



**HAL**  
open science

## Exils, migrations et identité dans l'imaginaire ibéro-américain

Michel Boeglin

► **To cite this version:**

Michel Boeglin. Exils, migrations et identité dans l'imaginaire ibéro-américain. Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines , 2, pp.221, 2016. hal-02133164

**HAL Id: hal-02133164**

**<https://hal.science/hal-02133164v1>**

Submitted on 17 May 2019

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

# Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines

Université Toulouse Jean-Jaurès – Université Paul-Valéry, Montpellier

ISSN 2428-7245

## CECIL NUMÉRO 2 (2016)

<b>Dossier thématique: Errance et migrations dans l'imaginaire ibéro-américain</b> .....	5
Jérôme Thomas : Un pont entre deux cultures. <i>El primer nueva corónica y buen gobierno</i> de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615) .....	7
Olga Picún : Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya .....	31
Aline Rouhaud : Les marielitos, exilés au sein de l'exil .....	57
Anne-Claudine Morel : <i>El viajero de Praga</i> (Javier Vásconez, 1996). Mémoires et itinéraires d'un médecin pragois : de la patrie de Kafka aux contreforts andins, de Prague au pays imaginaire.....	79
Pauline Berlage : <i>Desterritorializados</i> . Exilio geográfico y exilio de género en <i>Árbol de luna</i> de Juan Carlos Méndez Guédez.....	99
Xavier Luffin : L'odyssée latino-américaine des <i>Turcos</i> à travers la littérature arabe contemporaine .....	119
<b>Section Varia</b> .....	141
M <sup>a</sup> Mar Cortés Timoner : María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres .....	143
Vincent Parello : Le régime du séjour du réfugié espagnol et de l'étranger en France (1938-1943) .....	159
<b>Thèses de doctorat</b> .....	175
<b>Recensions et compte-rendus</b> .....	195
<b>Livres reçus à ce jour</b> .....	219

Les *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines (CECIL)* sont une publication lusiste et hispaniste d'histoire et de civilisation, de littérature, d'art et de sciences sociales qui favorise le comparatisme et les regards croisés sur les phénomènes culturels et les faits de civilisation en Amérique latine et dans la péninsule ibérique. Axés sur l'étude des formes, des représentations et des imaginaires, les *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines* sont une revue en ligne avec une périodicité annuelle, adossée à l'IRIEC (EA 740).

Directeur : Michel Boeglin

Rédacteur en chef: Patrick Lesbre

#### **Adresse d'expédition**

Pour nous envoyer votre contribution, merci de nous contacter à

[cahiersdetudes@gmail.com](mailto:cahiersdetudes@gmail.com)

Pour les normes de présentation, rendez-vous sur le site de la revue:

<http://cecil.upv.univ-montp3.fr> > A propos de la revue

ou nous contacter à l'adresse mail indiquée ci-dessus.

*Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines - CECIL* – ISSN 2428-7245. Numéro 2 -  
Année 2016.

Université Toulouse-Jean-Jaurès – Université Paul-Valéry, Montpellier

© CECIL

# Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines

Université Toulouse Jean-Jaurès – Université Paul-Valéry, Montpellier

ISSN 2428-7245

## CECIL NUMERO 2 (2016)

<b>Dossier thématique: Errance et migrations dans l'imaginaire ibéro-américain.....</b>	<b>5</b>
Jérôme Thomas : Un pont entre deux cultures. <i>El primer nueva corónica y buen gobierno</i> de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615) .....	7
Olga Picún : Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya .....	31
Aline Rouhaud : Les marielitos, exilés au sein de l'exil .....	57
Anne-Claudine Morel : <i>El viajero de Praga</i> (Javier Váscenez, 1996). Mémoires et itinéraires d'un médecin pragois : de la patrie de Kafka aux contreforts andins, de Prague au pays imaginaire.....	79
Pauline Berlage : <i>Desterritorializados</i> . Exilio geográfico y exilio de género en <i>Árbol de luna</i> de Juan Carlos Méndez Guédez.....	99
Xavier Luffin : L'odyssée latino-américaine des <i>Turcos</i> à travers la littérature arabe contemporaine .....	119
<b>Section Varia.....</b>	<b>141</b>
M <sup>a</sup> Mar Cortés Timoner : María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres .....	143
Vincent Parello : Le régime du séjour du réfugié espagnol et de l'étranger en France (1938-1943) .....	159
<b>Thèses soutenues .....</b>	<b>175</b>
David Kahn, « Et ne sub specie pietatis impietas disseminetur... ». <i>L'Inquisition espagnole au temps de Charles Quint (1516-1556)</i> .....	177
Julio Zárate, Représentations et dynamiques de l'espace, du voyage et de l'ironie dans trois romans de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro ....	181
Thérèse Courau, L'ordre sexué du discours : le positionnement de Luisa Valenzuela dans le champ littéraire argentin .....	187
<b>Recensions et compte-rendus .....</b>	<b>195</b>
K. Benmiloud y R. Estève (coord.) : <i>El planeta Pitol : un acercamiento a La parole en archipel</i> .....	197
Inmaculada Díaz Narbona (ed), Literaturas hispanoafricanas : realidades y contextos .....	201
Guy Dugas (coord.) Emmanuel Roblès et l'hispanité en Oranie .....	207
M. Boeglin (ed.), Exilios y memorias del exilio en el mundo ibérico.....	211
Alfredo López Austin, Francisco Toledo, <i>Une vieille histoire de la merde</i> .....	215
<b>Livres reçus à ce jour .....</b>	<b>219</b>



## **Dossier thématique: Errance et migrations dans l'imaginaire ibéro-américain**

### **Edito**

La question de l'errance et des migrations a tenu une place centrale dans la constitution des identités des groupes sociaux dans l'espace ibéro-américain, de l'époque coloniale à l'époque contemporaine. Un soin particulier a été porté, dans ce numéro, à analyser les représentations et la construction des mémoires individuelles et collectives à travers les productions culturelles (essais, littérature, musique...) et les différentes contributions se centrent sur les phénomènes d'acculturation. Les articles retenus s'intéressent aussi bien à la réflexion sur l'errance, les migrations et leur représentation que sur le sort de groupes minorés ou minoritaires dans les sociétés latino-américaines.



# Un pont entre deux cultures. *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615)

Jérôme Thomas<sup>1</sup>

CRISES - Université Paul Valéry,  
Montpellier

**Résumé :** La chronique rédigée au début du XVII<sup>e</sup> siècle par Felipe Guaman Poma de Ayala est extraordinaire à plus d'un titre. Œuvre monumentale d'un Indien, elle est un véritable plaidoyer adressé au roi d'Espagne pour que ce dernier mette fin aux exactions commises par les colons au Pérou. Poma de Ayala est un cas pratiquement unique d'hybridation culturelle dans les Andes. Sa chronique, nourrie de sources européennes et andines, offre un regard acerbe sur le monde colonial et la société autochtone en pleine mutation. D'origine noble selon ses dires, christianisé par son demi-frère, interprète auprès de visiteurs ecclésiastiques, il oscille entre deux cultures. Ses modes de représentation s'en ressentent et son ouvrage est un parfait exemple du mélange de schémas mentaux d'origine indigène et européenne. Son profil particulier pousse à s'interroger sur sa place dans la société locale et son rôle de médiateur culturel entre les sociétés autochtone et coloniale.

**Mots clés :** Felipe Guaman Poma de Ayala, métissage, Andes, médiation, acculturation, XVII<sup>e</sup> siècle.

**Título :** Un puente entre dos culturas. *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615)

**Resumen :** La crónica escrita a principios del siglo XVII por Felipe Guamán Poma de Ayala es extraordinaria en más de un sentido. Monumental obra de un indio, es una verdadera súplica al Rey de España para que éste ponga fin a los abusos cometidos por los colonos en el Perú. Poma de Ayala es un caso casi único de hibridación cultural en los Andes. Su crónica, nutrida de fuentes europeas y andinas, ofrece una mirada mordaz sobre el mundo colonial y la sociedad indígena en plena mutación. De origen noble, según él, cristianizado por su medio hermano, intérprete para los visitantes eclesiásticos, oscila entre dos culturas. Sus modos de representación lo dejan ver y su libro es un ejemplo perfecto de mezcla de patrones mentales de origen indígena y europeo. Su perfil particular conduce a cuestionar su lugar en la sociedad local y su papel como mediador cultural entre los indígenas y las autoridades coloniales.

**Palabras clave :** Felipe Guamán Poma de Ayala, mestizaje, Andes, mediación, aculturación, siglo XVII.

**Title :** A bridge between two cultures. *El primer nueva corónica y buen gobierno* of Felipe Guaman Poma de Ayala (1615)

**Abstract :** The chronicle wrote by Felipe Guaman Poma de Ayala at the beginning of the XVII century is extraordinary. Monumental work of an Indian, it's a plea to the king of Spain that it put an end to abuses by settlers in Peru. Poma de Ayala is a virtually unique case of cultural hybridization in the Andes. His work, nourished by Andean and European sources, offers a scathing look at the world and colonial indian society changing. Originally noble in his words, christened by his half-brother, interpreter for visitors ecclesiastics, he oscillates between two cultures. Its modes of representation

---

<sup>1</sup> Docteur en anthropologie historique et chargé de cours à l'université de Montpellier 3, ses recherches portent sur l'histoire du corps en Amérique latine et en Europe à l'époque moderne. Il s'intéresse également aux processus d'évangélisation et d'acculturation mis en œuvre par les Européens dans les colonies américaines. Il a notamment publié *Embellir le corps. Les parures corporelles amérindiennes du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> s.* (CNRS, 2011). [jerome.thomas@univ-montp3.fr](mailto:jerome.thomas@univ-montp3.fr)

and experience in his work is a perfect example of the mixture of mental patterns of native and European. It's particular profile questions about his place in local society and it's role of cultural mediator between native and colonial societies.

**Key words :** Felipe Guaman Poma de Ayala, cultural mix, Andes, mediation, acculturation, XVII century

## Introduction

Considéré comme l'un « des plus grands trésors de l'héritage culturel des peuples andins du Pérou »<sup>2</sup>, le manuscrit autographe d'un prétendu membre de la petite noblesse péruvienne, Felipe Guaman Poma de Ayala, un long texte en prose, est une œuvre surprenante tant par son étonnante calligraphie que par ses illustrations exceptionnelles<sup>3</sup>. Le 14 février 1615, Poma de Ayala écrit au roi d'Espagne Philippe III qu'il vient d'achever une « chronique d'histoire générale » (*Corónica o historia general*) c'est-à-dire un récit d'événements qui contient tout ce qu'il a pu apprendre au cours de sa longue vie sur l'histoire andine et la présence espagnole dans cette région conquise depuis moins d'un siècle. Il ajoutait qu'il serait heureux d'envoyer ce travail à Sa Majesté et que celle-ci veuille bien l'accepter<sup>4</sup>.

L'objectif du chroniqueur est doublé: offrir au roi un compte-rendu de l'histoire de l'ancien Pérou depuis les origines jusqu'au règne des Incas et informer le monarque sur la crise profonde que traverse la société indigène depuis les débuts de la colonisation espagnole. Les dessins décrivent avec force détails les terribles conditions de vie des autochtones après l'écroulement de l'empire inca.

Le titre donné indique d'emblée le but de son projet. Il intitule son œuvre *El primer nueva corónica y buen gobierno*, c'est-à-dire une « nouvelle chronique » de l'histoire andine et le « bon gouvernement » ou les réformes gouvernementales que la vice-royauté se doit de mettre en place. Mary Louise Pratt définit cette œuvre comme un texte « autoethnographique » où le sujet colonial s'approprie l'histoire et les représentations des colonisateurs tout en évoquant la société dans laquelle il évolue<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Kolding Nielsen 2001, 8.

<sup>3</sup> Guaman Poma de Ayala 1936. Sur la composition du manuscrit, cf. Adorno 1979-1980, 24, 7-28 ; *idem* 2000, XIII-XVIII.

<sup>4</sup> Lohmann Villena 1945, 20, 326-327 ; Alberdi Vallejo 2008, 28 (f° 1r.).

<sup>5</sup> Pratt 1992, 7 ; *idem* 1994, 24-46.

Cette chronique est extraordinaire à plus d'un titre. Il s'agit de l'une des deux principales sources sur le Pérou pré-hispanique et colonial, avec le récit du métis Garcilaso de la Vega, écrite par un indigène de langue maternelle quechua mais qui s'exprime dans un espagnol fortement mâtiné d'expressions locales. C'est une œuvre riche qui mêle histoire, religion, politique, géographie et témoigne de la coexistence difficile des cultures andine et espagnole. Enfin, l'auteur semble exprimer le point de vue d'un membre de la petite noblesse indienne que les Espagnols ont maintenu en place afin de servir d'intermédiaire avec la population autochtone. Mais cette origine sociale prête à discussion; Jean-Philippe Husson remarque avec justesse qu'il offre un « exemple emblématique du discours des groupes dominés »<sup>6</sup>.

De par sa formation et son parcours, il est en quelque sorte un médiateur culturel, dans la mesure où cet homme est le fruit de deux cultures. Son œuvre est par essence un produit hybride puisque les populations andines ne connaissaient pas l'écriture avant la Conquête et qu'il écrit dans un espagnol parfois approximatif<sup>7</sup>. Poma de Ayala devient, par les influences subies, une sorte de trait d'union entre les deux cultures. Nous tenterons de cerner en quoi cet homme de lettres peut être qualifié de médiateur culturel. Pour ce faire, nous nous pencherons rapidement, puisque largement commentées, sur sa biographie et la genèse de son œuvre. Puis nous examinerons un thème important qui peut donner quelques clés pour expliquer ce métissage mental et ce rôle de passerelle entre deux mondes, celui lié à la lune et au soleil.

---

<sup>6</sup> Husson 2012, 5.

<sup>7</sup> Prévôtet 2011, 401-407.

## 1. De San Cristóbal de Suntu à la cour de Lima : un Indien entre deux mondes

### 1.1. Les origines de Poma de Ayala : un mythe construit par lui-même ?

Quelques documents du XVI<sup>e</sup> siècle permettent de mieux connaître l'auteur<sup>8</sup>. D'origine indigène, contrairement à la quasi totalité des chroniqueurs établis au Pérou, il est également lié par le sang à la noblesse inca selon ses propres écrits mais il semble d'extraction modeste et qu'il ait volontairement menti sur ses origines. D'après son témoignage (1094 [1104], 1108 [1118]<sup>9</sup>), il serait né après la conquête de l'empire et il déclare être âgé de 80 ans quand il achève son manuscrit, ce qui situerait sa naissance aux alentours de 1535. Mais il faut surtout comprendre ce chiffre « 80 » comme un symbole pour qualifier le grand âge et la vieillesse et métaphoriquement la sagesse acquise au fil des ans. Dans les traditions occidentale et andine, l'âge est un critère de fiabilité et de raison. Bien que ses calculs soient assez imprécis, il est tout de même possible de déduire approximativement sa date de naissance entre le milieu de la décennie 1530 et le milieu de la décennie 1550 et sa mort après l'année 1615, probablement en 1616.

Il est vraisemblablement né au Pérou dans le village de San Cristóbal de Suntu, situé dans la province de Lucanas<sup>10</sup>. Poma de Ayala était - d'après ce que l'on peut lire dans ses écrits - le descendant d'un ancien roi du Chinchaysuyu et d'une petite-fille du dixième inca (76 [76], 819 [833]). Ainsi, il descendrait par son père, *cacique* des Andes de Lucanas, des anciens rois mythiques de Yarovillca et, par sa mère, de l'Inca Tupac Yupanqui. Son origine sociale est sans doute beaucoup plus modeste<sup>11</sup>. Il serait peut-être issu d'une famille de petits *caciques* qui portaient le titre de *mitmaquna*, c'est-à-dire de membres d'une communauté dotée par l'Inca de privilèges spéciaux pour s'installer dans les territoires nouvellement conquis.

<sup>8</sup> Pérez Cantó 1996, 29-31. Dans un document découvert récemment, il est mentionné comme « *lengua* » (interprète), cf. Pereyra Chávez 1997, 2, 261-270.

<sup>9</sup> Un décalage dans la pagination est visible à partir du f° 154 : certaines pages ont alors le même numéro ou n'en possèdent aucun. Le chiffre entre crochets laisse apparaître la pagination véritable.

<sup>10</sup> Pérez Cantó 1996 32, 37 ; Porras Barrenechea 1948, 23. Mais il serait peut-être né à Huamanga (ou Guamanga) aujourd'hui Ayacucho, dans le département actuel de Huancavelica (Lobsiger 1960, 12-13).

<sup>11</sup> Lobsiger 1960, 11, 13, 19.

Néanmoins, cette ascendance noble n'est même pas assurée et Georges Lobsiger emploie le terme de « mythomanie » pour qualifier son discours sur ses origines princières<sup>12</sup>.

### 1.2. *L'errance d'un traducteur indigène*

Alphabétisé et christianisé par son demi-frère métis, Martin de Ayala, un franciscain qui lui apprend également l'espagnol, il exerce les fonctions de « *señor principal, cabeza mayor y administrador protector, tiniente general de corregidor de la dicha provincia de los indios andamarcas soras lucanas por su magestad y principe deste rreyno* » (1096 [1106]), des charges bureaucratiques coloniales importantes qui lui confèrent une position sociale assez élevée si, bien évidemment, il ne fabule pas. Dans les années 1570, grâce à sa connaissance des deux langues, il fait office d'interprète pour des religieux espagnols lors de campagnes d'extirpation de l'idolâtrie (280 [282]). Il se définit lui-même « *ceruiendo de lengua* » (servant d'interprète) (701 [715]). C'est au cours de cette errance à travers les Andes qu'il collecte nombre de données historiques et mythiques qui viennent s'ajouter à ses propres connaissances de son environnement culturel.

Frotté aux administrateurs coloniaux et aux institutions ecclésiastiques, il s'imprègne des nouveaux codes sociaux, religieux, juridiques désormais en vigueur. En 1600, après trente années au service du roi, il revient chez lui pauvre et déguenillé (1094 [1104]). C'est à cette époque qu'il rencontre des ennuis avec la justice. À la suite d'un procès perdu en 1600 pour récupérer ses biens (1098 [1108]), il se consacre à l'écriture et aux voyages afin de récolter des informations supplémentaires pour son futur ouvrage. En 1615, il décide de se rendre à Lima pour remettre son manuscrit au vice-roi. E conduit, il rentre alors chez lui, âgé et pauvre, nu-pieds et amaigri (1094 [1104]). Enfin, entre 1615-1616, il retravaille son manuscrit et ajoute plus de 125 passages comme a pu le démontrer Rolena Adorno<sup>13</sup>. Il nourrit sa réflexion grâce à toutes ces années de pérégrination mais également en s'imprégnant des réflexions de ses contemporains, que ce soit la *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios* de José de Acosta

---

<sup>12</sup> Lobsiger 1978, 42, 25.

<sup>13</sup> Adorno 1989, c. II.

publiée à l'issue du III<sup>e</sup> concile de Lima ou les écrits de Martín de Murúa (1080 [1090]).

Tous ces éléments constituent la base et la trame de son manuscrit. Fruit de longues années de recherches et de voyages, il donne à voir ce qu'est le Pérou colonial et les tensions qui le traversent au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle. Aussi, cette chronique péruvienne, entreprise à partir de 1585 environ et rédigée entre 1612 et 1615, est-elle une longue lettre adressée au roi d'Espagne<sup>14</sup>. La *Corónica* décrit les injustices coloniales sans remettre en cause la légitimité espagnole (949 [963]) mais la présence ibérique a pour seul motif l'évangélisation. Il assure le souverain de son indéfectible soutien, et va même jusqu'à se présenter comme travaillant à son service (1094 [1104]) et se déclare vassal du roi (1118 [1138])<sup>15</sup>. Il emploie le terme « *nueva* » car il prétend présenter une nouvelle version de l'histoire précolombienne et de la conquête espagnole différente de celles publiées jusqu'à présent. Il s'appuie sur ses origines « locales » pour se démarquer des autres chroniques, quasiment toutes rédigées par des Espagnols. Il a pour ambition d'exprimer le point de vue indigène de cette histoire andine qui contraste avec les précédents textes rédigés exclusivement d'un point de vue hispanique<sup>16</sup>. C'est en quelque sorte l'opinion des vaincus qu'il expose et il sait que son œuvre sera considérée comme légitime s'il respecte les critères du groupe dominant en s'exprimant à travers un genre littéraire occidental. « *Gobierno* » indique le caractère éminemment politique de son propos.

La réflexion sur les influences culturelles qui inspirent la pensée de Poma de Ayala a donné lieu à de nombreux et importants débats, parfois houleux et passionnés. Certains estiment que c'est un Indien profondément christianisé qui aurait assimilé une grande partie des codes culturels européens alors que d'autres penchent vers des modes de représentation et des schémas mentaux essentiellement imprégnés de culture andine. Hors de ces débats, il s'agit pour nous de monter l'interpénétration de deux modes de pensée qui s'enrichissent mutuellement et s'hybrident.

---

<sup>14</sup> Adorno 1980, XXXII-XVLI.

<sup>15</sup> Lobsiger 1963, 34-54.

<sup>16</sup> Lohmann Villena 1945, 20, 326-327

## 2. Le soleil et la lune dans l'œuvre de Poma de Ayala ou l'interpénétration de deux pensées

Dans les travaux antérieurs aux années 1980, le « péruvianisme » et la structure mentale andine de Poma de Ayala sont mis en avant<sup>17</sup>. Il est présenté comme un exemple de « pensée sauvage » sans pour autant « fonctionner à l'état pur » selon Nathan Wachtel dans un article fondateur<sup>18</sup>. Wachtel pense qu'il analyse le monde qui l'entoure à travers des catégories et des structures mentales authentiquement autochtones<sup>19</sup>. Or, bien que profondément andin de par ses origines, il est culturellement un métis. En effet, il est chrétien et choisit d'écrire pour s'exprimer.

### 2.1. La prégnance du modèle européen ?

Dans une étude parue en 2000, Marie-Claude Cabos-Fontana met en avant une acculturation et une christianisation profonde selon les normes européennes, suivant en cela les conclusions de Serge Gruzinski qui a montré une « occidentalisation » des Indiens<sup>20</sup>. C'est un métis culturel en raison de la religion catholique qui reste au centre de sa vision du monde. Des travaux récents démontrent chez Poma de Ayala une filiation très forte avec l'univers mental issu de la période médiévale. L'influence de la littérature et de l'iconographie médiévales ont été mises en évidence<sup>21</sup>, que ce soit le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais<sup>22</sup>, l'*Ymago Mundi* de Pierre d'Ailly<sup>23</sup>, ou bien encore celle d'ouvrages espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle comme la *Chronografia* à *Repertorio de los tiempos* de Jeronimo de Chaves (1548), ouvrage de vulgarisation scientifique qui mêle connaissances astronomiques et cosmologie traditionnelle et qui connut une grande popularité

---

<sup>17</sup> Pour une approche de la réception et de l'interprétation de cette œuvre, cf. Pérez Cantó 1996, 9-28.

<sup>18</sup> Wachtel 1971, 839.

<sup>19</sup> *Idem*, 794.

<sup>20</sup> Cabos-Fontana 2000 ; Gruzinski 1999.

<sup>21</sup> Selon Maarten van de Guchte, les dessins de Poma de Ayala dépendent de modèles artistiques européens dont une grande partie daterait de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle (Van de Guchte 1993, 143-160).

<sup>22</sup> Cabos-Fontana 2000, 213-218.

<sup>23</sup> *Idem*, 174-182.

dans la péninsule ibérique et au Nouveau Monde<sup>24</sup> ou *Flos Sanctorum* (1580) de Pedro de La Vega<sup>25</sup>. Intéressons-nous à cette *Chronografia*. Il n'a pu s'inspirer que d'ouvrages diffusés au Pérou et le grand nombre d'illustrations dans son œuvre permet de supposer qu'il penchait vers la littérature illustrée. Selon Plas, il reprend les conventions de la *Chronografia* et imite sa typographie. Surtout il reproduit quasi à l'identique des généalogies bibliques, de papes et d'empereurs. Plas a répertorié 24 folios de l'édition de 1584 repris par Poma de Ayala<sup>26</sup>. Mais plagier est-ce s'acculturer ? Il ne faut pas non plus négliger l'impact de quelques peintres établis au Pérou comme Bernardo Bitti, jésuite de son état, et actif à Lima, Cuzco et Juli qui sera une référence pour les artistes suivants<sup>27</sup>.

Mais surtout, le Père mercédaire Martin de Murúa exerça une grande influence sur lui malgré des relations difficiles et houleuses. Des différends importants semblent opposer les deux hommes. Ces rapports très compliqués ont été étudiés avec soin par Adorno et Boserup<sup>28</sup>. Pourtant, il fait explicitement référence à l'œuvre de Murúa (1080 [1090]). Il connaît l'*Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú*. Ballesteros-Gaibrois a mis en évidence la continuité entre l'ouvrage et les dessins de Poma de Ayala et ceux de Murúa<sup>29</sup> et Condarco Morales a montré des similitudes frappantes dans le plan et la division en chapitres adoptés par Poma et l'œuvre de Murúa<sup>30</sup>. Le premier copie le second. Le projet de recherche « Getty Research Project (2007-2008) » a confirmé des liens étroits entre eux. D'après ses conclusions, Poma de Ayala a fait partie de l'équipe d'auteurs et d'artistes qui travailla pour le Père mercédaire. Bien plus, la découverte du manuscrit de Murúa par Juan Ossio a permis de dater plus précisément la genèse de l'ouvrage vers 1590 et de mieux étudier les relations artistique et littéraire entre les deux hommes<sup>31</sup>.

---

<sup>24</sup> Plas 1996, 82, 97-116.

<sup>25</sup> Prévôtet 2011, 409.

<sup>26</sup> Plas 1996, 81-83.

<sup>27</sup> Van de Guchte 1993, 144.

<sup>28</sup> Adorno et Boserup 2008, 7-76.

<sup>29</sup> Ballesteros-Gaibrois 1978-79, 39-47 ; *idem* 1981, 15-66.

<sup>30</sup> Condarco Morales 1967, 302-305.

<sup>31</sup> Ossio, 1998, 271-278.

Tirailé entre deux cultures, deux sociétés, deux visions du monde avec toute l'incommodité que cela produit : Indien et pauvre, il est la cible du mépris des Espagnols (1094 [1104]) ; catholique, les siens s'en méfient voire le rejettent car il a participé à de très dures campagnes pour extirper l'idolâtrie ; chicanier et procédurier, n'hésitant pas à intenter des procès pour un titre, il est considéré comme un arriviste qui a usurpé des fonctions. Rappelons que le jugement de 1600 le décrit comme une personne « mauvaise » et « menteuse » qui se prévaut abusivement de certains titres<sup>32</sup>. Il paraît marginalisé et le regard qu'il porte sur certains symboles religieux ne peut qu'accroître cette césure. Cette double culture est par exemple perceptible dans son approche des astres, de la lune et du soleil souvent présents dans ses illustrations.

## 2.2. *Le soleil et la lune : un couple primordial*

Dans la tradition théologique chrétienne, certains Pères de l'Église comme saint Ambroise ou saint Augustin comparent l'Église à la lune<sup>33</sup>. Au II<sup>e</sup> siècle, Théophile d'Antioche écrit: « Le soleil est à l'image de Dieu, la lune est l'image de l'Homme (car elle reçoit la lumière du soleil) ». Origène (III<sup>e</sup> s.) considère la lune en tant que symbole de l'Église qui, après avoir reçu la lumière du soleil, la transmet aux fidèles. Chez saint Augustin, la lune est bien souvent une allégorie de l'Église<sup>34</sup>. Pour saint Jérôme, elle est le type même de l'Église illuminée par le Christ<sup>35</sup>. C'est une constante à l'époque médiévale, comme chez Isidore de Séville (VII<sup>e</sup> s.)<sup>36</sup> ou dans les livres d'emblèmes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>37</sup>.

La symbolique attachée au soleil est tout aussi importante, si ce n'est plus. Le cardinal de Bérulle ne clame-t-il pas dans son *Discours de l'Etat et des Grandeurs de Jésus* (1622) que « Jésus est le Soleil de nos âmes, duquel elles reçoivent toutes les grâces, les lumières et les influences »<sup>38</sup>. Il est considéré comme une image de Dieu et la Bible l'exprime très clairement: « Pour vous qui craignez mon nom, le soleil de

---

<sup>32</sup> Stern 1978, 227.

<sup>33</sup> Françon 1945, 60-1, 59-65.

<sup>34</sup> Cf. Le discours sur le Psaume X – L'hérésie en face de l'Église catholique, 1103.

<sup>35</sup> Bodin 1966, 24-25.

<sup>36</sup> Isidore de Séville 2002, XVIII, 5 & 6.

<sup>37</sup> Schvalenberg 1592, 227.

<sup>38</sup> Cité par Ramnoux 1965, 456.

justice se lèvera portant la guérison dans ses rayons » (Malachie 3, 20). Le Christ tout comme le soleil dispense la lumière, spirituelle pour le Fils de Dieu, physique pour l'astre solaire. Le soleil est bienfaisant, permet la vie, commande le temps et le calendrier (Genèse, 1, 14). Il joue un rôle générateur indispensable et rythme le quotidien des hommes.



Figure 1 : *Crió dios al mvndo, entregó a adán y a eua / adán / eua / mundo / papa* (Guaman Poma 1936, 12)

Dans la cosmologie inca, la recherche de l'ordre et de l'équilibre est primordiale dans un univers où s'affrontent des forces antagonistes telles que clarté et obscurité, liquide et solide qui doivent se neutraliser et se compléter. Comme dans l'univers, la dualité est de mise : femelle et mâle, bas et haut, gauche et droite. *Quilla*, la lune, symbole féminin, est liée à la fluidité, la fécondité, l'obscurité alors que *Inti*, le soleil, symbole masculin, renvoie vers la clarté, l'énergie fertilisante<sup>39</sup>. Dans ce contexte, les Incas ont regroupé les concepts d'espace et de temps en un seul connu sous le nom de *pacha*, qui signifie « temps, sol, lieu »<sup>40</sup>.

*Quilla*, mot traduit par « lune » d'après Holguín, qui ne précise pas le genre, apparaît en tant que sœur du soleil<sup>41</sup>. Tous les deux ont été créés par des divinités telle que Viracocha<sup>42</sup>. L'Inca Garcilaso de la Vega décrit la lune comme sœur et femme du soleil et la mère de l'ancêtre des Incas, Manco Capac et de sa sœur et femme, Mama Ocllo. Ces derniers voyagèrent de Titicaca à Cuzco et Mama Ocllo enseigna aux femmes les travaux féminins comme filer et tisser<sup>43</sup>. Comme le soleil, la lune participe au renouvellement des cycles de la vie. C'est une composante essentielle des rituels calendaires. Le calendrier inca et les cérémonies majeures coïncidaient avec la pleine lune. Comme dans de nombreuses cultures, l'astre est intimement lié à la terre et à la fertilité sous la forme de Pachamama. Septembre,

<sup>39</sup> Thomas 2006, 1, 73-79.

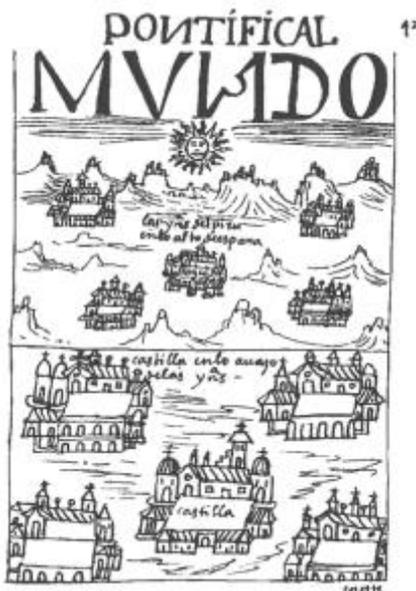
<sup>40</sup> González Holguín 1608, 266.

<sup>41</sup> *Idem*, 306.

<sup>42</sup> Encore de nos jours, autour de Cuzco, la lune est associée au pastoralisme et le soleil à l'agriculture : Silverblatt 1987, 61-63, 119, 138-140, 152-153 ; Urton 2004, 52-57.

<sup>43</sup> Urton 1981, 80-81.

mois de la grande fête de la lune, était connu sous le nom de *Coya Raymi* (fête de la reine), un temps pendant lequel les femmes jouaient un rôle très actif dans les cérémonies. Lune et reines étaient étroitement associées pendant cette période. Poma de Ayala l'explique parfaitement en expliquant que de toutes les planètes et étoiles scintillantes dans le ciel, la *coya* est « la lune et femme du soleil » (253 [255]). Garcilaso de la Vega raconte comment un renard fut à l'origine de la lumière blafarde de la lune. A cause de sa beauté, il en tomba amoureux et décida de l'enlever. Il monta au ciel pour se joindre à elle mais il l'embrassa et la serra si étroitement qu'à force il lui fit des taches. Ainsi apparurent les taches noires lunaires visibles de nos jours<sup>44</sup>.



*Peru y el reino de Castilla / las Yndias del Pirú en lo alto de España / Cuzco / Castilla en lo auajo de las Yndias / Castilla* (Guaman Poma 1936, 42)

Mais la religion est dominée par le culte du soleil, *inti*, ancêtre mythique de la dynastie inca<sup>45</sup>. Père de Manco Capac, *Inti* lui enseigna les techniques et les arts. Le soleil aurait également donné la lumière et la chaleur à la Terre. L'île du Soleil au milieu du lac Titicaca, considéré comme le berceau mythique de l'humanité et le lieu originel du monde, serait l'un des deux endroits où il naquit. Ayant permis au monde de sortir de sa semi-obscurité, le lac devint un lieu de culte solaire et lunaire. C'est l'un des éléments indispensables du calendrier inca. Les deux solstices étaient les plus importants rituels de l'année. Au cours du solstice d'hiver, le *Raymi*, les jeunes garçons

terminaient leur initiation et intégraient la société des adultes. Le soleil donnait également « une assise religieuse à l'organisation politique de l'empire<sup>46</sup> ». C'était un culte d'Etat, une religion officielle dont dépendait en partie l'équilibre du pouvoir politique. Maintes fois décrit, le temple de Coricancha, où lui était rendu un culte, en

<sup>44</sup> Inca Garcilaso de la Vega 1633, 247.

<sup>45</sup> Gullberg 2009, 107-108, 119-124.

<sup>46</sup> Cabos-Fontana 2000, 160.

est le symbole le plus abouti<sup>47</sup>. A. Dorsinfang-Smets remarque que « l'implantation du culte donnait un fondement religieux aux mesures d'organisation économiques et administratives »<sup>48</sup>.

Certains astres tiennent également une place particulière dans la cosmologie

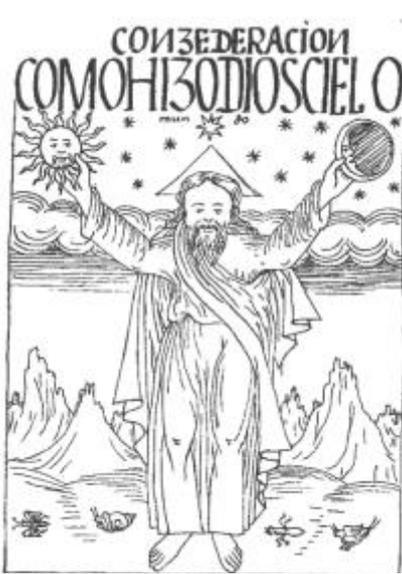


Figure 3 : *Conzederacion/ cómo hizo dios cielo, mundo / mundo para dar gracias a dios* (Guaman Poma 1936, 910)

inca. L'un d'eux, « Choqui Ylla Uillca » ou « éclair », est généralement associé à la divinité d'origine aymara Colla, appelée « Tunupa ». « Choqui Ylla Uillca » suggère la brillance de l'étoile de Vénus. C'est le sens donné dans le diagramme de Santacruz Pachacuti. Le sens littéral de « Choqui Ylla » est « lance de lumière »<sup>49</sup>. Selon Poma de Ayala « Choqui Ylla Uillca » est l'enfant de *Quilla* (185 [187]). Le nom fait non seulement référence à l'éclair mais également au « *panaka* », symbole royal de

l'Inca Pachacuti Yupanqui. Cette étoile joue un rôle important et spécifique : permettre de prédire précisément la date exacte des solstices et des mois de l'année. Dans cette civilisation agraire, elle a donc un rôle primordial en tant que régulatrice des changements climatiques annuels. Elle préside aux périodes de transitions, de la croissance des plantes et de la reproduction. En ce sens elle est fortement liée au soleil et à la lune.

### 2.3. Un point de vue « externe » ?

Divers thèmes abordés par Poma de Ayala retiennent l'attention mais celui sur le soleil et la lune est particulièrement prégnant et montre l'imbrication d'une double culture à propos de sujets religieux centraux pour les deux sociétés. Urioste affirme que l'auteur réinterprète la cosmovision andine en appliquant des concepts chrétiens sur des catégories précoloniales<sup>50</sup>. Cette affirmation est en partie vraie. Soleil et lune sont un thème important puisqu'ils figurent sur quarante dessins. Or,

<sup>47</sup> Cobo 1964, l. XIII, c. 5 ; Urton 2004, 18-19.

<sup>48</sup> Dorsinfang-Smets 1965, 375.

<sup>49</sup> Mazzoti 2008, 151-152.

<sup>50</sup> Urioste 1987, LXXVII.

seulement quatre sont directement associés à la culture chrétienne. Il s'agit des f° 12 (Dieu entre Adam et Eve) (figure 1 ci-dessus), f° 42 (Le *Pontifical mundo*) (figure 2 ci-dessus), f° 910 (Dieu pose le soleil et la lune dans le firmament) (figure 3 ci-dessus) et du f° 935 (La Crucifixion) (figure 4 ci-dessous). Les autres renvoient au Pérou précolombien dont trente-cinq avec la présence de personnages. Sans doute Poma de Ayala a-t-il voulu en combinant deux types d'éléments de composition, affirmer ainsi son appartenance à un groupe. Plusieurs questions se posent alors : quelle signification attribue-t-il au soleil et à la lune ? Quel est le sens de leur utilisation ?

Analysons le f° 12 (figure 1 ci-dessus) où Poma de Ayala propose une synthèse de la Création. On peut y détailler le Créateur et les deux premiers êtres humains, accompagnés de nombreux astres. La figure de Dieu le Père occupe l'axe de l'image. Il est vêtu d'une grande tunique et enveloppé d'une écharpe (*manto*). Au-dessus de sa tête, on peut apprécier le halo triangulaire caractéristique dans l'iconographie chrétienne. Il pose ses mains sur Adam et Eve, agenouillés et nus à gauche et à droite du créateur. Les personnages évoluent dans un paysage qui suggère les Andes. A l'extrémité supérieure gauche, on peut apercevoir le soleil et à droite la lune auprès de laquelle trois étoiles forment un angle. Entre les deux, brille une étoile plus importante, entourée par six autres en demi-cercle. Au centre du soleil et de la lune, les visages d'un homme et d'une femme sont dessinés, qui personnifient les deux sexes. L'influence du christianisme est évidente dans les figures de Dieu, d'Adam et d'Eve. C'est la Création selon le récit biblique. Par contre, le haut de l'image, le niveau céleste participe, à première vue, d'une structure autochtone. On peut rapprocher ce dessin du diagramme de Pachacuti Yamqui qui réunit la cosmologie andine.



Figure 4 : *Consederacion / mvrío dios por el mvndo y por los pobres pecadores, hijos de adán, eua. / INRI / Fue crucificado por los pecados* (Guaman Poma 1936, 935).

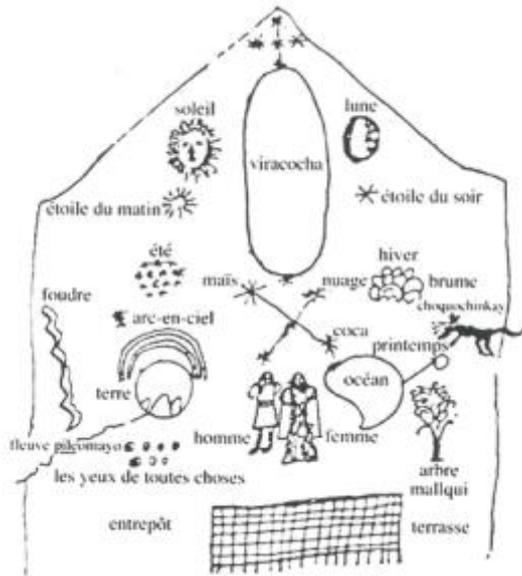


Figure 5 : Diagramme de la cosmologie inca (Santacruz Pachacuti Yamqui 1879, 256)

Afin de mieux comprendre le processus d'interpénétration entre les cultures européennes et andines chez Poma de Ayala, il est nécessaire d'analyser ce diagramme qui offre des clés pour expliquer les dessins de notre chroniqueur. Pachacuti Yamqui rédigea son ouvrage en recueillant la tradition autochtone auprès de l'élite indigène. Le dessin figure le système cosmologique inca et reproduit les puissances cosmiques divinisées par

les Incas. Chez ce chroniqueur indigène et chez Poma de Ayala, le haut de l'illustration contient les phénomènes célestes avec le soleil, élément dominant et masculin, le *Hanan* et la lune, élément dominé et féminin, le *Hurin*<sup>51</sup>. Cette représentation symbolise le lignage. Les hommes descendent des hommes et les femmes des femmes. Il s'agit là, *a priori*, d'une typologie andine<sup>52</sup>. On peut affirmer que « les éléments du côté masculin symbolisent la lumière et la sécheresse : le soleil, l'étoile du matin, la foudre, l'arc-en-ciel et la terre car elle s'oppose ici à la mer. Les éléments du côté féminin sont associés à l'obscurité et l'humidité la lune, l'étoile du soir, les nuages, le brouillard, la grêle, la mer et la source »<sup>53</sup>.

Il contient un système d'opposition sexuelle et de hiérarchie généalogique entre les divinités susceptibles d'expliquer l'organisation sociale, un système qui équivaldrait à un invariant structurel de la « mentalité andine » et baptisé « système andin ». Pourtant, Duviols affirme que Pachacuti Yamqui a voulu dresser un tableau de la Création et de l'univers au sens chrétien du mot. Viracocha est sans doute présenté comme un dieu inca mais il n'est en fait qu'une projection rétrospective du Dieu chrétien. Le diagramme s'inscrit dans une « perspective chrétienne,

<sup>51</sup> Bauer 2001, 25-2, 302.

<sup>52</sup> Classen 1993, 20 et suiv.

<sup>53</sup> Thomas 2006, 1, 77.

providentialiste et édifiante »<sup>54</sup>. Selon Pierre Duviols, le dessin est composé en partie d'après l'influence de la *Doctrina Christiana* issue du concile de 1584 et se rattacherait également à la tradition néo-platonicienne en vigueur en Espagne à cette époque<sup>55</sup>. Santacruz Pachacuti Yamqui émettrait l'idée que les Incas possédaient un seul Dieu créateur du monde, suprême organisateur de l'univers, et qu'ils tendaient donc vers le monothéisme auquel tous les éléments naturels sont subordonnés<sup>56</sup>. Dans le diagramme de Santacruz Pachacuti Yamqui reproduit ci-dessus, la lumière et le soleil sont associés au Christ et non à Viracocha et, *in fine*, analyse Duviols, le chroniqueur offre « une réfutation du culte idolâtrique du soleil »<sup>57</sup>. Le Dieu conçu par les Incas ne ferait qu'annoncer la venue du Christ et l'auteur fabrique « contre les mythes indigènes d'origine, supposés inspirés par le démon, une histoire des Andes déterminée par la Providence divine<sup>58</sup> ». Pour Graulich et Núñez Tolin, ce dessin est de toute évidence d'inspiration chrétienne et affirmer qu'il s'inspire du fameux Temple du Soleil, le Coricancha, est selon eux « ni plus ni moins qu'un postulat »<sup>59</sup>.

#### 2.4. *Un rôle de passeur culturel*

À l'inverse, de nombreux auteurs ont postulé que l'influence andine prend le pas sur la vision chrétienne dans ces représentations des symboles astraux. Zuidema voit le diagramme comme un exemple de descendance parallèle, comme nous l'avons indiqué, avec le soleil et la lune en tant que premiers parents<sup>60</sup>. Pour Irene Silverblatt, le diagramme représente l'idéologie inca du parallélisme des genres avec l'Inca à la tête des institutions masculines sous le patronage du soleil et la reine, la *Coya*, à la tête des institutions féminines sous le patronage de la lune<sup>61</sup>. Cette idée est reprise par Constance Classen qui met en avant cette division entre droite/gauche, masculin/féminin, sacré/profane, terre/mer, soleil/lune dans le sens

---

<sup>54</sup> Duviols 1989, 71, 75-76.

<sup>55</sup> *Ibid.* 73.

<sup>56</sup> Santacruz Pachacuti Yamqui 1879, 231-240.

<sup>57</sup> Duviols 1989, 76.

<sup>58</sup> *Ibid.* 77.

<sup>59</sup> Graulich, Núñez Tolin 2000, 74-75.

<sup>60</sup> Zuidema 1977, 264.

<sup>61</sup> Silverblatt 1987, 54.

d'une interprétation de la cosmologie inca pré-hispanique<sup>62</sup>. Néanmoins, dans sa manière d'utiliser les symboles astraux et de les adapter, il est, à n'en pas douter, tributaire de la culture européenne chrétienne. Cette interprétation figurée du soleil et de la lune n'est pas l'apanage des Andes et c'est une tendance universelle, peut-être une des plus anciennes qui soit. Même Mercedes López-Baralt l'admet alors qu'elle est convaincue d'une « structure [mentale] typiquement andine » chez Poma de Ayala<sup>63</sup>. Certes, c'est une projection de sa culture et de sa pensée. Mais « n'oublions pas que cette représentation mentale du ciel est tout aussi européenne que précolombienne » d'après Cabos Fontana<sup>64</sup>, point de vue que nous partageons.

En effet, dans l'iconographie occidentale le soleil et la lune accompagnent certains thèmes religieux en particulier la Crucifixion. C'est un thème classique<sup>65</sup>. La première Crucifixion accompagnée du soleil et de la lune est visible dans l'Évangile syriaque de Ravula de 586 et elle devient fréquente à partir du IX<sup>e</sup> siècle, se raréfie au XV<sup>e</sup> siècle et ne dépasse que sporadiquement le début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup>. Soleil et lune sont aniconiques ou anthropomorphiques. Le christianisme maintient ainsi ces symboles déjà présents dans l'art antique et les utilise sous les mêmes formes que pendant l'Antiquité en conservant, par exemple, leur disposition symétrique à droite (soleil) (donc à gauche du spectateur) et à gauche (lune) (à droite du spectateur) de l'élément central même si ce principe souffre de nombreuses exceptions. Selon Deonna, cette configuration peut être expliquée de la manière suivante : la droite

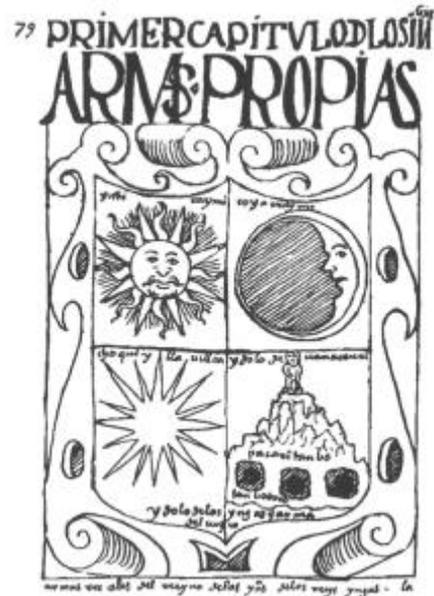


Figure 6 : PRIMER CAPITULO D [E] LOS INGAS: ARMAS PROPIAS

/ Ynti Raymi [fiesta del sol] / Coya Raymi [fiesta de la reina] / Choqui Ylla Uillca [el noble del rayo o de oro] / ýdolo de Uana Cauri / Pacari Tanbo / Tanbo Toco [los agujeros del tampu] / ýdolo de los Yngas y arma del Cuzco / armas reales del rreyno de las Yndias de los rreys Yngas / / Inti Raymi / Quya Raymi / Chuqi Illa Willka (Guaman Poma 1936, 79)

<sup>62</sup> Classen 1990, 43-48.

<sup>63</sup> López-Baralt, 1988, 205-206, 216, 240.

<sup>64</sup> Cabos Fontana 2000, 168.

<sup>65</sup> Deonna 1946, 13-44.

<sup>66</sup> Deonna 1947, 50 et 70.

représente la place d'honneur réservée à l'être le plus élevé en dignité et par glissement la droite équivaut à soleil, lumière, élément mâle et la gauche à la lune, c'est-à-dire la nuit. C'est un élément féminin et par conséquent la lune est associée à la Vierge et le soleil à Jésus. Ces astres proclament le caractère divin et affirment la qualité céleste de Dieu, son rôle de maître du monde et tous deux forment son escorte d'honneur.

Alors qu'aujourd'hui, les études vont dans le sens d'une acculturation profonde de Poma de Ayala - nous en avons donné quelques exemples - il faut sans doute réévaluer le fait qu'il exprime aussi des schèmes mentaux indigènes. Son mode de représentation et sa structure mentale sont en partie andins. S'y greffe l'influence de la culture européenne puisqu'il a une connaissance certaine des valeurs de l'Europe chrétienne et de leur codification.

Dans le f° 79 « Les armes royales du royaume des Indes des rois Incas » (figure 6 ci-dessus), analysé par Carlos González Vargas, Hugo Rosati Aguerre et Francisco Sánchez Cabello dont nous reprenons les principaux arguments, l'influence mixte des cultures andine et européenne est visible avec une certaine prépondérance locale<sup>67</sup>. L'héraldique européenne devient le support d'un blason inca où il associe soleil et lune précolombiens dans un dessin occidentalisé. À la manière espagnole, le blason résume l'histoire mythique des Incas. En haut à gauche, « Ynti Raymi », fête qui célèbre le soleil, à côté la fête de « Coya Raymi » en l'honneur de la lune ou de la reine ; sous le soleil, « Choqui Ylla Uillca » qui correspond à l'étoile du matin et sous la lune, trois idoles<sup>68</sup> : « Ydolo de Uana Cauri », « Pacaritambo » et « Tambotoco ». On peut également lire sous l'étoile « Ydolos de los Yngas y armas del Cuzco » et enfin tout en bas « Armas rreales del rreyno de las Yndias de los rreys Yngas ». Les trois premiers encadrés sont associés au domaine sacré céleste identifié grâce à la lune, le soleil, l'étoile du matin. Le quatrième renvoie à la sacralité liée à la terre et à l'origine des Incas. Comme le signale Poma de Ayala, le premier roi inca dit « que son père était le soleil, sa mère la

<sup>67</sup> González Vargas, Rosati Aguerre, Sánchez Cabello 2003, 83-84.

<sup>68</sup> Ici « idole » renvoie à une vision espagnole de la religiosité indigène et Poma de Ayala l'emploie plus sûrement selon la définition du dictionnaire de Covarrubias : « Quelque figuration, ou statue, laquelle on vénère pour sa ressemblance avec un faux dieu comme Jupiter, Mercure et les autres que révéraient les gentils, ou encore un démon ou une créature parmi celles que les Indiens et les autres barbares révèrent et adorent, poussés les uns et les autres par le démon ».

lune et son frère l'étoile. Et la première idole fut Uana Cauri, la suivante Tambotoco et une autre Pacaritambo. Et ils les adoraient et leur sacrifiaient » (80 [80]). Le paysage dessiné représente la montagne Pacaritambo, lieu sacré d'où surgirent les frères Ayar. Au sommet de la montagne sacrée, l'idole Guanacauri est visible et n'est



Figure 7 : *PREGUNTA EL AVTOR*, « *MA, VILLAVAI* [« *Pero, díganme* »] *ACHAMITAMA* » [Aymara : « *Tu llanto desde allí.* »] / *Pregunta autor* / / *Ma, wiltaway. / Jachanitama. / (Guaman Poma 1936, 366)*

autre que l'un des frères Ayar transformé en pierre<sup>69</sup>.

Alors, Poma de Ayala fut-il le symbole d'une acculturation profonde ou d'une pensée indigène ? À notre avis, la question ne doit pas être posée en ces termes. Il est préférable de rappeler que, malgré une influence occidentale certaine dans ses dessins, il propose surtout une synthèse où il mêle des idoles pré-hispaniques, les astres et une forme héraldique européenne dans le cas présent. Faisant référence à l'iconographie dans son œuvre, Rolena Adorno affirme avec justesse que d'un côté il utilise « le code artistique européen de l'iconographie religieuse chrétienne » et de l'autre « le système andin du symbolisme spatial qui organise la

composition des dessins »<sup>70</sup>. Ainsi, il traduit la classification tripartite andine du monde – *hanan pacha, cay pacha, uco pacha* – en termes chrétiens avec le ciel, le monde et l'enfer. Il veut intégrer le passé andin dans l'histoire chrétienne en introduisant des éléments iconographiques chrétiens dans les illustrations du monde andin. Ralph Bauer emploie l'expression « histoire "hybride" du monde » pour définir la chronique de Poma de Ayala puisqu'il connaît très bien l'histoire andine précolombienne et les mythes fondateurs et les insère, les fonde dans une trame historique et religieuse européenne<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> González Vargas, Rosati Aguerre, Sánchez Cabello 2003, 83-84.

<sup>70</sup> Adorno 1987, XXXV-XXXVI.

<sup>71</sup> Bauer 2001, 301.

## Conclusion

Pourquoi aborder le thème de la médiation chez Poma de Ayala ? Dans cette contribution, il ne s'agit pas de se prononcer sur laquelle des deux cultures influença le plus notre chroniqueur mais plus sûrement de montrer que c'est un homme qui évolue entre deux sociétés qui se méfient de lui et semblent le laisser en marge<sup>72</sup>. Ni « authentiquement » autochtone dans sa manière de s'exprimer, ni espagnol dans sa façon « d'adopter » le discours européen, il propose un message « hybride » dans un contexte de relations de pouvoir inégales<sup>73</sup>. Il est pertinent d'évoquer une hybridation culturelle avec une « importation » de « matériaux » andins dans une structure culturelle chrétienne et européenne mais l'inverse est également vrai : on assiste à une interpénétration entre les deux cultures. Le chroniqueur adopte les représentations occidentales des astres solaire et lunaire puis transpose ces schèmes issus de la tradition occidentale à l'histoire pré-hispanique. Le fait de s'adresser au roi en castillan et de titrer son ouvrage « *primer* » et « *nueva* » suggère qu'il se voit lui-même comme un cas unique d'hybridation culturelle et que son but est bien d'apparaître en tant que médiateur entre deux cultures radicalement différentes<sup>74</sup>.

Mais sa situation est inconfortable dans son propre pays. Nourri à la source européenne et catholique, tout autant qu'influencé par sa culture d'origine, il apparaît en quelque sorte comme un médiateur culturel isolé à la marge des deux sociétés, indien de naissance et en partie culturellement espagnol. Georges Lobsiger a ce mot très juste : « Il n'est plus un Indien, il ne sera jamais un Espagnol. C'est un type de transition »<sup>75</sup>. Sa place n'est pas bien définie et cette sollicitation montre son désir de s'intégrer pleinement dans la société coloniale en tant que médiateur. Surtout, il attend une reconnaissance de sa qualité supposée de gentilhomme de la part de l'autorité suprême, par-delà les mers puisque cela est impossible sur place, au Pérou. Métissé par sa culture et ses lectures, le plus beau symbole de sa double appartenance et du rôle qu'il entend jouer est visible dans le f° 366 où il se

---

<sup>72</sup> Il manque beaucoup d'éléments pour juger d'une mentalité typiquement andine ou essentiellement occidentale de Poma de Ayala. On ne sait pas ce qu'il étudia ni quelle formation intellectuelle lui fut dispensée, ce qui ne permet pas de conclure quelle culture exerça exactement le plus d'influence sur lui et le façonna.

<sup>73</sup> Bhabha 1994, 102-122.

<sup>74</sup> Bauer 2001, 304.

<sup>75</sup> Lobsiger 1978, 42, 26.

représente habillé à l'espagnole, au milieu d'un groupe d'Indiens parmi lesquels il recueille la tradition orale de ses ancêtres (figure 7 ci-dessus). Son air détaché, ses vêtements à la mode espagnole, sa posture et son air docte sont comme les symboles qu'il est à la fois dans et hors de sa culture d'origine. Il s'octroie une fonction de passeur culturel.

