

## La ficción brasileña en la era de la globalización de la cultura

---

Beatriz Resende(1)  
[Traduc. José Quintero]

---

**SÍNTESIS:** *Partiendo del estudio de la producción literaria en prosa del Brasil en la década de los 90, la autora da cuenta de las marcas dejadas por el proceso mundial de globalización de la cultura en algunas de las más significativas obras literarias brasileñas del período. La irrupción de un patrón unificador y de un mercado mundial (los medios, y en ellos la TV), se presentado en función de la modificación que imprime a la dinámica propia del discurso literario, el cual debe adaptarse a esta nueva realidad y a novedosas formas de narrar.*

**SÍNTESE:** *Partindo do estudo da produção literária em prosa do Brasil na década da 90, a autora estuda as marcas deixadas pelo processo mundial de globalização da cultura em algumas das obras literárias brasileiras mais significativas do período. O surgimento de um padrão unificador e de um mercado mundial (a mídia, e nela a TV), apresenta-se em função da modificação que imprime à dinâmica própria do discurso literário, o qual deve ajustar-se com essa nova realidade e com novas formas de narrar.*

En mi ejercicio académico de estudio de la literatura, moviéndome entre la literatura comparada, la teoría literaria y la literatura brasileña, he percibido que, muchas veces, por más paradójico que pueda parecer, se hace más fácil hablar de otras literaturas que de la nuestra. Creo que son dos las razones determinantes para que esto suceda:

- 1.- Cuando abordamos una literatura producida en otro espacio, muchas veces en otra lengua, trabajamos con la *representación* en su estado más puro. Lo esencialmente literario se nos presenta más claramente como objeto de estudio, de interés. Hay, para usar la expresión de Brecht, un *distanciamiento crítico* que nos permite tratar con más precisión el fenómeno literario en tanto obra de arte. En cambio, frente a nuestra propia literatura, especialmente en el caso de la brasileña (y toda ella bastante cercana en el tiempo), esta aproximación amenaza ser excesiva. Texto y contexto algunas veces se unen peligrosamente. Los célebres *equivocos* en la valuación de obras literarias, se han dado siempre entre pares.
- 2.- Cuando estudiamos una obra literaria que pertenece a la cultura en la cual vivimos, que ayudamos a producir, hablando como miembros de la academia que somos, intelectuales formadores de opinión, como inevitablemente son los profesores, nos hacemos responsables de la institución del *canon*.

En un momento en el que el pensamiento crítico de la Modernidad, la reflexión producida en este momento que sigue a la crisis de la Modernidad, el llamado Postmodernismo, se propone discutir los cánones tradicionales e, igualmente, el ya reconocidamente severo canon modernista, vernos a nosotros mismos como posibles responsables de la creación de cánones, nos confunde. Es verdad que, en el ejercicio académico, difícilmente podemos huir de las actitudes canónicas, bien sea pre-

parando una lista de obras que debe ser leída por estudiantes que pretenden, por ejemplo, ingresar en un curso de postgrado, o bien sea en la simple actitud de escoger a autores para trabajar en el aula de clase. Queda la libertad de la investigación que nos permite, si así lo deseamos, trabajar un *género menor*, la producción de un grupo social minoritario o textos de circunstancias, como es el caso de la "literatura de la intimidad", para usar la expresión de Antonio Cándido, —correspondencias, diarios, memorias— que se han venido revelando como fuente preciosa de estudios originales.

El instigante crítico y profesor de la Universidad de Columbia, Edward Said, responsable de los estudios poscoloniales interesados en revisar la recepción de textos "orientales", muestra la resonancia que la palabra de los especialistas puede tener:

To acquire a position of authority within the field is, however, to be involved internally in the formation of a canon, which usually turns out to be a blocking device for metodological and disciplinary self-questioning.

La verdad es que los profesores de literatura son personas que se ocupan de leer y que, de alguna forma, son escritores, actividad ésta que requieren de cuestionamiento y flexibilidad de juicio, y que combinan mal con cualquier idea de pureza.

Ahora, si esas dificultades aparecen al estudiar la literatura producida por nuestra cultura, se hace más grave aún cuando pretendemos hablar de literatura y autores que, además de vecinos, nos son contemporáneos, participantes, muchas veces del mismo círculo de debates, de la discusión política, de la convivencia social.

