos —1) identidad y lengua y 2) tierra natal y exilio —con el fin de mostrar las estrategias literarias que utilizan los autores, así como los temas predominantes en sus creaciones.

Antes de continuar con la presentación de las secciones en las que se divide esta investigación, considero pertinente realizar una observación acerca del carácter de este estudio. Como he mencionado antes, el principal objetivo de esta tesis es brindar una

introducción crítica a la poesía india contemporánea de expresión francesa. Esto no impidió, sin embargo, que durante su desarrollo surgieran varias preguntas a partir de los poemas. Es por ello que, luego de un análisis cuidadoso y detallado de las obras poéticas, mi hipótesis es que los poetas indios de expresión francesa articulan sus creaciones a través de una *poética de la fuga* y de un *espacio intersticial* [*in-between*], con la finalidad no sólo de subvertir los discursos de dominación inherentes a la lengua-cultura francesa, sino también de mostrar la manera en que lidian con las tensiones entre las distintas lenguas y universos simbólicos que forman parte de sus identidades.

Ahora bien, ¿qué perspectiva teórica se usará tanto para presentar la obra de estos poetas como para comprobar mi hipótesis? Puesto que entre las cuestiones que me interesa destacar se encuentran las relaciones de poder que evidencian los poetas y las prácticas de subversión que articulan dentro de sus obras, he escogido presentar y analizar el corpus de poemas a partir de la teoría poscolonial; en específico a partir de las nociones de enunciación y escenografía poscolonial propuestas por Jean-Marc Moura; la *poética de la fuga* —idea que propongo y reinterpreto a partir de la poética de lo errante de Lise Gauvin— y, finalmente, las nociones de *espacio intersticial* [*in-between*] del teórico Homi K. Bhabha. Además, estas nociones también permiten, por una parte, presentar la hibridez lingüística y cultural de las producciones literarias y, por la otra, indagar acerca de los procesos de legitimación literaria y social que proyectan los autores mediante sus obras.

La tesis se compone de dos secciones. La primera de ellas se titula *Por los senderos de la India francófona*, la cual está dividida en dos apartados: “Por los senderos de la historia” y “Por los senderos de la teoría”. Como se infiere a partir de los subtítulos, en el primero de ellos se brinda un panorama histórico que permite situar a los poetas dentro del contexto de los enclaves franceses de la India. En este apartado también se da una breve presentación

biográfica de los poetas. En el segundo apartado, se sitúa a los poetas indios de expresión francesa dentro del marco de las literaturas francófonas y se presentan las herramientas teóricas que se utilizan para el análisis de los poemas. La segunda sección lleva por nombre *Senderos poéticos*. Ésta se encuentra dividida en dos apartados que corresponden con los dos ejes temáticos en los que se organizó el corpus de poemas. En el primero de ellos (“Identidades fragmentarias y las encrucijadas de la lengua”), se explica la manera en la que los poetas indios de expresión francesa lidian con sus identidades fragmentarias, así como las relaciones que tejen con la lengua francesa dentro de sus obras poéticas. El segundo (“¿El aquí y el allá? La tierra natal y el exilio”), se desarrolla a partir de la idea del desplazamiento-abolición de fronteras temporales, espaciales y lingüísticas, estrategias mediante las cuales los poetas construyen y representan los espacios imaginados de añoranza y memoria tanto de la tierra natal como del país de exilio.

Una última aclaración antes de, esta vez concerniente a las traducciones. Debido a que el objetivo principal de esta investigación es dar a conocer las creaciones poéticas de los autores indios de expresión francesa, se incluye un anexo en formato bilingüe con el corpus poético que se analiza. Las versiones originales de los textos se retoman de la antología de Rao (2008) y de Madavane (2010). Al respecto, es pertinente señalar que el anexo constituye también un aporte significativo a este campo literario pues contiene las primeras traducciones al español de las obras de estos autores. Todas las traducciones incluidas en el anexo son mías. En el cuerpo del texto incluiré las traducciones al español de los fragmentos poéticos y el original en francés como nota a pie de página. Los títulos de todas las obras aparecen traducidos al español; la referencia en la lengua original aparece entre corchetes la primera vez que se menciona el texto. Pero basta ya de demoras, es tiempo de adentrarnos en estos senderos literarios por (re)descubrir.

# I

## Los senderos de la India francófona

## A. Por los senderos de la historia

¿Por qué empezar una introducción a la poesía india contemporánea de expresión francesa por los senderos de la historia? Si bien es cierto que la premisa de veracidad y de realidad en la que se fundamenta la historia ha llevado a confinar la literatura dentro del mundo de la ficción, de la imaginación, es imposible negar la estrecha conexión que articula y hermana ambas disciplinas. Como explica Gyanendra Pandey, la historia [*history*] se compone de fragmentos (1999, pp. 590-591). ¿Y qué son esos fragmentos sino historias [*stories*], narraciones alternativas que se manifiestan en los márgenes de la historia? Considerando esto, es posible decir que la literatura abre una senda que desemboca en (re)presentaciones íntimas de los acontecimientos históricos. En otras palabras, mientras que la historia permite reproducir de manera factual y testimonial los sucesos; la literatura transmite los sentimientos, las contradicciones, los conflictos internos de protagonistas, narradores y escritores, revelando así otras narraciones, otras texturas de la historia.

Partiendo de esto, este apartado cumple varios objetivos. Por un lado, permite hacer una revisión de una parte de la historia de la India que ha sido relegada frente a su contraparte británica; me refiero a la historia de los enclaves franceses en el subcontinente. Por otro lado, muestra la manera en que los poetas indios de expresión francesa interiorizaron y reinterpretaron las realidades sociales, históricas y culturales que vivieron como sujetos, testigos, oponentes, simpatizantes o herederos del régimen colonial francés en sus creaciones

literarias. Con la finalidad de situar a los poetas y sus creaciones dentro de este marco histórico, en ese apartado comenzaré con una revisión de algunos de los acontecimientos más importantes acerca de la India francesa, haciendo especial énfasis en las reformas culturales y lingüísticas llevadas a cabo a finales del siglo XIX y principios del XX. Enseguida, explicaré el papel que jugaron no sólo los enclaves franceses durante los movimientos de independencia y las relaciones que los poetas indios de expresión francesa establecieron con éstos a través de la figura de Aurobindo Ghose. Concluiré con una breve presentación de los poetas.

El apartado comienza apelando a la objetividad de la Historia; no obstante, en el curso de mis lecturas para esta investigación, he constatado que existen diversas maneras de relatar los acontecimientos históricos en función de los intereses de cada uno de los agentes que vehiculan las narraciones. Para mi fortuna, los documentos que he revisado acerca de la historia de los enclaves franceses en la India me han permitido conocer, por una parte, la visión que los franceses tenían sobre las culturas de la India, así como los propósitos que los llevaron a colonizar una parte del subcontinente y, por la otra, la recepción que la cultura francesa tuvo en los territorios del sur de Asia. Es necesario señalar que los textos transmiten opiniones dispares pero complementarias sobre el período colonial y las relaciones que se desarrollaron entre Francia y la India luego de su independencia. Así, mientras que los franceses se vanagloriaron de su misión civilizadora en el subcontinente, para los indios, la presencia francesa funcionó como un medio para desafiar a los británicos. En otras palabras, la historia narrada por los indios subvierte las narrativas de dominación vehiculadas por los textos franceses. Esta estrategia es muy similar a la que utilizan los poetas indios de expresión francesa, quienes se apropian de la lengua y de la tradición literaria de la metrópoli para articular y legitimar sus voces.

Como expliqué al inicio del apartado, no es mi intención brindar una explicación detallada acerca de la historia y la evolución de la colonia francesa en la India desde el tiempo de la Compañía Francesa de las Indias Orientales, pues existen numerosos estudios al respecto y rebasan los objetivos del presente trabajo. Para redactar esta breve presentación histórica retomaré información de tres textos: los ensayos en el libro *Del siglo XVII al XX. La aventura de los franceses en la India [Du XVIIe au XXe siècle. L'aventure des Français en Inde]* (2011) de Rose Vincent, el libro *Los franceses en la Indi. Pondicherry, Chandernagor, Mahe, Yanaon, Karikal [Les Français en Inde. Pondichéry, Chandernagor, Mahé, Yanaon, Karikal]* (2008) de François Gautier y el artículo “Bengala: la conexión francesa” [“Bengal: The French connection”] (2013) de Margaret A. Majumdar. La razón por la cual he seleccionado estos documentos ha sido porque dedican varias secciones a la historia de los enclaves franceses en la India durante el siglo XX. Además, puesto que esta investigación tiene por objetivo dar a conocer la poesía india contemporánea de expresión francesa, considero pertinente ahondar en la información histórica que concierne a este período. Esto no impide, sin embargo, que haga mención de algunos hechos que acontecieron anteriormente con el fin de aclarar los datos que aquí se presentan.

La fundación e historia de la Compañía Francesa de las Indias Orientales comenzó en 1664, año en el que el rey Luis XIV proclamó un edicto que permitió a los nobles participar en el comercio. La decisión del rey fue resultado de un panfleto titulado *Discurso de un leal súbdito del rey respecto al establecimiento de una Compañía francesa para el comercio de las Indias orientales, dirigido a todos los franceses* publicado de manera anónima por Jean-Baptiste Colbert quien, embelesado por los asombrosos testimonios de los marinos y exploradores que visitaron la India, decidió invertir en la fundación de una compañía de ultramar. En 1665, Colbert fue nombrado director de la compañía y, al año siguiente, los

franceses mandaron una embajada a la corte mogola para poder tener un establecimiento comercial en el territorio. El emperador mogol, Aurangzeb, les permitió instalarse en Surat, en el actual estado de Gujarat. La administración de los enclaves en el subcontinente quedó a cargo de la compañía hasta 1795, momento en el que el gobierno de los enclaves pasó a manos de la corona francesa.

Numerosos fueron los nombres de los distintos administradores y generales que tuvieron los enclaves de la compañía francesa en el sur de Asia; por ello únicamente mencionaré aquí a aquellos que tuvieron un papel decisivo en la historia de la India francesa. Empezaré por François Martin, quien se instaló en 1674 en Pondicherry —ubicada en el sureste de la península —, para fundar una manufactura de telas teñidas, las cuales gozaron de un amplio mercado en Francia. En 1693, los holandeses capturaron Pondicherry. No fue sino hasta 1697 que los franceses recuperaron el enclave, mediante el tratado de paz de Ryswick. Fue a partir de ese momento que Pondicherry se convirtió en el sitio desde el cual se gobernaron los demás territorios franceses en la India. En 1689, Martin envió a André Bourreau-Deslandes a Bengala —al noreste del subcontinente —para que abriera nuevas vías para el negocio. Una vez en la región, Deslandes se instaló en Chandernagor. En 1693, los franceses obtuvieron del *nawab* de Bengala los mismos privilegios comerciales que los holandeses.

No obstante, no fue sino hasta la llegada del administrador Joseph-François Dupleix al poder en 1722 que los enclaves franceses en la India, principalmente Pondicherry y Chandernagor, alcanzaron su mayor esplendor. Ahora bien, es pertinente señalar que la presencia de Dupleix produjo un cambio en la mentalidad de los encargados de la compañía. Luego de arrebatarse la ciudad de Chennai —antes Madras —a los ingleses y tras ser obligado a devolverla mediante el tratado de paz de Aix-la-Chapelle, Dupleix se percató de la

fragilidad del comercio y de la precaria posición de los enclaves franceses frente a los establecimientos comerciales británicos —Pondicherry debía competir con Madras y Chandernagor era opacado por Calcuta—. Estas circunstancias llevaron a Dupleix a pensar en la expansión territorial. Con el fin de lograr sus objetivos, la administración francesa buscó hacer alianzas con los gobernantes indios. En el caso de Dupleix, el éxito de estas alianzas se debió en gran parte a la ayuda de su intermediario indio Ananda Ranga Pillai. En el siglo XVIII, las relaciones entre generales franceses y gobernantes indios fueron bastantes comunes.<sup>1</sup>

Pese a todos los esfuerzos realizados por expandir su territorio —lo cual ocasionó constantes luchas con las demás potencias europeas en el subcontinente, particularmente con los británicos—, el tratado de París de 1763 dejó a los franceses únicamente con cinco territorios en la India: Mahe al sudoeste del subcontinente; Karikal y Pondicherry al sureste; Yanaon al este; y Chandernagor al noreste. Con la independencia de la India en 1947, los gobiernos de ambos países tuvieron que llegar a un acuerdo en cuanto a los territorios franceses. El acuerdo que se redactó el 28 de agosto de 1947 dejó en claro que: “Los gobiernos francés e indio [...] decidieron plantear en común acuerdo un reglamento universal respecto a los problemas de los establecimientos franceses en la India considerando las aspiraciones e intereses de la población, los lazos históricos y culturales que los unen con Francia y la evolución de la India” (cit. por Ortoli, 2011, p. 224). Partiendo de esta premisa, el destino de Chandernagor se decidió el 19 de junio de 1949, fecha en la que se pidió a los habitantes hacer una votación para decidir si deseaban permanecer dentro de la Unión

---

<sup>1</sup>Por ejemplo, se pueden mencionar a Charles de Bussy, quien ayudó a Muzaffar Jang Hidayat a conseguir el gobierno de Hyderabad; a Jean-Baptiste Gentil, quien fungió como consejero de Shuja-ud-Daula, nawab de Awadh, durante quince años; o bien a René Madec, quien entró primero al servicio de Jawahar Singh y posteriormente formó parte de la gente al servicio de la corte mogola.

francesa o preferían formar parte de la India. Orgullosos de su herencia y cultura bengalíes, los habitantes de Chandernagor votaron unánimemente por la integración al estado de West Bengal y por tanto a la nación india. El tratado definitivo de cesión se firmó el 2 de febrero de 1951. Los cuatro enclaves restantes permanecieron bajo el dominio francés hasta su transferencia al gobierno de la India en 1954. El acuerdo definitivo de cesión se firmó el 28 de mayo de 1956 y fue rectificado por el general Charles de Gaulle en 1962.

Los constantes cambios políticos también tuvieron repercusiones en las esferas culturales de los enclaves franceses. Así, el cambio del Segundo Imperio al régimen de la Tercera República Francesa (1870-1940) produjo notables modificaciones en las políticas sociales y culturales de los territorios franceses en la India. En efecto, mientras que durante el Segundo Imperio se permitió a los indios continuar con sus costumbres, la Tercera República introdujo la política de la asimilación, la cual no sólo enfatizaba la necesidad del sufragio universal, sino que además impulsaba la enseñanza de la lengua-cultura francesa pues, desde la perspectiva del gobierno francés, una asimilación total únicamente se lograba mediante la inmersión lingüística y cultural.<sup>2</sup> La enseñanza de la lengua francesa en el subcontinente se vio amenazada en 1902, cuando el virrey Lord Curzon decidió, a través de la Comisión de Reforma de la Educación en la India, restringir la enseñanza del francés en las universidades y convertir el inglés en materia obligatoria. Según información del cónsul general de Calcuta, M. Coutouly, la hostilidad de los británicos hacia los franceses se debía

---

<sup>2</sup> En efecto, durante los siglos XIX y XX, se introdujo en el sistema educativo francés una estrategia de enseñanza la cual, desde la perspectiva de los educadores, permitía un aprendizaje eficaz de la lengua francesa por parte de los alumnos: “el símbolo” [*le symbole*], un pequeño objeto que se le daba a todo aquel que fuese sorprendido hablando en su lengua materna. El poseedor del símbolo debía sorprender a otra persona comunicándose en su lengua materna dentro del recinto escolar para deshacerse del objeto. Al finalizar la semana, aquel que tuviera el símbolo era castigado frente al grupo. Como es de suponer, esta práctica no sólo rompía la confianza que se habría podido establecer entre los alumnos, sino que además generaba un sentimiento de vergüenza por la lengua materna, el cual se reforzaba mediante el castigo público (cf. Deshaies, 1980).

a que: “las críticas más sinceras del régimen inglés en la India, las mejor informadas también, provenían de la sagaz pluma de los franceses” (cit. por Ortoli, 2011, p. 210). Esto no impidió, sin embargo, que dentro de los territorios franceses se fundaran escuelas públicas y privadas en las que se enseñaba la lengua y la cultura francesa. Con la integración de los enclaves franceses a la India, la lengua francesa fue perdiendo paulatinamente presencia en el subcontinente. Actualmente, la enseñanza y difusión de esta lengua se limita a instituciones como la Alianza Francesa, las universidades y centros de investigación entre los que destaca el Centro de Estudios Franceses de la Universidad Jawaharlal Nehru en Nueva Delhi.

Frente a este panorama, ¿cómo explicar la existencia de una literatura india de expresión francesa en los últimos años del siglo XIX y su continuación hasta nuestros días? ¿qué llevó a estos escritores, y en particular a los poetas cuyas obras forman el corpus de esta investigación, a optar por el francés como lengua de expresión? Dado que los argumentos que pueden ser válidos para unos poetas, no lo serán para otros, en esta investigación propongo distintas hipótesis al respecto. Así, es posible suponer que, para los poetas nacidos en los enclaves franceses, la elección de la lengua francesa no sólo fue resultado del proceso de asimilación, sino también de un interés por publicar sus creaciones en las editoriales metropolitanas. En el caso de los poetas bengalíes, por ejemplo, hay que considerar que ninguno de ellos nació en Chandernagor, el enclave francés en Bengala. No obstante, algo que sí compartieron los poetas de Bengala fueron las enseñanzas en el *ashram* de Sri Aurobindo en Pondicherry. De igual manera, es pertinente destacar que todos los poetas estuvieron involucrados, en mayor o menor medida, en los movimientos de independencia de sus regiones.

Menciono esto ya que permite tratar el papel que enclaves franceses como Chandernagor y, en menor medida, Pondicherry tuvieron durante los movimientos de

independencia. Así, Majumdar explica que: “desde inicios del siglo XX, Chandernagor se utilizó como un sitio para organizaciones revolucionarias, un centro tanto para el tráfico de armas, como para la reparación de armamento para toda Bengala y para la fabricación de bombas [...], un lugar de refugio para fugitivos políticos, un sitio de subversión y para la producción de propaganda” (2013, p. 31). Como se puede inferir de esta afirmación, Chandernagor fue uno de los sitios destacados para la actividad política y revolucionaria de Bengala. No es casualidad, por lo tanto, que los británicos se sintieran preocupados ante la existencia de estos territorios que salían de su control, pues éstos no únicamente podían convertirse en refugios para personas subversivas, sino también en sitios desde los cuales se planeaban atentados en contra del régimen colonial. En efecto, los temores se volvieron reales, ya que asociaciones militantes como la *Anushilan Samiti* mantuvo estrechas conexiones con Chandernagor.

Ahora bien, ¿cómo entra y por qué es importante la presencia francesa en esta parte de la historia? Al igual que las demás ciudades importantes de la India en el período de la colonia, Chandernagor tenía una reconocida institución educativa: el Collège Dupleix. Los historiadores franceses han creído que fue gracias a las enseñanzas de sus compatriotas en el Collège Dupleix que los indios aprendieron y actuaron según los principios de la revolución francesa. Aunque esta afirmación es parcialmente verdadera, no hay que olvidar que, durante los movimientos de independencia, los ejemplos más cercanos de manifestaciones sociales no fueron los franceses, sino los rusos, los italianos y los irlandeses. Además, es necesario mencionar que fueron los profesores indios del Collège Dupleix quienes impulsaron a los estudiantes para que se unieran a los boicots de bienes extranjeros fueran estos británicos o franceses. Indagar hasta qué punto los intelectuales indios interiorizaron las ideas políticas de los franceses es un trabajo arduo que no haré aquí; sin embargo, lo que sí se puede hacer

es mencionar la participación que tuvo **Aurobindo Ghose** (1872-1950) —una gran figura de la lucha militante de aquella época, quien además fungió como preceptor de varios de nuestros poetas —en la difusión de la lengua francesa en el subcontinente. De hecho, el pensador bengalí es ampliamente reconocido por su carrera multifacética:

Entre las personalidades que marcaron el siglo veintiuno de manera más o menos evidente, es difícil encontrar a alguien más enigmático que Sri Aurobindo. Desconocido, no lo es. Mal conocido, seguramente [...] ¿Acaso fue el revolucionario que concibió y desencadenó el proceso de descolonización de su país? ¿Acaso fue el poeta de un nuevo hálito? ¿Acaso fue el provocador que cuestionó la validez de la teoría sacrosanta de la invasión aria en la India? ¿O bien fue el audaz iconoclasta que debatió el mito según el cual la espiritualidad consistiría en negar al mundo toda realidad, en beneficio de un más allá? (Mukherjee, 2000, p. 11)

Eclosos de las múltiples facetas de Aurobindo Ghose resuenan en las creaciones literarias de los poetas indios de expresión francesa. En efecto, Aurobindo fue una figura relevante no solamente para los movimientos de independencia en Bengala o las esferas religiosas y sociales, sino también para la difusión y perpetuación de la lengua-literatura francesa en el subcontinente. Dado que más adelante se explica brevemente la manera en la que sus enseñanzas se reflejan en la poética de algunos de los autores, a continuación, únicamente me enfocaré en explicar la relación que Aurobindo mantuvo con los enclaves franceses de Chandernagor y Pondicherry. No obstante, antes de proceder es necesario dar algunos detalles acerca de la vida de Aurobindo Ghose que ayudarán entender los lazos con los franceses.

La infancia de Aurobindo estuvo marcada por una notable influencia de la cultura europea. Mukherjee explica que la obsesión de Krishnadhan Ghose, padre de Aurobindo, con que sus hijos tuvieran una educación anglicizada fue tal que prohibió a éste y a sus demás hijos utilizar, por una parte, la lengua bengalí en casa —convirtiendo el inglés en la primera lengua —y, por la otra, hacer referencias a la cultura india (2010, p. 21). En 1879, Ghose

mandó a sus hijos a estudiar a Inglaterra, estancia durante la cual Aurobindo no solamente aprendió las lenguas y culturas latina, inglesa y francesa, sino que además comenzó a formar su carácter militante. En efecto, decepcionado por la política imperial británica en la India, Krishnadhan Ghose comenzó a enviar a Aurobindo artículos de periódicos en los que se explicaba la situación de la población. Así, gracias a su padre, Aurobindo mostró interés por las realidades sociopolíticas de su tierra natal antes de comenzar sus estudios en Cambridge.

De regreso en la India, Aurobindo destacó por su papel como redactor y editor de varios periódicos de corte revolucionario como el *Indu Prakash* o el *Bande Mataram*, en los que criticaba la posición moderada de los miembros del Congreso ante el gobierno británico e incitaba a la población a tomar medidas radicales para liberarse del régimen colonial. La lucha por la independencia llevó a Aurobindo a formar parte de la *Anulishan Samiti*, una de las asociaciones secretas situadas en Bengala que luchaban por la independencia. La primera partición de Bengala en 1905 exaltó los sentimientos revolucionarios de Aurobindo y sus contemporáneos, quienes estaban cada vez más decididos a rebelarse de manera violenta en contra del régimen británico. Así, en 1908, Aurobindo se vio involucrado en el caso del ataque con bombas de Alipore, el cual tenía por objetivo dar muerte al magistrado Kingsford. Aurobindo fue arrestado por complicidad y pasó un año en prisión, tiempo durante el cual se dedicó a meditar.

Debido a su relación con asociaciones militantes y a su participación en el atentado de Alipore, Aurobindo se convirtió en un individuo peligroso a los ojos de los británicos. Es por ello que, en 1910, pese a haber decidido alejarse de los grupos militantes, Aurobindo tuvo que refugiarse, primero, en el enclave francés de Chandernagor y, tras un corto periodo de tiempo, tomar un barco con destino a Pondicherry para escapar a la persecución de los británicos. Fue en Pondicherry donde Aurobindo Ghose no sólo se convirtió en Sri

Aurobindo, sino también donde fundó su *ashram* en 1926. Ya fuese como estudiante, revolucionario o pensador, la fama seguía a Sri Aurobindo a cualquier rincón del mundo. Así mientras que, durante su etapa militante, animó a sus contemporáneos para que se unieran en las luchas por la independencia, en su faceta de pensador y filósofo, atrajo la atención de jóvenes bengalíes como Nolini Kanta Gupta —quien también escribió en francés varios poemas, así como una breve obra de teatro titulada *El periplo de oro* [*Le Périplo d'Or*] —, Suresh Chakrabarti e incluso del poeta Subramania Bharati, quienes se trasladaron a Pondicherry para poder atender sus enseñanzas.

Ahora bien, la sabiduría de Aurobindo también logró cautivar a estudiosos extranjeros, como los franceses Paul Richard y su esposa, Mirra Alfassa, quien sería más tarde conocida como la Madre —la compañera espiritual de Sri Aurobindo desde 1920 hasta la muerte de él en 1950—. Más que ahondar en la relación que unió a Sri Aurobindo con Mirra Alfassa, para esta investigación considero relevante mencionar el papel que esta mujer tuvo en la enseñanza de la lengua francesa dentro del *ashram*. Como explica Gautier: “si la lengua francesa continúa hablándose en Pondicherry, es principalmente gracias a la Madre” (2008, p. 98). En efecto, en 1950 la Madre introdujo el francés como lengua de enseñanza dentro de la escuela del *ashram*, tanto para los niños como para los jóvenes. Como resultado de este proyecto educativo, varias generaciones de jóvenes indios lograron expresarse en francés fluidamente. Al respecto, es importante señalar que varios de los poetas que se presentan en esta investigación formaron parte de estas generaciones de alumnos formadas en el *ashram*.

Es intrigante que, aunque varios poetas eligieron la lengua francesa para sus creaciones, como consecuencia de su estancia en Pondicherry y de su proximidad con Aurobindo, los escritos en francés de este último se reducen a dos fragmentos poéticos: *En*

*las majestuosas cumbres blancas* [*Sur les grands sommets blancs*] y *Cuando nada existía* [*Lorsque rien n'existait*], publicados por la editorial del *ashram* hasta 1985. Considerando no sólo lo anteriormente expuesto acerca de su vida, sino también las numerosas publicaciones de Aurobindo en inglés, ¿cómo explicar la ausencia de sus escritos en francés? De acuerdo con la información proporcionada por Rao, la biblioteca de Aurobindo fue confiscada por la policía británica, quien quemó gran parte de sus textos y libros (2008, p. xiii). Según esta hipótesis, durante este desafortunado evento sus escritos en francés sucumbieron ante las llamas. Pero, ¿acaso esta es toda la historia? Es posible especular, entonces, sobre las razones que condujeron a la policía británica a desaparecer precisamente estos textos de la biblioteca de Aurobindo. Una de ellas podría ser que los textos en lengua francesa del autor bengalí contenían mensajes que promovían la rebelión en contra del régimen colonial británico. Esta hipótesis es probable por, al menos, dos cuestiones: 1) curiosamente, los únicos poemas en lengua francesa que sobrevivieron al incendio tratan temas metafísicos; y 2) en las composiciones en francés de sus discípulos Nolini Kanta Gupta, Prithwindra Mukherjee y Ranajit Sarkar se desarrollan motivos que evocan las ideas revolucionarias que se difundían durante la época de Aurobindo, entre las que destacan la evocación de la nación a través de la figura de la madre y el hogar.