Enfin, Poma de Ayala ne cesse de rappeler constamment et avec insistance les services rendus par son père, issu de vieille noblesse. Comme lui, il est prêt à faire don de sa personne pour diriger la vice-royauté du Pérou au nom du souverain espagnol. Sa prestigieuse ascendance le prédisposerait à ce poste et il n'hésite pas à se comparer au duc d'Albe (736 [750]) et à présenter son père comme le frère du roi d'Espagne (818 [832]). Il s'attribue un rôle d'intermédiaire mais c'est surtout un métis culturel non dénué d'arrière-pensées. En effet, il n'est pas vain de croire qu'il agit surtout en opportuniste en tentant de profiter de son rôle de *lengua* pour écrire au souverain au nom de la population indienne et ainsi obtenir quelques prébendes de la Couronne. Il veut prouver au roi le bien-fondé de sa mission et de ses prétentions politiques et patrimoniales afin d'obtenir la restitution de ce qu'il considère comme ses biens. Comme l'écrit Sophie Plas, « la chronique devient un élément de justification d'une cause socio-économique »<sup>76</sup>. Néanmoins, au-delà des considérations propres à l'auteur, l'ouvrage offre un formidable exemple d'hybridation culturelle et de dialogue, même asymétrique, entre deux cultures.

## Références bibliographiques

- Adorno, Rolena, 1979-1980, « *The Nueva corónica y buen gobierno. A New Look at the Royal Library's Peruvian Treasure* », *Fund og Forskning*, 24, p. 7-28.
- Adorno, Rolena, 1980, « La redacción y enmendación del autógrafo de la Nueva corónica y buen gobierno », John Victor Murra - Rolena Adorno (éd.), Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Mexico, Siglo veintiuno, p. XXXII-XVLI.
- Adorno, Rolena, 1987, « Waman Puma : el autor y su obra », *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, Rolena Adorno, John V. Murra, Jorge L. Urioste (éd.), Madrid, Historia 16, I, p. XVII-XLVII.
- Adorno, Rolena, 1989, *Cronista y príncipe. La obra de Don Felipe Guaman Poma de Ayala*, Lima, Pontificia Universidad.

---

<sup>76</sup> Plas 1996, 114.

- Adorno, Rolena, 2000, *Guaman Poma. Writing and resistance in colonial Peru*, Austin, University of Texas Press.
- Adorno, Rolena et Boserup, Ivan, 2008, « The Making of Murúa *Historia General del Piru* », *The Getty Murúa. Essay on the Making of Martín de Murúa's Historia General del Piru*, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16, Thomas Cummings et Barbara Anderson (éd.), Los Angeles, Getty Publications, p. 7-76.
- Alberdi Vallejo, Alfredo, 2008, « Los últimos documentos coloniales relacionados con Guaman Poma. Los curacas rebeldes de Huamanga 1662-1664 », *Revista electrónica virtual Runa Yachachiy*, Berlin, 2008, p. 1-28. url : [www.alberdi.de/DOCSGPOMA,270808.pdf](http://www.alberdi.de/DOCSGPOMA,270808.pdf) (consulté le 6 décembre 2012).
- Ballesteros-Gaibros, Manuel, 1978-79, « Relación entre Fray Martín de Murúa y Felipe Huamán Poma de Ayala », *Amerikanistische Studien. Festschrift für Hermann Trimborn. Estudios americanistas. Libro jubilar en homenaje a Hermann Trimborn*, Roswith Hartmann et Udo Oberem (éd.), Saint Augustin, Institut Anthropos, I, p. 39-47.
- Ballesteros-Gaibros, Manuel, 1981, « Dos cronistas paralelos. Huamán Poma y Martín de Murúa (confrontación de las series reales gráficas) », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, IX.10, p. 15-66.
- Bauer, Ralph, printemps 2001, « "EnCountering" Colonial Latin American Indian Chronicles : Felipe Guaman Poma de Ayala's History of the "New" World », *American Indian Quarterly*, 25-2, p. 274-312.
- Bhabha, Homi K., 1994, *The Location of Culture*, Londres, Routledge.
- Bodin, Yvon, 1966, *Saint Jérôme et l'Église*, Paris, Beauchesne.
- Cabos-Fontana, Marie-Claude, 2000, *Mémoire et acculturation dans les Andes. Guaman Poma de Ayala et les influences européennes*, Paris, L'Harmattan.
- Classen, Constance, 1990, *Inca Cosmology and the Human Body*, Ph. D., Mc Gill University, Montréal.
- Classen, Constance, 1993, *Inca Cosmology and the Human Body*, Salt Lake City, University of Utah Press.
- Cobo, Bernabe, 1964, *Historia del nuevo mundo*, Francisco Mateos (éd.), Madrid, Atlas.
- Condarco Morales, Ramiro, 1967, *Protohistoria andina propedéutica*, Oruro, Editorial de la Universidad Técnica de Oruro.
- Deonna, W, 1946, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique (premier article) », *Revue de l'histoire des religions*, 132/1-3, p. 5-47.
- Deonna, W, 1947, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique (deuxième article) » *Revue de l'histoire des religions*, 133/1-3, p. 49-102.
- Dorsinfang-Smets Annie, 1965, « Les cultes solaires aux Amériques à l'époque de la conquête espagnole », *Le soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, p. 363-380.
- Duviols, Pierre, 1989, « Religions et sociétés de l'Amérique du Sud (région andine) », *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire*, 98, p. 70-78.
- Françon, Marcel, mars 1945, « Un symbole de l'Église catholique : Luna », *Modern Language Association*, 60-1, p. 59-65.

- González Holguín, Diego, 1608, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qqichua o del Inca*, Lima, Francisco del Canto.
- González Vargas, Carlos, Rosati Aguerre, Hugo et Sánchez Cabello, Francisco, 2003, *Guaman Poma. Testigo del mundo andino*, Santiago, LOM Ediciones.
- Graulich Michel, Núñez Tolin Serge, 2000, « Les contenus subliminaux de l'image chez Felipe Guaman Poma de Ayala », *Journal de la Société des Américanistes*, 86, p. 67-112.
- Gruzinski, Serge, 1999, *La pensée métisse*, Paris, Fayard.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe, 1936, *Nueva Corónica y Buen Gobierno (Codex péruvien illustré)*, Paris, Institut d'Ethnologie.
- Gullberg, Steven Roland, 2009, *The cosmology of Inca huacas*, PhD thesis, James Cook University.
- Husson, Jean-Philippe, 2012, « L'autocensure chez les chroniqueurs de l'Amérique espagnole coloniale. Le cas de Felipe Guaman Poma de Ayala », *Escritural. Ecritures d'Amérique latine*, 5, [en ligne] (consulté le 10 novembre 2012) <http://www.escritural.eu/>
- Inca Garcilaso de la Vega, 1633, *Le commentaire royal ou l'histoire des Yncas, roys du Peru*, Paris, Chez Augustin Courbé.
- Isidore de Séville, 2002, *Traité de la nature*, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes.
- Kolding Nielsen, Erland, 2001, « Presentación », Rolena Adorno (éd.), *Guaman Poma and his illustrated chronicle from colonial Peru. From a century of scholarship to a new area of reading. Guman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial. Un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, p. 8-9.
- Lobsiger, Georges, mars 1960, « Felipe Guaman Poma de Ayala », *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, 19, p. 6-32.
- Lobsiger, Georges, 1963, « La légitimité de la souveraineté des rois d'Espagne sur l'ancien royaume des Incas d'après *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno* de l'Indien Felipe Guaman Poma de Ayala », *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, 25, p. 34-54.
- Lobsiger, Georges, 1978, « La fin de l'indianité péruvienne vue à travers *El primer nueva coronica i buen gobierno* compuesto por Don phelipe Poma Guaman de Aiala principe (1613-1615) », *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, 42, p. 23-45.
- Lohmann Villena, Guillermo, 1945, « Una carta inédita de Huamán Poma de Ayala », *Revista de Indias*, 20, p. 325-327.
- López-Baralt, Mercedes, 1988, *Icono y Conquista. Guaman Poma de Ayala*, Madrid, Hiperión.
- Mazzoti, José Antonio, 2008, *Incan Insights. El Inca Garcilaso's Hints to Andean Readers*, Madrid, Iberoamericana.
- Ossio, Juan M., 1998, « El original del manuscrito Loyola de Fray Martín de Murúa », *Colonial Latin American Review*, 7-2, p. 271-278.
- Pereyra Chávez, Nelson, 1997, « Un documento sobre Guaman Poma de Ayala existente en el Archivo Departamental de Ayacucho », *Histórica* 21, 2, p. 261-270.
- Pérez Cantó, María Pilar, 1996, *El Buen Gobierno de don Felipe Guamán Poma de Ayala*, Quito, Abya Yala.

- Plas, Sophie, 1996, « Une source européenne de la *Nueva coronica y buen gobierno* de Guaman Poma », *Journal de la Société des Américanistes*, 82, p. 97-116.
- Porras Barrenechea, Raúl, 1948, *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*, Lima, Editorial Lumen.
- Pratt, Mary Louise, 1992, *Imperial Eyes : Travel and Transculturation*, Londres, Routledge.
- Pratt, Mary Louise, 1994, « Transculturation and autoethnography : Peru, 1615/1980 », Francis Barker - Peter Hulme - Margaret Iversen (éd.), *Colonial discourse/postcolonial theory*, Manchester, Manchester University Press, p. 24-46.
- Prévôtet, Audrey, 2011, « Recodification et hybridation culturelle dans la *Nueva Corónica* (Pérou, 1615) de Felipe Guamán Poma de Ayala », Nicole Fourtané - Michèle Guiraud (éd.), *Emprunts et transferts culturels dans le monde luso-hispanophone : réalités et représentations*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, p. 401-413.
- Ramnoux, Clémence, 1965, « Héliocentrisme et christocentrisme (sur un texte du Cardinal de Bérulle) », *Le soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, p. 447-461.
- Santacruz Pachacuti Yamqui, Juan de, 1879, « Relación de Antigüedades desde Reyno del Pirú », *Tres relaciones de Antigüedades Peruanas*, Madrid, Imprenta y Fundicion de M. Tello, p. 229-328.
- Schvalenberg, Henricum, 1592, *Aphorismi hieroglyphici*, Lipsiae, Voegelinianis.
- Silverblatt, Irene, 1987, *Moon, Sun and Witches : Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*, Princeton, Princeton University Press.
- Stern, Steve J., décembre 1978, « Algunas consideraciones sobre la personalidad histórica de Don Felipe Guaman Poma de Ayala », *Histórica*, II-2, p. 225-228.
- Thomas, Jérôme, 2006, « Le corps dans la pensée quechua », *Corps*, 1, p. 73-79.
- Urioste, Jorge L., 1987, « Los textos quechuas en la obra de Waman Puma », John V. Murra - Rolena Adorno - Jorge L. Urioste (éd.), *Nueva crónica y buen gobierno*, par Felipe Guamán Poma de Ayala, Madrid, Historia 16, p. LXV-LXXVII.
- Urton, Gary, 1981, *At the Crossroads of the Earth and the Sky : An Andean Cosmology*, Austin, University of Texas Press.
- Urton, Gary, 2004, *Mythes incas*, Paris, Seuil.
- Van de Guchte, Maarten, 1993, « Invención y asimilación. Los grabados europeos como modelo para los dibujos de Felipe Guaman Poma », *Historias*, 29, p. 143-160.
- Wachtel, Nathan, mai-août 1971, « Pensée sauvage et acculturation. L'espace et le temps chez Felipe Guaman Poma de Ayala et l'Inca Garcilaso de la Vega », *Annales E.S.C.*, 3 et 4, p. 793-840.
- Zuidema, R. Tom, 1977, « The Inca Kinship System : A New Theoretical View », *Andean Kinship and Marriage*, R. Bolton et F. Mayer (éd.), Washington, American Anthropological Association, p. 240-281.



# Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya

Olga Picún <sup>1</sup> - Universidad  
Nacional Autónoma de México

**Resumen :** En los años sesenta la música popular uruguaya experimenta un significativo proceso de cambio, paralelamente a la gestación y desarrollo de la dictadura cívico-militar, que se extiende hasta 1984. En el marco de una dialéctica entre la renovación conceptual e ideológica de la música, el candombe se convierte en un referente indiscutible en la construcción de las identidades de los uruguayos y en un factor de crítica al orden impuesto.

Arte, política, sociedad, represión, censura, migración forzada, exilio, transculturación.

**Titre :** Changement, identité et critique sociale: le candombe dans le mouvement de la Musique Populaire Uruguayenne

**Résumé et mots clés :** Dans les années soixante, la musique populaire uruguayenne a commencé un exceptionnel processus de changement, en parallèle à la formation et au développement de la dictature civique et militaire, qui dura jusqu'en 1984. Dans le contexte d'une dialectique entre le renouvellement conceptuel et le renouvellement idéologique de la musique, le candombe devient une composante indiscutable de la construction de les identités des Uruguayens et un élément de critique de l'ordre imposé.

Uruguay, art, politique, société, répression, censure, migration force, exil, acculturation.

**Title:** Change, identity and review: Candombe in the movement of the Uruguayan Popular Music

**Abstract and keys:** In the sixties, Uruguayan Popular Music experienced an exceptional process of change, in a parallel course to the raise and development of civic-military dictatorship, which runs until 1984. In the environment of the dialectic between conceptual and ideological renewal of music, the Candombe grows as an undeniable component of the construction of identity for the Uruguayans and at the same time as an element of criticism to the established order.

Art, politics, society, repression, censorship, forced migration, exile, acculturation.

## Introducción

La producción musical uruguaya experimenta en los años sesenta un significativo proceso de cambio, que se objetiva en las propuestas de los artistas más jóvenes, quienes desarrollan al menos una parte de su actividad en el ámbito de la

---

<sup>1</sup> Olga Picún es doctora y maestra en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, maestra en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciada en Musicología por la Universidad de la República de Uruguay. En este país es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado *La mala hierba. Músicos en la ciudad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana de México (en prensa), «El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios», en *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012 (en coautoría con Consuelo Carredano); «La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión», en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música (PIM)*, núms. 3-4, 2010. [opicun@eumus.edu.uy](mailto:opicun@eumus.edu.uy)

música popular<sup>2</sup>. Este proceso se sustenta en una dialéctica entre la renovación conceptual e ideológica de la música, dentro de las mayores libertades estéticas y técnicas posibles, y la evidente construcción de identidades locales. De esta forma se define no una corriente estética sino un movimiento artístico centrado en la música, a través del cual se manifiesta la crítica al orden político, social, económico o cultural. Este movimiento se conoce como Música Popular Uruguaya, si bien el nombre más extendido en los círculos mediáticos y en las categorías de la industria discográfica ha sido el de Canto Popular<sup>3</sup>.

En la expresión de los componentes de la mencionada dialéctica el *candombe* constituye un referente de indiscutible relevancia, puesto que permite una trascendente resignificación y refuncionalización de los contenidos musicales y simbólicos, presentes en la cultura uruguaya. Si bien a lo largo del siglo XX el *candombe* había formado parte de diferentes manifestaciones musicales, tanto populares como de élite, es en el marco de la incipiente dictadura cívico-militar cuando esta práctica adquiere otros significados, y comparte con la Música Popular Uruguaya<sup>4</sup> un proceso de redimensionalización, tendiente a la masificación.

## El *candombe*

Una buena parte de las manifestaciones culturales de trascendencia y arraigo en América son consecuencia de las migraciones forzadas, que inician a finales del

---

<sup>2</sup> Este estudio se basa en el análisis de un conjunto de piezas musicales, de manera que la audición de las mismas es un complemento ineludible de la lectura. En los casos en que la música se encuentra accesible en Internet se indica al pie de página la dirección. Un antecedente directo de este artículo es la tesis de maestría que realicé en la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, el artículo «La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión» (2010) aborda aspectos del movimiento de la Música Popular Uruguaya. Ambos trabajos están disponibles en Internet.

<sup>3</sup> Un dato importante a tener en cuenta es que esta denominación aparece por primera vez en un disco (*Canto Popular*, 1969) de José Carbajal «El Sabalero» (Colonia, 1943-Canelones, 2010), con el propósito de diferenciar las nuevas propuestas musicales dentro de un «estilo folclórico», que hasta ese entonces había predominado, y continuaba haciéndolo, en Uruguay. Aunque este término se hace extensivo en los años ochenta a todo el movimiento de la Música Popular Uruguaya, no refleja el total de la producción del mismo. Por otra parte, en ciertos ámbitos y medios de comunicación el término adquiere un tono despectivo, acaso porque algunos músicos se dedican a reproducir los estilos desarrollados e impuestos en los años sesenta y setenta por quienes se encuentran en ese momento en el exilio o pesa sobre ellos la censura. De esta forma, al evitar el riesgo de las nuevas propuestas creativas, tales músicos acaparan los espacios de circulación y consumo de la música popular, al mismo tiempo que se alejan del sentido renovador del movimiento. (Picún 2010, 33-44)

<sup>4</sup> A partir de aquí me referiré a la Música Popular Uruguaya como MPU.

siglo XV. En el ámbito de la música, los rituales y las fiestas realizados en las distintas regiones del continente por los migrantes forzados procedentes de África subsahariana, los cantos acompañando largas jornadas de trabajo y la retroalimentación cultural, entre otros factores, inciden en el desarrollo de géneros, estilos, ritmos o prácticas cuya relevancia es indiscutible. El son en Cuba, el blues en Estados Unidos, la cumbia en Colombia, el samba en Brasil y el candombe en Uruguay son ejemplos de las transformaciones que la red de culturas africanas experimenta, a través del vínculo con la diversidad del continente americano.

El candombe es un complejo de música y danza, derivado de los procesos de transculturación que tienen lugar en Montevideo y en Buenos Aires, a partir de dichas migraciones forzadas. Es de hacer notar que, además de esta circunstancia de compartir en cierto momento la práctica del candombe, el vocablo se utiliza tanto en Argentina como en Brasil para designar otras manifestaciones musicales con un origen cercano al referido candombe; asimismo, la ejecución del tambor, su principal instrumento, trasciende el espacio geopolítico de Uruguay<sup>5</sup>. No obstante, desde hace varias décadas este complejo de música y danza constituye uno de los principales componentes culturales identitarios de los uruguayos y no así de los habitantes de otros estados nacionales o regiones culturales. Este sentido de pertenencia alcanza su mayor legitimidad institucional cuando el candombe es declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad (2009) a propuesta de Uruguay, estableciendo de este modo una diferencia con el carácter rioplatense de otras prácticas, entre ellas, el tango y un conjunto de géneros musicales asociados a tradiciones rurales<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Esto se debe fundamentalmente a la alta emigración que ha existido en Uruguay, siendo la dictadura cívico-militar un factor determinante. Si bien la disolución de las cámaras se produce el 27 de junio de 1973, la represión y la censura ocurren desde la década de 1960 y trascienden una supuesta vuelta a la democracia, objetivada en las elecciones generales de 1984, en tanto éstas se llevan a cabo con la proscripción de los candidatos de ideología progresista y los partidos políticos de izquierda. Un hecho a tener en cuenta es que el exilio que provocó la dictadura en Uruguay es proporcionalmente mayor al de Brasil, Chile y Argentina, en las mismas circunstancias.

<sup>6</sup> Actualmente en Uruguay más del 9% de la población reconoce – con cierta independencia fenotípica – su ascendencia africana. Aunque este porcentaje es alto no determina la existencia de una cultura negra y una cultura blanca netamente diferenciadas, dado que la realidad social en este país no es tan sencilla, ni acepta la aplicación de categorías inflexibles para definirla. Por un lado, si comparamos con la diversidad de otros países de América con población indígena, negra, blanca o mestiza, podemos entender a la sociedad uruguaya como relativamente homogénea. Por otro, frente a la condición social de los individuos, no sólo es una sociedad de clases al mejor estilo capitalista, sino que arrastra secuelas de la esclavitud, en tanto los descendientes africanos no han trascendido los

El término *candombe*, que en el siglo XIX constituye uno de los vocablos utilizados para designar los « bailes y músicas » realizados en Montevideo y en Buenos Aires por los esclavos africanos y sus primeros descendientes, así como los lugares donde estos bailes se efectúan<sup>7</sup>, presenta en Uruguay no menos de tres acepciones.

La primera acepción refiere precisamente a las prácticas que la comunidad afro-descendiente desarrolla a lo largo de los siglos XX y XXI, cuyo origen se encuentra en los aludidos *candombes*. Destaco, sin embargo, que la continuidad entre ambos es parcial, puesto que aquellos *candombes* se dejaron de practicar en la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, Lauro Ayestarán ubica hacia 1875 el final de una segunda etapa en el desarrollo del *candombe* y el surgimiento de una tercera, caracterizada por la *comparsa de carnaval*<sup>8</sup>. Esta transición, sin lugar a dudas, es compartida inicialmente por ambas orillas del Río de la Plata; pero la diferencia radica en lo siguiente: mientras que en Montevideo la *comparsa de carnaval* se convierte, durante la primera mitad del siglo XX, en uno de los espacios socialmente más extendidos de manifestación del *candombe*, asegurando así su transmisión, en Buenos Aires ésta no sobrevive el cambio de siglo<sup>9</sup>. El musicólogo argentino Norberto Cirio señala « cómo en los carnavales porteños los negros fueron participando cada vez menos a raíz de la aparición de las *comparsas de falsos negros*<sup>10</sup> y las burlas que estos les propinaban<sup>11</sup> ». En Buenos Aires, este abandono de la *comparsa* por los descendientes africanos se traduce en la desaparición del

---

límites de la subalternidad y continúan siendo víctimas del racismo y de otras formas de injusticia social. No obstante, tampoco es posible sostener la idea de una división de clases netamente racial, dado que la condición de subalternidad no es una característica exclusiva y restringida a la población que se reconoce como afro-descendiente. Lo incuestionable y socialmente consensuado es el peso del componente africano en el *candombe*, entendido como el resultado de un proceso de transculturación. Es decir, el *candombe* se identifica netamente con la población afro-descendiente, aunque al mismo tiempo se reconoce como parte fundamental en la construcción identitaria de todos los uruguayos.

<sup>7</sup> Goldman 2003, 46.

<sup>8</sup> Este tipo de *comparsa* se conoce con el nombre de *Sociedad de negros y lubolos*. El término *lubolo* se ha utilizado para designar a los blancos disfrazados de negros.

<sup>9</sup> La *comparsa de carnaval* muestra hasta el día de hoy un claro nexo con las prácticas realizadas en el siglo XIX, lo cual se torna evidente por la presencia de varios personajes: *gramillero*, *mama vieja*, *escobero*. El espectáculo elaborado anualmente para el carnaval desarrolla temáticas vinculadas al pasado africano, colonial, al Uruguay independiente o al presente, donde la denuncia de la injusticia social ocupa un lugar prácticamente ineludible.

<sup>10</sup> Es decir, los *lubolos*.

<sup>11</sup> Cirio 2007.

candombe del carnaval.

La segunda acepción del término candombe refiere a la polirritmia resultante de la interacción de tres tambores de diferente diámetro, rango de frecuencias (agudo, medio o grave) y función dentro de un conjunto que lleva el nombre de cuerda. Una cuerda se forma con al menos un representante de cada tipo de tambor, aunque los conjuntos pueden sobrepasar los treinta o cuarenta, conservando ciertas proporciones por instrumento. Estos tambores – denominados de menor a mayor: chico, repique y piano – tienen forma de barril y una sola membrana tradicionalmente de lonja de animal clavada con tachuelas, de manera que la afinación (templado) se lleva a cabo mediante la aplicación de calor directo<sup>12</sup>.

La técnica de ejecución de este instrumento – con mano y palo – admite la percusión de la caja de resonancia con el palo, lo que constituye un componente estructural del toque. Esta posibilidad, denominada hacer madera o hacer tabla, muestra una gama de motivos rítmicos asociados a la clave, de manera que otorga una mayor riqueza métrica y tímbrica a la sonoridad del candombe, a la vez que define la estructura y la dinámica de una llamada de tambores<sup>13</sup>.

Durante un toque en situación de llamada callejera el ejecutante se desplaza con el tambor colgado hacia un lado, de manera que el instrumento se apoya en una de sus piernas. Este paso de llamada es ilustrado por Jaime Roos (Montevideo, 1953) en *Pirucho*, canción a la que también me referiré más adelante:

Camino del mar los vieron bajar rengueando  
llevados por la maroma de la legión  
Adónde será que fueron a dar rengueando  
puteando en el entrevero de un caracol<sup>14</sup>

La estructura global de una llamada de tambores tiene tres secciones: comienzo o arranque, desarrollo y final, siendo la primera y la última muy breves,

---

<sup>12</sup> Desde hace décadas se utilizan como membrana también materiales sintéticos e industrializados, los cuales requieren de tensores. Asimismo, en estudios de grabación o en espectáculos realizados en espacios cerrados, los tambores con parche de cuero también suelen usar tensores, por la incomodidad e inestabilidad que representa el templado con fuego.

<sup>13</sup> El término llamada se usa tanto para designar la acción de tocar percusiones al ritmo de candombe, como para referirse a las cuerdas de tambores desplazándose por las calles.

<sup>14</sup> El caracol es una figura coreográfica realizada comúnmente por la cuerda de tambores en los desfiles de carnaval.

aunque tan significativas como la segunda<sup>15</sup>. El comienzo incluye, a la vez, una serie de eventos que parten del establecimiento del pulso inicial, con todos los tambores haciendo madera durante al menos un ciclo completo, correspondiente a la frase rítmica de los pianos<sup>16</sup>. El desarrollo es de larga duración y presenta en el transcurso cambios de velocidad e intensidad, determinados por componentes musicales, asociados eventualmente a indicaciones gestuales o verbales, que proporciona el líder del grupo o jefe de la cuerda. Es importante señalar que la interacción entre los distintos tambores mantiene una dinámica de llamada-respuesta, sustentada en la alternancia entre los repiques que se llaman entre sí<sup>17</sup>, ocupando un plano de relevancia sonora por espacio de uno o más ciclos rítmicos. De esta manera, mientras un repique destaca en volumen con su repicado los demás tienden a hacer madera o toques de baja intensidad. Este modo de interacción entre los repiques constituye una dinámica de conjunto, donde todos los instrumentos participan en el diálogo. El desarrollo, por su parte, deriva en un proceso que conduce al final de una sección o del total de la llamada: se produce un aumento de intensidad seguido de una disminución de la misma, con el propósito de que se oiga la fórmula característica del corte realizada por el repique, y finalmente el remate con todos los instrumentos en sincronía<sup>18</sup>.

En su tercera acepción la palabra *candombe* designa una canción o pieza instrumental construida sobre el ritmo de los tambores. Al respecto, Coriún Aharonián señala que en la segunda mitad del siglo XX los *candombes* tienen la característica de ser « compatibles en su estructura rítmica con el entramado – explícito o implícito – de la « llamada » de tamboriles de la tradición afro-montevideana y plausibles de ser superpuestos a ese entramado – una compleja interacción de comportamientos diferenciados<sup>19</sup> ». En mi opinión, esta idea de compatibilidad entre la rítmica de las piezas musicales y la resultante de la interacción de los tambores significa que, en ocasiones, la presencia del *candombe* en la MPU es de una gran sutileza. Es decir, se muestra apenas sugerida por algunos

---

<sup>15</sup> Sobre este tema ver Picún 2010 (a).

<sup>16</sup> Para profundizar en los toques de los tambores el lector podrá remitirse a Ferreira 1997.

<sup>17</sup> Ferreira 1997, 169.

<sup>18</sup> Sobre este proceso musical ver Jure y Picún 1992.

<sup>19</sup> Aharonián 1992, 15-17.

componentes musicales, susceptibles de asociarse, en este contexto sociocultural, al candombe.

Una selección de canciones – acaso arbitraria – en el ámbito de esta tercera acepción constituye el objeto de análisis del presente trabajo. Aun cuando los músicos abordados en relación al movimiento de la MPU representan un pequeño porcentaje del total, permiten una aproximación a los modos de apropiar el candombe, sea como expresión de identidad, crítica o cambio.

### **El candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya**

Durante el siglo XX y hasta alrededor de 1960, el candombe se expresaba fundamentalmente en dos eventos tradicionales, efectuados en espacios públicos: el carnaval, como una práctica del conjunto de los montevideanos, y las llamadas de tambores por algunos barrios, que reunían sobre todo a la comunidad afrodescendiente. A la vez, no era socialmente reconocido entre las músicas de tradición popular, agrupadas bajo la controvertida noción de folclore – en tanto el término se aplicaba exclusivamente a las manifestaciones de origen rural –, sino como la « expresión de una raza » minoritaria y marginal. No obstante, en la década del treinta el candombe se incorporaba a los espacios de la música popular, integrándose a los repertorios de las orquestas de tango u orquestas típicas, de los que desaparecía antes de 1960. En este ámbito, no pocas letras de candombes asociaban la negritud a lo socioculturalmente degradante o indecoroso. Un ejemplo es *El viaje del negro* (1936) de Alberto Mastra (Montevideo, 1909-1976), del cual transcribo las últimas estrofas:

Negra, candombera del alma  
 Negra, cuando falte de aquí  
 piensa en tu negrito ausente  
 y portate decente  
 que después la gente  
 comienza a decir así:  
 Que a mi negra  
 dicen que la vieron  
 con el mismo morenito  
 de corbata colorada  
 rancho de paja

zapatos y pantalón blanco  
 y se fueron al candombe  
 y a las cuatro horas salieron así  
 ¡dando tumbos!  
 Y la negra le cantaba al negro  
 ¡Agarrá coraje que mi negro está de viaje!<sup>20</sup>

En la segunda mitad de la década del cincuenta el reconocido músico con ascendencia africana, de seudónimo Pedrito Ferreira (Montevideo, 1910-1980), compositor de candombes y director, por esa misma época, de la comparsa de carnaval del barrio Palermo – Fantasía Negra –, funda su propia orquesta: Pedro Ferreira y su Cubanacán. Esta orquesta, que reproduce el estilo de la exitosa Lecuona Cuban Boys, y los candombes de Ferreira se convierten en las principales influencias de las Sociedades de negros y lubolos, así como de los candombes con tal referente estilístico<sup>21</sup>. Una de las piezas emblemáticas de Pedrito Ferreira es *La llamada*:

Ahí viene la llamada marcando el compás  
 se escuchan los tambores qué sabroso van  
 contagian a mi cuerpo, su ritmo dulzón  
 y está de fiesta todo el corazón  
 La gente se alborota al oír su sonar  
 el barrio se enloquece y se pone a bailar  
 y todo el mundo goza al compás de los cueros  
 sintiendo la llamada que pasa y se va  
 Negra, ¿dónde están mis guantes  
 mi galera'e felpa, mi viejo bastón?  
 Negra, ¿dónde están mis lentes  
 mi camisa a raya y mi frac pintón?

---

<sup>20</sup> Alberto Mastra, «El viaje del negro».

<sup>21</sup> Los candombes compuestos hacia mediados de los años sesenta por Manolo Guardia (Montevideo, 1938) y Georges Roos (Francia, 1925-¿España?, 1995), *Palo y tamboril*, *Cheché* y *Yacumenza*, son algunos ejemplos. Estos músicos buscan insertar en el mercado un producto denominado Candombe de Vanguardia. A pesar de que en su momento este emprendimiento tiene poco éxito, las canciones se convierten en estándares y se integran a los repertorios de los grupos de candombe, que recrean la comparsa de carnaval; entre ellos Bantú (1971), dirigido por Tomás Olivera Chirimini.

En una entrevista realizada en el año 1994, Georges se expresaba sobre componente de jazzístico en el particular estilo de esta propuesta: «*Palo y tamboril* era como definir el candombe en un par de palabras. Era, en cierto modo, el reconocimiento de una cosa autóctona, pero una cosa proyectable. La idea era proyectar. De ahí que yo insistía en hacerlo con orquesta grande la primera vez [con el Grupo del Plata], y con voces y americanizarlo – no tengo ningún reparo en decirlo, porque para proyectarlo afuera había que hacerlo así –. Había que jazzearlo un poco, digamos. Que era a lo que estábamos acostumbrados, esas grandes orquestas americanas que visten». (Peraza 1998, 38)

Negra, dame la maleta  
 porque los morenos ya están por llegar  
 Pronto que me voy con ellos  
 desde Noche Buena hasta Navidad<sup>22</sup>.

Los componentes del vestuario describen a una figura de los antiguos candombes, integrada a la comparsa carnaval. Se trata del gramillero, que encarna a dos personajes, el curandero y el rey. Con movimientos que sugieren torpeza y pérdida del equilibrio, el gramillero desarrolla un juego de seducción con la mama vieja – voluminosa, ágil y dinámica –, la reina en los candombes del siglo XIX.

Desde el punto de vista musical *La llamada* plantea la presencia inevitable del candombe, en términos estructurales, métricos y tímbricos, aun cuando los alientos metal tienen un papel protagónico, expresando así la ya señalada influencia estilística caribeña. La introducción está rítmicamente definida por la madera del candombe, mientras que el desarrollo se sustenta en una llamada de tambores, convertida en el único plano sonoro del extenso proceso con el cual finaliza la canción.

La práctica de incluir tambores en escena – tal como sucede en grabación original de *La llamada* –, que Ferreira comparte con la comparsa de carnaval, pierde vigencia en el ámbito del movimiento de la MPU hasta los años ochenta en que se vuelve recurrente en espectáculos y grabaciones. Si bien el candombe constituye – al menos para un sector de este movimiento – un importante recurso de expresión de una multiplicidad de significados, la tendencia a evitar o a diluir su forzosa asociación al carnaval conduce, por un lado, a prescindir de los tambores en escena; por otro, a reformular el carácter festivo de las canciones, que predomina hasta ese entonces.

De esta manera, la reelaboración de los contenidos temáticos, inclinados al desarrollo de aspectos muy locales, da cabida a la crítica y a la denuncia. Las nuevas y variadas propuestas definen un espacio de resistencia simbólica en el cual el candombe funciona como vehículo de discursos, sean explícitos u ocultos<sup>23</sup>, sustentados en la propia historia de los africanos y sus descendientes en Uruguay. Es decir, aun cuando las letras de las canciones no muestren contenidos políticos o de

---

<sup>22</sup> Pedrito Ferreira, «La llamada».

<sup>23</sup> Sobre el discurso oculto, ver Scott 2000.

crítica social, la apropiación del candombe en este contexto es en sí misma un medio para cuestionar a los sectores más racistas, conservadores y reaccionarios de la sociedad.

Es importante destacar, sin embargo, que la resistencia simbólica no es una prerrogativa del movimiento de la MPU, debido al marco sociopolítico en que se desarrolla. *Candombe roto*, por ejemplo, es una canción compuesta por Rodolfo Morandi (Montevideo, 1953)<sup>24</sup> para el espectáculo de Serenata Africana al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de 1974, ganador del primer premio en la categoría Sociedades de negros y lubolos<sup>25</sup>. Esta canción, que llega a trascender el ámbito del carnaval y se integra a los espacios de distribución y recepción de la música popular, constituye una muestra de discurso oculto eficaz. La velada crítica hacia políticas públicas represoras, orientadas a comprometer o destruir los principales espacios de desarrollo y transmisión del candombe, no es percibida por la rigurosa censura que opera en las letras de carnaval, a partir de la cual se prohíben espectáculos completos:

Mi cuerpo vibra  
 cuando veo a los morenos tocar en las calles  
 mi piernas tiemblan y no es mi voluntad  
 como imantado por una extraña fuerza  
 los tambores se alejan tocando y yo siempre detrás  
 Me avergüenzo de ser negro y no tocarlo  
 de sentirlo por dentro y nada más  
 y pensar que son casi veinte años  
 me preguntan qué es un candombe  
 y no sé contestar  
 Si yo pudiera introducirme en el misterio  
 que el candombe encierra  
 si me enseñaran tan sólo su compás  
 por mi guitarra, yo les juro que lo aprendo  
 y me pongo a tocar en la calle  
 como un negro más<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Seudónimo de Guillermo Martínez.

<sup>25</sup> De Enríquez 2004, 98.

<sup>26</sup> Rodolfo Morandi, «Candombe roto».

## Los candombes antes de la disolución de las cámaras: contenidos temáticos comunes en líneas estético-musicales diferentes

En los inicios del movimiento de la MPU, que se corresponden temporalmente con la gestación de la dictadura cívico-militar, José Carbajal compone *Ya comienza*. Esta canción se sostiene estructuralmente en una llamada, que va tomando cuerpo a partir de la clave y culmina conforme al corte del repique, con la sincronización de todos los instrumentos<sup>27</sup>. El plano sonoro principal de la canción, ocupado por la alternancia entre el canto y el teclado, propone componentes motivicos del repique y del piano, así como rítmicas compatibles con la resultante de la interacción de los tres tambores.

*Ya comienza* es un cuadro de candombe en el cual aparecen representados tres ámbitos característicos de manifestación: los tambores por las calles del barrio, el carnaval y el conventillo. Contrariamente a lo que ocurre en *La Llamada* de Pedrito Ferreira, el contenido festivo de esta canción dialoga con la realidad cotidiana, en tanto la ineludible condición de pobreza objetiva la histórica relación de dependencia entre clase social y raza. Compare el lector los versos de *La Llamada*, transcritos páginas atrás, con la primera estrofa de *Ya comienza*:

Callecita de adoquines que harán vibrar con su canto  
los negros de roncadas voces, los negros de duras manos  
tan duras como la vida de ese Sur montevideano  
con sus rotos conventillos, piezas de cuatro por cuatro  
donde se amontonan hijos y sueños casi castrados<sup>28</sup>.

Luego de la abolición de la esclavitud, el tipo de vivienda al que tuvo acceso la población afro-descendiente fue el conventillo: un edificio administrado por especuladores, con un cierto número de habitaciones (sin cocina y sin baño), rentada cada una de ellas a una familia completa. Durante el siglo XX el conventillo no sólo se convirtió en uno de los principales ámbitos de desarrollo y transmisión del candombe, sino en un espacio donde la supervivencia dependía de la construcción

---

<sup>27</sup> En la versión grabada en vivo e incluida en el disco de larga duración *Angelitos* (1984), que es la que utilicé como referente para el presente trabajo, aparece una cuerda de tambores de acompañamiento con dos repiques, chico y piano. Pero como ya lo indiqué, esto no era lo habitual en la época en que El Sabalero compuso la canción. Por lo tanto, originalmente debió interpretarse con tumbadoras o batería o únicamente con guitarra, no con tambores.

<sup>28</sup> José Carbajal, «Ya comienza».

de redes solidarias entre los vecinos.

En los barrios más representativos del candombe los conventillos emblemáticos eran tres: Gaboto (Cordón al norte), Mediomundo (Sur) y Reus al Sur (Palermo), desalojados en distintos momentos del proceso dictatorial. El primero experimentó una provocadora refuncionalización a partir de 1965, al convertirse gradualmente en cuartel de la Guardia Metropolitana, anticipando la dictadura. En los otros dos casos, los desalojos efectuados a un mes de distancia (diciembre/1978-enero/1979) con el argumento de peligrosidad de derrumbe se acompañaron de la demolición total o parcial<sup>29</sup> de los inmuebles y derivaron en la construcción de edificios habitacionales para sectores socioeconómicamente medios. El relato de la historiadora Milita Alfaro de aquel 3 de diciembre de 1978, en que los vecinos del Mediomundo comparten un último asado dos días antes del desalojo, es elocuente en términos de lo que el conventillo ha sido para el candombe, así como de los significados que adquiere la presencia de este último en la MPU:

De pronto, se levantan las mesas en un instante y todo el mundo colabora para hacer espacio. La música cesa y estalla la euforia: por las empinadas escalinatas de hierro han empezado a bajar los morenos tocando los tambores y comienza a armarse la llamada. Mientras las cuerdas se aproximan a la vereda, donde se han juntado más amigos y vecinos, las bailarinas ocupan su puesto delante de la acompasada expedición que finalmente gana la calle y, como tantas otras veces, impregnan el barrio con la ardiente ceremonia de su caminata que, sin embargo, esta vez luce y suena distinta de todas las anteriores. Lo que de lejos puede parecer una llamada más, de cerca transmite una atmósfera densa que más bien evoca un ritual fúnebre, con su cortejo de rostros surcados por las lágrimas y el patetismo que emerge del sollozo con que doña Ester acompaña su baile de mama vieja<sup>30</sup>.

La imagen social del conventillo, manifestación de la miseria, del abuso hacia los menos favorecidos y de la represión, dialoga con el atributo de ser un factor cultural en la construcción de una memoria e identidades colectivas, en tanto símbolo consensuado del candombe; de ahí su presencia – explícita o implícita – en muchas canciones. La historia de gente común, que los muros del conventillo

---

<sup>29</sup> El Mediomundo fue desalojado y demolido sin un previo peritaje técnico, mientras que el Reus al Sur permaneció durante años semiderruido y con una parte de los inquilinos habitando el inmueble, dada la solidez de la construcción.

<sup>30</sup> Alfaro 2008, 13.

guardan de las miradas ajenas – cuando son portadoras de curiosidad insensible o maliciosa – es recuperada por dos candombes centrados en figuras femeninas, en los que el sentido festivo desaparece por completo. *Doña Soledad* (1967) de Alfredo Zitarrosa (Montevideo, 1936-1989) y *La mamá vieja* (1972) de Eduardo Mateo (Montevideo, 1940-1990) quizás refieran a una misma mujer o a todas las mujeres que el conventillo vio convertirse en abuelas, atesorando tanto candombe como desesperanza. En la canción de Zitarrosa, aunque el candombe sólo tiene una presencia musical – siendo el componente explícito la característica llamada sobre la caja de resonancia de la guitarra, percutida con los nudillos –, el personaje encarna un símbolo, acaso por medio de una de las tantas mamá viejas que ha dado el Mediomundo. Dice el autor: «Un personaje de la realidad que yo veía limpiar la vereda de mañana, cuando vivía en el barrio Sur de Montevideo. De tardecita la veía sentada tomando mate. Vivía en un lugar llamado Mediomundo »<sup>31</sup>.

La idea sobre la función social de la música, en tanto factor de conciencia de clase, encuentra en este personaje – a quien Zitarrosa dirige literalmente sus palabras – una manera de objetivarse, pues permite denunciar la desigualdad y la injusticia social:

Cuántos vintenes tendrá  
sin la generosidad,  
doña Soledad,  
con los que pueda comprar  
el pan y el vino, nada más  
La carne y la sangre son  
de propiedad del patrón,  
doña Soledad,  
cuando Cristo dijo « ¡No!»,  
usted sabe bien lo que pasó  
Mire, doña Soledad  
yo le converso de más  
doña Soledad  
y usted para conversar  
hubiera querido estudiar  
Cierto que quiso querer  
pero no pudo poder

---

<sup>31</sup> Erro, 1996, 273.

doña Soledad  
 porque antes de ser mujer  
 ya tuvo que ir a trabajar<sup>32</sup>.

En un recital en el estadio de fútbol Luis Franzini (Montevideo), a una semana de regresar del exilio (año 1984), Zitarrosa presentaba *Doña Soledad* de esta manera:

Habla el candombe de la libertad, allá en vísperas de los años setenta. Y pregunta ¿qué es lo que quieren decir con eso de la libertad? Hoy más que nunca nuestro pueblo sabe, que lo que necesita y lo que va a conquistar, sin duda, es la libertad concreta, aquella que consiste en que cada ser humano, por el sólo hecho de haber nacido, tiene derecho a su vivienda, a su alimento, a su higiene, a su salud, a su educación, ¡a la libertad en todo caso<sup>33</sup>!

A diferencia de Zitarrosa, Mateo no le habla a la mama vieja, sino la observa y observa el entorno social del conventillo, mostrando sutilmente el marco de pobreza en que se desarrolla la vida en este espacio representativo del candombe. La mirada hacia lo cotidiano es capaz de evidenciar el constante diálogo entre la subjetividad de los sentimientos particulares, que en este caso articulan la soledad con la certeza de la proximidad de la muerte, y la dimensión objetiva del saber y del sentir comunitario, donde se impone el respeto a la vejez:

La mama vieja siempre manda  
 a veces suda cuando baila  
 le pesa el ritmo en la llamada  
 ¡ay!  
 La mama sabe y les habla  
 para escucharla todos paran  
 trabaja mucho igual canta  
 ¡ay!  
 La mama un día abre la  
 puerta  
 andaba flaca y con abuela  
 la abuela muere y ella queda  
 ¡ay!  
 La mama vieja a veces llora  
 parece que se siente sola

---

<sup>32</sup> Alfredo Zitarrosa, «Doña Soledad».

<sup>33</sup> Erro, 1996, 176.

mirando niños en las rondas  
¡ay<sup>34</sup>!

Si bien las dos canciones – interpretadas con instrumentación básica de guitarra – comparten una primera etapa del movimiento de la MPU, en los años previos a la disolución de las cámaras, representan dos líneas estético-musicales, en cuanto a los principales referentes. Una, más próxima a la tradición rural, integrada al espacio de dominio del llamado folclore (Zitarrosa, Carbajal), y otra, ligada al beat (Mateo)<sup>35</sup>. A pesar de la contraposición o escasa comunicación inicial entre ambas, la resignificación de los referentes estilísticos y del candombe define un área de convergencia hacia propuestas de vanguardia, con estéticas diferentes. En el ámbito de la primera línea estético-musical, los autores se desprenden de la noción de folclore a favor de la libertad de creación, a la vez que trascienden su campo de dominio mediante la incorporación del candombe – una manifestación urbana –. En el ámbito de la segunda, los músicos realizan un proceso de apropiación y resignificación del beat, por medio del canto en español, la ampliación del instrumental básico de los grupos anglosajones – agregando tumbadoras – y la fusión con el candombe, conocida como candombe-beat. En los dos casos el candombe actúa como elemento de transformación y factor de identidad.

En 1968 se forma El Kinto Conjunto en torno a las figuras de Eduardo Mateo y Ruben Rada (Montevideo, 1943)<sup>36</sup>, y debuta en el programa Discodromo Show, conducido por Ruben Castillo (Rivera, 1922-Montevideo, 2002), que transmite el Canal 12 de la televisión uruguaya<sup>37</sup>. Es en el ámbito de El Kinto que Rada compone su primer candombe, *Muy lejos te vas* (1968), con una presencia sutil de la rítmica de los tambores. Mientras la batería lleva el ritmo de bossa nova-pop, las tumbadoras aparecen en la introducción llamando al estilo de la rumba guaguancó. No obstante, en el desarrollo de la canción el tumbado se inserta en el ritmo del candombe, a través de la característica síncopa acentuada del toque básico del tambor piano. *Muy lejos te vas* es una canción de amor, que pone de manifiesto la idea de

---

<sup>34</sup> Eduardo Mateo, «La mama vieja».

<sup>35</sup> Picún 2010, 38-40.

<sup>36</sup> La precursora ampliación del instrumental beat y la capacidad interpretativa convierten a Rada en el principal referente de la ejecución de candombe en tumbadoras.

<sup>37</sup> Rivero 2001, 38.

trascender el ámbito del carnaval, donde hasta ese entonces había estado culturalmente confinado el candombe:

Gustas de las flores  
y andas triste  
Viajas por los valles  
sola y viste  
Luces de color  
de rocío y flor<sup>38</sup>.

A un año de la disolución de El Kinto, Rada funda Tótem (1971) y su exitosa actividad se extiende hasta 1973. El primer disco del grupo – de nombre homónimo – cierra con *Biafra*, un candombe-beat que no sólo trasciende el carnaval sino el espacio geopolítico y cultural de Uruguay, para proponer una crítica a la indiferencia de la sociedad global y al poder económico y político:

Mientras que Biafra estaba muerta  
muerta de sol y sin pan  
Sus crías estaban blancas  
blancas de peste mortal  
Biafra estaba muerta  
nadie allí quiso llegar  
Por unos negros que mueran  
A quién le puede importar<sup>39</sup>.

Sobre el ritmo del candombe, realizado durante toda la canción en tumbadoras y batería, las guitarras y el bajo se centran en la fórmula de la clave, en tanto las secuencias melódica y armónica reafirman su presencia. El clímax de la canción ocurre hacia el final cuando sube la llamada, es decir, cuando aumenta la intensidad concomitantemente a la velocidad, produciendo una mayor tensión. En este fragmento de alrededor de cincuenta segundos de duración, las percusiones ocupan un primer plano frente a los demás instrumentos y una serie de onomatopeyas, que recrean lenguas africanas, se entrelazan en forma « natural » con los tambores, reconociendo así el vínculo entre el candombe y aquellas culturas devastadas por el comercio de esclavos en los siglos pasados.

---

<sup>38</sup> Ruben Rada, «Muy lejos te vas».

<sup>39</sup> Ruben Rada, «Biafra».

## Los candombes del exilio

En este contexto el candombe encarna el dolor por un violento desarraigo. Representa la crisis de identidad de los afro-descendientes, cuyo origen ancestral se pierde en la inabarcable multiculturalidad de un continente. De manera que el dolor por el exilio, en el marco del proceso dictatorial, encuentra en el candombe no sólo un instrumento apropiado de transmisión, sino una historia común. De esta época existen algunos candombes emblemáticos, compuestos en el ámbito del movimiento de la MPU, entre ellos, *Candombe de olvido* (1976)<sup>40</sup> de Alfredo Zitarrosa y *Tá llorando* (1978) de Pepe Guerra (Treinta y Tres, 1944)<sup>41</sup>.

Luego de cautivar por varios años al público uruguayo, Zitarrosa empieza a ser marginado por los promotores y contratistas. En 1976 la censura de su música se vuelve explícita en términos de la producción, difusión o posesión, y el músico decide abandonar el país<sup>42</sup>. Tres años antes, el periódico peruano *La Nueva Crónica* publicaba una semblanza de Zitarrosa, firmada por el poeta Nicomedes Santa Cruz, de la cual transcribo un fragmento referido al vínculo con el medio sociocultural del candombe:

lo segundo, aquello que califico como « blanco con voz de negro », quizás se deba a que Alfredo tenga sangre negra en sus venas (nada raro en Latinoamérica y menos raro en Uruguay); esto también explicaría la gravedad de su timbre de voz. Pero hay otra cosa más « clara » al respecto: confiesa Alfredo con todo orgullo que él se ha criado entre los negros montevidianos del barrio Sur, a quienes conocen por « yacumenzas ». Incluso hay un yacumenza entre sus guitarristas<sup>43</sup>.

La expresión – candombe mediante – de sentimientos vinculados al exilio, la convicción del regreso<sup>44</sup> o la dolorosa nostalgia de lo perdido muestra el lugar de relevancia que esta manifestación musical ocupa en la personal construcción identitaria de Zitarrosa.

---

<sup>40</sup> Zitarrosa es el autor de la letra y colabora en la composición de la música con Juan Des Crescenzo, guitarrista y vocalista del grupo de rock uruguayo Sindykato, que desarrolló su actividad entre 1968 y 1974. La canción se graba por primera vez en España (1979), pero la versión revisada para este trabajo corresponde al disco *De regreso* (1984).

<sup>41</sup> Pepe Guerra y Braulio López (Treinta y Tres, 1942) conformaron el dúo Los Olimareños, cuya actividad se desarrolló entre 1962 y 1990.

<sup>42</sup> Erro, 1996, 102.

<sup>43</sup> Erro, 1996, 90.

<sup>44</sup> Un ejemplo es *Volveremos* (1980).

El principal referente estético de *Candombe del olvido* está en las canciones de las comparsas de carnaval, tanto en el estilo de la melodía del coro al unísono, como en el modo de alternar con el solista en los estribillos. La rítmica del candombe sugerida en las síncopas de la línea melódica de las estrofas durante una primera sección, tiende a explicitarse en interludios y especialmente en estribillos, desarrollados a partir de la madera y de las fórmulas características de los tres tambores. En estos estribillos el candombe, objetivado lingüísticamente, se presenta como un nexo entre el presente y el pasado, en tanto componente de una memoria, sea individual o colectiva: El candombe del olvido / Tal vez si yo le pido / Un recuerdo me devuelva lo perdido.

Un proceso dialéctico entre música y texto conduce a afirmar de manera contundente la presencia del candombe, mediante la inevitabilidad de la entrada de los tambores, en una segunda sección. Aquí, el conjunto de metáforas y analogías convierten la llamada del barrio Sur en sinécdoque del candombe y el candombe en símbolo del devenir:

Fuego verde, llamarada  
de tul rontos tambores  
del Sur, techos de seda bordada  
Rueda y rueda al infinito  
el candombe no es un grito  
se canta y no se baila, lailalaila  
Que se baila y no se canta  
el candombe es una planta  
que crece y hasta el cielo se estremece  
Sólo canta porque puede  
y olvida lo que quiere  
la copla no lo mata ni lo hiere<sup>45</sup>.

La abstracción discursiva de *Candombe del olvido* contrasta con la explícita nostalgia de *Tá llorando*, que traduce el paisaje vivido desde la niñez por el autor – Pepe Guerra – en un recuerdo de sensaciones. La aproximación al candombe que propone la relación entre los significantes poéticos y musicales de *Tá llorando* se convierte en un medio para trascender su génesis urbana:

---

<sup>45</sup> Alfredo Zitarrosa, «Candombe del olvido».

Cuando en tierras extrañas miro triste  
 la lejanía azul del horizonte  
 Siento clarito al Olimar que pasa  
 y la brisa me trae olor a monte  
 Siento clarito al Olimar que pasa  
 y la brisa me trae olor a monte  
 Este cielo no es el cielo de mi tierra  
 y esta luna no brilla como aquélla  
 Como aquélla que alumbró mis sueños altos  
 más altos que el temblor de las estrellas  
 Tantas voces y miradas tan queridas  
 ya no están en el boliche, en los asados  
 Otros vagan sin consuelo por el mundo  
 Ay paisito mi corazón tá llorando<sup>46</sup>.

En una entrevista de 1998 Pepe Guerra se refería al estreno en Uruguay de *Tá llorando* y al contexto intimidatorio en que llevaban a cabo sus presentaciones, lo cual demuestra el compromiso del músico con la sociedad uruguaya, sin duda, compartido en el ámbito del movimiento de la MPU:

la estrené en el 78 en un ciclo que organizamos en El Tinglado con el Paco Bilbao. Los músicos eran Eduardo Márquez, el [José Carlos] Pato Rovés y Pippo Spera. Braulio estaba preso en Argentina. Eran años bravos y al principio la gente no se animaba a ir. Al final se llenaba siempre. Ahí estrenamos también la versión de *Adiós mi barrio*, *Nuestro camino* de Marcos Velásquez, *Valsinha* y *Oh que será* de Chico Buarque, canciones que finalmente grabamos con Braulio en España. Obviamente el repertorio era muy limitado, ya que no se podía decir nada. Yo tenía en un momento que tocar la quena y no me salía nada, del cagazo que tenía: en cualquier momento nos venían a buscar. Terminaron yendo a buscarme directamente a mi casa y se terminó el ciclo. Curiosamente *Tá llorando* habla del exilio, pero la hice y la canté primero acá. Se ve que me la veía venir<sup>47</sup>.

## Los candombes hacia el final de la dictadura

En el año en que las primeras elecciones generales (1984) proclaman la salida de los militares del poder, Jaime Roos graba el disco de larga duración *Mediocampo*, con una presencia importante del candombe. El fonograma cierra con *Pirucho*, una

---

<sup>46</sup> Pepe Guerra, «Tá llorando».

<sup>47</sup> Peraza 1998, 44.

canción en la cual los tambores tienen un papel protagónico. Aquí, el canto ocupa la primera mitad de un total aproximado de siete minutos de duración, mientras que el resto, es de carácter instrumental. Una recreación del habitual proceso del final de una llamada de tambores concluye la canción.

*Pirucho* representa una sublimación de lo local, que sólo es posible cuando la proximidad sociocultural entre el artista y sus referentes se sintetiza en la convivencia. Roos relata lo siguiente respecto del proceso compositivo y de los recursos en él utilizados, así como de la función que el lenguaje desempeña en la transmisión de los significados:

Yo tenía la música y los estribillos de la canción. Estribillos muy concretos, pinturitas de los personajes. Consumo a bordo, entre amigos, pero con un vocabulario tal que justificaba el hecho de que estuvieran aunque la gente no los conociera. Eso estaba bien. Pero no le encontraba el ángulo a los versos, a las demás estrofas. No las podía escribir.

*Pirucho* es el candombe como se siente allá abajo, no como se le ve de afuera. Porque aquello se estaba convirtiendo en algo turístico y no soporto las canciones que hablan del Barrio Sur en tono turístico. Los versos tenían que hablar del barrio sin nombrarlo. Y, además, tenían que hablar en el idioma del barrio. Porque en Sur y Palermo se habla un idioma particular. Una serie de giros, una mentalidad de conversación diferente a la de otros barrios. Entonces, me llegó una carta de Pirucho que no sabía una palabra de todo esto.

Es de Palermo. Pirucho es un personaje, un tipo muy importante en el barrio. Y, bueno, me mandó una carta que es el resto de la letra de la canción. Yo, simplemente, la versifiqué y agregué algunas frases. No se precisaba más. Porque ahí estaba todo el barrio<sup>48</sup>.