De este modo, quisiera que las observaciones que presentaré sobre la ficción que se viene produciendo en el Brasil en

esta década - los años noventa -, fuesen tomadas bajo la égida de lo precario, de lo provisorio, como una especie de boletín informativo que pretendiese hacer un reportaje sobre nuestra producción literaria contemporánea. Más específicamente, dar cuenta de la producción literaria en prosa.

La propuesta de un corte tan radical: narrativa de esta década que todavía no llegó a su mitad, no es gratuita. Creo, al menos en este momento, —insisto en lo provisional— que está ocurriendo en la literatura brasileña de estos últimos años un fuerte cambio, inclusive en términos de calidad literaria (si es que se puede aún utilizar términos que se refieren a aquello que, como mostraba Lukács, acaba siendo inevitable: *criterio* de valor). De cualquier forma, igual si nos servimos de tal criterio cualitativo, creo que podremos identificar un cambio de orientación en la producción ficcional, sobre todo si la cotejamos con la literatura de las últimas dos décadas.

En una rapidísima recapitulación, volvamos a los años 60 en Brasil. El inicio del régimen militar, en el 64, sorprende a la literatura brasileña en dos grandes momentos de su historia. El genial Guimarães Rosa escribía sus últimos libros. Cuentos, género que se afirma con un *darling* de los escritores brasileños. Clarice Lispector crea una prosa renovadora: el teatro, además produjo al mayor dramaturgo brasileño de todos los tiempos, Nelson Rodrigues, también cronista. En la poesía, Manuel Bandeira, próximo al final de su vida; Carlos Drummond de Andrade, en auge, y João Cabral de Melo Neto, consagrándose. Rio de Janeiro dejará de ser la capital del país y, optimista, garantiza su espacio como capital cultural, espacio de donde emana para el resto del país la moda y la opinión política. En Rio de Janeiro se producía la mayor parte de la literatura del país, autores regionalistas; tanto como Guimarães Rosa y Rachel de Queiroz, vivían en esta época, en la ciudad. Pero además es exclusiva de Rio la producción del género más popular de aquel momento, la crónica.

Hay entre Rio de Janeiro y la crónica una afinidad tal que se hace difícil trazar la historia de la ciudad sin evocar a los innumerables cronistas que —desde los primeros viajeros que penetraron maravillados bahía adentro, habiendo o no nacido aquí—, hablaron de ella. En la modernidad, la crónica escrita en Rio y publicada primero en folletines, y luego en periódicos, revistas y suplementos, tiene un matiz peculiar: es una mezcla de testimonio, reportaje sobre lo cotidiano, registro de las actividades de los cronistas y ficción. Practicaban la crónica en Rio poetas como Drummond, Bandeira y Vinicio de Moraes; también novelistas como Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Marques Rebelo, así como escritores que se consagraron exactamente por el cultivo de este género: Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Antônio Maria y varios otros.

Los años 60 en Rio de Janeiro, estuvieron marcados por la participación intensa del pueblo en los destinos de la ciudad y del país. Los movimientos sociales comenzaban a tener forma organizada. Lo cotidiano estaba marcado por discusiones, debates. A todos interesaba lo que pasaba en los barrios a la orilla del mar, y los cronistas de la ciudad se encargaban de dar forma escrita a las conversaciones en los bares. El humor, la poesía, la construcción de utopías, atravesaban esa prosa que era leída por todo el país. Más que nunca *hablar* de Rio era *hablar* de Brasil.

Como ninguna otra práctica literaria, este género sufrirá, como sufrió la ciudad con las amenazas a la libertad de expresión. Con la llegada del régimen autoritario, el carácter habitualmente opositor de Rio de Janeiro hará que la ciudad sea penalizada; el aspecto crítico de la crónica la condenará, inevitablemente, al silencio. A medida que el año 68 se aproxima —cuando el régimen recrudece más aún—, la colaboración de los cronistas en la imprenta irá disminuyendo, hasta llegar al silencio que por tantos años entristeció a la ciudad.

Me detuve, tal vez excesivamente, en la crónica, porque lo que pasa con este tipo de escritura, vitalmente vinculada al público y a lo inmediato, es representativo de lo que pasará, algunas veces de forma menos evidente, con todo el conjunto de nuestra prosa.