A pesar del misterio que rodea las creaciones en lengua francesa de Sri Aurobindo, no se puede negar que el poeta ocupa un lugar privilegiado en la historia del desarrollo de la poesía india de expresión francesa. De hecho, ecos de las únicas dos composiciones que sobrevivieron a las llamas resuenan en la poesía de discípulos como Nolini Kanta Gupta, Prithwindra Mukherjee y Amita Sen quienes, al igual que su mentor, desarrollan el tema de la futilidad del mundo material y de la búsqueda de la espiritualidad. Terminaré esta sección

dando un breve resumen biográfico de los poetas que componen el corpus de esta investigación, comenzando con aquellos que fueron discípulos de Sri Aurobindo.

Una aclaración es necesaria antes de continuar. Como ya he mencionado, trabajar con un tema poco investigado es problemático por diversas razones: en el caso de estos poetas uno de los principales desafíos ha sido no únicamente recopilar su obra —sin mencionar la falta de bibliografía crítica acerca de esta literatura—, sino también recabar información acerca de su vida y trayectoria como escritores, por esta razón los datos biográficos que presento para algunos de ellos son poco detallados. Al respecto, es preciso señalar que parte de la información biográfica que se presenta a continuación se ha obtenido de la antología *Escritura india de expresión francesa* de 2011. Procedamos, entonces, con la presentación de los poetas:

#### **Ranajit Sarkar (1932-2011)**

Ranajit Sarkar nació en 1932 en Banagram, actual Bangladesh. En 1945, dejó el país para establecerse en la India. Después de terminar sus estudios en el *ashram* de Sri Aurobindo en Pondicherry, Sarkar pasó a formar parte del cuerpo docente del *ashram* donde enseñó matemáticas y literatura. En 1968, sustentó su tesis doctoral sobre “La poética de Sri Aurobindo y su relación con la literatura occidental” en la universidad de Aix-en-Provence en Francia. Más tarde, se convirtió en profesor de literatura sánscrita en la universidad de Groningue en los Países Bajos, en donde vivió hasta su muerte en 2011. Sarkar publicó cuatro antologías de poesía en bengalí. A diferencia de su obra en bengalí y en inglés, su poesía en francés, con excepción de algunos de sus poemas, permanece inédita.

### **Amita Sen (1933)**

Hija de una familia bengalí, Amita Sen nació en 1933. Desde 1942, se convirtió en discípula en el *ashram* de Sri Aurobindo en Pondicherry, donde comenzó a aprender francés. Durante muchos años, enseñó la lengua francesa en la escuela del *ashram* y también coordinó el trabajo de los demás profesores del área de lengua. La revista *Madre India* [*Mother India*] ha publicado algunos de sus escritos, principalmente sus investigaciones acerca de la enseñanza de lenguas. Entre sus publicaciones en el *ashram*, destaca un ensayo dedicado al poema *Amor y Muerte* [*Love and Death*] (1898) de Aurobindo. Este ensayo forma parte del libro *Amor y Muerte: Ensayos críticos* [*Love and Death: Critical Essays*], publicado en 2005; lamentablemente no fue posible consultar la obra para esta investigación. Los poemas en francés que se conocen de esta autora se publicaron por primera vez en la antología *Escritura india de expresión francesa* de Vijaya Rao.

### **Prithwindra Mukherjee (1936)**

Nacido en Calcuta, Mukherjee formó parte de los discípulos del *ashram* de Sri Aurobindo en Pondicherry. Fue nieto del líder revolucionario del partido *Yugantar*, Jatindranath Mukherjee. En 1966, se trasladó a París para realizar sus estudios gracias a una beca del gobierno francés. En 2009, recibió la condecoración de “Caballero de las artes y de las letras” otorgado por el Ministerio de Cultura de Francia. Investigador pluridisciplinario del Centro Nacional de Investigación Científica (CNRS por sus siglas en francés), Mukherjee no sólo es autor de alrededor de 50 obras y de numerosos artículos en bengalí, francés e inglés —que incluyen obras colectivas, enciclopedias, investigaciones —sino que además es poeta, historiador y etnomusicólogo especializado en la cultura india. Vive en París desde 1966, donde representa un importante punto de unión cultural entre la India, su país de origen, y

Francia, su país de adopción. Mukherjee también es traductor de autores franceses en la India y de autores indios en Francia.

**Léon Saint-Jean (1900-1965)**

Nacido en Pondichery, Saint-Jean realizó sus estudios primero en Karikal y luego en el colegio Colonial en Pondicherry. Abogado, político y hombre de letras, dominaba la lengua francesa y el latín. Obtuvo su título en leyes en Poitiers y, cuando regresó a Karikal, fundó el Instituto francés de indianismo en el que fungió como traductor y escritor. Al igual que otros de los poetas que conforman este estudio, Saint-Jean participó en los movimientos de liberación de la India.

**Manohar Rai Sardesai (1925-2006)**

Originario de Goa, antiguo puerto portugués, Sardesai conoció la época colonial en su faceta más dura; razón por la cual sus poemas sobre la liberación de Goa son documentos fundamentales de aquellos tiempos. Dado el contexto, se habría esperado que Sardesai optara por escribir en portugués, inglés o konkani; sin embargo, escogió el francés como lengua de creación. Sardesai realizó sus estudios en Mumbai y obtuvo su maestría en francés en 1949. Sustentó su tesis en la universidad de la Soborna en 1958. Su carrera de académico lo condujo a distintas instituciones como la Universidad de Mumbai, la Universidad Jawaharlal Nehru, la Universidad de Goa, entre otras. Miembro del Planning Board y del Academic Council, obtuvo en 1980 el premio de la Sahitya Akademi. Desde ese momento, comenzó a acumular otros nombramientos como el Kala Akademi Award en 1983 o el Príncipe de los poetas. Murió en Goa en 2006.

### **K. Madavane (1946)**

Aunque nacido en 1946 en Pondicherry, K. Madavane no formó parte de los discípulos del *ashram* de Sri Aurobindo. Formado en las escuelas coloniales, el autor vivió su infancia entre dos universos lingüísticos: el francés, la lengua de enseñanza, y el tamil, su lengua materna. Heredó de su padre la práctica y el gusto por el *terukkuttu*, un género de teatro popular de la región de Tamil Nadu. Fue iniciado en la producción teatral por grandes figuras del teatro francés como Antoine Vitez. En 1982, fundó la compañía teatral Chingari en Nueva Delhi, la cual se caracteriza por sus innovadoras puestas en escena. Hasta el momento ha dirigido aproximadamente cincuenta obras tanto del teatro indio como de otras regiones del mundo. En sus creaciones teatrales, la cultura india y la cultura francesa coexisten en el escenario a través de la lengua. Su producción literaria se puede dividir principalmente en dos: obras de teatro y *nouvelles*, además de algunos ensayos. Entre sus obras más importantes se encuentran dos obras de teatro *La maldición de las estrellas o el Mahabharata de las mujeres* [*La Malédiction des Étoiles ou Le Mahabharata des femmes*] de 1998 y *El árbol de la verdad o la mentira de los dioses* [*Le Véritier ou le mensonge des dieux*] de 2008, así como una antología de *nouvelles* titulada *Morir en Benarés* [*Mourir à Bénarès*] de 1997. Actualmente trabaja en una obra sobre la Partición de la India.

Aunque breves, estas biografías permiten no sólo distinguir los puntos comunes entre los poetas, sino también situarlos dentro del contexto histórico de la India. De hecho, más allá del uso de la lengua francesa para sus creaciones, la participación que varios de ellos tuvieron en los movimientos de independencia es otro de los ejes a partir de los cuales se les puede estudiar. Esto lleva a reflexionar si, en algunos de los casos, la elección de la lengua francesa por varios de los poetas —en particular aquellos provenientes de Bengala o de Goa

—se puede explicar a partir de la posición que tomaron frente al poder colonial predominante en su región. De igual manera, otro de los criterios a considerar, y el cual he enfatizado repetidamente en este apartado, es la importancia decisiva que tuvieron las enseñanzas de Aurobindo Ghose en las obras literarias de algunos de los poetas.

Esto me conduce a otro punto que es necesario señalar pues es uno de los factores que determina las relaciones que los poetas establecen con y las representaciones que hacen de los mundos socio-culturales en los que viven; me refiero a sus lazos con la tradición hindú. En efecto, salvo por Léon Saint-Jean —de quien no se tiene la suficiente información biográfica para sacar conclusiones certeras —, todos los demás poetas fueron educados dentro de las tradiciones religiosas del hinduismo. Es muy probable también que los poetas formados en el *ashram* hayan modificado sus concepciones acerca de la religión a partir de las ideas formuladas por Aurobindo. Siguiendo esta línea de ideas, hay que señalar que todos los poetas crecieron en familias acomodadas que gustaban de la cultura y que se interesaban en que sus hijos complementaran su educación en instituciones europeas. En el caso de Amita Sen, Ranajit Sarkar y Prithwindra Mukherjee, además, es pertinente mencionar que fueron herederos de las ideas de la clase conocida como *hindu bhadralok*.

Aunque integrada por intelectuales bengalíes versados en cultura europea, la clase de los *bhadralok* fue una de las principales promotoras del movimiento *swadeshi*, que consistía en impulsar la economía local y la educación nacional; en muchos casos, esto se acompañaba de un boicot a productos e instituciones extranjeras. Además, no hay que olvidar que parte de las estrategias utilizadas para reavivar los sentimientos de hermandad entre la población hinduista fue la exaltación de la nación a partir de los imaginarios religiosos. Al respecto, es importante señalar que varios miembros de esta clase formaban parte de grupos como el *Arya Samaj* o el *Brahmo Samaj*, los cuales profesaban un hinduismo reformista. Todas estas

ideologías se reflejaron en expresiones artísticas como la pintura —ejemplo de esto son las representaciones de la Madre India o bien la famosa pintura de la Madre Bengala [*Bangamatta*] de Abanindranath Tagore —o la literatura —como la controversial novela *Anandamath* del escritor Bankim Chandra Chatterjee, la cual contiene el célebre “Himno a la Madre” [*Bande Mataram*] —(ver Banerjee-Dube, 2015, pp. 226-246). En ese sentido, se puede decir que, mediante todas estas manifestaciones, la clase de los *bhadaralok* pretendía mostrar que la población podía subvertir los discursos coloniales, a través de maneras alternativas de vivir la modernidad y que, por consecuencia, mostraba que la India estaba preparada para ser autónoma.

Considerando este panorama, ¿qué decir, entonces, acerca de los poetas indios contemporáneos de expresión francesa? ¿Acaso el aprendizaje de la lengua francesa se limitó únicamente a los miembros de las clases acomodadas? Si la respuesta es afirmativa, ¿habría que asociar esta lengua como parte de cierta élite? Si esta élite era predominantemente hindú, ¿qué deja entrever esto de las relaciones entre los residentes franceses en el subcontinente y las demás comunidades? ¿Acaso las demás comunidades religiosas predominantes en las zonas de los enclaves franceses no se interesaron por la lengua francesa? ¿Cómo explicar la ausencia de esas otras voces? Desafortunadamente, debido a la falta de información en este campo literario, estas preguntas seguirán abiertas para estudios posteriores; no obstante, es un dato que hay que considerar ya que la investigación pretende (re)descubrir el universo de los poetas indios contemporáneos de expresión francesa. Sin embargo, antes de adentrarme por los senderos poéticos, es necesario presentar las herramientas teóricas que nos guiarán por estos mundos imaginados.

## B. Por los senderos de la teoría

Todo lo que pueda decir en mi vida, palabras habladas o palabras escritas, únicamente serán la expresión de un discurso que me antecede, preformado en un pasado lejano, pero que vive en mí, alimentado por una tradición, una sabiduría, una concepción de la vida y del hombre, tesoro inalienable y sagrado de mi pueblo.

JEAN AMROUCHE

Desde que tengo memoria, mi vida se ha forjado en torno a las palabras. Las voces de mis antepasados resuenan en cada uno de mis pensamientos. Voces indígenas y extranjeras se coexisten en mi imaginario. Junto a estas lenguas y culturas heredadas conviven otras, aquellas aprendidas por gusto propio y que brindan nuevas tonalidades a mi entorno. Tal vez debido a esta multiplicidad de voces que me habitan surge mi interés y fascinación por los escritores francófonos. Al igual que yo, ellos han construido sus identidades en la encrucijada de varias lenguas y culturas. Al igual que yo, ellos han debido conciliar y negociar distintos fragmentos identitarios con el fin de situarse en sus realidades presentes. Como ya he explicado en la introducción, entre todas las esferas que componen las literaturas francófonas, escogí trabajar con la literatura india de expresión francesa porque es un campo literario que ha sido muy poco estudiado. Decidí limitar mi corpus a los escritores contemporáneos, ya que esto me permitía mostrar que el francés sigue vigente como lengua de creación, aunque de manera muy limitada, en la India. Mi elección por el género poético estuvo determinada por una cuestión tanto de diversidad de autores como de temáticas.

Ahora bien, todo estudio literario, aun cuando se trate de una introducción, requiere de un marco teórico que dirija la aproximación a las obras literarias. Así, este apartado tiene como principal objetivo presentar algunas herramientas teóricas que permiten comprender la

manera en que los poetas indios de expresión francesa construyen su poética; esto con el fin de adentrarnos, en la segunda sección de esta investigación, a través de los distintos senderos poéticos que componen este universo francófono por (re)descubrir. Entre las nociones que utilizo, destaca la *poética de la fuga*, una idea que acuño y que se inspira en la poética de lo errante de Lise Gauvin. No obstante, antes de proceder con la exposición de las herramientas teóricas, es necesario explicar brevemente el concepto de francofonía, ya que ayudará a situar a los autores dentro de este campo literario.

El adjetivo “francófono” aparece por primera vez en 1880 en la obra *Francia, Argelia y las colonias* [*France, Algérie et colonies*] del geógrafo Onésime Reclus y se utiliza para designar a aquellas personas que hablan francés dentro de los territorios nacionales en donde dicha lengua convive además con otras. En efecto, la definición de la palabra francofonía que aparece en el *Tesoro de la lengua francesa* [*Trésor de la langue française*], uno de los diccionarios más importantes de la lengua francesa, remite únicamente a la esfera lingüística; sin embargo, con el transcurso de los años, el término adquirió matices políticos, sociales, culturales y literarios. Jean-Marc Moura explica que:

El término ‘francofonía’ remite a una diversidad geográfica y cultural que se organiza en relación a un hecho lingüístico: incluye a la vez el conjunto de regiones donde el francés tiene un papel social innegable y el conjunto de aquellas regiones (con excepción de Francia) donde hay locutores de lengua primaria. Sin embargo, estos países o conjuntos culturales son muy variados, las situaciones lingüísticas son aún más complejas y móviles puesto que se caracterizan por la coexistencia de varias lenguas, autóctonas y europeas. (2007, p. 6)

Al hablar sobre francofonía, se tiende a priorizar la presencia del francés dentro de la dimensión lingüística; no obstante, hay que recordar que, si bien éste tiene un papel muy importante, son las realidades que se viven en cada una de las regiones las que modifican el comportamiento de la lengua. La definición de Moura es apropiada ya que no sólo enfatiza la diversidad de lenguas y culturas que coexisten en las regiones francófonas, sino que

además menciona el destacado carácter social que tiene el francés en dichos territorios. Al respecto es importante recordar que el imperio francés tuvo una gran tradición de intervención lingüística. Para los franceses, la lengua debía vehicular los valores y creencias del pueblo francés; es por eso que, desde el inicio, optaron por un proceso de asimilación en el que las instituciones políticas, educativas y culturales tuvieron una labor fundamental, pues eran las encargadas de promover a una élite que preservara la cultura francesa fuera de la metrópolis. Moura, retomando las ideas de Michel Guillou, explica que, “tras la máscara del universalismo, los franceses colocaron su país en el centro del mundo y la francofonía se convirtió en uno de los pilares de esta Francia mundial” (2007, p. 7). Afortunadamente para las literaturas francófonas, los autores no franceses se han apropiado de la lengua francesa hasta convertirla en una lengua más de los antiguos territorios coloniales.

Frente a este panorama resulta evidente que para realizar un análisis pertinente de las literaturas francófonas se deben considerar tanto las condiciones que permiten su surgimiento como la producción de sentido y de valor dentro de las obras. Además, es necesario tomar en cuenta que gran parte de estas literaturas se originaron a partir de la colonización por lo que reflejan —en un principio de manera velada y con el paso del tiempo más explícitamente— las tensiones con el poder colonial. En el caso de la literatura india de expresión francesa se requieren hacer varias precisiones. Si bien es cierto que Francia tuvo varios territorios coloniales en el subcontinente, no todos los poetas que aquí se presentan eligieron la lengua francesa como resultado de un proceso de asimilación impuesto. Como ya se ha mencionado, algunos de ellos proceden de regiones en las que el francés no era la lengua europea predominante. En este sentido, uno de los fines de esta investigación es indagar las posibles razones por las cuales los poetas optaron por la lengua francesa para sus creaciones. Siguiendo esta línea de ideas es necesario considerar también que los poetas no sólo se

formaron en sus lenguas-culturas regionales, sino que además recibieron la influencia de las distintas lenguas-culturas europeas que se encontraban en la India en aquella época: inglesa, francesa y portuguesa. De igual manera, no hay que olvidar que muchos de los poetas pasaron una temporada en las metrópolis, lo que marcó de manera determinante su imaginario poético. Esto es sobre todo evidente en las composiciones de temática urbana —“Adiós París” [“Adieu Paris”] de Manohar Rai Sardessai, “el metro parisino” [“le métro parisien”] de Ranajit Sarkar y “Vísperas de verano, en París” [“Vêpres d’été à Paris”] de Prithwindra Mukherjee —donde los autores narran las experiencias y sentimientos que vivieron durante sus períodos de exilio

¿Cómo presentar y analizar la multiplicidad de universos simbólicos que vehiculan los poemas? La teoría poscolonial ofrece las herramientas apropiadas no sólo para elaborar una presentación de las obras que respete las peculiaridades de cada una, sino también para explicar las relaciones que se tejen entre las producciones literarias y la historia. Pero, ¿qué se entiende por poscolonial? Moura realiza una distinción entre lo “pos-colonial” como período de tiempo y lo “poscolonial” como una práctica de análisis: ‘Pos-colonial’ remite al hecho de ser posterior al período colonial, mientras que ‘poscolonial’ se refiere a prácticas de lectura y escritura que se interesan por fenómenos de dominación, y particularmente por estrategias que ponen en evidencia, analizan y evitan el funcionamiento binario de las ideologías imperialistas” (2007, p. 11). Así, es a partir de una lectura crítica y abierta que se estudian los poemas. Dado que esta investigación tiene como principal objetivo brindar un panorama de un universo literario poco conocido hasta ahora, he escogido dos ejes temáticos —1) identidad y lengua y 2) tierra natal y exilio —que permiten evidenciar las distintas relaciones de poder y, por tanto, también las prácticas de subversión que aparecen en la poesía

india de expresión francesa. Además, mediante estos ejes también se puede explicar la poética lingüística y temática de los autores.

Ahora bien, tanto las relaciones de poder como la poética se sitúan en el plano de los universos simbólico-discursivos que se construyen a través de los poemas, razón por la que he decidido analizarlos partiendo de la enunciación. En el contexto de las literaturas francófonas, esta enunciación se caracteriza por la manera en que cada obra reacciona frente a la influencia de la lengua-cultura francesa. La crítica poscolonial estudia cómo los autores y las obras construyen su contexto de enunciación a partir de cuatro puntos:

1. La construcción de un contexto de enunciación propio, alejado de los modelos dominantes para crear un nuevo campo literario;
2. usos lingüísticos específicos, es decir la apropiación de las lenguas europeas por parte de los autores;
3. la inscripción en una tradición autóctona;
4. la creación de una escena de enunciación que refleje la poética de los autores.

Como vemos, estos criterios permiten, además, plantear cuestiones de hibridez cultural y lingüística, así como de producción y legitimación literaria. Así, para poder estudiar la forma en que los escritores indios de expresión francesa construyen su contexto de enunciación se deben considerar no sólo los aspectos híbridos de los universos en los que surgen las obras sino también los imaginarios locales y coloniales, así como las relaciones que se establecen entre ellos, además de la posición que tiene la obra literaria en la sociedad tanto local como foránea, ya que, gracias a ella, estas nuevas literaturas pueden legitimarse. No hay que olvidar, sin embargo, que la legitimación de estas literaturas conlleva también la legitimación de las sociedades en las que se generan. Desde esta perspectiva se puede plantear

el campo literario como un sitio de negociación en el que los universos simbólicos se redefinen constantemente. Al respecto Moura explica que:

Las escrituras eurófonas presentan con una agudeza particular el problema de las tensiones entre lenguas y universos simbólicos. Son el lugar de conflictos, de negaciones y obstinaciones, de compromisos mediante los cuales se determinan los modos de integración de cada lengua, de cada universo simbólico en el espacio mental común en formación. Autorizan formas híbridas, una realidad nueva y mixta enunciada y construida a la vez por la literatura. (2007, p. 55)

Además de la hibridez de los universos que las temáticas de las obras muestran, ésta también está presente a nivel lingüístico. Aunque en el caso de los poetas indios de expresión francesa las transgresiones lingüísticas no se encuentran muy presentes en sus creaciones, la inclusión de términos en lenguas regionales indica la yuxtaposición de distintos universos simbólicos. En este sentido, la literatura también funciona como un espacio que permite la confluencia y la articulación de los diferentes imaginarios que los autores asocian con cada lengua —por ejemplo, en los poemas “Canción de Cuna” [“Berceuse”] y “Kântchanmâla” [“Kântchanmâla”], Ranajit Sarkar asocia la lengua materna con su infancia y su tierra natal, mientras que la lengua extranjera remite al país de exilio—. Ahora bien, la tensión entre las lenguas y los universos simbólicos revela, a su vez, las tensiones identitarias de los propios autores al momento de construir un contexto de enunciación para sus obras, como se evidencia en el poema “Lengua extranjera” [“Langue étrangère”] del poeta bengalí Ranajit Sarkar. Más allá del plano personal, las decisiones que tome el autor para representar su experiencia lingüística y sociocultural deberán transmitir las preocupaciones colectivas de la sociedad a la que describe con el fin de legitimarse y legitimarla. Esto no excluye, sin embargo, que los autores deban de buscar un código lingüístico que refleje su individualidad. Asimismo, hay que tener presente que la elección de una lengua de escritura implica una concepción, así como una posición frente a la literatura.

Volviendo a la esfera individual de los escritores, Lise Gauvin explica que los escritores francófonos están condenados a *pensar la lengua* dada la multiplicidad de universos lingüísticos que los rodean. Ella identifica este acto como *sobreconciencia lingüística* y consiste en un deseo constante de interrogar la naturaleza misma de la lengua, el cual sitúa al escritor en el universo de lo relativo, de lo a-normativo (1999, pp. 14-16). Esta poética del mestizaje y de la poliglosia da cuenta de la fragmentación discursiva que subyace en la articulación del contexto enunciativo de las obras.

Pero, ¿a qué se refiere Gauvin con el universo de lo relativo, de lo a-normativo? Si partimos de un análisis lingüístico, este universo alude no sólo a la normatividad de las lenguas europeas sino también a la reestructuración que experimenta la lengua de la metrópoli en las periferias. En cualquiera de los dos casos resulta evidente el cuestionamiento que se hace de las categorías y normas que la metrópoli ha impuesto sobre la lengua con la finalidad de fijar sus significados (Ashcroft et al. en Moura, 2007, pp. 84-85). La práctica de la sospecha frente a la lengua y los universos simbólicos que vehicula permite postular a Gauvin la *poética de lo errante* como una de las características distintivas de estas literaturas de la intranquilidad<sup>3</sup> (1999, p. 16).

Una precisión es necesaria antes de continuar, pues, aunque Lise Gauvin identifica la fuga como una de las características de la *poética de lo errante*, yo propongo utilizar el término *poética de la fuga* para identificar los procedimientos literarios utilizados por los poetas. Esto porque, desde mi perspectiva, el término “errante” implica una connotación de vagabundeo: una acción que se tiende a llevar a cabo de manera inconsciente o que, pese a

---

<sup>3</sup> Término retomado del escritor portugués Fernando Pessoa, Lise Gauvin lo prefiere al de literaturas de la minoría. La escritora explica que, si bien es cierto que mediante el concepto literaturas de la intranquilidad se puede describir toda forma de escritura, la literatura francófona es un excelente ejemplo de éstas pues las obras reflejan una práctica constante de la sospecha.

realizarse conscientemente, no involucra ni un destino ni un propósito fijo<sup>4</sup> ; en cambio, “la fuga” requiere de un acto consciente, implica la necesidad de escapar de alguna situación inquietante o desahagible. Si bien es cierto que la fuga tampoco conlleva un destino fijo, la acción de fugarse implica en sí misma una reflexión de la situación presente que desencadena una acción. Interpretar la fuga como una acción meditada permite relacionarla con las estrategias de escritura de los poetas indios de expresión francesa, ya que reconocen el carácter coercitivo de la lengua-cultura francesa e intentan escapar de ella desestabilizando los discursos de dominación en sus creaciones.

Así, la poética de las literaturas poscoloniales se distingue por sus formas fluidas y fragmentarias en las que la escritura se percibe como un *espacio intersticial*: “lo errante adquiere aquí la forma de un extravío en otros tiempos, de una caída en los sitios de los recuerdos, de una travesía a través de las lenguas y de una reflexión acerca de lenguajes que se articulan en un presente difícil de vivir si no es bajo el modo de la fuga” (Gauvin, 1999, p. 27). Esto nos conduce nuevamente a la tensión entre las lenguas y los universos simbólicos pues en esta brecha los significados se desestabilizan y, por lo tanto, permiten la negociación de las identidades fragmentarias, como se muestra en el poema “El nombre” [“Le nom”] de Amita Sen. Curiosamente, esta brecha permite relacionar la fuga con el *espacio intersticial*, lugar en el que de acuerdo con Homi K. Bhabha se negocia la diferencia cultural: “estos espacios “entre-medio” [*in-between*] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad” (1994, p.18).