En esta canción un grupo de estrofas plantea dos dimensiones de lo local, en cuanto al alcance social de los significantes, mediante un complejo contrapunto poético. La dimensión más amplia resemantiza símbolos y componentes característicos del paisaje (el mar o el Cementerio Central, en el fragmento citado a continuación), articulándolos con la dimensión más acotada, que recupera aspectos sutiles de la vida del barrio, entre ellos, el entorno de las habituales llamadas de tambores. Esta articulación abstrae la descripción más directa y sencilla y la convierte en una metáfora:

---

<sup>48</sup> Alfaro 1987, 48-49.

Recuerdos como el perfume que da el cantero  
 se juntan mano con mano en el paredón  
 Tuqueros se dieron cita con alborada  
 los charcos se hicieron solos, mirándolos  
 Las cuerdas se desbocaron en aguacero  
 les hace buscar refugio en el más allá  
 Y dicen adiós al muerto que les recita  
 « Hermano te estoy hablando del Uruguay »  
 Algunos se cruzan, roncan o desafinan  
 después se arrima el silencio con un violín  
 Le piden al panadero un kilo'e pan chico  
 quizás pensarán que espejo les dijo sí<sup>49</sup>.

Otro grupo de estrofas aparentemente delimita aún más la dimensión de lo local, debido a que alude a personajes del barrio, a través de un vocabulario particular, tal como apunta el autor. Sin embargo, la línea melódica, que recrea una entonación característica, asociada a la estructura bipartita de estas estrofas, amplía el alcance social de los significantes. La primera sección nombra al personaje como un llamado de atención, mientras que la segunda lo caracteriza a modo de nota al pie. Entre estos personajes se encuentran los ejecutantes Fernando Silva, Gustavo y Edison Oviedo del barrio Palermo, y Fernando Núñez del barrio Sur, reconocido constructor de tambores, que conforman la cuerda de acompañamiento en la grabación original, a quienes Roos rinde homenaje:

Gustavo  
 Gustavo no puede más  
 el del acento más africano  
 junto a su hermano, los dueños del milongón.

En la época en que Roos graba *Pirucho* una tendencia estilística se estaba imponiendo en la interpretación de candombes, puesto que Zitarrosa también grababa con tambores en estudio *Candombe del olvido* y Carbajal grababa en vivo *Ya comienza* con una cuerda de tambores de acompañamiento; como ya lo señalé, algo inusual en los años sesenta. El precursor en la recuperación de esta modalidad interpretativa del candombe, en el ámbito de la música popular, parece haber sido Jorginho Gularte (Montevideo, 1956) – hijo de la vedette Marta Gularte (Tacuarembó, 1919-Montevideo, 2002), símbolo consensuado del candombe y del

---

<sup>49</sup> Jaime Roos, «Pirucho».

carnaval –. Gularte es autor de *Tambor tambora* (1980), estrenada en el espectáculo ofrecido por Tanganika, la comparsa de Marta Gularte, en el carnaval de 1981. La destrucción del conventillo Mediomundo detona este «lamento» por el candombe<sup>50</sup>:

Tambor tambor, tambor tambora  
 Te siento más porque te toco ahora  
 De qué sirvió manos rajadas  
 Tambores tintos de sangre hermana  
 Pues hoy quien pasa por Cuareim  
 ya no ve nada  
 Pues hoy quien pasa por Cuareim  
 ya no ve nada  
 De qué sirvió hacer llamadas  
 qué ingratitud, cuánta cosa equivocada  
 Hací el favor, corrí la bola  
 pero no cuentes que el candombe también llora<sup>51</sup>.

Años después de la composición de *Tambor tambora* Jorginho Gularte expresa su postura con relación a la presencia del candombe en el ámbito de la música popular:

Este tema define mi propuesta con respecto al candombe. Lo hice llorando, en casa de mi madre en el año 80. Estaba muy dolido por la adversidad que había con el candombe. Lo sentí como una prueba para mí. [...] Cuando vino Opa<sup>52</sup> la primera vez [8/IV/1981] me invitaron a participar del recital, dándome toda la libertad para hacer lo que quisiera. Yo llevé una cuerda de tambores que entró tocando entre el público, que era algo muy raro en esa época, lo que escandalizó a algún crítico<sup>53</sup>.

La introducción de una cuerda de acompañamiento básica o más numerosa representa, por un lado, la recuperación y resignificación musical de una posibilidad interpretativa del candombe, característica de la comparsa de carnaval, que había sido relegada dentro del movimiento, acaso como una consecuencia en el modo de

---

<sup>50</sup> Recuerde el lector que el conventillo Mediomundo, ubicado precisamente en la calle Cuareim, había sido desalojado y demolido poco tiempo antes de la composición de la canción.

<sup>51</sup> Jorginho Gularte, «Tambor tambora».

<sup>52</sup> Opa es un grupo creado a principios de los años setenta en Estados Unidos por tres uruguayos Hugo (teclados) y Osvaldo (batería) Fattoruso y Ringo Thielman (bajo); años después se suma Ruben Rada en voz y percusiones. El estilo de Opa es una fusión de jazz, rock y candombe.

<sup>53</sup> Peraza 1998, 45.

proponer un proceso de cambio. Por otro, la incorporación definitiva a los espacios de producción de la música popular de quienes han practicado el candombe como parte de su historia familiar y barrial. Esta incorporación, sin embargo, reproduce las históricas asimetrías socioculturales existentes en el ámbito de la música, en tanto el tamborilero – al menos en ese entonces – ni se autodefine ni es socialmente reconocido como músico.

## **Palabras finales**

La abstracción o concreción de los significantes, así como su interrelación, remiten en este contexto a espacios culturalmente reducidos (locales), evidenciando de esta manera un tipo de aproximación o un cierto grado de cercanía sociocultural con la práctica del candombe. Al mismo tiempo, componentes que exceden el espacio local en términos simbólicos y estrategias compositivas e interpretativas propias de un manejo de conocimientos teóricos y prácticos sobre la música en sus múltiples ámbitos de expresión, actúan en la renovación conceptual e ideológica de la misma.

Existen distintos niveles de profundidad en las formas de apropiación, que se manifiestan en los contenidos que los músicos buscan transmitir a través del candombe y, consecuentemente, en las maneras de elaborar el discurso musical y poético. Es claro que no todos los músicos abordan el candombe con la misma naturalidad. Para Zitarrosa, Rada, Gularte, Mateo y Roos el candombe es parte de su cotidianidad, de su historia personal, en tanto para Los Olimareños y para Carbajal no sucede así, seguramente por el contacto tardío con esta manifestación, iniciado cuando tienen oportunidad de trasladarse a Montevideo. De manera que la dialógica entre las identidades colectivas e individuales influye en el modo específico de apropiar y resignificar el candombe, en un momento sociopolíticamente crítico, de represión y embate en contra de las instituciones y los derechos de la ciudadanía.

Aunque los significados de esta apropiación se transforman hacia el final de la dictadura, con lo cual aquellos discursos de crítica – fueran o no explícitos – y los contenidos ocultos – basados en la historia de los africanos y sus descendientes en Uruguay – pierden vigencia, al mismo tiempo que la MPU se diluye como

movimiento social artístico, prevalecen hasta hoy al menos dos ideas sustanciales, que definen la música uruguaya. La primera había sido defendida por Zitarrosa en los inicios del movimiento y se resume en que el conocimiento de las prácticas de tradición popular, integradas en aquel entonces al dominio del folclore, aporta elementos a la composición musical, sin constituir el resultado una reproducción de las mismas, en tanto es mediado por la libertad de creación. La segunda idea, propuesta y desarrollada en ámbito de El Kinto y de Tótem, es la concepción del candombe como motor o elemento subyacente característico de la música uruguaya, trasponiendo así el ámbito del carnaval.

Los procesos de transculturación y reconfiguración identitaria dentro del movimiento, a partir de los cuales estas ideas interactúan, inciden en una redimensionalización y refuncionalización del candombe. Los músicos que lo observan, lo viven y lo apropian transmiten su visión al conjunto de la sociedad uruguaya, de manera que el candombe trasciende los límites establecidos por la historia común de quienes lo han practicado a través de generaciones y se integra a la construcción de la memoria colectiva y de las identidades de los uruguayos.

## Referencias bibliográficas

- Aharonián, Coriún, « ¿Pero qué es un candombe? », en *Brecha*, Montevideo, 10 julio 1992, p. 15-17.
- Alfaro, Milita, 1987, *El sonido de la calle*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- Alfaro, Milita y Cozzo, José, 2008, *Mediomundo. Sur, conventillo y después*, Montevideo, Ediciones Medio&Medio.
- Cirio, Norberto, 2007, « ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires », en *Trans*, 11, Barcelona. [En línea] <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/authors11.html> (29 enero 2012)
- De Enríquez, Xosé, 2004, *Momo encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur.
- Erro, Eduardo, 1996, *Alfredo Zitarrosa. Su historia casi oficial*, Montevideo, Ediciones Arca.
- Ferreira, Luis, 1997, *Los tambores del candombe*, Montevideo, Colihue-Sepé.
- Goldman, Gustavo, 2003, *Candombe. Salve Baltasar: la fiesta de Reyes en el barrio Sur de Montevideo*, Montevideo, Perro Andaluz Ediciones.

- Jure, Luis y Picún, Olga, 1992, « Los cortes de los tambores. Aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-montevideanos », Montevideo. [En línea]  
<http://www.eumus.edu.uy/docentes/jure/cortes/cortes.html> (29 enero 2012)
- Peraza, Ney, 1998, *Cancionero para guitarra. Candombe*, Cancioneros del TUMP, 4, Montevideo, Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP).
- Picún, Olga, 2010 a, « El candombe y la Música Popular Uruguaya. Un estudio aproximativo sobre el proceso de apropiación de la música afro-uruguaya, efectuado por los músicos populares, durante el periodo dictatorial en Uruguay ». Tesis de Maestría en Música, Universidad Nacional Autónoma de México. [En línea]  
<http://132.248.9.195/ptb2010/octubre/0662766/Index.html> (6 junio 2013).
- Picún, Olga, 2010 b, « La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 3-4, México, p. 33-44.
- Rivero, Eduardo, 2001, *Memorias en mi. Una historia de la música popular uruguaya 1964-2000*, Montevideo, Linardi y Risso.
- Scott, James, 2000, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Ediciones Era, México.



# Les marielitos, exilés au sein de l'exil

Aline Rouhaud<sup>1</sup> - Université Paul-Valéry, Montpellier

**Résumé :** L'exode du port de *Mariel*, à Cuba, au printemps 1980, marque à la fois une continuité par rapport à l'émigration précédente de 1965 et une rupture : en effet, celui qu'on appela *marielito* fut banni deux fois : par son pays d'origine et par le pays d'accueil. Un film comme *Scarface* (Brian de Palma, 1983) véhicula cette représentation négative du *marielito* avec une violence qui allait mettre en péril l'image positive que s'était construite la communauté cubaine de Miami pendant vingt ans.

Tombé dans l'oubli à Cuba, cet exode, devenu un thème littéraire grâce aux témoignages de « la génération du Mariel » fait désormais partie du patrimoine historique des Cubains de Miami. Il a provoqué des changements importants dans la politique migratoire des États-Unis à l'égard des Cubains. Il s'inscrit surtout dans la problématique de l'identité nationale cubaine, toujours inachevée.

**Mots clés:** Cuba, Miami, XXe siècle, exode, identités, représentations, témoignages, histoire officielle, mémoire et oubli.

Los marielitos, exiliados en el exilio

**Resumen :** El éxodo del puerto de Mariel, en Cuba, en la primavera de 1980, marca a la vez una continuidad respecto a la emigración precedente de 1965 y una ruptura : en efecto, el que fue llamado *marielito* fue rechazado dos veces : por su país de origen y por el país de acogida. Una película como *Scarface* (Brian de Palma, 1983) vehiculó esta representación negativa con una violencia que iba a poner en peligro la imagen positiva que se había construido la comunidad cubana de Miami durante veinte años. Caído en el olvido en Cuba, este éxodo, transformado en tema literario por « la generación del Mariel, » hoy forma parte del patrimonio histórico de los Cubanos de Miami. Provocó cambios importantes en la política migratoria de Estados Unidos frente a Cuba. Sobre todo, se sitúa en la problemática de la identidad nacional cubana, siempre inconclusa.

**Palabras Claves** Cuba, Miami, siglo XX, éxodo, identidades, representaciones, testimonios., historia oficial, memoria y olvido.

The marielitos, exiled in the exile

**Abstract :** The exodus from Mariel harbour, Cuba, in spring 1980, shows at the same time a continuity compared with the precedent emigration of 1965 and an abrupt change : in fact, the one who was called *marielito* was exiled twice : from his homeland and from the land of reception. A movie like *Scarface* (Brian de Palma, 1983) is leading to this negative representation with a violence that puts in danger the positive image which the Cuban community in Miami had built during twenty years. Sunk into oblivion in Cuba, this exodus transformed into literary fact by « the Mariel generation » is part now of the historic heritage of the Cuban people in Miami. It caused important changes in United States migration policy towards Cuba. Above all, it is one of the major problem of cuban national identity, always unfinished.

**Key Words :** Cuba, Miami, XX century, exodus, identity, image, testimony, official history, memory and oblivion.

---

<sup>1</sup> Maître de Conférences, enseignante de civilisation de l'Amérique latine contemporaine et actuelle. Domaine de recherches : Cubains de Floride, Hispaniques aux États-Unis, exil et émigration, cultures en migration, identités nationales, populations indigènes et développement.  
[Aline.Rouhaud@univ-montp3.fr](mailto:Aline.Rouhaud@univ-montp3.fr)

## Introduction

L'exode du *Maríel* constitua la troisième vague d'émigration de Cubains vers la Floride : ce fut une émigration de masse (125 000 personnes) en bateau, depuis le port de *Maríel*, situé à soixante kilomètres à l'ouest de La Havane, qui eut lieu durant quelques mois, d'avril à septembre 1980. Ces départs massifs ont marqué les esprits : par exemple, le 11 mai 1980, quatre mille six cents personnes arrivèrent à Miami en même temps<sup>2</sup>. Ce fut un événement qui déstabilisa Cuba, les communautés d'exilés de Miami, la Floride et le gouvernement des États-Unis. Il marquait à la fois une continuité par rapport à l'exil de 1965 depuis le port de *Camarioca* et une rupture. En effet, pour la première fois, les Cubains ne furent pas reçus en héros anticommunistes. Ces exilés qui furent appelés *maríelitos* par les Cubains de Miami qui voulaient s'en distinguer, souffrirent de la xénophobie des non-Cubains et du rejet de leurs compatriotes. Ils constituèrent un groupe stigmatisé, repoussés au départ comme à l'arrivée, des exilés au sein de l'exil.

L'exode du *Maríel* n'est en fait qu'une des multiples modalités du drame identitaire cubain. Depuis 1959, tout Cubain devait se définir par rapport à la Révolution et à Fidel Castro. Il devait prouver sa « *cubanidad* » ou « *cubanía* ». Soit il était un authentique révolutionnaire, soit il était un traître, un « *gusano* », « *la escoria* ». Il était alors exclu et devait partir, plus ou moins difficilement, en bateau, en avion, en radeau, sous les huées, sous les crachats et sous les projectiles de ses compatriotes dans une grande mise en scène tragique orchestrée par le pouvoir connus comme « *actos de repudio* ».

Mais en arrivant à Miami, le *maríelito* devait prouver une seconde fois qu'il était un bon Cubain. Rumeurs et représentations négatives rendirent son intégration difficile et il tarda à se construire une nouvelle identité dans le pays d'accueil. Tous ces éléments font la spécificité du *Maríel* et expliquent les traces qu'il a laissées - ou non - aujourd'hui.

---

<sup>2</sup> « A treinta años del gran éxodo de cubanos hacia EEUU » <http://www.retve.es> , 22/05/2010, consulté le 10/11/2012.

## L'exode du Mariel : continuité et rupture dans l'exil cubain

Le *Mariel* a débuté, comme en 1965, par un rapprochement. Malgré l'embargo toujours en vigueur et la présence cubaine en Angola, jamais l'île et les États-Unis ne furent aussi proches : c'est ce qu'on appela « *el diálogo* », la « politique des petits pas » entre le président Jimmy Carter et Fidel Castro. L'agenda du président démocrate Jimmy Carter, ardent défenseur des Droits de l'Homme, comprenait la libération des prisonniers politiques. De son côté, le dirigeant cubain voulait améliorer son image sur la scène internationale et maintenir la communication avec les États-Unis. Il prit donc l'initiative, en convoquant une conférence de presse, d'annoncer la libération de trois mille prisonniers politiques en novembre 1978. En août 1979, suivirent deux mille quatre cents prisonniers. Fidel Castro semblait tenir ses promesses et, en outre, il invitait les Cubains de Miami à venir visiter leurs familles restées à Cuba..

Les conséquences de cette détente furent au nombre de trois. En premier lieu, elle provoqua une division de la communauté en deux groupes : les partisans du dialogue, les « *dialogueros* », et les opposants au dialogue, les « *no-dialogueros* ». Les partisans du dialogue formèrent le Comité des 75 sur l'initiative du banquier Bernardo Benes et ils firent le voyage de retour à Cuba. Mais la réponse des opposants au dialogue ne se fit pas attendre : la *Continental Bank*, dont Bernardo Benes était le président, subit un attentat à la bombe, une usine d'un autre patron « *dialoguero* » fut pillée, deux autres partisans du dialogue assassinés<sup>3</sup>. A Miami, la presse populaire en espagnol (comme la *Crónica*, un journal de Puerto Rico qui circulait à Miami) se déchaîna, on les traitait de « *vendepatrias* », « *mariposas* » (transformation du « *gusano* » qui revient à Cuba), les associations d'exilés dénonçaient le dialogue, Juanita Castro, la jeune sœur de Fidel Castro, critiquait cette attitude à la radio et dans des apparitions en public<sup>4</sup>. L'engrenage de la division et de l'exclusion se prolongeait à Miami, une sorte d'excroissance de La Havane.

Fidel Castro leur avait enlevé leur statut d'exilé puisque ces hommes et ces femmes pouvaient revenir chez eux. Nombreux furent ceux qui hésitèrent puis,

---

<sup>3</sup> García 1996, 49-50.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 52.

pressés par la curiosité de revoir famille et patrie, cent mille Cubains firent le voyage du retour en 1979 tout en prenant des précautions pour pouvoir repartir. Un va-et-vient s'installa entre l'île et la Floride, inconnu depuis vingt ans : les prisonniers allaient de Cuba à Miami et les familles en sens inverse.

En deuxième lieu cette détente eut une autre retombée : l'île profita économiquement du retour des exilés qui se montrèrent généreux. L'impact psychologique surtout fut considérable : la société de consommation à l'américaine, « *la blue jean revolution* » comme l'appelèrent les médias de l'exil, fit son entrée dans l'île<sup>5</sup>. Musique, vêtements, livres, aliments, appareils électriques divers, impressionnèrent les habitants, les plus jeunes surtout, qui avaient vécu coupés de tout. Les exilés politiques rencontraient les exilés de la consommation. Les liens familiaux furent resserrés. Les petits-enfants nés en Floride découvraient leurs grands-parents et vice-versa.

Enfin en troisième lieu, avec ce nouveau climat, en mars 1980, certains se mirent à chercher refuge dans des ambassades latino-américaines, comme dans celles du Pérou et du Vénézuéla, demandant l'asile politique. Fin mars, six Cubains allèrent jusqu'à voler un bus qu'ils écrasèrent contre les grilles de l'ambassade du Pérou, déclenchant ainsi une fusillade au cours de laquelle un garde cubain fut tué et trois attaquants blessés. Mais le nouvel ambassadeur péruvien refusa de livrer les Cubains à la justice. Alors, en représailles contre l'ambassade et pour ne pas faire courir de risques aux gardes, Fidel Castro décida le 4 avril de faire enlever les grilles et les gardes et l'annonça à la radio<sup>6</sup>. Quand les Cubains comprirent que l'ambassade était libre d'accès, ils abandonnèrent maison et travail pour s'y réfugier. En deux jours, dix mille huit cents personnes vinrent s'y entasser. Les conditions de vie y étaient difficiles : manque de place, d'hygiène, de nourriture, incertitudes, fatigue ! Quand l'ambassade fut pleine, Fidel Castro fit remettre les grilles et la police interdit à quiconque de s'en approcher. Le sort de ces réfugiés était incertain.

Le quotidien *Granma* les traitait de déviants, de délinquants, de parasites, les distinguant clairement des bons Cubains, des vrais Cubains<sup>7</sup>. Au contraire, à Miami,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, 52-54.

<sup>6</sup> « Declaración del gobierno revolucionario de Cuba » *Granma*, 13/04/1980.

<sup>7</sup> « Hay que mostrarle al imperialismo yanqui qué es Cuba » *Granma*, 27/04/1980.

les exilés réagissaient favorablement face à l'héroïsme des réfugiés et lançaient l'idée d'aller les chercher. Le président Jimmy Carter proposa d'en accueillir trois mille cinq cents, le Costa Rica quatre mille, le Pérou, l'Espagne firent aussi des propositions d'accueil. A la mi-avril, une ligne à destination du Costa Rica fut mise en place mais les vols ne durèrent que quatre jours car la télévision filmait les réfugiés cubains à leur arrivée : ceux-ci baisaient le sol, criaient « Vive la liberté » et « A bas Castro<sup>8</sup> » !

Puis l'office des visas fut fermé et l'ambassade du Pérou devint Musée du Peuple. Quant au soldat tué, il fut érigé en martyr dans une grande tentative pour ressouder les Cubains autour de leur dirigeant et de son idéologie. Et, brusquement, comme il l'avait fait en 1965, Fidel Castro annonça le 20 avril qu'il allait ouvrir le port de *Maríel* à ceux qui voudraient partir. Le même scénario se répétait. L'image du dirigeant cubain était déplorable, alors dans l'île se mit en place aussitôt une contre-offensive médiatique. Castro organisa une série de grandes manifestations sur le thème : « ¡ Que se vayan ! Abajo con la gusanera<sup>9</sup> » ! Les piliers du régime et tous les soutiens étaient mobilisés : le sandiniste Daniel Ortega, le père de Che Guevara, de très nombreux journalistes étrangers à qui on avait donné un visa pour l'occasion ; l'écrivain Gabriel García Márquez envoya des lettres de soutien. Les manifestations durèrent plusieurs semaines. Le 1<sup>er</sup> mai plus d'un million de personnes furent rassemblées sur la Place de la Révolution. Dans son discours, le dirigeant cubain s'adressa à ceux qui n'avaient pas « la fibre ou le sang » révolutionnaire et il affirmait : « *No los queremos, no los necesitamos* »<sup>10</sup>.

Alors que le gouvernement des États-Unis, surpris, tardait à réagir, les Cubains de Miami, même ceux qui n'avaient plus de famille dans l'île, se précipitèrent vers le port de *Maríel* organisant la *Freedom flotilla* comme ils l'avaient déjà fait en 1965. Le gouvernement de Carter se vit contraint d'accepter la situation. De mai à septembre 1980, des bateaux, achetés ou loués, petits et grands, allaient transporter dans la plus grande confusion cent vingt-cinq mille personnes. Pour les Cubains de Miami, c'était de nouveau le moyen de discréditer le régime castriste aux

---

<sup>8</sup> García 1996, 58.

<sup>9</sup> « Este sí es el pueblo » *Granma*, 27/04/1980.

<sup>10</sup> « La más grande concentración del pueblo en la historia de Cuba » *Granma*, 11/05/1980.

yeux du monde : ces hommes jeunes n'étaient plus les partisans du régime, ils venaient chercher la liberté aux États-Unis, ils étaient la preuve vivante de l'échec de Castro. De nouveau le groupe émigré fut instrumentalisé à des fins idéologiques des deux côtés : pour la Floride, ils signaient l'échec du communisme alors que, pour Cuba, ils étaient des traîtres manipulés par les impérialistes.

Mais la joie des Cubains de Miami fut de courte durée : il devenait évident que Castro utilisait aussi l'exode du *Mariel* pour soulager l'île des chômeurs et des personnes indésirables. Il avait déclaré que les réfugiés de l'ambassade faisaient partie de la « *escoria* » (la racaille, le rebut), un terme péjoratif qui allait coller à la peau de ces migrants. Il devint évident que Cuba en profitait pour remplir les bateaux de prostituées, de criminels, de patients d'hôpitaux psychiatriques, bref, de tous les ennemis de la Révolution et des antisociaux. Les exilés cubains arrivaient de Miami avec une liste de personnes à embarquer et étaient forcés d'admettre des inconnus parfois dangereux après avoir attendu plusieurs jours. Encore une fois, Fidel Castro avait berné « les impérialistes » et avait retourné la situation en sa faveur. La baisse de popularité du président Carter annonçait sa défaite électorale et tout le groupe des *marielitos* fut stigmatisé par ces rumeurs. À partir de la deuxième semaine, devant l'afflux d'arrivants, le gouvernement des États-Unis essaya de faire pression sur le gouvernement cubain pour freiner l'exode. De fin mai à septembre des bateaux furent confisqués par les services des douanes de Floride pour empêcher les exilés de se rendre à nouveau à Cuba chercher leurs proches, comme le leur avait demandé le président Carter. Le gouvernement cubain ferma définitivement le port de *Mariel* le 25 septembre.

En effet, en Floride, la situation économique avait bien changé, l'accueil n'était plus le même qu'en 1965. Le *marielito* arrivait au milieu d'une période de récession et d'un autre exode, celui des Haïtiens (entre quarante à soixante mille personnes accostant sur des radeaux). Il était précédé d'une mauvaise réputation amplifiée par les médias. Les populations noires et non-hispaniques étaient lasses de ce scénario à répétition. L'état d'urgence fut décrété en Floride. Des camps furent

improvisés à Key West, dans différents quartiers de Miami, même à l'Orange Bowl stadium<sup>11</sup>.

Le problème majeur était que souvent les *marielitos* n'avaient pas de famille et qu'il leur fallait un parrain. Les femmes ou les couples avec enfants en trouvaient un assez facilement mais ce n'était pas le cas des hommes seuls, soupçonnés d'être des voleurs ou criminels<sup>12</sup>. Or, de nombreux problèmes se posaient, notamment celui de leur statut. Réfugiés ? Le réfugié, suivant le nouveau statut défini par l'ONU, n'était plus seulement quelqu'un qui fuyait un régime communiste mais tout individu persécuté chez lui pour son appartenance ethnique, religieuse, raciale. Ce statut lui donnait droit à une série d'aides sociales, médicales, financières. Mais, pour la première fois, à cause de l'arrivée des *marielitos*, le Cubain n'était pas déclaré réfugié politique mais émigré économique. Il avait été déchu de la catégorie honorable. On était loin de la loi de 1966, *la ley de ajuste cubano* (ou *ley de pies secos*) qui leur donnait (ainsi qu'à ceux qui étaient arrivés depuis 1959) le statut de résident permanent indéfini dès qu'ils foulèrent le sol des États-Unis. Les *marielitos* durent attendre le mois d'octobre pour que, finalement, par le truchement du *Refugee Education Assistance Act*, un amendement du sénateur Richard Stone leur accorde, ainsi qu'aux Haïtiens, les mêmes bénéfices que ceux réservés au réfugié politique<sup>13</sup>. Ils avaient donc gagné la bataille du statut mais ils avaient perdu celle de l'image. En effet, se défaire du stigmate de voleur, assassin et hors-la loi qui leur collait à la peau depuis leur départ fut beaucoup plus long

Le *Mariel* provoqua de vives tensions sociales, comme celles de *Liberty City*, quartier peuplé de Noirs. Certains Etats, comme l'Alabama ou le Colorado, annoncèrent qu'ils ne voulaient pas recevoir de *marielitos*. Le maire de Miami, Maurice Ferré, se plaignait du tour que leur avait joué Castro. En novembre 1980, lors d'un référendum sur le choix de la langue dans *Dade County*, un fort sentiment anti-cubain poussa la population à rétablir l'anglais comme langue unique alors que, depuis 1973, le bilinguisme était officiel à Miami à cause du tourisme sud-américain, du succès économique des exilés et du contexte tolérant de l'époque. Avec le *Mariel*

---

<sup>11</sup> García 1996, 62.

<sup>12</sup> García 1996, 71.

<sup>13</sup> *Florida's Refugee Fact Book* 1994.

la langue redevint un enjeu politique et des cas de discriminations linguistiques firent leur apparition, aussi bien en anglais qu'en espagnol. Il fallut attendre 1987 pour que le *Florida Rights Bill* reconnaisse l'anglais comme langue commune du comté mais stipule que tout le monde avait le droit de s'exprimer dans sa langue maternelle.

Le sentiment « d'envahissement » de la population non-hispanique de Floride fut exprimé par un disc-jockey de l'époque qui lança à la radio une campagne adressée au président intitulée *SOS (Save Our South)*. On vendait aussi un autocollant qui demandait : « *Will the last American out of South Florida please bring the flag<sup>14</sup> ?* »

En fait, selon un sondage réalisé trois ans plus tard, les résultats montrèrent que 2 % des *marielitos* avaient ressenti la discrimination des non-Cubains et 75 % celle des Cubains. On peut l'expliquer par les difficultés rencontrées pour trouver un emploi et aussi par le fait que la discrimination de ses compatriotes est plus dure à admettre<sup>15</sup>. Cependant la solidarité ethnique joua son rôle surtout au début de l'exode. Les Cubains de Miami organisèrent par exemple des marathons à la radio pour trouver des sponsors ou un travail. Si l'intégration dans le monde professionnel semble avoir été bien plus difficile pour les *marielitos* que pour les Cubains qui les avaient précédés, elle n'en a pas moins eu lieu entre 1980 et 1983. Des études démontrèrent que les *marielitos* s'en étaient mieux sortis que les Haïtiens arrivés en même temps. Après trois années de résidence, 20 % parlaient passablement l'anglais ; 14 % exerçaient des professions libérales ou étaient cadres ; 23,7 % étaient des ouvriers qualifiés, 11,5 % étaient des employés. Ces performances étaient supérieures à celles des exilés de 1973. Par contre, il y avait 27 % de demandeurs d'emploi, deux fois plus que dans les années soixante-dix et 26 % vivaient encore dans la pauvreté au lieu de 8 % en 1973. Finalement, l'enclave économique cubaine absorba plus de 55 % des *marielitos* au bout de trois ans et la majorité resta en dans

---

<sup>14</sup> García 1996, 74-75 « Est-ce que le dernier Américain à quitter le sol du sud de la Floride veut bien ramasser le drapeau s'il vous plaît ? ». Traduction personnelle.

<sup>15</sup> Portes, Clark, Stepick 1985, 7.

l'état de Floride. 42 % d'entre eux travaillaient en 1983 dans des entreprises tenues par d'autres Cubains<sup>16</sup>.

Pourtant, la communauté installée depuis vingt ans supporta mal cette détérioration globale de l'image du Cubain. Les Cubains de Miami refusaient d'admettre l'image que le *marielito* leur renvoyait de leur patrie. Il leur annonçait que *La Cuba de ayer* était définitivement enterrée.

### **Le marielito face à la communauté cubaine de Miami : les problèmes identitaires**

Le *marielito* voulait faire partie « des exilés politiques » mais les autorités, tout comme ses compatriotes de Miami, le classaient à part et voyaient en lui un émigré de la faim ou un criminel échappé des geôles de Castro.

Mais qui était-il réellement ? Sa mauvaise réputation était à nuancer quand on regarde de près les chiffres et statistiques de différentes enquêtes. En effet, pour les autorités de Floride, il n'y avait que 1,4 % qui entraient dans la catégorie des « *félons* » soit assassins, voleurs, violeurs. Il y avait une catégorie intermédiaire entre prisonniers politiques et criminels « *non-félons* » représentant 19,1 %. Soit en tout 20 % des 125 000 *marielitos*. La sociologue cubaine Mercedes Cros Sandoval expliquait que ces pourcentages étaient dus à des différences d'appréciation : en effet, à Cuba, *la ley de peligrosidad* faisait qu'était considéré criminel un joueur, un revendeur au marché noir, un homme qui refusait le travail agricole obligatoire, un homosexuel ou quelqu'un qui vendait des marchandises pour son propre compte. L'hôpital psychiatrique était aussi utilisé pour fuir les contraintes du régime, le service militaire obligatoire, les missions en Afrique, le travail aux champs<sup>17</sup>. A Cuba, les homosexuels étaient déclarés déviants et envoyés dans des camps de travail les UMAP (*Unidades Militares de Ayuda a la Producción*) créés en 1960. Aux États-Unis, depuis l'*Immigration and Naturalization Act* de 1952, il était possible de les expulser mais, en août 1979, l'homosexualité n'était plus considérée comme une maladie mentale par le Service Public de Santé. Cependant, en septembre 1980, le département de la Justice stipulait que les homosexuels pouvaient être exclus, mais

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 1-13.

<sup>17</sup> Cros Sandoval 1986, 17-19.

seulement s'ils reconnaissaient volontairement leurs penchants. Le *Washington Post*, quant à lui, les déclara déviants et dénombra 20 000 homosexuels cubains, chiffre certainement exagéré, d'autant plus que les Cubains se déclaraient homosexuels pour pouvoir quitter Cuba<sup>18</sup>. En revanche, les statistiques mettaient en lumière un nombre considérable de malades (tuberculeux, drogués, alcooliques). On pouvait parler de véritable choc culturel entre les Cubains de Miami et les *marielitos* : vingt ans les séparaient mais surtout deux sociétés, issues de deux idéologies très différentes, les opposaient et déterminaient des comportements totalement contraires face au travail, aux normes, aux valeurs. Selon différentes études, le *marielito* était à 70 % un homme de trente ans, qui venait de La Havane surtout, il avait fait plus d'années d'études en moyenne que les exilés précédents. Entre 15 et 40 % étaient Noirs ou mulâtres<sup>19</sup>. Ils furent les premiers à débarquer sur le sol étasunien. Ils rappelaient à la communauté cubaine leur existence, oubliée ou niée en vingt ans. Miami avait vécu le rêve de la *Cuba criolla* blanche. En outre, ils manifestaient également l'échec du castrisme qui avait toujours montré les États-Unis comme le pays de la ségrégation raciale où l'on pourchassait encore les Noirs avec des chiens. Pour ce groupe de *marielitos*, l'insertion fut encore plus difficile, car ils peinaient à se situer entre le Cubain blanc et l'Afro-Américain.

La proportion de célibataires et de divorcés était bien plus grande qu'auparavant, reflétant ainsi l'évolution de la société cubaine et la perte du sentiment religieux. Le *marielito* était habitué au marché noir, car vivre avec le carnet de rationnement ne suffisait pas. La débrouillardise était sa planche de salut mais aussi le clientélisme ou *sociolismo* (jeu de mots entre *socialisme* et *socio*, associé), c'est-à-dire l'obligation de fonctionner avec un réseau de protecteurs, d'amis, d'associés qui lui permettait de contourner la législation et constituait sa seule chance de survie. La famille traditionnelle avait été bouleversée. Ce n'était plus le père mais la Révolution qui guidait les esprits, envoyait les jeunes aux champs, leur dictait leur avenir professionnel, leur inculquait l'amour de la patrie. Il y avait

---

<sup>18</sup> García 1996, 65.

<sup>19</sup> Il semblerait que tous les Cubains qui le pouvaient, en particulier les mulâtres assez clairs de peau, essayaient de se faire passer pour des Blancs, ce qui explique les variations de pourcentage. García 1996, 228.

donc une forte distance sociale et idéologique entre les deux groupes de Cubains qui requérait de part et d'autre des efforts d'adaptation et de l'empathie.

En effet, le *marielito* était un personnage ambigu qu'il était difficile de classer, car il se retrouvait constamment à la frontière de différentes catégories : exilé du communisme ou émigré de la faim ? Truand ou honnête homme ? Homosexuel ou hétérosexuel ? Fou ou homme sain ? Autant de questions que soulevait sa présence aux États-Unis. Le *marielito* lui-même souffrait d'une crise identitaire et peinait à s'intégrer dans la communauté de Miami qui le voyait sous un jour peu flatteur : paresseux, ingrat, méfiant, irresponsable et sans notion de la valeur de l'argent. Il était souvent un personnage désenchanté, perdu, qui avait participé à la Révolution et ressentait un fort sentiment de culpabilité<sup>20</sup>.

### **Les représentations négatives du marielito**

*Scarface, 1983, Brian de Palma.*

Le film *Scarface* de Brian de Palma est probablement ce qui a le plus nui à l'image du *marielito* et, par ricochet, à tout Cubain, bien qu'il soit devenu par la suite un film culte. Il s'agit d'un remake du film de 1932, *Scarface*, (titre complet : *the shame of a Nation*) de Howard Hawks, scénario adapté du roman d'Armitage Trail. Il racontait l'histoire d'un immigrant italien qui bâtissait à Chicago un empire grâce au trafic d'alcool durant la Prohibition. Il portait une cicatrice sur la joue, évoquant le fameux Al Capone mort à Miami en 1947, et semblait amoureux de sa sœur. Le film subit les foudres de la censure car on était en pleine époque de la Prohibition et il fallait que la police ait le beau rôle. En 1983, Oliver Stone réécrivit le scénario en l'actualisant : on n'était plus à Chicago mais à Miami et Tony Camonte était devenu Tony Montana, Cubain expulsé des geôles de Castro et arrivé par le *Mariel* sur le sol de la Floride.

Dès la première séquence, un carton explique au spectateur qu'il s'agit de l'exode du *Mariel*, que Fidel Castro en a profité pour se débarrasser de la pègre et que 25 000 passagers avaient un casier judiciaire. Puis on assiste à l'interrogatoire de Tony par les policiers de Floride et on a là un portrait très exact de *la escoria* qui

---

<sup>20</sup> Cros Sandoval 1986, 13; 19-24.

épouvanta les Cubains de Miami. Certes, Tony se défend d'être un homosexuel, un fou et un trafiquant. Il s'exprime correctement en anglais et tente même de faire quelques blagues, ce qui étonne les policiers. Tony dit avoir appris cette langue à l'école mais aussi au cinéma car il aime les films américains. Tony se prétend « *political prisoner* » et il affirme répondre à l'invitation de Jimmy Carter. Mais sa cicatrice et ses tatouages trahissent son séjour parmi les prisonniers de droit commun et les policiers refusent de le croire. Alors Tony se rebelle et tente de leur expliquer ce qu'est un régime communiste sans liberté où on doit obéir sans cesse. Le mot « crime » n'a pas le même sens là-bas. Il se plaint de manger tous les jours du poulpe et de marcher avec des chaussures trouées dans des rues où des *chivatos* (mouchards) le guettent du matin au soir. La perversité du film est que tous ces arguments sonnent faux dans la bouche de Tony alors qu'ils sont attestés par les faits et les témoignages.

Finalement, Tony et son ami Manolo, *Manny* en version USA, sont envoyés dans un camp de réfugiés/prisonniers improvisé au milieu de la ville et ils obtiennent leur carte verte en assassinant un ex-communiste du camp qui avait causé du tort à un caïd de la drogue cubain installé à Miami. Le ton est donné. Tony veut accomplir le rêve américain, il ne va pas supporter longtemps de travailler comme cuisinier au restaurant *Little Havana* d'un de ses compatriotes et il s'imposera dans le milieu de la drogue grâce à son sang-froid, à son insensibilité et à son ambition. Quand Tony rend visite à sa famille, sa mère et sa soeur à qui il n'a pas donné signe de vie depuis cinq ans, les griefs de la communauté cubaine envers les *marielitos* de son acabit sont clairement exprimés par la mère qui, dans un *spanlish* efficace, lui jette à la figure : « Ce sont les Cubains de ton espèce qui nous font une mauvaise réputation » et elle refuse les billets qu'il lui tend car « ils puent<sup>21</sup> ».

La violence du film associée à la nationalité cubaine provoqua des réactions très négatives<sup>22</sup>. L'office du tourisme et le *City Commissioner* Demetrio Pérez se mobilisèrent pour empêcher le tournage du film à Miami. En 1982 les exilés avaient

---

<sup>21</sup> DVD universal *Scarface*, 1983, chapitre 12, la mère : « *It's Cuban like you who are giving a bad name to our people, who come here and work hard, people who send their children to school...I don't need your money, gracias,I work for my living..I don't want you in this house anymore...Get out and take your money along with you, it stinks* ».

<sup>22</sup> García 1996, 79.

déjà créé FACE, *Facts about Cuban Exiles*, un organisme de type pédagogique destiné à expliquer aux Non-Cubains, à travers des conférences et des dépliants publicitaires, qui ils étaient et ce qu'ils avaient accompli pour contrecarrer les images négatives.

Cependant, parmi les *marielitos* il y avait de nombreux écrivains, artistes et intellectuels. En livrant leurs témoignages, en créant une revue littéraire, en faisant de cet événement, le *Mariel*, un objet de fiction qui s'épanouit dans différents genres comme le roman, les nouvelles, ces écrivains essayèrent de transcender leur propre expérience et transformèrent cet exode en un fait culturel, le sauvant ainsi des représentations négatives véhiculées par les médias et le cinéma. Tout le groupe en bénéficia.

#### *Le renversement du stigmate à travers l'écriture*

Ainsi, le *Mariel* devint un thème littéraire. Les *marielitos* écrivirent leur propre version de l'événement et « le témoignage constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire<sup>23</sup> ». Chez les écrivains venus aux États-Unis par le *Mariel*, (comme Roberto Valero, Carlos Victoria, Reinaldo Arenas, Miguel Correa, parmi les plus connus), les thèmes dominants étaient les problèmes identitaires, l'angoisse et le désespoir, les difficultés à se situer, l'anticommunisme radical, le thème de la différence.

Carlos Victoria, venu par le *Mariel* accompagné de sa mère, devint rédacteur au *Miami Herald* et publia des romans et des nouvelles dont *Sombras en la playa*. Une de ces nouvelles intitulée *Un pequeño hotel de Miami Beach*<sup>24</sup>, nous plonge dans l'univers inquiétant de la ville américaine des années quatre-vingt où le personnage principal, Alejandro, essaie de survivre après dix années de prison à Cuba. Il ne parle pas l'anglais, il est seul et n'arrive ni à s'adapter ni à s'intégrer. Il est peut-être aussi l'auteur d'un crime, la nouvelle laisse planer le doute. Il est un marginal qui ne sait plus où se situer, il n'a sa place nulle part, ni à Cuba, ni en exil.

Reinaldo Arenas fut lui aussi un témoin du *Mariel* : il raconta, dans *Necesidad de libertad*, l'aventure du propriétaire du bateau *San Lázaro*, un Cubain émigré qui risquait la ruine en venant chercher sa famille à Cuba<sup>25</sup>. Il fut forcé d'accepter à son

---

<sup>23</sup> Ricoeur 2000, 26.

<sup>24</sup> Victoria 1992, 50-57.

<sup>25</sup> Arenas, 1986.

bord trente étrangers, dont un fou récemment sorti de l'asile et mis dans l'obligation d'émigrer. Le bateau, surchargé, se fendit, les passagers connurent trois jours d'errance avant d'être sauvés par les garde-côtes et ramenés à Key West.

Reinaldo Arenas ne supporta pas l'atmosphère oppressante de Miami qu'il voyait comme un autre Cuba, tout aussi intolérant. Il s'enfuit à New York où il continua d'écrire et de lutter contre la maladie. Par exemple, dans la nouvelle intitulée *Fin d'un conte*, le personnage principal porte dans une valise les cendres de son ami qui s'est jeté du haut de l'*Empire State building* car il n'était pas parvenu à vivre à New York. Le personnage va répandre les cendres sur la mer, au lieu symbolique de Key West, là où une balise signale la plus courte distance entre les deux mondes. Il pense que les flots pousseront les cendres «[...] sur les lieux qu'il avait tellement haïs, où on l'avait tellement empoisonné, d'où il s'était sauvé et loin desquels il n'a pu continuer de vivre <sup>26</sup>».

Ce texte exprime bien l'impasse dans laquelle se retrouve enfermé le *marielito*. Seul un passé détesté semble pouvoir le définir. Il est « *desertor del paraíso* », selon le titre ironique d'un article publié en 1986 dans la revue *Arte* de New York qui avait consacré un numéro aux écrivains et artistes venus avec le *Mariel*.

Une revue de littérature et d'art, intitulée *Mariel*, parut entre 1983 et 1985 à New York et publia huit numéros. Elle permettait de donner une plus grande visibilité au groupe des écrivains et artistes venus en 1980. Reinaldo Arenas, Juan Abreu et Reinaldo García Ramos dirigeaient la revue. Presque tous étaient venus aux États-Unis de la même manière mais ils étaient tous très différents et leurs styles souvent éloignés. Leurs œuvres couvraient tous les genres : poésie, théâtre, roman, nouvelles mais aussi la musique, les arts plastiques. Leur unité en tant que groupe semblait davantage provenir d'éléments extérieurs qu'intérieurs. Le terme de « génération » n'a d'ailleurs jamais fait l'unanimité. On peut en effet s'interroger sur le dénominateur commun de ces écrivains et artistes. La revue *Encuentro de la Cultura Cubana*, créée en 1996 par Jesús Díaz à Madrid, leur a consacré un hommage dans le numéro 8-9 (1998) et présente différents points de vue.

---

<sup>26</sup> Arenas 1993, 150.

Selon Iván de la Nuez, un des rédacteurs de la revue, les *marielitos* sont un groupe qui se caractérise par « *la descolocación* », c'est-à-dire une sorte de non-lieu : en effet ils ne font pas partie de la culture officielle cubaine mais ils ont aussi rejeté la culture de l'exil traditionnel et n'ont pas créé ni adhéré à de nouvelles tendances. Il s'agit d'écrivains qui avaient dû vivre de façon marginale à Cuba. Cette « *descolocación* » s'explique aussi par les formes extrêmes et extrémistes de leur discours<sup>27</sup>. Le groupe tomba parfois dans les défauts qu'il dénonçait, à savoir l'intolérance. Ils considéraient que c'était leur devoir de surveiller toute manifestation politique et culturelle du gouvernement cubain mais aussi de la part des pro-castristes de Miami. Ils lancèrent des accusations contre une revue de l'exil *Areíto*, contre le *Festival latino* de New York. En d'autres termes, ils tombèrent parfois dans un autre terrorisme intellectuel qui leur attira des ennemis aux États-Unis et en Amérique latine. Comme disait à leur sujet leur traductrice Liliane Hasson : « À quoi bon dénier tout talent à qui pense différemment<sup>28</sup> » ? Leur anticommunisme était radical mais ils attaquaient aussi avec force la bourgeoisie de Miami en employant le vocabulaire du communisme orthodoxe. Ils étaient marqués malgré eux par le socialisme et l'engagement social de l'écrivain. Ils voulaient écrire et dénoncer. Ils n'ont jamais été dominants dans le panorama culturel contemporain et ils représentaient pour Iván de la Nuez un phénomène de « *baja intensidad* »<sup>29</sup>.

Jesús J. Barquet, quant à lui, défend le terme de « génération »<sup>30</sup>. Comme points communs, il souligne que tous furent marqués par le manque de liberté et la répression. Contrairement aux exilés des années soixante, ils avaient un besoin urgent de parler. Ils s'opposaient à la « génération du silence ». Dans la revue *Mariel*, il y avait la rubrique « *Experiencias* » (qui réunissait tout un matériel autobiographique) et la rubrique « *Urgencias* » (pour permettre d'exprimer son ironie, sa colère, ses commentaires).

L'autre point commun est leur nom, créé à partir de leur point de départ, un toponyme. Il fut pendant quelques années une insulte. Puis ces exilés en firent quelque chose de plus qu'une référence historique et géographique : ce nom était

---

<sup>27</sup> Nuez 1998, 105-110

<sup>28</sup> Hasson 1986, 132.

<sup>29</sup> Nuez 1998, 107

<sup>30</sup> Barquet 1998, 110-125.

devenu la métaphore de la possibilité de sortir de l'enfer de la dictature cubaine pour poursuivre un idéal de liberté.

En effet les *marielitos* faisaient valoir que les seules libertés réelles étaient celles appelées « formelles », car ils mettaient en avant leur expérience bien réelle de la réalité castriste que bien souvent les intellectuels de gauche méconnaissaient. Et c'est bien la recherche de la liberté, (d'expression, d'opinion et de mouvement), la nécessité d'exister aussi bien que celle de publier, qui furent le moteur de leur départ<sup>31</sup>.

L'homosexualité était aussi un thème récurrent de la revue. Les *marielitos* étaient considérés comme déviants à Cuba. Révéler leur penchant signifiait pour la première fois de se montrer sans masque et la volonté d'afficher leur identité complète. Dans le numéro 5 de la revue, dans la rubrique « *Experiencias* » ils condamnèrent l'homophobie du gouvernement cubain et les camps de l'UMAP créés en 1960.

En 1986, la revue connut une seconde vie, plus irrégulière, prit le nom de *Mariel Magazine* et se déplaça à Miami. Juan Abreu, Reinaldo Arenas, Lydia Cabrera et Marcia Morgado la dirigeaient.

Cette nouvelle revue s'intéressa aussi aux auteurs censurés restés à Cuba. Ils étaient fréquemment ignorés dans les anthologies écrites par des étrangers ou des Cubains de Miami. J.-J. Barquet salua les efforts des *marielitos* pour sauver de l'oubli des écrivains de l'île comme Virgilio Piñera ou Lezama Lima. Ils créèrent dans ce but les rubriques « *Confluencias* » et « *Homenajes* ». Ils revisitèrent aussi des auteurs du passé comme José Martí. Bref, ils essayèrent de donner une autre vision de la culture cubaine, à contre-courant de la version officielle, et de réunir tous les dissidents, ceux de l'intérieur comme de l'extérieur.

De nombreux *marielitos* réussirent à publier leurs œuvres et sans l'aide de la CIA, comme affirmait le gouvernement cubain. Ils gagnèrent des prix et une reconnaissance essentielle pour se construire et exister. Mais la plupart d'entre eux

---

<sup>31</sup> *Ibid.* 118. « ...las únicas libertades reales son las denominadas peyorativamente « formales » : el derecho del hombre a pensar por sí mismo, a desplegar su iniciativa individual, a escoger el lugar del planeta donde desea vivir. La historia del « socialismo real » hace transparente que cuando se cercenan las libertades « formales » todas las otras son castradas o decapitadas también ».

(Reinaldo Arenas qui se suicida en 1990, Roberto Valero, Carlos Victoria) ont malheureusement disparu aujourd'hui.

## Le Mariel aujourd'hui

Que reste-t-il du *Mariel* une trentaine d'années plus tard ? On sait bien que dans toutes les expressions publiques de la mémoire, un même événement peut être une gloire pour les uns et une humiliation pour les autres.

A Miami, tous les ans, d'avril à mai, la presse, *Miami Herald*, *Nuevo Herald*, *Diario de las Américas*, publient des témoignages, des articles pour commémorer cet événement. On en rappelle l'ampleur, on raconte les difficultés d'adaptation, on se souvient que *marielito* était une insulte et que maintenant c'est un motif de fierté, de courage qui permet de différencier les exilés entre eux. On insiste aussi sur l'aide apportée par la communauté de Miami, sur la solidarité. Ces témoignages, ces histoires personnelles racontent le moment de la traversée, la peur, les tensions, l'inquiétude. Les documents sur le sujet abondent. On visite des lieux symboliques comme Key West et on s'arrête devant la fameuse balise qui marque les 90 milles marins qui séparent les deux mondes.

Certaines années sont plus importantes que d'autres. Récemment, en 2010, on a commémoré les trente ans du *Mariel*. A cette occasion, une base de données a été élaborée par les deux principaux quotidiens de Miami, *El Nuevo Herald* et le *Miami Herald* : ainsi, on peut rechercher un proche venu en bateau, déposer son témoignage, raconter son expérience ou lire celle des autres, en d'autres termes, les journaux recueillent ainsi toute une collection de souvenirs. En tant qu'événement, le *Mariel* fait partie du patrimoine historique des Cubains de Miami. Les jeunes découvrent à travers ces récits ce qu'ont vécu leurs parents ou grands-parents, la transmission est donc assurée. Pour la communauté en exil, il existe un devoir de mémoire : l'événement du *Mariel* ne doit pas tomber dans l'oubli.

Nul ne doit empêcher le recouvrement de la mémoire... Lorsque les événements vécus par les individus ou par le groupe sont de nature exceptionnelle ou tragique, ce droit devient un devoir : celui de se souvenir <sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Todorov 2004, 16.

Les *marielitos* ont aussi contribué au renouvellement et à la diversité de la communauté, ainsi qu'à une redéfinition de l'identité cubaine de l'exil et du lien avec Cuba. Certains comprirent que la *Cuba de ayer* n'existait plus et que leur patrie était désormais la Floride. D'autres, au contraire, redoublèrent d'efforts pour lutter contre le régime castriste.

Du côté des États-Unis, le *Mariel* reste l'exemple à ne pas suivre d'une piètre gestion de la politique migratoire. On peut dire qu'il y a eu un avant et un après le *Mariel*. En 1984, Ronald Reagan, le nouveau président, signa avec Fidel Castro un nouvel accord, effectif en 1985 : vingt mille Cubains pouvaient émigrer par an aux États-Unis. En échange, le président américain demandait à son homologue cubain de reprendre 2 746 *marielitos*, criminels et malades mentaux détenus aux États-Unis. L'affaire se compliqua et dura jusqu'en 1991 et pour certains jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix<sup>33</sup>. Neuf cents prisonniers furent relâchés, six cents obtinrent la liberté conditionnelle et quatre cents retournèrent à Cuba où ils furent reçus en héros et furent des hommes... libres<sup>34</sup> !

Durant l'été 1994, le même scénario qu'en 1980 parut se répéter. Mais la leçon du *Mariel* avait été retenue : face à leurs compatriotes qui tentaient de traverser le détroit de Floride en *balsas*, les Cubains de Miami ne bougèrent pas. Le président Bill Clinton en personne annonça à Radio *Martí* que les personnes interceptées en mer seraient ramenées à la base militaire étasunienne de *Guantánamo* et, de là, expulsées vers un pays tiers. Les États-Unis avaient décidé de ne plus accorder le statut de « réfugié » aux personnes trouvées dans les eaux internationales.

L'exode du *Mariel* a ainsi créé un précédent de taille dans l'histoire de l'exil cubain et dans ses relations avec les États-Unis. La crise des *balseros* de 1994 divisa encore plus la communauté. Pour un bon nombre de Cubains, le président Clinton, même s'il adoucit ensuite la politique migratoire, était un traître qui avait mis un point final à la politique favorable aux Cubains depuis 1966.

---

<sup>33</sup> Heberto Padilla « La escoria del Mariel » *elnuevoherald.com*, 23/04/1994, consulté le 11/10/2013. L'auteur prend la défense de ces prisonniers oubliés (preuve « *del odio racial contra los Marielitos..* ») et il déclare « *Ellos también son cubanos* ».

<sup>34</sup> García 1996, 77.

Et du côté de Cuba ? Les dictatures se caractérisent par le contrôle de la mémoire nationale, soit sous la forme de la manipulation et de l'abus soit sous la forme de l'oubli ou de la négation. Celle de Cuba ne fait pas exception. Les Cubains vivent dans le passé, autrement dit dans un refoulement permanent du présent, ils semblent nés le 1<sup>er</sup> janvier 1959 lors de la prise du pouvoir par Fidel Castro et depuis, pour eux, le temps s'est figé en une répétition immuable. Les rituels révolutionnaires, les rassemblements sur la Place de la Révolution, les commémorations (1<sup>er</sup> janvier, 1<sup>er</sup> mai, 26 juillet) participent de ce culte de la mémoire pour la mémoire. Les Cubains de l'île sont les exilés du présent, bien plus exilés que les exilés de Miami. Fidel Castro s'est toujours arrogé « le droit de contrôler le choix des éléments à retenir »<sup>35</sup>. Alors, faire ressurgir un événement comme l'exode du *Maríel*, dans toute son ampleur et sa complexité, signifierait rompre la monotonie du leitmotiv révolutionnaire, faire acte de résistance, ce serait informer<sup>36</sup>. Mais, dans l'histoire officielle, le *Maríel* n'est pas un événement digne d'intérêt, il reste une machination de plus perpétrée par les impérialistes.

Quant au port de *Maríel*, il va devenir une grande zone de développement, un terminal moderne pour les porte-conteneurs destiné à remplacer le port de La Havane dont les eaux ne sont pas assez profondes. Financé par le Brésil, un des principaux partenaires de Cuba, le *Maríel* sera la principale porte d'entrée et de sortie du commerce extérieur cubain<sup>37</sup>.

## Conclusion

Les jeunes Cubains de part et d'autre du détroit de Floride n'ont pas connu cette histoire tragique. A Miami, on cherche à la transmettre tandis qu'à Cuba, on cherche à l'oublier. Le *Maríel* ne fut une victoire ni pour l'exil ni pour Cuba.

Le cycle des exclusions, des expulsions et des divisions semblait à cette époque sans fin ; pourtant, depuis l'arrivée de Raúl Castro au pouvoir en 2008, la vie

---

<sup>35</sup> « Ce que nous reprochons aux bourreaux hitlériens et staliniens n'est pas qu'ils retiennent certains éléments du passé plutôt que tous-nous-mêmes ne comptons pas procéder autrement-mais qu'ils s'arrogent le droit de contrôler le choix des éléments à retenir » : Todorov 2004, 14-15.