Durante los años de dictadura, la literatura no se interrumpió, pero, evidentemente, se modificó. Muchos optaron por el silencio, otros asumieron formas posibles de resistencia, pocos permanecieron indiferentes. En la primera década, una literatura de entre líneas usaba metáforas no siempre tan necesarias (como sucede en la novela *A festa*, de Ivan Ângelo). La escritura cifrada encontró en la moda del estructuralismo un aliado a las tendencias formalistas (Antônio Callado de *Reflexos do Baile*, Osman Lins, Nélide Piñón)

En 1984, a las vísperas de la apertura política, el crítico y novelista Silviano Santiago, escribe un ensayo que da cuenta, con gran felicidad, de la situación en la que se encuentra la literatura y, en lo fundamental, sus puntos de vista estarán refrendados por el resto de la crítica académica que le sigue. Con intencional benevolencia, “un contemporáneo debe trabajar con categorías abarcales y generosas”, habla de la “anarquía formal” de la prosa en el Brasil durante los años 70 y 80, para señalar como punto de acuerdo entre la mayoría de nuestros novelistas la “tendencia al memorialismo o a la autobiografía, teniendo en ambos casos como fin la concientización política del lector”.

Con el regreso de los exiliados políticos, surge, con toda la fuerza, la literatura testimonial. El problema, sin embargo, es que, al desmontar la definición de novela como simulación, se cae en una actitud neo-romántica guiada por una escritura comprometida con la tradición realista-naturalista de la literatura brasileña. Es esta tradición la que hace que, a diferencia de la literatura practicada en este período en casi toda América

**Latina**, no haya habido entre nosotros una narrativa de lo fantástico, de lo maravilloso, de lo absurdo. El tono confesional es tan bien dominante entre la literatura de mujeres que, no obstante, se desarrolla y crece en este período.

A los relatos autobiográficos se agrega la novela de reportaje como forma de denuncia, de decir lo que la imprenta y los medios de comunicación, muchas veces más censurados que la literatura, no podían presentar al público.

En los años 80 el problema de lo nacional se impone como tema, y una literatura que se propone reescribir la historia del Brasil y expresar la conciencia y la identidad nacional, cobra fuerza. Es el caso de **O mulo**, de Darcy Ribeiro, de alguna forma de **Tocaia Grande**, de Jorge Amado. Lo mejor de esta producción está en **Viva o povo brasileiro**, de João Ubaldo Ribeiro que muestra, un poco antes, a un escritor original con la novela **O sargento Getúlio**. La crítica académica le hace restricciones, pero el libro es un éxito. El bohemio bahiano João Ubaldo, es uno de nuestros más recientes *inmortales* (miembro de la Academia Brasileña de Letras).

La modificación expresiva ocurrida en este lapso de tiempo, fue la modernización del campo editorial brasileño. El libro pasó a ser una mercancía dentro de la sociedad de consumo, y el público asumió su papel en esta relación mercantilista.

Concluido el periodo de apertura negociada, con la restauración del sistema democrático que culminó con la victoria de la sociedad civil y de los poderes legislativos y judicial, expresada en el *impeachment* de un presidente corrupto, seguida de elecciones libres, las cosas parecen volver a su debido lugar. La imprenta informa, denuncia. Los representantes electos, legislan y defienden los intereses del pueblo. El poder judicial lleva a cabo la difícil tarea de hacer justicia, de intervenir ante formas de abuso de poder, no importa a qué nivel.

Entre las innumerables ventajas de la libertad de prensa, tenemos el regreso de un periodismo de opinión y, en lo que respecta a los suplementos culturales, se notan intentos reiterados de volver a la crónica. Es evidente que las relaciones con la gran imprenta son, hoy, diferentes, y que la adhesión de un escritor al periódico lo hace responsable de una contribución regular, que no le da la estabilidad necesaria; pero el gusto por la crónica reapareció. Por otro lado, el tema de la ciudad, favorito de la crónica carioca, es bastante menos ameno que en los años en los que la intelectualidad compartía, muchas veces, el mismo espacio urbano con otros estratos sociales.

Es evidente que nuestros problemas no están resueltos; sin embargo la palabra de los intelectuales y escritores puede volver a ser la suya propia. El papel de los escritores puede volver a ser el de "artífices de lo imaginario".