---

<sup>4</sup> Mediante esta afirmación, no descarto sin embargo que el vagabundeo sea, en ocasiones, el destino y propósito mismo.

Ahora bien, ¿cómo vincular esto con la poética de los autores? Mariano Veliz, explicando la concepción que el teórico indio tiene acerca de los sujetos intersticiales, concluye que: “la ambivalencia supone la imposibilidad de pensar la identidad de manera fija o dentro de relaciones estructurales herméticas. [...] La comprensión del funcionamiento de los territorios conflictivos en los que se formaliza la identidad requiere incluir la disyunción como principio. Los sujetos entre-medio son sujetos fronterizos, definidos por una idea de tránsito permanente” (2014, pp. 2-3). Esta cita me parece adecuada pues trata varios puntos que permiten identificar no sólo a los poetas sino también a las voces poéticas que vehiculan mediante sus creaciones como sujetos intersticiales. En este sentido, se puede sugerir que la situación fronteriza y en tránsito permanente de estos sujetos se traslada a la esfera lingüística y de los universos simbólicos a través de la *poética de la fuga*. La manera en que ambas se combinan en la poesía de los escritores indios de expresión francesa se analizará con detalle en el siguiente capítulo.

Hasta ahora he desarrollado el nivel lingüístico de la enunciación; pasemos entonces a su nivel narrativo o lo que Moura llama “escenografía poscolonial”. Con la finalidad de evitar reducir las obras a esquemas binarios, el teórico propone tres ejes de estudio:

1. La voz que enuncia y el mundo representado: en el caso de la poesía india de expresión francesa yo propongo analizar el modo en que la voz poética representa los distintos universos que coexisten en los poemas;
2. la manera en que las obras construyen su espacio de enunciación, es decir el lugar en el que se posicionan frente a las tradiciones autóctona y occidental;
3. la temporalidad, la cual se caracteriza por una estética de la ruptura que permite la reapropiación histórica dentro de la obra.

Así, los criterios propuestos por la escenografía poscolonial permiten no sólo presentar los distintos universos simbólicos que se representan en los poemas, sino que además nos obligan a reflexionar acerca de su construcción narrativa. De igual manera, no hay que olvidar que esta reflexión a partir de la enunciación conduce a la cuestión de la conciencia lingüística y cultural de los escritores. Moura explica que el autor francófono intenta, por una parte, dar coherencia a ese mundo plurilingüe y plurisimbólico dentro de sus obras. Por otra parte, los escritores son conscientes del poder que tiene la literatura en la sociedad; por esa razón sus obras expresan las experiencias y preocupaciones colectivas. Por lo tanto, una presentación de los poemas a partir de la enunciación permite evidenciar la manera en que los poetas indios de expresión francesa lidian con las tensiones entre las distintas lenguas y universos simbólicos que forman parte de su identidad.

Para concluir este apartado haré una recapitulación de las nociones teóricas que se trataron y que se utilizan para la presentación y análisis de los poemas que constituyen los ejes temáticos de la siguiente sección: 1) identidad y lengua y 2) tierra natal y exilio. He comenzado este apartado situando a los poetas indios contemporáneos de expresión francesa dentro del campo literario de la francofonía y de la literatura poscolonial. Esto ayuda a plantear no únicamente las relaciones que se establecen entre las distintas lenguas-culturas que entran en juego dentro de las obras poéticas, sino también mostrar la manera en que los universos simbólico-discursivos se manifiestan en los poemas; lo que facilita evidenciar las relaciones de poder y las prácticas de subversión que integran el universo cultural de los poetas. En este sentido he propuesto el campo literario como un sitio de negociación en el que los universos simbólicos se redefinen constantemente.

Dado que estas prácticas se sitúan en el nivel discursivo, he escogido presentar y analizar el corpus de poemas a partir de la *poética de la fuga*, el *espacio intersticial*, la

enunciación y la escenografía poscolonial. Como se ha mostrado en este capítulo, estas nociones permiten, por una parte, presentar la hibridez lingüística y cultural de las producciones literarias y, por la otra, indagar acerca de los procesos de legitimación literaria y social que proyectan los autores a través de sus obras. En lo que concierne tanto a los poetas como a las voces poéticas, he sugerido que su situación fronteriza y en tránsito permanente posibilita analizarlos desde el *espacio intersticial*. Finalmente he propuesto que este estado de perpetuo tránsito se traslada a la esfera lingüística y de los universos simbólicos a través de la *poética de la fuga*. Así, tomando como base estas nociones, en la segunda parte de esta investigación nos adentraremos por los senderos de la poesía india de expresión francesa por (re)descubrir.

## II

### Senderos poéticos

## A. Identidades fragmentarias y las encrucijadas de la lengua

Cualquiera debe poder declarar bajo juramento: no tengo más que una lengua y no es la mía, mi lengua “propia” es una lengua inasimilable para mí. Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro.

Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro*

Curioso es el epígrafe con que abre este apartado. ¿A qué se refiere Derrida con “únicamente poseo una lengua, pero no es la mía”? A primera vista, esta afirmación seguramente parece contradictoria. Tan acostumbrados estamos a expresarnos en esa “nuestra lengua” que no nos percatamos de la exactitud de este argumento. En efecto, uno jamás posee la lengua que habla. Y no me refiero únicamente a la lengua como estructura abstracta, sino a la lengua cotidiana, “nuestra lengua”. Es cierto que cada uno de nosotros nos hemos apropiado y hemos transformado esa lengua aprendida para distinguirnos de los demás hablantes, para construir nuestra identidad. En relación con esto, no hay que olvidar que la lengua sigue siendo uno de los sitios desde los cuales se construyen y se defienden las identidades en todas partes del mundo. ¿Cuántos movimientos no se han generado en defensa de las lenguas? En el caso de la India, por ejemplo, movimientos a favor de la reorganización estatal con base en afinidades lingüísticas no únicamente han tenido un gran apoyo entre la población (Banerjee-Dube, 2015, pp. 456-457), sino que además algunos han culminado en el desarrollo de cultos a la lengua, cuyos seguidores incluso están dispuestos a dar la vida por ella (Ramaswamy, 1997).<sup>5</sup> Debido a este tipo de manifestaciones, en ocasiones olvidamos que la lengua es algo que

---

<sup>5</sup> En 1964, en la región de Tamil Nadu, un hombre abandonó a su familia y se dirigió a la estación de tren, donde se inmoló en defensa de la lengua tamil frente al hindi. Este tipo de actos continuaron repitiéndose durante los años siguientes.

aprendemos de otros, quienes a su vez la aprendieron de alguien más. En otras palabras, la lengua es un constructo colectivo, además de un sitio habitado por las huellas de la alteridad.

Si bien es cierto que una de las virtudes de la lengua es la creación de vínculos entre hablantes, tampoco se puede negar su carácter divisorio, incluso entre los miembros de una misma comunidad lingüística. Como explica Kaviraj: “socialmente, la lengua no es simplemente un medio de comunicación sino también de incomunicación deliberada. Produce sentimientos identitarios pero también de enemistad: con frecuencia las barreras más indestructibles entre la gente son ‘paredes de palabras’” (2010, p. 128). En efecto, la manera en que distintos grupos de individuos utilizan la lengua les permite o no acceder a determinadas esferas sociales. Obviamente, estas separaciones responden a ideologías que van más allá del ámbito lingüístico y que se relacionan directamente con la construcción identitaria. Dicho de otra manera, compartir la misma lengua no garantiza gozar de los mismos derechos identitarios. Esto es sobre todo evidente cuando se revisan las historias de las antiguas colonias pues, aunque los europeos enseñaban sus lenguas y culturas a los habitantes de aquellos territorios, éstos jamás eran reconocidos como miembros de su grupo.

Esta observación permite introducir la noción de mimetismo, entendida como estrategia para desestabilizar los discursos identitarios totalizantes impuestos durante el colonialismo. Bhabha argumenta que una parte fundamental del proyecto colonial se basaba en el “deseo de un Otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*”. Partiendo de este postulado, el teórico explica el mimetismo como:

el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se “apropia” del Otro cuando éste visualiza el poder. El mimetismo, no obstante, es también el signo de lo Inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia, y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber “normalizado” como sobre los

poderes disciplinarios. [...] La *ambivalencia* del mimetismo [...] no se limita a efectuar la “ruptura” del discurso sino que se transforma en una incertidumbre que fija al sujeto colonial como una presencia “parcial”. (1994, p.112)

A partir de esta cita, se infiere que el mimetismo se articula mediante las nociones de similitud y diferencia. Aunque antónimos, el mimetismo muestra la manera en que ambos términos se vinculan para polemizar el sitio desde el cual se formulan cuestiones acerca de la representación. Siguiendo esta línea de ideas, la presencia “parcial” del sujeto evidencia la imposibilidad de identidades fijas. No hay que olvidar que tanto la figura del “Yo” como la del “Otro” se construyen mutuamente. Como explica Huddart, esta presencia “parcial” revela la ansiedad que sienten los colonizadores no tanto de que los colonizados se apropien de una supuesta identidad europea, como sí de descubrir que no existe ni existirá una identidad fija que los respalde (2006, p. 44). Este momento corresponde al “proceso por el cual la mirada de vigilancia retorna como la mirada desplazante del disciplinado, donde el observador se vuelve el observado y la representación ‘parcial’ rearticula toda la noción de *identidad* y la aliena de su esencia” (Bhabha, 1994, p. 115). Ahora bien, ¿cómo se integra la literatura en este marco?

Aquellos familiarizados con la teoría de Bhabha habrán notado que gran parte de ella se desarrolla a partir de la representación. Específicamente, su teoría cuestiona los sitios en que los discursos acerca de ésta se generan. Considerando entonces que ésta se articula a nivel discursivo, no es casual que varios de sus postulados tengan como ejemplo textos literarios. De hecho, para el teórico el “derecho de narrar” se encuentra presente en “todas aquellas formas de comportamiento creativo que permiten representar las vidas que llevamos, cuestionar las costumbres que heredamos, [así como] discutir y difundir ideas e ideales [...]” (Bhabha cit. por Huddart, 2006, p.93). En relación con esto, es posible argumentar que la eficacia de la literatura para cuestionar y replantear las representaciones se debe no

únicamente a que permite a los lectores replantear su posición como sujetos históricos o su entendimiento acerca los sucesos —puesto que apela directamente a los sentimientos—, sino que además, al haber sido considerada como una disciplina subvalorada debido a su carácter subjetivo, se convirtió en uno de los sitios por excelencia para subvertir los discursos coloniales a través de estrategias como el mimetismo.

En las siguientes páginas, se mostrarán las distintas maneras en las que los poetas indios de expresión francesa utilizan el mimetismo —entendido como apropiación tanto de la lengua como de los modelos poéticos franceses— para formular y defender sus identidades fragmentarias. De manera paralela, se retomarán las nociones de contexto de enunciación, escenografía poscolonial, *espacio intersticial* y *poética de la fuga* presentadas en la primera parte para exponer las estrategias que se utilizan no sólo para subvertir los discursos de dominación inherentes a la lengua-cultura francesa, sino también para lidiar con las tensiones entre los universos simbólicos que presentan en sus creaciones. Es preciso aclarar que, si bien cada sección toma como base ciertos poemas, en ambas se alude a la obra de los demás autores que componen el corpus. Antes de proceder con la presentación de las obras, es pertinente hacer una breve revisión del concepto “lengua materna”, ya que es uno de los términos recurrentes en el análisis.

Frecuentemente, al hablar de bilingüismo o multilingüismo, existe una tendencia a identificar una de las lenguas que componen esta compleja organización de sistemas como “lengua materna”. De hecho, estamos tan familiarizados con este término que pocas veces cuestionamos su validez. Con esto no estoy diciendo que no exista esa lengua que aprendemos en el seno del hogar y que nos acompaña durante toda la infancia, sino que olvidamos que el concepto “lengua materna” es un constructo que surgió en Europa como resultado de la reconfiguración del paisaje lingüístico a mediados del segundo milenio. En el

caso del sur de Asia, precisa Ramaswamy (1997), éste adquiere mayor relevancia hasta la segunda mitad del siglo XIX. Dado que esta investigación no tiene por objeto indagar sobre la evolución del concepto, me limitaré a mencionar las esferas que usualmente se asocian con la lengua materna para luego vincularlas con los poemas.

Para el educador Walter J. Ong, el término lengua materna expresa “el profundo sentimiento humano de que la lengua en la que crecemos, [aquella] que nos introduce al mundo como seres humanos, no sólo viene principalmente de nuestra madre sino que pertenece [...] de manera intrínseca al universo femenino” (1977, p. 23). A la luz de las opiniones que los poetas indios de expresión francesa tienen acerca de las lenguas que los habitan, este argumento revela su pertinencia pues todos asocian la lengua materna tanto con su infancia como con su tierra natal. En cambio, el francés, la lengua extranjera, se sitúa en una esfera distante sentimentalmente. Al respecto, el escritor K. Madavane comenta:

Para mí, el francés fue mi lengua de formación. [...] Pero en mi casa, por la tarde, mi madre me enseñaba las sutilezas de la lengua tamil. [...] Poco a poco, por diversas razones, el francés se convirtió en mi lengua de escritura. Escribir en francés no quiere decir que piense en francés, sueñe en francés [...]. Luego de una prolongada guerra psicológica, ambas lenguas hicieron un pacto de coexistencia: [...] mis sueños [...] en tamil, el futuro en francés, el pasado en tamil. El perfecto bilingüismo francés/tamil con los adultos. La exclusividad de la lengua tamil con los niños. Las imágenes y los recuerdos de Pondicherry en tamil y su traducción en francés. (2011, p.118)

En esta cita, se observa una clara identificación de los universos simbólicos que el autor vincula con cada lengua. Para él, la lengua tamil evoca el pasado, su infancia en Pondicherry junto a su madre, sus sueños, es decir todo aquello que se encuentra sentimentalmente cercano. Por el contrario, la lengua francesa se asocia con la academia, la adultez y el futuro dentro del ámbito literario. En relación con sus creaciones, es interesante señalar que, si bien todas están escritas en francés, las imágenes que proyectan y las historias que plasman se inspiran de las tradiciones, costumbres, leyendas y mitos tanto de la región

de Tamil Nadu como del bagaje pan-indio. Así, esa identificación de universos simbólicos con lenguas, que pareciera tan clara para el autor en un principio, revela su porosidad cuando se traslada a la escritura, razón por la cual en esta tesis propongo la literatura como un espacio en el que se exponen y negocian las identidades fragmentarias.

De manera similar a Madavane, en su antología *País en guerra* [*Pays en guerre*] de 1971, el poeta bengalí, Ranajit Sarkar distingue la esfera de los recuerdos –su infancia, la tierra natal y su lengua materna –de su realidad presente –el país de exilio y la lengua francesa –. Los cuatro poemas que se pudieron consultar de esta colección comparten la nostalgia que se experimenta al estar lejos del hogar. Así, mientras que en “¡Oh barquero!” [“O batelier!”], la voz poética pide al barquero que lo despida de los miembros de su familia –“Oh barquero, amigo mío, si ves a mi padre, / dile que no lo volveré a ver jamás”<sup>6</sup> (vv.5-8) –, en “Canción de cuna” y “Kântchanmâlâ”, la infancia se filtra en el presente a través del mundo onírico o de los recuerdos. Ejemplo de esto es la siguiente estrofa en la cual la voz poética se dirige a una mujer –posiblemente su nana –llamada Kântchanmâlâ: “Venías a mis sueños de diez años como agua sin ondas, / y soplabas palabras que siempre olvidaba. / [...] / Pese a todo, tus ojos negros vienen cada tarde a decir dulces palabras / que siempre olvido”<sup>7</sup> (vv.4-5 y 9-10).

De hecho, en ambos poemas se puede observar que el poeta separa el pasado y el instante en que escribe mediante el uso del tiempo copretérito [*imparfait* en francés] para describir el primero y del presente para el segundo. Ejemplo de esto es la siguiente estrofa del poema “Canción de cuna”: “Oh, canción de cuna que mi madre cantaba / cada tarde a la

---

<sup>6</sup> “O batelier, mon ami, si tu vois mon père, / dis-lui que je ne le reverrai plus”.

<sup>7</sup> “Tu venais dans mes rêves des dix ans comme une eau sans rides, / et tu soufflais des mots que j’oubliais toujours. / [...] / Tes yeux noirs viennent quand-même chaque soir dire des mots doux / que j’oublie toujours”.

orilla de mi cama / me acuerdo de ti de repente / en este país extranjero”<sup>8</sup> (vv.5-8). Nótese que, a pesar de la alusión a la figura materna, la voz poética enfatiza la canción de cuna como el desencadenante de los recuerdos. De igual manera en el poema “Kântchanmâlâ”, aunque la presencia femenina es evidente, son las palabras olvidadas las que obsesionan al narrador. A partir de esto se puede sugerir que, en estos poemas, Sarkar asocia su lengua materna, presente mediante la evocación de las palabras, con el universo simbólico de la familia, mientras que la lengua francesa remite al país extranjero.

A diferencia de estos poemas en los que el pasado tiene un papel destacado, “Lengua extranjera”, el cual también forma parte de la colección *País en guerra* (1971) se sitúa en el presente. ¿A qué se debe la elección de este tiempo verbal, qué nos dice esto sobre la postura de Sarkar frente a la lengua extranjera y qué revela acerca de la situación que enuncia la voz poética? A continuación, se presenta un análisis detallado de éste, ya que, dentro del corpus, es el único que tiene la lengua extranjera como eje central. Dado que su extensión es breve, transcribo el poema en su totalidad:

1	J'écris en une langue étrangère peut-être tu ne comprendras pas mais je n'ai pas d'autre choix car ma langue est blessée.	Escribo en una lengua extranjera tal vez no me entiendas pero no tengo más opción pues mi lengua está herida.
5	Elle ne peut plus que gémir et pleurer, soupirer, hurler, et parfois maudire, mais elle ne peut pas chanter.	No puede más que gemir y llorar, suspirar, gritar y en ocasiones maldecir, pero no puede cantar.
10	C'est pourquoi je t'écris en une autre langue qui a chanté quelques fois la liberté.	Es por eso que te escribo en otra lengua que algunas veces cantó la libertad.

---

<sup>8</sup> “O berceuse que ma mère chantait / chaque soir au bord de mon lit, / je me souviens de toi soudain / dans ce pays étranger”.

Como es posible notar, el tema central del poema es la lengua —materna y extranjera— y las relaciones que el individuo —en este caso Sarkar y la voz poética— establece con ésta—. A pesar de su brevedad, el poema es rico en detalles. Por una parte, expone la situación de una lengua materna herida que lleva al poeta a escoger una lengua extranjera para expresarse y, por la otra, permite dilucidar los universos simbólicos que, en este poema, Sarkar asocia con cada una de ellas. Sin profundizar aún en la razón que inspira al autor a escribir el poema, desde la primera lectura queda claro que la lengua materna se encuentra en un momento conflictivo. Esta idea se refuerza mediante los verbos gemir, llorar, suspirar y maldecir (vv.5-7) que remiten directamente a la lengua herida. Por el contrario, la lengua extranjera —el francés— se presenta como aquella que algunas veces cantó la libertad (vv.9-10). La presencia del adjetivo indefinido “algunas” [*quelques*] (v.11) en la última estrofa es relevante ya que, desde mi perspectiva, señala las relaciones de poder que subyacen tras la lengua-cultura francesa. Este adjetivo matiza, a la vez que cuestiona, el carácter benefactor de la lengua-cultura francesa. Si bien es cierto que, en el momento en el que se escribe el poema, el francés se convierte en un medio para expresarse, éste también se ha utilizado como una herramienta violenta para suprimir la identidad de los colonizados: “Extraña amabilidad, en lo que se refiere a los francófonos lejanos, esa elocuencia conmovedora que resulta de excluirlos como poseedores de la lengua, y borra toda su identidad fuera de la asimilación francesa” (Soubias, 1999, p. 123). El poema de Sarkar, sin embargo, plantea otro tipo de violencia lingüística.

Como ya he mencionado, el poema se articula a partir de la tensión que existe entre la lengua materna y un factor externo que le impide al poeta utilizarla como medio de expresión, lo que genera a su vez una tensión entre la lengua materna y la lengua extranjera. La confluencia de estas tensiones sitúa a la voz poética en una encrucijada identitaria. La

inquietud de su situación se manifiesta desde la primera estrofa: “Escribo en una lengua extranjera / tal vez no me entiendas” (vv.1-2). La voz poética reconoce que su destinatario no podrá comprenderla ya que se dirige a él –ella, si consideramos a éste como la tierra natal –en una lengua que le es ajena; es por ello que el resto del poema se presenta como una justificación ante esta elección (vv.3-4 y 9-12). La interpretación del destinatario como la tierra natal adquiere más sentido cuando se relaciona con lo que acontecía en Bangladesh, la tierra natal del poeta, en el momento en el que escribe.

Es necesario ofrecer una breve revisión de algunos de los principales acontecimientos históricos que esclarezcan el análisis. Los años previos y posteriores a 1971 —año en el que Bangladesh se independiza de Paquistán —fueron tiempos de violentas revueltas políticas y sociales. Tras la segunda partición de Bengala en 1947, se comenzó a gestar en la parte de Paquistán Oriental un movimiento a favor de la lengua bengalí. Éste cobró mucho auge a partir de 1952, cuando los estudiantes se manifestaron en contra de la imposición del urdu como la lengua oficial. Aunque en 1956 se llegó a un acuerdo en la Asamblea Constituyente con el fin de que se aceptaran ambas lenguas, la política nacionalista que se propagó en Bangladesh luego de 1971 se articuló en torno a la identidad-lengua bengalí, lo que permitió unir a la comunidad independientemente de sus creencias religiosas. Aunado al conflicto lingüístico y al ciclón que devastó la región en 1970, entre el 26 de marzo —fecha en el que el país se declara independiente —y el 16 de diciembre de 1971 —momento en el que se deja de usar el nombre de Paquistán Oriental —, el país enfrentó una sangrienta guerra civil. Uno de los sucesos más violentos durante estos meses fue la *Operation Searchlight* —acción militar dirigida por el ejército de Paquistán que tuvo como finalidad frenar el movimiento nacionalista—. Ésta desencadenó no sólo el genocidio tanto de intelectuales como de civiles

sino también el desplazamiento de una parte de la población que buscó refugio en la India (ver Chaterjee, 1997, pp. 27-46 y Raghavan, 2013, pp. 1-13).

Tomando en cuenta las circunstancias históricas es lógico que Ranajit Sarkar haya decidido nombrar su colección *País en guerra* de 1971. Analizar el poema “Lengua extranjera” a la luz de estos acontecimientos ayuda a comprender mejor el sentimiento de angustia que se transmite desde el inicio y que alcanza su punto álgido en la segunda estrofa, donde se evidencia, mediante una enumeración de verbos en infinitivo, la lengua da voz a la tierra herida (vv.5-8). Ahora bien, el desasosiego caracteriza tanto a la tierra/lengua herida como a la voz poética quien se encuentra en una encrucijada identitaria. Este sentimiento aparece también en el poema “Adiós París” (1950) del goanés Manohar Rai Sardessai quien, al igual que Sarkar, escribió varios de sus poemas durante su exilio en Francia, al mismo tiempo que las luchas armadas por la independencia en su región cobraban mayor auge (Key, 2010, pp. 533-534). Así, en este poema el autor declara: “Mi vida es joven / Mis versos son insípidos / Como los besos del amante / Que ha dejado de amar / Mi corazón es rojo / Mi canción es negra / Y la pluma ebria de dolor / No sabe detenerse. / Mis hermanos son esclavos / En su propio país”<sup>9</sup> (vv.10-19). ¿Qué función cumple la lengua francesa en este caso?

Aunque a primera vista la relación entre ambos poemas no es clara, cuando se analizan con detenimiento las razones que los llevaron a optar por esta lengua para sus creaciones, ésta se torna evidente, pues tanto Sarkar como Sardessai utilizaron el francés como medio para luchar en contra de los opresores. Siguiendo esta línea de ideas, es importante destacar que en ambos poemas el dolor desencadena la escritura en la lengua

---

<sup>9</sup> “Ma vie est fraîche / Mes vers sont fades / Comme les baisers de l’amant / Qui a cessé d’aimer / Mon cœur est rouge / Ma chanson est noire / Et la plume ivre de douleur / Ne sait plus s’arrêter. / Mes frères sont esclaves / Dans leur propre pays”.

extranjera (ver Sarkar, “Lengua extranjera”, vv.1-4 y Sardessai, “Adiós París”, vv.16-19). Además, tampoco es casualidad que ambos poetas escojan el presente para su composición debido a que el uso de este tiempo muestra que ese dolor sigue vigente y que revive con cada lectura.

Se puede argumentar, entonces, que ambos poetas enfatizan la inquietante situación de la voz poética mediante el uso del presente entendido como un concepto temporal y como un tiempo gramatical. De hecho, la utilización de este tiempo facilita al poeta, ya sea incorporar la situación que se enuncia en el poema a la realidad de los lectores o bien llevar a los lectores dentro del mundo presente que enuncia el poema. En ambos casos, el presente funciona como un punto de fuga que posibilita a la voz poética franquear las barreras temporales. Esta estrategia enfatiza, por una parte, la situación fronteriza de la voz poética y, por la otra, muestra la manera en que la *poética de la fuga* es utilizada en los poemas. En el caso de Sarkar, esta interpretación se refuerza cuando se analiza dentro del conjunto de cuatro poemas que se pudieron revisar pertenecientes a la colección *País en guerra*. Como ya se ha mencionado, en los demás poemas Sarkar hace una clara distinción entre la esfera de los recuerdos y el presente, algo que no sucede en “Lengua extranjera”. Así, es posible argumentar que la desestabilización del presente no únicamente convierte el poema en una presencia trascendental, aunque siempre fronteriza, sino que además permite a los poetas esbozar la escritura como un sitio de negociación entre los distintos fragmentos que construyen su identidad.

Siguiendo esta línea de ideas y considerando que los autores asocian universos lingüísticos con esferas temporales específicas de su vida, valdría la pena reflexionar más acerca de la función que adquiere el tiempo presente en los poemas. En los ejemplos citados el presente aparece como un punto de fuga que permite traslados temporales de las

situaciones enunciadas en los poemas. En otras palabras, independientemente del momento en el que se haya escrito la composición, el uso de este tiempo permite al lector revivir esas emociones en su presente. Como consecuencia, el aquel entonces “presente” del autor se imbrica con el ahora “presente” del lector. Partiendo de estas reflexiones, es posible plantear el presente como un tiempo dislocado, un tiempo habitado por los espectros<sup>10</sup>, los cuales se manifiestan a través de recuerdos, sueños pero también proyecciones futuras.