<sup>36</sup> Todorov 2004, 12.

<sup>37</sup> Carlos Batista, « Cuba llama capital extranjero a invertir en el puerto del Maríel », *elnuevoherald.com*, 5/11/2012, consulté le 30/01/2013.

a bien changé à Cuba. Toute une batterie de réformes a été mise en place pour « actualiser le socialisme » et a transformé le quotidien des Cubains, leur permettant de travailler pour leur propre compte par exemple. La réforme la plus spectaculaire fut la réforme migratoire de janvier 2013 qui a effacé d'un coup plus de cinquante ans de contrôles et de répression. Il est désormais possible de sortir de Cuba sans permis ni lettre d'invitation, seulement avec un passeport et un visa pour le pays désiré. Les Cubains peuvent également s'absenter de l'île durant une période maximale de deux ans et conserver néanmoins leur nationalité cubaine. Cela leur permettrait de bénéficier de la fameuse *ley de Ajuste cubano* de 1966, autrefois tant décriée, qui concède le permis de résidence aux Cubains après un an et un jour passés sur le territoire étasunien<sup>38</sup>. Les dissidents peuvent également aller et venir librement, bien que le profil du nouveau voyageur cubain soit plutôt celui d'un jeune homme qualifié, âgé de 25 à 40 ans, qui cherche un avenir professionnel.

De leur côté, les États-Unis ont levé depuis 2009 les restrictions concernant les voyages de réunification familiale et les envois d'argent. Cependant, un an après l'entrée en vigueur de ces importantes réformes qui furent unanimement saluées par les États-Unis et la communauté internationale, les sombres pronostics de ruée de Cubains hors de l'île ont été déjoués : ni exode ni invasion ne se sont produits. 180 000 Cubains ont voyagé en un an surtout à destination du Mexique, des États-Unis et de l'Espagne<sup>39</sup>. Les principales raisons mises en avant par la presse sont que le manque d'argent et les difficultés pour obtenir un visa limitent fortement les départs. Dans un pays où le salaire moyen est de 20 dollars par mois, un billet pour Miami en coûte 500, un passeport 100 et un visa pour les États-Unis 160. Le Cubain doit démontrer qu'il est solvable. Aussi, les sorties illégales n'ont-elles pas disparu<sup>40</sup>.

Miami est plus que jamais un prolongement de La Havane. Quant au *Maríel*, selon Iván de La Nuez, il aura marqué la première étape dans le long chemin qui verra peut-être un jour la réunion des deux moitiés de l'île:

---

<sup>38</sup> Fernando Ravsberg, « Cuba inicia su apertura migratoria sin avalancha de viajeros », *BBCmundo.com* 17/08/2013, consulté le 30/12/2013.

<sup>39</sup> Maye Primera, « La reforma migratoria no provoca una desbandada en Cuba », *elpais.com*, 14/01/2014, consulté le 30/12/2013.

<sup>40</sup> Francisco Jara, « A un año de reforma migratoria de Cuba, billetes y visas complican a turistas cubanos », *elnuevoherald.com*, 14/01/2014, consulté le 30/12/2013.

en 1980 la revolución fue menos revolución que nunca y el exilio estuvo menos lejos que nunca. En Mariel se comenzó a quebrar, verdaderamente, el muro que cada cubano ha construido, soportado y transgredido en los últimos cuarenta años<sup>41</sup>.

## Références bibliographiques

- Arenas, Reinaldo, 1986, « Un largo viaje de Mariel a Nueva York », *Necesidad de libertad : Mariel : testimonio de un intelectual disidente*, México-City, Kosmos Editorial, S.A.
- Arenas, Reinaldo, 1993, « Fin d'un conte », dans *Adiós a Mamá*, trad. de Liliane Hasson, Paris, les Editions du Serpent à plumes.
- Barquet, Jesús J, 1998, « La generación del Mariel », Madrid, *Encuentro de la Cultura Cubana*, Homenaje al Mariel, n°8/9.
- Cros Sandoval, Mercedes, 1986, *Mariel and Cuban National Identity*, Miami, Editorial Sibi.
- Florida's Refugee Fact Book*, Florida, 1994, Department of Health and Rehabilitive Services Refugees Programs Administration.
- García, María Cristina, 1996, *Havana USA*, Berkeley and Los Angeles California, University of California Press.
- Hasson, Liliane, 1986, « La génération des Cubains de Mariel et leur presse littéraire aux États-Unis », *Cahiers du CRICCAL*, Paris, Service des Publications de l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, n° 1.
- Nuez (de la), Iván, 1998, « Mariel en el extremo de la Cultura », Madrid, *Encuentro de la Cultura Cubana*, Homenaje al Mariel, n°8/9.
- Portes, Alejandro, Clark, Juan M, Stepick, Alex, 1985, *Three years later : a report of the adaptation process of 1980, (Mariel). Cuban and Haitian Refugees in South Florida*, Baltimore (Maryland), John Hopkins University Press.
- Ricoeur, Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil.
- Todorov, Tzetan, 2004, *Les abus de la Mémoire*, Paris, Arléa.
- Victoria, Carlos, 1992, *Las sombras en la playa*, Miami, Ediciones Universal.

---

<sup>41</sup> Nuez 1998, 109.



***El viajero de Praga* (Javier Vásconez, 1996).  
Mémoires et itinéraires d'un médecin  
praguois : de la patrie de Kafka aux  
contreforts andins, de Prague au pays  
imaginaire**

Anne-Claudine Morel - Université  
de Nice, laboratoire LIRCES

**Résumé** Le roman de Javier Vásconez évoque l'Équateur sans jamais le nommer, puisque le protagoniste, un médecin pragois nommé Kronz, est amené à s'y installer après une période d'errance tant géographique qu'existentielle. L'intérêt de ce roman réside en partie dans l'évocation du pays « de la ligne imaginaire », selon l'expression imagée employée par le docteur Kronz. C'est donc le point de vue extérieur d'un protagoniste en proie à un mal-être intérieur que nous suivons de Prague à Quito, en passant par Barcelone. La découverte de la patrie de l'auteur nous permet d'évoquer une sorte « d'exil à rebours », puisque le Pragois va faire sien ce pays dans lequel il échoue malgré lui, pourchassé par des fantômes du passé et des tracasseries administratives et judiciaires.

**mots-clés** : Équateur, littérature contemporaine, Javier Vásconez, roman.

**Resumen** : La novela de Javier Vásconez evoca el Ecuador sin nombrarlo jamás ; su protagonista, un médico de Praga llamado Kronz, se establece allá, después de un período geográfico y existencial. El interés de la novela radica en la evocación del país de « la línea imaginaria », como suele designarlo el protagonista. El lector descubre la patria del autor a través del punto de vista exterior del narrador que lleva a su protagonista de Praga a Quito, pasando por Barcelona. Es un como exilio al revés el que nos ofrece el autor, porque el checo va a arraigarse en su nuevo país, a pesar de unos fantasmas de su pasado y unos trámites en España que dificultan su viaje.

**Pal. clave** : Ecuador, literatura contemporánea, Javier Vásconez, novela.

Abstract Javier Vasconez's novel evokes Ecuador without ever naming the country, as the protagonist, a doctor from Prague and named Kronz, is led to settle there after a period of geographic and existential wandering. What is particularly interesting in the book is the evocation of Ecuador as the country of the "imaginary line" (referring to the equator), according to the metaphorical expression of doctor Kronz. From Prague to Quito, via Barcelona, the reader follows the external point of view of the protagonist, who is experiencing personal distress about his own identity. With the discovery of the author's homeland, it is possible to talk about a "backward exile", as the Prager makes the country his own, despite the fact that he ends up there unintentionally and haunted by ghosts from the past and administrative and legal worries.

**Keywords** : Ecuador, contemporary literature, Javier Vásconez, novel.

Cette étude du roman *El viajero de Praga* (1996) de l'Équatorien Javier Vásconez, à travers le thème de l'exil, nous permet d'appréhender l'Équateur d'une manière inédite, puisque le protagoniste est un médecin tchèque qui échoue en Amérique latine après des tribulations espagnoles. Le récit de son errance nous

amène à procéder à une reconstitution des mécanismes de fuite, d'éloignement et d'exclusion qui président au périple du personnage. Le personnage du médecin n'écrit pas ses mémoires, en revanche il a recours constamment au mécanisme de la remémoration qui lui permet de reconstituer son errance et de donner sens à ses actes. Paradoxalement, nous verrons que cette plongée dans des bribes de souvenirs contribue également à le dissoudre dans une confusion identitaire. Outre le thème de l'éloignement géographique, intimement lié à celui de l'exil de soi qui caractérise le personnage de Kronz, ce roman revisite le thème de la frontière, puisque l'Équateur est toujours évoqué à travers la ligne imaginaire qui le traverse. Quel est l'enjeu de cette volonté d'effacement des repères géographiques, ainsi que des repères identitaires, dans ce roman contemporain équatorien qui s'inscrit, tout en s'en démarquant manifestement, dans la grande tradition littéraire des romans de voyage et d'exil ?

## **1. Itinéraire : le parcours géographique d'un médecin pragois.**

### *1.1. Itinéraire géographique*

Avant de nous intéresser au protagoniste de *El viajero de Praga*, figure évidente et emblématique de l'exil et du déracinement, intéressons-nous brièvement à son créateur. Quels sont les liens entre le thème de l'exil et l'auteur du roman, entre Javier Vásconez et une quelconque expérience d'expatriation ?

La biographie de l'Équatorien nous apprend que plus qu'un exilé, il est un voyageur. Né à Quito en 1946, il y réside actuellement et a fait le choix d'y vivre de sa plume. Il a résidé dans son enfance en Angleterre, à Rome, à Miami, à Madrid, a fréquenté les écoles et collèges de ces villes, puis a terminé sa scolarité à Quito. Plus tard, il s'est inscrit à l'université de Pamplune, en Espagne, où il a suivi un cursus de littérature et rédigé une thèse sur les personnages de l'écrivain mexicain Juan Rulfo ; il a également suivi des cours à l'Université de Vincennes à Paris. Son métier d'éditeur (*Editions Librimundi, Editions Acuario*) et de directeur de librairies équatoriennes (*El Cronopio* et *Lirimundi*) l'a amené à se rendre en Europe, en Afrique, aux États-Unis, au Mexique et dans divers pays d'Amérique latine. Depuis la parution de son premier recueil de contes, *Ciudad lejana*, en 1983, il n'a cessé d'écrire et de collaborer à

plusieurs revues ; son troisième roman, *La piel del miedo*, est paru en 2010. Ce bref compte-rendu biographique nous apprend que le romancier a une solide expérience du voyage familial, du voyage d'études, d'affaire, d'agrément, et ses séjours s'inscrivent plus dans la lignée des voyages de formation que dans celle des exils politiques ou économiques. Son lieu de résidence actuel est bien la preuve d'un choix de vie qui, sans exclure un rapport conflictuel avec son pays natal, montre en tout cas que l'Équateur n'est pas fui, malgré les évidentes difficultés rencontrées par l'auteur pour vivre de ses oeuvres, s'inscrire et perdurer dans une actualité intellectuelle et artistique souvent dépassée par des priorités plus urgentes, des difficultés économiques, politiques et sociales qui relèguent à un second plan la vie littéraire et ceux qui en vivent. Mais c'est là l'objet d'un autre débat<sup>1</sup>.

Nous allons donc chercher à savoir pourquoi J. Vásconez a fait le choix d'un protagoniste tchèque, et pourquoi l'itinéraire de ce médecin, de Prague aux Andes en passant par Barcelone, prend à rebours l'expérience d'un émigré latino-américain ; en d'autres termes, pourquoi l'Équateur finit-il par absorber le personnage, pourquoi ce pays est-il envisagé comme le point de chute d'un apatride dont nous ne connaissons que quelques repères géographiques ? Soulignons que le sens, tout géographique, de cet exil de l'Europe de l'Est vers les Andes, est particulièrement improbable, audacieux si l'on s'en tient à des statistiques d'ordre économique ou à des données d'ordre politique et sociale. L'éloignement de la ville natale, Prague, est irréfutable, et la destination du médecin apparaît comme aléatoire, puisqu'il échoue d'abord dans un dispensaire de montagne, au coeur d'un *páramo* hostile et désertique, avant d'être rapatrié dans une ville plus conséquente dont certains toponymes rappellent Quito. Aux yeux du lecteur, mais aussi du protagoniste, l'écart entre la ville natale européenne et les déserts froids des Andes est immense ; il permet de révéler une géographie qui est insolite, exotique et excentrique, presque invraisemblable, à tel point que la première approche du pays

---

<sup>1</sup> Ajoutons que les démêlés judiciaires récents entre le journal équatorien *El Universo* et le président équatorien Rafael Correa révèlent la menace de liberté d'expression qui pèse sur la vie intellectuelle de la nation tout entière. Voir Vásconez 2012.

andin est littéralement infernale aux yeux du médecin : « *Esto es el infierno* », se dijo, « *quizá sea el último lugar del mundo*<sup>2</sup> ».

### 1.2. *Les raisons de l'exil*

La première originalité de ce roman équatorien réside donc dans le récit d'un exil à rebours, d'un Tchèque vers l'Équateur, d'un Européen vers « le pays de la ligne imaginaire<sup>3</sup> ». Les raisons de cet éloignement sont diverses : c'est d'abord l'occasion d'un séminaire à Barcelone qui déclenche le premier déplacement du médecin ; persuadé qu'il ne sera pas retenu, le docteur Kronz s'inscrit tout de même, tout en poursuivant ses activités hospitalières sans foi ni conviction<sup>4</sup>. Le hasard et la chance président donc à ce premier voyage, envisagé comme un pari professionnel perdu d'avance, et le médecin est d'ailleurs totalement pris au dépourvu par cette opportunité : « *El impacto de la noticia fue más fuerte de lo que se esperaba, de modo que cuando sus colegas le rodearon con una botella de vodka para celebrar su viaje no supo qué actitud tomar. Permaneció callado, inmóvil [...]*<sup>5</sup> ». Cependant, le narrateur annonce d'emblée que ce voyage sera sans retour : « *Su ausencia estaba condenada a ser definitiva, como tampoco podía saber que el hecho de poner su nombre en ese tablero habría de cambiar radicalmente el curso de su vida*<sup>6</sup> ». L'omniscience de l'instance narrative est le contrepoint permanent de l'incertitude du personnage qui est sans cesse en proie à des impressions, des sensations diffuses et des intuitions à peine formulées : « *Desde el primer día creyó entender que había ido a esa ciudad para quedarse y traicionar. No se esforzó por pensar demasiado ni tampoco se culpó*<sup>7</sup> ». Ce conflit entre un destin déjà tracé par le narrateur et une errance mal maîtrisée par le personnage participe d'un malaise et d'un doute qui s'insinuent au fil du récit : quel crédit le lecteur peut-il accorder aux souvenirs sporadiquement convoqués par le personnage, ainsi qu'aux non-choix qu'il réalise en

---

<sup>2</sup> Váscquez 2010, 172.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 100.

<sup>4</sup> « *Cuando el doctor Kronz leyó en el boletín que se precisaban voluntarios para dictar un seminario en la ciudad de Barcelona estampó sin demasiada fe su nombre en el tablero que colgaba a la entrada del hospital* », *Ibid.*, 94.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 94-95.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 95.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

permanence, ballotté entre l'incompétence administrative des fonctionnaires des pays qu'il traverse et entre les contacts douteux qu'il y établit ?

Des raisons d'ordre économique et politique propres à l'exil sont également à prendre en compte, même si elles sont à peine esquissées par le narrateur : si Kronz choisit par exemple de travailler dans une animalerie à Barcelone, il le fait en connaissance de cause et parce qu'il n'a pas une grande foi en l'utilité de son métier originel. Mais il lui faut bien vivre, et cette activité constitue un pis-aller, un moyen facile de subsister économiquement, qui pallie le sentiment d'abandon de la ville natale, doublé d'un sentiment de trahison :

Y entonces se dio cuenta de lo espantoso que esto podía ser : no sólo había abandonado Praga sin un propósito determinado, sino que ya empezaba a experimentar el peso de la traición. Se dijo que siempre sería un extraño, dondequiera que fuese. ¿Por qué tendría siempre la sensación de estar en la orilla equivocada del río ?<sup>8</sup>.

En revanche, lorsqu'il s'établit en Équateur, Kronz s'efforce de régulariser légalement sa situation d'émigré et il accepte d'abord un poste dans un dispensaire de montagne, puis dans un hôpital de la capitale. Sa première expérience, cauchemardesque<sup>9</sup>, lui permet de s'engager plus sincèrement, d'un point de vue professionnel, lors de son retour en ville, et d'entreprendre un dérisoire combat contre l'incompétence des autorités, contre la corruption et la misère, au moment même où se déclenche une épidémie de choléra. D'un strict point de vue économique, on peut affirmer que le médecin n'est pas en quête d'une amélioration de ses ressources, puisqu'il est en permanence en situation précaire, logeant à l'hôtel ou dans des pensions de catégorie modeste, acceptant des conditions de vie minimales lors de sa nomination dans un dispensaire de montagne éloigné de tout ; la consolidation de ses moyens matériels ne se réalise que lorsqu'il s'installe dans la capitale : il y vit dans une maison, possède un chat et s'autorise quelques voyages sur la côte ou dans des villages alentours. Plus contemplatif que consommateur, Kronz ne justifie en aucun cas son exil par un mieux-être économique.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, 96.

<sup>9</sup>« *De todos los lugares, ¿por qué había elegido éste precisamente? Es posible que Kronz hubiera venido al país más apartado el mundo, incluso al más olvidado, creyendo que aquí iba a realizar una labor extraordinaria. ¿O quizá fue un acto suicida el haber hecho el viaje hasta aquí, pues a lo mejor venía huyendo de algo?* », *Ibid.*, 75.

Sa quête de solitude et de paix peut être alors reliée à une trahison d'ordre idéologique, si l'on se réfère au contexte politique et historique du pays natal, la Tchécoslovaquie retranchée derrière le rideau de fer et passablement policée. Des raisons politiques peuvent justifier cette fuite en avant du médecin ; une seule date et quelques indications contextuelles, ainsi que des termes allusifs à une possible situation politique en Tchécoslovaquie, émaillent le récit et nous permettent de le situer dans l'Histoire. Il est question d'abord de l'année 1967. Kronz est déjà en Équateur et il dresse un bilan peu glorieux de son périple jusqu'aux Andes, bilan dominé par l'ennui, l'échec tant professionnel qu'amoureux et existentiel :

Corría el año sesenta y siete. Hacía tiempo que el tedio definía la vida del doctor : una incipiente calvicie enturbiaba su relación con las mujeres, ya empezaba a envejecer. Según Kronz, venía huyendo de la historia, no por razones concretas sino porque había intervenido el azar<sup>10</sup>.

L'émotion esthétique et le hasard sont deux moteurs essentiels qui justifient l'établissement du médecin en Équateur. Mais la date mentionnée évoque également une situation politique, à peine antérieure aux vagues d'émigration qui font suite aux événements du Printemps de Prague (1968). Si l'on tient compte du séjour barcelonais et de la parenthèse anglaise à propos de laquelle nous n'avons aucune information, exceptée l'intention formulée par le médecin de rendre visite à un parent éloigné mais susceptible de lui prêter l'argent d'un billet outre-Atlantique, nous arrivons à la conclusion que Kronz vivait en Tchécoslovaquie quand sévissait un socialisme répressif<sup>11</sup>. La persécution politique ainsi que les notions d'ordre et d'obéissance, donc de soumission, sont en effet évoquées à plusieurs reprises, lorsque Kronz se remémore son étrange relation amoureuse avec une femme rencontrée à Prague, une certaine Violeta : amoureux de cette fille dont il ne connaît presque rien, selon les souvenirs qu'il rapporte, il est abordé et harcelé à plusieurs reprises par un mystérieux personnage qui va le hanter et le poursuivre jusqu'en Équateur. Ce Franz Lowell, dont nous ne connaissons le nom que tardivement dans le récit, est dépeint comme un agent persécuteur, tant physiquement que

---

<sup>10</sup> *Ibid*, 76.

<sup>11</sup> « *No podía situarse fuera del pasado, de los días en que trabajaba en un hospital de Praga. Entonces todo parecía sencillo, organizado y no ofrecía ningún riesgo, a menos que se negara a cumplir con los designios de Dios o del Partido.* », *Ibid*, 305.

moralement ; il surgit dans la vie du docteur à plusieurs reprises pour le mettre en garde contre un danger particulièrement imprécis :

Sobresaltado, recordó al hombre pálido y orejón que se había dedicado durante todo ese tiempo a seguirlos. [...] Poco a poco su figura empezó a destacar entre las estanterías, era alto y delgado. Ahora buscaba los ojos del médico como para apoyar en él su inseguridad y vigilarlo...[...] Amparado bajo la débil luz del local, y vestido con un extraño abrigo negro, el hombre se limpiaba las uñas con una navaja. [...] De pronto empezó a interrogarle con fría profesionalidad.<sup>12</sup>

S'agit-il d'un policier envoyé par le Parti communiste, d'un informateur ou d'un espion ? Les interrogatoires auxquels il soumet Kronz plongent celui-ci dans une inquiétude et une perplexité sans réponse, jusqu'à l'ultime face-à-face entre les deux personnages, à l'hôpital. La persécution politique comme cause possible de l'exil n'est pas à négliger dans la mesure où le narrateur insiste sur l'idée d'une fracture de la personnalité de Kronz qui remonterait à cette époque pragoise :

Sí. Alguien había partido en dos su existencia en la lejana y dura época de Praga. En todo caso, le había hecho participar en el oprobio de la culpa, ya que a su mente sólo tornaban ciertas sombras del pasado. Sobresaltado, recordó al hombre pálido y orejón que se había dedicado durante todo ese tiempo a seguirlos<sup>13</sup>.

Par ailleurs, l'apparition d'inspecteurs de police du régime franquiste, qui souhaitent interroger le médecin sur son implication dans un trafic d'oiseaux exotiques, est une raison décisive qui pèse dans sa décision de quitter Barcelone ; un policier à l'allure caricaturale, portant des lunettes noires et soumettant la logeuse de Kronz à un interrogatoire mené sur un ton sévère, enquête sur les agissements délictueux du médecin dans cet improbable trafic d'animaux :

En ese instante el doctor comprendió que estaba en peligro, debido al tono severo que iba tomando el interrogatorio. [...] Al mirar por el rectángulo de la ventana supo que había llegado el momento de irse. Al otro extremo del pasillo el interrogatorio continuaba. Ese individuo quería que los hechos encajaran con sus suposiciones<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibid*, 68-69.

<sup>13</sup> *Ibid*, 68.

<sup>14</sup> *Ibid*, 146-147.

La répétition du terme « interrogatoire » renvoie implicitement à une atmosphère lourde de menace, de suspicion, à un contexte de surveillance constante que le médecin a déjà expérimenté à Prague. Le sentiment d'être suivi, espionné, persécuté, est ainsi formulé à plusieurs reprises dans le récit, au point qu'il apparaît comme un facteur essentiel dans le mécanisme d'expatriation ; par exemple, dans un moment de confidences à Olga, Kronz évoque d'abord son enfance, ses parents, puis la discussion tourne au tour de la mystérieuse surveillance dont la jeune femme fait l'objet : « *El hecho es que te andan siguiendo. Quién sabe si ya nos han localizado -dijo él bajando la voz<sup>15</sup>* ». Cependant, la menace d'une surveillance anonyme, sans doute policière, est atténuée puis diluée par l'évocation d'une possible mise en scène de la part du médecin, d'un goût pour le jeu et le risque, d'ailleurs pressenti par Olga lorsqu'elle lui déclare : « *¿No te alegras de verme ? Yo sé que esto es un juego para ti. Amas el riesgo porque así puedes sentirte culpable. Pero estás solo y no conoces nada mejor<sup>16</sup>* ». Cette percée à jour de la personnalité du médecin nous permet de prendre la mesure de sa complexité et de son goût pour l'invention. Et c'est là que fiction et réalité se rejoignent, que l'itinéraire géographique et contextualisé du docteur Kronz devient douteux, irréel :

A menudo él se preguntaba si en verdad la quería, o si todo ese ambiente de confabulación y clandestinidad al que se había sometido no era más que una forma de reavivar día tras día su deseo. [...] Por otra parte, siguió acudiendo con puntualidad a la taberna y así comprobó que sus sospechas no eran tan infundadas sino que había vivido una ficción<sup>17</sup>.

Ce principe de confusion, énoncé très tôt dans le récit, régit la vie du médecin, ainsi que ses actes, ses voyages, ses rencontres. Le mystère est un ingrédient essentiel de ce récit qui hésite entre plusieurs genres : le roman policier, le récit de voyages, la biographie d'un apatride. Mais l'on remarque que le surgissement du doute, ainsi que la remise en question de soi sont très souvent associés à une remémoration de souvenir plus anciens : la plongée dans les souvenirs traumatiques de l'enfance est déclenchée par la sensation d'être menacé, ou d'être inexistant, inconsistant ; elle est aussi motivée par un sentiment de perte,

---

<sup>15</sup> *Ibid*, 65.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibid*, 66.

qui contribue à donner un sens à l'éloignement géographique ; autrement dit, le parcours géographique et réel de Kronz, kilométrique, dirons-nous, est inversement proportionnel à l'exploration psychique qu'il entreprend : l'éloignement du territoire qui concerne son passé grandit au fur et à mesure qu'il évoque ses souvenirs d'enfance, le suicide de sa mère, la dureté de son père. Par ailleurs, ce mécanisme de remémoration, suscité par le doute et le questionnement, et qui permet de dissocier le passé et le présent, un ici et un ailleurs, l'adulte et l'enfant, est fortement alimenté par un penchant pour la boisson qui brouille plus encore la frontière entre la fiction et la réalité :

Sin Olga para provocarle con sus caricias, podía volver de nuevo a su vida en el hospital donde más de una vez, al mirarse en el espejo, había dudado si aquel hombre vestido de blanco era él. Desde entonces bebió con frenesí. Bruscamente retrocedió hacia el pasado, reviviendo lo que ya creía perdido<sup>18</sup>.

## 2. Le parcours imaginaire d'un éternel apatride

### 2.1. *Les villes sans nom et le pays imaginaire.*

La seconde caractéristique de l'exil du médecin tchèque est son caractère interminable<sup>19</sup>, au point que le personnage est appréhendé plus comme un apatride que comme un exilé. Chaque départ est envisagé avec effroi comme une étape de plus dans un périple sans fin et surtout sans objet défini :

Concibió un plan un tanto descabellado : hacer que Charles le prestase el dinero para establecerse en algún punto de Sudamérica. [...] Fue al leer de nuevo la carta cuando tuvo la escalofriante idea de que iba a partir. Se imaginó a sí mismo en Londres, y de pronto se quedó pensativo, ya que ese viaje había de ser el inicio de otros viajes, acaso mucho más largos y definitivos, cuyo sentido por el momento se le escapaba<sup>20</sup>.

Kronz n'est pas attaché à sa ville natale, Prague, si souvent remémorée ; cette ville ne constitue pas un repère géographique ou affectif, elle est en fait subie par le

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>19</sup> C'est d'ailleurs le titre d'un ouvrage critique consacré à l'oeuvre de Javier Váscenez: Varios, *El exilio interminable, Váscenez ante la crítica*, 2002.

<sup>20</sup> Váscenez 2010 162.

personnage comme une maladie, même si le sentiment de trahison le poursuit après qu'il l'a quittée : lorsque Olga lui demande s'il aime Prague, le médecin répond avec un désenchantement caractéristique : « - *No sé si en verdad la amo. Supongo que la soporto como a un enfermo. Es parte de mi vida. Aquí todos somos tan viejos que ya nada nos sorprende [...] <sup>21</sup>* ». La ville d'accueil de Kronz, jamais nommée mais toutefois caractérisée par une pluie persistante, et reconnaissable par certains toponymes, est identifiée à Quito ; elle est la dernière étape connue du médecin, et la dernière page du roman fait état d'une fin de parcours qui coïncide avec un renoncement total de la part du médecin : il renonce à croire en l'amour et en l'espoir, en la possibilité de prolonger ou revivre les instants heureux vécus avec une autre femme, Violeta, pendant une pause estivale aux environs de la capitale. Le retour à la ville, à la vie ennuyeuse et pluvieuse de la capitale, fonctionne comme un dernier déplacement qui clôt le récit là il avait débuté.

Plus qu'une fuite en avant devant une menace politique réelle, c'est une quête de sens et une quête d'identité qui poussent le médecin à vivre, ou plutôt à survivre, dans la précarité matérielle et émotionnelle. L'ennui, l'échec des relations amoureuses, la désorientation, la fuite d'un passé douloureux et l'évocation de souvenirs traumatisants tel que le suicide de sa mère, sont autant de raisons qui guident le médecin dans une recherche éperdue de sens. Le hasard préside à ses choix de s'ancrer dans telle ou telle ville, de même que l'émotion esthétique ou amoureuse :

Según Kronz, venía huyendo de la historia, no por razones muy concretas : sino porque había intervenido el azar. Y al llegar aquí vio la belleza salvaje, insustancial, un tanto melancólica de este país y eso le hizo daño, como lo hacen las cosas inacabadas. [...] Y entonces decidió quedarse<sup>22</sup>.

Le destin et l'inertie sont des variantes du hasard et de l'émotion esthétique, selon les propres explications fournies par le médecin : « *En ese tiempo la ciudad era una especie de refugio, un territorio al que vino a dar casi por una carambola del*

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, 65.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 76. Cette volonté d'ancrage était déjà énoncée à Barcelone : « *A pesar de los obstáculos, estaba resuelto a quedarse en Barcelona. A partir de entonces no paró ni un momento de buscar trabajo* » *Ibid.*, 103. Encore une fois, c'est le hasard qui aura raison de cette décision, tout comme il avait déjà présidé à l'abandon de la ville natale.

*destino : sin ofrecer resistencia se había enamorado de su desamparo y de la tristeza congénita de su habitantes [...] <sup>23</sup>».*

Les conversations avinées qu'il entretient avec le docteur Cuesta, un congressiste équatorien rencontré à Barcelone, sont également décisives dans le choix d'une étape outre-Atlantique, dont nous ne saurons pas si elle constitue d'ailleurs l'étape ultime de son périple. Si l'on se penche précisément sur le choix de l'Équateur comme pays d'adoption, on se rend compte que la quête du médecin oscille entre un désir d'action et un désir de dissolution : cette contradiction caractérise encore une fois ce personnage qui erre entre le réel et l'imaginaire, entre la fiction et la réalité, entre le désenchantement et l'espoir :

Recordó algo que le había dicho el doctor Cuesta : que llegaría a una ciudad donde todavía había perros y gallinas merodeando por el aeropuerto.

De todos los lugares, ¿por qué había elegido éste precisamente ? Es posible que Kronz hubiera venido al país más apartado del mundo, incluso al más olvidado, creyendo que aquí iba a realizar una labor extraordinaria. ¿O quizá fue un acto suicida el haber hecho el viaje hasta aquí, pues a lo mejor venía huyendo de algo ? [...] Tal vez había puesto el dedo sobre un mapa idealizado, cuando el azar quiso que se juntara con el doctor Cuesta en Barcelona. « ¿Por qué no ? », se preguntó. Es justo lo que andaba buscando, una línea imaginaria. Ahora, en cambio, era perfectamente consciente de ser un extraño en el mundo esculpido por Violeta, porque se proyectaba lleno de amenazas, advertía incluso su hostilidad y el peligro que éste entrañaba<sup>24</sup>.

Le doute, l'abondance de questions et d'hypothèses formulées, le sentiment d'être menacé et persécuté, sont omniprésents dans les réflexions et les perceptions du personnage. Et la conscience d'être un « étranger » dans le monde de Violeta, énoncé comme le contrepoint du parcours hasardeux du personnage, est un aveu de désorientation redondant. Le hasard qui préside aux choix du médecin le confronte une fois de plus à l'exclusion ; étranger à sa ville, contraint de quitter un premier port d'attache (Barcelone), désorienté dans son pays d'adoption, il a aussi le sentiment d'être exclu du monde affectif des femmes qu'il côtoie. Son désir

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 194.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 75.

d'échouer dans un « pays imaginaire », formulé à plusieurs reprises dans le récit<sup>25</sup>, correspond à un désir d'inconsistance qui caractérise ce personnage velléitaire parfaitement conscient néanmoins de sa non-appartenance à un pays, à une société, à une vie normalisée. Même son statut de médecin est désavoué lorsqu'à Barcelone il revendique le choix de travailler dans une animalerie plutôt que dans un hôpital ou un cabinet<sup>26</sup>.

## 2.2. Aux frontières de l'absurde

Si le protagoniste du roman de Váscenez erre d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre, c'est qu'il est victime du hasard et des contingences, nous l'avons vu, mais également d'un malentendu, comme il l'affirme lui-même alors qu'il est confronté à une solitude extrême dans un dispensaire andin :

Sí, debía largarse cuanto antes de ese infierno. El modo en que se metió en ese lío constituía en gran medida la historia de su vida. Intentaba creer que todo era un enorme malentendido, [...] ¿Por qué hacer ese viaje innecesario ? Para Kronz, el mundo se había reducido a la contemplación. De no haber sido por las vacas o por algunos borregos que veía pastar cada mañana desde la ventana, se habría sentido más solo y perdido que nunca. Su cabeza era una granja donde los hombres ya no tenían cabida. Yo no soy nadie – se apresuró a decir como si hubiera alguien dispuesto a escucharle<sup>27</sup>.

Les raisons qu'il invoque pour justifier sa fuite en avant, souvent associée à l'image du train qui roule dans la nuit vers une mystérieuse destination, sont d'ordre émotionnel : lorsqu'il est au bord de la dissolution existentielle, de la désorientation extrême, il réalise que son périple est un « énorme malentendu ». A cet instant, la ville devient un refuge, un ultime point de repère opposé à l'hostilité de la zone

---

<sup>25</sup>« [...] un mundo que para Kronz tenía la validez de una línea imaginaria » *Ibid*, 100; à la fin du roman, Kronz dit à Violeta, à propos de son pays d'adoption: « -Puedo probar que existe, a pesar de su nombre abstracto – respondió riendo el doctor. -Suena como si fuera un país invisible -dijo ella mirándole de reojo » *Ibid*, 293. Ce leit-motiv de l'invisibilité de l'Equateur nous semble évocateur d'une volonté du narrateur de présenter ce pays du dehors ; la minimisation de son existence réelle fonctionne justement comme un puissant révélateur : de banal et inconsistant, il est envisagé par le médecin à la fois comme un enfer (son séjour dans un dispensaire de montagne), une concentration de corruption et de bêtise (l'épisode de l'épidémie de choléra), mais aussi un endroit idyllique aux paysages magnifiques (son séjour estival aux environs de Capelo).

<sup>26</sup>« -Es lo que desearía hacer cualquier médico -dijo el doctor, levantando con indiferencia los hombros-. Desprenderse de toda responsabilidad, cuidar animales. ¿No es a lo que aspiramos todos? » *Ibid.*, 111-112.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 173.

rurale équatorienne : « *Lo que debía hacer cuando encontrase el valor y el momento propicio era tratar de volver cuanto antes a la ciudad. Debía largarse de este infierno [...] Había perdido la noción del tiempo*<sup>28</sup> ». Son premier contact avec la société du « pays imaginaire » est catastrophique, puisque son séjour dans un dispensaire andin isolé de tout l'amène à connaître la désolation d'un paysage dans lequel les rares habitants sont soit des mirages inconsistants, soit des fous au comportement indéchiffrable : le mal de l'altitude provoque, en effet, des hallucinations, mais cette cause physiologique s'ajoute à l'absurdité des comportements des villageois et des paysans avec lesquels le docteur ne parvient justement pas à entrer en contact : « *Sabiendo que era un artificio producido por la luz, lo asoció a un vampiro [...]. Si esta gente huye y desaparece, debe de tener un motivo* » , *se dijo mientras caminaba apoyado en un palo que encontró por allí*<sup>29</sup> ». Il ne peut que constater que la communauté de paysans auxquels il a affaire est impénétrable ; chacune de ses tentatives pour parler avec eux se solde par un éclat de rire démentiel de la part des autochtones, dégénérés à cause de leur consanguinité, et par leur disparition inexplicable. Nous sommes entraînés, à ce moment-là, aux confins de l'absurde auquel est confronté le protagoniste, et l'image de l'Équateur est diluée dans un paysage andin plus hostile que poétique ou rassurant. Le pays de la ligne imaginaire est assimilé à un enfer dont les occupants sont indéchiffrables, et même intangibles.

### **3. Les mémoires plurielles d'un médecin schizophrénique**

Les relations ambiguës que le protagoniste entretient avec l'homme qui le traque depuis Prague, un certain Franz Lowell, sont révélatrices d'une absence de maîtrise de son propre destin ; quand les infirmiers lui parlent de cet étrange malade qui hante le pavillon n°1 de l'hôpital à Quito, Kronz souhaite le rencontrer car le malade est un étrange condensé de ce que le médecin a lui-même vécu : apparemment fou, sans papier, sans origine, ne parlant pas la langue du pays, résidant à l'hôpital depuis un temps indéterminé, évoquant un voyage à Londres et un étrange procès, il

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, 172.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 170.

renvoie inévitablement à un personnage de Kafka<sup>30</sup> et aux affres de l'éternel apatride ; un des infirmiers énonce d'ailleurs cette réflexion qui concorde étrangement avec ce que le protagoniste pense de lui-même : « - *Al verlo uno piensa que se ha equivocado de país, de hospital o de época... - De mundo – intervino el otro*<sup>31</sup> ». Son apparence est étrange, son comportement est inexplicable, et Kronz le reconnaît comme étant un double de lui-même :

Era frágil, triste y tan culpable en el umbral de sus emociones, tan poca cosa, que fue como si el doctor se viera a sí mismo en un espejo. [...] Se había encontrado con él en Praga, luego en Barcelona, y por último en los zaguanes de esta ciudad, y pensó que la visión de ese hombre podía ser el duplicado de su propia sombra. [...] Hubiera deseado no haberle encontrado, pues ahora no tenía más alternativa que atender su enfermedad<sup>32</sup>.

La désorientation ainsi que l'absence d'origine familiale et de provenance géographique susceptibles d'identifier un individu sont assimilées à une maladie, commune à Lowell et à Kronz. Mais le principe de confusion entre les deux personnages opère pleinement lorsque le mystérieux Lowell meurt à l'hôpital : « *Franz Lowell estaba muerto. Su mente se adueñó de la vida del exiliado. Supo que pudo haber sido cualquier hombre, él mismo, una sombra que camina y se disuelve. O tal vez una cifra. Kronz ya no quería, como otras veces, seguir viviendo de fantasmas*<sup>33</sup> ». Apparemment, la mort de son double agit comme une révélation et une délivrance pour le médecin ; il en résulte également une réconciliation avec lui-même, avec cette partie obscure de son être en quête d'un sens existentiel : Kronz imagine à ce moment-là ce que Lowell a subi, il met en scène son errance qui présente de troublantes similitudes avec la sienne. Ce qui retient notre attention, c'est que ce n'est plus le hasard qui est pointé du doigt mais la stupidité ou l'incompétence bureaucratique qui prive l'homme (Kronz ou Lowell) d'une existence normale. En ceci Franz Lowell rejoint Joseph K., le protagoniste du *Procès* de Kafka, dans le vain combat contre l'absurde : l'exil et l'errance sont tributaires de la

---

<sup>30</sup> Kronz peut être une allusion à Josef K, personnage du *Procès* de Kafka, tout comme le patronyme de Franz Lowell, l'alter ego de Kronz, évoque celui de Franz Kafka, dont le nom de la mère était Löwy.

<sup>31</sup> Javier Váscquez, *El viajero...*, *op.cit.*, 237.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 240-241.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 261.

bureaucratie bornée ainsi que de l'incompétence de fonctionnaires de l'Etat excessivement zélés :

Porque lo que le había sido arrebatado -un viaje, un largo exilio, incluso su propia enfermedad- no significaba nada para la mente de un burócrata. [...] Y un burócrata calvo y con chaleco de seda volvería a negarle la visa, una identidad, la autorización para vivir en su propia ciudad<sup>34</sup>.

Outre cette rencontre symbolique et mystérieuse entre les deux personnages, qui permet au médecin errant de régler quelques comptes avec des fantômes de son passé, nous terminerons cette étude par l'évocation d'un autre phénomène qui a trait à la mémoire de Kronz et qui participe d'un processus de confusion et de brouillage du sens à donner aux voyages et à l'exil du docteur. Tout au long du récit, le phénomène de remémoration de la part du protagoniste permet au lecteur de reconstituer partiellement son itinéraire tant géographique qu'existential. Outre l'apparente schizophrénie dont il souffre, doublée d'un délire de la persécution ainsi que d'une tendance affirmée pour la dépression, le protagoniste de ce roman équatorien contribue à brouiller plus encore les repères temporels et géographiques en évoquant à plusieurs reprises un trouble de la mémoire qui l'affecte : des impressions de déjà-vu, de déjà-vécu, caractéristiques de la paramnésie<sup>35</sup>, émaillent les souvenirs du médecin, et révèlent ainsi un moteur et une conséquence de l'exil : le principe de confusion, que nous avons déjà évoqué plus haut, affecte également les impressions et les perceptions du médecin qui a bien du mal à distinguer le présent du passé, l'ici du là-bas. Cette insistance sur une pathologie de la mémoire contribue à remettre en question la notion d'exil pour la substituer par celle d'un voyage immobile, peut-être inventé de toutes pièces par un personnage délirant. Pour illustrer nos propos, citons quelques exemples de cette paramnésie révélatrice, dans *El viajero de Praga*, d'un principe de confusion qui brouille notre conception traditionnelle du voyage et de la ville : dès le début du roman, alors que Kronz est en vacances dans un village aux environs de la capitale, il est submergé par des souvenirs du passé : « *Entonces tuvo un brusco presentimiento,*

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, 261.

<sup>35</sup> « Illusion du déjà vu. Paramnésie de localisation : souvenir faussement localisé dans l'espace ou dans le temps. » /, *Dictionnaire petit Robert*, article « Paramnésie », Paris, LR, 2010.

*la sensación de haber vuelto a ciertos salones barrocos de Praga*<sup>36</sup> ». Puis il succombe au charme de Violeta, une infirmière au service d'une vieille dame morphinomane, et là encore il procède à une superposition de souvenirs, voire à une reconstruction du passé avec des personnages différents :

Tal vez fue un suceso ocurrido en otra ciudad, en otra época. De acuerdo, había estado imaginando que soñaba : ella se parecía tanto a otra mujer, por eso la miró con fervorosa intensidad. ¿Fue allá, en Manta ? No, no podía saber lo que había detrás de esos ojos tan serenos, como si al mirarla se repitiera el mismo sueño (el de la mujer andando por la playa, porque sin duda era ella), y ahora aquel recuerdo parecía haberse reconstruido por sí solo, como por arte de magia y a causa de una vieja morfinómana<sup>37</sup>.

Ce processus de reconstruction de souvenirs intervient également à la fin du roman, lorsque le docteur retire le clou planté dans la main d'un autre personnage énigmatique du roman, *el mudo* ; les hurlements de douleur du crucifié activent le processus de convocation d'un autre souvenir, celui de Lowell mort à l'hôpital après un long rôle d'agonie :

El alarido del mudo se transformó por una fracción de segundo en los lamentos del checo. Fue como si Lowell se hubiera despojado de su velada identidad, de su enigmático pasado, mientras se esforzaba por retirar el clavo de la mano del mudo. Así fue reconstruyendo una escena de la que apenas conservaba un recuerdo extraviado, el de aquel alarido escuchado hace años en un hospital, y que ahora volvía inexplicablement a sus oídos, al pie de un árbol y en esta tarde de finales de verano<sup>38</sup>.

D'autres exemples peuvent illustrer ces jeux de la mémoire, parfois défaillante, parfois trompeuse, parfois encore aiguisée : « *Al día siguiente, vio desde la ventana del hotel una ciudad amenazada por el esmog, inmediatamente reconoció la estación y fue como si él ya hubiera transitado por ella con anterioridad, quizás porque en toda ciudad siempre hay una estación donde ir a refugiarse*<sup>39</sup> ». Le phénomène se reproduit plus loin : « *Sí, él ya había estado aquí antes y eso tal vez lo tranquilizó. En el tránsito del recuerdo a su conciencia, por supuesto que ya había*

---

<sup>36</sup> Váscquez 2010, 36.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 44-45.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 319-320.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 102.

*estado aquí. ¿Cuándo había hecho este viaje ? Aún no lo sabía*<sup>40</sup> ». Une dernière citation achèvera de nous convaincre de l'importance de ces jeux de la mémoire qui affectent le protagoniste<sup>41</sup> : « *El tren había pasado como una atropellada pesadilla en medio de la noche. El ya había soñado eso con anterioridad. Formaba parte de su historia y de su enorme capacidad de olvido, aunque olvidar no conducía a ninguna parte. Quizas porque él también había pasado a ser parte de ese olvido [...]*<sup>42</sup> ». Soit l'histoire se répète<sup>43</sup>, selon les perceptions confuses du médecin, soit le temps subit des distorsions et emprisonne le protagoniste dans un passé dont il ne peut s'échapper : « *Entonces tuvo la impresión de no haber abandonado jamás la avenida Wenceslao, porque algo inerte subsitía y se agitaba en su memoria*<sup>44</sup> ». Et à la fin du roman, qui coïncide par ailleurs avec la fin de son parcours, le narrateur omniscient formule la conclusion suivante à propos de Kronz : « *No podía situarse fuera del pasado, de los días en que trabajaba en un hospital de Praga*<sup>45</sup> ». Quoi qu'il en soit, les souvenirs sont toujours envisagés comme des espaces de refuge pour ce personnage exilé de sa propre vie<sup>46</sup>, étranger à lui-même<sup>47</sup>, selon ses propres termes :

Igual que una voz interior, ávida por manifestarse, aprovechó la pausa para viajar y deslizarse hacia los recuerdos. De nuevo se había remontado a las márgenes del río. Ahora estaba otra vez en Praga, expuesto a la dulzura suavizada del otoño<sup>48</sup>.

A travers cette étude du roman de J. Váscñez, la problématique du voyage et de l'exil acquiert un nouveau sens : le protagoniste de *El viajero de Praga* est un paradigme de l'éternel étranger, d'un voyageur immobile qui passe d'un lieu à un autre, d'une ville à une autre ou d'un pays à un autre pour constater qu'il est

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, 164.

<sup>41</sup> Précisons que ce phénomène est courant chez les personnes souffrant d'épilepsie, comme c'est le cas de notre auteur; c'est également l'un des thèmes de son dernier roman: *La piel del miedo*, 2011.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 168-169.

<sup>43</sup> « -Sí, soy médico -repuso, sintiendo que todo iba a comenzar de nuevo, el juego de la desesperación y la muerte.Y la historia se estaba repitiendo. » , *Ibid.*, 32. « Un recuerdo acuciante rebotó hasta él desde el pasado, y de pronto se le vinieron a la cabeza ciertos comentarios escuchados en la ciudad ». *Ibid.*, 165.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 187.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 305.

<sup>46</sup> « *Yo solamente soy un viajero. Un exiliado de por vida* ». *Ibid.*, 243.

<sup>47</sup> « *Entonces tenía la impresión de ser un extraño de sí mismo* ». *Ibid.*, 50.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 245.

toujours plus étranger à l'espace, aux habitants, aux mœurs et même à la langue de ces endroits. Kronz est un déraciné plus qu'un exilé<sup>49</sup>, et aucun amour, ni aucune relation amicale ou professionnelle ne parviennent à l'ancrer géographiquement ou affectivement dans un espace qui lui convienne. Le périple qu'il entreprend n'a aucune destination précise, au point que le voyage devient la métaphore d'un déplacement vers l'incongru, vers une zone située aux confins de la réalité et de la fiction, aux confins du mythe et de la vie prosaïque : « *Se dijo que siempre sería un extraño, donde quiera que fuese. ¿Por qué tendría siempre la sensación de estar en la orilla equivocada del río*<sup>50</sup> ? » Cette sensation qui tarabuste le protagoniste le renvoie à un espace géographique indéfini, sans limite précise, sans frontière dessinée. Et ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que Kronz est attiré par « le pays de la ligne imaginaire », un Équateur qui n'est jamais nommé mais qui apparaît en creux grâce à certains toponymes identifiables. Ce pays, ainsi que sa capitale, sont réinventés dans le roman, comme ils le sont également dans l'ensemble de l'œuvre de Vásconez ; ils deviennent des espaces d'une réalité parallèle, des espaces « extraterritoriaux », au sens où l'entend George Steiner dans son essai éponyme<sup>51</sup>. Mais c'est surtout la définition première de l'extraterritorialité qui nous interpelle : comme la plupart des protagonistes et des personnages du romancier équatorien, le docteur Kronz est un voyageur sans destination, sans territoire propre, et son séjour dans le pays de la ligne imaginaire lui permet de prendre la mesure de l'exil de lui-même<sup>52</sup>.

## Références bibliographiques

- Guerrero, Eva, 2004, « El olvido no conduce a parte alguna : El viajero de Praga de Javier Vásconez », in *Fórnix. Revista de Creación y Crítica*, Lima, n° 3-4, p. 75.  
 Vásconez, Javier, 2010, *El viajero de Praga*, Guayaquil, Alfaguara. (première édition 1996, México, Alfaguara)  
 Vásconez, Javier, 2011, *La piel del miedo*, Madrid, Alfaguara.

---

<sup>49</sup> C'est également l'opinion formulée par une critique de l'oeuvre: « *Kronz observa en derredor decreído siempre, consciente de que se encuentra en un mundo sitiado por el dasarraigo.* », Guerrero 2004, 75.

<sup>50</sup> Vásconez 2010, 96.

<sup>51</sup> Steiner 2002.

<sup>52</sup> Cf notes 46 et 47.

Vásconez, Javier, 2012, « Hablar, escribir, criticar », *El País*, 25 febrero de 2012, version digitale consultable [en ligne] [http://internacional.elpais.com/internacional/2012/02/25/actualidad/1330181904\\_179665.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2012/02/25/actualidad/1330181904_179665.html)

Steiner, George, 2002, *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachettes Littératures (1ère édition, 1972).

Varios Autores, 2002, *El exilio interminable, Vásconez ante la crítica*, Quito, Paradiso Editores.



# ***Desterritorializados. Exilio geográfico y exilio de género en *Árbol de luna* de Juan Carlos Méndez Guédez***

Pauline Berlage <sup>1</sup> - Université François Rabelais de Tours (ICD) et Universitat Autònoma de Barcelona

**Resumen:** En este artículo, me propongo analizar la novela *Árbol de luna* de Juan Carlos Méndez Guédez (2000) centrándome particularmente en la cuestión de la relocalización en término de subjetividad de género y de su impacto a nivel discursivo. Después de un breve resumen de la obra y del anclaje teórico de mi estudio, intentaré contestar a la pregunta de la remodelación de las subjetividades de género para los dos personajes principales de la novela, Tulio y Estela. Veremos, luego, cómo este juego de vaivén en cuanto a los estereotipos tanto de género como nacionales también se rastrea en el proceso intertextual. Concluiré, finalmente, poniendo en paralelo esas subjetividades fluidas con la noción de « subjetividad nómada » de R. Braidotti.

**Palabras claves:** Juan Carlos Méndez Guédez, *Árbol de luna*, género, relocalización, subjetividad nómada, estereotipos, poscolonial

**Titre: Déterritorialisés. Exil géographique et exil de genre dans *Árbol de luna* de J. C. Méndez Guédez**

**Résumé** Dans cet article, je me propose d'analyser le roman *Árbol de luna* de Juan Carlos Méndez Guédez (2000) en m'intéressant en particulier à la reterritorialisation en termes de subjectivité de genre et de son impact au niveau discursif. Après un bref résumé de l'œuvre et de l'ancrage théorique de mon analyse, je tenterai de répondre à la question du remodelage des subjectivités de genre pour les deux personnages principaux du roman, Tulio et Estela. Nous verrons ensuite comment ce jeu de va et viens par rapport aux stéréotypes tant de genre que nationaux se marque aussi au niveau intertextuel. Je conclurai, finalement, en mettant en parallèle ces subjectivités fluides avec la notion de « subjectivité nomade » de R. Braidotti.

**Mots clefs:** Juan Carlos Méndez Guédez, *Árbol de luna*, género, reterritorialisation, subjectivité nómada, stéréotypes, postcolonial

**Title: Relocated. Geographic and gender exile in *Árbol de luna* by J. C. Méndez Guédez**

**Summary :** In this article, I propose to analyze the novel *Árbol de luna* by Juan Carlos Méndez Guédez (2000) focusing particularly on relocation in terms of gender subjectivity and its impacts on the discursive level. After a brief summary of the work and the theoretical basis of my analysis, I will attempt to answer the question of the remodeling of gender subjectivities for the two main characters of the novel, Tulio and Estela. We will then see how this back-and-forth movement as for the gender and national stereotypes can also be found in the intertextual process. I conclude, finally, by drawing a parallel between these fluid subjectivities and the notion of « nomadic subjectivity » of R. Braidotti.

**Key words :** Juan Carlos Méndez Guédez, *Árbol de luna*, gender, relocation, nomad subjectivity, stereotypes, postcolonial

---

<sup>1</sup> Pauline Berlage est chargée d'enseignement à l'Université de Liège et doctorante en études ibériques et littérature comparée à l'université de Tours et à l'Universitat Autònoma de Barcelona (cotutelle). Elle prépare une thèse portant sur les politiques de représentation du genre dans l'écriture de la migration latino-américaine. Mail : [Paulineberlage@gmail.com](mailto:Paulineberlage@gmail.com)

Juan Carlos Méndez Guédez es uno de esos escritores hispánicos con un pie en cada continente: aunque nació y se licenció en Venezuela, el escritor escribió la mayor parte de su obra en España donde vive desde 1996. Empezó su carrera literaria a principios de los años 1990; primero, con cuentos – un género que sigue explorando hoy día – y luego, con ensayos y novelas. *Árbol de luna* (2000) es, pues, la tercera obra de este género y como la mayor parte de la producción literaria de este autor madrileño adoptivo, explora la temática migratoria desde un enfoque original y curioso. En este caso, se trata de una obra, tipo *collage*, que enlaza cartas de una tal Marycruz, entradas de diarios íntimos de un joven llamado Tulio, publicidades y monólogos. A través de todos estos materiales, se nos relata las peripecias de dos venezolanos condenados a vagar en varias ciudades de España.

Más allá del tono burlón y de la ironía que domina esta obra, la novela trata en profundidad de dos tipos de *desterritorializaciones* y de las negociaciones personales que conllevan. Primero, la novela del autor hispano-venezolano se acerca al exilio político e ideológico a través del personaje de Estela: esta mujer venezolana – muy cercana al gobierno del país sudamericano – no ha decidido dejarlo pero tiene que aceptar exiliarse temporalmente por razones políticas. En este exilio, mitad lujoso, mitad pícaro, Estela se ve confrontada a la doble « distintinción » de ser mujer y extranjera en España.

Paralelamente a esto, el personaje de Tulio representa otro tipo de *reterritorialización*, el auto-exilio puesto que el chico venezolano decide irse de su país para huir de las normas y esperanzas que ha de cumplir allí. En este intento, Tulio se percata, paulatinamente, de lo alejado que está de las normas de género vigentes en su país. Veremos pues cómo, para Estela y Tulio, España aparece, a primera vista, como un espacio más abierto y cómo, muy rápido, ambos tendrán que negociar su identidad de venezolano/a fuera de los estereotipos y así realizarse como seres libres. ¿Cómo operan las remodelaciones de las corporaciones y subjetividades de género en este ámbito? ¿Cómo afecta su discursividad y estética en el marco del exilio geográfico e interior? Para contestar a esas múltiples preguntas, dos marcos teóricos guiarán mi propuesta de lectura: por una parte se trata de las reflexiones poscoloniales y, por otra, de los estudios de género.

## 1. Exilio político, exilio de género

Me centraré aquí en estos dos tipos de exilios y sus consecuencias en términos de género como actitud performativa<sup>2</sup> que crea normas y modelos pero también seres a-normativos y cuerpos inclasificables<sup>3</sup>. Esta afirmación supone, pues, que los cuerpos que migran cambian de sitio geográfico pero cambia también la norma de género que define y crea dichos cuerpos. Éstos se convierten así en cuerpos exóticos, extranjeros y, a veces, ilegibles; un proceso de clasificación que transforma a estos inmigrantes<sup>4</sup> en seres doblemente extranjeros. Por tanto, hablar de exilio en términos de género en esta obra remite a la noción de percepción e interroga la alteridad. La pregunta matriz de mi reflexión aquí es « ¿Cómo se percibe a ese Otro y cómo la percepción puede ser capaz de generar imágenes desfiguradas, parciales y, a menudo, incompletas? ».