Hago un salto aquí hasta el año 1994 para intentar trazar un panorama de las posibilidades de la prosa de ficción en el Brasil de hoy.

El más reciente libro del escritor Sérgio Sant'Anna , una interesantísima serie de tres cuentos, **O monstro**, termina con el personaje principal, un pianista brasileño de fama internacional, dejando un grande y anónimo hotel de Chicago, donde transcurre la acción del cuento, camino de un hotel-cápsula en Tokio:

Agora Antônio está no aeroporto, apenas um passageiro anônimo, de óculos escuros, na esteira rolante, no meio de tantos outros passageiros, o seu movimento, estacionado na esteira, dá-lhe uma noção exata de que não existe nenhum lugar para ir, o mundo é muito pequeno, o único movimento significativo é do próprio planeta, a bola, dentro ou fora dele, Antônio. E tudo o que lhe aconteceu e acontece de importante se deu e se dá em sua própria casa; a casa que ele carrega consigo para Tóquio.

El cuento construye una imagen que parece servirnos no sólo como intelectuales, en nuestra vivencia personal, sino también como estudiosos de la literatura, especialmente si escogemos una perspectiva comparativa. El artista del cuento aparece como ciudadano del mundo pero al mismo tiempo, en sus andanzas por el universo confortable de los países ricos que festejan su arte, carga dentro de sí imágenes de la ciudad, en este caso los recuerdos de Rio de Janeiro: el mar de Ipanema que se transforma en sonata, una calle del barrio donde existía la casa que fuera derrumbada para dar lugar a la construcción de un enorme edificio.

El escritor pasa a ser, entonces, un creador que no necesita sólo mirar fijamente dentro de sí mismo, para ver lo que pasa en su entorno inmediato. Se inserta en cuestiones que van más allá de las fronteras nacionales. Es este rompimiento de fronteras lo que trae, al centro del debate sobre la cultura y el arte, el tema de la ciudad.

El crítico Antony Giddens afirma en tono grandilocuente en el libro **As conseqüências da modernidade**: "la modernidad es inherentemente globalizante". El autor define globalización como la intensificación de las relaciones sociales en escala mundial, uniendo localidades distantes de tal manera que acontecimientos locales son modelados por eventos que ocurren a millas de distancia y viceversa. Inmediatamente, el autor pasa al problema de la ciudad, en un movimiento inevitable para quien quiera que siga esa línea de raciocinio. Quien estudia hoy las ciudades (y esa es una preocupación de mis recientes investigaciones), está enterado de que lo que ocurre en una vecindad local tiende a ser influenciado por factores tales como el dinero mundial y el mercado de bienes, los cuales operan a una distancia indefinida de la vecindad en cuestión. Las relaciones globalizadas de las que habla Giddens deben servir para disminuir algunos aspectos de los sentimientos nacionalistas vinculados a los Estados-Naciones, pero pueden también provocar una intensificación de sentimientos nacionalistas localizados.

Así, una Europa que acaricia el sueño del derrumbe de muros y fronteras, presencia el terrible proceso de autodestrucción de zonas como la antigua Yugoslavia. El sentimiento nacionalista no es la única reacción conservadora que puede ocurrir, el fundamentalismo es otra reacción que agrade lo que hay de ampliamente positivo en la globalización de la cultura. Otras reacciones más domésticas no son menos crueles: el racismo, las múltiples negaciones de la diferencia. Todos estos, evidentemente, son temas vinculados a la discusión sobre la ciudad, sobre la vida y la sobrevivencia en las ciudades, pero son también temas que se expanden fuera de esas fronteras inevitablemente rebasadas.

Paul Virilio, preocupado con las amenazas al ejercicio de la ciudadanía plena e igualitaria en el interior de las ciudades de la Europa moderna, llama la atención acerca de esos movimientos de las fronteras del Estado hacia el interior de las ciudades:

Outrora "nacionalitária" a geopolítica europeia se torna municipal, "urbanitária" e as discussões sobre a nova "cidadania" e os Direitos do homem, estabelecidas a propósito da imigração, revelam justamente este terreno escorregadio que vai da nação que perdeu a validade à cidade reencontrada.