¿Cómo interpretar la dislocación en este contexto? Recordemos que el presente es un tiempo efímero, de duración instantánea; no obstante, pese a su fugacidad, ese instante permite reavivar el pasado y especular en torno al futuro. El presente no únicamente se convierte en el tiempo de las (re)presentaciones, sino también en un sitio de intervención. En este sentido, y considerando que los poetas indios de expresión francesa cuestionan los discursos de representación, no es casualidad que el presente sea uno de los elementos destacados en sus poéticas. De hecho, el presente como sitio de acción expande sus posibilidades al trasladarse al terreno de la literatura, lugar desde el cual se negocian y replantean constantemente las representaciones. Así, el presente y la escritura encarnan espacios de intervención en el aquí y el ahora. Un aquí y ahora que, al cambiar según el contexto y el tiempo, posibilita trascender —léase, ir/ver más allá de— las representaciones. En el caso de los poetas que conforman el corpus de esta investigación, logran ir más allá de las representaciones impuestas por la cultura de la metrópoli francesa mediante el mimetismo.

---

<sup>10</sup> Debido a cuestiones de extensión, no es posible desarrollar con detalle esta idea del teórico Derrida. Para más información acerca del concepto “espectro” consultar: Jacques Derrida (1993). *Spectres de Marx*. París: Éditions Galilée.

He empezado este apartado exponiendo el mimetismo como estrategia de subversión; sin embargo, hasta el momento únicamente he presentado, por una parte, las relaciones que los poetas indios han establecido con la lengua francesa y, por otra parte, la manera en la que ésta se ha utilizado para denunciar situaciones de opresión en las regiones de los autores. Al respecto, es pertinente señalar que ninguno de los poemas analizados en esta sección transmiten un mensaje de sublevación en contra del régimen francés. Considerando esto, surge entonces una pregunta: ¿qué discursos se subvierten mediante el mimetismo en los poemas y qué ideas se reivindican?

Al igual que las demás nociones teóricas que se han seleccionado para el análisis, el mimetismo cuestiona los sitios de enunciación en los que se generan los discursos en torno a la representación. En efecto, tanto éste como la *poética de la fuga* y el *espacio intersticial* muestran “la imposibilidad de pedir un origen del Yo [*Self*] (o del Otro) dentro de una tradición de representación que concibe la identidad como la satisfacción de un objeto de visión totalizante y pleno” (Bhabha, 1994, p. 68). En este sentido, es posible argumentar que los discursos que se subvierten en los poemas son aquellos que pretenden encasillar las identidades dentro de una categoría monolítica y estática. Así, los poemas que se presentan a continuación muestran el modo en el que los autores utilizan el mimetismo —esta vez entendido como apropiación de modelos literarios franceses —no sólo para reivindicar sus identidades fragmentarias, sino también para denunciar a una institución literaria que sitúa sus obras en un rango inferior al de aquellas producidas en la metrópoli. Como expresa Ranajit Sarkar en su poema “Begonia yo tejo” [“Bégonia je tisse”] — antologado en *Poemas parisinos* [*Poèmes parisiens*] (1967-68) —: “que lean o no mis poemas / qué importa / que

obtenga el elogio de los lectores o su reprobación / qué importa / arrojando la carga del fracaso / cantaré la promesa / de la luz / únicamente”<sup>11</sup> (vv.14-21).

Entre los movimientos literarios que se desarrollaron a finales del siglo XIX en Francia, algunos poetas indios de expresión francesa escogieron el simbolismo como fuente de inspiración para sus creaciones. Indagar las razones que llevaron a los autores a inscribir sus obras en este movimiento es una tarea ardua que merece una investigación aparte, por lo cual, en las siguientes páginas, me limitaré a exponer únicamente la manera en la que los autores se apropiaron y reinterpretaron los postulados simbolistas para plantear y desafiar cuestiones identitarias. Sin embargo, antes de continuar es pertinente mencionar brevemente algunos detalles acerca de este movimiento literario:

Enemiga de [...] la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca revestir la Idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio fin, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta. La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí. (Moréas, 1886)

Autoría del poeta Jean Moréas, el manifiesto simbolista –publicado el 18 de septiembre de 1886 en el periódico *Le Figaro* –tenía por objetivo presentar las características de las obras pertenecientes a esta corriente literaria. De la cita se puede deducir que este movimiento enfatiza la presencia de la Idea frente a la realidad. En otras palabras, postula la existencia de correspondencias secretas en el universo que se expresan a través de signos que deben descifrarse. El carácter hermético de la poesía se refleja no sólo en sus temas sino también en su estructura elíptica, fragmentaria, inconclusa. En cuanto a la métrica, los poetas se alejaron de las formas clásicas como el alejandrino y adoptaron el verso libre. Para ellos,

---

<sup>11</sup> “Qu’on lise ou non mes poèmes / qu’importe / que j’aie l’éloge des lecteurs ou leur blâme / qu’importe / jetant bas le fardeau d’échec / je chanterai la promesse / de la lumière / rien de plus”.

el “verso liberado” lograba recrear en la escritura la musicalidad de lo indecible. (cf. Martino, 1967, pp. 130-138). Ahora bien, ¿qué pasa cuando estos postulados son retomados por los poetas indios de expresión francesa?

Como ya se ha mencionado, algunos de los poetas tienen obras que se inscriben en este movimiento literario; no obstante, cada uno sigue los postulados de distinta manera. Así, mientras que en la poesía de Prithwindra Mukherjee y de Ranajit Sarkar, éstos se reflejan de manera más general, los poemas de Amita Sen muestran una clara influencia mallarmeana. Contrariamente a lo que se esperaría dada la influencia de Mallarmé, las creaciones más herméticas son aquellas de Mukherjee. Debido a esta circunstancia —y también a que los poemas disponibles sólo tratan tangencialmente los temas que se desarrollan en este apartado—, no daré un análisis detallado de éstos.

A diferencia de los poetas que se han presentado, Mukherjee se aleja de los discursos políticos. De los cuatro poemas que forman parte del corpus, dos de ellos —“Vísperas de verano, en París” en *Danza cósmica* [*Danse cosmique*] (2003) y “Canción de los pescadores” [“Chanson des pêcheurs”] en *La serpiente de llamas* [*Le serpent de flammes*] (1979) —tratan acerca de vivencias en la capital francesa y recuerdos del país natal, mientras que los dos restantes —“Danza cósmica” [“Danse cosmique”] e “Identidad: Shiva” [“Identité: Shiva”], antologados en el poemario *Danza cósmica* de 2003 —aluden al ciclo de regeneración del universo. Curiosamente, es en estos poemas de temática india donde la influencia simbolista se torna más evidente. Por ejemplo, “Danza cósmica” explora las dimensiones sonoras escondidas tras las grafías: “Llamas, llamas que invaden la tierra / Llamas de diluvio que penetran todos los corazones, / Que rozan las ondas del océano de las noches / Los truenos

se hacen escuchar al ritmo de los relámpagos”<sup>12</sup> (vv.5-8). En la versión original, el contraste entre las aliteraciones –principalmente el sonido “l” –y las imágenes que se presentan aluden tanto al diluvio como al fuego, elementos centrales del poema. Dicho de otro modo, gracias a la materialidad sonora de las palabras, el poeta transmite al lector la capacidad creadora del lenguaje más allá de lo escrito.

Aunque no mediante evocaciones sonoras, el poema “Identidad: Shiva” también juega con la inestabilidad de los significados. De hecho, en éste son los himnos sagrados quienes se encargan de proteger las correspondencias secretas que yacen tras los signos: “Atravesando el océano de la oscuridad inmóvil / El cisne de mi alma nada, resplandeciente y seguro / [...] / Los himnos de creación, embriones del sol, / Escapan a los acentos reveladores de mi voz. / Deseosos de apropiarse universos nuevos”<sup>13</sup> (vv.13-14 y 17-19). En este fragmento se puede notar que la inmovilidad y certeza del cisne/signo [*cygne/signe*] desaparecen al evocarse la posibilidad de una nueva creación. Al respecto, no hay que olvidar que el cisne se convirtió en el emblema de la poesía simbolista debido a que representaba “aquello que se niega a sí mismo para significar otra cosa” (Bougnoux, 1974, p. 90). Es posible argumentar entonces que, acorde con los postulados simbolistas, para Mukherjee la escritura es posible gracias al constante desplazamiento de los significados.

Este argumento es compartido por Ranajit Sarkar quien, en su poema “nieve” perteneciente a su colección *Poemas del Norte* [*Poèmes du Nord*] (1969-1970), enfatiza la relación entre la liberación del signo y la creación poética: “a través de tu blancura descubro

---

<sup>12</sup> “Des flammes, des flammes qui envahissent la terre, / Des flammes de déluge pénétrant tous les cœurs, / Effleurant les ondes de l’océan des nuits / Des foudres se font entendre au rythme des éclairs”.

<sup>13</sup> “Traversant l’océan de l’obscurité figée / Le cygne de mon âme nage, radieux et sûr / [...] / Les hymnes de création, embryons de soleil / S’échappent aux accents révélateurs de ma voix. / Désireux de s’emparer des univers nouveaux”.

el signo / [...] / lenguaje libre de las ataduras de la razón / [...] / nieve te acaricio con mis dedos extranjeros / [...] / eres el cristal del lenguaje que he buscado por doquier / desde el día en que quebré el refugio materno / te he visto nieve alfabeto blanco que debo aprender”<sup>14</sup> (vv.7, 17, 25 y 37-39). Aunque la influencia simbolista es clara, más allá de un mero lenguaje liberado que permita vislumbrar reflejos tras la escritura cristalizada, el poeta reinterpreta imágenes asociadas con esta vanguardia —el cisne, el signo, la nieve, el cristal —para expresar sus inquietudes frente a la lengua extranjera.

De manera similar a como sucede en su colección *Pais en guerra* de 1971, en el poema “nieve” [“neige”] Sarkar asocia distintos universos simbólicos con cada una de las lenguas. En este sentido, es pertinente señalar que el francés no sólo aparece como aquella que se aprende/aprehende fuera del hogar, sino como una fuente de dolor pues, pese a brindar la posibilidad de descubrir nuevos signos, éstos se convierten inmediatamente en catalizadores de recuerdos que proyectan el aislamiento de la voz poética en la lengua extranjera: “las pasiones que se representaban en los jardines de infancia / vuelven a mí en este paisaje virginal / exhalan al viento la palabra última / que tornará la superficie en un pétalo de soledad”<sup>15</sup> (vv.29-32). Siguiendo esta línea de ideas, es posible argumentar que Sarkar utiliza el mimetismo para expresar el desasosiego que experimenta ante la lengua extranjera. Por ejemplo, en este poema, los motivos que aparecen —la nieve y el color blanco (vv.1, 7, 9, 25-26, y 39-40); la transparencia y el cristal (vv.9-10, 37); el espejo y el metal (vv.11 y 24), entre otros —recuerdan la “gélida” escritura mallarmeana<sup>16</sup>. No obstante, hay

---

<sup>14</sup> “A [sic] travers ta blancheur je surprends le signe / [...] / langage affranchi des contraintes de la raison / [...] / neige je te caresse de mes doigts étrangers / [...] / tu es le cristal du langage que j’ai cherché partout / depuis le jour où j’ai brisé la serré maternelle / je t’ai vue neige alphabet blanc que je dois apprendre”.

<sup>15</sup> “Les passions qui jouaient aux jardins d’enfance / reviennent à moi dans ce paysage virginal / elles soufflent au vent la parole ultime / qui changera le sol en une pétale de solitude”.

<sup>16</sup> Ver, por ejemplo, el poema “Le vierge, le vivace et le belle aujourd’hui”.

que considerar que, a diferencia de la multiplicidad de significados que estas imágenes reflejan en la poesía del autor francés, en “nieve”, el poeta bengalí utiliza estos mismos motivos para demostrar la incapacidad de la lengua extranjera de reflejar/expresar las vivencias asociadas con su tierra natal (vv.29-32).

Sarkar no es el único poeta que integra imágenes de las vanguardias en su poética. De hecho, Amita Sen se apropia de la inestabilidad de los signos, planteada por este movimiento literario, para cuestionar el lugar en el que se generan las identidades —esta estrategia se encuentra, sobre todo, presente en el poema “El nombre” el cual se analizará con detalle a continuación —. Recordemos que, en la poesía simbolista, el signo encarna “el estado de transitividad de aquello que aún es y al mismo tiempo se convierte en otro” (Bougnoux, 1974, p. 90). Curiosamente, la fugacidad es también característica de los sujetos/espacios/tiempos intersticiales a los que alude Bhabha mediante su metáfora de la escalera:

La escalera como espacio liminal, entre-medio de las designaciones de identidad, se torna el proceso de la interacción simbólica [...]. El movimiento de la escalera, el movimiento temporal y el desplazamiento que permite, impide que las identidades en los extremos se fijen en polaridades primordiales. Este pasaje intersticial entre identificaciones fijas abre la posibilidad de una hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta. (1994, p. 20)

Ahora bien, ¿cómo se refleja esto en la poesía? Entre todos los poemas que se han seleccionado para esta sección, aquellos escritos por Amita Sen son los que mejor reflejan el constante cambio de las identidades. Exponer conclusiones generales de la obra de la poeta bengalí es aventurado ya que gran parte de sus textos sigue permaneciendo inédito. Por ello, los argumentos que se tratan aquí se basan únicamente en dos poemas: “Un ser negro” [“Un être noir”] y “El nombre” —publicados por primera vez en la antología *Escritura india de expresión francesa* de 2008 —. La elección de éstos se debe a que tienen por tema central la escisión del sujeto y, por lo tanto, desarrollan cuestiones identitarias. Así, en el primero de

ellos se escenifica una batalla entre la protagonista y su sombra: “¿De qué se trata esta lucha infame, intolerable — / Oh Madre, acaso no hay salida? / Esta doble forma negra y blanca, un baile en pareja / Una locura, una demencia / Dónde hay uno de más...”<sup>17</sup> (vv.11-15). El segundo poema describe el extrañamiento del sujeto frente a su nombre. Debido a su peculiar presentación gráfica, en las páginas que siguen, presento un análisis detallado de este último poema, el cual reproduzco en su totalidad a continuación:

1	Je griffonais par hasard mon nom sur un papier...	Garabateaba por azar mi nombre en un papel...
	Et ce nom tout d'un coup perd tout son sens.	Y ese nombre de golpe pierde todo sentido.
5	Il ne veut plus rien dire pour moi. Je n'y vois plus que de lettres détachées qui ensemble, produisent un son familier jusqu'à maintenant.	Ya no quiere decir nada para mí No veo más que letras desprendidas que juntas, producen un sonido familiar hasta ahora.
10	Je griffonnais toujours les mêmes lettres sur le papier mes doigts suivaient les mêmes courbes connues mais, qui participait à cette bizarre confession? —moi, je ne le savais plus.	Continuaba garabateando las mismas letras en el papel mis dedos seguían las misma curvas conocidas pero, ¿quién participaba en esa extraña confesión? —yo, ya no lo sabía.
15	Cette étiquette formelle d'une ridicule structure que désigne-t-elle de ce qui est dedans?	Esta etiqueta forma de ridícula estructura ¿qué designa de lo que hay dentro?
20	Et pourtant on m'appelle ainsi et je réponds toujours... Ah! l'habitude! —obstinée et incorrigible qui vient couvrir une flamme lumineuse de son familier abat-jour.	Y sin embargo me llaman así y siempre respondo... ¡Ah la costumbre! —obstinada e incorregible que acaba por cubrir una llama luminosa con su familiar cubierta.

<sup>17</sup> “Quelle est cette lutte infâme, intolérable — / O Mère n'y a-t-il pas de sortie? / Cette double forme noire et blanche, une danse à deux / Une folie, une démence / Où il y a un de trop...”

Partiendo de lo que se ha expuesto anteriormente acerca del mimetismo y del *espacio intersticial*, una interpretación cuidadosa que considere, por una parte, el mensaje que vehicula el poema y, por la otra, la presentación gráfica del mismo, estaría en condiciones de mostrar no únicamente la manera en la que Sen se apropia de los postulados simbolistas, sino también el modo en que mensaje y disposición gráfica se fusionan para cuestionar tanto la estructura misma de éste, como la identidad de la voz poética a través de una *poética de la fuga*. Pasemos entonces al análisis considerando primero el contenido narrativo.

Como se deduce de una primera lectura, el poema trata acerca de una acción sencilla y cotidiana: escribir un nombre sobre un papel. Sin embargo, a través del extrañamiento de este acto repetitivo la voz poética cuestiona su identidad, ya que repentinamente esos trazos conocidos, familiares, cotidianos pierden todo su sentido (vv.3-9). Desde el inicio del poema, las imágenes visuales se mezclan con las sonoras para aumentar la sensación de desconcierto. Esta sensación marca una transición entre la primera parte del poema (vv.1-9), en la que el nombre pierde de súbito su significado, y la segunda parte (vv.10-17), donde el protagonista repite el gesto de escribir su nombre, pero sin reconocer a la persona que se identifica con esos trazos: “mis dedos seguían las mismas curvas conocidas / pero, ¿quien participaba en esa extraña confesión? / —yo, ya no lo sabía” (vv.12-14). No obstante, en la tercera parte del poema (vv.18- 23), el sujeto no logra escapar a su nombre y es traído de vuelta a la esfera de lo cotidiano, de la costumbre, mediante una evocación sonora.

Como ya se ha explicado, el poema cuestiona la identidad a partir de la presencia de un sujeto escindido. Esto es sobre todo evidente en la segunda parte, cuando la voz poética manifiesta su perplejidad ante la acción que realiza al no reconocerla como suya. Es necesario señalar que la escisión se produce en un espacio entre la escritura y la sonoridad. De hecho, el poema avanza gracias a las tensiones que se generan entre el reconocimiento y

extrañamiento de estos dos espacios por parte del sujeto. Así, mientras las grafías producen desconcierto (vv.15-17), la sonoridad del nombre hace que el sujeto se reconozca como parte de un entorno cotidiano (vv.18-20). Esto no significa, sin embargo, que éste haya aceptado la violencia implícita que conlleva el acto de imponer un nombre; por el contrario, el poema concluye con una crítica a la cotidianeidad que impide a los sujetos ver más allá de lo que se les ha impuesto (vv.21-23).

Siguiendo esta línea de ideas, se puede argumentar que en el poema se identifica el nombre como aquello que fija nuestra identidad. La interpretación se justifica si se piensa en la posición del sujeto frente a las acciones que se describen. En efecto, la escisión le permite contemplar sus acciones como un espectador. Esta perspectiva aparece también en el poema “Un ser negro”, en el que la protagonista experimenta, al presenciar su propia sombra, la agonía de ser testigo de un Otro –que es a la vez uno mismo –que observa su vida. En otras palabras, la sombra se transforma en una mirada que acosa y que altera la cotidianeidad: “Un ser negro se separaba de mí / Una sombra que quería deleitarse / Se vuelve y me mira, / [...] / Observarse vivir es parecido a morir”<sup>18</sup> (vv.1-3 y 5). A nivel temático, en ambos poemas Sen utiliza la *poética de la fuga* para plantear cuestiones identitarias mediante un extrañamiento de la cotidianeidad de los protagonistas.

Ahora bien, es preciso mencionar que el sujeto no es el único que se encuentra en esta posición escindida o fronteriza. De hecho, en el caso de “El nombre” la escisión forma parte tanto de la voz poética como de la estructura misma del poema. Para poder explicar el modo en que funciona la *poética de la fuga* en estos niveles, es necesario mencionar algunos detalles acerca de la disposición gráfica del poema. El primero de ellos es la sangría que está

---

<sup>18</sup> “Un être noir se séparait de moi / Une ombre qui voulait se réjouir. / Elle se retourne et me regarde, / [...] / Se regarder vivre est plutôt comme mourir”.

marcada en algunos de los versos y estrofas. A primera vista, esta disposición podría no ser relevante; sin embargo, esto permite que pueda leerse de tres maneras distintas: 1) siguiendo el orden tradicional de lectura; 2) leyendo únicamente los versos que no tienen sangría y 3) leyendo tan sólo los versos que tiene sangría. Por cuestiones de extensión, no analizaré detalladamente las interpretaciones complementarias que surgen de tal disposición; no obstante, a continuación, explico brevemente el énfasis que el poema adquiere en cada una de las lecturas.

En la primera de ellas, el poema se articula a partir de la escisión de identitaria que el protagonista experimenta luego de no reconocer su nombre (vv.1-5) o, mejor dicho, de no reconocerse en el nombre que le han asignado (vv.15-17). Una lectura de los versos sin sangría (vv.1-2, 5-7, 10-13, 18 y 21-22) muestra la importancia que Amita Sen brinda al sujeto. De hecho, de los doce versos que comprenden esta lectura, en los nueve primeros se alude directamente al sujeto —entendido como Yo [*Self*]— mediante el pronombre personal “yo”<sup>19</sup> (vv.1, 6 y 10), los adjetivos posesivos “mi” y “mis” (vv.2,5 y 6). Asimismo, es pertinente destacar que, al igual que sucede con la lectura completa del poema, en ésta también se pueden identificar varios momentos. En el primero, se describe al protagonista escribiendo y, luego, observando el nombre plasmado sobre el papel (vv.1-2, 5-7 y 10-12). El decimotercer verso marca el extrañamiento del protagonista ante un nombre que desconoce como suyo. Finalmente, en los últimos versos de esta lectura (18, 21 y 22), el protagonista lamenta que este descubrimiento (v.5), la identidad como algo que va más allá de las representaciones impuestas, sea opacado por la costumbre (v.22). En cambio, la lectura de los versos con sangría (vv.3-4, 8-9, 14-17, 18-19 y 23) revela el énfasis que se le da al

---

<sup>19</sup> Por cuestiones de traducción, en la versión en español del poema, el pronombre personal “yo” aparece como sujeto tácito.

nombre. Nótese como, mediante un inicio abrupto (v.3), Sen plantea, desde el primero verso de esta serie, la pérdida de sentido del nombre “familiar / hasta ahora” (vv.8-9). El protagonismo del nombre despojado de sentido se enfatiza aún más en los versos quince a diecisiete, donde se esboza la inconsistencia entre la forma —léase también como letras e, incluso, representaciones —y el contenido —aquello que se encuentra más allá de las identidades fijas—. Los últimos de esta serie son particularmente significativos dada su ambigüedad. En efecto, aunque en ambos aparecen el pronombre personal “yo” y el adjetivo posesivo “mi”, la ausencia de un “Yo” [*Self*] en los primeros cuatro versos (3-4 y 8-9), brinda la posibilidad de interpretar este “me llaman así / y siempre respondo” (vv.18-19) como un comentario proveniente del mismo nombre, quien, al igual que el protagonista, expresa las contradicciones que residen tras el acto de nombrar.

Luego de esta breve presentación de las diversas interpretaciones que se desarrollan gracias al formato, se puede argumentar que Amita Sen no sólo logra representar gráficamente la escisión identitaria, sino también subvertir los discursos que intentan fijar las identidades. Esto sin olvidar que la presentación cuestiona la estructura misma del poema mediante la *poética de la fuga*. Es importante señalar que la composición, mediante una alusión metapoética, revela la futilidad de prestar atención a la estructura del poema: “Esta etiqueta formal / de ridícula estructura / ¿qué designa de lo que hay dentro?” (vv.15-17). Nótese que la palabra *désigner* en el último verso (v.17) se puede traducir de dos maneras: como “designar” —en el sentido de nombrar— o bien como “representar” —diseñar algo—. Y, sin embargo, los significados se tornan vacíos, pero no inválidos, ya que, mediante la negación de ambos, la breve estrofa expone el punto central del poema: el cuestionamiento de los sitios en donde se generan los discursos en torno a la representación —léase identidad—.

Estos juegos con la estructura y presentación gráfica recuerdan a las creaciones poéticas de Stéphane Mallarmé. Como explica Lübecker, para el autor francés, la poesía simbolista “exige del lector un nuevo método de lectura: invita a renunciar a la concepción lineal del texto [...]. El poema propone imágenes que, en seguida, se eclipsan para dar paso a otras [...]. Obligan al lector a renunciar a la linealidad y a la duración a favor de lo instantáneo” (2003, pp. 23-24). Así, para aquellos familiarizados con la obra de Mallarmé, el poema “El nombre” ofrece algunos indicios que no pasarían desapercibidos. Por mencionar tan sólo un ejemplo: en las primeras cuatro líneas del poema aparecen las palabras *hasard* [azar o destino] y *coup* [golpe o tirada], que remiten al famoso poema *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (1897). Además, no hay que olvidar que la poética de Mallarmé se distinguía por la fluidez de los signos. Ésta buscaba llegar al sentido puro de las palabras, alejándolas de sus sentidos ordinarios. Como explica Martino: “en la mayoría de los casos, el sentido está estrechamente ligado a la palabra por el uso; sería provechoso, para facilitar la transmutación, retirar la palabra de su sitio acostumbrado” (1967, p. 107).

Pero ¿cómo se relaciona esto con el poema de Amita Sen y la *poética de la fuga*? Como ya he mencionado, uno de los puntos centrales del poema es el cuestionamiento del nombre-identidad que surge a raíz del no reconocimiento del significado. En efecto, a lo largo del poema se puede ver que, para el sujeto, el significado del nombre se fuga constantemente. En ese sentido, se puede decir que Amita Sen se apropia de la poética simbolista de los signos cambiantes para cuestionar el sentido acostumbrado del nombre-identidad, con el fin de que el sujeto-voz poética logre trascender la identidad impuesta por el entorno social.

Quisiera terminar el análisis de este poema mencionando lo que éste muestra acerca de la posición de Amita Sen frente a la lengua. La postura que predomina en todo el poema es de suspicacia. De hecho, es posible argumentar que la totalidad del poema se articula a

partir de la sospecha que se experimenta frente al acto de designar. Como he explicado antes, existe una violencia implícita en el hecho de nombrar algo de determinada manera. Desde esta perspectiva, el cuestionamiento del nombre, como imposición de una identidad social, se extiende hacia la lengua como una herramienta que violenta al individuo. Partiendo de esto, y considerando que el poema está escrito en lengua francesa, la reapropiación de la poética simbolista por parte de la autora se vuelve aún más significativa. Mencioné ya que los simbolistas enfatizaban la fluidez de los significados de las palabras pues aspiraban a la pureza del lenguaje y de las ideas. Por el contrario, Amita Sen, como ocurre con otros de los poetas que aquí se presentan, adopta la poética simbolista para cuestionar la autoridad de la institución literaria francesa, desestabilizando con ello las relaciones de poder y legitimando el uso que ella, como autora francófona, hace de ésta.