Esta perspectiva tiene una historia muy larga, que se ha puesto de relieve sobre todo a partir de la aparición de los estudios poscoloniales. Hoy en día la óptica deconstructiva de los relatos (pos)coloniales que Edward Said desarrolló en *Orientalism* se ha convertido en una herramienta imprescindible para entender la representación no solo del Otro en los relatos sobre Occidente y Oriente, sino sobre todo en el mecanismo de construcción de un sujeto « yo » frente a un sujeto Otro diferente<sup>5</sup>.

Desde entonces, la aceleración de los movimientos migratorios en la segunda parte del siglo veinte se ha asociado con las figuras modernas y celebradas de las

---

<sup>2</sup> Según Judith Butler, filósofa estadounidense, realizamos cada día una serie de actos performativos de todo tipo que, juntos, conforman los roles sociales atribuidos a cada sexo – femenino o masculino según la norma binaria heterosexual. Estos roles están contruidos socialmente porque dependen de las normas, de los estándares sociales considerados como masculinos o femeninos en el seno de una comunidad particular (Butler 2007).

<sup>3</sup> Guillaumin y Delphy han mostrado a través de sus estudios cómo se creó la misma noción de género. Al igual que el concepto de raza, el concepto de género crea a la vez que justifica la partición en grupos supuestamente opuestos e identificables (Guillaumin 1992; Delphy 2008).

<sup>4</sup> Tradicionalmente, es *emigrante* la persona que “se traslada de su propio país a otro, generalmente con el fin de trabajar en él de manera estable o temporal” (Real Academia Española 2012). El *inmigrante*, en cambio, es la persona que llega a un país, la RAE lo define como: “el que llega a otro [país] para establecerse en él, especialmente con idea de formar nuevas colonias o domiciliarse en las ya formadas” (RAE, 2012). El paso de una categoría a otra es, por lo tanto, muy borrosa ya que depende de la percepción del que habla o escribe sobre este individuo. Desde su posición geográfica, este “voyeur” es quien decide cuándo el individuo deja de ser “uno como nosotros” para convertirse en “Otro”.

<sup>5</sup> Said, 2005.

identidades compuestas<sup>6</sup> y de las transformaciones interculturales por teóricos de la hibridez como Homi K. Bhabha. Según el crítico poscolonial, las migraciones permiten la emergencia de individuos en constante devenir por estar bajo influencias múltiples, multiculturales e imparables. No obstante, las migraciones se han transformado drásticamente ya que no son unidireccionales, permanentes y binarias, y por consiguiente, ya no se puede hablar de construcciones identitarias entre dos grupos sociales bien delimitados. Será interesante, en este ámbito, observar cómo vuelve a aparecer el tema de la identidad en la novela de Méndez Guédez, y cómo la frontera entre Uno y Otro se vuelve cada vez más abierta.

Entender las (des)construcciones de las subjetividades de género de estos personajes exiliados paralelamente a la puesta en tela de juicio paulatina de los estereotipos<sup>7</sup> sobre los españoles y los venezolanos significa, necesariamente, centrarnos en el fenómeno de exotización y erotización del cuerpo del Otro como fascinación que crea un deseo de mirar/dominar/poseer ese cuerpo. Desde el feminismo, la cuestión de la posición y de la palabra del Otro y la validez de tal binarismo siempre ha estado en el centro del debate. Christine Delphy, en su artículo « Les Uns derrière les Autres » subraya así que « *C'est dans le même temps, par le même mouvement, qu'une distinction ou division sociale est créée, et qu'elle est créée hiérarchique, opposant des supérieurs et des inférieurs*<sup>8</sup> ». Este principio de división y jerarquización, principio clave en el análisis del patriarcado, también nos ayudará a entender las jerarquías raciales, nacionales y de género que aparecen a lo largo del relato.

---

<sup>6</sup> En el mundo anglosajón se habla de “multi-hyphenated identities” (Bhabha 2007), es decir, literalmente, de identidades unidas por guiones como es el caso para la mayoría de los inmigrantes de primera y segunda generación, como lo son por ejemplo, los dominico-americanos. En este sentido, G. Pérez-Firmat, un catedrático cubano-americano, tituló uno de sus análisis *Life on the Hyphen: The Cuban American Way* (Pérez-Firmat 1994).

<sup>7</sup> La noción de estereotipos, en el sentido de esquema mental, remonta al siglo XX. El primero en utilizarlo

es W. Lippmann al referirse a las imágenes mentales que mediatizan nuestra relación con lo real (Amossy 1991, 9). Entre los numerosos teóricos que se dedicaron al estudio de esta noción, me baso en la definición que Barthes nos propone de “estereotipo” ya que subraya el carácter profundamente ambivalente de los estereotipos. Según el teórico francés, todos utilizamos diariamente los estereotipos aunque lo neguemos; los estereotipos pertenecen, en esta perspectiva, a la Doxa, a la Opinión Pública, al Consenso pequeño burgués y de los que no podemos escapar. De hecho, los estereotipos se repiten en un movimiento infinito puesto que, aunque nos deshacemos de un estereotipo proponiendo otra afirmación, ésta se puede convertir en idea fija (Barthes 2002, 627, 735-736).

<sup>8</sup> Delphy 2008, 7.

Por consiguiente, mi labor será la de sacar a la luz este proceso de división y jerarquización de las identidades de género asociadas a las identidades nacionales bajo la forma de estereotipos tal y como aparecen en la novela de J. C. Méndez Guédez. Dicha obra nos cuenta la historia del cruce transatlántico y del vagabundeo en tierras ibéricas de dos personajes atípicos y totalmente opuestos. Se trata de Tulio, joven venezolano de padres marxistas, y de Estela, amante de un alto cargo militar en Venezuela, ambos huyendo de su país por razones muy distintas. Desde un punto de vista de la forma de la obra, el autor nos hace viajar – otra vez – de un género a otro, y mezcla influencias muy variadas como las de la novela picaresca, lo « real maravilloso » o el *collage* modernista.

El tema central de esta novela es la inmigración latinoamericana reciente en la que la frontera entre migración deseada y exilio es muy borrosa<sup>9</sup>. Así, a través de sus anécdotas, uno de los dos personajes principales, Estela, nos cuenta que no pudo escoger este desplazamiento ya que son su amante y su marido, dos altos cargos del gobierno venezolano, los que le han enviado a España para alejarla del país, por un período supuestamente corto. Estela no ha escogido su migración y tiene que aceptar esperar discretamente en España. Su vida española, aunque frívola y lujosa en los primeros meses, se convertirá muy pronto en pesadilla por problemas de papeles. Las cartas que Estela escribe a su amiga Cristina – un guiño a *Ifigenia* de Teresa de la Parra – atestiguan su situación desesperada, y a través de un discurso aparentemente maniqueo, explica cómo intenta regresar a toda costa a Venezuela. La migración de Tulio también es ambigua, aunque el joven venezolano decide dejar su país – oficialmente gracias a una beca de estudio en Salamanca – pero, en realidad, esta migración es una huida que podríamos llamar exilio interior. De hecho, al lado de su distanciamiento con su familia, su trabajo y sus amigos, poco a poco,

---

<sup>9</sup> Como lo precisa Cymerman, aunque las razones políticas y económicas son siempre interdependientes y a menudo se confunden, se suele llamar “inmigración” a las migraciones impuestas sobre todo por la coyuntura económica y tradicionalmente se reserva el nombre de « exilio » a las migraciones motivadas por razones fundamentalmente políticas (Cymerman 1993, 523).

Tulio se aleja también de las normas de género vigentes en su país y de lo que se espera de él para llegar a ser « un macho latino<sup>10</sup> ».

## 2. Estela: entre exilio de la jet set e incertidumbre existencial

Los cuestionamientos acerca de la identidad personal y nacional a consecuencia del exilio están presentes en filigrana a la largo de la novela *Árbol de luna*. Ésta empieza con una escena burlesca pero clave para el desarrollo de la trama. Se trata del arresto de Estela por una patrulla de agentes especiales que se despliega en su piso rompiendo puertas porque piensan que van a encontrar un « grupo de sudacas armados<sup>11</sup> » secuestrando a Estela Dublín. En realidad, lo que encuentran en este piso burgués de la afueras de Madrid, es a la misma Estela, venezolana millonaria mantenida por sus contactos de la jet set militar, quien les invita a tomar un café – disculpándose porque no podrá invitar a todos los agentes –.

La novela empieza pues por esta escena graciosa e irónica, y en este sentido prefigura el tono de la novela entera. Pero más allá de su calidad estilística y humorística, este episodio inicial también marca el principio de la duda, la incertidumbre de la identidad nacional y personal que Estela y Tulio tienen que representar o performar. Primero se trata de una incertidumbre identitaria en un sentido literal ya que los policías españoles piensan que Estela no es Estela, y que la mujer que han encontrado en su piso le usurpa su identidad. Pero esta escena prefigura también una contradicción de subjetividades dispersas, de desencuentros continuos entre quienes viajan: los latinoamericanos en España, supuestos representantes de un continente entero y los españoles, que no corresponden a la imagen que tienen de ellos en Latinoamérica.

La novela rebosa así de estereotipos de género, sobre los hombres españoles que intentan ligar con Estela o de la misma venezolana que intenta atraer a esos hombres. Sea cual sea la relación descrita, el modelo subyacente no cambia: son relaciones heteronormativas y machistas en las que Estela es una « fille facile », una presa a punto de ser conquistada. Como muestra de ello, así describe el narrador –

---

<sup>10</sup> Seguiré la definición comúnmente aceptada de este término, es decir, la obsesión masculina por la predominancia y la virilidad que se expresa bajo la forma de la posesividad hacia las mujeres y de actos de jactancia y agresión hacia otros hombres (Viveros Vigoya 2004).

<sup>11</sup> Méndez Guédez 2000, 16.

omnisciente en este caso – la relación entre Estela y los hombres, y en particular con los taxistas españoles:

En Madrid [...] [los taxistas] le cobran las carreras pero también la invitan a comer un buen cordero y a tomar buen vino. [...] Para Estela resulta siempre incómodo pensar por qué los hombres, al ver que tiene una boca carnosa y sólida, creen que desea beber vino, comer cordero o ir a la playa<sup>12</sup>.

Este ejemplo es uno entre muchos de la novela en el que los españoles intentan seducir más o menos directamente a Estela. En realidad, ella está acostumbrada a este papel de de mujer guapa con quien no hay que comprometerse mucho. En Venezuela, Estela siempre ha tenido un papel accesorio, es la amante de un ministro y solo se ha casado con otro militar por cuestiones muy pragmáticas de imagen pública. Esta mujer siempre ha sido colocada en un sistema de descalificación y denigración constante en el que se le atribuye naturalmente la insensatez, la inmanencia y la pasividad.

Sin embargo, el papel real de Estela es el de estratega, aunque no lo reivindique. A través de las numerosas anécdotas de acontecimientos políticos y mundanos venezolanos que Estela describe en sus cartas, está claro que ella es una de las únicas que realmente entiende lo que pasa en las altas esferas políticas, al percatarse de las incoherencias del gobierno y de las acciones de las administraciones. En este ámbito, las cartas de Marycruz/Estela que componen la mayor parte de *Árbol de luna* funcionan como un guiño a otra novela famosa titulada *Los caballeros las prefieren rubias*, la cual aparece en el epígrafe bajo la forma de una cita bastante larga. En efecto, de todo lo anterior, se desprende que Estela/Marycruz es guapa y superficial y se vale de estas cualidades para seducir a los hombres y manipularlos con el fin de ascender socialmente y dejar, así, su condición de mujer de la clase obrera. De ahí que el personaje de Estela/Marycruz se pueda poner en paralelo con la figura de « la rubia ». Este personaje apareció por primera vez en la novela de Anita Loos, *Los caballeros las prefieren rubias* (1925), cuya adaptación cinematográfica en 1953 por Howard Hawks – y la participación de

---

<sup>12</sup> Méndez Guédez 2000, 46.

la emblemática Marilyn Monroe – popularizó esta figura hasta convertirla en un estereotipo.

Si nos interesamos, sin embargo, en cómo Estela mira a los españoles, nos damos cuenta de que, de manera sistemática, las descripciones se colocan dentro de este modelo binario machista. Así pues, antes de ir a España, Estela solo conocía a los españoles por los relatos y las descripciones que había oído y que se referían a los españoles que habían emigrado a Venezuela durante el franquismo. No obstante, los madrileños que conoce una vez que llega a la capital son muy distintos de la imagen que tenía de ellos. Así lo explica Estela a su amiga Cristina en su primera carta:

Tendrías que venir a España y ver qué distinto está todo como nos contaban [...] Los españoles de ahora son altos, y ya no caminan encorvados, ni usan boinas, ni fuman esos cigarrillos amargos. De hecho, te cuesta reconocerlos pues ya no tienen esas cejas tan pobladas, ni se visten cómo los veíamos allá en los setenta, con ropas amarillas, humildes, y aquellos anteojos de pasta que seguramente compraban en las rebajas de las ópticas<sup>13</sup>.

La descripción que hace Estela se limita a la apariencia física de las personas, lo principal para ella. Con el mismo tono cursi, Estela describe a las mujeres españolas y a los hombres españoles, cada uno por separado:

Incluso las muchachas se ven muy bien por la calle. Lástima que jamás se pinten la boca o se maquillen, y lástima que caminen con esas zancadas tan largas, como si las estuviera esperando para darles un millón de dólares. [...] Los hombres ni te cuento. Supongo que me agradan porque tienen así como una mezcla entre cierta elegancia reciente y una cosa rústica que les viene de atrás<sup>14</sup>.

Así pues, Estela siempre se describe en una posición de mujer seducida. Habla de ella o de las mujeres en general siempre en términos de belleza y de atracción, intentando medir hasta qué punto estas mujeres merecen la pena ser seducidas por los hombres.

A partir de esos fragmentos, vemos que esos imaginarios se reducen a descripciones superficiales de la apariencia física de los autóctonos. Las

---

<sup>13</sup> Méndez Guédez 2000, 22.

<sup>14</sup> Méndez Guédez 2000, 22.

descripciones bastante maniqueas nos hacen pensar que las mujeres españolas y los hombres de ese país se reproducen siguiendo un molde bien definido. Esas imágenes no corresponden a lo que Estela ve en la España ficcionalizada de principios del siglo XXI por lo que tendrá que adaptarse a la realidad. Pero lo que esos imaginarios nos permiten ver, sobre todo, es que la inmigrante venezolana ha interiorizado el discurso heteronormativo machista. De hecho, Estela describe a los hombres y a las mujeres por separado, y reduce a las mujeres al rol de seducida pasiva mientras que el papel de los hombres será el de atraer a dichas mujeres. Así pues, cada sujeto necesita adaptarse a este modelo binario y cerrado para tener su sitio en la dictadura del género.

No obstante, no creo que se pueda concluir que Estela ha integrado y reproduce la norma binaria machista sin más. En este ámbito, el papel que juegan lo epistolario en la novela es fundamental. Al contarle su vida a su amiga a través de esas cartas, poco a poco Estela pone palabras sobre quién ha sido en Venezuela: precisa quién era antes de ir a Caracas y en lo que ha tenido que convertirse al querer entrar en el círculo de los famosos que la ha impuesto una posición auxiliar o secundaria. Así, a lo largo de sus cartas dirigidas a su amiga, la firma de Estela, que representa pues su esencia identitaria, se vuelve incierta. Convencida de su identidad fragmentada y volátil, Estela deja de firmar « Marycruz » al final de esas cartas y ya no hace ninguna distinción entre su verdadero nombre, Marycruz, y Estela, el pseudónimo que se inventó – por ser supuestamente más atractivo –. En suma, a través de estos ejemplos de estereotipos a los que tienen que enfrentarse una Estela/Marycruz exiliada, no asistimos a la construcción de una personalidad sino todo lo contrario. Este *bildungsroman* funciona como una deconstrucción de la identidad por medio de las palabras, las cuales permiten la concientización.

### **3. Tulio: el exilio del macho**

Frente a la mujer latina dócil y seductora, tenemos al otro personaje principal, Tulio, también encerrado en un modelo concreto como consecuencia de un estereotipo muy difundido. Se trata del cliché del « macho latino » en el que Tulio

fracasa totalmente. Una y otra vez, Tulio intenta convencer a los españoles que conoce, y así convencerse a sí mismo, de que corresponde a este ideal. Ya en las primeras páginas, cuando los policías lo arrestan, Tulio pretende cumplir el mito del hombre latino<sup>15</sup>, seguro de sí mismo y seductor. El venezolano describe en estos términos a la gente con quien estaba la noche anterior de su arresto:

[son] estudiantes , ya se lo dije. [...] Ah bueno y menos Isabel, que está preparando oposiciones y es una amiga..., ya sabe una amiga. No es por nada, pero el tema de las hembritas se me da muy bien<sup>16</sup>.

Sin embargo, los lectores, pronto nos damos cuenta de que estos primeros elementos de la autodescripción de Tulio no corresponden para nada con la realidad. De hecho, la relación con esa chica se va a terminar muy rápidamente. La visión de Tulio es completamente ilusoria: pretende actuar como un « verdadero hombre » y nos dice que « tiene un poco de pena que la chica [su amiga Isabel] se enamora demasiado de él, trataba de ser bastante claro con ella<sup>17</sup> ». Pero después de unos días Isabel conoce a un camerunés al que invita a su casa con quien también va a tener una relación. Frente a esto Tulio no reacciona:

Otro en su situación debería levantar a todo el mundo en la casa y formar un peo. Dar un par de gritos. Quebrar un vaso y golpear una puerta. Se sintió feliz pensando en esta posibilidad, y luego dándose media vuelta se hundió en el sueño<sup>18</sup>.

Tulio no dice nada acerca de lo que está pasando durante varios días hasta que, al final, es la propia Isabel quien lo echa de su casa para quedarse con el camerunés. A partir de esta anécdota, vemos, poco a poco, que Tulio no es el seductor conquistador que pretende ser. En realidad, el joven venezolano no ha conseguido aún reponerse de su separación de Alejandra, una novia chilena que lo dejó de un día para otro para volver a su país. Además, a partir de los extractos de su

---

<sup>15</sup> Tradicionalmente, se ha descrito el modelo de género latinoamericano normativo como un orden de género basado en la masculinidad hegemónica de un hombre fuerte, responsable y principal proveedor del hogar, en oposición a las mujeres que se caracterizan por lo emocional y lo afectivo (Viveros Vigoya 2004). La masculinidad latinoamericana implica una transformación social (integración a la esfera del trabajo) y física así como la afirmación de su heterosexualidad – tener relaciones sexuales con mujeres, respetar rituales etc., –. El modelo de género es, por lo tanto, bastante maniqueo y esencialista ya que, según esta visión, los hombres y las mujeres poseerían características y cualidades innatas sobre las que un orden natural se podría basar.

<sup>16</sup> Méndez Guédez 2000, 26.

<sup>17</sup> Méndez Guédez 2000, 75.

<sup>18</sup> Ibidem.

diario, entendemos que si Tulio huye de su Venezuela, es sobre todo por culpa de una chica que se ha impuesto en su piso, con su lavadora y sus hijos. Pero hasta casi el final de la novela Tulio intenta convencerse de que es ese « latin lover » que supuestamente a las españolas les gusta tanto. Así nos cuenta Estela el último fracaso de seducción de su amigo:

Ya más tarde entramos a tomar café en un bar y Tulio le buscó conversación a la camarera. Lo miraba como prestándole atención a cada una de sus palabras. A lo mejor le hubiese hecho caso, pero cuando ella le preguntó a mi amigo qué hacía en España, el puso la voz un poco ronca y le dijo que invertía en bolsa y en bonos del tesoro, « tú sabes, para que el dinero se mueva, para que fluya ». La cara de la chama fue de película. No podía aguantar la risa<sup>19</sup>.

Tulio no consigue cumplir con el modelo masculino y las normas que le son propias que la sociedad venezolana le impone que conforman lo que Raewyn W. Connell llamó masculinidad hegemónica<sup>20</sup>. En este caso se trata de ser un Hombre, un macho, es decir, tener una novia, o varias, conseguir un trabajo en el que está reconocido y, más tarde, crear una familia. El joven venezolano cumple el primer requisito ya que tiene una novia pero es ella quien se ha impuesto en su piso porque no tenía ningún otro sitio donde quedarse. Asimismo, Tulio tenía un trabajo de asistente social en su país pero se da cuenta de que el dinero del centro de menores sirve para enriquecer a los responsables en desmedro de los jóvenes huérfanos. Cuando quiere quejarse, el sindicato le recuerda que como buen marxista, lo mejor es no decir nada. En cuanto a su familia, está totalmente descompuesta y tiene que cuidar a su madre alcohólica. Por todas esas razones, Tulio huye de Venezuela y llega a España. Allí pretende cumplir con este papel de hombre fuerte que se le han atribuido pero, como hemos apuntado, es un fracaso rotundo.

---

<sup>19</sup> Méndez Guédez 2000, 223-224.

<sup>20</sup> Este concepto de masculinidad hegemónica fue propuesto por R. Connell en 1983 – en su primera versión – y forjado a partir del concepto de “hegemonía” de Gramsci, de teorías feministas acerca del patriarcado y de estudios de campos muy variados (Connell 2005). Se refiere, de manera general, a un tipo de masculinidad que no es normal, en un sentido estadístico – ya que sólo una minoría de los hombres la puede representar –, lo que no es óbice a que sea normativa. Dicha masculinidad encarna la manera más honorable de ser hombre y requiere que todos los otros hombres se posicionen en relación a ella. Esta masculinidad funciona, por tanto, dentro de un sistema de género, jerarquizado, en el que algunos hombres tienen prácticas reconocidas como ideales. Además, este mecanismo, aunque en constante renegociación, legitima ideológicamente la subordinación global de las mujeres hacia los hombres (Connell y Messerschmidt 2005).

De nuevo, será la escritura la que permitirá a Tulio deconstruir tanto su historia como su exilio, y esbozar entonces otra manera de ser. Aunque es algo que rechaza al principio por ser una herramienta de « quinceañeras llenas de hormonas<sup>21</sup> », tras varios días de huida, Tulio acepta escribir un diario en el que relata su vida venezolana, así como su vida cotidiana de prófugo. En este diario, Tulio escribe desordenadamente algunos recuerdos personales de su infancia, detalla sus encuentros en España y relata sus experiencias amorosas fracasadas. A través de la escritura Tulio deconstruye pues su historia, nos la relata a partir de anécdotas, ya que su vida no se puede articular a partir de un único relato principal y no existe ningún sentido final a su recorrido personal.

#### **4. Exilio: de un modelo binario a subjetividades dispersas**

Aunque Estela y Tulio viven sus desencuentros en el exilio de manera diferente, notamos que ambos ponen en tela de juicio esa identidad personal – y de género – que habían construido antes de llegar a España. Como menciona, Carmen Vivas Lacour en su reseña de la novela, aquí la pregunta sobre la identidad se define « no como una búsqueda desesperada sino como una opción liberadora. El personaje de Estela/Maricruz se enlaza y se desata de su nombre como quien ha descubierto que su documento de identidad no es más que un papel intercambiable<sup>22</sup> ». Paralelamente, aunque sigue intentando performar el papel de seductor, Tulio se ve obligado a deconstruir sus ideales, su historia y sus modelos. Los modelos de género binarios y raciales que tienen unos y otros ya no son válidos y tampoco lo es la idea de una identidad venezolana o latinoamericana fija.

De hecho, al lado de los mismos personajes, la voz narrativa siempre mantiene este tono burlón con el que describe con mucha ironía lo típicamente autóctono o lo genuinamente indígena. La novela rebosa de historietas cuyo propósito parece ser el de burlarse de la identidad nacional y de sus manifestaciones tradicionales. Como ejemplo se puede citar primero la música, producción artística que el imaginario colectivo suele vincular a la esencia de una nación. Méndez

---

<sup>21</sup> Méndez Guédez 2000, 93.

<sup>22</sup> Vivas Lacour 2010.

Guédez se burla de este estereotipo a través de esta escena en la que el coronel, marido de Estela, habla de música venezolana con unos soldados:

El Coronel les preguntó por qué les gustaba tanto aquella música y ellos respondieron que condensaba la modernidad de lo autóctonamente venezolano y no sé qué asunto del mestizaje latino (que rarito hablaban, ¿verdad?)<sup>23</sup>.

Además de la música, Méndez Guédez se ríe también de la supuesta nacionalidad de la literatura y lo que ésta tendría que representar. Así, en un homenaje para un escritor en el que trabajan, Estela y Tulio ven cómo unos editores están buscando publicar a toda costa manuscritos cubanos y, de ser posible, que sean de la misma estirpe que Zoé Valdés:

Cuando nos levantamos para caminar un poco por los alrededores, un señor impecablemente vestido nos abordó. Muy educadamente le dijo a Mayra que estaba interesado en editarle un libro. La mujer respiró hondo y contestó [...]

- No sé si le interesará. Es la saga familiar de una hermafrodita negra que recuerda los tiempos de oro de la cocina cubana. Hay mucho malecón, mucho sexo, y cantidad de recetas de cocina.

El señor se puso pálido de euforia y anotó los datos que Mayra le iba dictando<sup>24</sup>.

De esta manera, por medio de las cartas y de los monólogos que forman la mayor parte de la novela, los distintos narradores niegan la imagen de la nación, del núcleo familiar y de la identidad personal como lugar de protección y reivindicación. A partir de la mirada ingenua de dos perdedores, esta novela socava cualquier certeza identitaria al despojar al sujeto de cualquier armadura ya sea de género, de nacionalidad o de raza, que lo podrían sofocar pero también que lo sostendría. En esta obra, frente a esta paulatina deconstrucción de las imágenes, las subjetividades se ven obligadas a diluirse y las representaciones de las identidades parecen ser todas simulacros.

---

<sup>23</sup> Méndez Guédez 2000, 155.

<sup>24</sup> Méndez Guédez 2000, 124.

## 5. Vaivenes hacia estereotipos formales

Al lado de los estereotipos de género y nacionales, el juego paródico se marca también en la densidad hypertextual de la novela ya que se pueden discernir ecos, entre otras cosas, de novelas epistolares, de folletín y de obras concretas como las de A. Loos, de T. de la Parra y de Alfredo Bryce-Echenique. Al lado de estos géneros literarios considerados como menores y femeninos, encontramos también referencias a otros géneros reconocidos como la picaresca, el realismo mágico y lo real maravilloso. Como botón de muestra, la nota de aprobación<sup>25</sup> con la que abre la novela así como su estructura en tratados se refiere claramente a las novelas picarescas como el *Lazarillo de Tormes* o *El Buscón*<sup>26</sup>, un género paradigmático de la literatura española. Encontramos también varios guiños a la corriente literaria del realismo mágico<sup>27</sup> y del real maravilloso<sup>28</sup> ambos estilos que se han vuelto, a día de hoy, estereotípicos de la literatura latinoamericana.

Desde luego, ya que usa figuras y géneros literarios estereotipados, su comprensión dependerá mucho de las referencias manejadas por el lector, quien los puede reconocer, e interpretar el texto en un segundo o tercer grado, o bien pasar esas referencias por alto, y tomarlas, entonces, en primer grado<sup>29</sup>. Así pues, un juego paródico se construye al recurrir al diario íntimo y a la forma epistolar, géneros supuestamente femeninos, como modos de enunciación de personajes que no corresponden para nada a la expectativa del lector y a los narradores tradicionales en este tipo de género.

---

<sup>25</sup> Dicha aprobación, firmada por un tal Edgar Cabrera Cela, autoriza la publicación de la obra por ser veraz, rústica y sin ofensas. Los lectores se encuentran pues, desde la primera página, frente a una parodia, en este caso, las aprobaciones que la institución inquisitorial de la Nueva España insertaba en los libros a partir del siglo XVI.

<sup>26</sup> Más allá de esos elementos formales, F. Fernández ya destacó el aspecto picaresco de esta novela por ofrecer una visión periférica, una perspectiva personal y desacralizada de la historia oficial venezolana (Fernández, 2010).

<sup>27</sup> Aparecen así frases emblemáticas como “frente al pelotón de fusilamiento” que hacen claramente referencias a obras emblemáticas del realismo mágico – en este caso la obra *Cien años de soledad* de G. García Márquez –.

<sup>28</sup> Así pues, los paisajes latinoamericanos que Estela/Marycruz añora se pueden leer como contraejemplos puros de la definición de lo real maravilloso del que nos habló Carpentier. Su pueblo no tiene nada que ver con la magia de la vegetación tropical mencionada por el autor cubano, visto que lo que Estela/Marycruz echa de menos es el olor y la belleza de la autopista que corta su pueblo en dos partes.

<sup>29</sup> Véase Dufays 2010.

Las imitaciones presentes en *Árbol de luna* permiten, así, destacar la distancia y las relaciones inevitables entre, por una parte, esta obra y su época, y por otra, el pasado y sus tradiciones literarias. Concretamente, esta revisión de procesos representacionales tiene dos consecuencias: primero, impide una unicidad en el discurso, y segundo, se cuestiona su validez y vigencia hoy día, dos aspectos que desarrollaremos a continuación.

En primer lugar, el hecho de usar diarios y cartas, es decir modos de discursos que dejan volar la subjetividad, niega la expectativa de clausura y de certeza acerca de lo que es real y de lo que está escrito. Las voces múltiples – las de Estela, de Tulio, el narrador omnisciente, de las publicidades – transmiten la multiplicidad así como la complejidad de la representación, y cuestionan el sentido último que se puede sacar del texto.

En este ámbito, la voz de Estela, por ejemplo, es bastante ambigua ya que nos cuenta su migración forzada desde su perspectiva de mujer « comprada » por dirigentes venezolanos. Sin embargo, no leemos un discurso oficial sino que se trata de confesiones íntimas que están dirigidas, originalmente, a una amiga. Por tanto, los lectores damos sentido a su relato a partir de su posicionamiento preciso. También nos percatamos de que se trata de una voz cuya feminidad se ironiza y que revela, a su vez, los modos de funcionamiento del poder. De esta manera, su discurso también pone en tela de juicio las representaciones masculinas tradicionales de lo político, lo privado/público, lo masculino/femenino. Así pues, las perspectivas de los narradores se solapan, pero también se contradicen, lo que nos obliga, no tanto a decidir sino a tomar distancia con estos discursos situándolos en su contexto social – imaginario, pero muy cercano al mundo en el que vivimos –.

En segundo lugar, el juego de voces atestigua los límites de los discursos y la caducidad de ciertos modos de representación. En otras palabras, la figuración que nos hacíamos de ciertos fenómenos y la manera con la que los analizábamos resultan ser, a veces, obsoletos. Un ejemplo claro de este distanciamiento con discursos del pasado está de manifiesto en la representación que Tulio se hacía, de niño, del exilio. El chico escuchaba esa palabra y los distintos discursos que le eran asociados, pero no conseguía darle sentido con sus referencias personales:

Mis padres usaban [esta palabra] cada día. « Cuando el exilio; la dureza del exilio; el dolor del exilio; volver al exilio ».

Imaginaba yo el exilio como una especie de sarampión. Una enfermedad de la piel que te iba dejando débil, ardiendo en fiebre, tirado en una cama. Pero esa idea de enfermedad no me resultaba del todo negativa. Había algo seductor en ella.

Ya luego comprendí que mis padres hablaban de tiempos anteriores a mi nacimiento<sup>30</sup>.

Más allá de la falta de conocimiento histórico por parte de Tulio cuando era niño, este *quid pro quo* enfatiza el desfase en la perspectiva de sus padres, que han vivido en una época que el chico, y muchos de los lectores, no conocen y con discursos con los que no se pueden identificar.

Lo dicho hasta aquí demuestra que estas desviaciones respecto a los modelos canónicos son profundamente políticas al ser siempre críticos. De este modo, esta parodia difiere bastante de otros conceptos afines como el pastiche, discutido por Frederic Jameson quien define el pastiche como una parodia neutral<sup>31</sup>. La novela de J. C. Méndez Guédez no corresponde, pues, a dicha descripción ya que, en este caso, es profundamente cómica y hace claramente referencia a otras obras y géneros literarios del pasado frente a las que se posiciona.

*Árbol de luna*, podría ser, de este modo una novela postmoderna no por ser una recuperación nostálgica de formas y géneros literarios pasados sino en el sentido que le da Linda Hutcheon, ya que « desnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones del pasado<sup>32</sup> ». De hecho, esta parodia permite usar convenciones literarias para subvertirlas y visibilizar tanto la complejidad como la subjetividad implícita y el anclaje histórico de ciertos modos de representación.

## Hacia una conclusión

A lo largo de este análisis, hemos visto el carácter antitético de los estereotipos visto que funcionan siempre en un sistema estructural de oposiciones:

---

<sup>30</sup> Méndez Guédez 2000, 106.

<sup>31</sup> Jameson, 2002.

<sup>32</sup> Hutcheon 1993, 5.

lo venezolano versus lo español<sup>33</sup> y lo femenino frente a lo masculino. Ya subrayamos anteriormente que estos clichés no corresponden a la realidad cotidiana de los personajes venezolanos puesto que su identidad no puede basarse y reducirse a unos estereotipos, inevitablemente, maniqueos con el que el autor de distancia. Demostramos, finalmente, que el juego paródico también funciona a nivel formal con el recurso a varios géneros literarios asociados tradicionalmente a lo masculino/femenino y a un espacio geográfico particular.

Para terminar, quisiera detenerme en esta subjetividad migrante que se perfila al final de la novela. Frente a la deconstrucción de todos los imaginarios, de esas imágenes que funcionan como estereotipos, lo que el autor parece proponernos es una concepción de la subjetividad fluida que no puede sino hacernos pensar en la propuesta de la subjetividad nómada de Rosi Braidotti.

La filósofa R. Braidotti, también migrante en cierto modo<sup>34</sup>, explica que nuestra época de capitalismo tardío nos ha demostrado que el sujeto no coincide con conciencia racional, lo que no significa que caigamos, forzosamente, en la anarquía, sino que, al contrario, esto nos permite una subjetividad nómada. Dicha subjetividad en devenir se entiende a partir de un margen de flujo, de inestabilidad. Braidotti define este margen como:

Una contradicción, una elusividad irresoluble dentro del sujeto, quien tiene la ventaja de dar cabida a ese flujo de impulsos y emociones, a ese juego de la imaginación, a esa deriva, a los mecanismos del placer y de la sensación uno de los aspectos más agradables de la vida (Braidotti 2004).

Para esta filósofa, esta subjetividad se debe a una puesta en tela de juicio de los grandes ideales modernos – racionalismo, objetividad y supremacía blanca masculina entre otros – y a una necesidad de pensar de un modo diferente para intentar vivir las diferencias que vivimos desde dentro (ya sea dentro de nuestra cultura o dentro de nosotros mismos).

---

<sup>33</sup> Aunque no tendremos el espacio aquí para desarrollar este aspecto, hay que subrayar que la novela también juega con el componente meta literario de esos estereotipos: maneja tanto los estereotipos sobre los venezolanos exiliados, como los de los españoles y los que se refieren a la literatura latinoamericana misma. Con este pastiche, el autor se burla de lo que algunos lectores podrían esperar de una novela latinoamericana “típica”- se trataría de los grandes éxitos de venta de los últimos años como la novela del boom, la novela histórica y la novela de cocina –.

<sup>34</sup> Rosi Braidotti nació en Italia, creció en Australia, se formó en Francia y vive en Holanda.

Vemos pues la fuerte herencia del posestructuralismo, y entre otros la influencia de la teoría de las *diferancias* de Derrida. Sin embargo, estas propuestas deconstructivas de Braidotti, a diferencia de Derrida, se deben entender dentro de un proyecto feminista positivo. Éste mira hacia el futuro y se basa en un compromiso y en una praxis crítica y política en términos de contra memoria, de resistencia, de responsabilidad y de saberes situados<sup>35</sup>.

Así pues, si *Árbol de luna*, sigue esta visión deconstructivista, tanto por su motivos literarios como por su ironía, paradójicamente, no cuestiona el modelo binario heteronormativo. Como hemos visto con Estela y Tulio, los migrantes deconstruyen todos los estereotipos relativos a la nacionalidad, a la raza y a los lugares geográficos pero finalmente, no consiguen renovar la estructura machista que sustenta estas subjetividades en disolución<sup>36</sup>.

## Références bibliographiques

- Amossy, Ruth, 1991, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París, Nathan.
- Barthes, Roland, 2002, « Roland Barthes par Roland Barthes », *Œuvres Complètes, tome IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*, París, Seuil.
- Bhaba, Homi K., 2007, *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*, París, Payot et Rivages (1994<sup>1</sup> en inglés)
- Braidotti, Rosi, 2004, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa.
- Butler, Judith, 2007, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Castillo, Ana, 1986, *The Mixquiahuala Letters*, Nueva York, Bilingual Press.
- Castillo, Ana, 2005, *Watercolor Women, Opaque Men: A Novel in Verse*, Willimantic, Curbstone.
- Connell, Raewyn W., 2005, *Masculinities*, Cambridge, Polity.
- Connell, Raewyn W., Messerschmidt James W., 2005, « Hegemonic Masculinity rethinking the Concept », *Gender and Society*, 19 (6), 829-859.

---

<sup>35</sup> Braidotti 2004.

<sup>36</sup> Lo que es muy diferente de otras novelas de la migración, las novelas chicanas en particular, en las que se presenta la migración como recorrido difícil pero también como una posibilidad de creación de una nueva identidad como es el caso de la identidad chicana. Como muestra de ello, tenemos la amplia obra de Ana Castillo en la que sus reivindicaciones culturales, y literarias en particular, no son solamente una resistencia sino, sobre todo, una afirmación que se basa en la herencia mexicana, azteca y estadounidense que vuelve a cargar con nuevos significados para proponer una identidad que mira hacia el futuro y la igualdad entre hombres y mujeres (véase por ejemplo *The Mixquiahuala Letters* (1986) y *Watercolor Women, Opaque Men: A Novel in Verse* (2005)).

- Cymerman, Claude, 1993, « La literatura hispanoamericana y el exilio », *Revista Iberoamericana*, 164-165, 523.
- Delphy, Christine, 2008, « Les uns derrière les autres », *Classer, dominer, Qui sont les "autres" ?*, París, La Fabrique, 7-52.
- Dufays, Jean-Louis, 2010, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Berna / Berlín / Bruselas / Frankfurt am Main / Nueva York / Oxford / Viena, Peter Lang.
- Guillaumin, Colette, 2000, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir : l'idée de Nature*, París, Indigo Côté Femmes.
- <http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-15/php/unos-escriben/unos-escriben-n15-a29-p01-2010.php>
- Hutcheon, Linda, 1993, « La política de la parodia postmoderna », *Criterios*, julio (edición especial de homenaje a Bajtín), 187-203.
- Jameson, Frederic, 2002, « Postmodernism and Consumer Society », Hal Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic*, Nueva York, The New York Press.
- Méndez Guédez, Juan Carlos, 2000, *Árbol de luna*, Madrid, Lengua de Trapo.
- Fernández, Fabiola, 2010, « *Árbol de luna* », *Otro Lunes* 15 [En línea] (consulta el 12 de abril de 2011)
- Pérez-Firmat, Gustavo, 1994, *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*, Austin, University of Texas Press.
- Real Academia Española, 2012, « Diccionario de la lengua española » [En línea] (Consulta el 1 de febrero de 2012) [www.rae.es](http://www.rae.es)
- Saïd, Edward, 2005, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, París, Seuil (1978<sup>1</sup> en inglés).
- Vivas Lacour, Carmen, 2010, « Identidad y Nación en *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* y *Árbol de luna* », *Otro Lunes*, 15 [En línea] (consulta el 13 de marzo de 2012) <http://otrolunes.com/archivos/15/php/unos-escriben/unos-escriben-n15-a26-p01-2010.ph>
- Viveros Vigoya, Mara, 2004, « Jusqu'à un certain point, ou la spécificité de la domination masculine en Amérique latine », *Mouvements*, 31, 56-63.



# L'odyssée latino-américaine des *Turcos* à travers la littérature arabe contemporaine

Xavier Luffin<sup>1</sup> - Université Libre de Bruxelles

**Résumé :** L'Amérique latine abrite d'importantes communautés d'origine arabe, essentiellement d'origine syrienne, libanaise et palestinienne, parfois nommées localement *los Turcos*, les premières vagues d'émigrés arabes arrivés au 19<sup>e</sup> siècle étant munis à l'époque de documents de voyage ottomans. Si ces migrants d'origine arabe sont présents en tant que personnages dans la littérature latino-américaine, ils apparaissent aussi dans la littérature d'expression arabe du Proche-Orient, libanaise en particulier.

**Mots-clés :** *Turcos* – littérature arabe – Proche-Orient – Amérique latine – XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle – migration

**Abstract:** Numerous Arab communities live today all over Latin America, where they are sometimes called *los Turcos*, due to the fact that the first wave of migrants arrived in this area in the 19<sup>th</sup> century with Ottoman travel documents. The first immigrants came mainly from Syria, Lebanon and Palestine. If these Arab immigrants became the characters of many Latin American novels, they also appear in a series of fiction books of the Middle Eastern Arabic literature, especially in Lebanon.

**Keywords :** *Turcos* – Arabic Literature – Near East – Latin America – 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries - migration

## Introduction

Plusieurs vagues d'émigrés originaires des pays du Proche-Orient se sont rendues aux Amériques à la fin du XIX<sup>e</sup> et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Essentiellement originaires de la « Grande Syrie », qui englobe historiquement la Syrie, le Liban et la Palestine, ces hommes et ces femmes émigrèrent dans un premier temps essentiellement pour des raisons économiques, en particulier au Liban, qui souffrit particulièrement du régime de la *mutasarrifiyya*, une réforme appliquée dès 1861 coupant les populations montagnardes des plaines agricoles et des ports de la côte, les forçant ainsi à partir vers la capitale, puis au-delà. Un autre motif d'émigration à l'époque était causé par les tensions interconfessionnelles qui s'étaient amplifiées depuis les massacres de chrétiens au Liban en 1860. Cela explique que, dans un premier temps, les émigrants aient été surtout chrétiens, même s'il y avait

---

<sup>1</sup> Xavier Luffin est professeur de langue et littérature arabes à l'Université Libre de Bruxelles (U.L.B.). Il est notamment l'auteur de *Religion et littérature arabe contemporaine. Quelques regards critiques*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2012, *Les fils d'Antara. Représentations de l'Afrique et des Africains dans la littérature arabe contemporaine*, Bruxelles, Safran, 2012 et *Printemps arabe et littérature*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2013. [xluffin@ulb.ac.be](mailto:xluffin@ulb.ac.be)

également des musulmans parmi eux. Jusqu'en 1913, leur destination était surtout les Etats-Unis ; toutefois l'Amérique latine – en particulier l'Argentine et le Brésil – et plus tard les Antilles constituèrent rapidement une nouvelle destination potentielle, en particulier lorsque les États-Unis durcirent les lois sur l'immigration et l'acquisition de la nationalité<sup>2</sup>. Une seconde vague d'émigration s'étendra de 1918 à 1930, année où l'immigration en provenance du Proche-Orient mais aussi d'Europe ralentira fortement en raison de la crise mondiale et de son impact sur le développement agricole et industriel de la région<sup>3</sup>. À l'époque, ceux qui s'installèrent en Amérique latine furent baptisés *Turcos* parce qu'ils étaient porteurs d'un passeport ottoman<sup>4</sup> tandis que dans les territoires francophones, comme la Guadeloupe ou la Martinique, ils furent surnommés les « Syriens », en raison de leur origine géographique – la Grande Syrie<sup>5</sup>.

Depuis, les *Turcos* font en quelque sorte partie du paysage culturel latino-américain, et notamment de son univers littéraire, puisqu'ils apparaissent sous la plume de nombreux auteurs latino-américains. Pensons par exemple à l'œuvre incontournable de Gabriel García Marquez : dans *Cien años de soledad*<sup>6</sup>, le narrateur évoque à plusieurs reprises la présence de commerçants arabes qui viennent dans les régions reculées de Colombie pour se procurer des perroquets notamment. Mais c'est un autre livre du célèbre auteur colombien, *Crónica de una muerte anunciada*<sup>7</sup>, qui leur offre la plus belle part, puisque le personnage central de ce court roman, Santiago Nasar, est lui-même le fils d'un émigré libanais. En réalité, les Arabes, au même titre d'ailleurs que bien d'autres communautés d'immigrés, mais aussi des Indiens et des Africains, faisaient partie du paysage humain des villes habitées par l'auteur depuis son enfance<sup>8</sup>. Notons que ce n'est pas là le seul rapport entre l'œuvre littéraire de Gabriel Garcia Marquez et le monde arabe, l'auteur ayant confié avoir été influencé par sa lecture des *Mille et une nuits*, fameux récit populaire de l'époque médiévale. C'est aussi le cas d'autres représentants du Réalisme magique

---

<sup>2</sup> Ashtar, 1986, 1244 sq.

<sup>3</sup> Brégain, 2008, 13.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 253.

<sup>5</sup> A leur propos, voir Lafleur 1999.

<sup>6</sup> García Marquez 1967.

<sup>7</sup> García Marquez 1981.

<sup>8</sup> Martin, 86, 108

latino-américain, comme Jorge Luis Borges<sup>9</sup> ou encore Julio Cortazar<sup>10</sup>. La place des Turcos en tant que personnages potentiels reste d'actualité, puisque récemment Rolo Diez, un auteur argentin installé au Mexique, a écrit un roman intitulé *Dos mil y una Noches*<sup>11</sup>, dont les personnages principaux sont des membres de la communauté libanaise de Mexico, pris pour cible par la police dans le climat de suspicion né des attentats du onze septembre 2001.

En dehors du monde hispanophone, il faut citer l'œuvre du Brésilien Jose Amado qui, comme Marquez, fait régulièrement apparaître des personnages d'origine arabe dans ses romans : dans *Gabriela, Cravo e Canela*<sup>12</sup>, l'homme qui s'éprend de la belle Gabriela n'est autre que Nacib, un commerçant syrien de la ville d'Ilhéus. Mais il faut surtout citer son roman au titre non dénué d'humour, *A descoberta de America pelos Turcos*<sup>13</sup>, relatant la saga de trois immigrants arabes – Jamil, Raduan et Ibrahim – dans la ville de Bahia au début du XX<sup>e</sup> siècle. Enfin, mentionnons un dernier roman, en français cette fois et très récent, pour les Antilles : *Rue des Syriens*, de Raphaël Confiant, qui se déroule en Martinique, décrivant l'épopée des commerçants syro-libanais dans l'île à travers le destin particulier de Wadi, débarquant à Fort-de-France dans les années 1920<sup>14</sup>.

Parallèlement, plusieurs auteurs latino-américains d'origine arabe ont eux-mêmes pris la plume. Les auteurs de la première génération continuèrent d'écrire en arabe, comme plusieurs intellectuels de la famille libanaise al-Ma'luf, installée au Brésil, et en particulier Qaysar Ibrahim al-Ma'luf, auteur d'un fameux poème intitulé '*Ala bisat al-rih* (« Sur un tapis volant »)<sup>15</sup>, mais aussi d'autres poètes et romanciers comme Shukri al-Khuri et Jamil Safadi, qui publièrent leurs livres à Sao Paulo au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les auteurs arabophones d'Amérique latine créèrent même plusieurs associations littéraires, en particulier au Brésil : le *Riwaq al-Ma'arri* (« Le cercle d'al-Ma'arri », du nom d'un célèbre poète arabe médiéval) en 1900, et surtout *Al-'Usba al-andalusiyya* (« La ligue andalouse ») en 1933. Une dernière association littéraire

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, 74 ; Abdel Nasser 2011, 185.

<sup>10</sup> Ouyang 1998, 270.

<sup>11</sup> Diez 2008.

<sup>12</sup> Amado 1966.

<sup>13</sup> Amado 1994.

<sup>14</sup> Confiant 2012.

<sup>15</sup> Karam 1991, 292.

fut fondée à Buenos Aires en 1949 : *Al-rabita al-adabiyya* (« Le club littéraire »). S'ils n'atteignirent jamais la notoriété de leurs compatriotes installés en Amérique du Nord, comme Mikhail Nu'ayma, Amin al-Rihani ou surtout Gibran Khalil Gibran, auteur notamment du fameux livre intitulé *The Prophet*, leur production est loin d'être négligeable, en particulier dans le domaine de la poésie. De même, ils développèrent une presse arabophone locale : plusieurs journaux de langue arabe furent imprimés en Amérique du Sud dès 1898 – *Al-Barazil* (« Le Brésil »), *Al-Raqib* (« L'observateur »), *Al-manazir* (« Les opinions »), *Al-sawab* (« La droiture »), *Abu I-hawl* (« Le sphinx ») – et, quelques années plus tard, des revues littéraires comme *Al-sharq* (« L'Orient ») et *Al-Andalus al-jadida* (« La nouvelle Andalousie »), fondées respectivement en 1927 et en 1931<sup>16</sup>.

Dans les générations suivantes, nombre d'auteurs d'origine arabe installés en Amérique latine choisirent d'écrire dans l'idiome de leur nouvelle patrie : l'espagnol, comme dans le cas du Mexicain Jaime Sabines ou de l'Argentin Jorge Asis, et le portugais, comme dans le cas des Brésiliens Milton Hatoum et Alberto Mussa.

### **Les Turcos dans la littérature d'expression arabe**

L'émigration syro-libanaise vers l'Amérique latine ne fut pas un épisode furtif dans l'Histoire du Levant. En effet, elle s'étala sur plusieurs décennies à cheval entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, avant de décliner sans toutefois jamais cesser totalement jusqu'aujourd'hui. Par ailleurs, certains migrants revinrent au pays pour des raisons diverses, ramenant avec eux souvenirs, récits et objets, tandis que ceux – la majorité – qui firent souche là-bas gardèrent généralement des liens avec leur patrie d'origine. Ainsi les Turcos ont-ils trouvé une place dans l'imaginaire collectif proche-oriental, reflété notamment dans la littérature. Effectivement, plusieurs romanciers et nouvellistes arabes, qu'ils soient originaires du Liban, de Syrie, de Palestine ou même d'Égypte, reviennent sur la présence arabe en Amérique latine, et ce de diverses manières. Nous allons tenter de présenter, de façon non exhaustive, quelques romans et nouvelles parus depuis les années 1980 qui abordent ce thème – mais nous aurions pu remonter bien plus loin, notamment avec la nouvelle de Khalil

---

<sup>16</sup> Ashtar 1986, 1244 sq.

Taqi al-Din intitulée *El Gaucho*, publiée à Beyrouth en 1940 – en les regroupant en fonction de leur pays d'origine. Il s'agit généralement d'auteurs célèbres dans le monde arabe, certains de leurs ouvrages ont par ailleurs été traduits en français ou en d'autres langues européennes.

Parmi eux, les auteurs libanais sont de loin les plus nombreux. Il faut dire que le Liban est le pays du Proche-Orient qui compte le plus grand nombre de migrants disséminés aux quatre coins du monde – l'Amérique du Nord, l'Amérique latine, l'Europe, l'Afrique, mais aussi le reste du monde arabe, notamment les pays du Golfe – à la fois pour des raisons historiques, économiques et politiques : les rapports complexes entre communautés confessionnelles, les guerres civiles successives, l'instabilité politique... Ainsi, nombre d'allusions aux communautés libanaises d'Amérique latine dans la littérature libanaise contemporaine sont à replacer dans le contexte plus large de l'émigration comme destin du peuple libanais, où l'Amérique latine n'est qu'une destination parmi d'autres. Rashid al-Da'if, auteur de nombreux romans traitant notamment de la guerre civile, mais aussi des rapports entre hommes et femmes dans la société libanaise, a publié en 1998 un roman intitulé *Learning English*. Le livre s'ouvre sur la découverte fortuite par le narrateur du décès de son père, survenu deux jours auparavant, et même de son enterrement. Le narrateur lit la nouvelle dans le journal, tandis qu'il est attablé dans un café du centre de Beyrouth. Il s'interroge alors à propos du scénario suivant :

Et que se serait-il passé si le hasard en avait décidé autrement, si je n'avais jamais appris la nouvelle, si j'avais ignoré à jamais que mon père avait été tué, à une centaine de kilomètres du lieu où j'habite, tandis que ceux qui résident en Amérique seraient au courant, eux, de même que ceux qui habitent en Australie, en Amérique latine et en Afrique, j'aurais alors reçu des lettres de condoléances de la part des habitants du village répartis sur les cinq continents<sup>17</sup>.

Dans ce passage, la mention très générale du continent latino-américain sert simplement à souligner le destin des Libanais, à savoir d'être dispersés aux quatre coins du monde. On retrouve une impression similaire dans *Zahra* (« Zahra »), un roman de sa compatriote Hanan al-Shaykh dont l'intrigue se passe entre le Liban des années 1970, plongé dans la guerre civile, et la communauté libanaise d'Afrique de

---

<sup>17</sup> Da'if 1998, 13.

l'Ouest. L'héroïne du roman, prénommée Zahra, quitte Beyrouth pour échapper à un mariage dont elle ne veut pas et se rend chez l'un de ses oncles installé en Afrique. A un moment donné, la narratrice s'adresse au continent africain, lui disant qu'elle l'a préféré « au Brésil, à la Jordanie, parce que je rêve de toi depuis mon enfance<sup>18</sup>. »

Une autre allusion à l'exil des Libanais, cette fois dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, se trouve dans *Sayyidi wa-habibi* (« Mon maître, mon amour ») de Huda Barakat. Le roman retrace l'histoire d'amour complexe qui unit Wadi' et Samiya, sur fond de guerre civile. Le jour où le premier disparaît soudainement à Chypre, Samiya passe en revue les différentes versions concernant sa disparition : les uns disent que Wadi' était impliqué dans un trafic d'armes, d'autres qu'il travaillait pour le Mossad israélien... La narratrice conclut ainsi :

Je préfère la version qui considère qu'il a rejoint Ayyub en Amérique latine, au Brésil ou peut-être même en Argentine. Celle qui dit aussi qu'Ayyub n'a pas été tué, qu'il a bien été pris dans un terrible guet-apens mais qu'il a survécu, qu'il n'est pas mort. Cette version dit aussi qu'Ayyub, une fois revenu à la vie, s'est rendu directement chez Wadi', je veux dire à la maison de son père, et qu'il a trouvé tout l'argent qu'il y avait caché<sup>19</sup>.

Comme dans les deux romans précédents, l'auteure fait une simple allusion à l'Amérique latine, par ailleurs assez floue – le Brésil ou l'Argentine – mais suffisante pour montrer la permanence de l'émigration libanaise vers le continent.

Dans *Ba' mithla bayt, mithla Bayrut* (« B comme maison, comme Beyrouth »), Iman Humaydan Yunus lie elle aussi la guerre civile libanaise et l'exil, en retraçant le destin de quatre habitantes de Beyrouth, de confessions différentes. L'exil est omniprésent dans l'esprit des protagonistes, peu importe la destination – l'Europe, l'Australie, les pays du Golfe, les Etats-Unis, l'Argentine – du moment qu'il leur permet d'échapper à la folie de la guerre qui ravage la capitale libanaise. Mais cette fois, la présence de l'Amérique latine se montre moins anecdotique que dans les romans précédents. Ainsi, l'une des quatre protagonistes, Camille, a été élevée par sa tante à Beyrouth, tandis que ses parents sont partis faire fortune en Argentine. Ses rapports avec sa tante ne sont pas toujours faciles, par ailleurs Camille en veut à

---

<sup>18</sup> Shaykh 1980, 48.

<sup>19</sup> Barakat, 2004, 189.

ses parents – à sa mère en particulier, son père étant mort dans un accident de voiture en Argentine – d’être partis sans elle, de l’avoir abandonnée pour refaire leur vie si loin d’elle. Sa mère lui écrit régulièrement, mais Camille décide de ne même pas ouvrir ses lettres. Après la mort de son père, la mère de Camille se remarie rapidement et donne la vie à une autre fille, qu’elle nomme également Camille.

Elle a donné naissance à une fille qu’elle a nommée Camille. Elle l’a donc appelée par mon nom. Elle a dit que je lui manquais. C’est pour ça qu’elle a donné mon nom à sa fille ? Je lui manque donc tant que ça ? Je me pose ces questions tandis que la colère grandit en moi. Je suis réellement en colère, contre mon père, contre ma mère et même contre toutes les femmes autour de moi. Contre une guerre qui a fourni à ma mère un prétexte pour ne pas revenir. Pourquoi ne pas m’avoir emmenée avec elle ? Je ne cesse de me poser cette question. Ma mère m’écrit chaque fois qu’elle reviendra en été. Chacune de ses lettres se termine par la même phrase, que je connais par cœur désormais : « je vous verrai cet été, si Dieu le veut. » Puis elle reporte son retour à l’été suivant, je grandis et ma mère se fait vieille<sup>20</sup>.