La producción literaria en prosa, en el Brasil, parece en este momento no dar prioridad al problema nacional, en un movimiento poco común en la historia de nuestra literatura, consecuencia de una predominancia del ufanismo nacionalista y del mito del "país nuevo" que, como diría Antonio Cándido, ocultaba la imagen de "país subdesarrollado". El espacio pasa a ser tratado bajo nuevas formas, aunque continúe como frecuente conductor de la narrativa.

En las últimas tres novelas de João Gilberto Noll, el más "postmoderno" de nuestros autores, **Hotel Atlântico**, **O quie-**

**to animal da esquina y Harmada**, el espacio es indefinido. La acción que se desarrolla en torno a figuras solitarias en incansables traslados, no se da en ningún espacio identificable, lo que determina una narrativa no realista/naturalista.

La novela publicada por Silviano Santiago en 1992, **Uma história de família**, es la historia del rechazo a lo diferente, el tío loco que vive en una pequeña ciudad. Metafóricamente, la pequeñez de la ciudad es la estrechez de las cabezas intolerantes. El narrador en primera persona y el hecho de denominar a la ciudad como Hormiga —verdadera ciudad natal del autor—, al contrario de lo que se podría, a primera vista, imaginar, apenas fortalece la fuerza de lo ficcional en la construcción de un diálogo imaginario con el tío enfermo, rechazado por la ciudad. La historia que transcurre en la ciudad del interior es, indiscutiblemente, una narrativa absolutamente literaria de la era del SIDA.

Dos narraciones merecen ser destacadas, ambas construidas en torno a imágenes de la ciudad. La primera es la novela de Antônio Torres, **Um táxi para Viena d'Austria**. El delirante viaje que ocurre sólo en la mente atormentada de un desempleado público, es la travesía por un Rio de Janeiro violento, individualista, inculto, cercado por un tránsito caótico y transeúntes anónimos, tal y como suele suceder en las grandes ciudades donde las masas permanecen amenazadoramente desempleadas.

La segunda narración es un cuento de Rubem Fonseca: "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", parte del libro **Romance negro e outras histórias**. Rubem Fonseca es hoy uno de los autores más cortejados por el mercado editorial, seducción que se une al hecho de haber llevado sus obras a películas y mini-series de televisión. Tanto éxito terminó por moldear la propia producción y sus obras parecen escritas, hoy en día, con un ojo en el papel y otro en la lista de los más vendidos

en la pantalla de la televisión. El prestigio en el público que la novela histórica viene alcanzando, por ejemplo, llevó a Rubem Fonseca al género, siempre con su habilidad narrativa pero con las concesiones inevitables, haciendo, inclusive, que se pierda la frialdad agresiva de sus mejores cuentos.

Es esta negatividad la que aparece en **Romance negro**, sólo que con la libertad de usar como seguridad el pastiche, la cita, la simulación de otros géneros como la correspondencia o el documento. "A arte de andar nas ruas de Rio de Janeiro" trata la ciudad con un realismo excesivo, cercano al de Paul Auster y otros autores americanos, especialmente aquellos que practican lo que Fredric Jameson llama "el realismo propio", que termina por desrealizar la narración. Espacio y tiempos se fusionan, el Rio de hoy es construido por encima del Rio antiguo, direcciones actuales desembocan en espacios extintos. Todo esto presentado a través de un narrador que utiliza el nombre y el comportamiento del personaje de una novela carioca de los años 10. El resultado es feliz.

Esta opción casi radical por una literatura de las ciudades – Brasil es hoy un país urbano, 80% de la población de este vasto territorio vive en ciudades -, parecía haber enterrado el regionalismo. No podemos dejar de sorprendernos cuando, en 1992, a los 82 años, Rachel de Queiroz publica **Memorial de Maria Moura**. La narración, que acontece en un espacio de relaciones socioeconómicas feudales, es violenta, sensual, una fuerte novela de largo aliento. Inmediatamente se convierte en un arrasador suceso público. Como si los lectores esperasen desde hacia mucho tiempo una gran historia. No sólo el público lector. También la televisión. En tiempo récord la novela fue adaptada para la televisión. La historia es llevada a Minas Gerais, montañas y viejas iglesias barrocas sirven de escenario. El guionista no hace grandes ceremonias en la transposición. Interrogada, mientras tanto, sobre lo que piensa de la serie y cómo veía las modificaciones introducidas, Rachel de Queiroz

da la misma respuesta expresada por el público, inclusive lectores más sofisticados, intelectuales en general. Estaba plenamente satisfecha. La serie alcanza los más altos índices de audiencia en todo el país y en todas las capas sociales, la ciudad lleva hacia delante las imágenes de **Maria Moura**.