Después de analizar el corpus de composiciones seleccionadas, se puede concluir que para los poetas la literatura funge como un espacio que no únicamente permite presentar sus posturas frente a la lengua francesa, sino también subvertir discursos estáticos y monolíticos de representación que repercuten directamente en los procesos identitarios. Es evidente que, tanto a nivel temático como narrativo e incluso estructural, la fuga y la escisión articulan la poética de estos autores. De hecho, mediante estas nociones, se logran desestabilizar las fronteras temporales y espaciales en las composiciones, lo que permite a los autores plantear la creación poética como un sitio de negociación entre los distintos fragmentos que construyen sus identidades.

En cuanto a la relación de los poetas con la lengua francesa, se puede argumentar que, si bien algunos encuentran en ésta un medio de rebelión o de liberación ante situaciones de opresión en sus regiones, muchos de ellos experimentan esta elección como un exilio que los aleja de su tierra natal, su infancia y sus recuerdos. Sin embargo, como dan cuenta los

poemas, los autores han aprovechado este exilio lingüístico para inscribir sus creaciones, mediante la estrategia del mimetismo, dentro del panorama literario en lengua francesa, pero sin renunciar por ello a sus vínculos con las tradiciones, literaturas y vivencias en la India.

Tomando en consideración lo que se desarrolló en este apartado, es posible decir que los poetas indios de expresión francesa construyen su contexto de enunciación a través de la *poética de la fuga* y el mimetismo. Los análisis de los poemas muestran que, mediante ambas estrategias, los autores establecen un campo literario propio, paralelo a la institución literaria de la metrópoli. Esto les permite inscribir sus creaciones tanto en las esferas literarias de lengua francesa, como en aquellas de las literaturas autóctonas del sur de Asia. La postura de los poetas frente a los diversos campos literarios y lingüísticos se refleja en la escenografía poscolonial que aparece en sus composiciones. De hecho, los poemas dan cuenta de los distintos universos simbólicos que articulan las identidades fragmentarias de los autores. Esto es sobre todo evidente en la voz poética pues, aunque ésta declame en lengua francesa, las imágenes que enuncian remiten, constantemente, a las regiones natales de los poetas. En este sentido, es pertinente recordar que la coexistencia de ambos universos es posible, en gran medida, gracias al uso del presente como tiempo en constante fuga. Siguiendo esta línea de ideas, se puede argumentar entonces que, en el caso de los poetas indios de expresión francesa, el contexto de enunciación y la escenografía poscolonial se distinguen no por una estética de la ruptura, como propone Moura para las literaturas poscoloniales, sino por una estética de la fuga y la transitoriedad que les permite apreciar el extrañamiento y la belleza de vivir en varias lenguas.

## B. ¿El aquí y el allá? Entre la tierra natal y el exilio

Es posible que los escritores como yo, exiliados, inmigrantes o expatriados, estén obsesionados por [...] un deseo de reclamar, de mirar hacia atrás, incluso corriendo el riesgo de convertirse en estatuas de sal. Si miramos hacia atrás, debemos hacerlo sabiendo [...] que [...] no seremos capaces de vindicar precisamente lo perdido; que crearemos ficciones, no ciudades ni pueblos reales sino invisibles, patrias imaginarias, Indias de la mente.

Salman Rushdie, *Patrias imaginadas*

Aquellos interesados en el tema del exilio en la literatura seguramente habrán encontrado, en más de una ocasión, la cita que abre este apartado. Tal fascinación se debe tal vez al hecho de que en este pasaje Rushdie describe la nostalgia creativa que nace de la ausencia de aquello que se anhela. En el caso de este tipo de literaturas, la recreación de la ausencia presente no únicamente forma parte de la añoranza por la tierra natal desde el exilio, sino también de los lugares idealizados desde el país de origen. Es posible decir entonces que, en ambos casos, el anhelo se convierte en el desencadenante de estas creaciones del desplazamiento, de espacios y voces intersticiales que se fugan constantemente, que se reconfiguran y se reimaginan en cada página. Corramos el riesgo de convertirnos no en estatuas de sal sino en presencias parciales y adentrémonos en estos pasajes entre-lenguas y culturas, en estos poemas del aquí y del allá.

En el apartado anterior, se han mostrado las distintas maneras en las que los poetas articulan sus fragmentos identitarios, así como las posibles razones que los llevaron a optar por la lengua francesa para sus creaciones; sin embargo, salvo algunos vislumbres, poco se ha mencionado acerca de su vida durante sus períodos de exilio. Como veremos a continuación, para los poetas que conforman el corpus de esta investigación, el exilio se vive tanto desde afuera como desde adentro del territorio. De hecho, la historia del sur de Asia, con sus distintas particiones —las divisiones de Bengala en 1905 y 1947, y la separación del

territorio que daría lugar a Pakistán en 1947 —, ha demostrado que para convertirse en exiliado no es necesario abandonar el lugar de nacimiento. Tal es el caso de poetas como Ranajit Sarkar, Léon Saint-Jean o Manohar Rai Sardessai, quienes vivían y apoyaban los movimientos de liberación de sus regiones desde otros lares, algunos de ellos situados dentro de los confines de su propia tierra natal. Como era de esperarse, varios de estos exilios internos culminaron en desplazamientos, permanentes o temporales, hacia Europa.

Los poemas que conforman este apartado evidencian la imposibilidad de separar ambos universos. Por esta razón, el análisis que a continuación se desarrolla, más allá de distinguir las características que los autores asocian con cada lugar, pretende mostrar la manera en que ambos espacios se encuentran en constante reconfiguración en las nuevas geografías de las creaciones situadas en un *espacio intersticial* encauzado por una *poética de la fuga*, entendida aquí como desplazamiento. Como explica Seyhan las literaturas del exilio: “requieren de un espacio alternativo, una tercera geografía. Ese espacio de memoria, lenguaje y traducción. Una geografía alternativa que se configura como terreno de escritura” (2001, p.25). Una precisión más antes de proceder: al igual que en el apartado anterior y también debido al número y la extensión de los poemas que componen el corpus de esta sección, muchas de las composiciones no se citarán por completo. No obstante, para poder continuar, es pertinente hacer una breve revisión de dos ideas que se entrelazan y se complementan en los poemas; me refiero a tierra natal y exilio.

Empecemos por la noción de tierra natal. Asociada con el territorio de los ancestros, se identifica con la región en la que se nace. En su acepción de patria, refiere a la comunidad política a la que se pertenece y cuya lengua, historia y cultura son compartidas por los habitantes (ver *TLF*). Al respecto, Strehle precisa que: “la tierra materna es el hogar, el parentesco y la pertenencia, extendidos [a nivel de la nación], lo que explica la unidad

sentimental [entre ésta y los habitantes]” (2008, p. 2). Esta definición es relevante para esta investigación ya que permite, por una parte, interpretar las metáforas hogareñas-familiares que utilizan los poetas para describir su tierra natal —por ejemplo, en el poema “Canción de los pescadores”, publicado en la antología *Danza cósmica* de 1979, Prithwindra Mukherjee acentúa la nostalgia de aquel que se encuentra lejos de casa, aludiendo al calor del hogar y a la figura de la madre: “El canto lastimero de una gaviota perdida / Ronda recordándonos / El paciente suspiro de una madre / En el hogar colmado de humo”<sup>20</sup> (vv.9-12) —y, por otra, explicar algunas de las razones que llevan a fortalecer el vínculo entre los individuos y sus regiones de origen cuando se encuentran lejos de éstas. Esto es evidente en el poema “Dondequiera que voy” [“Partout où je vais”]—escrito en 1950 pero publicado en 2000 en la revista *Encuentro con la India* [*Rencontre avec l’Inde*]—en el que Manohar Rai Sardesai expresa como suya la agonía de su tierra natal: “Dondequiera que voy / Llevo conmigo las heridas de mi tierra natal / Sin tu amor, lejos de tu vida / Oh Goa, no sé cómo vivir”<sup>21</sup> (vv.22-25) —.

El segundo concepto que articula este apartado se alimenta de heridas y lejanías. Así, mientras que, por un lado, el exilio remite a la condena que obliga a un individuo a abandonar su tierra definitivamente o por un tiempo determinado, por el otro, se vincula con el sentimiento de extrañamiento y de nostalgia que despierta la separación de algo o alguien con quien se han creado vínculos afectivos (ver *TLF*). En otras palabras, “el exilio [...] equivale a un malestar sin fin, a un sentimiento de enclaustramiento y de insatisfacción donde el Yo busca una identidad y puntos de referencia destinados a la evasión e ilusión, lo que

---

<sup>20</sup> “Le triste cri d’une mouette perdue / Plane et nous évoque / Le soupir patient d’une mère / Dans le demeure enfumée”.

<sup>21</sup> “Partout où je vais / Je porte sur moi les blessures de ma terre natale / Sans ton amour, loin de ta vie / O Goa, je ne sais comment vivre”.

conduce a un error sin fin, es decir a estar en todos lados y en ninguno” (Gbanou, 2003, p. 4).

Es posible afirmar entonces la existencia de dos tipos de exilio: uno externo, que se caracteriza por un desplazamiento físico, y uno interno o sentimental, que se define en términos de una ausencia siempre presente (ver Tsaaior, 2011, p. 100). Los matices del exilio surgen de la combinación de ambos. Un ejemplo de esto se encuentra en el poema “Adiós París”, también de Sardessai y escrito en los años cincuenta, donde el poeta, más allá de describir su vida en París, transmite el desasosiego de estar lejos de la India: “¡Oh Sena! / A tus orillas / [...] / El corazón [era] un abismo de mentiras / [...] / Me hiciste sangrar un corazón entero. / Habría encerrado ese corazón / [...] / Pero el agua sagrada del Ganges me llama / Y aquí / En tu orilla, Oh Sena / Sediento me quedo”<sup>22</sup> (vv.77-78, 83, 88-89, 91-94). El desplazamiento y la nostalgia convergen en aquello que se ha perdido pues, como explica Mishra: “el verdadero duelo jamás se puede definir, salvo como una ausencia” (2008, p.8). Así, duelo y ausencia tornan la escritura en un asilo que permite trascender las fronteras entre la tierra materna y el exilio mediante una reimaginación constante de ambos en un tercer espacio.

Como se ha mencionado en la primera sección, la intervención de este Tercer Espacio “vuelve un proceso ambivalente la estructura de sentido y referencia, destruyendo este espejo de la representación en el que el conocimiento cultural es habitualmente revelado como un código integrado”, por una parte, pero también “introduce la invención creativa en la existencia. [...] Hay un regreso a la performance de la identidad como iteración, la re-

---

<sup>22</sup> “O Seine! / Sur tes bords / [...] / Le cœur [était] un abîme de mensonges / [...] / Tu m’as fait saigner tout un cœur. / J’aurais enfermé ce cœur / [...] / Mais l’eau sacrée du Gange m’attire / Et ici / Sur ton rivage, O Seine / Assoiffé je reste”.

creación del yo en el mundo del viaje, el reasentamiento de la comunidad fronteriza de la migración” (Bhabha, 1994, pp. 25 y 58). Nótese que, para el teórico, la invención creativa se encuentra vinculada con la recreación del yo en el mundo del viaje. Esto no es casualidad ya que el viaje, entendido como desplazamiento, se caracteriza por un cuestionamiento perpetuo que impide cualquier fijación. Por esta razón, en la hipótesis de la investigación se ha propuesto que los poetas indios de expresión francesa articulan sus creaciones a partir de una *poética de la fuga* que les permite cuestionar los discursos en torno a la representación.

Partiendo del viaje como desplazamiento, es posible concebir el exilio no como un destino fijo sino como una travesía. Al respecto, Bisanwa argumenta que: “mediante la travesía, [...] el origen y la finalidad carecen de sentido. [...] Es por ello que la lectura del exilio debe privilegiar [...] los no-lugares, los espacios intersticiales, los desplazamientos transitorios, la movilidad de los pasajes y la fugacidad de los eventos” (2003, p. 39). En el corpus de poemas, los no-lugares aparecen como espacios carentes de referentes reales o bien como espacios en tránsito. Ejemplos de éstos serían el río, los paisajes nevados, el metro y la ciudad en los poemas de Sarkar; la costa y los paisajes urbanos en el caso de Mukherjee; la casa materna y los recuerdos en Madavane; o bien el “dondequiera que voy” de Sardesai, sólo por mencionar algunos. La elección de no-lugares como escenarios en los poemas impide no sólo un análisis unívoco, limitado a espacios y tiempos determinados, sino que permite a los lectores interpretar y relacionarlos con sus propias experiencias.

En este sentido, el constante desplazamiento de significados e imaginarios no sólo desestabiliza categorías dadas —en este caso, tierra natal, exilio, identidad, entre otras—, sino que además crea una apertura que permite reconfiguraciones —léase también reimaginaciones— infinitas de las mismas. En este sentido, una lectura paralela de las ideas de ambos teóricos permite observar que la transitoriedad, el desplazamiento y la fuga

articulan, a la vez que desarticulan, identidades y categorías, pero también espacios y tiempos. Ahora bien, ¿de qué manera se manifiestan estos desplazamientos en la literatura? Para responder a esta pregunta recurriré a la semiótica del exilio propuesta por Zeng, la cual se caracteriza por una dislocación que abarca la significación, el yo, la narración, el tiempo y el género literario:

El exilio sugiere añoranza por un centro perdido y un estado vagabundo. Reflejado en la dislocación de la significación, implica una poética deconstructiva carente de centro, de significados flotantes, simulacros y fragmentación [...]. La dislocación dentro del yo conlleva un yo dividido, de múltiples personalidades, con máscaras y doppelgangers. [...] Dentro de la narración, privilegia el texto fragmentado y la ironía. [En cuanto al tiempo], se refleja mediante fracturas y superposiciones, así como a través de secuencias plurales y tangenciales. En términos de género, la semiótica del exilio implica la incapacidad de pertenecer o categorizar, por ello su propensión a alterarlo. (2010, p. 2)

La cita es pertinente pues permite, hasta cierto punto, inscribir la *poética de la fuga* dentro de la semiótica del exilio. Como se ha explicado en los apartados precedentes, esta estrategia literaria se caracteriza por la inestabilidad de los significados, voces poéticas escindidas y, en algunos casos, composiciones que desafían una lectura lineal –por ejemplo, el poema “El nombre” de Amita Sen, analizado en la sección anterior, cumple con estos puntos–. Asimismo, es importante recordar que los autores indios que aquí se presentan utilizan la *poética de la fuga* para escapar a categorías totalizantes. En este último punto, ésta se distancia de la semiótica del exilio propuesta por Zeng, ya que, mientras esta última se basa en la añoranza por un centro perdido, la primera niega toda existencia de éste, lo que posibilita las constantes reconfiguraciones identitarias que se reflejan en los poemas.

Es preciso señalar que, al hablar de reconfiguración identitaria en las creaciones, no me refiero únicamente a los autores o voces poéticas, sino también a los lugares que se esbozan. No hay que olvidar que “el exilio, o la posibilidad y la imaginación de la migración y el exilio, así como de sus figuraciones [...] configuran construcciones y relaciones

cotidianas con lugares y paisajes” (Dawson, 2001, pp. 324-225). Así, en las páginas que siguen veremos de qué manera los lugares que se describen en los poemas se convierten en sitios en constante fuga que reflejan el *espacio intersticial* que habitan los autores, el ir y venir entre la tierra materna y el exilio.

Empecemos la travesía recorriendo los senderos que conducen a la tierra materna imaginada desde el exilio. Para ello, se presentarán fragmentos de los poemas “Nuestro egoísmo” (escrito en 1917 y publicado en 1920 en *Le Collégien*) de Léon Saint-Jean, “Dondequiera que voy” (1950) de Manohar Rai Sardessai, “Oh Barquero” (parte de la colección *País en guerra* de 1971) de Ranajit Sarkar y “Canción de los pescadores” (1979) de Prithwindra Mukherjee. Aunque de fechas y regiones distantes —recordemos que Sarkar y Mukherjee son originarios de Bengala, mientras que Sardessai era de Goa y Saint-Jean de Pondicherry —, los cuatro poemas comparten los sentimientos de amor y devoción frente a la tierra materna. De igual manera, hay que considerar que los poetas escribieron estas composiciones durante su exilio en Europa. Curiosamente para todos, este período fue paralelo a los movimientos de lucha en cada una de sus regiones: la oposición al régimen francés en Pondicherry que culminó con su liberación en 1954, los movimientos en contra del gobierno portugués en Goa entre 1940 y 1961 y la proclamación de Bangladesh en 1971. Esto sin olvidar, por supuesto, los movimientos de independencia que se gestaban en contra del régimen colonial británico en gran parte del subcontinente. A la luz de estos hechos históricos, no es casualidad que, al igual que sucede con los poemas dedicados a la lengua materna, en éstos los autores expresen tanto el dolor de la tierra natal herida, como una añoranza por un hogar que jamás han de recuperar del todo.

En relación con esto último, es preciso destacar que la sensación, tanto de pérdida como de nostalgia por sus regiones, se enfatiza mediante los paisajes que evocan en las

composiciones. Así, mientras que para los poetas bengalíes la presencia del río y del mar desbordan sus recuerdos —“No demoremos más, la noche cae, / [...] / Escuchemos el dulce llamado / Proveniente de la costa...”<sup>23</sup> (Mukherjee, vv.1, 3-4), o bien “Oh barquero, amigo mío, haces nacer / olas en esta agua que amo”<sup>24</sup> (Sarkar, vv.9-10) —para alguien como Sardessai, las alusiones a la tierra roja y a las selvas que embellecen la región de Goa florecen en su memoria: “Dondequiera que voy / Llevo conmigo esta tierra roja como la sangre / [...] / La ira de la selva de Satari”<sup>25</sup> (vv.1-2 y 7).

Nótese como en este último poema, además de aludir a lugares y elementos naturales propios de su región —la tierra roja y la selva de Satari —, el autor transmite un paisaje que sangra. En cada una de las estrofas, los ecos de los heridos resuenan: “Dondequiera que voy / Llevo en mí las marcas de los azotes / Las manchas negras de sangre / En manos y muslos delicados / [...] / Llevo conmigo las heridas de mi tierra natal / [...] / Dondequiera que vivo / Llevo conmigo / La chispa de la Rebeldía”<sup>26</sup> (vv.10-13, 23, 26-28). Mediante la transposición simbólica de las lesiones a su propio cuerpo, el poeta expresa la profunda devoción que siente por su tierra natal, además de demostrar que participa del dolor de sus compatriotas desde su exilio.

Partiendo de esto, podría resultar desconcertante que un poema cuya finalidad era enaltecer la lucha por la liberación de Goa haya sido escrito en francés y no en portugués o konkani. Sin embargo, como se ha presentado en el aparatado precedente, el francés se convirtió para Sardessai en la lengua de liberación y de combate en contra de los portugueses.

---

<sup>23</sup> “Ne tardons plus, c’est la nuit qui tombe, / [...] / Écoutons le tendre appel / Venant de la rive...”.

<sup>24</sup> “O batelier, mon ami, tu fais naître / des vagues sur cette eau que j’aime.”.

<sup>25</sup> “Partout où je vais / Je porte avec moi cette terre rouge comme du sang / [...] / La colère de la forêt de Satari”.

<sup>26</sup> “Partout où je vais / Je porte sur moi les signes des coups de fouets / Les taches noires de sang / Sur des mains et des cuises délicates / [...] / Je porte sur moi les blessures de ma terre natale / [...] / Partout où je vis / Je porte avec moi / L’étincelle de la Révolte”.

El cariño del poeta siente por esta lengua se puede explicar por, al menos, dos razones: la primera de ellas vinculada con asuntos personales y la segunda con su período de exilio. Concerniente a la primera, el autor comenta que, durante los movimientos de liberación de Goa, el gobierno portugués encarceló a su padre. La única manera que el autor encontró para poder comunicarse con él, sin correr el riesgo de que los oficiales comprendieran sus conversaciones, fue a través de la lengua francesa (Rao, 2008, p.xviii). En cuanto a la segunda razón, Rao explica que: “el exilio parisino resultó ser una fuente de inspiración para el poeta quien sufría por estar alejado de su país, sobre todo durante la lucha goanesa. Fue París quien despertó su conciencia del sufrimiento, su nacionalismo y el deber hacia su patria” (2008, p. xviii).

Al respecto, es pertinente señalar que Sardessai no fue el único poeta indio de expresión francesa en mostrar preocupación por la liberación de la tierra natal de manos de los opresores coloniales. De hecho, treinta y tres años antes, en su poema “Nuestro egoísmo” [“Notre Égoïsme”], León Saint-Jean exigía a sus compatriotas dejar a un lado los intereses individuales para enfocarse en el bienestar del país: “Hindúes, ustedes son valientes, / [...] / Pero son esclavos, / Hombres despreocupados, / [...] / Sabios e ignorantes / [...] / En la existencia breve / Donde todo es incierto, / Todos, tienen un único sueño, / Y es su futuro / Cada uno por su cuenta prolonga / El bienestar del hogar / Y nadie piensa / En el futuro del país”<sup>27</sup> (vv.1, 3-4, 7, 21-28). El poema es interesante ya que muestra la vehemencia con la que el aquel entonces joven poeta —Saint-Jean escribe a la edad de diecisiete años — secundaba los movimientos por el autogobierno del país.

---

<sup>27</sup> “Hindous, vous êtes braves, / [...] / Mais vous êtes esclaves, / Hommes insoucians, / [...] / Savants et ignorants / [...] / Dans l’existence brève / Où tout est incertain, / Tous, vous n’avez qu’un rêve, / Et c’est votre demain / Chacun pour soi prolonge / Le bonheur du logis / Et personne ne songe / Au demain du pays”.

Recordemos que el período en el que se compuso el poema estuvo marcado por una radicalización de la política en la India que se reflejó en el éxito tanto del movimiento a favor del estatuto de *Home Rule* promovido por Besant y Tilak, como del Pacto de Lucknow de 1916, mediante el cual el partido del Congreso y la Liga musulmana se unieron para formular reformas constitucionales. Esto condujo a que el 20 de agosto de 1917 se proclamara, en la Cámara de los Comunes del Parlamento de Reino Unido, un cambio en la administración de las instituciones que, eventualmente, conferiría a la India el autogobierno (ver Banerjee-Dube, 2015, pp. 273-274). Considerando este marco histórico, es posible decir entonces que el poema “Nuestro egoísmo” de Saint-Jean manifiesta una preocupación por la tierra natal que va más allá del amor por una región. En otras palabras, esta composición se distingue de las otras que se han presentado por su marcada tendencia nacionalista. Para el poeta, el verdadero deber es con la patria, es por ello que desde el inicio exhorta a todos –hombres despreocupados (v.4), madres, junto a la cuna (v.9), amables doncellas (v.13) y mozos jóvenes y bellos (v.17) –a pensar en la nación como lo harían en el bienestar de la familia.

Alusiones al hogar y a la familia también aparecen frecuentemente en la poesía de Ranajit Sarkar y Prithwindra Mukherjee. Sin embargo, a diferencia del poema de Saint-Jean, en el que la tierra materna aparece como una localidad abstracta, para ellos ésta se asocia con las vivencias y emociones que despiertan los recuerdos del río y del mar. En este sentido, no hay que olvidar que la región que conforma Bengala Occidental y Bangladesh se caracteriza por sus numerosos y abundantes cursos de agua. Ahora bien, es importante señalar que, si bien el río o el mar tienen un papel fundamental para ambos poetas, ninguno vincula sus descripciones con un lugar real, lo que permite inscribir a ambos motivos como sitios en fuga. Esto es significativo ya que permite realizar una doble interpretación de sus composiciones: una que parte del exilio como alejamiento de la tierra materna y otra que

considera la muerte como exilio. No obstante, antes de continuar con la presentación de los poemas, considero necesario explicar brevemente la figura del barquero ya que es un motivo recurrente en los poemas de ambos autores.

Personaje recurrente tanto en las literaturas antiguas en lenguas vernáculas como en las literaturas modernas del sur de Asia y de otras partes del mundo, el barquero ha navegado torrentes de palabras al igual que lo ha hecho a través del océano de la vida. Pero, ¿quién es el barquero? Más allá de navegar, este personaje es el encargado de trasladar a los hombres de una orilla a otra. Es por ello que, en varios textos literarios de la India, se argumenta que algunas divinidades emulan el oficio del barquero pues trasladan a los seres humanos del mundo terrenal al espiritual. Un ejemplo de esto se encuentra en el pasaje entre Rama y el lanchero del *Rāmacaritamānas*, donde Tulsidas establece una correspondencia entre ambos. A grandes rasgos en este episodio, Rama pide al barquero que lo lleve al otro lado del río Ganges. El hombre, como muestra de su devoción, lava los pies del rey y bebe esa misma agua antes de llevar a cabo su tarea.

En el texto, Tulsidas brinda indicios que permiten al lector identificar las similitudes simbólicas entre ambos personajes. Así, al inicio del pasaje se explica que “el simple acto de pronunciar el nombre de Rama hace que los hombres crucen el océano ilimitado de la existencia mundana” (2001, p. 441). Más adelante, se narra que “[el barquero], después de lavar los pies de loto del Señor y de beber el agua en el que habían estado inmersos, transportó las almas de sus antepasados a través del océano de la reencarnación y luego llevó alegremente al Señor al otro lado del Ganges” (p. 441). Aunque breves, de estas citas se puede inferir que ambos se encargan de trasladar a los seres humanos de una frontera a otra, esto último entendido tanto en sentido literal como metafórico. Considerando esto, el episodio resulta aún más significativo pues acontece justo antes de que Rama comience su

período de exilio. Partamos de este sugerente comentario y acompañemos al barquero por los arroyos de la poesía.

Los poemas que se presentan a continuación, aunque escritos en lengua francesa, se inspiran en las canciones folclóricas bengalíes conocidas por el nombre de *sari*. Compuestas y cantadas por los barqueros, estas composiciones muestran, por una parte, la mezcla de emoción y nostalgia que experimentan durante el viaje y, por la otra, vehiculan los mitos y creencias que articulan sus vidas. De igual manera, se considera que la melodía que acompaña estas canciones no sólo da energía para tornar placenteras las largas jornadas de trabajo, sino que además funciona como medio para reafirmar el sentimiento de hermandad entre ellos. Como explica Banik: “debido a su belleza, las canciones de los barqueros han capturado la imaginación de cantantes y músicos modernos, manteniendo viva la tradición de aquellos días lejanos” (2016, pp. 7-8). Fieles a las canciones que los acompañaron durante su infancia, Ranajit Sarkar y Prithwindra Mukherjee brindan un homenaje a las voces de estos barqueros.