En fait, l’Amérique latine, que la narratrice n’a jamais visitée, est associée ici à la séparation, à la trahison de ses parents, qui ont refait leur vie sans elle. Un autre pays latino-américain dont il est question dans ce roman est le Venezuela, le pays où Josépha, une autre protagoniste, a rencontré l’Italien Roberto, devenu son troisième mari, et père de son unique enfant, Angelo. Josépha reportant tous son amour sur son fils, Roberto finira par la quitter pour partir à la recherche diamants sur les rives de l’Amazone, tandis qu’elle retournera avec son fils au Liban, où elle apprendra que Roberto « vit désormais dans une tribu amazonienne, qu’il s’est même marié avec l’une des filles de cette tribu<sup>21</sup>. »

## Des mondes différents

Il faut aussi mentionner un passage plein d’humour et d’ironie de *Maryam Al-Hakaya* (« Maryam la conteuse »), un roman de ‘Alawiyya Subh paru en 2002, qui aborde sans concession les contradictions de la société libanaise, notamment sur le plan confessionnel, sur fond de guerre civile encore une fois. La narratrice, Maryam,

---

<sup>20</sup> Humaydan Yunus, 1997, 113.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 27.

dresse le portrait de différents membres de sa famille et de son entourage, notamment sa tante Tuffaha, revenue au Liban à l'âge de soixante-cinq ans après avoir vécu la plus grande partie de sa vie au Brésil, ayant accompagné son mari là-bas dans les années dix-neuf cent quarante pour fuir « la misère et les djinns. » De retour au pays, Tuffaha ne quitte plus son *hijab* – le voile que portent les musulmanes pour cacher leurs cheveux – après s'être exhibée en bikini durant des années sur les plages brésiliennes, et passe son temps à critiquer – dans un arabe approximatif – les jeunes Libanaises habillées de façon trop impudique à son goût, comme l'illustre ce dialogue avec Maryam :

- C'est honteux, honteux qu'une fille montre ainsi son corps. C'est un péché aux yeux de notre religion.
- Mais alors, pourquoi t'es-tu habillée ainsi jusqu'à tes soixante-cinq ans ?
- Moi, je me suis repentie, Dieu m'a montré la voie – grâce à Dieu, qui nous remet sur le droit chemin, Dieu m'a aidée et maintenant moi aussi je veux vous aider à marcher sur la bonne voie. Parce que celui qui montre la voie menant à Dieu ira au paradis
- Mais Dieu a attendu que tu vieillisses avant de te remettre sur le droit chemin, alors fiche-leur la paix. Dieu les redressera lorsqu'elles seront plus âgées, comme il l'a fait avec toi<sup>22</sup>.

L'apparente contradiction entre le mode de vie brésilien et libanais est utilisée ici par l'auteure pour mettre en évidence l'hypocrisie des gens qui se prétendent pieux, oubliant leur propre comportement en d'autres temps.

Dans *Amirika* (« Amérique »), un livre récent présenté comme un roman, même s'il prend parfois des allures de reportage ou de livre d'Histoire, retrace l'épopée des émigrés libanais aux Etats-Unis, à travers le récit de la vie de Marta Haddad, une Libanaise partie à New York en 1913 pour tenter de retrouver son mari, qui a émigré quelques années plus tôt. L'auteur nous emmène donc à New York – porte d'entrée des Etats-Unis pour les immigrants venus d'Europe, d'Orient et d'ailleurs – mais aussi en Nouvelle-Orléans, en Californie et dans bien d'autres états américains.

Cependant, l'Amérique latine apparaît elle aussi à quelques reprises dans le livre, en particulier dans les chapitres retraçant les aventures d'un autre Libanais, 'Ali Jabir. Ouvrier

---

<sup>22</sup> Subh 2002, 209.

dans une tannerie de Long Island, il décide de se rendre en Argentine avec d'autres immigrants d'origines diverses, ayant entendu qu'on y faisait facilement fortune, et tous montent à bord d'un navire en partance pour Montevideo<sup>23</sup>. Une fois arrivés, lui et ses compagnons traversent le Rio de Plata et arrivent à Buenos Aires, et y travaillent quelque temps comme dockers, avant de repartir vers une nouvelle destination, où le gouvernement donne, paraît-il, des terres à qui veut les défricher et les cultiver : San Miguel de Tucuman. Après un long périple, à pied le plus souvent, 'Ali et ses amis arrivent à Tucuman, mais la vie n'est pas aussi facile qu'ils l'imaginaient : ils ne reçoivent pas de terre<sup>24</sup>, et finissent par travailler à la cueillette dans les plantations de la région, où ils apprennent à boire le *maté*. Au passage, l'auteur nous apprend que quelques immigrés rentrés au Proche-Orient ont ramené avec eux du maté qu'ils ont planté chez eux, dans la région du Chouf libanais notamment<sup>25</sup>. L'hiver venu, 'Ali et ses amis décident de chercher une autre destination. Ils pensent d'abord au Brésil, mais un homme leur conseille, s'ils veulent faire fortune, de se rendre... en Californie. Après la mort de Miguel, compagnon de voyage et ami de 'Ali, ce dernier se sépare du groupe : eux retournent à Buenos Aires, tandis que lui se rend d'abord au Brésil, puis au Mexique et, de là, aux Etats-Unis à nouveau : au Nouveau-Mexique, puis en Californie, où le hasard le fait rencontrer un autre immigré arabe, Faris Salibi. Désormais, les deux hommes travailleront ensemble et continueront leur périple nord-américain, après cette longue parenthèse en Amérique latine.

Un dernier écrivain libanais, Ilyas Khuri, célèbre auteur de nouvelles et de romans, se penche lui aussi sur l'émigration arabe en Amérique du Sud, mais cette fois d'une manière assez originale. Dans *Majma' al-asrar* (« Le coffre des secrets »), un roman publié en 1994, plusieurs narrateurs donnent chacun leur version à propos d'une série d'événements ayant touché la famille Nassar, au Liban, dans les années dix-neuf cent soixante-dix, en particulier le décès d'Ibrahim Nassar. On apprend rapidement qu'alors que ce dernier était encore enfant, son père avait décidé d'émigrer en Colombie, où se trouvaient déjà certains de ses proches, mais que le voyage ne se fit pas. Plus tard, alors qu'il fréquente une certaine Marie, l'un de ses tantes le met en garde, car la fille « est fiancée à un lutteur, un ami à son père, et elle a peur

---

<sup>23</sup> Jabir 2009, 186 sq.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 224 sq.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 2009, 232 sq.

de le voir mourir comme est mort son cousin en Colombie<sup>26</sup>. » C'est précisément l'annonce de cette mort qui a poussé le père d'Ibrahim à annuler son voyage, alors qu'il avait pourtant déjà vendu la moitié de ses terres à cet effet. La Colombie, une famille libanaise nommée Nassar, une mort violente liée à une histoire d'amour : le lecteur amateur de littérature sud-américaine pense rapidement à l'intrigue d'un fameux livre de Gabriel García Marquez, déjà évoqué plus haut : *Crónica de una muerte anunciada*. La confirmation arrive quelques pages plus loin :

Quel est le lien entre un meurtre obscur survenu en Colombie et cette famille qui a vendu ses terres à 'Ayn Kasrin, et qui se préparait à une émigration définitive vers l'Amérique du Sud ? Est-ce que l'écrivain colombien Gabriel García Marquez savait en écrivant *Crónica de una muerte anunciada* qu'il révélait le secret de cette lettre, restée si longtemps énigmatique, à moins que l'histoire de Marquez n'ait aucun lien avec notre sujet, que le seul point commun entre les deux serait ces noms qui se ressemblent et se répètent ?<sup>27</sup>

Dans les pages suivantes, Ilyas Khoury résume le livre de Marquez, citant même textuellement quelques passages entre guillemets, et nous fait découvrir de nouveaux points communs entre le sort de Santiago Nasar en Colombie et celui de son cousin resté au Liban, Ibrahim Nasar. Ainsi, lorsque l'auteur se demande « pourquoi Angela Vicario a-t-elle choisi [Santiago Nasar] pour qu'il paie le prix de sa virginité<sup>28</sup> », le parallèle avec la situation de Norma, l'amante d'Ibrahim, est évident. De même, il compare le degré d'étrangeté des deux cousins : l'un est un étranger parce qu'il est immigré, même si d'après Khoury « son étrangeté ne s'est manifestée qu'au moment de sa mort », l'autre « n'était pas un étranger dans sa ville, dans sa maison, cependant il est mort comme les étrangers<sup>29</sup>. »

Ainsi, au-delà d'une simple référence à l'émigration arabe en Amérique latine, l'auteur rend hommage en quelque sorte à Gabriel García Marquez et, plus largement, au Réalisme magique, par le biais d'une intrigante intertextualité. En effet, l'auteur imagine une autre partie de l'histoire de Santiago Nasar, tue par Marquez, celle de ses proches restés au pays, dont le sort sera curieusement affecté par sa mort : la réception d'une lettre annonçant son meurtre pousse le père d'Ibrahim à renoncer à émigrer lui aussi, changeant le destin de toute

---

<sup>26</sup> Ilyas Khuri, 1994, 23.

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

<sup>28</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 44 et 47.

la famille, puisqu'elle n'échappera pas à la guerre civile de 1975 et à ses conséquences, et d'Ibrahim en particulier, qui trouvera la mort au Liban alors que la guerre civile a commencé – serait-il mort s'il avait émigré quarante ans plus tôt, comme prévu ?

En fait, le sort d'Ibrahim reste intimement lié à la Colombie, où il n'a pourtant jamais mis les pieds :

La veille de la guerre. Ibrahim bin Ya'qub bin Ibrahim Nassar a décidé d'émigrer en Amérique du Sud. Il a choisi le Mexique. Il savait que les Nassar étaient présents en Colombie et au Brésil. Dès le départ, il avait choisi d'écarter le Brésil car il n'aimait pas la langue portugaise. Quant à la Colombie, dans son esprit elle était liée au massacre de l'une des branches de sa famille. Une histoire obscure et sans preuves. Le seul indice étant cette lettre qui annonçait la mort de l'un de ses cousins qui s'appelait Santiago, c'est-à-dire Ya'qub. Ibrahim décida donc d'éviter ces deux pays, en même temps il savait que se rendre au Mexique serait irréalisable<sup>30</sup>.

L'auteur explique aussi les raisons de l'exil des Libanais vers l'Amérique du Sud, qu'il s'agisse de la génération du père de Santiago Nasar ou de celle des protagonistes du livre de Khuri : le désir de faire fortune, de quitter la misère du Liban - « qu'avons-nous ici, alors qu'en Colombie on ramasse l'or dans les rues, et puis là-bas on a déjà un tas de parents<sup>31</sup> » – et surtout ses vieux conflits interconfessionnels, entre chrétiens et druzes notamment, ou même un simple rêve prémonitoire.

Pour en revenir au clin d'œil fait à l'œuvre de Gabriel Garcia Marquez, il faut peut-être y voir la reconnaissance de l'auteur colombien par les lettres arabes, parce qu'il met régulièrement des personnages arabes en scène dans ses œuvres et parce qu'il a été influencé par les *Mille et une nuits* comme nous l'avons dit précédemment, mais aussi parce qu'il est l'un des représentants du Réalisme magique, un courant littéraire qui a influencé de nombreux écrivains arabes. Plusieurs études ont été consacrées aux rapports entre le Réalisme magique et certains auteurs tels que le Libyen Ibrahim al-Kuni – en particulier dans son roman *Nazif al-hajar* (« Le saignement de la pierre »)<sup>32</sup> – la Syrienne Ghadah Samman<sup>33</sup> ou encore divers auteurs yéménites tel que 'Abd al-'Aziz al-Maqalih<sup>34</sup>. Mais surtout, Ilyas Khuri lui-même

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, 185.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 146

<sup>32</sup> Cooke 2010, 9 sq.

<sup>33</sup> Suyoufie 2009, 182 sq.

<sup>34</sup> Huri 2007, 53 sq.

semble avoir été influencé par ce courant littéraire, par exemple dans *Rihlat Gandhi al-saghir* (« Le voyage du petit Gandhi »), un roman qui met en scène des héros improbables – notamment un cireur de chaussures surnommé Gandhi – sur fond de guerre civile libanaise et surtout de l’invasion israélienne de 1982. Wen-Chin Ouyang a démontré que le roman présente, dans ses descriptions des différentes communautés religieuses du pays par exemple, plusieurs caractéristiques du Réalisme magique, notamment l’association du fantastique et du réalisme opérée de telle manière que ces deux mondes ne s’excluent pas mais au contraire en constituent un seul, l’imbrication des récits et la résistance aux modèles littéraires occidentaux<sup>35</sup>. D’une certaine manière, le roman *Majma’ al-asrar* porte lui aussi la marque du Réalisme magique – au-delà de la référence à l’œuvre de Gabriel Garcia Marquez bien sûr – à travers la complexité de l’imbrication des récits encore une fois, qui appartiennent à des époques différentes, ou encore l’omniprésence du rêve.

### **Un point de vue palestinien**

En Palestine, au moins un auteur s’inspire lui aussi de l’émigration proche-orientale en Amérique latine. Mahmud Shuqayr, nouvelliste reconnu et fécond, écrit essentiellement des nouvelles, un genre très prisé en littérature arabe. Certaines d’entre elles s’inspirent, généralement de manière humoristique, d’une série de personnalités mondiales en vue à l’époque de leur rédaction : Condoleezza Rice, Donald Rumsfeld, Naomi Campbell, Michael Jackson, le joueur de football Ronaldo, mais aussi deux personnalités latino-américaines d’origine arabe : la chanteuse colombienne d’origine libanaise, Shakira, et le footballeur argentin d’origine palestinienne Pablo Abdala.

Dans la nouvelle intitulée justement *Surat Shakira*<sup>36</sup> (« La photo de Shakira »), un Palestinien nommé Talha Shakirat essaie désespérément d’entrer au Ministère de l’Intérieur israélien pour obtenir des papiers, mais en vain. Lorsqu’il se présente au garde, Roni – véritable fan de Shakira – ce dernier lui demande s’il a un quelconque lien de parenté avec la chanteuse colombienne. Sentant le bon filon, Talha répond par l’affirmative, puis il raconte cette rencontre à son père, après avoir acheté plusieurs disques de la chanteuse. Le père de Talha prétend alors que le grand-père de Shakira était effectivement un membre de la famille, tombé amoureux d’une Libanaise chrétienne. Après avoir changé de religion et s’être marié

---

<sup>35</sup> Ouyang 1998, 268 sq.

<sup>36</sup> Shuqayr 2003, 6.

avec elle, il eut de nombreux fils, dont le père de Shakira. Cependant, avoir dans la famille une chanteuse, plutôt libérée de surcroît – les gens du quartier disent l’avoir vue se déhancher à la télévision, à moitié nue ! – est quelque peu embarrassant pour les Shakirat. Cela ne les empêche pas de garnir la maison avec des photos de la chanteuse, quitte à en cacher les parties trop dénudées, Talha et son père fondant de plus en plus d’espoir sur ce lien familial pour obtenir des papiers leur permettant de voyager. Talha et son père vont ensemble au ministère de l’Intérieur, mais Roni ne leur propose aucun traitement de faveur, contrairement à ce qu’ils espéraient. En colère, le père de Talha rentre à la maison et déchire la photo de la belle Shakira !

Dans la seconde nouvelle, *Maq’ad Pablo ‘Abdallah* (« La chaise de Pablo Abdala »), un jeune Palestinien nommé Kadhim ‘Ali écrit un courriel à la star mondiale du football, Ronaldo, pour l’inviter chez lui. Le joueur accepte mais ne vient jamais, sans doute pour des raisons pécunières, alors Kadhim ‘Ali se tourne vers Pablo Abdala, qui a ses racines dans le pays. Les gens de son village se renseignent sur le joueur, que la plupart ignorent, et peinent à y reconnaître un Palestinien :

- Tu es vraiment sûr qu’il est Palestinien ?
- Evidemment que j’en suis sûr ! Un Palestinien cent pour cent, je le jure !
- Alors pourquoi s’appelle-t-il Pablo, et pas Muhammad ou Yusif ‘Abdallah ?
- Mais ce n’est pas bientôt fini ! On a bien ici un Nehru Ibrahim et un Guevara al-Budayri !
- Et pourquoi a-t-il des cheveux qui lui tombent sur les épaules, comme les filles ?
- Non mais c’est une question, ça ? Pablo Abdala fait ce qu’il veut avec ses cheveux !<sup>37</sup>

Derrière l’humour de ces deux nouvelles, l’auteur décrit le décalage culturel entre les émigrés arabes et les gens restés au pays, comme le fait la Libanaise ‘Alawiyya Subh citée précédemment : Pablo et Shakira semblent avoir opté pour le mode de vie de la région où ils ont grandi, ce qui se traduit dans les deux cas par une mode vestimentaire jugée choquante pour la société conservatrice palestinienne, a fortiori dans les villages. Mais au-delà de ce

---

<sup>37</sup> Shuqayr 2004, 96.

décalage, c'est aussi certainement une manière de critiquer le conservatisme en général : le monde entier change, tandis que le monde arabe continue de se raccrocher à ses traditions.

### Les autres migrations

Si l'Égypte ne fut pas traditionnellement une terre d'exil vers l'Amérique latine, le sujet a néanmoins intéressé certains de ces auteurs, notamment à travers deux cas particuliers, celui des recrues soudanaises de l'armée napoléonienne au Mexique, au XIXe siècle, et celui des nouveaux courants migratoires du XXIe siècle. Ainsi, Salwa Bakr a écrit un roman au titre étrange, *Kuku Sudan Kabashi* (« Kuku Sudan Kabashi »), du nom de l'un des personnages. Dans l'avion qui la ramène d'Europe au Caire, Khalida, une avocate égyptienne qui travaille pour une association de défense des Droits de l'homme, fait la connaissance de Rudolfo, le passager assis à ses côtés. L'homme se présente comme un « Mexicano-égyptien » qui vient rendre visite à ses proches :

– Je n'ai pas bien compris. Vos proches vivent en Égypte ? Ils sont venus du Mexique pour s'installer en Égypte ?

– Non, ce sont des Égyptiens, qui vivent en Égypte.

– Donc, vous êtes Égyptien !

– Non, je suis Mexicain, mais ma famille vient d'Égypte (...). Le grand-père de ma mère était Égyptien, il est venu au Mexique et est tombé amoureux de ma grand-mère, il était venu à l'époque de la guerre et je ne sais rien sûr lui, alors je voudrais découvrir la famille de mon aïeul<sup>38</sup>.

La narratrice se demande de quelle guerre il parle – celle de 1956, de 1967 ou de 1973 [contre Israël], ou alors l'une des deux guerres mondiales ? – mais en fait il s'agit de la campagne de Napoléon III au Mexique, de 1863 à 1867, un épisode méconnu mais pourtant authentique de la guerre du Mexique, des recrues soudanaises ayant effectivement participé à cette campagne militaire. Dès 1861, plusieurs états européens envoyèrent des troupes au Mexique pour tenter de contrer les Républicains. L'année suivante, seule la France décide d'y rester, Napoléon III désirant instaurer dans le pays un régime favorable à son pays, mais ses soldats sont décimés par la fièvre jaune. En 1863, un bataillon de 446 hommes, soldats et officiers, quitte le port d'Alexandrie en direction du Mexique, afin d'y

---

<sup>38</sup> Bakr 2004, 32.

rejoindre le corps expéditionnaire français. Il est envoyé là-bas par le khédive, à la demande de l'empereur français. Les soldats qui composent le bataillon sont des Soudanais, d'anciens esclaves devenus soldats. La plupart d'entre eux étaient originaires du sud du Soudan, mais aussi du Darfour, des Monts Nouba, de la province du Nil Bleu et peut-être même d'autres régions d'Afrique, comme la Somalie et le Tchad<sup>39</sup>.

À travers des notes manuscrites laissées par l'aïeul de Rudolfo, Khalida va découvrir en même temps que le lecteur quelques épisodes de la vie de cet homme, nommé 'Uthman, qui s'est retrouvé au Mexique cent cinquante ans plus tôt : son voyage en bateau jusqu'au Mexique, sa rencontre sur place avec d'autres recrues venues des Antilles et d'ailleurs, la guerre contre les Mexicains. Mais à travers ces pages, 'Uthman retrace aussi le parcours d'une des recrues soudanaises, Koko Sudani, un esclave africain enrôlé de force dans l'armée du Khédive et envoyé au Mexique lui aussi.

La découverte de ce pan oublié de l'Histoire commune du Mexique, de la France et de l'Égypte redonne du courage à Khalida, qui fait un parallèle entre la situation de Koko Sudani et celle de certains de ses clients – des immigrés illégaux qui tentent de faire valoir leurs droits en Égypte.

Un second auteur égyptien, Khalid Al-Khamisi, a écrit récemment un long roman-enquête intitulé *Safinat Nuh* (« L'Arche de Noé »), retraçant l'itinéraire souvent compliqué d'une série d'émigrés égyptiens tentant de se rendre en France, en Italie, en Grande-Bretagne, aux États-Unis ou au Canada. Parmi ces candidats à l'émigration, le lecteur fait la connaissance de 'Abd al-Latif, employé dans une pizzeria aux États-Unis, et découvre petit à petit comment il est parvenu à arriver illégalement en Amérique dans les premières années du XXI<sup>e</sup> siècle. En fait, l'homme s'est d'abord rendu à Quito, la capitale de l'Équateur – dont le président au moment des faits, Jamil Mu'awwad, était lui-même d'origine libanaise – parce que le pays délivrait automatiquement des visas aux ressortissants égyptiens dès leur arrivée. Une fois à Quito, il est emmené dans un bidonville, où il devra patienter trois semaines, le temps pour ses passeurs – un gang de Colombiens et de Mexicains – de

---

<sup>39</sup> Hill et Hogg 1995.

constituer un groupe de candidats à l'exil suffisant pour commencer le voyage vers les Etats-Unis. 'Abd al-Latif est donc rejoint par d'autres hommes : Nigériens, Sierra Léonais, Congolais, Guinéens, Marocains... Après que chacun d'entre eux eut remis la somme de deux mille cinq cents dollars aux passeurs, ils embarquent dans un bus qui les emmène vers la Colombie, traversant la cordillère des Andes puis la forêt amazonienne. Près de la frontière, ils continuent le chemin à travers la jungle, tantôt à pied, tantôt à dos d'âne ou encore en pirogue. Le groupe parvient au Panama, puis au Costa Rica, au Nicaragua, au Honduras, au Salvador, au Guatemala et au Mexique, dernière étape avant de franchir clandestinement la frontière avec le Texas<sup>40</sup>.

À travers le récit du voyage de 'Abd al-Latif, qui s'étale sur plusieurs pages, l'auteur nous livre de nombreux détails, d'une manière souvent plus journalistique que littéraire, à propos de la situation politique et économique des États traversés, de la population locale, des rebelles et des trafiquants de drogue colombiens, etc. Il insiste aussi sur la cupidité et la brutalité des passeurs – Kalo le Nigérian, l'un des compagnons de voyage de l'Égyptien, est abattu en pleine forêt colombienne par les passeurs – et la pénibilité du voyage.

Au-delà de la présence de la communauté libanaise d'Équateur, dont l'auteur ne parle que très peu finalement, si ce n'est par l'intermédiaire du président Mu'awwad, l'intérêt de ce chapitre du livre est de mettre en évidence la persistance de l'émigration arabe vers les Amériques aujourd'hui, via de nouvelles routes migratoires parfois inattendues.

### **Latinos, Chicanos, Africains-Américains et Arabes**

Les auteurs arabes n'abordent cependant pas l'Amérique latine uniquement à travers le prisme de la communauté arabe. En effet, il faut souligner la mention récurrente des migrants hispano-américains dans les romans contemporains censés se dérouler aux Etats-Unis : les Irakiens 'Ali Badr et In'am Kajahji, les Égyptiens Sun'allah Ibrahim, Miral Al-Tahawi et Khalid Al-Khamisi dans le livre susmentionné, tous décrivent les Etats-Unis comme un *melting-pot*, tantôt de manière négative, tantôt de manière positive, où l'on croise des Blancs d'origine irlandaise, polonaise

---

<sup>40</sup> Khamisi 2009, 75 sq.

ou russe, des Afro-américains, des Asiatiques... et bien sûr des Hispaniques. Un premier exemple est tiré d'*Al-hafida al-amrikiyya* (« La Petite-fille américaine »), un roman d'In'am Kajahji décrivant le retour sur la terre de ses ancêtres d'une Américaine d'origine irakienne qui s'est enrôlée volontairement en tant qu'interprète de l'armée américaine, après la chute de Saddam Hussein. La narratrice parle notamment de Pedro, un soldat américain d'origine péruvienne qui raconte à ses collègues américains d'origines diverses l'un de ses souvenirs de jeunesse :

[Pedro] nous raconta comment se déroulait le chemin de croix organisé dans le quartier pauvre de Lima où il avait grandi. Lorsqu'il s'agissait de choisir qui jouerait le rôle du Messie, le prêtre désignait systématiquement José le facteur.

- Parce qu'il s'appelait José ?

- Non, cela n'avait rien à voir avec son nom, la moitié des habitants du pays s'appellent José. Mais il était le seul homme du quartier à avoir les yeux bleus. On lui ôta sa sacoche pleine de lettre et on en fit un Messie local. *A local Jesus*. Les sacristains le portaient sur la croix, le vendredi de la Passion, ils lui clouaient la paume des mains et lui posaient sans pitié une couronne d'épines sur le front, tandis qu'il se mordait les lèvres pour ne pas hurler de douleur. Les prophètes ne pleurent pas comme des enfants. Une fois la cérémonie terminée, on le soignait toute l'année durant pour que ses plaies guérissent et qu'il soit prêt pour la prochaine fête de Pâques<sup>41</sup>.

Dans *Amrikanli*, l'Égyptien Sun'allah Ibrahim décrit le séjour en Californie d'un professeur égyptien invité à donner un séminaire d'Histoire à l'Université de San Francisco. Maher, l'un de ses compatriotes installés depuis longtemps aux Etats-Unis, lui livre sa perception très personnelle du pays :

L'origine ethnique est très importante ici. Il y a trente ethnies principales classées de façon pyramidale. Les postes les plus élevés reviennent aux Blancs, suivis des Noirs puis des Hispaniques – les gens d'Amérique latine – puis viennent les Asiatiques et toutes les autres ethnies. Chacun se sent supérieur à celui qui le suit, et le considère comme un rival potentiel susceptible de le concurrencer dans les postes subalternes. Les subdivisions continuent à l'intérieur d'une même ethnie, ainsi les Chicanos d'origine mexicaine se sentent supérieurs aux immigrants

---

<sup>41</sup> Kajahji 2010, 121.

mexicains qui viennent d'arriver. Et puis il y a aussi des préjugés : le Noir est un criminel, un violeur, le Mexicain un trafiquant de drogues et l'Arabe un terroriste<sup>42</sup>.

L'auteur nous offre ici une version très négative du melting-pot américain partagée d'ailleurs par d'autres auteurs arabes, notamment son compatriote Khalid al-Khamisi, qui dans son roman intitulé *Taxi* nous livre lui aussi une description féroce des Etats-Unis à travers les considérations d'un chauffeur de taxi cairote critiquant la politique étrangère américaine, perçue comme une ingérence :

Nous devrions tous effacer le terme *Américain* et dire à la place Blanc protestant irlandais d'Amérique, ou alors Noir musulman d'Amérique, Hispanique d'Amérique, Blanc catholique d'Amérique, Noir protestant d'Amérique, exactement comme eux disent aujourd'hui « six chiïtes d'Irak et deux Sunnites d'Irak sont morts »<sup>43</sup>.

Dans *Safinat Nuh*, le même auteur nous offre une vision bien plus positive du melting-pot de la société canadienne voisine, cette fois à travers le regard d'une Egyptienne ayant émigré au Canada :

Le plus étonnant est qu'au Canada je n'ai jamais ressenti à aucun moment que j'étais une étrangère. Dans la rue, il y a des gens de toutes les nationalités, de toutes les couleurs. Les gens se promènent habillés de court ou de long, portant une croix ou un hijab, et personne n'y prête attention (...). Il y a plein d'Égyptiens, des Indiens, des Marocains, des Grecs, des Libanais, des Syriens, des Irakiens, des Hispaniques, d'Amérique Centrale et du Sud. Et tous nous ressemblent. À Paris, à Londres ou à Rome par exemple, je sens que j'ai la peau foncée, que je suis noire, bref que dans un certain sens je ne suis pas acceptée. Ici tout le monde est coloré finalement<sup>44</sup>.

## Conclusion

De nombreux auteurs du Proche-Orient, en particulier du Liban, reviennent sur les liens qui unissent leur Histoire moderne à celle de l'Amérique latine. Certes, il s'agit souvent à première vue de rappeler l'émigration des communautés syro-libanaises et palestiniennes au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle à travers leur descendance. Cependant le départ des Syro-Libanais pour l'Argentine ou le Brésil il y

---

<sup>42</sup> Ibrahim 2004, 57.

<sup>43</sup> Khamisi 2006, 63.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 230.

a cent cinquante ans n'est finalement qu'un épisode historique qui devient en réalité un prétexte pour aborder de nombreuses autres questions, beaucoup plus actuelles, comme la répétition des causes de l'émigration – l'instabilité politique, la guerre civile, les relations interconfessionnelles difficiles – ou la critique de la religiosité et du conservatisme d'une partie de la société arabe, musulmane en particulier. C'est surtout le cas des auteurs libanais, mais aussi du Palestinien Mahmud Shuqayr, qui opposent avec facétie les habitudes vestimentaires et comportementales des *Turcos* à celles de leurs cousins restés au pays.

De la même manière, le retour sur un épisode méconnu de l'Histoire du Mexique – l'envoi de troupes égyptiennes et soudanaises au XIX<sup>e</sup> siècle pour soutenir l'entreprise militaire française – permet certes à Salwa Bakr de populariser ce fait auprès de ses lecteurs, mais aussi de donner son opinion sur l'actualité, puisque ce récit fait écho à la situation des migrants de l'époque contemporaine.

En outre, certains auteurs se penchent également sur la continuité de cette émigration, à travers l'évocation des aventures d'émigrés des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, voire du début du XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, l'émigration est une thématique majeure de la littérature arabe contemporaine, ce qui semble assez logique étant donné l'importance des mouvements migratoires à partir du Maghreb et du Proche-Orient. Certes, l'Amérique latine est loin d'être la destination principale des migrants arabes, qui rêvent plus d'Europe et d'Amérique du Nord. Mais c'est précisément surtout dans la description de ce dernier continent que l'on redécouvre dans les romans arabes récents l'Amérique latine – à travers les immigrés mexicains, péruviens ou cubains. Ce n'est parfois qu'une manière de décrire de façon neutre le *melting-pot* américain, ou au contraire un prétexte pour critiquer la société nord-américaine, un leitmotiv chez certains auteurs arabes contemporains, en soulignant les discriminations subies par les migrants, quelle que soit d'ailleurs leur origine. Sinon, l'Amérique latine n'est souvent qu'une destination parmi d'autres – l'Europe, les Etats-Unis, les pays du Golfe, le Canada, l'Australie...

Mais évoquer l'Amérique latine, c'est aussi saluer une culture, rendre hommage à de grands écrivains qui ont marqué les lettres du monde entier, y compris au Proche-Orient, comme le fait Ilyas Khuri avec Gabriel García Marquez. Cet hommage n'est pas innocent, étant donné que de nombreux auteurs arabes ont

été influencés par le Réalisme magique, en particulier celui développé par les auteurs latino-américains, pour de nombreuses raisons : parce qu'il rappelle l'univers des *Mille et une nuits*, référence familière et flatteuse pour les auteurs arabes, et plus largement celui de la littérature dite populaire dans le monde arabe – celle des épopées merveilleuses, mais aussi parce qu'il est peut-être un outil adéquat pour rendre compte de l'absurdité de la guerre civile et de la dictature – deux motifs récurrents dans la littérature arabe contemporaine – et qu'enfin il est clairement associé depuis les années 1960 à l'Amérique latine, l'Amérique rebelle – par opposition à l'Amérique du Nord.

### Références bibliographiques

- Abdel Nasser, Tahia, 2011, « Al-arshif al-'arabi li-l-waqi'iyya al-sihriyya » (« Les archives arabes du réalisme magique »), *Alif*, 31, p. 185-214.
- Amado, Jorge, 1966, *Gabriela, Cravo et Canela*, Sao Polo.
- Amado, Jorge, 1994, *A descoberta de America pelos Turcos*, Rio de Janeiro.
- Ashtar (al-), 'Abd Al-Karim, 1986, « Al-Mahdjar », *Encyclopédie de l'islam* (2<sup>e</sup> édition), 5, Leyde et Paris, p. 1244-1248.
- Bakr, Salwa, 2004, *Kuku Sudan Kabashi*, Le Caire, Mirit.
- Barakat, Huda, 2004, *Sayyidi wa-habibi*, Beyrouth, Dar al-nahar.
- Brégain, Gildas, 2008, *Syriens et Libanais d'Amérique du Sud (1918-1945)*, Paris, L'Harmattan.
- Confiant, Raphaël, 2012, *Rue des Syriens*, Paris.
- Cooke, Miriam, 2010, « Magical Realism in Libya », *Journal of Arabic Literature*, 41, 1-2, p. 9-21.
- Da'if (al-), Rashid, 1998, *Learning English*, Beyrouth, Riyad al-Rayyis.
- Diez, Rolo, 2008, *Dos mil y una Noches*, México.
- García Marquez, Gabriel, 1967, *Cien años de soledad*, Buenos Aires.
- García Marquez, Gabriel, 1981, *Crónica de una muerte anunciada*, Bogota.
- Hill, Richard et Hogg, Peter, 1995, *A Black Corps d'élite: An Egyptian Sudanese Conscript Battalion with the French Army in Mexico, 1863-1867*, East Lansing.
- Humaydan Yunus, Iman, 1997, *Ba mithla bayt, mithla Bayrut*, Beyrouth, al-Masar.
- Huri, Yair, 2007, « She is the Capital of the Soul: "The Book of San'a" by 'Abd al-'Aziz al-Maqalih », *Journal of Arabic Literature*, 38, 1, p. 53-66.
- Ibrahim, Sun'alla, 2004, *Amrikanli*, Le Caire, Dar al-mustaqbal al-'arabi.
- Jabir, 'Ali, 2009, *Amirika*, Beyrouth, Dar al-adab.
- Kajahji, In'am, 2010, *Al-hafida al-amrikiyya*, Beyrouth, Dar al-jadid.
- Karam, Antoine G., 1991, « al-Ma'luf », *Encyclopédie de l'islam* (2<sup>e</sup> édition), 6, Leyde et Paris, p. 289-292.

- Khamisi (al-), Khalid, 2006, *Taxi*, Le Caire, Dar al-shuruq.
- Khamisi (al-), Khalid, 2009, *Safinat Nuh*, Le Caire, Dar al-shuruq.
- Khuri, Ilyas, 1994, *Majma' al-asrar*, Beyrouth, Dar al-adab.
- Lafleur, Gérard, 1999, *Les Libanais et les Syriens de Guadeloupe*, Paris, Karthala.
- Martin, Gerald, 2009, *Gabriel Garcia Marquez, une vie*, Paris, Grasset.
- Ouyang, Wen-Chin, 1998, « From the Thousand and One Nights to Magical Realism: Postnational Predicament in the Journey of Little Gandhi by Elias Khoury », in *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge, Tamesis, p. 267-280.
- Shaykh (al-), Hanan, 1980, *Hikayat Zahra*, Beyrouth, Dar al-adab.
- Shuqayr, Mahmud, 2003, *Surat Shakira*, Beyrouth, Al-mu'assasa al-'arabiyya.
- Shuqayr, Mahmud, 2004, *Ibnat khalat-i Condoleza*, Beyrouth, Al-mu'assasa al-'arabiyya.
- Subh, Alawiyya, 2002, *Maryam al-hakaya*, Beyrouth, Dar al-adab.
- Suyoufie, Fadia, 2009, « Magical Realism in Ghadah al-Samman's "The Square Moon" », *Journal of Arabic Literature*, 40, 2, p. 182-207.



## **Section Varia**



# María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres

M<sup>a</sup> Mar Cortés Timoner<sup>1</sup>

Por tenernos sujetas desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas.

María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*

**Résumé:** L'écrivaine du Baroque Maria de Zayas reflète dans son œuvre narrative et dramatique la défense d'une revalorisation de la figure féminine. Plus concrètement María de Zayas en appelle à un changement dans la conception du sexe féminin et de son rôle au sein de la société et, pour cela, elle demande à ce que les femmes aient le droit à l'éducation et à la liberté de choisir leur façon de vivre en rapport avec leurs souhaits et leurs besoins. Ainsi, María de Zayas doit être considérée comme une auteure clé dans la généalogie des écrivaines de langue espagnol qui a débuté avec l'écrivaine mystique Teresa de Cartagena au XVI<sup>e</sup> s. et qui a produit un discours que l'on peut mettre en relation avec des questionnements féministes ultérieurs.

**Mots-clés:** Premières femmes écrivains, défense pour les femmes, pro-féminisme, roman baroque, Cervantes, Siècle d'Or espagnol

**Abstract:** The Baroque's writer María de Zayas reflects in her narrative and dramatic work the defense of a reevaluation of the female figure. Above all, she claims for a change in the conception of the female sex and its role in society. In this way, she demands that women have the right to education and freedom to choose their way of life according to their wishes and needs. Therefore, María de Zayas should be considered a key author in the genealogy of spanish writers that began with the mystical writer Teresa de Cartagena and created a speech that would connect with subsequent feminist proposals.

**Key words:** First women writers, defense of women, pro-feminism, novella baroque, Cervantes, Spanish Golden Age

**Resumen:** La escritora del Barroco María de Zayas refleja en su obra narrativa y dramática la defensa de una revalorización de la figura de la mujer. Reclama un cambio en la concepción del sexo femenino y sus funciones en la sociedad y, para ello, ante todo pide que la mujer tenga el derecho a la educación y a la libertad de elegir su modo de vida en función de sus deseos y necesidades. Por ello, María de Zayas merece ser considerada como una autora fundamental en la genealogía de escritoras en lengua castellana que se inició con la escritora mística Teresa de Cartagena y elaboró un discurso que enlazaría con las defensas feministas posteriores.

**Palabras claves:** Primeras escritoras, defensa de las mujeres, pro-feminismo, novela corta barroca, Cervantes, Siglo de Oro

---

<sup>1</sup> M<sup>a</sup> Mar Cortés es profesora de Literatura española en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona desde 2001. Sus líneas de investigación se vinculan al estudio de las primeras escritoras en lengua castellana (siglos XV, XVI y XVII) y, por otra parte, al estudio del teatro del Siglo de Oro. Entre sus publicaciones destaca *Teresa de Cartagena, primera escritora mística en lengua castellana*, que ganó el XIV Premio de Investigación Victoria Kent en 2004.

## Introducción

María de Zayas y Sotomayor<sup>2</sup> fue una escritora relevante del siglo XVII que recibió el aplauso de importantes novelistas, poetas, dramaturgas y dramaturgos coetáneos<sup>3</sup>; participó en certámenes literarios, compuso la comedia *La traición en la amistad* y publicó, en 1637, una colección de diez novelas que iba a llamarse *Honesto y entretenido sarao* pero acabó titulándose *Novelas amorosas y ejemplares*<sup>4</sup>. En 1647 se imprimieron diez novelas más escritas por Zayas sin, posiblemente, la supervisión de la autora porque aparecieron en desorden y con ciertas incoherencias internas. Esta colección recibió el título *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* y, posteriormente, *Desengaños amorosos*<sup>5</sup>.

El presente artículo desea subrayar cómo la narrativa de María de Zayas defiende una restitución moral y social de la mujer por medio de la configuración de personajes femeninos que interrogan, con su comportamiento y discurso, las normas y los valores patriarcales. Este cuestionamiento permite considerar a esta escritora como una de las primeras autoras en la literatura española que expresó la necesidad de revisar la concepción y el valor de la mujer en la sociedad.

### 1. Las novelas de María de Zayas

La obra narrativa de María de Zayas se integra en el género de la novela corta que tanto éxito tuvo en las letras españolas del siglo XVII, sobre todo a partir de la edición de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes en 1613. La relación entre las diez *Novelas*

---

<sup>2</sup> A día de hoy, se tienen pocos datos biográficos de la llamada «Sibila de Madrid». Conservamos su partida de bautismo con fecha del 12 de septiembre de 1590, pero se desconoce la fecha de su fallecimiento; tampoco se sabe si estuvo casada o ingresó en un convento. Se cree que vivió una temporada en Nápoles por el trabajo de su padre hidalgo, quien sirvió al rey Felipe III y fue mayordomo del VII Conde de Lemos en Nápoles. Hay noticias de ella en Valladolid y en Zaragoza donde publicó, en 1637, la primera parte de sus *Novelas amorosas y ejemplares*.

<sup>3</sup> María de Zayas inició su andadura como escritora en el ámbito de la poesía: participó en la Academia de Francisco de Mendoza y publicó versos para los preliminares de obras de escritores como Lope de Vega, quien la elogió en el *Laurel de Apolo* (1630). Ana Caro de Mallén, dramaturga amiga de la autora, destacó su sorprendente entendimiento, elocuencia y saber en las décimas que compuso para *Novelas amorosas y ejemplares*: «Crezca la gloria española, / insigne doña María, / por ti sola, pues podría / gloriarse España en ti sola. [...] / Tu entender esclarecido, / gran Sibila mantuana, / te miente al velo de humana, / emula al común olvido ; / y del tiempo desmentido / lo caduco, a las historias / hará eternas tus memorias, / rindiéndole siempre fieles, / a tu elocuencia, laureles, / a tu erudición, victorias. (Zayas 2010, 154).

<sup>4</sup> Para las referencias a esta colección, se remite a la edición de Julián Olivares (Zayas 2010).

<sup>5</sup> Las alusiones a esta colección remiten a la edición de Alicia Yllera (Zayas 1993).

*amorosas y ejemplares* de Zayas y las doce cervantinas se intuye en la coincidencia del título y en el interés por reflejar en sus relatos una visión crítica hacia comportamientos o valores sociales que perjudican a la mujer<sup>6</sup>; además, sus autores beben de la tradición común de los *novellieri* italianos. Pensemos que las novelas de la escritora son narradas en una reunión de nobles damas y caballeros, al estilo del *Decamerón* de Boccaccio, para amenizar las veladas navideñas<sup>7</sup>.

En concreto, la primera colección se inicia con la presentación de un elegante y refinado espacio -la casa de Lisi- que da cobijo a cinco hermosas mujeres y cinco galanes varones que se van a convertir en narradores de diez relatos sentimentales pero también, en algún caso, en protagonistas de sus propias vivencias amorosas. Para entretener a la enferma Lisis, se cuentan dos «maravillas<sup>8</sup>» durante cinco noches y se interpretan piezas de música, se representa algún entremés y se recitan poemas que reflejan los tópicos de la lírica culta de tradición petrarquista.

La segunda colección destaca por un tono más sombrío, pesimista e incluso truculento que pretende desenmascarar las trampas de la realidad. Significativamente, se relatarán «desengaños<sup>9</sup>» en el contexto simbólico de las fiestas de Carnaval, es decir, en el

---

<sup>6</sup> Como recuerda Julián Olivares, la impronta de Miguel de Cervantes queda evidenciada en la narrativa de María de Zayas (Zayas 2010, 82-91) y, de manera especial, en dos novelas contadas en la segunda noche de las *Novelas amorosas y ejemplares: El castigo de la miseria y El prevenido engañado*.

La primera presenta a un personaje histriónicamente tacaño, don Marcos, que acaba engañado por su esposa Isidora (más mayor y menos pudiente de lo que aparenta) cuando había creído que sería él el que se beneficiaría económicamente de la boda. En el matrimonio, don Marcos impone una ridícula austeridad que le pasará factura. El relato nos recuerda al engaño que vive el alférez Campuzano que protagoniza la boda con doña Estefanía en la novela ejemplar de Cervantes *El casamiento engañoso*.

Por otra parte, el afán por coartar la libertad y los deseos de vivir de las mujeres que habitan la casa, vincula el relato zayesco con la novela corta *El celoso extremeño*. La lectura de este relato cervantino parece haber influido en la composición de *El prevenido engañado*, precisamente en cuanto a la crítica contra los hombres que se consideran con el poder de imponer sus voluntades a las mujeres y, por tanto, anular sus voluntades; el tono más ligero y cómico de la novela zayesca también permite conectarla con el entremés cervantino *El celoso extremeño*.

<sup>7</sup> La noble francesa Margarita de Navarra ya había ideado un marco narrativo boccacciano para las 72 novelas que recoge el *Heptamerón*, que se considera una posible fuente de María de Zayas (Barbeito 2007, 165). Por su parte, la escritora del Barroco Mariana de Carvajal, nacida en Jaén, enmarcará los ocho relatos de *Navidades en Madrid* en una reunión de caballeros y damas que desean distraer a la noble viuda Lucrecia de Haro durante cinco noches de Pascua.

<sup>8</sup> Leemos que la madre de Lisi propuso a los huéspedes que «la primera noche, después de haber danzado, contasen dos maravillas, que con ese nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas» (Zayas 2010, 168). Con la elección del término «maravillas», la autora evitaba el conflictivo y desprestigiado nombre «novelas» y, además, subrayaba la idea de relato «asombroso» propio del gusto de la estética del Barroco.

<sup>9</sup> En el marco se explica cómo se organizaron otras veladas para amenizar la nueva convalecencia de Lisi; y se decidió que las damas narrasen relatos de «casos verdaderos y que tuviesen nombres de desengaños» para «volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas)» (Zayas 1993, 118).

festejo de las máscaras o falsas apariencias; aunque el público del marco narrativo sigue siendo mixto, solamente serán narradoras las mujeres: ellas toman la palabra para comunicar sus quejas y hacerse oír en la sociedad. En los relatos que agrupan las *Novelas amorosas y ejemplares* se defiende la autonomía de la mujer, quien despierta o toma conciencia de su pasividad para recuperar o vengar su honor y decidir su destino (sea entrar en un convento o casarse con quien ella escoge o acepta); en cambio, en la segunda parte, la mujer aparece como víctima (a veces mortal) de una sociedad violenta, injusta y sorda a sus necesidades.

El trágico final de la mayoría de los «desengaños» influirá en el desenlace de los amores de Lisis, quien había optado por casarse con su paciente pretendiente don Diego pero, finalmente, querrá ingresar -como seglar- en un convento acompañada de su madre y su prima doña Estefanía. Esta decisión es considerada acertada por la voz narradora y reflejaría la situación social que limitaba a la mujer del siglo XVII a escoger entre un matrimonio -muchas veces impuesto- o una vida -con cierta autonomía- en los claustros religiosos donde las mujeres podían vivir sin profesar los votos:

Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura, temerosa de que algún engaño la desengañe, no escarmentada de desdichas propias. No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar, pues codiciosa y deseada de muchos, no se sujetó a ninguno [...] (Zayas 1993, 510)

María de Zayas aporta al género del relato breve una serie de rasgos característicos como: otorgar relieve al elemento extraordinario o fantástico, recrear escenas violentas, dar importancia al componente erótico con especial atención a los deseos sexuales femeninos y, sobre todo, eludir los finales felices que culminan en boda. Sus novelas suelen ver en el matrimonio el comienzo de una vida desgraciada para las mujeres, quienes deben enfrentarse a una sociedad hostil con su género; es decir, las narraciones de Zayas rebaten o «distorsionan» la ideología que subyace a la novela corta del Barroco (Zayas 2010, 36).

## 2. María de Zayas y la defensa de la mujer

Aunque es arriesgado hablar de «feminismo»<sup>10</sup> en la época que escribió esta autora, no podemos obviar el hallazgo de ideas reivindicativas en el conjunto de su obra. Zayas defiende ante todo que la mujer no es el ser malintencionado y pérfido a quien los moralistas, teólogos y algunos humanistas se empeñaban, desde siglos atrás, en acusar de todos los males, sino que, como todo ser humano, es capaz de valientes acciones y honestos comportamientos.

María de Zayas se alza contra ideas misóginas (en ocasiones, enmascaradas bajo una sátira antipetrarquista) como las de Baltasar Gracián, que expuso en *El Criticón*: «Pues las mujeres, de pies a cabezas una mentira continuada, aliño de cornejas, todo ajeno y el engaño propio». Francisco de Quevedo, en la parte *El mundo por de dentro* que integra su obra filosófica *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, llegó a decir:

las mujeres lo primero que se visten, en despertándose, es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. [...] Las cejas tienen más de ahumadas que de negras; y si como se hacen cejas se hicieran las narices, no las tuvieran. [...] ¿Qué cosa es ver una mujer, que ha de salir otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo, y verlas acostar las caras hechas cofines de pasas, y a la mañana irse pintado sobre lo vivo como quieren? (Quevedo 1972, 177)

---

<sup>10</sup> A la hora de calificar de «feminista» a nuestra escritora, hallamos posturas contrarias que parten de una distinta comprensión de las obras de Zayas, pero también de una diferente concepción del término «feminismo». José M<sup>a</sup> Roca (Roca Franquesa 1976, 293 y 310 n. 28) no dudó en hablar de «propaganda feminista» en la obra de Zayas por ir en contra «de la tiranía de los hombres» y defender que el alma no tenía sexo. En cambio, Lola Luna consideró anacrónico calificar de «feministas» a las obras del siglo XVII compuestas por mujeres porque en ellas no encontramos la defensa de un cambio social que abogue por la igualdad en todos los ámbitos (Caro de Mallén 1993, 29). Isabel Barbeito opina que, si el término «feminista» no debe aplicarse a la gran novelista por parecer anacrónico, «lo que no puede negársele es la consideración de precursora del feminismo dentro del período que comentamos» (Barbeito Carneiro, 2007: 157). Por su parte, Lisa Wollendorf (Wollendorf 2005, 28) precisa que «el movimiento feminista occidental moderno comienza en el siglo XIX» pero «la conciencia de la subordinación tiene una larga historia en España» y reflejo de esa conciencia sería la obra de María de Zayas: «Único en España, gran parte del feminismo de Zayas se sitúa directamente dentro de los límites del feminismo occidental de la época [...] la narrativa de Zayas busca una posición mejor para la mujer dentro de la sociedad» (16-17). En este sentido, podemos hablar de la configuración de una temprana genealogía de escritoras en lengua española que verbalizaron los deseos de cambiar la valoración moral y la situación social de la mujer como, en el siglo XV, la burgalesa Teresa de Cartagena (Cortés Timoner 2015, 53-62) y, en el Barroco, María de Zayas. De este modo, podría calificarse de « profeministas » a estas dos autoras y también otras como: la visionaria del siglo XVI sor Juana de la Cruz (Cortés Timoner 2004) y las escritoras del siglo XVII sor Juana Inés de la Cruz y Ana Caro de Mallén (Caballé Masforroll 2003).

Precisamente, Zayas acusará a los hombres de limitar la existencia de las mujeres a vivir encerradas en el ámbito doméstico, y obsesionadas por su honra y por el acicalamiento excesivo<sup>11</sup>. Todo ello destina a la mujer a vivir preocupada por las apariencias y a desarrollar comportamientos hipócritas o engañosos. La escritora considera que la sociedad tendría que abrir el horizonte de expectativas a las mujeres para que pudieran cultivar su intelecto y decidir su destino social. De esta manera, se mejorarían las relaciones entre hombres y mujeres y se evitarían matrimonios forzados, engaños de las mujeres por proteger su honra, muertes de esposas por maltrato físico y psicológico y, en términos generales, la infelicidad a la que se ven determinadas las personas nobles de su sociedad.

No debemos olvidar que la perspectiva de Zayas es la de la clase acomodada y aristocrática; en ese sentido, se ha hablado de su visión tradicional de la sociedad. Como expone Alicia Yllera, la autora ataca ciertos prejuicios, pero defiende el valor de la honra y culpa a los hombres de poner en peligro el buen nombre de las mujeres nobles (educadas en la vulnerabilidad física y moral): Zayas

reprocha a los hombres el denigrar sistemáticamente a las mujeres y, por unas que yerran, condenar a todas. Quiere mostrar que, incluso aquellas que mueren acusadas de adulterio, muchas no son sino víctimas de equívocas apariencias. Reprocha, por otra parte, a los hombres el ser causantes del mal de las mujeres. (Zayas 1993, 49-50)

En la presentación del *Desengaño* tercero, la narradora Nise expone:

[...] la culpa de las mujeres la causan los hombres. Caballero que solicitas la doncella, déjala no la inquietes, y veras cómo ella, aunque no se más de por vergüenza y recato, no te buscará a ti. Y el que busca y desasosiega la casada, no lo haga [...]. Y el que inquieta a la viuda, no lo haga [...]. Y si las buscas y las solicitas y las haces caer, ya con ruegos, ya con regalos, ya con dádivas, no digas mal de ellas, pues tú tuviste la culpa de que ellas caigan en ella. (Zayas 1993, 200)

Ideas similares<sup>12</sup> hallamos en las redondillas de la escritora prácticamente contemporánea sor Juana Inés de la Cruz:

Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón,

---

<sup>11</sup> A esta idea remite Rosa Navarro: «Los afeites preocupan a María de Zayas, los ve como una pérdida de tiempo porque su dedicación a ellos desvía a las mujeres del camino que tienen que emprender» (Navarro Durán 1998, 79).

<sup>12</sup> María Luisa Maillard considera que Zayas refleja cierta ideología propia de su tiempo, como «la reivindicación de la olvidada cortesía que el hombre debe a la mujer» pero, además, ataca «la devaluación del amor, reducido a simple apetito carnal» (Maillard 2015, 101 y 89).

sin ver que sois la ocasión,  
de lo mismo que culpáis:  
si con ansia sin igual  
solicitáis su desdén,  
¿por qué queréis que obren bien,  
si las incitáis al mal? [...] (Cruz 1983, 181-182)

José M<sup>a</sup> Roca Franquesa (1976, 308-309 n. 25) ha sugerido que sor Juana hubiera podido ser influenciada por la lectura de la obra de Zayas: ambas atacarán el desigual rasero que juzga los comportamientos amorosos de hombres y mujeres y, además, alzarán su voz para pedir que las mujeres reciban una educación similar a la de los hombres. Sor Juana expondrá en un soneto:

En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?  
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento  
poner bellezas en mi entendimiento  
y no mi entendimiento en las bellezas?  
Yo no estimo tesoros ni riquezas;  
y así, siempre me causa más contento  
poner riquezas en mi entendimiento  
que no mi entendimiento en las riquezas [...] (Cruz 1982, 94)

Y recordemos que, en un tono más personal, defenderá su deseo de aprender en la epístola *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*.

Por su parte, a lo largo de sus dos compilaciones de novelas, Zayas abogará por el derecho de las mujeres a obtener una buena instrucción. En el *Desengaño* cuarto, el personaje de Filis se lamenta de que los hombres, por miedo a perder su hegemonía social, promueven que las mujeres se preocupen por su aspecto físico y olviden adornar su intelecto. Ella alega: «y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias, estudian en criar cabello y matizar el rostro ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres»; y prosigue:

Y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a labrar y hacer vainillas, y si las enseñan a leer es por milagro, que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas, dando por causa que de saberlo son malas, como si no hubiera muchas más que no lo saben y lo son, y ésta es natural envidia y temor de que los han de pasar en todo. (22)

En el texto titulado «Al que leyere» que presenta la primera selección de diez novelas, la autora llega a decir:

si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas [...] (160)

La novelista parece declarar que el hombre ha monopolizado el ámbito del saber para preservar su poder social. En el siglo XV, la religiosa Teresa de Cartagena<sup>13</sup> ya había querido aclarar que el saber no era propiedad natural del hombre y, por tanto, la mujer podía demostrar capacidad intelectual si Dios lo deseaba.

los que agora son maestros, en otro tienpo fueron diçipulos, e [a]quellos cuyos diçipulos fueron, otro maestro<s> los mostró. E asý, enseñando los unos a los otros e aprendiendo, son venidas las çiençias a las manos de aquellos que agora las tienen e saben, pero, [si] bien hazen la pesquisa, [f]allaremos que asý la sabiduría como la industria e graçia para la mostrar e aprender, todo desç[en]dió e desçiende de u[n]a fue[n]te, ca el Señor de las çiençias, Dios solo es (*Admiración operum Dey*, f. 58v).

### 2.1. ¿Mujer entendida o ignorante? A propósito de *El prevenido engañado*

María de Zayas considera que prohibir el desarrollo intelectual a la mujeres es perjudicial para ellas, pero también para los hombres. Es interesante, en este sentido, detenerse en una de las novelitas que integra la primera colección: *El prevenido engañado*, que refleja la huella cervantina<sup>14</sup>. En este relato se narra la historia de don Fadrique, un noble caballero granadino, quien conocerá diversas mujeres que le desengañarán y le conducirán a buscar una esposa ingenua que pueda manipular.