Misterios de los medios, de la cultura, en la era de la aldea global.

Para terminar, quisiera señalar una dificultad que la literatura brasileña continúa enfrentando, la representación artística de las múltiples identidades culturales y el trato con las diferencias de género y etnias.

La literatura de mujeres consigue hoy en día hacer la crítica de lo confesional con tono dominante, pero no llegó todavía a encontrar otro camino. En reciente ensayo publicado en el periódico **Folha de São Paulo**, la crítico, y también narradora, Marilene Felinto provocó la ira de sus colegas al afirmar reseñando un libro reeditado de Sônia Coutinho: "Cómo escribimos mal, nosotras las mujeres".

El mito de la convivencia pacífica entre las razas y las peculiaridades mismas que cercan las relaciones sociales en este país, en donde casi todos somos mulatos, parece contribuir además para que el exotismo que limita, casi siempre, la narrativa que habla de la negritud en el Brasil, no sea aún sustituido por un tratamiento literario formal y temáticamente más adecuado.

De igual modo, en medio de esta especie de perplejidad cartográfica, identifico una dificultad al tratar las multiplicidades culturales que coexisten. La literatura se inscribe en una saludable búsqueda de nuevas formas narrativas más allá de las comúnmente ocupadas por la transcripción naturalista de lo real. Guarda, además, y difícilmente podría ser diferente, un

qué de provisorio. Tal vez a esto se llame, en cierto sentido, Postmoderno. Innegablemente, aunque permanece en una economía periférica, la cultura brasileña no se encuentra inmune a los efectos globalizantes que la televisión (sobre todo la TV por cable), las redes de comunicación, la transmisión simultánea de informaciones, trae hasta ella.

La subjetividad en crisis, la desaparición de imágenes de masa, sustituida por múltiples y diferentes *unos*, otorgan a la producción y crítica literaria la inevitable transitoriedad de una, más que reconocida, crisis de la modernidad, de los sistemas, de las utopías.

Nos resta asegurar la ventaja de la multiplicidad, la libertad de enfrentar los cánones y la disposición de moverse con un mínimo de temor, de manera que podamos enfrentar eventuales parálisis en dirección a una producción literaria sin fronteras internas, que traerá consigo una crítica literaria menos restrictiva. Trillar por los caminos del intercambio de saberes, de la aceptación de las diferencias, de la democracia, los cuales aparecen como la única posibilidad de asegurar la existencia de espacios abiertos, libres.

#### NOTAS

- (1) Doctora en Letras. Profesora de Literatura Comparada y Teoría Literaria en la Universidad Federal de Rio de Janeiro.

#### BIBLIOGRAFÍA.

FONSECA, Rubem.

1992 **Romance negro**, São Paulo, Companhia das Letras.

GIDDENS, Anthony.

1991 **As consequências da modernidade**. São Paulo, Unesp.

**NOLL, João Gilberto.**

**1989**        **Hotel Atlântico.** Rio de Janeiro, Rocco.

**1991**        **O quieto animal da esquina.** Rio de Janeiro, Rocco.

**1994**        **Harmada.** São Paulo, Companhia das Letras.

**QUEIROZ, Rachel.**

**1992**        **Memorial do Maria Moura.** São Paulo, Siciliano.

**SAID, Edward W.**

**1983**        "Opponents, audiences, constituencies and community".  
In: FOSTER, Hal (ed) **The anti-aesthetic.** Washington,  
Bay Press.

**SANT'ANNA, Sergio.**

**1994**        **O monstro.** São Paulo, Companhia das Letras.

**SANTIAGO, Silviano.**

**1989**        **Nas malhas da letra.** São Paulo, Companhia das Letras.

**1992**        **Uma história da família.** Rio e Janeiro, Rocco.

**TORRES, Antônio.**

**1991**        **Um táxi para Viena d'Austria.** São Paulo, Companhia das Letras.

**VIRILIO, Paul.**

**1992**        "De l'extrême limite à l'extrême proximité" en: **Lettre**, n°  
3. éte, 92. Paris.