“Oh Barquero” de Ranajit Sarkar forma parte de la colección *País en guerra* de 1971. Como ya se ha mencionado en el primer apartado de esta sección, en esta composición la voz poética pide al barquero que la despida de los miembros de su familia a quienes ya no verá nunca: “Oh barquero, amigo mío, si ves a mi padre, / dile que no lo volveré a ver jamás, / [...] / si en alguna ocasión ves a mi madre dile / que no la volveré a ver jamás”<sup>28</sup> (vv.5-6 y 11-12). Desde la primera lectura, queda claro que la nostalgia que transmite el poema refleja el desasosiego de saberse lejos del hogar sin posibilidad de regresar. A partir de lo que se ha propuesto anteriormente, los versos citados pueden interpretarse como un alejamiento de la

---

<sup>28</sup> “O batelier, mon ami, si tu vois mon père, / dis-lui que je ne le reverrai plus, / [...] / si tu vois jamais ma mère dis-lui / que je ne la reverrai plus.”

región natal —recordemos que los poemas de esta colección fueron escritos durante el período de guerra que culminó con la creación de Bangladesh —o bien como una separación causada por la inminencia de la muerte. Esta última lectura se refuerza en varios versos donde se manifiesta un evidente desapego por las cosas materiales: “Oh barquero, amigo mío, si ves a mi padre / [...] / dile que cuide del joven árbol de mango / Oh barquero, amigo mío, si ves a mi hermano / [...] / dale para la mujer con quien se case / estos brazaletes de plata que no usaré más”<sup>29</sup> (vv.5, 6, 13, 15-16). Sin embargo, hasta el último instante, la voz poética sigue llamando al único ser capaz de llevar sus mensajes a la otra orilla: “Oh barquero, amigo mío”.

De manera similar, “Canción de los pescadores” —publicado en la antología *La serpiente de llamas* de 1979 —de Prithwindra Mukherjee evoca la tristeza de aquellos navegantes que reviven el calor del hogar únicamente en la memoria: “Contemplemos el cielo en la oscuridad: / Sólo una estrella / Evoca en nosotros el tembloroso destello / De un hogar lejano. / El canto lastimero de una gaviota perdida / Ronda recordándonos / El paciente suspiro de una madre / En el hogar colmado de humo”<sup>30</sup> (vv.5-12). El sentimiento vehiculado por el poema se enfatiza aún más mediante el contraste entre la oscuridad y la luz que acompañan a las imágenes descritas por el autor. Así, el calor y la tranquilidad del hogar se disipan frente al incesante movimiento de la corriente que amenaza a los lancheros con sumergirlos en la silenciosa oscuridad: “Rememos más aprisa, todavía más aprisa. / El mar / Se hincha y las olas refulgen / Sin descanso. / No demoremos más, la noche es silenciosa, /

---

<sup>29</sup> “O batelier, mon ami, si tu vois mon père, / [...] / dis-lui qu’il soigne le jeune manguier / O batelier, mon ami, si tu vois mon frère / [...] / donne-lui pour la femme qu’il épousera / ces bracelets d’argent que je ne porterai plus”.

<sup>30</sup> “Regardons le ciel dans l’obscurité: / Seule une étoile / Évoque pour nous le tremblotant éclair / D’un foyer lointain. / Le triste cri d’une mouette perdue / Plane et nous évoque / Le soupir patient d’une mère / Dans le demeure enfumée”.

No hablemos más, / ¡He ahí las almas danzantes emergen / A lo largo de la costa!”<sup>31</sup> (vv.13-20).

Estas estrofas muestran que, al igual que sucede con el poema “Oh Barquero”, Mukherjee expone el exilio como una doble presencia: como distanciamiento pero también como muerte. No obstante, a pesar de las similitudes temáticas, en esta composición el barquero no aparece como una presencia reconfortante, sino que, por el contrario, él también se encuentra a merced de las almas (v.13). ¿Cómo interpretar esto y de qué manera se relaciona con el exilio? Retomando la idea de una tierra natal a la que nunca se puede regresar definitivamente pues se encuentra en constante desplazamiento y que únicamente revive —léase se imagina —a través de la memoria, es posible interpretar las almas como aquellos recuerdos de la tierra natal que obsesionan al poeta en el exilio. Stanford explica que:

La memoria [...] define la conciencia de la migración, la diáspora y la frontera. El acto de recordar —vidas, patrias y maneras de ser anteriores —es simbólico, conlleva un proceso de creación de significado que depende de la narración y la figuración. [...] Aquello que se ha olvidado regresa a menudo en forma de obsesiones, huellas fantasmales del pasado, añoranzas que no se expresan directamente, lamentos por aquello que fue y ahora está perdido [...]. Para quien cruza las fronteras, la memoria es el punto de tránsito entre lo antiguo y lo nuevo, el pasado y el presente, el allá y el aquí. (2007, p. 278)

A partir de una relectura de los poemas a la luz de esta cita, se puede argumentar que, en ambos, las almas representan los recuerdos, aquello que se añora, pese a saber que jamás se ha de recuperar. Los caudales de agua simbolizan un espacio de narración en fuga que permite, por tanto, la reconfiguración constante de aquello que se encuentra de un lado y del otro de la frontera. El barquero encarna la memoria, el punto de tránsito, el sujeto que mora en un lugar intermedio entre el aquí y el allá. Esto conduce a una interpretación paralela del barquero como personificación del poeta en exilio, ya que ambos “se encuentran en un [sitio]

---

<sup>31</sup> “Remons plus vite, encore plus vite. / Comme la mer / Se gonfle et les vagues rayonnent / Sans arrêt. / Ne tardons plus, la nuit est muette, / Ne parlons plus, / Voilà surgissent les âmes dansantes / Le long de la rive!”.

inestable [...] entre dos costas, donde hay que apropiarse y familiarizarse con el territorio nuevo y desconocido, al mismo tiempo que el territorio viejo y conocido pasa a formar parte del imaginario” (Seidel cit. por Savin, 2013, pp. 2-3). El poeta es el barquero que surca fronteras de palabras e imaginarios y que convierte la escritura en su única morada.

Desde la tierra natal hemos llegado a los senderos del exilio. Sin embargo, antes de recorrer paisajes urbanos imaginados y reconfigurados, dediquemos unas líneas al exilio que se vive en el seno mismo de la familia. Originario de Pondicherry, K. Madavane es uno de los autores indios de expresión francesa que han dedicado gran parte de su obra al empoderamiento femenino en la sociedad india. Al igual que sucede con varias de las obras de los autores que componen el corpus, los cuentos y piezas dramáticas de Madavane presentan reinterpretaciones de leyendas y mitos que permiten filtrar las voces de mujeres situadas al margen de la tradición canónica. El poema que se presenta a continuación forma parte de la historia “Poungavanam o el bosque de las flores” [“Poungavanam ou La Forêt des fleurs”], publicado en su antología *Morir en Benarés* de 2010. De estructura narrativa fragmentada y polifónica, el cuento se articula a partir de la sensación de extrañamiento que se experimenta dentro del propio hogar. De manera breve, en éste se narra la historia de una mujer que es desterrada de la familia injustamente por su hermano mayor y muere lejos de casa. El poema aparece en el cuento a manera de una canción de cuna cantada por la hermana menor de la difunta: “De nuestra madre, heredaste hogar / Y memoria. Pasamos aquí mil estaciones. / A todos, pertenece / Juegos, risas, sueños, lágrimas y lazos / En el jardín resuenan todavía / Expulsaste a nuestra hermana mayor / Si tú, vestido de harapos / Hubieses

venido buscando un hogar / Nuestra hermana te habría recibido / [...] / Reniego por siempre de mis lazos y recuerdos / [...] / Adiós casa mía”<sup>32</sup> (vv.15-24, 38 y 41).

Aunque Madavane no propone de manera directa las relaciones familiares como reflejo de las dinámicas sociales, al leerlo dentro del corpus de sus obras, el poema funciona como otra de sus estrategias literarias para subvertir los discursos establecidos acerca del hogar, la familia, entre otros. Strehle propone que: “los escritores crean hogares ficticios para criticar y desestabilizar eficazmente el hogar y la tierra natal. Las narraciones presentan las exclusiones del hogar y sus consecuencias no sólo para aquellos a quienes se les niega el acceso, sino también para aquellos que forman parte de éste” (2008, p. 3). Puesto que comentar más detalladamente este tema implicaría alejarme de los ejes temáticos de la investigación, únicamente menciono que esta composición brinda una perspectiva distinta del exilio a las que se han presentado hasta ahora. De hecho, es el único poema en el corpus en el que el hogar se convierte en un espacio de sufrimiento al que no se desea volver.

Ahora bien, si la tierra natal se presenta como un objeto de deseo en constante desplazamiento —léase fuga—, un sitio que sólo vive en la memoria, ¿qué sucede entonces con los espacios del exilio? Al igual que sucede con la tierra natal, para los poetas indios que conforman nuestro corpus, el exilio se vive como un sitio en fuga desde un *espacio intersticial*. Así, los poemas que se han presentado hasta ahora dan cuenta de la imposibilidad de separar los imaginarios. En otras palabras, los poetas prefieren desdibujar las fronteras con el fin de presentar la tierra natal y el lugar de exilio como lugares complementarios y móviles que se articulan mutua y constantemente.

---

<sup>32</sup> “De notre mère, tu as hérité maison / Et mémoire. On y a vécu mille saisons / A nous tous, elle appartient / Jeux, rires, rêves, larmes et liens / Résonnent encore dans le jardin / Tu as chassé notre sœur aînée / Tu es venu chercher une maison / Notre sœur t’aurait accueilli / [...] / À jamais je renie souvenirs et liens / [...] / Adieu ma maison”.

Los poemas que se presentan en esta última parte de la investigación describen tanto las percepciones como las experiencias que vivieron en el país de exilio los poetas indios de expresión francesa. Es importante tener en mente que, al igual que aquellas composiciones sobre de la tierra materna, éstas también se escribieron durante su estancia en Europa, por lo que presentan un panorama complementario que ayuda a comprender los distintos matices que adquirió para ellos el exilio. Siguiendo esta línea de ideas, se puede argumentar que estas composiciones dan cuenta de la vivencia contrapuntística de los autores. Seyhan, citando las ideas de Edward Said, menciona que: “para el exiliado, las costumbres cotidianas, [...] o las actividades en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente frente al recuerdo las mismas en otro ambiente. Por consiguiente, el nuevo y el viejo ambiente se encuentran presentes, son actuales, ocurren al mismo tiempo de manera contrapuntística” (2001, p. 24).

Considerando este argumento, no es casualidad que gran parte de los poemas tengan en común la transposición de paisajes, situaciones o personajes de las regiones de los autores a escenarios urbanos. De hecho, más que trasladar elementos de un paisaje a otro, en éstos los lugares se presentan como espacios en fuga que reflejan la situación de sus creadores y, por ende, desafían la unidad identitaria impuesta por la mirada del otro. Dicho de otra manera, los paisajes se transforman al mismo tiempo que la identidad de los autores. Recordemos que ésta cambia con los desplazamientos, entendidos espacial y temporalmente. En ese sentido, los lugares que se describen en las composiciones no son neutrales, sino que están marcados por relaciones de poder. Sin embargo, como se ha venido proponiendo, los poetas logran desestabilizar las jerarquías impuestas mediante un proceso de negociación en el terreno literario. Los poemas surgen entonces como un espacio fronterizo, “una zona de contacto” donde las diferencias se encuentran, donde el poder a menudo se estructura asimétricamente circulando por ello de manera compleja y multidireccional, donde la agencia existe en ambos

lados de la cambiante y porosa división” (Stanford, 2003, p. 273). Procedamos a recorrer los senderos urbanos del exilio.

El corpus de este último apartado consta de tres poemas: “Vísperas de verano en París” escrito por Prithwindra Mukherjee para su antología *Danza cósmica* de 2003; “el metro parisino” de Ranajit Sarkar, el cual forma parte de su colección *Poemas parisinos* (1965-66); así como el poema “Adiós París” de Manohar Rai Sardesai, ambos publicados en la revista *Encuentro con la India* de 2000. Debido a cuestiones de extensión y considerando los motivos que presenta, los cuales son recurrentes en las demás composiciones, presento una cita extensa de este último poema:

1	Adieu Paris [...]	Adiós París [...]
39	Que de nuits solitaires Dans tes cabarets joyeux ! Des nues jusqu’aux ongles Au sourire-néon. Mon âme trop habillée	¡Cuántas noches solitarias En tus cabarets gozosos! Completamente desnudas Con sonrisa-neón. Mi alma demasiado vestida
44	Voulait s’enfuir De cette ville de plaisirs Des plaisirs préfabriqués Pour des poches pleines de dollars Je cherchais quelque part	Quería escaparse De esta ciudad de placeres De placeres prefabricados Para bolsillos repletos de dinero Buscaba en alguna parte
49	Une main sans péché, un regard sans soif [...]	Una mano sin pecado, una mirada sin sed [...]
67	O Seine ! Dans tes eaux sereines J’ai noyé mes rêves. Passant par la folie, passant par l’ascèse Ici je suis devenu moi-même. Sans amour, sans fortune	¡Oh Sena! En tus aguas serenas Ahogué mis sueños Pasando por la locura, pasando por la ascesis Aquí me convertí en mí mismo. Sin amor, sin fortuna
73	Ici, je suis devenu riche. [...]	Aquí, me volví rico. [...]
77	O Seine !	¡Oh Sena!
78	Sur tes bords [...]	A tus orillas [...]
81	L’amour n’était que volupté, Le corps n’était que chair Le cœur, un abîme de mensonges	El amor sólo era voluptuosidad El cuerpo sólo era carne El corazón, un abismo de mentiras

	Toujours répétés.	Siempre reiteradas.
85	O Femme !	¡Oh mujer!
	Pour mettre un peu de rouge	Para dar un poco de color
	Sur la pâleur de tes lèvres	A la palidez de tus labios
	Tu m'as fait saigner tout un cœur.	Me hiciste sangrar un corazón entero
	J'aurais enfermé ce cœur	Habría encerrado ese corazón
90	Dans une bouteille de cognac	En una botella de coñac
	Mais l'eau sacrée du Gange m'attire	Pero el agua sagrada del Ganges me llama
	Et ici	Y aquí
	Sur ton rivage, O Seine	En tu orilla, Oh Sena
94	Assoiffé je reste.	Sediento me quedo.

Como ya se ha señalado, aunque “Adiós París” se publicó en el 2000, éste fue escrito por Sardessai en 1950 durante su período de exilio. Con un total de noventa y cuatro versos divididos en seis estrofas, no únicamente es uno de los poemas con mayor extensión del corpus, sino que también abarca muchos de los temas que se han planteado en esta investigación: la identidad, la tierra natal, el exilio, la institución literaria, entre otros. Como se puede inferir a partir del fragmento, en esta composición, el autor narra sus experiencias en la capital francesa o, mejor dicho, se despide de París y del Sena contándoles todo aquello que descubrió —léase también aprendió —en sus calles (vv.39-49) y las ilusiones que ahogó en sus aguas (vv.67-69, 77, 78 y 81).

La acentuada melancolía de la composición se torna más evidente cuando se analizan detalladamente las descripciones que el poeta presenta de la capital francesa, ya que, contrariamente a lo que se esperaría del ámbito urbano, la gente se encuentra ausente de la escena. En cambio, son los lugares quienes adquieren atributos humanos. Por ejemplo, la mujer a la que se alude en la última estrofa del poema (v. 85) es una personificación del río Sena —recordemos que en francés los ríos son femeninos—. En este sentido, es posible argumentar que la ausencia de personas revela la aflicción del poeta ante la imposibilidad de crear verdaderos vínculos afectivos en el país de exilio (vv.81-84). De hecho, para la voz poética el sufrimiento es la única manera de crear lazos: “Sé que no soy el único / que sufre

/ No soy el único que llora / [...] / Las lágrimas de un desdichado caen en mi corazón / Como piedras / Si he llorado, era / para llorar con otros”<sup>33</sup> (vv.58-60 y 64-67).

Con relación a las anécdotas y referencias que se presentan en el poema, es preciso señalar que éstas se articulan de manera contrapuntística: frente a las noches desnudas aparece un alma demasiado vestida (vv.39, 41 y 43), en la ciudad de los placeres se busca un alma sin pecado (vv.45 y 49) y la voluptuosidad a orillas del Sena se eclipsa ante el agua sagrada del Ganges (vv.78, 81 y 91). Aludiendo nuevamente a la vivencia contrapuntística planteada por Said, es pertinente señalar que, en esta composición, se muestra claramente la manera en que la voz poética manifiesta sus opiniones acerca de su vida en el exilio siempre con referencia a otro espacio, uno libre de los placeres prefabricados de la ciudad. En otras palabras, “[para el escritor francófono] la fascinación por los valores de la civilización occidental [...] que proyecta la capital francesa como espacio paradisiaco, [se transforma], con el exilio geográfico a orillas del Sena, en una sociedad francesa que experimentarán como “un desencanto del mundo” (Dahouda, 2003, pp. 6-7).

El desencantamiento del mundo y la nostalgia que se manifiestan en el poema de Sardessai recuerdan las creaciones poéticas de Charles Baudelaire, particularmente los *Pequeños poemas en prosa* [*Petits Poèmes en prose*], también conocidos por el título *El spleen de París* [*Le Spleen de Paris*], antología publicada en 1869. Aunque es difícil saber hasta qué punto la poética de Baudelaire influyó en las creaciones de Sardessai –para esta investigación únicamente se pudieron obtener dos poemas del autor –, en el poema “Adiós París”. Es posible identificar similitudes temáticas entre ambos autores, por ejemplo: el sentimiento de *spleen* —estado melancólico que se produce sin causa evidente y que puede

---

<sup>33</sup> “Je sais que je ne suis pas le seul / À souffrir / Je ne suis pas le seul à pleurer / [...] / Les larmes d’un malheureux pèsent sur mon coeur / Comme des pierres / Si j’ai pleuré, c’était / Pour pleurer avec les autres”.

ir desde el aburrimiento y la tristeza, hasta llegar incluso a una aversión por la vida (ver *TLF*) —presente desde la primera estrofa: “Sin fin es la vida / Y sin fin mi tristeza / Esta tarde / Como tu cielo gris / ¡Oh París!”<sup>34</sup> (vv.5-9); la voluptuosidad de las descripciones (vv.81-82), la decadencia de la ciudad reflejo de los abismos que oculta el alma humana (vv.83-87), el amor y el odio por la capital francesa (vv.89-94), el extrañamiento que experimenta el poeta (vv.70-73), así como la fugacidad del mundo, pues como explica el mismo Baudelaire: “la modernidad, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable” (1998, p. 170).

Sardessai no es el único en expresar en sus creaciones la necesidad de escapar del abrumador mundo urbano; este sentimiento es compartido también por Ranajit Sarkar. Sin embargo, a diferencia de la solitaria capital descrita en “Adiós París”, el poeta bengalí retrata una ciudad saturada y en constante movimiento. Así, en “el metro parisino”, Sarkar compara el ajetreo del metropolitano con el bullicio en un termitero. A continuación, transcribo el poema en su totalidad:

	<i>e quindi uscimmo a riveder le stelle</i> Dante	<i>y entonces salimos a ver las estrellas</i> Dante
1	ainsi qu'une termite aveugle je descends dans cette termitière	cual termita ciega desciendo a este termitero
5	hommes femmes enfants visages sans espoir sans soleil muets comme la mort courent vers l'antre du désir	hombres mujeres niños rostros sin esperanzas sin sol silenciosos como la muerte corren hacia el antro del deseo
10	mais tu sais n'est-ce pas tu sais mon âme qu'on peut toujours surgir pourvu qu'on ait pris la bonne direction la vraie correspondance à l'Étoile	pero tú sabes ¿verdad? sabes alma mía que siempre se puede salir siempre que sigamos la dirección correcta la verdadera correspondencia a la Estrella

<sup>34</sup> “Sans fin est la vie / Et sans fin ma tristesse / Ces soir / Comme ton ciel gris / Oh Paris!”.

Aunque breve, el poema es rico en interpretaciones. Debido a cuestiones de extensión, no es posible desarrollar cada una, razón por la cual me limito únicamente a mencionarlas. En la primera lectura, se presenta a un hombre, un extranjero agobiado, deseoso de alejarse del ajetreo del metro y, al mismo tiempo, temeroso de perderse en alguna de las múltiples correspondencias que lo han de llevar a su destino: el Arco del Triunfo también conocido como la Estrella, debido a las doce avenidas que convergen en el sitio. Una segunda lectura revela cómo Sarkar utiliza, de manera ingeniosa, el metro parisino para desarrollar el tema del descenso al infierno. Por lo tanto, no es casual que el poema inicie con un epígrafe de Dante Alighieri, que retoma el último verso del “Infierno” de *La Divina comedia*: “y entonces salimos a ver las estrellas”. De hecho, al igual que Dante en Virgilio, el poeta confía en que su alma ha de sacarlo triunfante (vv.7-12). En la tercera lectura se propone un ascenso y un distanciamiento de la vida material. En ésta, el descenso del protagonista simbólicamente ejemplifica la degeneración que sufren los hombres cuando se conducen con base en sus apegos. Así, en los versos tres a seis, se recurre a la imagen cotidiana de los apresurados pasajeros entrando a la estación —nótese que el autor transmite la aglomeración de los viajeros omitiendo las comas en la enumeración “hombres mujeres niños” (v.3) —para evocar la presteza con la que el ser humano se abandona al deseo (v.6). La liberación de estas ataduras se plantea en la última estrofa del poema, donde el protagonista, pese haberse bajado “al antro del deseo”, sabe que puede surgir siempre que “siga la dirección correcta” (v.10). En palabras de Vijaya Rao: “este poema es un llamado que recuerda al hombre urbano que tiene la posibilidad de despertar, siempre y cuando adopte el camino espiritual, el único que puede salvar al hombre” (2008, p. xv).

Ahora bien, ¿acaso una evasión de la rutina del mundo urbano logra liberar al hombre? En el poema “Vísperas de verano, en París” —publicado en la antología *Danza*

*cósmica* de 2003 —, Prithwindra Mukherjee captura la cotidianeidad de los trabajadores inmigrantes en la capital francesa. A diferencia de los demás poemas que se han presentado, en donde la voz poética únicamente cuenta sus experiencias en la ciudad, en éste el autor describe la vida de los demás inmigrantes con quienes comparte el exilio. Así, la composición se inspira en una pausa, en un momento de evasión:

2	<p>[...] La Seine est lasse          –Tout comme cet ouvrier algérien au marteau-piqueur–          De gratter le ventre du Pont de l’Alma. La marche à cette heure</p> <p>Semblable à un arrêt. Calme dans ce quartier de bureaux :</p>		<p>El Sena está fatigado          –Al igual que el obrero argelino con el taladro –</p> <p>De frotar el vientre del Puente del Alma. El andar a esta hora</p> <p>Parecido a una pausa. Tranquilo en esta zona de oficinas:</p>
6	<p>Après la cantine, répit pour un <i>expresso</i> très serré,          Fragments d’évasion... Rêves de dactylos</p> <p>D’un chez-soi, tandis que le macadam regorge de jeunes sans semence.</p>		<p>Después de comer, respiro para un <i>expresso</i> muy cargado,          Fragmentos de evasión... Sueños de mecanógrafos</p> <p>De un hogar, mientras que el pavimento rebosa de jóvenes sin simiente.</p>
9	<p>Marée de la conscience derrière les vitres d’habitudes</p>		<p>Marea de la conciencia tras los cristales de las costumbres</p>

Como sucede en el poema “Adiós París” de Sardessai, en “Vísperas de verano, en París”, Mukherjee opta por una personificación del Sena, sólo que, esta vez, el río se ha cansado de su indiferencia. De hecho, como se muestra en este fragmento, el poeta recurre al fluir del río para describir la condición del trabajador migrante (vv.2-4). La metáfora es pertinente ya que no solamente alude a las inagotables jornadas del trabajador migrante, sino también a la idea de tránsito permanente que los caracteriza como sujetos *in-between* (ver Veliz, 2014, pp. 2-3). Partiendo de este argumento, resulta interesante que la *poética de la fuga* se manifieste en el núcleo del poema mediante una pausa (vv.5-8). Para el poeta, este instante se vive como un respiro, un fragmento de evasión que abre un espacio que permite

al migrante fugarse de la agobiante realidad que lo rodea y soñar con un hogar (vv.7-8), antes de ser absorbidos nuevamente por la cotidianeidad.

Al igual que los protagonistas en nuestro poema, es tiempo de volver al mundo y finalizar nuestro recorrido por estos senderos del aquí y del allá. Tras analizar el corpus de poemas, se puede concluir que para los poetas indios de expresión francesa la tierra natal y el exilio se viven como y desde un *espacio intersticial* que emula su situación migrante. De hecho, sus composiciones dan cuenta de la imposibilidad de separar ambos universos. En otras palabras, los autores utilizan la *poética de la fuga* para construir sus escenarios, con la finalidad no sólo de mostrar los mundos híbridos que habitan, sino también de cuestionar los discursos de representación impuestos por la mirada del otro. Partiendo de este argumento, se ha mostrado que los lugares que se describen no figuran como espacios neutrales, sino que están marcados por relaciones de poder que los poetas logran desestabilizar mediante un proceso de negociación en el terreno literario. Los poemas surgen entonces como un *espacio intersticial* que permite trascender las fronteras entre la tierra materna y el exilio mediante una reimaginación constante y mutua de ambos espacios. Dicho de otro modo, para aquellos poetas que surcan fronteras de palabras e imaginarios, la escritura se convierte en el único asilo en estos mares entre la tierra natal y el exilio.

## Conclusiones (recuento de un viaje que aún no termina)

Hemos llegado al final de nuestro recorrido por estos senderos poéticos. Como se ha dejado claro en la introducción, la principal finalidad de este trabajo ha sido dar a conocer el universo literario de los poetas indios de expresión francesa. Al revisar el corpus poético, se planteó la hipótesis de que los autores articulan sus creaciones a través de una *poética de la fuga* y de un *espacio intersticial*, con la finalidad no sólo de subvertir los discursos de dominación inherentes a la lengua-cultura francesa, sino también de mostrar la manera en que lidian con las tensiones entre las distintas lenguas y universos simbólicos que forman parte de sus identidades. Para comprobarla se utilizaron dos conceptos principalmente: el *espacio intersticial* o tercer espacio y la *poética de la fuga* —noción que desarrollé a partir de la poética de lo errante de Lise Gauvin y que propongo como herramienta de análisis para, aunque no exclusivamente, las creaciones literarias de los autores indios de expresión francesa—. No obstante, antes de proceder, considero pertinente realizar un breve recuento de las conclusiones presentadas hasta ahora.