La primera mujer de la que se enamorará es Serafina, una dama a quien Fadrique considera virtuosa hasta que descubre que ha abandonado a una niña recién nacida, que el caballero dejará al cuidado de una comadre con la petición de que sea llevada a un convento cuando tenga tres años. Tras este suceso, el protagonista conocerá a doña Beatriz, una aparente viuda honrada que aceptará casarse con él pasado el año de luto. Don Fadrique valorará ese gesto como reflejo de la honradez de la dama hasta que averigüe que mantiene relaciones sexuales con un negro que esconde en un aposento, y que vive cruelmente

---

<sup>13</sup> De Teresa de Cartagena nos han llegado dos tratados de temática moral y religiosa -*Arboleda de los enfermos* y *Admiración operum Dey*- copiados por «Pero Lopes del Trigo», en 1481, en un códice que se conserva en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Se cita directamente del mencionado manuscrito (mss. h-III-24) y, en la transcripción, se ha colocado entre corchetes cuadrados las añadiduras o correcciones y en corchetes oblicuos las supresiones. Además, se ha modernizado: la puntuación, el uso de mayúsculas, los acentos y la unión o separación de palabras. El signo tironiano se ha transcrito por «e» y el empleo de «u/v» y «i/j» ha sido regularizado.

<sup>14</sup> Véase nota 5.

esclavizado para satisfacer la lujuria de su señora. Fadrique huirá a Madrid, donde conocerá a doña Violante, quien no mostrará ningún interés en casarse y acabará engañándolo con un joven mozo<sup>15</sup>. En Nápoles se relacionará con una esposa adúltera y en Roma llegará a matar al marido de otra dama con la que había trabado amistad. Tras varios años de desventuras sentimentales, decidirá volver a España. Se hospedarán en casa de una duquesa valenciana con la que hablará acerca de su búsqueda de una esposa ingenua para no ser de nuevo burlado; la interlocutora le comentará que una mujer discreta es preferible porque es más consciente de sus actos<sup>16</sup>, y le mostrará de qué es capaz una mujer ingeniosa para divertirse y proteger su honra<sup>17</sup>. Escarmentado, don Fadrique llegará a Granada y decidirá casarse con Gracia, la niña que dieciséis años atrás había mandado educar en un convento. Creyéndose astuto, impondrá una peculiar vida de casados para asegurarse la fidelidad de su ingenua esposa: cada noche, Gracia vestirá una armadura para velar a su marido mientras duerme. Desafortunadamente para el manipulador esposo, un gallardo caballero cordobés descubrirá a Gracia una mejor vida de casados<sup>18</sup> que la joven confesará sin ningún sentimiento de culpabilidad porque su necesidad<sup>19</sup> se lo impide.

---

<sup>15</sup> Cuando Fadrique los descubre juntos, el mozo se defiende con un zapato como si fuera un pistolete y huye. Ante esta situación, Violante se ríe y Fadrique, sintiéndose ofendido, la abofetea con rabia y la agarra brutalmente por los cabellos: «Llegándose a Violante la dio de bofetadas, que la bañó en sangre [...] prosiguió en su determinada cólera, asiéndola de los cabellos y trayéndola a mal traer, tanto que la obligó a dar gritos [...]» (Zayas 2010, 328). Como ha mostrado Lisa Vollendorf, los relatos de Zayas ofrecen abundantes ejemplos de maltrato físico: «cerca de tres docenas de personajes son víctimas de la violencia en toda la colección, la mayoría en los *Desengaños*» (Wollendorf 2005, 114).

<sup>16</sup> «– ¿Y cómo – dijo duquesa – sabrá ser honrada la que no sabe en qué consiste el serlo? ¿No advertís que el necio peca y no sabe en qué? Y siendo discreta sabrá guardarse de las ocasiones. Mala opinión es la vuestra, que a toda ley una mujer bien entendida es gusto para no olvidarse jamás, y alguna vez os acordaréis de mí». (Zayas 2010, 331)

<sup>17</sup> Tras mantener relaciones, la duquesa esconderá a Fadrique en un «cajón [...] donde se ponen las aguas destiladas» (Zayas 2010, 332) para que el duque, que regresa sin aviso, no los descubra. Tras la cena, la esposa propondrá a su esposo que nombre objetos fabricados con hierro. Posteriormente, le contará su relación adúltera con Fadrique y le confesará que este se esconde en el armario. El marido, furioso, pedirá la llave para confirmarlo y, entonces, la esposa le hará creer que la historia contada ha sido una farsa para que se acordara de otro utensilio de hierro, que no había nombrado: la llave. Es decir, la esposa engaña al duque catalán con la verdad y se burla del asustado Fadrique.

<sup>18</sup> «– ¿Qué vida de casados, señora?– respondió don Álvaro-. Mirad que estáis engañada, que la vida de los casados no es esta.

– Pues, señor, esta es la que me enseñó mi marido, y dice que es muy gran pecado quebrantarla. Mas si vos sabéis otra más fácil, en verdad que me holgaré de saberla y deprenderla, que esta que hago es muy cansada. Oyendo el desenvuelto mozo esta simpleza, la desnudó él mismo, y acostándose con ella, gozó lo que el necio marido había dilatado, por hacer probancia de la inocencia de su mujer». (Zayas 2010, 339).

<sup>19</sup> La ignorancia de Gracia la evade de cualquier sentimiento de honra. En este sentido, podemos apreciar cierta postura conservadora de la escritora, quien parece aceptar los dictámenes del honor. En ocasiones, parece defender el recato y la vida retirada que la sociedad impone a las mujeres, en boca del personaje de Laura oímos: «las damas sean cuerdas y recogidas, que con esto no habrán menester desengaños, que quien no se engaña, no tiene necesidad de desengañarse» (Zayas 2010, 264). Aunque también podemos entender que esa vida retirada

De esta forma, el relato muestra cómo la ingenuidad de la joven ha sido la que ha facilitado el adulterio y el posterior desenlace. Don Fadrique acabará sus días humillado y solo; Gracia ingresará en el mismo convento donde se halla su madre Serafina y hará construir otro espacio sagrado en el que puedan recluirse más mujeres.

Las palabras que cierran el relato muestran la intención moral que pretende la obra:

En fin, don Fadrique, sin poder excusarse, por más prevenido que estaba, y sin ser parte las tierras vistas y los sucesos pasados, vino a caer en lo mismo que temía, siendo una boba quien castigó su opinión.

Entró doña Gracia monja con su madre, contenta de haberse conocido las dos porque, como era boba, fácil halló el consuelo, gastando la gruesa hacienda que le quedó en labrar un grandioso convento, donde vivió con mucho gusto. Y yo le tengo de haber dado fin a esta maravilla para que se avisen los ignorantes que condenan la discreción de las mujeres. Que donde falta el entendimiento no puede sobrar la virtud; y también que la que ha de ser mala no importa que sea necia, ni la buena, el ser discreta, pues siéndolo sabrá guardarse. Y adviertan los que prueban<sup>20</sup> a las mujeres al peligro que se ponen (Zayas 2010, 340).

*El prevenido engañado* dibuja a un personaje masculino que, considerándose sagaz, decide casarse con una joven ignorante y acaba descubriendo que la naturaleza femenina no se reduce a la simple clasificación de mujeres taimadas o bobas<sup>21</sup>. Es decir, Zayas pretende mostrar que la mujer no es una entelequia que dominar: es un ser individualizado con deseos y necesidades, y por ello debe recibir un justo reconocimiento moral y social.

---

que propugna es la única solución viable que su tiempo permite; por ello, en la obra de Zayas, la vida conventual es considerada como benefactora, ya que aísla de los embelecos de la pasión amorosa y salvaguarda a la mujer de la «trampa» del matrimonio.

<sup>20</sup> La idea de poner a prueba a las mujeres puede recordarnos otro relato cervantino: *El curioso impertinente*. En esta novela corta se pone en evidencia la estulticia de Anselmo cuando se empeña en comprobar la lealtad de su esposa y, finalmente, fallece víctima de los celos. Recordemos que el relato se lee en la venta de Palomeque, en los capítulos 33, 34 y 35 de la Primera parte de *El Quijote*.

<sup>21</sup> Como ha expuesto Rosangela Schardong, la escritora crítica en el conjunto de su obra y, en concreto, en la novela *El prevenido engañado* que se reduzca la amplia variedad de mujeres a arquetipos: «Con el propósito de replantear el procedimiento generalizador, María de Zayas crea un vasto rol de individuos femeninos, con quienes el protagonista va a relacionarse [...] Esta novela constituye un ejemplo de la labor de este genio femenino en re-pensar y re-escribir el canon, desde el margen, arrojando nuevas luces sobre la imagen creada para la mujer y para el hombre, enunciando la protesta feminista a través de su letra, como también de la voz y del cuerpo de sus personajes» (Schardong 2002, sin paginación).

## 2.2. Deseo y amistad en la obra de Zayas

La novela ejemplifica cómo Zayas creó novedosos personajes femeninos caracterizados por sus pasiones y deseos sexuales<sup>22</sup>. En *Aventurarse perdiendo*, el primer relato de *Novelas amorosas y ejemplares*, el personaje de Jacinta antepone su deseo sexual al honor y el decoro, y no duda en entregarse a los hombres de quienes se enamora. En la segunda novela, *La burlada Aminta y venganza del amor*, el personaje secundario llamado Flora reconocerá sentirse atraída por Aminta, la hermosa dama que ha enamorado a su amante don Jacinto: «tengo el gusto y deseos más de galán que de dama, y donde las veo y más tan bellas, como esta hermosa señora, se me van los ojos tras ellas y se me enternece el corazón» (Zayas 2010, 223).

En la obra dramática *La Traición en la amistad*, Fenisa destaca por defender su deseo de amar a todos los hombres que le roban el corazón; explica a su criada que no quiere ceñir su amor a un único hombre:

[...] y no quieras saber, pues eres necia,  
de qué manera a todos los estimo  
a todos cuantos quiero yo me inclino,  
los quiero, los estimo y los adoro;  
a los feos, hermosos, mozos, viejos,  
ricos y pobres, sólo por ser hombres.  
Tengo la condición del mismo cielo,  
que como él tiene asiento para todos  
a todos doy lugar dentro en mi pecho. (vv. 1790-1875)

Fenisa emplea la astucia y el engaño para conquistar a los hombres que despiertan su interés<sup>23</sup> y, finalmente, acabará sin pretendientes ni amigas. Su penalización no responde tanto a su voluntad de amar por encima de las normas sociales -que impiden a la mujer disfrutar del amor tan abiertamente como el hombre- sino más bien a haber actuado de manera egoísta traicionando a Marcia, Belisa y Laura. En la comedia y en varias de sus novelas, María de Zayas defiende la necesidad de que las mujeres unan sus fuerzas y desarrollen lazos de amistad que las pueden hacer más fuertes ante los hombres<sup>24</sup>; y el

---

<sup>22</sup> Carmen Solana subraya cómo: «las protagonistas autónomas de las *Novelas* manifiestan sus inquietudes y deseos, algo que estaba excluido de la novela tradicional» (Solana Segura 2010, 29).

<sup>23</sup> Cristina Santolaria (Santolaria Solano 1996, 1483) opina que la seductora Fenisa no es una feminización del personaje donjuanesco porque siente amor profundo e intensa pasión por sus amantes.

<sup>24</sup> Alba Urban, a propósito de *La traición en la amistad*, considera que su autora «muestra de qué forma las mujeres pueden unir sus fuerzas para hacer frente a sus problemas, resolviéndolos sin la necesidad de figuras

espacio conventual surge como un ámbito propicio para desarrollar relaciones de solidaridad femenina.

### 2.3. *Espacio conventual y libertad*

Simbólicamente, Gracia y su madre Serafina se reencuentran en el convento al final del relato *El prevenido engañado*. Ambas han defraudado a don Fadrique, pero ellas también han sido desengañadas por la sociedad y las injustas normas basadas en proteger sin miramientos la honra femenina (que ha obligado a separar a una madre y su hija durante años). Cuando Fadrique escoge a Gracia como esposa, parece que quiera recuperar lo que representaba para él la honesta Serafina; Don Fadrique se había enamorado de la imagen que proyectaba la madre de Gracia y no de la persona en sí: con sus deseos e inquietudes. En realidad, don Fadrique cae en la trampa de las apariencias que la sociedad barroca promueve con sus injustas leyes sobre el honor. La casta Serafina resulta ser una mujer que mantiene relaciones prematrimoniales y abandona -temerosa de su honra- a su hijita; la viuda Beatriz esconde a un esclavo para satisfacer sus necesidades sexuales; la hermosa Violante no desea casarse para gozar de una vida amorosa sin ataduras; la duquesa embauca a su marido delante de su propio amante y la inocente Gracia cae en el adulterio.

Zayas pretende demostrar que la maldad de una mujer no será causada por un mayor entendimiento, sino, a veces, por la ausencia de él y, especialmente, por la falta de elección y libertad. La autora reclamará las letras y las armas para que la mujer pueda valerse por sí misma. En la quinta novela de la primera colección, *La fuerza del amor*, la triste Laura exclama:

Desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas y por libros almohadillas. (Zayas 2010, 364)

Y en el *Desengaño primero*, *La esclava de su Amante*, doña Isabel se lamenta de que la debilidad femenina sea fomentada por una sociedad que limita sus movimientos y pretende anular sus acciones:

¡Ah flaqueza femenil de las mujeres, acobardadas desde la infancia y aviltadas las fuerzas con enseñarlas primero a hacer vainicas que a jugar las armas. (Zayas 1993, 137)

---

masculinas que intercedan por ellas y sin tener que recurrir a la violencia al solucionarlos por medio del ingenio y la razón. Lo que representa una sutil e inteligente defensa de la mujer» (Urban Baños 2014, 781-782).

Zayas, al final de *Desengaños amorosos*, confiesa su decepción al reconocer que han desaparecido los osados caballeros cortesés<sup>25</sup> y expone como la escritura de sus novelas forma parte de su lucha por sumar esfuerzos que consigan destronar falsos prejuicios e injustas normas de comportamiento:

Y digo que ni es caballero, ni noble, ni honrado el que dice mal de las mujeres, aunque sean malas, pues las tales se pueden librar en virtud de las buenas. Y en forma de desafío, digo que el que dijere mal de ellas no cumple con su obligación y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada en su defensa, tomaré la espada para lo mismo, que los agravios sacan fuerzas donde no las hay. (Zayas 1993, 506-507)

La autora madrileña reconoce la existencia de mujeres «inconstantes» que merecen ser reprendidas (en la línea de la concepción barroca del honor y la honra); pero también avisa de que no debe caerse en el error de generalizar -«que las midan a todas con la misma medida (Zayas 1993, 503)»- y, por otra parte, aclara que los varones suelen ser la causa de la inmoralidad femenina. De nuevo, plantea que los hombres incitan a las damas a una conducta indecorosa con agasajos o falsas promesas y poco después, cansados de ellas, ensucian su fama acusándolas de indecentes o lujuriosas. Ellas, entonces, no tienen derechos -y pocas veces fuerzas- para defenderse del ostracismo social.

La escritora considera que la infelicidad de las mujeres reside en su aislamiento y anulación social: se las recluye al ámbito doméstico, se las educa en la debilidad física y se les limita el acceso a las letras. La falta de aprendizaje es lo que les obstaculiza la participación en diferentes acontecimientos de la sociedad, por ello su universo queda reducido exclusivamente al espacio privado, que aparece descrito en los *Desengaños amorosos* como peligroso porque en él las mujeres son golpeadas, violadas, desangradas, envenenadas, ahorcadas por maridos, cuñados o hermanos. Como ha indicado Julián Olivares (Zayas 2010, 25), la casa misma puede convertirse en un arma de violencia, como se proyecta en el desengaño *La inocencia castigada*, donde la esposa<sup>26</sup> -castigada por haber

---

<sup>25</sup> La autora expone: «los nobles, los honrados y virtuosos se dejan ya llevar de la común voz, sin que obre en ellos ni la nobleza de que el cielo los dotó ni las virtudes de que ellos se pueden dotar, ni de las ciencias que siempre están estudiando, pues por ellas pudieran sacar, como tan estudiosos, que hay y ha habido en las edades pasadas y presentes muchas mujeres buenas, santas, virtuosas, estudiosas, honestas, valientes, firmes y constantes» (Zayas 1993, 504). A los caballeros de su tiempo se dirige para pedirles un cambio de actitud hacia las mujeres que redundará en su propio beneficio: «Estimad y honrad a las mujeres y veréis cómo resucita en vosotros el valor perdido» (Zayas 1993, 506).

<sup>26</sup> El relato describe el maltrato psicológico y físico del que es víctima la bella Inés, quien es objeto del amor lascivo de un hombre que paga para gozarla mientras está bajo los efectos de la magia negra. El marido, la cuñada y el hermano de Inés castigarán cruelmente a la dama escondiéndola de por vida tras la chimenea tapiada

sido ultrajada contra su voluntad- es encerrada por su familia en un espacio minúsculo e insalubre durante seis años. Cuando sea rescatada, decidirá continuar su vida en un convento.

En relación a lo expuesto, no sorprende ver cómo María de Zayas opta -para varios de los desenlaces de sus historias- por la huida al recinto sagrado o monasterio, que se presenta como un microespacio habitado por mujeres liberadas parcialmente del gobierno masculino y sus imposiciones. Muchos de sus personajes -y la propia Lisis del marco narrativo - deciden pasar el resto de su vida en ese medio aislado que posibilita una convivencia solidaria entre mujeres. El convento se perfila como abrigo o cobijo para las mujeres frente a las diferentes vicisitudes de la vida, tal y como señala en su estudio Sánchez Dueñas:

Se observa, en la narrativa zayesca, las estrechas relaciones de las mujeres con los conventos como remansos de paz, como espacios de refugio y como lugares protectores para damas ultrajadas, burladas, afrentadas o desengañadas de las miserias de la vida, de la desigualdad ontológica, de los impunes ultrajes masculinos o de las cargas sociales y que atenazan y violentan a las mujeres. (Sánchez Dueñas 2008, 246)<sup>27</sup>.

## Conclusión

En conclusión, María de Zayas denuncia en sus novelas la reprobable valoración del sexo femenino que defienden los hombres de su tiempo y los irrazonables límites que imponen al libre desarrollo humano de las mujeres. Pide para ellas el derecho a elegir su destino, a poder satisfacer sus deseos y a recibir una buena educación que les permita ser más hábiles en el mundo y, por tanto, no ser víctimas fáciles de pasiones amorosas o engaños de personas manipuladoras. En este sentido, y por haberse atrevido a tomar la pluma y publicar sus escritos, es decir, haber invadido el ámbito de la palabra pública, Zayas debe considerarse una escritora precursora del feminismo contemporáneo.

---

de la casa. La autora cuestiona, una vez más, los juicios de su sociedad basados en el honor que favorecen siempre al hombre y esclavizan a la mujer. Además, es interesante observar cómo el relato *La inocencia castigada* muestra que el sistema patriarcal incita a las propias mujeres -como la cuñada de Inés- a ser sus peores enemigas. En la última novela de *Desengaños amorosos*, la treta que idea la celosa Florentina con ayuda de la malvada criada conduce a la muerte de su hermanastra Magdalena. Ante el trágico desenlace, la arrepentida Florentina acabará sus días en un convento de Lisboa por expreso deseo.

<sup>27</sup> En el pasado, los ámbitos religiosos ofrecieron a las mujeres un lugar donde desarrollar una existencia alejada de ataduras morales e imposiciones sociales (que subordinaban su cuerpo y voluntad al deber de ser buena esposa y madre) y les permitió dedicarse a actividades intelectuales y no solamente espirituales. En esos espacios cerrados, la mujer pudo desarrollar con cierta autonomía su personalidad y crear lazos de complicidad con otras mujeres (Caballé Masforroll 2003, 120).

## Referencias bibliográficas

- Barbeito Carneiro, M<sup>a</sup> Isabel, 2007, *Mujeres y literatura del siglo de oro: espacios profanos y espacios conventuales*, Otros, Safekat, Belmonte de Tajo.
- Caballé Masforroll, Anna, (dir.), 2003, *Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración en La vida escrita por las mujeres*, I, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Caro de Mallén, Ana, 1993, *Valor, agravio y mujer*, ed. Lola Luna, Madrid, Castalia.
- Cartagena, Teresa de, *Arboleda de enfermos y Admiración Operum Dey*, mss. h-III-24 de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid.
- Cortés Timoner, M<sup>a</sup> Mar, 2004, *Sor Juana de la Cruz (1481-1534)*, Madrid, Biblioteca de Mujeres, Ediciones del Orto.
- Cortés Timoner, M<sup>a</sup> Mar, 2015, *Las primeras escritoras en lengua castellana*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB.
- Gracián, Baltasar, 2000, *El Criticón*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Inés de la Cruz, Sor Juana, 1982, *Inundación castálida*, ed. Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Clásicos Castalia.
- Maillard, María Luisa, 2015, *Vida de María de Zayas*, Madrid, col. AMU, Eila Editores.
- Navarro Durán, Rosa, 1998, «La "rara belleza" de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajá» en Àngels Carabí y Marta Segarra (1997), *Bellesa, dona i literatura*. Congreso Internacional, Barcelona, PPU, pp. 79-86. Reedición electrónica en Àngels Carabí y Marta Segarra, 2003, *Belleza escrito en femenino*. [En línea] (Consultado el de octubre de 2015):  
[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34251/1/Belleza\\_escrita\\_femenino.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34251/1/Belleza_escrita_femenino.pdf)
- Quevedo, Francisco de, 1972, *Sueños y discursos*, ed. F. C. R Maldonado, Madrid, Clásicos Castalia.
- Roca Franquesa, José M<sup>a</sup>, 1976, «La ideología feminista de Doña María de Zayas», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, núm 26. pp. 293-311. [En línea] (Consultado el 1 de octubre):  
<http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/2359/2225>
- Sánchez Dueñas, Blas, 2008, *De imágenes e imaginarios: la percepción femenina en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Santolaria Solano, Cristina, 1996, *Teatro y mujer en el Siglo de Oro: La traición en la amistad de D<sup>a</sup> María de Zayas y Sotomayor*, pp. 1479-1489. [En línea] (Consultado el de octubre de 2015): [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso\\_4\\_2\\_063.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_063.pdf)
- Schardong, Rosangela, 2002, «El celoso extremeño: fuente para una novela feminista de Doña María de Zayas y Sotomayor». En *Anales del 2. Congreso Brasileiro de Hispanistas*. São Paulo. [En línea] (Consultado el 10 de octubre de 2015):  
[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000200038&script=sci\\_arttext](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000200038&script=sci_arttext)

- Solana Segura, Carmen, 2010, «Las heroínas de las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas frente al modelo femenino humanista», *Lemir*, 14, 27–33. [En línea] (Consultado el 1 de octubre de 2015)  
[http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista14/02\\_solana\\_carmen.pdf](http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista14/02_solana_carmen.pdf)
- Urban Baños, Alba, 2014, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014. [En línea] (Consultado el 1 de octubre de 2015): <http://hdl.handle.net/10803/285777>
- Vega, Lope de, 2007, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- Wollendorf, Lisa, 2005, *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria.
- Zayas y Sotomayor, María de, 1993, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.
- Zayas y Sotomayor, María de, 1998, *Traición en la amistad de María de Zayas*, ed. Susan Paun de García, pp. 377-390. [En línea] (Consultado el 20 de octubre):  
[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7493/1/ALE\\_06\\_17.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7493/1/ALE_06_17.pdf)
- Zayas y Sotomayor, María de, 2004, *La traición en la amistad*, versión Mariano de Paco Serrano [En línea] (Consultado el 1 de septiembre de 2015):  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-traicion-en-la-amistad--1/>
- Zayas y Sotomayor, María de, 2010, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra.

# Le régime de séjour du réfugié espagnol et de l'étranger en France (1938-1943)

Vincent Parelo (Université Bordeaux Montaigne)

*A mon grand-père paternel, réfugié de la guerre civile espagnole, qui me recommandait toujours d'avoir mes papiers en règle !*

**Résumé :** Cet article analyse le régime du réfugié espagnol et de l'étranger en France au cours de la période 1938-1943. Il aborde, plus particulièrement, la carte d'identité d'étranger, la carte d'identité de travailleur, les déplacements et la circulation de l'étranger, ainsi que les modes d'acquisition et de déchéance de la nationalité française.

**Mots-clés :** Réfugiés espagnols, étrangers, régime de séjour, France, 1938-1943.

**Resumen :** Este artículo analiza el régimen del refugiado español y del extranjero en Francia durante los años 1938-1943. Aborda, más precisamente, la carta de identidad de extranjero, la carta de trabajador, los desplazamientos y la circulación del extranjero, así como los modos de adquirir y de perder la nacionalidad francesa.

**Palabras claves :** Refugiados españoles, extranjeros, régimen de estancia, Francia, 1938-1943.

**Summary :** This article is an analysis of the regime of the Spanish refugee and the foreigner in France (1938-1943). It mostly raises the issue of the worker's identity card for foreigners, the movements of foreigners and how the French nationality is acquired or lost.

**Keywords :** Spanish refugees, foreigners, France, 1938-1943.

Le droit d'asile, hérité de la Révolution française qui, dans sa constitution adoptée le 24 juin 1793 stipule explicitement que le peuple français « donne asile aux étrangers bannis de leur patrie pour la cause de la liberté. Il le refuse aux tyrans »<sup>1</sup>, repose sur une contradiction fondamentale inhérente à sa nature même. D'une part, il vise à faire respecter les « droits de l'homme » en portant secours à l'infortune ; d'autre part, il veille à défendre les « intérêts des citoyens et de la nation ». Ainsi, la politique de bienfaisance publique va-t-elle de pair avec les techniques policières et bureaucratiques mises en place par l'État pour contrôler et surveiller le réfugié.

Dans le contexte de la crise des années trente et avec l'accession au pouvoir des radicaux en la personne de Daladier, la politique d'ouverture et de tolérance vis-à-vis de

---

<sup>1</sup> Article 120. Cité par Noiriel 1998, 34.

l'étranger cède progressivement le pas à une politique de fermeture nationale et à la réapparition d'une violente xénophobie<sup>2</sup>. Il ne s'agit plus d'intégrer l'étranger, comme cela était encore le cas après la Première Guerre mondiale, mais de l'exclure de la société en édictant des lois et des mesures discriminatoires et coercitives à son égard. Trois conséquences principales découlent de ce processus de nationalisation en profondeur de la société française. En premier lieu, on renforce les moyens consistant à interdire l'entrée des étrangers sur le sol national et à favoriser leur extradition. En second lieu, on adopte des mesures de type protectionniste, en excluant les étrangers de nouveaux secteurs d'emplois. Finalement, on modifie en 1934 le Code de la nationalité en vigueur depuis 1927<sup>3</sup>. C'est ainsi que le décret-loi du 22 juillet 1940 précise qu'il sera procédé à la révision de toutes les acquisitions de nationalité française intervenues depuis la promulgation de la loi du 10 août 1927, que l'on évince des naturalisés des emplois réservés aux nationaux, que le droit de vote est repoussé à 10 ans et l'exercice des mandats électifs à 20 ans...

Grâce à un recueil de textes administratifs rédigé en 1943 par le préfet de l'Hérault à l'attention de ses personnels subalternes, nous avons pu reconstituer le cadre légal du séjour du réfugié et de l'étranger en France au cours de la période qui va de la fin de la Troisième République au gouvernement de Vichy pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>4</sup>. A la lecture de ce document, il apparaît clairement que l'État français entendait encadrer la vie publique et privée de tous ces individus qui se situaient en marge du national, et contrôler les divers modes d'acquisition et de perte de la nationalité française. Le bon étranger, l'étranger désirable, c'était l'étranger utile à la collectivité nationale, en règle par rapport à la législation française et à jour de ses papiers administratifs.

### **La carte d'identité d'étranger.**

Grâce aux progrès de la technique photographique et au système d'anthropométrie judiciaire mis au point par Alphonse Bertillon, dans les années 1880-1890, l'État français se débarrassa peu à peu du passeport intérieur et du livret ouvrier en vigueur durant toute la période du Second Empire. En 1912, le port du carnet anthropométrique, précédent

---

<sup>2</sup> Janine Ponty a recensé une centaine de décrets-lois, dont beaucoup concernent les étrangers, promulgués sous le gouvernement Daladier. Ces décrets conféraient au pouvoir exécutif une grande rapidité d'action (Ponty 2004).

<sup>3</sup> Comme l'a démontré, entre autres, Gérard Noiriel, le parlement, la presse, l'éducation et l'opinion publique représentent les principaux instruments de cette émergence du sentiment national : Noiriel 1992, 50-70.

<sup>4</sup> Archives départementales de l'Hérault (ADH), 2W 614. Régime du séjour de l'étranger en France.

immédiat de la carte d'identité, fut imposé aux nomades et aux vagabonds. Selon l'article 8 du décret d'application de 1913, ce nouvel instrument de preuve identitaire devait :

(...) recevoir le signalement anthropométrique qui indique notamment la hauteur de la taille, celle du buste, l'envergure, la longueur et la largeur de la tête, le diamètre bizygomatique, la longueur de l'oreille droite, la longueur des doigts médus et auriculaires gauches, celle de la coudée gauche, celle du pied gauche, la couleur des yeux : des cases sont réservées pour les empreintes digitales et pour les deux photographies (profil et face) du porteur du carnet<sup>5</sup>.

En 1917, la carte d'identité devint obligatoire pour tous les étrangers<sup>6</sup>. Comme le signale Gérard Noiriel : « A partir de 1917, il faut en effet obtenir une carte d'identité délivrée par la police sur présentation du passeport et qui vaut autorisation de séjour. Dès ce moment, avoir une nationalité est devenu pour un individu aussi vital que le nez au milieu de la figure »<sup>7</sup>. En 1921, à l'initiative du préfet de police du département de la Seine, Robert Leullier, l'usage de la carte d'identité se généralisa ; elle était obligatoire pour les étrangers, mais demeurait facultative pour les nationaux. Le 27 octobre 1940, le maréchal Pétain imposa l'obligation de la « carte d'identité de Français » à l'ensemble de la communauté nationale. Désormais nationaux et non-nationaux devaient apporter la preuve de leur identité, à travers la possession de ce nouvel instrument. A partir de 1943, le numéro d'inscription de chaque carte d'identité fut intégré au répertoire national d'identification des personnes physiques (NIR).

Les étrangers qui désiraient séjourner plus de deux mois en France étaient dans l'obligation de se faire établir une carte d'identité. Il fallait en faire la demande auprès du commissariat de police ou à la mairie<sup>8</sup>, et prouver :

- soit qu'on était entré en France d'une façon régulière, c'est-à-dire en possession d'un passeport valable visé d'un agent diplomatique ou consulaire français et du poste-frontière par lequel on avait franchi la frontière ;
- soit qu'on résidait en France en qualité de réfugié politique. Selon la définition de la Convention de Genève du 28 juillet 1951, le réfugié désignait :

(...) toute personne qui craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, se trouve hors du pays dont elle a la

---

<sup>5</sup> Piazza 2002, 213.

<sup>6</sup> Naudin 2009; Piazza 2004.

<sup>7</sup> Noiriel 1998, 92.

<sup>8</sup> Le dossier était ensuite adressé à la préfecture, seule habilitée à délivrer la carte.

nationalité et qui ne peut ou, du fait de cette crainte, ne veut se réclamer de la protection de ce pays ; ou qui, si elle n'a pas de nationalité et se trouve hors du pays dans lequel elle avait sa résidence habituelle, ne peut ou, en raison de ladite crainte, ne veut y retourner<sup>9</sup> ;

– soit qu'on bénéficiait du statut Nansen, en tant qu'étranger apatride<sup>10</sup>. Etaient considérées comme apatrides les personnes connues sous le nom de « réfugiés Nansen » (Arméniens, Assyriens, Assyrochaldéens, Caucasiens, Georgiens, Kurdes, Nord-Azerbaïdjanais, Russes, Sarrois, Syriens, Turcs et Ukrainiens) ainsi que les étrangers en mesure de démontrer qu'ils étaient sans nationalité. A la différence de ces étrangers, les réfugiés politiques espagnols, italiens et allemands, n'avaient pas perdu leur nationalité, et continuaient à être ressortissants de leur pays d'origine ;

– soit qu'on était né en France.

Le dossier type de première demande de carte d'identité devait comprendre les pièces suivantes : une lettre manuscrite sur feuille de papier timbré à 6 francs adressée au préfet, cinq photographies de profil droit, oreille dégagée et sans chapeau, d'au moins 4cm x 4cm, récentes et parfaitement ressemblantes, une fiche blanche et une fiche bulle comportant les empreintes digitales du demandeur, un récépissé postal attestant le versement de la taxe (taxe pleine : 400 francs, taxe réduite : 100 francs), un certificat de nationalité<sup>11</sup> de moins d'un an si la demande émanait d'un Espagnol sollicitant une carte à validité normale (3 ans) ou à validité de plus d'un an, ainsi qu'un certificat sanitaire pour les étrangers ayant résidé moins de 5 ans en France<sup>12</sup>.

Il existait à l'époque trois catégories de cartes d'identité qui ne possédaient pas la même durée ni la même extension territoriale. La carte d'identité normale était valable trois ans à compter de la date à laquelle la demande avait été faite ; elle indiquait que le titulaire était domicilié en France et faisait office, en quelque sorte, de permis de séjour illimité. La carte d'identité temporaire d'une validité supérieure à un an (et inférieure à 3 ans) permettait à l'étranger de se déplacer librement sur l'ensemble du territoire national, tandis

---

<sup>9</sup> Convention du 28 juillet 1951 relative au statut des réfugiés. Article premier, paragraphe 2.

<sup>10</sup> Circulaire du préfet de l'Hérault du 11 juin 1942.

<sup>11</sup> Pour les réfugiés espagnols qui ne pouvaient pas fournir de certificat d'identité, la mention « Asilé espagnol » devait figurer de façon apparente sur la chemise du dossier. Circulaire ministérielle n° 387 du 27 septembre 1941.

<sup>12</sup> En étaient exemptés les étrangers résidant en France depuis plus de 5 ans, les femmes d'origine française ayant perdu leur nationalité à la suite d'un mariage avec un étranger, les étrangers ayant combattu pendant la guerre comme engagés volontaires ou comme légionnaires, les enfants de travailleurs étrangers âgés de moins de 18 ans et les étrangers au service d'agents diplomatiques ou consulaires régulièrement accrédités en France.

que la carte d'identité temporaire d'une validité inférieure à un ans limitait considérablement ses possibilités de circulation. Ces cartes temporaires étaient délivrées aux travailleurs pour la durée indiquée par les Services de la main-d'oeuvre étrangère, aux ressortissants de pays soumis à la procédure du visa consulaire, aux étrangers venus en France en voyages d'affaires, en visite de famille ou pour y faire des études, aux réfugiés espagnols entrés en France depuis le 17 juillet 1936, et aux réfugiés d'autres nationalités entrés en France depuis le 10 mai 1940<sup>13</sup>. Au sein du collectif des étrangers, les juifs constituaient un groupe à part, fortement discriminé sous le régime de Vichy en raison de leur statut ethnico-religieux. Conformément aux dispositions de la loi du 9 novembre 1942 et de la loi du 11 décembre 1942, les Israélites étaient astreints à résidence sur le territoire de leur commune et devaient porter la mention « Juif » sur leur carte d'identité et leur titre d'alimentation<sup>14</sup>. La liberté de déplacement restait somme toute illusoire, dans la mesure où l'étranger ne pouvait se rendre dans les départements de l'Allier, des Alpes-Maritimes et de la Haute-Savoie, les zones réservées ou interdites<sup>15</sup>. En outre, le ministre de l'Intérieur pouvait, à tout moment, au nom de la Sûreté nationale, interdire aux étrangers l'accès à tel ou tel département de son choix.

Certaines catégories de personnes étaient dispensées de la carte d'identité d'étranger<sup>16</sup>. Il s'agissait des représentants diplomatiques et consulaires munis de la carte consulaire<sup>17</sup>, des étrangers titulaires d'une carte de tourisme d'une validité de six mois maximum, des étrangers âgés de moins de 15 ans, des Andorrans<sup>18</sup> et des Monégasques, des étrangers incorporés dans les Compagnies de travailleurs étrangers (CTE)<sup>19</sup> et des étrangers travaillant sur le territoire du Reich<sup>20</sup>.

---

<sup>13</sup> Décrets du 14 mai 1938 et du 9 septembre 1938.

<sup>14</sup> Circulaire du préfet de l'Hérault des 5 et 14 janvier 1943.

<sup>15</sup> Les réfugiés politiques n'avaient pas le droit de résider à Paris et dans sa région.

<sup>16</sup> Décret du 14 mai 1938; Circulaires 118 du 2 janvier 1941, 173 du 11 mars 1941 et 646 du 30 décembre 1942.

<sup>17</sup> Le personnel subalterne des corps consulaires n'avait pas droit à la carte consulaire. L'administration française lui délivrait gratuitement une carte d'identité normale de non-travailleur (valable 3 ans).

<sup>18</sup> Recueil des actes administratifs de l'Hérault n°14 du 10 avril 1943. Les Andorrans avaient été privés de leur nationalité en application des décrets de 1939 pris par les co-princes d'Andorre.

<sup>19</sup> ADH, 2W 614. Régime du séjour de l'étranger en France, p. 8: «Mes instructions diverses, notamment celles des 5 et 15 juillet 1942 vous donnent toutes directives en ce qui les concerne. Je vous rappelle qu'une fois incorporés ces étrangers sont munis par les soins du groupe auquel ils appartiennent d'une carte d'identité spéciale. Tout autre titre de séjour qu'ils pourraient détenir doit donc leur être retiré pour être transmis à ma Préfecture».

<sup>20</sup> Ces étrangers pouvaient, à chaque permission, séjourner sur le territoire français pendant deux mois, munis soit du passeport national, soit du titre de voyage français, soit du titre de voyage allemand. Ces dispositions n'étaient applicables que pendant la durée de la guerre.

## La carte d'identité de travailleur.

La carte d'identité ne se contentait pas de prouver la nationalité (ou la non-nationalité) du détenteur ; elle indiquait également son statut social et professionnel. L'administration française de l'époque faisait la distinction entre les non-travailleurs, les travailleurs agricoles ou industriels, et les commerçants et artisans. Les « étrangers du sexe masculin, âgés de 18 à 55 ans, réfugiés en France et en surnombre dans l'économie nationale »<sup>21</sup>, autrement dit, les personnes incorporées dans les Compagnies de travailleurs étrangers, faisaient l'objet d'un recensement à part.

Figuraient dans la catégorie des non-travailleurs ou des non-salariés, les rentiers, les propriétaires agricoles, les individus exerçant une profession libérale, les touristes, les étudiants, les étrangers sans profession... Les pharmaciens et les médecins devaient fournir la preuve qu'ils étaient habilités à exercer leur activité, faute de quoi la mention « sans profession » était apposée sur leur carte d'identité. En dehors de la carte, les non-travailleurs n'avaient pas de pièces particulières à fournir à l'administration.

L'étranger était considéré comme travailleur agricole ou industriel dès lors qu'il occupait « un emploi le plaçant dans une situation de subordination vis-à-vis d'un employeur pour l'exécution de son travail, quelle que soit la nature de cet emploi et indépendamment du mode de rémunération utilisée ou même de l'absence de toute rémunération »<sup>22</sup>. Bien qu'ils constituent une sous-catégorie à part entière, les fermiers et métayers entraient dans le groupe des travailleurs agricoles<sup>23</sup>. Leurs femmes, leurs ascendants et descendants étaient considérés également comme des salariés de l'agriculture, s'ils aidaient le chef de famille dans ses multiples tâches professionnelles. Pour obtenir sa carte de travailleur, l'étranger devait constituer un dossier spécial –extrêmement lourd !– à la mairie ou au commissariat de police de son lieu de résidence. En voici la composition détaillée :

Le dossier comportera les pièces ci-après :

- 1° Le récépissé de versement de la taxe de 25 francs que doit acquitter l'employeur à la Trésorerie générale, à la Recette des Finances ou dans une Perception ;

---

<sup>21</sup> ADH, 2W 614. Régime du séjour de l'étranger en France, p. 8.

<sup>22</sup> ADH, 2W 614. Régime du séjour de l'étranger en France, p. 9.

<sup>23</sup> Instruction ministérielle du 19 juillet 1939.

2° Une demande sur feuille de papier timbré à 6 fr. adressée à M. le Ministre Secrétaire d'État au Travail et ainsi conçue : « Je soussigné...de nationalité...demeurant à...rue...ai l'honneur de solliciter de Monsieur le Ministre Secrétaire d'État au Travail, l'avis favorable nécessaire à l'obtention de la carte d'identité de travailleur agricole (ou industriel) pour la profession de...» (Date et signature).

3° Deux exemplaires d'un certificat d'engagement d'une durée de 3 mois minimum n'ayant pas plus d'un mois de date. La signature de l'employeur doit être légalisée par le Maire ou le Commissaire de Police (Annexe IV) ;

4° Deux feuilles de renseignements, couleur orange, intégralement remplies, datées et signées par l'étranger qui doit répondre sans exception et avec précision à toutes les questions posées dans la partie qui lui est réservée.

La partie réservée au contrôle est remplie par le correspondant de l'Office ou, à défaut, par le Maire qui attestera devant chaque rubrique la nature, le numéro, la date et la durée de validité des pièces présentées, ou indiquera que les déclarations n'ont pu être prouvées, puis datera et signera à l'endroit indiqué et finalement motivera son avis favorable ou défavorable dans la case « Avis de l'Office municipal de placement » (Annexe III).

5° Le ou les certificats de résidence, ou à défaut, toutes pièces justifiant la date d'entrée et le séjour en France du requérant ;

6° S'il s'agit d'un ouvrier agricole, l'employeur devra joindre au dossier une déclaration de la Caisse d'allocations familiales à laquelle il est affilié ;

7° S'il s'agit d'un enfant né en France de parents étrangers, joindre un bulletin de naissance sur papier libre ;

8° S'il s'agit d'étrangers de moins de 18 ans, joindre les certificats de scolarité ;

9° Pour les étrangers comptant moins de 5 ans de séjour ininterrompu en France, il y a lieu de produire un certificat sanitaire délivré par le Préfet. La formule sera fournie sur demande par l'Office régionale du Travail (...);

10° Une enveloppe suffisamment affranchie et portant l'adresse exacte et complète du demandeur ;

11° Un questionnaire rempli, daté et signé par les femmes sollicitant l'obtention de la carte d'identité de travailleur industriel<sup>24</sup>.

Nul étranger ne pouvait exercer une profession commerciale ou artisanale sur le territoire français, à moins de justifier de la possession d'une carte d'identité spéciale

---

<sup>24</sup> ADH, 2W 614. Régime du séjour de l'étranger en France, p. 12-13.

portant la mention « commerçant »<sup>25</sup>. La demande de cette carte devait être faite directement à la préfecture du lieu où l'étranger avait fixé son établissement principal. Elle n'était délivrée que sur autorisation ministérielle et à la suite d'une enquête spéciale prescrite par le préfet. Pour établir légalement un fonds de commerce, il fallait être inscrit au Registre des métiers ou à la Chambre de commerce.

Il existait alors trois types de cartes d'identité de travailleur agricole ou industriel. Les étrangers installés depuis moins de cinq ans en France ne pouvaient prétendre qu'à une carte d'identité de travailleur de type A (temporaire). Celle-ci permettait d'exercer uniquement la profession mentionnée dans le ou les départements désignés sur la carte et pour la durée fixée. Les étrangers ayant séjourné de façon régulière en France pendant au moins dix ans, ayant obtenu de l'Office départemental du Travail une autorisation à durée normale (3 ans) ou ayant servi sous les drapeaux français, étaient en droit de solliciter une carte d'identité de travailleur de type B (validité normale) qui permettait d'exercer seulement la profession mentionnée, mais dans tous les départements, à l'exception toutefois des zones réservées. Finalement, les étrangers résidant en France depuis plus de quinze ans, mariés depuis au moins deux ans à des Françaises ou père ou mère d'enfants français, les Françaises de naissance mariées à un étranger et n'ayant pas conservé leur nationalité d'origine, les engagés volontaires dans l'armée française ou dans la Légion étrangère, pouvaient bénéficier d'une carte d'identité de travailleur de type C (toutes professions) qui permettait d'exercer toutes les professions, tant industrielles qu'agricoles, sur l'ensemble du territoire (départements réservés exceptés)<sup>26</sup>.

## **Les déplacements et la circulation de l'étranger**

Comme nous l'avons déjà signalé, l'étranger n'était pas libre de ses mouvements à l'intérieur du territoire national et tous ses déplacements étaient soumis à une étroite surveillance. Ces mesures visant à contrôler la mobilité spatiale des populations immigrées remontaient de fait au XIXe siècle. Dans les années 1830-1840, à une époque où les réfugiés arrivaient par milliers aux frontières, l'État français prit toute une série de mesures à l'encontre des exilés espagnols. Il leur interdit de se concentrer à certains endroits en les

---

<sup>25</sup> Décret-loi du 12 novembre 1938 (J.O. du 13 novembre 1938).

<sup>26</sup> Décret du 14 mai 1938, Article 8. La carte de type C ne pouvait être délivrée qu'après enquête administrative et sous réserve de renseignements favorables à tous les égards.

disséminant sur l'ensemble du territoire, et de se fixer dans certaines zones, comme Paris et sa région, les départements frontaliers du Sud-Ouest, les départements de l'Est et la frontière avec les Alpes. Dans de nombreux cas, il eut recours à l'assignation à résidence<sup>27</sup>. Illustrons notre propos par quelques exemples précis ; en août 1841, suite à la tentative manquée du général O'Donnell en Espagne, tous les officiers supérieurs réfugiés en France furent regroupés dans la ville d'Orléans. En 1843, après la chute de Barcelone, les Catalans furent internés dans quatre départements du Massif Central. Par la loi du 11 juillet 1839, vingt-huit départements du Sud furent interdits aux carlistes, etc<sup>28</sup>. En 1939, lors de la *Retirada*, les réfugiés espagnols furent victimes de mesures similaires de la part de l'État français. Les soldats de l'armée républicaine furent internés dans des « camps de concentration » sur les plages du Roussillon (Argelès, Saint-Cyprien, Barcarès) ou dans six autres structures réparties dans le Midi de la France (Bram, Vernet, Agde, Gurs, Septfonds et Rivesaltes), tandis que la population civile, composée de femmes, d'enfants et d'hommes non combattants, fut dirigée dans 77 départements français où des camps d'hébergement avaient progressivement été aménagés<sup>29</sup>.

En vertu du décret du 25 octobre 1940, l'étranger ne pouvait se déplacer librement que sur le territoire de sa commune et celui des communes limitrophes. Cette règle fut assouplie par le décret du 20 mai 1943 qui autorisait tout étranger à circuler librement dans le périmètre déterminé par la validité territoriale de son titre de séjour « sous réserve de se conformer à la réglementation concernant le franchissement de la ligne de démarcation et aux dispositions relatives aux zones interdites »<sup>30</sup>. En effet, aucun étranger n'était admis à franchir la ligne de démarcation en dehors des points de passage suivants : Orthez, Mont-de-Marsan, Langon, Montpont, La Rochefoucault, Fleure, Jardres, Vierzon, Bourges, Moulins, Digoin, Paray-le-Monial, Chalon-sur-Saône, Pourre-Parcey et Coupy<sup>31</sup>. Quant aux réfugiés espagnols et aux apatrides, ils devaient, pour franchir ladite ligne, être porteurs d'un laissez-passer délivré par les autorités allemandes, d'une carte d'identité et d'un sauf-conduit. Par ailleurs, pour se déplacer en dehors du périmètre assigné par la carte d'identité (Allier,

---

<sup>27</sup> L'assignation à résidence est une décision par laquelle l'administration centrale contraint un étranger à résider dans le lieu qu'elle détermine, l'oblige à se présenter périodiquement aux services de polices et de gendarmerie le privant ainsi de la liberté de circuler librement en France (Parello 2010, 20-29).

<sup>28</sup> Noiriel 1998, 50-60.

<sup>29</sup> Parello 2010, 30-36.

<sup>30</sup> ADH, 2W 614. Régime du séjour de l'étranger en France, p. 20.

<sup>31</sup> Les juifs, quelle que soit leur nationalité, n'étaient pas autorisés à franchir la ligne de démarcation, même aux points de passage prévus.

Alpes-Maritimes, Haute-Savoie, zones interdites de la zone Nord, etc.), l'étranger devait être en possession d'un titre de circulation délivré sur l'avis conforme du préfet du lieu de destination. Le sauf-conduit était, en principe, valable quinze jours pour un seul voyage, mais à titre exceptionnel, des cartes de circulation temporaires, valables trois mois, pouvaient être délivrées par le préfet, les officiers de gendarmerie et les commissaires de police :

Pour obtenir un titre de circulation, il doit se présenter au Commissariat de Police le plus proche de sa résidence ou, à défaut, à la brigade de gendarmerie. Il remplit une demande sur un imprimé conforme au modèle ci-joint (Pièce annexe n° VIII) à l'appui de laquelle il produit deux photos 4 x 4 de profil droit, oreille dégagée et sans chapeau, tête d'une hauteur de 2cm au moins, ainsi que, éventuellement, toutes pièces justificatives utiles. L'autorisation concrétisée par un sauf-conduit conforme au modèle joint (Pièce annexe n° IX), peut être délivrée sur le champ par le Commissaire de Police ou le Chef de brigade de gendarmerie. Toutefois, si le demandeur fait l'objet de renseignements défavorables ou s'il est signalé comme suspect, l'autorité qui reçoit la demande de titre doit me consulter en me fournissant, le cas échéant, tous renseignements utiles. Il m'appartient alors de statuer sur la demande<sup>32</sup>.

Les étrangers incorporés dans des Compagnies de travailleurs étrangers ne pouvaient, quant à eux, circuler que munis d'un ordre de mission ou d'un titre de permission établi par le chef de la formation. Dans ce cas, les services municipaux, de police et de gendarmerie n'avaient pas leur mot à dire.

En marge des sauf-conduits et des cartes de circulation temporaires, les étrangers ne pouvaient changer de domicile sans en faire la déclaration au départ et à l'arrivée auprès du commissariat de police ou de la mairie<sup>33</sup>. Les travailleurs devaient fournir un contrat de travail visé favorablement par l'Office régional du Travail du département ; les non-travailleurs, un certificat d'hébergement établi par le maire de la commune où ils comptaient s'installer. Les personnes qui logeaient ou hébergeaient des étrangers –même à titre gracieux– étaient tenues d'en faire la déclaration aux autorités municipale ou policière<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> ADH, 2W 614. Régime du séjour de l'étranger en France, p. 22.

<sup>33</sup> Décret du 2 mai 1938; Lois des 30 mai 1941 et 10 février 1943.

<sup>34</sup> Décret-loi des 2 et 14 mai 1938; Circulaire du préfet de l'Hérault du 8 juin 1942.

## Les modes d'acquisition et de déchéance de la nationalité française

La nationalité française s'acquiert de diverses manières : par l'effet de la naissance, par le mariage, par réintégration ou naturalisation, et par participation volontaire aux opérations de recrutement militaire.

Nationalité française par l'effet de la naissance : Selon la loi du 10 août 1927, modifiée en 1934 et 1938, étaient considérés dès leur naissance comme citoyens français à titre définitif<sup>35</sup>, les enfants légitimes nés d'un père français en France ou à l'étranger, les enfants légitimes nés en France d'une mère française ou d'un père lui-même né en France, les enfants naturels reconnus, nés en France, si l'un des parents était français, ainsi que tous les enfants nés en France de parents inconnus, avant la promulgation du décret-loi du 12 novembre 1938. Les enfants légitimes nés en France d'une mère étrangère, mais née elle-même en France, et les enfants naturels nés en France de parents étrangers, étaient également considérés comme Français, mais ils avaient à leur majorité la faculté de répudier leur nationalité au profit de celle de leurs parents. Les enfants nés en France de parents dont ni l'un ni l'autre n'était Français ou né en France, devenaient français de droit à l'âge de 18 ans pour les hommes et de 21 ans pour les femmes, s'ils étaient domiciliés en France et en possession d'une carte d'identité supérieure à un an<sup>36</sup>.

Nationalité française par le mariage : Si l'étranger du sexe masculin ne pouvait acquérir la nationalité française que par naturalisation, en revanche la femme étrangère pouvait devenir française à la suite de son mariage avec un Français. Pour cela, il lui fallait en faire la demande à la mairie avant la célébration de l'union matrimoniale. Tant que l'intéressée n'avait pas reçu la notification ministérielle lui accordant la nationalité française, elle continuait à être étrangère, et donc assujettie aux lois régissant le séjour des étrangers en France.

Nationalité française par réintégration : Depuis la loi du 10 août 1927, la Française qui se mariait avec un étranger conservait sa nationalité d'origine, à moins qu'elle n'ait émis le souhait d'obtenir la nationalité de son mari<sup>37</sup>. En cas de décès de celui-ci, de divorce ou de séparation de corps, l'épouse avait la possibilité de recouvrer sa nationalité française par

<sup>35</sup> «A titre définitif» signifiait que l'individu n'avait pas la possibilité de répudier sa nationalité française à sa majorité.

<sup>36</sup> Ils pouvaient aussi devenir français à leur naissance, à la suite d'une déclaration devant le Juge de Paix souscrite par les parents. Décret-loi du 9 septembre 1939.

<sup>37</sup> Décret-loi du 12 novembre 1938. Article 19.

voie de réintégration<sup>38</sup>, à condition toutefois de ne pas avoir acquis par son mariage la nationalité d'un ressortissant d'une nation ennemie<sup>39</sup>.

Nationalité française par naturalisation : En période de paix, il fallait, pour être naturalisable, être âgé de 18 ans et résider en France depuis au moins trois ans. La requête de naturalisation devait être adressée au garde des Sceaux, ministre de la Justice et déposée à la préfecture. Pendant la période de guerre, les naturalisations avaient été suspendues, à l'exception de certaines dérogations accordées aux prisonniers et à leurs proches, aux membres des familles d'étrangers morts pour la France, et aux Espagnols installés en France depuis leur plus jeune âge, et qui souhaitaient se soumettre aux obligations militaires.

Nationalité française par participation volontaire aux opérations de recrutement : Au moment du recrutement de sa classe d'âge, l'étranger régulièrement domicilié en France devait souscrire à la mairie une déclaration d'intention dans laquelle il affirmait son désir d'obtenir la nationalité française. Cette première intention devait être confirmée lors de sa comparution volontaire devant le Conseil de révision<sup>40</sup>.

Si la loi prévoyait l'acquisition de la nationalité française pour l'étranger, elle envisageait aussi sa perte et sa déchéance<sup>41</sup>. Le Français naturalisé à l'étranger, le Français qui avait répudié la nationalité française, la Française qui avait opté pour la nationalité étrangère de son mari, et le Français qui se comportait comme le national d'un pays étranger, étaient déclarés avoir perdu *ipso facto* la nationalité française par décret prévu à l'article 10 de la loi du 10 août 1927. Quant à la procédure de déchéance, elle était rendue par le Conseil d'État, publiée au *Journal officiel* et notifiée à l'intéressé par la voie administrative :

Cette déchéance sera encourue :

- 1° Pour avoir accompli des actes contraires à l'ordre public, à la sûreté intérieure, ou extérieure de l'État, ou au fonctionnement de ses institutions ;
- 2° Pour s'être livré, au profit d'un pays étranger, à des actes incompatibles avec la qualité de citoyen français ;
- 3° Pour s'être soustrait aux obligations résultant pour lui des lois de recrutement ;

---

<sup>38</sup> Loi du 10 octobre 1939.

<sup>39</sup> Cette disposition ne s'appliquait que pour la durée de la guerre.

<sup>40</sup> Décret-loi du 12 novembre 1938. L'étranger expulsé ou assigné à résidence ne pouvait pas être inscrit sur les tableaux de recensement.

<sup>41</sup> Loi du 16 juillet 1940; Décret-loi du 22 juillet 1940.

4° Pour avoir, en France ou à l'étranger, commis un crime ou un délit ayant entraîné une condamnation à une peine d'au moins une année d'emprisonnement (...)

Remarques : (...) 2° Les lois des 23 juillet 1940, 10 septembre 1940, 6 février 1941, 28 février 1941, 8 mars 1941 prévoient la déchéance de la nationalité française à l'égard des Français :

- Qui ont quitté les territoires de la métropole ou d'outre-mer depuis le 10 mai 1940 ;
- Qui hors du territoire ont trahi les devoirs qui leur incombent en tant que membres de la communauté française ;
- Qui depuis le 1er décembre 1940 se sont rendus dans une zone dissidente<sup>42</sup>.