Como se ha planteado en la primera parte de la investigación, además del uso del francés y de período de exilio en Europa, gran parte de los poetas indios que conforman el corpus analizado no sólo participaron en los movimientos de liberación —sea a nivel regional como nacional —sino que además formaron parte de la comunidad del *ashram* de Sri Aurobindo en Pondicherry, institución capital para la difusión de la lengua francesa en el sur de Asia, incluso hoy en día. Vislumbres de las enseñanzas del pensador militante, así como de ideales revolucionarios se encuentran presentes en los poemas. No es casualidad, entonces,

que los autores evidencien, a través de sus escritos, las relaciones de poder y las prácticas de subversión que integran sus universos culturales.

En cuanto a la teoría, las nociones que se eligieron para el análisis de los poemas fueron útiles, ya que, por una parte, permitieron identificar las relaciones que se establecen entre las distintas lenguas-culturas que entran en juego dentro de las obras poéticas y, por la otra, mostrar la manera en que los universos simbólico-discursivos se manifiestan en los poemas. Aludiendo al *espacio intersticial*, se ha propuesto el campo literario como un sitio de negociación en el que los universos simbólicos se redefinen constantemente. Siguiendo esta línea de ideas, se ha mostrado que la situación fronteriza y en tránsito permanente tanto de los autores como de las voces poéticas posibilita analizarlos también desde un *espacio intersticial*. Al respecto, es preciso recordar que este estado de constante desplazamiento se traslada a la esfera lingüística y de los universos simbólicos a través de la *poética de la fuga*.

Así, en el primer apartado de la segunda parte, “Identidades fragmentarias y las encrucijadas de la lengua”, la literatura se presenta como un espacio que no únicamente permite manifestar sus posturas frente a la lengua francesa, sino también subvertir discursos estáticos y totalizantes de representación que repercuten directamente en los procesos identitarios. También se ha mostrado la manera en que las poéticas de la fuga logran desestabilizar las fronteras temporales y espaciales en las composiciones, lo que permite a los autores plantear la creación poética como un sitio de negociación entre los distintos fragmentos que articulan sus identidades. En lo que concierne a la lengua francesa como medio de creación, se argumentó que, si bien para algunos de los poetas, se convirtió en un medio de rebelión o de liberación ante situaciones de opresión en sus regiones, muchos de ellos experimentan esta elección como un exilio que, pese a todo, les ha permitido inscribir sus creaciones dentro del panorama literario en lengua francesa.

En el siguiente apartado, titulado “¿El aquí y el allá? Entre la tierra natal y el exilio”, se ha sugerido que los poetas indios de expresión francesa viven ambos lugares como y desde un *espacio intersticial*, hecho que proyecta su situación migrante. Es por ello que se ha argumentado que los paisajes se transforman a la par de la identidad de los poetas. De manera similar a lo que sucede con los poemas del apartado precedente, en éstos la *poética de la fuga* se utiliza para construir escenarios que reflejen los mundos híbridos que habitan los autores, esto sin olvidar el cuestionamiento acerca de los discursos de representación. Por lo tanto, se ha propuesto que los lugares que se describen no figuran como espacios neutrales, sino que están marcados por relaciones de poder que los poetas logran desestabilizar mediante un proceso de negociación en el terreno literario. En otras palabras, la literatura se convierte en el espacio donde se lleva a cabo la reimaginación constante y mutua de la tierra natal y el exilio.

Antes de proceder con las observaciones finales acerca del contexto de enunciación y la escenografía poscolonial, es pertinente señalar algunas cuestiones acerca de las funciones que el presente adquiere dentro de la poética de los autores. En el primer apartado de la segunda sección se expuso el presente como un punto de fuga, que permite traslados temporales de las situaciones enunciadas en los poemas, pero también como un tiempo dislocado habitado por recuerdos, sueños y proyecciones futuras. Debido a esta convergencia de tiempos, espacios e imaginarios se identificó el presente como el tiempo de las representaciones. Partiendo de esto, se argumentó que los poetas lo utilizan como un sitio de intervención en el aquí y el ahora —un aquí y ahora que cambia constantemente de lector a lector y de tiempo a tiempo —que posibilita no sólo cuestionar los discursos identitarios monolíticos, sino también trascender las representaciones.

Tomando en consideración lo que se ha argumentado en la investigación, se exponen, como parte de las conclusiones finales, tanto el contexto de enunciación como la escenografía poscolonial de los poetas. La razón por la cual esta información aparece aquí y no se desarrolla exhaustivamente en los apartados anteriores es la siguiente: para poder brindar un panorama objetivo de la poética de los autores, era necesario primero dar a conocer las características que comparten sus obras. Así, luego de este breve recuento, es posible decir que en el caso de los poetas indios de expresión francesa ambos se distinguen por una estética de la fuga y la transitoriedad.

Retomando los puntos que componen cada una de estas nociones, con relación a la primera se ha mostrado que los poetas construyen un contexto de enunciación que desestabiliza los discursos literarios impuestos por la institución literaria de la metrópoli, mediante la estrategia del mimetismo, entendida como apropiación lingüística y de modelos poéticos. Esto permite a los autores no únicamente legitimar sus usos de la lengua extranjera, sino también, a través de un doble movimiento, inscribir sus obras dentro de la esfera de las literaturas en lengua francesa, sin abandonar por ello su pertenencia a las literaturas autóctonas.

En lo que concierne a las nociones que articulan escenografía poscolonial en las composiciones, se ha destacado la presencia de la *poética de la fuga* y el *espacio intersticial* tanto a nivel temático, como narrativo e incluso estructural. Siguiendo esta línea de ideas, la voz poética se puede interpretar como portavoz de los distintos universos que construyen los fragmentos identitarios de los poetas. Mediante esta estrategia los autores dejan clara su postura tanto frente a las tradiciones autóctonas como ante la tradición francesa. Finalmente, en el apartado teórico se ha mencionado la ruptura como una característica relevante de las literaturas poscoloniales —no olvidemos que los poemas se han presentado como parte de

éstas —, sin embargo, como ya se ha señalado, en el caso de los autores indios de expresión francesa no es la ruptura sino la fuga el elemento que fundamenta su postura estética.

Antes de proceder con los comentarios finales, es pertinente dedicar algunas líneas a la difusión y recepción que han tenido los escritores en diversas instituciones literarias. Si bien es cierto que la obra de Amita Sen y Léon Saint-Jean no ha sido difundida fuera del subcontinente, Manohar Rai Sardesai, Prithwindra Mukherjee, Ranajit Sarkar y K. Madavane han introducido sus escritos, en mayor o menor medida, dentro de los circuitos literarios tanto en la India como en el extranjero. De entre todo ellos, sin embargo, quienes han tenido mayor difusión son Mukherjee, cuyo poema “Danza cósmica” fue musicalizado por Henri Dutilleux en 2003, y Madavane, quien no sólo tiene una audiencia cautiva entre los miembros de la diáspora francófona de la India en Mauricio, La Reunión y Rodrigues, sino también dentro del subcontinente, gracias a sus obras de teatro las cuales, aunque originalmente escritas en francés, se han traducido al hindi y al inglés y se han representado en diversas ocasiones en la India.

Es momento de alejarnos de estos senderos poéticos. A lo largo de estas páginas, hemos acompañado a los poetas indios de expresión a través de los universos de las lenguas materna y extranjera, hasta los confines de la tierra natal y el exilio. Hemos presenciado las distintas maneras en las que construyen los mundos que los habitan y han compartido con nosotros sus recuerdos, añoranzas y memorias. Y, aunque ha sido larga la travesía, el viaje por estos senderos apenas inicia. Espero que esta investigación motive a otros viajeros como yo a recorrer y continuar (re)descubriendo senderos por venir.

**Anexo:**  
Textos originales en francés y su traducción al español

## LÉON SAINT-JEAN

### Notre Égoïsme (1920)

- Hindous, vous êtes braves,  
Intrépides, vaillants,  
Mais vous êtes esclaves,  
Hommes insouciantes,  
5 Tous, et petits et grands,  
Toujours dans vos demeures ;  
Savants et ignorants  
Oisifs comptant les heures ;  
Mères, près d'un berceau  
10 Chantant ; suivant, joyeuses,  
L'enfant et son cerceau  
Ou sur le seuil, rêveuses  
Douce filles, la laine  
Et l'aiguille à la main ?  
15 Après d'une fontaine  
Qu'embellit le jasmin ;  
Jeunes et beaux garçons,  
Qui suivez vos maîtresses,  
Courant en polissons,  
20 Rechercher leurs caresses ;  
Dans l'existence brève  
Où tout est incertain,  
Tous, vous n'avez qu'un rêve,  
Et c'est votre demain
- 25 Chacun pour soi prolonge  
Le bonheur du logis  
Et personne ne songe  
Au demain du pays.

## Nuestro Egoísmo (1920)

Hindúes, ustedes son valientes,  
Intrépidos, fuertes,  
Pero son esclavos,  
Hombres despreocupados,  
5 Todos, pequeños y grandes,  
Siempre en sus casas;  
Sabios e ignorantes  
Ociosos contando las horas;  
¿Madres, junto a una cuna  
10 Cantando; siguiendo, alegres,  
Al niño y su bastidor  
O en la entrada, soñadoras  
Dulces doncellas, ovillo  
Y aguja en mano?  
15 Cerca de una fuente  
Que embellece el jazmín;  
Mozos jóvenes y bellos,  
Que persiguen a sus amantes,  
Corriendo cual pícaros,  
20 Buscando sus caricias;  
En la existencia breve  
Donde todo es incierto,  
Todos, tienen un único sueño,  
Y es su futuro  
25 Cada uno por su cuenta prolonga  
La dicha del hogar  
Y nadie piensa  
En el futuro del país.

## MANOHAR RAI SARDESSAI

### Partout où je vais (1950)

Partout où je vais  
Je porte avec moi cette terre rouge comme du sang  
Le sanglot silencieux des collines couvertes de fumée  
Les vagues larmoyantes du fleuve Zuari

5 Partout où je vais  
Je porte avec moi  
La colère de la forêt de Satari  
Les profondes blessures de pioches  
Sur les corps des Dieux et des Déesses

10 Partout où je vais  
Je porte sur moi les signes des coups de fouets  
Les taches noires de sang  
Sur des mains et des cuisses délicates.

15 Partout où je vais  
Je porte avec moi  
Le cri foudroyant du 18 juin  
Et mon cœur rugit comme le lion  
Captif dans la cage d'Aguada

20 Mon esprit ferme, mon sang bout  
Mon cœur s'éclate comme le grain de riz  
Sur le poêle ardent

Partout où je vais  
Je porte sur moi les blessures de ma terre natale  
Sans ton amour, loin de ta vie  
25 O Goa, je ne sais comment vivre

Partout où je vis  
Je porte avec moi  
L'étincelle de la Révolte.

## Dondequiera que voy (1950)

Dondequiera que voy  
Llevo conmigo esta tierra roja como la sangre  
El sollozo silencioso de las colinas cubiertas de humo  
Las llorosas olas del río Zuari

5    Dondequiera que voy  
Llevo conmigo  
La ira de la selva de Satari  
Las profundas heridas de piochas  
En los cuerpos de los Dioses y Diosas

10    Dondequiera que voy  
Llevo en mí las marcas de los azotes  
Las manchas negras de sangre  
En manos y muslos delicados

15    Dondequiera que voy  
Llevo conmigo  
El grito fulminante del 18 de junio  
Y mi corazón ruge como el león  
Cautivo en la cárcel de Aguada

20    Mi espíritu firme, mi sangre hierve  
Mi corazón estalla cual grano de arroz  
En el sartén ardiente

25    Dondequiera que voy  
Llevo conmigo las heridas de mi tierra natal  
Sin tu amor, lejos de tu vida  
Oh Goa, no sé cómo vivir

Dondequiera que vivo  
Llevo conmigo  
La chispa de la Rebeldía.

## Adieu Paris (1950)

Adieu Paris  
Adieu.  
L'homme ne passe par ici  
Qu'une seule fois  
5 Sans fin est la vie  
Et sans fin ma tristesse  
Ce soir  
Comme ton ciel gris  
O Paris !  
10 Ma vie est fraîche  
Mes vers sont fades  
Comme les baisers de l'amant  
Qui a cessé d'aimer  
Mon cœur est rouge  
15 Ma chanson est noire  
Et la plume ivre de douleur  
Ne sait plus s'arrêter  
Mes frères sont esclaves  
Dans leur propre pays  
20 Ma bien-aimée, lassée de m'attendre  
Maudit la mer  
Qui m'a enlevé loin de ses yeux  
Et moi ?  
Je cueille ici des épines  
25 Dans ce jardin des roses,  
Un trou dans ma poche  
L'autre dans mon cœur  
Et un tout petit rêve  
Dans mon œil fatigué.  
30 Des enfants cueillaient des fleurs  
Les hommes cueillaient des baisers  
Sous un ciel d'or  
Et moi ?  
Je cherchais des mots  
35 Pour remplir mes fiches  
Pour fabriquer un livre  
Pour les autres à venir  
Pour d'autres imbéciles.  
40 Que de nuits solitaires  
Dans tes cabarets joyeux !  
Des nues jusqu'aux ongles  
Au sourire-néon.

Mon âme trop habillée  
 Voulait s'enfuir  
 45 De cette ville de plaisirs  
 Des plaisirs préfabriqués  
 Pour des poches pleines de dollars  
 Je cherchais quelque part  
 Une main sans péché, un regard sans soif.

50 J'ai perdu ma jeunesse dans l'attente du plaisir  
 J'ai perdu le plaisir dans l'attente de l'amour  
 L'amour s'en va...

O Paris !  
 Dans ton vin, j'ai trempé mon destin  
 55 Et vers le ciel levant les yeux  
 J'ai prié, j'ai pleuré malgré ton Vigny  
 Qui m'a conseillé le silence.  
 Je sais que je ne suis pas le seul  
 À souffrir  
 60 Je ne suis pas le seul à pleurer  
 Je ne suis pas le seul à vivre comme une souris  
 Dans son trou oubliée.  
 Les larmes d'un malheureux pèsent sur mon cœur  
 Comme des pierres  
 65 Si j'ai pleuré, c'était  
 Pour pleurer avec les autres.

O Seine !  
 Dans tes eaux sereines  
 J'ai noyé mes rêves.  
 70 Passant par la folie, passant par l'ascèse  
 Ici je suis devenu moi-même.  
 Sans amour, sans fortune  
 Ici, je suis devenu riche.  
 Enfant je suis venu  
 75 Paris, tu m'as fait homme  
 Suis-je trop vieux pour tes vingt ans ?

O Seine  
 Sur tes bords  
 De mon sang d'innocence j'ai coloré  
 80 Tant de lèvres perfides  
 L'amour n'était que volupté,  
 Le corps n'était que chair  
 Le cœur, un abîme de mensonges  
 Toujours répétés.  
 85 O Femme !

Pour mettre un peu de rouge  
Sur la pâleur de tes lèvres  
Tu m'as fait saigner tout un cœur.  
J'aurais enfermé ce cœur  
90 Dans une bouteille de cognac  
Mais l'eau sacrée du Gange m'attire  
Et ici  
Sur ton rivage, O Seine  
Assoiffé je reste.

### Adiós París (1950)

Adiós París  
Adiós.  
El hombre pasa por aquí  
Sólo una vez  
5 Sin fin es la vida  
Y sin fin mi tristeza  
Esta tarde  
Como tu cielo gris  
¡Oh París!  
10 Mi vida es joven  
Mis versos son insípidos  
Como los besos del amante  
Que ha dejado de amar  
Mi corazón es rojo  
15 Mi canción es negra  
Y la pluma ebria de dolor  
No sabe detenerse.  
Mis hermanos son esclavos  
En su propio país  
20 Mi bien amada, cansada de esperarme  
Maldice al mar  
Quien me alejó de su vista  
¿Y yo?  
Recojo aquí espinas  
25 En este jardín de rosas,  
Un agujero en mi bolsillo  
Otro en mi corazón  
Y un diminuto sueño  
En mis ojos fatigados.  
30 Los niños recogían flores  
Los hombres recolectaban besos

Bajo un cielo de oro  
 ¿Y yo?  
 Buscaba palabras  
 35 Para llenar fichas  
 Para fabricar un libro  
 Para aquellos que vienen  
 Para otros imbéciles.

¡Cuántas noches solitarias  
 40 En tus cabarets gozosos!  
 Completamente desnudas  
 Con sonrisa-neón.  
 Mi alma demasiado vestida  
 Quería escaparse  
 45 De esta ciudad de placeres  
 De placeres prefabricados  
 Para bolsillos repletos de dinero  
 Buscaba en alguna parte  
 Una mano sin pecado, una mirada sin sed

50 Perdí mi juventud en espera del placer  
 Perdí el placer en espera del amor  
 El amor se va...

¡Oh Paris!  
 En tu vino, sumergí mi destino  
 55 Y levantando la vista hacia el cielo  
 Rogué, lloré pese a tu Vigny  
 Quien me aconsejó el silencio.  
 Sé que no soy el único  
 Que sufre  
 60 No soy el único que llora  
 No soy el único que vive como un ratón  
 Olvidada en su agujero.  
 Las lágrimas de un desdichado caen en mi corazón  
 Como piedras  
 65 Si he llorado, era  
 para llorar con otros

¡Oh Sena!  
 En tus aguas serenas  
 Ahogué mis sueños  
 70 Pasando por la locura, pasando por la ascesis  
 Aquí me convertí en mí mismo.  
 Sin amor, sin fortuna  
 Aquí, me volví rico.  
 Llegué como un niño

75 París, tú me hiciste hombre  
¿Acaso soy muy viejo para tus veinte años?

¡Oh Sena!  
A tus orillas  
Con mi sangre de inocencia teñí  
80 Tantos labios pérfidos  
El amor sólo era voluptuosidad  
El cuerpo sólo era carne  
El corazón, un abismo de mentiras  
Siempre reiteradas.

85 ¡Oh mujer!  
Para dar un poco de color  
A la palidez de tus labios  
Me hiciste sangrar un corazón entero  
Habría encerrado ese corazón  
90 En una botella de coñac  
Pero el agua sagrada del Ganges me llama  
Y aquí  
A tu lado, Oh Sena  
Sediento me quedo.

RANAJIT SARKAR

**Poèmes parisiens (1965-66)**

le métro parisien

*e quindi uscimmo a riveder le stelle*  
*Dante*

ainsi qu'une termite aveugle  
je descends dans cette termitière

5 hommes femmes enfants  
visages sans espoir sans soleil  
muets comme la mort  
courent vers l'autre du désir

10 mais tu sais n'est-ce pas  
tu sais mon âme  
qu'on peut toujours surgir  
pourvu qu'on ait pris la bonne direction  
la vraie correspondance  
à l'Étoile

**Poemas parisinos (1965-66)**

el metro parisino

*y entonces salimos a ver las estrellas*  
*Dante*

cual termita ciega  
desciendo a este termitero

5 hombres mujeres niños  
rostros sin esperanzas sin sol  
silenciosos como la muerte  
corren hacia el antro del deseo

10 pero tú sabes ¿verdad?  
sabes alma mía  
que siempre se puede salir  
siempre que sigamos la dirección correcta  
la verdadera correspondencia  
a la Estrella

## Poèmes du Midi (1967-68)

bégonia je tisse

bégonia je tisse  
ma surprise en vers  
rien de plus

5 toute question se tait  
ni espoir ni désespoir  
n'a plus de place  
je loge dans le nid profond  
de la beauté

10 c'est pourquoi bégonia  
mon univers  
se remplit de couleur et de parfum  
et la symphonie de l'invisible  
vient avec le vent du fleuve

15 qu'on lise ou non mes poèmes  
qu'importe  
que j'aie l'éloge des lecteurs ou leur blâme  
qu'importe  
jetant bas le fardeau d'échec  
je chanterai la promesse  
20 de la lumière  
rien de plus

25 non bégonia rien de plus  
tous mes doutes s'évanouiront  
toute pâle connaissance  
et dans tes yeux luisants  
je brûlerai  
échec ombre vieillesse mort  
et l'esprit sera feu

30 qu'on lise ou non qu'importe  
seul avec mes rythmes je remplirai  
bégonia  
ton coeur

## Poemas del Sur (1967-68)

begonia yo tejo

begonia tejo  
mi sorpresa en verso  
únicamente

5 toda pregunta calla  
ni esperanza ni desesperanza  
tiene lugar  
me alojo en el profundo nido  
de la belleza

10 por eso begonia  
mi universo  
se colma de color y de perfume  
y la sinfonía de lo invisible  
acompaña la corriente del río

15 que lean o no mis poemas  
qué importa  
que obtenga el elogio de los lectores o su reprobación  
qué importa  
arrojando la carga del fracaso  
cantaré la promesa  
20 de la luz  
únicamente

no bégonia nada más  
mis dudas se desvanecerán  
todo pálido conocimiento  
25 y en tus ojos resplandecientes  
quemaré  
fracaso sombra vejez muerte  
y el espíritu será fuego

30 que lean o no qué importa  
sólo con mis ritmos colmaré  
begonia  
tu corazón

## Poèmes du Nord (1969-70)

neige

je t'ai vue neige fille blanche de mes regards  
sur les plaines qui s'étendent jusqu'à l'horizon  
tu marchais à pas lents pour ne pas t'éloigner  
de mon aube qui te cherche depuis la nuit primitive

5 tu portes dans tes seins le langage des dieux  
et dans tes mains les bougies qui illuminent mes rêves  
à travers ta blancheur je surprends le signe  
qui a tracé les sinueux énigmes de la vie

10 la transparence du ciel devient un flocon  
une minuscule oiseau de paradis cristallin  
o crinière du cheval que j'ai connu autrefois  
quand je portais encore les langues de l'innocence

15 tu es l'esprit de la terre des métaux et des plantes  
qui tourne éternellement autour d'une idée  
tu es le sourire de l'enfant qui porte  
les nuits et leurs étoiles dans sa bouche profonde

20 langage affranchi des contraintes de la raison  
portant dans chaque voyelle la géométrie de l'infini  
tu m'as donné l'image du temps qui s'étend  
au-delà des rangées des sapins et des saules

tu es la pureté pénétrante des tubéreuses  
qui exhalent l'odeur suave d'un corps fier  
d'avoir trouvé le jour dans tes veines  
tu es le miroir limpide de mon enthousiasme

25 neige je te caresse de mes doigts étrangers  
je touche les blancheurs des princesses endormies  
au fond des âges au fond des tombeaux au fond  
du marbre de la mort plus dur que l'oubli

30 les passions qui jouaient aux jardins d'enfance  
reviennent à moi dans ce paysage virginal  
elles soufflent au vent la parole ultime  
qui changera le sol en une pétale de solitude

les distances ont disparu dans tes ailes  
et le ciel et la plaine sont riches des souvenirs

- 35 une volupté qui s'élabore voudrait s'incarner  
en une perce-neige porteuse de lampes souterraines
- tu es le cristal du langage que j'ai cherché partout  
depuis le jour où j'ai brisé la serre maternelle  
je t'ai vue neige alphabet blanc que je dois apprendre  
40 pour dialoguer avec le monde de ta blancheur

## Poemas del Norte (1969-70)

nieve

- Te he visto nieve doncella blanca de mis miradas  
sobre las llanuras que se extienden hasta el horizonte  
caminabas a paso lento para no alejarte  
de mi alba que te busca desde la noche inicial
- 5 llevas en tu seno el lenguaje de los dioses  
y en tus manos la luz que ilumina mis sueños  
a través de tu blancura descubro el signo  
que trazó los sinuosos enigmas de la vida
- la transparencia del cielo se convierte en copo  
10 minúscula ave del paraíso cristalino  
oh crin del caballo que conocí en otro tiempo  
cuando llevaba aún las lenguas de la inocencia
- eres el espíritu de la tierra de los metales y las plantas  
que gira eternamente alrededor de una idea  
15 eres la sonrisa del niño que lleva  
las noches y sus estrellas en su boca profunda
- lenguaje libre de las ataduras de la razón  
llevando en cada vocal la geometría del infinito  
me diste la imagen del tiempo que se extiende  
20 más allá de las hileras de pinos y sauces
- eres la pureza penetrante de los nardos  
que exhalan el suave aroma de un cuerpo orgulloso  
de haber encontrado el día en tus venas  
eres el espejo transparente de mi entusiasmo
- 25 nieve te acaricio con mis dedos extranjeros

toco las blancuras de las princesas dormidas  
en lo profundo de las eras de los sepulcros en lo profundo  
del mármol de la muerte más duro que el olvido

30 las pasiones que se representaban en los jardines de infancia  
vuelven a mí en este paisaje virginal  
exhalan al viento la palabra última  
que tornará la superficie en un pétalo de soledad

35 las distancias han desaparecido en tus alas  
y el cielo y la llanura son ricos en recuerdos  
un deleite que se elabora quisiera encarnarse  
en un narciso de las nieves portador de luces subterráneas

40 eres el cristal del lenguaje que he buscado por doquier  
desde el día en que quebré el refugio materno  
te he visto nieve alfabeto blanco que debo aprender  
para dialogar con el mundo de tu blancura

## **Pays en guerre (1971)**

### Langue étrangère

J'écris en une langue étrangère  
peut-être tu ne comprendras pas  
mais je n'ai pas d'autre choix  
car ma langue est blessée.

5 Elle ne peut plus que gémir  
et pleurer, soupirer, hurler,  
et parfois maudire,  
mais elle ne peut pas chanter.

10 C'est pourquoi je t'écris  
en une autre langue  
qui a chanté quelques fois  
la liberté.

## País en guerra (1971)

### Lengua extranjera

Escribo en una lengua extranjera  
tal vez no me entiendas  
pero no tengo más opción  
pues mi lengua está herida.

- 5 No puede más que gemir  
y llorar, suspirar, gritar  
y en ocasiones maldecir,  
pero no puede cantar.

- 10 Es por eso que te escribo  
en otra lengua  
que algunas veces cantó  
la libertad.

### O batelier

O batelier, mon ami, où vas-tu ?  
Je suis venue remplir ma cruche  
de cette eau qui frissonne  
au son de tes chants

- 5 O batelier, mon ami, si tu vois mon père,  
dis-lui que je ne le reverrai plus,  
dis-lui qu'il soigne le jeune manguier  
que j'avais planté il y a trois ans.

- 10 O batelier, mon ami, tu fais naître  
des vagues sur cette eau que j'aime,  
si tu vois jamais ma mère dis-lui  
que je ne la reverrai plus.

- 15 O batelier, mon ami, si tu vois mon frère  
qui a des yeux doux comme cette eau,  
donne-lui pour la femme qu'il épousera  
ces bracelets d'argent que je ne porterai plus.

## Oh barquero

Oh barquero, amigo mío, ¿a dónde vas?  
He venido a llenar mi cántaro  
con esta agua que se estremece  
al sonido de tus cantos

5 Oh barquero, amigo mío, si ves a mi padre,  
dile que no lo volveré a ver jamás,  
dile que cuide del joven árbol de mango  
que sembré hace tres años.

10 Oh barquero, amigo mío, haces nacer  
olas en esta agua que amo,  
si en alguna ocasión ves a mi madre dile  
que no la volveré a ver jamás.

15 Oh barquero, amigo mío, si ves a mi hermano  
que tiene ojos dulces como esta agua,  
dale para la mujer con quien se case  
estos brazaletes de plata que no usaré más.

## Berceuse

« L'enfant dort. Le village est calme.  
Les brigands sont dans le pays.  
Les moineaux ont mangé les grains.  
Comment payerai-je les impôts ?

5 O berceuse que ma mère chantait  
chaque soir au bord de mon lit,  
je me souviens de toi soudain  
dans ce pays étranger.

## Canción de cuna

“El niño duerme. La ciudad está en calma.  
Los ladrones están en la región.  
Los gorriones se han comido las semillas.  
¿Cómo habré de pagar los impuestos?”

- 5 Oh canción de cuna que mi madre cantaba  
cada tarde a la orilla de mi cama,  
me acuerdo de ti de repente  
en este país extranjero.

## Kântchanmâla

- Tu m’attendais, Kântchanmâlâ, à chaque tournant de la rue, matin et soir,  
sous l’ombre des bambous, au bord du ruisseau vif comme un serpent,  
et tes yeux brillaient.  
Tu venais dans mes rêves des dix ans comme une eau sans rides,  
5 et tu soufflais des mots que j’oubliais toujours.  
O Kântchanmâlâ, tu fus mon conte de fée.  
Et maintenant tu es partie, je ne sais où,  
ton *sari* rouge ne fera plus battre mon cœur.  
Tes yeux noirs viennent quand-même chaque soir dire des mot doux  
10 que j’oublie toujours.

## Kântchanmâla

- Me esperabas, Kântchanmâlâ, en cada giro de la calle, mañana y tarde,  
bajo la sombra de los bambúes, a la orilla del riachuelo vivo como una serpiente,  
y tus ojos brillaban.  
Venías a mis sueños de diez años como agua sin ondas,  
5 y exhalabas palabras que siempre olvidaba.  
Oh Kântchanmâlâ, fuiste mi cuento de hadas.  
Y ahora te has ido, no sé a dónde,  
tu *sari* rojo no hará más latir mi corazón.  
Pese a todo, tus ojos negros vienen cada tarde a decir palabras dulces  
10 que siempre olvido.

PRITHWINDRA MUKHERJEE

Chansons des pêcheurs (1979)

Ne tardons plus, c'est la nuit qui tombe,  
Ne tardons plus.  
Écoutons le tendre appel  
Venant de la rive...

5    Regardons le ciel dans l'obscurité :  
      Seule une étoile  
      Évoque pour nous le tremblotant éclair  
      D'un foyer lointain.

10    Le triste cri d'une mouette perdue  
      Plane et nous évoque  
      Le soupir patient d'une mère  
      Dans la demeure enfumée.

15    Remons plus vite, encore plus vite.  
      Comme la mer  
      Se gonfle et les vagues rayonnent  
      Sans arrêt.

20    Ne tardons plus, la nuit est muette,  
      Ne parlons plus,  
      Voilà surgissent les âmes dansantes  
      Le long de la rive !

## Canción de los pescadores (1979)

No demoremos más, la noche cae,  
No demoremos más.  
Escuchemos el dulce llamado  
Proveniente de la costa...

5 Contemplemos el cielo en la oscuridad:  
Sólo una estrella  
Evoca en nosotros el tembloroso destello  
De un hogar lejano.

10 El canto lastimero de una gaviota perdida  
Ronda recordándonos  
El paciente suspiro de una madre  
En el hogar colmado de humo.

Rememos más aprisa, todavía más aprisa.  
El mar  
15 Se hincha y las olas refulgen  
Sin descanso.

No demoremos más, la noche es silenciosa,  
No hablemos más,  
20 ¡He ahí las almas danzantes emergen  
A lo largo de la costa!

## Danse cosmique (2003)

Des flammes, des flammes qui envahissent le ciel.  
Qui es-tu, ô danseur, dans l'oubli du monde ?  
Te spas et tes gestes font dénouer tes tresses,  
Tremblent les planètes sous tes pieds.

- 5 Des flammes, des flammes qui envahissent la terre,  
Des flammes de déluge pénétrant tous les cœurs,  
Effleurant les ondes de l'océan des nuits  
Des foudres se font entendre au rythme des éclairs

- 10 Des flammes, des flammes dans les gouffres souterrains,  
Des bourgeons de tournesol ouvrent leurs pétales,  
Des squelettes du passé dans la carcasse du feu  
Engendrent les âmes d'une création nouvelle.

Des flammes, des flammes dans le cœur de l'homme,  
Qui es-tu, ô barde céleste, qui chantes l'avenir ?

## Danza cósmica (2003)

Llamas, llamas que invaden el cielo,  
¿Quién eres tú, oh danzante, en el olvido del mundo?  
Tus pasos y tus gestos desatan tus trenzas,  
Tiemblan los planetas y la tierra bajo tus pies.

- 5 Llamas, llamas que invaden la tierra  
Llamas de diluvio que penetran todos los corazones,  
Que rozan las ondas del océano de las noches  
Los truenos se hacen escuchar al ritmo de los relámpagos.

- 10 Llamas, llamas en los abismos subterráneos,  
Botones de girasoles abren sus pétalos,  
Esqueletos del pasado en la caricia del fuego  
Engendran almas de una creación nueva.

Llamas, llamas en el corazón del hombre,  
¿Quién eres tú, oh bardo celeste, que cantas el porvenir?

## Identité: Shiva (2003)

Vaste comme le ciel et solitaire, je siège  
Par-dessus la terre, ce calice renversé,  
Mes bouches comme le Styx flamboyant à l'aurore  
S'éloignent par-delà l'horizon du temps.

5 Un coup d'œil intérieur embrassant les planètes  
Isolées, au regard du soleil je demeure  
Silencieux, les parfums exaltent mes veines  
Envahissent les mondes pour une sanctification.

10 Tout ce qui fut, ce qui est, ce qui sera  
S'enflamme sur la pointe des langues de mon trident  
Et déverse le long des abîmes de la vie  
Ruisseaux dont les sources restent voisines des aires.

15 Traversant l'océan de l'obscurité figée  
Le cygne de mon âme nage, radieux et sûr  
L'hydre qui frémit à la vue des becs tranchants  
Au soleil offrira en hommage son sang.

20 Les hymnes de création, embryons du soleil,  
S'échappent aux accents révélateurs de ma voix.  
Désireux de s'emparer des univers nouveaux,  
Eux, courroux d'Indra, en fusée de foudre.

## Identidad: Shiva (2003)

Vasto como el cielo y solitario, asedio  
Por encima de la tierra, cáliz invertido,  
Mis anillos como el Estigia que resplandece a la aurora  
Se alejan más allá del horizonte del tiempo.

- 5 Un vistazo interior que abarca los planetas  
Aislados, bajo la mirada del sol permanezco  
Silenciosos, los perfumes exaltan mis venas  
Invaden los mundos por una santificación.

- 10 Todo lo que fue, lo que es, lo que será,  
Se aviva en la punta de las lenguas de mi tridente  
Y desemboca en los largos abismos de la vida  
Riachuelos cuyas fuentes colindan con las superficies.

- 15 Atravesando el océano de la oscuridad inmóvil  
El cisne de mi alma nada, resplandeciente y seguro  
La hidra que se estremece a la vista de lenguas cortantes  
Al sol ofrecerá en homenaje su sangre.

- 20 Los himnos de creación, embriones del sol,  
Escapan a los acentos reveladores de mi voz.  
Deseosos de apropiarse universos nuevos,  
Ellos, ira de Indra, en descargas de rayos.

## Vêpres d'été, à Paris (2003)

Quais de béton. Ailes lourdes, les mouettes guettent les poissons.  
Sous la nappe de pétrole tremble l'eau. La Seine est lasse  
–Tout comme cet ouvrier algérien au marteau-piqueur–  
De gratter le ventre du Pont de l'Alma. La marche à cette heure

- 5    Semblable à un arrêt. Calme dans ce quartier de bureaux :  
Après la cantine, répit pour un *expresso* très serré,  
Fragments d'évasion... Rêves de dactylos  
D'un chez-soi, tandis que le macadam regorge de jeunes sans semence.

- 10   Marée de la conscience derrière les vitres d'habitudes  
Fretins rouges parmi les algues qui serpentent en désirs refoulés,  
Bronzés par l'infrarouge de souvenirs, que de va-et-vient,  
Que de coups de becs parmi les coquillages et coraux,  
Bulles d'air figées dans les filets d'une romance...  
Fins de vêpres au bruit d'une cloche. Les bétonneuses démarrent.

## Vísperas de verano, en París (2003)

Muelle de concreto. De fuertes alas, las gaviotas acechan los peces.  
Bajo el manto de petróleo tiembla el agua. El Sena está fatigado  
–Al igual que el obrero argelino con el taladro –  
De frotar el vientre del Puente del Alma. El andar a esta hora

- 5    Parecido a una pausa. Tranquilo en esta zona de oficinas:  
Después de comer, respiro para un *expresso* muy cargado,  
Fragmentos de evasión... Sueños de mecanógrafos  
De un hogar, mientras que el pavimento rebosa de jóvenes sin simiente.

- 10   Marea de la conciencia tras los cristales de las costumbres  
Morallas rojizas entre las algas que serpentean de deseos reprimidos,  
Bronceadas por la radiación de recuerdos, qué de vaivenes,  
Qué de picotazos entre las conchas y los corales,  
Burbujas inmóviles en las redes de un romance...  
Fin de vísperas al sonido de una campana. Las mezcladoras arrancan.

## AMITA SEN

### Le nom

Je griffonnais par hasard  
mon nom sur un papier...

Et ce nom tout d'un coup  
perd tout son sens.

- 5 Il ne veut plus rien dire pour moi.  
Je n'y vois plus que de lettres détachées  
qui ensemble, produisent un son  
familier  
jusqu'à maintenant.
- 10 Je griffonnais toujours  
les mêmes lettres sur le papier  
mes doigts suivaient les mêmes courbes connues  
mais, qui participait à cette bizarre confession?  
–moi, je ne le savais plus.
- 15 Cette étiquette formelle  
d'une ridicule structure  
que désigne-t-elle de ce qui est dedans?
- Et pourtant  
on m'appelle ainsi  
20 et je réponds toujours...  
Ah! l'habitude! –obstinée et incorrigible  
qui vient couvrir une flamme lumineuse  
de son familier abat-jour.

## El nombre

Garabateaba por azar  
mi nombre en un papel...

Y ese nombre de golpe  
pierde todo sentido.

5 Ya no quiere decir nada para mí  
No veo más que letras desprendidas  
que juntas, producen un sonido  
familiar  
hasta ahora.

10 Continuaba garabateando  
las mismas letras en el papel  
mis dedos seguían las misma curvas conocidas  
pero, ¿quién participaba en esa extraña confesión?  
—yo, ya no lo sabía.

15 Esta etiqueta formal  
de ridícula estructura  
¿qué designa de lo que hay dentro?

Y sin embargo  
me llaman así  
20 y siempre respondo...  
¡Ah la costumbre! —obstinada e incorregible  
que acaba por cubrir una llama luminosa  
con su familiar cubierta.

## Un être noir

- Un être noir se séparait de moi  
Une ombre qui voulait se réjouir.  
Elle se retourne et me regarde,  
Me cache la lumière du soleil.
- 5 Se regarder vivre est plutôt comme mourir.  
Pétrifiée je vois cette ombre s'épaissir !  
Chaque fois que j'ouvre mon cœur au soleil  
Elle lui tourne le dos  
Et me regarde pour rire...
- 10 Oh, la blancheur cruelle des dents de l'ombre.
- Quelle est cette lutte infâme, intolérable –  
O Mère n'y a-t-il pas de sortie ?  
Cette double forme noire et blanche, une danse à deux  
Une folie, une démence
- 15 Où il y a un de trop...
- Je tire... je tire...  
Mais les cordes m'échappent :  
Il faut tourner la figure  
Plantée devant moi.
- 20 Je saisis ses épaules et la tire vers moi  
Je la retourne vite  
(pour y mettre à sa place)  
mais l'obstinée élastique  
se remet autrement...
- 25 Je tire, je tire  
Mais elles m'échappent toujours ces cordes –  
O Mère divine, aide-moi !

## Un ser negro

- Un ser negro se separaba de mí  
Una sombra que quería deleitarse.  
Se vuelve y me mira,  
Me esconde la luz del sol.
- 5 Observarse vivir es casi como morir.  
¡Petrificada veo la sombra oscurecer!  
Cada vez que abro mi corazón al sol  
Ella le da la espalda  
Y me mira para reír...
- 10 Oh, la blancura cruel de los dientes de la sombra.
- ¿De qué se trata esta lucha infame, intolerable –  
Oh Madre, acaso no hay salida?  
Esta doble forma negra y blanca, un baile en pareja  
Una locura, una demencia
- 15 Dónde hay uno de más...
- Halo... halo...  
Pero las cuerdas se me escapan:  
Hay que girar el cuerpo  
Colocado frente a mí.
- 20 Agarro sus hombros y la jalo hacia mí  
La giro con presteza  
(para ponerme en su lugar)  
pero la obstinada elástica  
se coloca de otra manera...
- 25 Halo, halo  
Pero las cuerdas continúan escapándoseme –  
¡Oh Madre divina, ayúdame!

## K. MADAVANE

### Berceuse

*Si comme une Kali en colère*  
*Dans son cimetière*  
*Vêtue de noir et de poussière*  
*Les cheveux en l'air*  
5 *J'allais dans la ville où je suis née*  
*Voir mon frère aîné*

Sa femme m'empêchera de le voir  
Il se cachera de mon regard  
Je n'ai pas fait ce voyage  
10 Pour ma part d'héritage  
Je suis venue régler des comptes  
Malgré tes regrets et ta honte  
Je ne vais point te pardonner  
Les comptes, tu dois me les donner  
15 Ingrat ! De notre mère, tu as hérité maison  
Et mémoire. On y a vécu mille saisons  
A nous tous, elle appartient  
Jeux, rires, rêves, larmes et liens  
Résonnent encore dans le jardin  
20 Tu as chassé notre sœur aînée  
Si toi, vêtu de haillons  
Tu es venu chercher une maison  
Notre sœur t'aurait accueilli et nourri  
T'aurait donné abri  
25 Protection et affection  
En toutes saisons

*Si comme une Kali en colère*  
*Dans son cimetière*  
*Vêtue de noir et de poussière*  
30 *Les cheveux en l'air*  
*J'allais dans la ville où je suis née*  
*Voir mon frère aîné*

Je l'aurais déchiré comme une sauvage  
Je l'aurais poussé du troisième étage  
35 Tant pis pour le partage  
Je suis née dans ce village  
Et je n'ai pas pu voir son visage  
À jamais je renie souvenirs et liens  
Tu n'as plus qu'*Hainarappin*  
40 À faire face tous les matins

Adieu ma maison, je n'ai plus rien  
À faire ici. Je n'ai ni frère, ni cousin  
Adieu mon jardin

- Comment comprendre  
45 Ce monde cruel ? Où tendre  
Mes pensées ? Comment prétendre  
Un sommeil doux quand on peut entendre  
Sur les dômes  
Les rires de tous les fantômes ?  
50 Où trouverais-je tes cendres ?  
Pour que je les immerge de mes mains  
Au moins dans le puits de notre jardin.  
Où pourrais-je écouter de nouveau ta belle voix ?  
Pour que je m'endorme une dernière fois  
55 Blottie contre toi  
Chante-moi  
Toutes les berceuses de mon enfance  
Pour me punir de mon indifférence  
*Akka*, où trouverais-je ton âme  
60 Et le parfum de ton charme ?  
Pour que je t'arrose de mes larmes  
O ! Mon dieu ! Où retrouverais-je mon calme ?  
Dans cet enfer ? Ô ! Mère !  
Chante-moi une berceuse, la plus amère  
65 Pour que mon cœur n'oublie jamais la trahison  
De toute notre maison.

## Canción de cuna

- Si como una Kali iracunda  
En su cementerio  
Vestida de negro y de polvo  
Los cabellos al aire*
- 5 *Fuera al pueblo donde nací  
Para ver a mi hermano mayor*
- Su mujer me impedirá verlo  
Él se esconderá de mi mirada  
No hice este viaje
- 10 Para buscar mi herencia  
He venido a saldar cuentas  
Pese a tus lamentos y tu pena  
Perdonarte no puedo  
Darme debes tú, las cuentas
- 15 ¡Ingrato! De nuestra madre, heredaste hogar  
Y memoria. Pasamos aquí mil estaciones.  
A todos, pertenece  
Juegos, risas, sueños, lágrimas y lazos  
En el jardín resuenan todavía
- 20 Expulsaste a nuestra hermana mayor  
Si tú, vestido de harapos  
Hubieses venido buscando un hogar  
Nuestra hermana te habría recibido y alimentado  
Te habría dado refugio
- 25 Afecto y protección  
En toda ocasión.

- Si como una Kali iracunda  
En su cementerio  
Vestida de negro y de polvo  
Los cabellos al aire*
- 30 *Fuera al pueblo donde nací  
Para ver a mi hermano mayor*
- Lo habría desgarrado como una bestia  
Lo habría empujado desde el tercer piso
- 35 Lástima por la convivencia  
Nací en este pueblo  
Y no pude ver su rostro  
Reniego por siempre de mis lazos y recuerdos  
*Hainarappin* es lo único que te queda
- 40 Por enfrentar cada mañana

Adiós casa mía, ya no tengo nada  
Que hacer aquí. No me queda ni hermano, ni primo  
Adiós mi jardín.

- ¿Cómo comprender  
45 Este mundo cruel? ¿Hacia dónde extender  
Mis pensamientos? ¿Cómo fingir  
Un dulce sueño cuando se pueden escuchar  
Sobre las cúpulas  
Las risas de todos los espíritus?  
50 ¿Dónde encontraré tus cenizas?  
Para que entre mis manos las sumerja  
En el pozo de nuestro jardín al menos.  
¿Dónde podré escuchar nuevamente tu bella voz?  
Para quedarme dormida una última vez  
55 Acurrucada contra ti  
Cántame  
Todas las canciones de cuna de mi infancia  
Para castigarme por mi indiferencia  
*Akka*, ¿dónde encontraré tu alma  
60 Y el perfume de tu gracia?  
Para que te inunde con mis lágrimas  
¡Ay, dios mío! ¿dónde encontraré de nuevo la paz?  
¿En este infierno? ¡Ay, Madre!  
Cántame una canción de cuna, la más amarga  
65 Para que mi corazón jamás olvide la traición  
De nuestra casa.

## Bibliografía:

- Fuentes primarias

- Madavane, K. (2010). "Berceuse" en "Poungavanam ou La Forêt des fleurs". *Mourir à Bénarès. Recueil de nouvelles indiennes*. La Réunion: Éditions le Germ, pp. 50-69
- Mukherjee, Prithwindra. (2008). "Identité: Shiva" (2003). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, pp. 10-11.
- "Vêpres d'été à Paris" (2003). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 12.
- "Danse cosmique" (2003). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 10.
- "Chanson des pêcheurs" (1979). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 13.
- Saint-Jean, Léon. "Notre Égoïsme" (1920). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 25.
- Sardessai, Manohar R. "Partout où je vais" (2000). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 29.
- "Adieu Paris". En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, pp. 30-33.
- Sarkar, Ranajit. "Langue étrangère" (1971). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. vii.
- "O batelier!" (1971). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 20.
- "Berceuse" (1971). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 21.
- "Kântchanmâlâ" (1971). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 21.
- "neige" (1969-70). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, pp. 18-20.
- "Bégonia je tisse" (1967-68). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, pp. 17-18.
- "le métro parisien" (1965-66). En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 16.

Sen, Amita. "Un être noir". En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, pp. 22-23.

-----". "Le nom". En V. Rao, *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi, La Réunion: Yoda Press, Le GERM, 2008, p. 23.

- Fuentes secundarias

Banerjee-Dube, Ishita. (2015). *A History of Modern India*. Nueva Delhi, Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press.

Banik, Somdev. (2016). "The Oral Tradition of Bengali Folk Songs in Tripura". Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/305687476>

Baudelaire, Charles. (1998). *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*. París: Pocket.

Bhabha, Homi K. (1994) 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Bisanswa, Justin K. (2003). "Dire et lire l'exil dans la littérature africaine". *Tangence*, 71, pp. 27-39. Disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/008549ar>

Bougnoux, Daniel. (1974). "L'éclat du signe". *Littérature*. 14, pp. 83-93. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1974\\_num\\_14\\_2\\_1089](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1974_num_14_2_1089)

Chatterjee, Partha. (1997). "The Second Partition of Bengal". *The Present History of West Bengal: Essays in Political Criticism*. Nueva Delhi: Oxford University Press, pp. 27-46.

Dahouda, Kanaté. (2003). "Liminaire". *Tangence*, 71, pp. 5-11. Disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/008547ar>

Dawson (2001). "Migration, Exile and Landscapes of the Imagination". En B. Bender y M. Winer (eds.), *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*. Oxford, Nueva York: Berg, pp. 319-332.

Derrida, Jacques. (1996). *Le monolingüismo de l'autre ou la prótesis d'origen*. París: Éditions Galilée.

Deshais, Denise. (1980). "Théories, idéologies et problèmes internationaux". Reseña de *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie* de Louis-Jean Calvet en *Études internationales*, vol. 11, n° 2, p. 336-339.

Exilio [Def.]. (n.d.). En *Trésor de la langue française en línea*. Disponible en: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?79;s=1270148370;cat=0;m=exil;>

Francofonía [Def.]. (n.d.). En *Trésor de la langue française en línea*. Disponible en: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1270148370;>

Gautier, François. (2008). *Les Français en Inde. Pondichéry, Chandernagor, Mahé, Yanaon, Karikal*. París: Éditions France Loisirs.

Gauvin, Lise. (1999). "Écriture, surconscience et plurilingüismo: une poétique de l'errance". *Francophonie et identités culturelles*, ed. por Christiane Albert. París: Karthala, pp. 13-30.

- Gbanou, Sélom K. (2003). "Tierno Monénembo: la lettre et l'exil". *Tangence*, 71, pp. 41-61. Disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/008550ar>
- Huddart, David. (2006). *Homi K. Bhabha*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Kaviraj, Sudipta. (2010). "Writing, Speaking, Being: Language and the Historical Formation of Identities in India". *The Imaginary Institution of India. Politics and Ideas*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 127-167.
- Lübecker, Nikolaj D. (2003). "La Pensée et la Page" y "Fonctions de l'écrivain". *Le sacrifice de la sirène. « Un coup de dés » et la poétique de Stéphane Mallarmé*. Copenhague : Museum Tusulanum Press, pp. 21-32 y 109-127.
- Madavane, K. (entrevistado). (2011). "Les mythes on été mes compagnons de jeu et de rêve". *Dialogues Francophones*, N° 17, pp. 217-222.
- Majumdar, Margaret A. (2013). "Bengal: The French connection". *International Journal of Francophone Studies*, Vol. 16, número 1 & 2, pp. 27-50.
- Martino, Pierre. (1967). *Parnasse et symbolisme*. Paris: Librairie Armand Colin, 1967.
- Mishra, Vijay. (2007). "Introduction: The diasporic imaginary" y "Indenture and diaspora poetics". *The Literature of the Indian Diaspora. Theorizing the diasporic imaginary*. Londres, Nueva York: Routledge, pp. 1-21 y 71-105.
- Moréas, Jean. (1886, 18 de septiembre). "Le Symbolisme". *Le Figaro*. Disponible en: <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>
- Moura, Jean-Marc. (2007). *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999). Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France.
- Mukherjee, Prithwindra. (2000). *Sri Aurobindo*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Ong, Walter J. (1977). *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca, Londres: Cornell University Press.
- Ortoli, Emmanuelle. (2011). "Le temps du rapprochement". *Du XVIIIe au XXe siècle. L'aventure des Français en Inde*, ed. por Rose Vincent. Pondicherry: Éditions Kailash, pp. 209-239.
- Pandey, Gyanendra. (1999). "En defensa del fragment: Escribir la lucha hindo-musulmana en la India actual". En S. Dube. *Pasados Poscoloniales*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 553-592.
- Patria [Def.]. (n.d.). En *Trésor de la langue française en ligne*. Disponible en: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?29;s=1270148370;r=2;nat=;sol=1;>
- Raghavan, Srinath. (2013). *1971 A Global History of the Creation of Bangladesh*. Cambridge, Londres: Harvard University Press.
- Ramaswamy, Sumathi. (1997). *Passions of the Tongue. Language Devotion in Tamil India, 1891-1970*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Rao, Vijaya. (2008). *Écriture indienne d'expression française*. Nueva Delhi/La Réunion: Yoda Press/Le GERM

- Rushdie, Salman. (1992). *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. Nueva York: Penguin Books.
- Savin, Ada. (2013). "Introduction". *Migration and Exile: Charting New Literary and Artistic Territories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 1-10.
- Seyhan, Azade. (2001). "Neither Here/Nor There: The Culture of Exile". *Writing Outside the Nation*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, pp. 3-21.
- Soubias, Pierre. (1999). "Entre langue de l'Autre et langue à soi". *Francophonie et identités culturelles*, ed. por Christiane Albert. París: Karthala, pp. 119-136.
- Spleen [Def.]. (n.d.). En *Trésor de la langue française en línea*. Disponible en: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1270148370>;
- Stanford, Susan. (2007). "Migrations, Diasporas and Borders". *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*. Nueva York: The Modern Language Association of America, pp. 260-293. Disponible en: <http://faculty.weber.edu/vramirez/Migration.PDF>
- Strehle, Susan. (2008). "Introduction: Unsettling Home and Homeland". *Transnational Women's Fiction Unsettling Home and Homeland*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 1-27.
- Tsaaior, James T. (2011). "Exile, exilic consciousness and the poetic imagination in Tanure Ojaide's poetry". *Tydskrif vir Letterkunde*. 48 (1), pp. 98-109. Disponible en: <https://www.ajol.info/index.php/tvl/article/viewFile/63823/51642>
- Tulsidas. (2001). *Śrī Rāmcāritmānasa*. Gorakhpur: Gita Press.
- Veliz, Mariano. (2014). "Sujetos diaspóricos. Cuerpos, espacios y tiempos entre-medio en el cine latinoamericano contemporáneo". *laFuga*, 16. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/sujetos-diasporicos/680>
- Vincent, Rose. (2011). *Du XVIIe au XXe siècle. L'aventure des Français en Inde*. Pondicherry: Éditions Kailash.
- Zeng, Hong. (2010). "Poetics of Exile". *The Semiotics of Exile in Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 33-90.