En guise de conclusion, nous dirons que les conditions de séjour de l'étranger en France ne firent qu'empirer entre la fin de la Troisième République et le gouvernement de Vichy, dont la politique raciste et antisémite ne fait aujourd'hui plus aucun doute parmi les historiens. Progressivement, la législation française traça une ligne de partage très nette entre le national et le non-national, et l'étranger devint un être suspect qu'il fallait surveiller de très près. Par le biais de la carte d'identité d'étranger, de la carte de travailleur, du certificat sanitaire, du sauf-conduit, du laissez-passer, etc., les intentions du gouvernement étaient on ne peut plus claires. Le ministère de l'Intérieur était chargé de la surveillance politique des étrangers et de la gestion de la population civile réfugiée, le ministère de la Défense nationale et de la Guerre contrôlait les soldats réfugiés internés dans des « camps de concentration », le ministère du Travail et celui de l'Agriculture s'occupaient de la main-d'œuvre étrangère et de son reclassement dans l'économie nationale, tandis que le ministère de la Santé publique apportait une attention toute particulière à la surveillance sanitaire et au soin des étrangers porteurs de maladies infectieuses ou vénériennes. Contrairement au mauvais étranger qui s'était mis volontairement en marge de la loi par « un usage illégitime du statut de réfugié », le bon étranger, était celui dont les papiers étaient en règle et qui faisait montre d'une attitude correcte vis-à-vis de la République et de ses institutions<sup>43</sup>. Celui-là seul se montrait digne d'acquiescer un jour la nationalité française !

---

<sup>42</sup> ADH, 2W 614. Régime du séjour de l'étranger en France, p. 34.

<sup>43</sup> Journal Officiel du 3 mai 1938, p. 4967: «(La France) reste toujours aussi largement ouverte à la pensée, à l'idéal persécutés, qui lui demandent asile, à la condition toutefois qu'il ne soit pas fait du titre respectable de réfugié politique un usage illégitime qui serait un abus de confiance, et qu'une conduite exempte de tout reproche, une attitude absolument correcte vis-à-vis de la République et de ses institutions, soient l'inflexible règle pour tous ceux qui bénéficient de l'accueil français. Cet esprit de générosité envers celui que nous nommerons l'étranger de bonne foi trouve sa contre-partie légitime dans une volonté formelle de frapper

## Annexe

**(ADH, 4M1798). Association des amis de la République française**

*Comme en 1914, l'Association des amis de la République française dont le siège se situait à Paris, 12 avenue de la Grande Armée (17ème), se proposa lors de l'entrée en guerre de la France contre l'Allemagne, d'associer les étrangers à la juste cause que la République française entendait défendre par les armes. Sa Commission de défense nationale, présidée par M. Paul Boncour, et sa Commission de collaboration civile, présidée par M. Justin Godart, se chargèrent, en accord avec le gouvernement français, d'organiser les contributions volontaires individuelles sous la forme du service civil ou de l'engagement militaire. Elle fit appel, bien entendu, aux réfugiés espagnols à qui elle envoya un document dans lequel étaient évoquées les obligations militaires des étrangers en temps de guerre, les règles concernant la circulation à travers le territoire national et les différentes lois sur le travail. Nous reproduisons ci-dessous certains de ces passages rédigés en langue espagnole par le secrétaire de direction Eduard Ragasol.*

**Censo y obligaciones militares**

El decreto de 12 de abril de 1939 contiene dos disposiciones esenciales : la primera es la que autoriza a todo extranjero a alistarse, en tiempos de paz, en un Cuerpo del Ejército Francés. Por la segunda, los extranjeros sin nacionalidad y los demás extranjeros beneficiarios del derecho de asilo están sometidos a todas las obligaciones impuestas a los franceses por la ley de 11 de julio de 1939 sobre la organización del país en tiempo de guerra y pueden ser objeto de requisiciones individuales o colectivas, generales o locales, fundamentadas en la nacionalidad, la edad y la profesión.

En virtud del artículo 3 de este Decreto los mismos extranjeros apatrida y los beneficiarios del derecho de asilo tienen la obligación de asegurar, desde el tiempo de paz, a las Autoridades militares francesas, por igual duración a la del servicio impuesto a los franceses, unas prestaciones cuyos carácter y modalidad de ejecución serán determinadas por Decreto.

El primer Decreto complementario del 12 de abril fue publicado con fecha 20 de julio. En el mismo se instituía un "relevé général" de los extranjeros a que se refiere el artículo 3 del Decreto antes mencionado. En este "relevé" han de estar inscritos todos los extranjeros de 20 a 48 años que no justifiquen nacionalidad ninguna o declaren estar refugiados en Francia y sean admitidos al beneficio del derecho de asilo. Serán inscritos en este "relevé" todos los extranjeros admitidos al beneficio del derecho de asilo y en posesión de una carta de identidad de duración normal o que, de no tener este documento, haga más de dos meses que residan en Francia.

Para el que justifique gestiones para abandonar el territorio francés, la inscripción en este censo será aplazada por tres meses (...) Los extranjeros que, en ocasión de las operaciones de censo declaren que no se consideran como refugiados o que no hayan sido admitidos al derecho de asilo no podrán invocar este derecho si reciben ulteriormente la orden de abandonar el territorio. Tampoco podrán invocar este derecho si no responden en el término de veinte días a las convocatorias que les serán dirigidas.

Sin embargo, si por razón de un nuevo hecho, el extranjero reúne ulteriormente las condiciones previstas por el Decreto, será inscrito en el censo. Este censo se efectuará según la edad alcanzada por los interesados a primero de enero del año en curso.

Los extranjeros sin nacionalidad, de 20 a 48 años y los extranjeros beneficiarios del derecho de asilo que tengan de 20 a 27 años serán inscritos en el censo antes del 1° de septiembre de 1939. Los hombres de 27 a 35 años, serán inscritos antes del 1° de enero de 1940 ; los de 35 a 40, antes del 1° de marzo de 1940 ; y los de 40 a 48 años antes del 1° de octubre del mismo año.

Este censo se confeccionará por los Servicios de la Prefectura en donde residan los extranjeros, que serán inscritos de oficio, a petición de los mismos o de sus padres o representantes legales. El Decreto anuncia también que una disposición complementaria determinará en que condiciones se efectuará la revisión de los extranjeros, fijará las unidades en las cuales servirán y la duración de su servicio (...).

**Trabajo de los extranjeros**

El Journal Officiel de 20 de septiembre de 1939 publica dos Decretos muy interesantes, fechados de 20 de enero 1939 y de 19 de abril del mismo año, respectivamente, en los que se fija la "situación de los trabajadores de nacionalidad extranjera en caso de guerra" y el "empleo, en caso de guerra, de la mano de obra extranjera por las administraciones públicas y los establecimientos y servicios que funcionan en el interés de la nación".

---

désormais de peines sévères tout étranger qui se serait montré indigne de notre hospitalité. Et tout d'abord, la France ne veut plus chez elle d'étrangers clandestins, d'hôtes irréguliers: ceux-ci devront, dans un délai d'un mois fixé par le présent texte, s'être mis en règle avec la loi ou, s'ils le préfèrent, avoir quitté notre sol».

El primero de dichos Decretos establece, en su artículo 1°, que está prohibido colocar a ningún extranjero, aunque éste reúna las condiciones fijadas por el artículo 64 del libro II del Código del Trabajo (que determina la obligatoriedad de posesión de la Carta de Identidad de Trabajador), si no se cuenta de antemano con la autorización de la Oficina departamental de Colocación del lugar de trabajo. Esta prohibición no se aplica a los patronos de profesiones agrícolas (Art. 1).

Sin embargo, por el artículo 2 se concede un plazo de quince días a los patronos que ocupan actualmente a trabajadores extranjeros para pedir esta autorización.

Las oficinas departamentales de colocación están autorizadas a colocar a los extranjeros no provistos de la carta de identidad de trabajador. En los ocho días siguientes de la colocación estos extranjero deberán solicitar su carta de trabajador (art. 3).

Cuando un patrono despide a algún trabajador extranjero deberá declararlo a la misma oficina. Esta obligación no rige para los patronos agrícolas (art. 4).

La aplicación de las disposiciones que contingentan la mano de obra extranjera para la protección del trabajo nacional es suspendida (art. 5).

Este Decreto tiende, por tanto, a dar facilidades para la colocación de los trabajadores extranjeros, según las necesidades departamentales y permitirá la legalización de muchos casos individuales, por la obtención de la Carta de trabajador.

La segunda de las disposiciones publicadas en el JO de 20 de septiembre autoriza todas las Administraciones públicas y a los establecimientos y servicios de interés nacional a emplear extranjeros a título precario, en las condiciones prescritas por la ley, según reglas que serán precisadas, según el caso, por orden del Ministro interesado o por disposición prefectural en lo que concierne a las colectividades locales (art. 1).

Estas disposiciones ministeriales o prefecturales deberán determinar los servicios en los que el empleo eventual de la mano de obra extranjera puede ser prevista sin peligro para el orden público y la seguridad nacional (art. 2).

Se prevé, por último, en este Decreto, la concesión de indemnizaciones especiales por conocimiento de lenguas extranjeras, en los servicios que se ocupen de extranjeros (art. 3).

La importancia de esta disposición estriba en que las modalidades de "Servicio civil" previstas por la ASSOCIATION DES AMIS DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, como consecuencia de los ofrecimientos voluntarios recogidos en sus oficinas, y a que responden las fichas que se incluyen, podrán ser utilizadas por los diferentes servicios oficiales franceses, a medida de las necesidades, con toda libertad y por simple decisión ministerial.

## Références bibliographiques

- Naudin, Charles, 2009, Histoire de l'identité individuelle d'hier et de demain, Paris, Ellipses.
- Noiriel, Gérard, 1991, La tyrannie du national. Le droit d'asile en Europe (XIXe-XXe siècles), Paris, Seuil.
- Noiriel, Gérard, 1992, Population, immigration et identité nationale en France (XIXe-XXe siècles), Paris, Hachette.
- Noiriel, Gérard, 1992, Le creuset français. Histoire de l'immigration (XIXe-XXe siècles), Paris, Hachette.
- Noiriel, Gérard, 1998, Réfugiés et sans-papiers. La République face au droit d'asile XIXe-XXe siècles, Paris, Hachette.
- Parello, Vincent, 2010, Des réfugiés espagnols de la guerre civile dans le département de l'Hérault (1937-1939), Perpignan, PUP.
- Piazza, Pierre, 2002, «Sociogenèse du carnet anthropométrique des nomades», Les Cahiers de la sécurité intérieure, n° 48, p. 210-225.
- Piazza, Pierre, 2004, Histoire de la carte nationale d'identité, Paris, Odile Jacob.
- Ponty, Janine, 2004, L'immigration dans les textes. France, 1789-2002, Paris, Belin.



**Thèses de doctorat**



# **David Kahn, « Et ne sub specie pietatis impietas disseminetur... ». *L'Inquisition espagnole au temps de Charles Quint (1516-1556)***

## **Résumé de la thèse**

La juridiction inquisitoriale constitue un objet historique intimement lié aux controverses idéologiques qu'elle a suscitées dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Le règne de Charles Quint a représenté un jalon capital dans l'histoire multiséculaire du Saint-Office espagnol, une période de transition, voire de redéfinition de ses priorités pénales. Jamais étudiées auparavant dans le cadre d'une monographie, les modalités de cette transition ont fait l'objet de la thèse de doctorat *L'Inquisition espagnole au temps de Charles Quint (1516-1556) : des innovations structurelles à l'épreuve des nouvelles menaces*.

Ce travail part de l'hypothèse suivante : si l'Inquisition s'était pérennisée au temps de Charles Quint, alors qu'elle avait manqué de peu de voir ses structures réformées en profondeur, c'est qu'elle avait su investir des domaines de compétence qui devaient lui permettre de survivre malgré l'épuisement du filon judéo-convers. Considérablement affaiblie en 1516, elle parvint à s'imbriquer dans le paysage juridictionnel et à s'enraciner institutionnellement au cours du règne de l'Empereur au moyen d'élargissements successifs et résolus de son périmètre d'attributions. C'est en s'attaquant à de nouvelles cibles que le tribunal put légitimer sa présence sur le territoire péninsulaire. Pour appréhender le processus de consolidation, l'étude de trois matières a été privilégiée en raison de leur contribution sur le plan jurisprudentiel : en premier lieu, le mahométisme – du fait de la variable démographique morisque et de l'intérêt que les autorités accordaient à la question de l'intégration de ces néophytes dans l'Église, ainsi qu'en témoigne le volume d'arrêts conservés – ; en second lieu, le blasphème, dans la mesure où son traitement pénal fut appelé à constituer une matière autonome aux yeux des inquisiteurs ; en troisième lieu, les hérésies nouvelles (au premier rang desquelles figure le luthéranisme), parce que l'Inquisition dut surveiller la circulation des doctrines et préserver l'Espagne des souffles de la dissidence religieuse en provenance du nord de l'Europe.

L'étude des documents conservés dégage les notions juridiques que manipulaient au quotidien les magistrats. Il en ressort que le Saint-Office ne constituait pas une juridiction

qui tirait son autorité de l'excès de pouvoir. Au contraire, ses juges avaient la mesure de la conformité juridique des actes. Or, c'est par l'affirmation de ce légalisme inquisitorial, impulsé par le cardinal Cisneros puis par Adrien d'Utrecht, que le tribunal de la foi est parvenu à imposer son autorité auprès des institutions du royaume. Aussi l'Inquisition s'est-elle enracinée, certes, en diversifiant son activité pénale mais, surtout, en aménageant en profondeur sa procédure. Par contrecoup, elle a pu élargir ses compétences et prendre en chasse des manifestations inédites de l'hérésie. Ce faisant, elle a su mettre en place, entre 1516 et 1525, des instruments lui permettant de s'adapter aux nouvelles menaces.

Au demeurant, ce qui caractérise l'Inquisition au temps de Charles Quint, c'est sa modération pénale et les aménagements profonds auxquels elle procède. Il ne s'agit plus du tribunal tout entier tourné vers la répression implacable et impitoyable des judéo-convers mais d'une cour aux objectifs diversifiés, d'une juridiction qui a la mesure de la proportionnalité des peines. C'est là le résultat de la nouvelle fonction administrative que le Saint-Office s'est arrogée et dont les caractères transparaissent en matière d'infractions mahométanes mais également de blasphèmes. Par conséquent, la volonté inquisitoriale d'uniformisation du traitement pénal des infractions mahométanes a conduit à des aménagements de la procédure sans précédent. S'agissant des descendants de Maures d'Espagne convertis, le règne de l'Empereur n'a pas représenté une période d'ajournement. Les inquisiteurs ne cherchent pas à punir mécaniquement mais ils accompagnent la monarchie dans l'exécution des politiques visant à l'intégration des néophytes dans le giron de la chrétienté. À ce titre, ils écartent les solutions purement pénales en la matière. Le tribunal prétend même intervenir indirectement dans la formation doctrinale des convertis en affectant aux prêtres en charge de l'enseignement religieux les recettes des peines pécuniaires ; il fait du pénal l'adjuvant de la catéchèse et forge la notion d'« *asperenza benigna* ». Pour la première fois de son histoire, l'action inquisitoriale est conçue par les magistrats en des termes de bienveillance et de modération.

Le Saint-Office a la mesure de l'ordonnancement juridique. Ainsi qu'en témoignent les arrêts de la Suprême, les magistrats doivent tenir compte des prescriptions monarchiques et, notamment, des dispositions transitoires applicables aux morisques. L'Inquisition relaye les impératifs politiques à l'heure d'élaborer et d'exécuter son action judiciaire. À l'occasion des juntes de Madrid et de Grenade de 1525-1526, elle s'impose en tant qu'instrument de connaissance et instrument d'exécution de la politique religieuse de la

monarchie. Plus largement, la prise en compte de la contrainte qui avait accompagné les baptêmes des Mudéjars a poussé le tribunal à développer une fonction administrative qui constitue un levier au service de la politique religieuse de la monarchie.

Parallèlement, en matière de blasphème, le Saint-Office investit cette nouvelle fonction administrative, que rendent possible les visites de district périodiques, et s'impose comme le garant de l'ordre public religieux. Sous ce rapport, la police de la langue apparaît aux magistrats comme un moyen particulièrement opératoire pour investir une matière relative à la discipline des vieux-chrétiens. À partir des années 1530, dans le cas du blasphème, les inquisiteurs s'attachent à établir les circonstances de l'infraction en vue de distinguer le délit grave de la contravention passible d'une simple peine pécuniaire et d'une pénitence souvent légère. En sanctionnant les péchés de la langue, ils sont désormais amenés à dissocier explicitement les notions d'hérésie et de blasphème. Dans ce type d'affaires, ils considèrent l'infraction au regard de ses répercussions en termes de scandale. Il s'agit ainsi de prévenir le trouble des consciences alors même que, dans la plupart de ces affaires, les inquisiteurs ne disposent d'aucun indice formel d'hérésie. Par le biais de la répression des blasphèmes, ces derniers signifient aux justiciables vieux-chrétiens, dont l'orthodoxie n'est nullement mise en doute, que le Saint-Office sanctionne à présent toute atteinte au prochain dans sa vie spirituelle.

Ainsi, les juges s'intéressent de façon croissante au scandale, nouvelle priorité de l'Inquisition. Celui-ci désigne l'atteinte à l'ordre et à la tranquillité publics ainsi que le trouble des consciences qu'une infraction est susceptible de provoquer. En se dotant d'une fonction administrative, l'Inquisition élabore les instruments nécessaires à la surveillance de la diffusion des idées que les magistrats tiennent pour pernicieuses, ainsi qu'en témoigne la création de la qualification luthérienne. L'incrimination des hérésies nouvelles participe aux stratégies de maîtrise des foyers de diffusion des erreurs en matière de foi. Au cours de ces années d'indéfinition et d'incertitudes théologiques, comment l'Inquisition procède-t-elle pour parvenir à intercepter des conceptions doctrinales qui ne relèvent pas formellement de l'hérésie, en l'absence d'un consensus en matière de foi, à une date antérieure à la tenue du concile de Trente ? Ce n'est qu'avec ce dernier que les points de foi les plus équivoques seront objectivés. Là encore, le tribunal de la foi parvient, au moyen de ses conceptions de la légalité, à incriminer les manifestations inédites de l'hérésie par référence à celles du passé. En outre, pour le Saint-Office, la menace que représente le luthéranisme, en provenance du

nord de l'Europe, justifie un contrôle croissant des érasmiens et, plus généralement de l'état ecclésiastique, en raison des craintes concernant l'apparition de nouveaux foyers hétérodoxes espagnols. C'est dans cet esprit que le conseil de la Suprême procède à la formalisation de l'hérésie illuminée. Le tribunal suit désormais la piste des novateurs qui, selon les informations dont dispose le conseil, tentent de susciter le scandale actif et passif pour faire choir les fidèles dans l'hérésie et mieux répandre la dissidence religieuse. Cette logique a été rendue possible par la définition d'une fonction administrative censée veiller au maintien de l'ordre public religieux.

Pour assurer son enracinement institutionnel, l'Inquisition s'impose au cours du règne de Charles Quint en tant qu'instrument de connaissance. Elle devient ainsi un maillon indispensable de la polysynodie. En surveillant la diffusion de l'ouvrage, en procédant aux contrôles des fonds des libraires, en suivant la trace du commerce de livres sous le manteau, elle investit une fonction lui permettant, à terme, non seulement de maîtriser l'évolution des modes de transmission de l'hérésie mais également de déployer un contrôle sur l'ensemble du territoire et de mettre alors en œuvre de véritables logiques de quadrillage. L'Inquisition, en somme, achève son processus de consolidation institutionnelle et s'impose durablement dans le paysage juridictionnel espagnol au moment même où elle met en exécution ce dispositif plus administratif que pénal. Elle s'est arrogé la mission de contrecarrer la diffusion de doctrines jugées dangereuses par leur apparente piété en ces années où la chrétienté est en travail.

**David Kahn, « *Et ne sub specie pietatis impietas disseminetur...* » *L'Inquisition espagnole au temps de Charles Quint (1516-1556) : des innovations structurelles à l'épreuve des nouvelles menaces*, Thèse de doctorat en Études Romanes, Soutenue le 01-12-2010 à l'université Montpellier 3.**

# **Julio Zárate, Représentations et dynamiques de l'espace, du voyage et de l'ironie dans trois romans de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro**

## **Resumen de la tesis de doctorado**

El escritor chileno, Roberto Bolaño, y los mexicanos, Guillermo Fadanelli y Juan Villoro, ocupan un lugar importante en la escena literaria latinoamericana contemporánea. Pese a algunos años de diferencia, estos escritores pertenecen a la misma generación. Roberto Bolaño nació en Santiago, Chile, en 1953 y murió en 2003, en Barcelona. Juan Villoro y Guillermo Fadanelli nacieron en México, el primero en 1956; el segundo, en 1960. Un vistazo a la producción literaria de estos escritores muestra la gran diversidad de su obra y los géneros que abordan: la poesía, la novela, el cuento, la crónica, la columna periodística, el ensayo, incluso el teatro y la literatura infantil en el caso de Villoro.

El interés de estudiar en paralelo la obra de estos tres escritores es que más allá de las diferencias en su estilo de escritura, nos ofrecen una perspectiva de las nuevas direcciones que toma la novela latinoamericana del siglo XXI. Las obras escogidas para el corpus de esta tesis – *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño; *Lodo* (2002), de Guillermo Fadanelli; y *El testigo* (2004), de Juan Villoro – poseen estilos y propósitos diferentes.

Estas novelas presentan procedimientos que se relacionan, por ejemplo en el recurso crítico a la ironía y en la representación del viaje, en sus diferentes expresiones. Es interesante señalar también la importancia que los tres autores dan al lugar que ocupan la literatura y la escritura en su obra. Los tres manifiestan esta preocupación, ante todo estética, de la creación, pero relacionada con una ética de escritura y con la vida misma.

Elegir una novela de cada uno de estos escritores permite, de entrada, delimitar el campo de estudio que, por la riqueza de su obra, podría dar lugar a un estudio separado de cada uno de ellos. Lo que se pretende en este trabajo es mostrar los caminos que siguen la literatura mexicana y latinoamericana contemporánea a través de tres manifestaciones ricas y singulares. Otro objetivo es encontrar puntos en común en el proceso de escritura de estos

autores e integrarlos en un análisis comparativo que pueda enriquecer la mirada en torno a las temáticas abordadas en el presente estudio.

Una de las principales motivaciones que nos llevaron a escoger estas novelas, es que pueden ser calificadas como « novela total », por la multiplicidad de temas desarrollados, por las relaciones intertextuales que enriquecen la interpretación y por la apertura de estas novelas a diferentes enfoques críticos. Pese a la diferencia de discursos, podemos encontrar motivos recurrentes relacionados con una forma de entender la literatura. Si bien, es cierto que la obra de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli y Juan Villoro es heterogénea; más allá de las preocupaciones y de las posturas personales, su escritura particular es puesta en perspectiva en una unidad estética a partir de tres ejes de análisis que componen este trabajo: espacio, viaje e ironía.

Las novelas escogidas otorgan un lugar esencial al espacio referencial llamado «México», particularmente a la ciudad de México. Esto no significa que se trate de una literatura «mexicana», sino que estos escritores tienen una relación con el país y con la ciudad de México que se manifiesta en su escritura. Dicho espacio, como todo espacio en la literatura, no es sino un punto de referencia desplegado en el texto. No se trata, pues, del universo mexicano, sino de una apertura que pone al mismo nivel todo espacio referencial. México se vuelve un cruce de perspectivas que ofrece una mirada múltiple que se despliega en un territorio inmenso. Ya sea en la capital o en la provincia del país, en la frontera o en otro lugar, todo espacio representa una alteridad que el personaje y el lector deben enfrentar.

Estas novelas nos permiten también explorar otros espacios, que consideramos fundamentales para comprender la riqueza de su obra. Así pues, abordamos el cuerpo y el pensamiento de los personajes como espacios propios del mundo literario. La atención dada al cuerpo es importante porque éste es el filtro del mundo y el reflejo de las emociones del personaje. El cuerpo es frontera y punto de contacto con el otro, que vive y se manifiesta en la pasión o la violencia de las relaciones interpersonales.

El Yo, personaje o narrador, crea un espacio ligado a la memoria y a la imaginación, necesarias ambas para el carácter retrospectivo de los relatos del corpus. El sueño sería un espacio íntimo que necesita del lenguaje para ser exteriorizado, acercándose al lenguaje poético y a la abstracción. Existe también un espacio intertextual. En estas novelas, los tres

escritores se sirven de sus influencias literarias o filosóficas para construir un espacio, producto del intertexto, que contribuye a enriquecer el marco espacial desplegado en el corpus. Todas estas manifestaciones muestran la diversidad y el auge de la representación espacial en el texto literario.

Hemos querido establecer una diferencia entre el espacio y la representación del viaje porque consideramos que el movimiento iniciado a través del viaje constituye uno de los ejes principales de este análisis. El tema del viaje y del movimiento nos permite mostrar la relatividad espacial de las nuevas tendencias literarias que rompen con la hegemonía del marco único en la literatura. Para que la obra tenga lugar, ésta debe ser reflejo del movimiento de la acción, de una historia vivida o contada por un personaje.

El viaje es el objeto principal del análisis de la segunda parte de este trabajo. Los viajes presentes en el corpus son múltiples y abordados cada uno de manera diferente, mostrando cómo se estructura el relato alrededor de éste. El viaje no es sólo un desplazamiento espacial, ya que se integra en el tiempo y permite al personaje tomar conciencia de su propia vida. Ya sea al inicio de un viaje, o al momento del regreso, existen *instantes* que son claves para el relato, porque éstos justifican el viaje y la historia.

Cada novela se centra sobre un punto diferente del viaje. El regreso es crucial en Villoro; la búsqueda y el viaje siempre renovado, forman parte de la poética vital de los personajes de Bolaño; él, como Fadanelli, escribe sobre viajes que terminan en la aniquilación. Todos estos viajes – todo viaje, incluso – implican un aprendizaje y una experiencia que son el objeto de la historia. Más que comparar los viajes presentes en este corpus, hemos querido analizar los diferentes tipos, su alcance y su importancia en el relato.

Que sea conocido o no, el destino de un viaje es determinado por las motivaciones del personaje; llegar a un destino no implica el fin del viaje. Estos autores nos muestran que el viaje, en la literatura, es un constante comenzar de nuevo. Los personajes de estas novelas manifiestan su deseo de lanzarse al camino; sus motivaciones son múltiples, los tipos de viaje – búsqueda, exilio, *flânerie*, retorno, viaje imaginario o en la memoria – también.

Los personajes del corpus cuentan ellos mismos su historia con la distancia de la experiencia. Esta toma de distancia muestra la maestría de los autores en el ejercicio literario. El hecho de contar «contando», se vuelve indispensable para la construcción del

relato. Ya sea a través de la escritura, la conversación o el testimonio, los personajes cuentan y al mismo tiempo reflexionan sobre su historia. Consideramos que la ironía se encuentra en el centro de estos relatos y persigue objetivos específicos en cada historia.

La ironía en Roberto Bolaño se construye alrededor de la aceptación del destino irremediable del hombre, del problema del tiempo y de la muerte. Guillermo Fadanelli se sirve de formas particulares de la ironía, como el sarcasmo o el cinismo, para transmitir su visión de las relaciones interpersonales. Juan Villoro juega en el registro paródico de la ironía, pero puede también cuestionar la relación con el destino, al provocar giros inesperados en la historia que cambian para siempre la vida de un personaje.

La ironía caracteriza el discurso de la novela y su conjunto. Ésta es analizada en la tercera parte de nuestro estudio porque consideramos que el discurso irónico es un segundo movimiento, paralelo al movimiento intrínseco de la obra, que en el caso de este corpus, se materializa a través del viaje. La ironía se construye en el diálogo entre el lector y la obra, en la construcción del sentido de la obra en sí y en los guiños que el autor, en tanto ironista, ha querido presentar al lector al interpellarlo directamente.

El uso de la ironía como técnica discursiva es una característica de los autores del corpus que los distingue en la escena literaria actual. El lenguaje sarcástico y cínico de Guillermo Fadanelli forma parte de su estilo personal, aunque reducirlo a la imagen de provocador, sería limitar el alcance de su obra. En *El testigo*, Juan Villoro muestra cómo la parodia puede estar al servicio de la literatura. La ironía en Roberto Bolaño se construye a través de un discurso doble y complementario que transmite a la vez una visión trágica y cómica de la vida.

La elección de la ironía como discurso representa la intención de estos autores de cuestionar y desafiar no sólo las verdades «establecidas» de mundo, sino también las del lector. La intención irónica del autor está implícita en la obra, pero es el lector quien debe descifrarla e interpretarla, de lo contrario, la lectura de la obra quedará incompleta y su sentido será sólo en parte explorado.

Lo que caracteriza a estas novelas es la puesta en marcha de un mecanismo, propio de la ironía, de distanciamiento de los personajes con respecto a los hechos vividos. El hecho de que se trate de personajes que escriban o den testimonio de su propia historia o la de los otros, abre la puerta al juego irónico. Además, los personajes principales de estas novelas –

unos jóvenes poetas, un investigador literario, un profesor de filosofía – tienen una relación con la escritura que estimula su sensibilidad y los hace ver el mundo de otra manera.

El alcance de la ironía es diferente según su función en el texto. Ésta puede manifestarse en el discurso, como herramienta retórica y figura de estilo. Podemos constatar en el corpus la presencia de la ironía a través de la antífrasis, la lítote o la exageración hiperbólica. Esta ironía estructura el discurso y se construye esencialmente en el diálogo. Sin embargo, otra ironía, que consideramos más importante ya que demuestra la mirada crítica de cada escritor, surge de una ética personal. A través de la ironía, los autores del corpus muestran una realidad que es su objeto de crítica, ellos idealizan un mundo que no es posible fuera del espacio literario.

Si bien, la ironía como discurso literario está en boga en la literatura contemporánea, pocos escritores manifiestan en su obra una lucidez crítica y una toma de distancia con respecto al mundo y con respecto a sí mismos. Los autores del corpus se sirven de la ironía para proponer novelas que se leen a diferentes niveles, que no tienen centro, sino instantes que ritman la historia; y que se abren al juego hermenéutico.

Cada etapa de nuestro análisis permite explorar planos diferentes que constituyen la riqueza de las obras del corpus y muestran una literatura que, lejos de encerrarse en sí misma, se sirve de su propio impulso para expandirse y cubrir el mundo bajo una mirada autocrítica, reflexiva y de profunda relación intertextual.

Julio Zárate

**Julio Zárate, *Représentations et dynamiques de l'espace, du voyage et de l'ironie dans trois romans de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro*, (556 pages). Sous la direction de Karim Benmiloud. Thèse de doctorat en Études hispaniques soutenue le 24-11-2014 à l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3.**



# **Thérèse Courau, L'ordre sexué du discours : le positionnement de Luisa Valenzuela dans le champ littéraire argentin**

## **Résumé de la thèse de doctorat**

S'inscrivant dans la perspective des études de genre, ce travail se propose d'appréhender le positionnement de l'écrivaine contemporaine Luisa Valenzuela (1938) dans le champ littéraire argentin au regard de la problématique des rapports sociaux de sexe en littérature. Avec une production romanesque qui s'étend des années soixante-dix à nos jours, la trajectoire de Luisa Valenzuela, qui a traversé l'ensemble des étapes de l'avènement à la consolidation du positionnement féministe dans le champ littéraire argentin et les a thématisées dans son œuvre, apparaît en effet emblématique de la réaction des écrivaines de sa génération à ce que nous nommons « l'ordre sexué du discours littéraire ».

Afin d'envisager les stratégies de positionnement de l'autrice en contexte, nous proposons une réhistoricisation des rapports de genre en matière de légitimité littéraire dans le champ argentin. Nous analysons les enjeux des discours qui soutiennent tant la structuration masculiniste du champ autour de l'exclusion des femmes que les stratégies subversives d'inclusion féministes qui ont permis aux écrivaines des années quatre-vingt de négocier une position d'énonciation légitime. Quelle politique d'exclusion/intégration mène l'institution littéraire vis-à-vis des femmes ? Quel rôle jouent les discours fictionnels et les métatextes critiques qui convoquent la « différence des sexes » dans la construction de l'autorité énonciative ? Comment les discours féministes se sont-ils emparés des rapports entre création et identités sexuées ? Quelles variations originales vis-à-vis de ces scénarios énonciatifs féministes propose Luisa Valenzuela dans son œuvre ? Autant de questions que la présente étude aborde à travers une analyse de la construction des positionnements masculinistes et féministes qui s'attache à identifier les acteurs, les enjeux et les stratégies qui caractérisent cette lutte au sein de laquelle la trajectoire de Valenzuela prend son sens.

S'inscrivant dans la filiation des théoriciennes féministes de l'art, ce travail se propose d'appréhender le champ littéraire depuis la perspective des rapports de genre en

postulant que « la différence des sexes » joue un rôle central tant au niveau de la structuration de l'espace littéraire que dans le processus de construction des discours fictionnels. En recourant à la grille de lecture de l'Analyse du Discours Littéraire dans la filiation des travaux de Dominique Maingueneau, nous analysons les discours littéraires et les métatextes critiques qui gèrent les processus d'institutionnalisation afin d'envisager les différents niveaux où se jouent les rapports sociaux de sexe dans le champ littéraire.

Notre travail porte en premier lieu sur la manifestation des rapports de genre dans le fonctionnement de l'institution littéraire argentine au niveau de la manière dont la marginalisation des femmes du champ et la constitution du *féminin* en valeur repoussoir informent historiquement l'ensemble des réseaux métatextuels et hypertextuels canoniques, qui prennent soin d'effacer cette exclusion fondatrice en la naturalisant.

Étant donné la centralité de « la différence des sexes » dans le processus de hiérarchisation du champ et de construction de l'autorité énonciative masculiniste, nous considérons également que cette dernière constitue une donnée du jeu littéraire incontournable, avec laquelle les écrivaines argentines, en tant que classe sexuelle marginalisée du champ et occupant une position d'énonciation seconde doivent également composer.

Au-delà de la mise en évidence de la fonction centrale du masculinisme dans le processus d'autorisation à l'œuvre dans la littérature canonique argentine, notre recherche nous conduit ainsi à envisager la manière dont l'investissement des rapports entre identités sexuées et création informent largement les stratégies de positionnement féministes qui traversent les contre-réseaux métatextuels et hypertextuels que construisent les autrices et critiques contemporaines dans le champ argentin et, plus largement, dans le sous-champ de la littérature féministe latino-américaine. Il s'agit ainsi d'analyser non seulement les enjeux positionnels historiques de la convocation de la « différence des sexes » chez les critiques et auteurs du canon argentin, mais également ceux de son réinvestissement chez les critiques et autrices qui travaillent, depuis les années quatre-vingt, à l'institutionnalisation du positionnement féministe en littérature. Nous évaluons pour ce faire la façon dont les discours critiques et littéraires masculinistes et féministes investissent de manière différenciée, pour se légitimer, les configurations symboliques du *masculin* et du *féminin* en littérature.

La relecture, au prisme de la problématique des rapports de genre, des enjeux de la convocation du *masculin* et du *féminin* dans les discours critiques et littéraires canoniques et féministes qui structure cette thèse s'assigne un double objectif : démythifier, d'un côté, la singularité du « Génie créateur » en formulant l'hypothèse selon laquelle un principe commun –le masculinisme– traverserait l'ensemble des textes canoniques dont la singularité transcendante est présumée irréductible ; désessentialiser, de l'autre, la spécificité de la littérature des femmes, en postulant que les traits distinctifs de leur production ne ressortissent pas à leur sexe mais à leur position de genre et se situent au niveau du nécessaire devoir de réponse à un sous-texte masculiniste, relativement homogène, qui construit une féminité mythique, incompatible avec la création. Il s'agit ainsi pour nous de démontrer que si l'on prend en considération l'exclusion des femmes par l'institution et l'antagonisme entre *féminité* et littéarité que construisent les réseaux métatextuels et hypertextuels masculinistes, l'invariant ne se situe pas dans l'écriture des femmes –même si leurs stratégies convergent dans un état du champ déterminé– mais plutôt, en amont, au niveau de la construction mythique du *féminin* dans son rapport à la création qui traverse et soutient la discursivité littéraire masculiniste et par rapport à laquelle les femmes, intervenant en tant qu'énonciatrices secondes, doivent se positionner.

### **L'histoire invisibilisée du masculinisme dans le champ argentin**

Pour comprendre en réaction à quel sous-texte masculiniste se construit la discursivité littéraire féministe dont participe l'œuvre de Luisa Valenzuela, nous revenons, dans le premier volet de l'étude, sur l'élaboration du grand récit de l'histoire littéraire argentine qui pose l'homme comme sujet unique de la création. Il s'agit alors d'exhiber en premier lieu les mécanismes historiques d'exclusion des femmes pour être en mesure d'identifier, par la suite, les ressorts de la résistance féministe qui s'institutionnalise dans le champ des années quatre-vingt auquel s'intègre Luisa Valenzuela.

Pour ce faire nous procédons à une relecture des discours de la critique littéraire contemporaine en portant une attention particulière aux principes de division assumés et occultés qui président à l'écriture de l'histoire du champ. Nous mettons en évidence que, sur la base de la matrice axiologique « autoritarisme vs antiautoritarisme », la critique littéraire contemporaine construit une histoire rassurante de l'évolution du champ faite de polémiques et de réconciliations, de guerres ouvertes et de processus de pacification. Une

histoire qui omet cependant, systématiquement et stratégiquement, de préciser que la délimitation de l'espace de ces conflits ainsi que l'accréditation des acteurs légitimes de la lutte se jouent sur la base de l'ostracisme dont sont victimes les femmes, que cherchent à verrouiller par ailleurs la construction et la reconduction d'un imaginaire masculiniste de la création.

Partant de cette version mythique de l'histoire du champ qu'élabore la critique académique, nous procédons à une relecture de la structuration de l'espace littéraire argentin en cherchant à rétablir les enjeux de la « différence des sexes ». Il s'agit alors d'analyser la fonction structurante de l'opposition « masculin vs féminin », qui traverse les réseaux métatextuels et hypertextuels canoniques, dans la clôture définitoire de l'espace de la polémique littéraire. Cette étude nous permet de définir les caractéristiques du positionnement masculiniste dans le champ argentin qui se laissent résumer, au-delà des modalités spécifiques d'actualisation en fonction des périodes envisagées, à deux principes relativement stables : l'exclusion des femmes du champ comme « terrain d'entente » partagé par les polémistes légitimes en amont des luttes entre positionnements concurrents – que l'on retrouve à l'œuvre, de manière plus générale, dans le champ du savoir – ainsi que la primauté, dans la mise en scène fictionnelle de la genèse de l'auteur et de la création, de la représentation de l'incompatibilité ontologique entre *féminité* et création.

Dépacifier la vision du champ littéraire pour interroger les rapports sociaux de sexe qui s'y jouent nous conduit ainsi, au-delà de la vision d'un champ scindé entre des positionnements idéologico-économiques divergents et des divisions périodiques rupturistes, à porter au jour la transversalité du masculinisme qui traverse l'ensemble de ses sous-champs, y compris celui de la production restreinte dite « subversive » des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. En questionnant les présupposés enchantés qui font du positionnement « contre-hégémonique », qui naît en réaction à la dictature militaire (1976-1983), le lieu du « Grand refus » des dichotomies hiérarchisantes, il s'agit d'introduire une analyse polémologique de cet espace artificiellement homogénéisé afin de problématiser l'avènement du positionnement féministe et le parcours de Luisa Valenzuela en son sein.

## **La réaction féministe dans le champ littéraire argentin des années quatre-vingt**

L'identification des schèmes d'appréhension sexués de la création qui gouvernent les discours et les pratiques masculinistes dans l'espace littéraire argentin nous permettent, dans le second volet de l'étude, d'évaluer les stratégies de remaniement des rapports entre identités sexuées et création qui soutiennent l'insertion des autrices dans le champ de production restreinte « antiautoritaire », en termes de « réaction » au masculinisme.

L'enjeu est alors de dégager des constantes dans le processus de négociation d'une position d'énonciation autorisée pour les autrices de la génération de Luisa Valenzuela dans le champ argentin à partir des années quatre-vingt. On se propose d'aborder ici les caractéristiques de la réponse au masculinisme dans le champ de cette époque selon trois axes principaux : la tension entre questionnement et reconduction des différenciations sexuées en littérature informée par la confrontation au « dilemme de la différence » ; le croisement de la problématique féministe et de la question de l'« antiautoritarisme » qui caractérise le double processus de différenciation vis-à-vis des féministes des « centres » et des prises de position masculinistes dans le champ de production restreinte argentin ; enfin, l'importance de la mise en scène autoréflexive des conditions d'accès à la production et de la genèse de l'autrice dans l'élaboration d'une contre-mythologie féministe qui cherche à bousculer la théorisation masculiniste de la création.

### **Le positionnement de Luisa Valenzuela : variations sur un invariant**

La mise en perspective des caractéristiques de la réponse féministe au masculinisme dans le sous-champ de production restreinte « antiautoritaire » nous fournit le cadre pour développer, dans le troisième volet de l'étude, une analyse de la trajectoire de Luisa Valenzuela dans le champ littéraire argentin.

Cherchant tout d'abord à repérer les différents niveaux du parcours de l'autrice où la construction d'un positionnement légitime dans le champ vient croiser la problématique du « dilemme de la différence », nous analysons les tensions à l'œuvre dans la gestion de son « héritage littéraire », dans la manière dont elle et sa critique exploitent l'espace des possibles ouvert par la perspective féministe, et jusque dans la position de « marginale reconnue » qu'occupe aujourd'hui Luisa Valenzuela dans le champ argentin.

Nous envisageons, par la suite, la manière dont la confrontation au « dilemme de la différence » se joue parallèlement au niveau des scènes méta-énonciatives qui sous-tendent la production fictionnelle de Luisa Valenzuela, lesquelles reconduisent et exhibent de façon singulière la tension irrésolue entre la revendication de la différence et le questionnement des différenciations, y adhérant, s'en distanciant, mais refusant toujours la disjonction ou la synthèse.

En appréhendant les mécanismes discursifs de la négociation qui caractérisent la production de l'autrice nous montrons les différentes perspectives depuis lesquelles sont convoqués les topiques différentialistes, liés par exemple à la figure héroïque de l'artiste-femme exclue ou encore à la représentation sexuée de l'écriture dite *féminine*. Nous mettons parallèlement en évidence que, dans le discours fictionnel, ces variations positionnelles vis-à-vis des schèmes de la mythologie féministe de la création –informées par la tension adhésion/distanciation– sont inextricablement corrélées aux variations scénographiques qui se manifestent au niveau des choix énonciatifs qui sous-tendent la mise en scène légitimante de l'écrivaine –qui permettent, entre autres, de lier et de délier l'autrice et son double fictionnel ; laissant entrevoir la pluralité des potentialités transformatrices de l'imaginaire sexué de la création à l'œuvre dans la production littéraire féministe.

L'étude du positionnement de Luisa Valenzuela nous offre ainsi l'opportunité d'éclairer la multiplicité des mises en pratique possibles sur lesquelles débouche l'appropriation individuelle des solutions collectives à la domination masculiniste en littérature. L'analyse de la trajectoire de Luisa Valenzuela que nous proposons a ainsi pour objectif premier de montrer que le parcours de cette dernière s'avère au final doublement exemplaire de la réaction des écrivaines à leur position dominée dans le champ argentin. Paradigmatique, d'une part, au niveau du travail de déconstruction du sous-texte masculiniste homogène qui régule l'accès des femmes au champ qu'elle propose en s'appuyant sur les réseaux féministes qui se développent à l'époque ; représentative, d'autre part, de la pluralité des identités énonciatives socio-sexuées sur laquelle débouche l'articulation de l'individuel et du réticulaire, caractéristique de cette même réaction féministe en littérature.

La démarche que nous avons adoptée pour analyser un cas qui s'avère exemplaire nous semble ainsi pouvoir contribuer à la construction de nouveaux modèles qui,

envisageant la production des écrivaines en contexte, consomme la rupture nécessaire avec les approches monographiques qui appréhendent de manière acontextuelle et aproblématique les trajectoires d'écrivaines.

**Thérèse Courau, *L'ordre sexué du discours : le positionnement de Luisa Valenzuela dans le champ littéraire argentin*, thèse de doctorat en « Etudes Ibéro-américaines », soutenue le 21 septembre 2012), 480 p.**



## **Recensions et compte-rendus**



**K. Benmiloud y R. Estève (coord.) : *El planeta Pitol : un acercamiento a La parole en archipel***

*La seule signature au bas de la vie blanche, c'est la poésie qui la dessine.*

René Char, « Quitter », *La parole en archipel*.



*El planeta Pitol*, coordinado por Karim Benmiloud y Raphaël Estève y publicado en la editorial Presses Universitaires de Bordeaux en 2012, cierra con broche de oro a la vez que rescata los aportes del coloquio monográfico dedicado en 2008 al escritor mexicano Sergio Pitol. Es un libro ambicioso no solamente por su extensión sino porque sus méritos rebasan por mucho el propósito –de por sí valioso y alcanzado– de rescatar la emoción y el entusiasmo que generó el diálogo con y alrededor del escritor. Sin lugar a dudas uno de los mayores logros de esta publicación es que preserva la dimensión humana y afectiva del encuentro con Sergio Pitol, sin alterar la alta calidad del acercamiento crítico y académico a su obra. Hasta hace poco, Pitol era considerado como un autor de culto, no sólo por la reconocida calidad de sus escritos, sino también porque el círculo de sus lectores permanecía bastante restringido; ahora su obra ocupa cada vez más la atención de la crítica, a la par que se difunde a un lectorado creciente y entusiasta. Este libro participa de ambas tendencias: aporta nuevos acercamientos críticos y cultiva el placer de la lectura de las obras de Sergio Pitol. Los coordinadores reúnen así a investigadores de diversos países (Francia, México, España, Estados Unidos y Bulgaria), a los que se suman los testimonios de los escritores Enrique Vila-Matas y Álvaro Enrigue y del editor Jorge Herralde, con fotografías de Daniel Mordzinski. Asimismo se incluye un breve texto inédito de Sergio Pitol.

Un hermoso prólogo introduce con afecto y reverencia este homenaje a Sergio Pitol; en esas páginas iniciales, Karim Benmiloud y Raphaël Estève prefiguran

uno de los ejes recurrentes de los estudios presentados, es decir la imbricación permanente de la obra –la ficción– y de la vida –la realidad– del escritor veracruzano. El libro se compone de cuatro partes principales, que anuncian la clasificación genérica de las obras estudiadas (Cuentos, Novelas, Relatos). La primera parte se titula sencilla y llanamente “Amigos”, y recopila los homenajes que le dirigen al “maestro” Vila-Matas, Herralde y Enrigue. Llama la atención el largo relato-diario, “Grandes lecciones de mi único maestro”, en el que Vila-Matas recopila anécdotas conmovedoras de su larga amistad con Pitol, del que plasma con un cariño entrañable la fantasía y la generosidad. “*Es un cuento*” asevera a modo de conclusión de esta serie de instantáneos que capta al escritor en algunos de sus incontables viajes. Es la historia emocionada de una amistad presentada como un recorrido iniciático que lleva de la dicotomía entre la ficción y la realidad o entre la literatura y la vida hasta la fusión indisociable de éstas en un mismo universo abarcador, probablemente el prometido “planeta Pitol” epónimo.

La segunda parte, dedicada a la producción cuentística del escritor, aborda diversos aspectos de la misma sin dejar de poner de realce la hibridez y el multiculturalismo que atraviesan sus obras. Russell M. Cluff plantea sus reflexiones a partir del estudio comparativo de los cuentos y ensayos de Pitol para revelar, más allá de la heterogeneidad genérica y discursiva de dichos escritos, la profunda coherencia de la postura del autor ante el hecho literario y el acto de escritura. Alfonso Colorado y Eduardo Ramos-Izquierdo orientan su análisis en torno al lugar determinante que tiene la música en varios cuentos, y asimismo proponen cada uno un bosquejo de las ramificaciones intertextuales que suelen cobrar forma al filo de la pluma del narrador y que operan cuales puntos de anclaje de sus ficciones en el universo extradiegético. Federico Bravo propone por su parte un análisis de “Hacia Varsovia” a la luz del simbolismo de la forma; el estudio de aquel “triumfo del significante” pone al descubierto la estructura interna del cuento basada en la alianza antitética de la ascensión y de la caída, y ofrece de él una lectura rigurosa y original. A manera de clausura de este capítulo, Lenina Méndez-Craipeau lleva a cabo una lectura transversal de las formas y figuras del horror en la narrativa pitoliana; sus consideraciones, ambiciosas y abarcadoras, se basan en la

omnipresencia proteiforme del horror en los relatos del escritor para desembocar en su exacto contrario, su “conjuro” y su inmutable combinación: la risa.

La parte que reúne los estudios sobre novelística goza también de un orden lógico que favorece la elaboración progresiva de una mirada plural y sin embargo coherente, no exhaustiva y sin embargo cabal y extendida que revela a la vez la calidad académica de los críticos que han colaborado y el trabajo muy fino de los coordinadores. Laura Cázares evoca la imbricación de las tramas que componen *Juegos florales*, un motivo que se repite en la obra del mexicano y que denota las dificultades de la escritura literaria que al parecer han azotado al escritor y sobre las que éste llega a reflexionar en repetidas ocasiones. A continuación, Marie-José Hanaï lee *El desfile de amor* desde la perspectiva de la mezcla constante en el relato de la historia (oficial o general) y de la microhistoria (individual o ficticia); la novela aparece en este estudio como un dinámico juego de máscaras y de mitificación de la historia y por eso se convierte en un digno ejemplo del género conocido desde hace algunas décadas como la *nueva novela histórica* latinoamericana. Con ejemplar complementariedad, el análisis de la misma novela por Karim Benmiloud se lleva a cabo con base en la hermenéutica de Barthes: el motivo del doble le permite indagar en los resortes de la escritura ficcional hasta evidenciar una dinámica de desdoblamiento y de confusión que se extiende también al trato de la(s) historia(s) anteriormente estudiado por M-J. Hanaï. Por su parte, Raphaël Estève examina el reino del simulacro que rige el universo diegético de *Domar a la divina garza*, valiéndose de la filosofía de Nietzsche para sustentar su explicación novedosa. Las ramificaciones intertextuales de la narrativa de Pitol vuelven a ocupar la atención de la crítica en el artículo de Erich Fisbach y con mayor razón de Alejandro Hermosilla Sánchez. Mientras que aquél ofrece una lectura fina de la dimensión paródica y burlesca de *La vida conyugal* cuya intriga gira alrededor de una anti-Emma Bovary, éste recopila las influencias mexicanas o eslavas de Pitol así como la presencia directa de su figura en las obras de la nueva generación de narradores hispanohablantes, antes de detallar la cosmovisión particular del escritor, que emerge en su *Autobiografía precoz* y se hace patente en el universo ficcional pitoliano.

Este artículo opera una suave transición hacia la última parte analítica del compendio, dedicada a los “relatos”, en la que Esperanza López Parada ahonda en la importancia de la memoria y del olvido como materias primas del diario y de la autobiografía del autor, pero también como garantes del equilibrio inconstante entre la referencialidad y la ficción bajo la pluma de Sergio Pitol. Peter G. Broad y Elizabeth Corral Peña estudian la temática del viaje desde dos perspectivas estrechamente relacionadas: la dicotomía centro/periferia y el motivo de la fuga inicial e iniciática. En su análisis discursivo de la *Trilogía de la memoria*, Maricruz Castro Ricalde pone de realce la hibridez del discurso y la consiguiente multiplicidad de la voz narrativa, rasgos que son recurrentes y característicos de la obra de Sergio Pitol, como lo han sabido demostrar los estudiosos reunidos en este volumen. Esta sección concluye con un texto-testimonio de Liliana Tabákova, como para darle un cierre a la parte analítica con un regreso emocionado hacia el escritor en persona, del que subraya la generosa tolerancia y el interés por el otro, ambos fundamentos de su existencia y de su escritura.

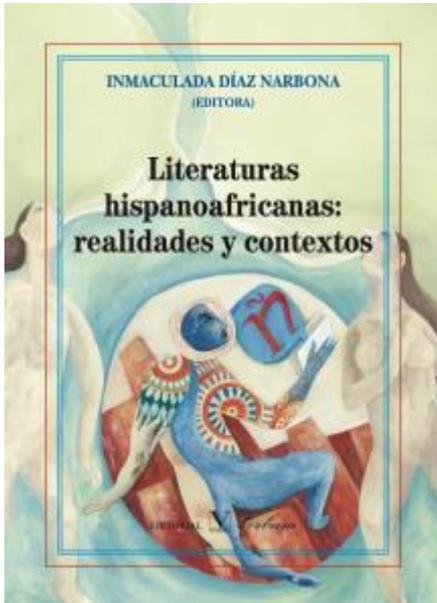
Al cabo de la lectura del libro, se confirma lo que se vislumbraba desde el prólogo inicial: el archipiélago de artículos y acercamientos epistemológicos cobra unidad para esbozar el prometido “planeta Pitol”. *El planeta Pitol* se construye a la manera de un elaborado mosaico que logra articular con armonía las voces de las distintas colaboraciones presentes. El investigador especializado en la obra de Pitol agradecerá encima del aporte crítico los anexos con la bibliografía detallada del escritor, y con las publicaciones monográficas que le han sido dedicadas. El lector *amateur* entrará en un universo en el que el alto rigor académico nunca le resta un ápice de admiración a este homenaje entusiasmado y contagioso que lo invitará a seguir leyendo y relejendo la obra del “maestro” Pitol.

Véronique Pitois Pallares  
Université Paul-Valéry, Montpellier

**Karim Benmiloud, Raphaël Estève (ed.): *El planeta Pitol*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, 370 p.**

**ISBN 978-2-86781-797-7**

## Inmaculada Díaz Narbona (ed), *Literaturas hispanoafricanas : realidades y contextos*



Longtemps, l'Espagne est apparue comme un pays qui tournait le dos à tout un continent, et ce, malgré le voisinage et les rapports entretenus depuis le Moyen Âge avec la partie occidentale africaine. Or, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'éclosion d'une littérature en langue espagnole – mais aussi dans les autres langues de l'État espagnol – écrite par des auteurs provenant de divers pays africains est avérée. En témoigne l'excellent ouvrage collectif que nous nous proposons de commenter ici. Publié chez

Verbum dans la collection « Biblioteca hispanoaficana » dirigée par Landry-Wilfrid Miampika, le volume *Literaturas hispanoafricanas : realidades y contextos* est dirigé par Inmaculada Díaz Narbona, professeur à l'Université de Cadix, pionnière dans l'étude des littératures africaines en Espagne, et âme de ce travail. Fruit d'une recherche de longue haleine initié en 2010<sup>373</sup> avec le soutien du Ministère de l'Économie et de la Concurrence espagnol, il rassemble quatorze travaux signés par des spécialistes et précédés d'une préface de Donato Ndong-Bidyogo qui donne le ton à la fois lucide et engagé de l'ouvrage.

Les langues de l'État espagnol, en tant que véhicules d'expression pour un nombre croissant d'écrivains africains et instruments de médiation culturelle et artistique sont le fil conducteur des chapitres qui composent le recueil. Les écrivains regardent et décrivent une réalité et une *location* dont Inmaculada Díaz souligne le caractère multiple et divers. Les différentes contributions abordent cette pluralité à partir de perspectives diverses – les géographies littéraires, les genres, l'ethnicité, la littérature écrite par des femmes, l'engagement politique et social, la réception

<sup>373</sup> Dirigé par Josefina Bueno et Inmaculada Díaz, le programme de recherche dont ce volume est issu comprend des actions visant à diffuser les écritures africaines en espagnol telles que la constitution d'un fond documentaire et la création d'une Bibliothèque africaine qui peut être consultée sur le portail de l'Institut Cervantes ([http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca\\_africana/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_africana/)).

littéraire – sans que l'ensemble n'ait à souffrir d'un manque de cohérence interne. La diversité des problématiques examinées et des approches mobilisées par les auteurs est l'une des principales qualités de cet ouvrage. Par-delà les simplifications habituelles, les travaux qui composent l'ouvrage collectif mettent en évidence la complexité et la richesse de ces écritures peu connues.

Si la controverse entre « essentialisme » et « métissage » ou entre engagement politique et analyse textuelle n'en finit pas de partager les eaux de la critique, le lecteur ne trouvera dans ce volume aucune complaisance envers des idées toutes faites. L'honnêteté des recherches qui ne se conforment pas au politiquement/ esthétiquement correct vient ainsi s'ajouter à leur intérêt pour le lecteur, qu'il soit spécialiste ou profane, souhaitant approfondir sa compréhension des nouvelles écritures migrantes en espagnol mais aussi des défis que doivent relever les sociétés contemporaines .

Le gros du volume est consacré aux auteurs de Guinée équatoriale, les plus prolifiques pour les raisons que l'on sait. Natalia Álvarez parcourt la vie et l'œuvre de Donato Ndongu, célèbre pour la qualité de ses ouvrages mais aussi pour sa dénonciation infatigable des conséquences néfastes de la colonisation et de l'après-colonisation : il parle sans entraves de la dictature et de la corruption sans oublier de signaler la part de responsabilité espagnole dans cet état de choses. C'est en devenant la « voix de ceux qui en sont privés », que le célèbre journaliste et écrivain guinéen, se bat, depuis ses premiers écrits, et surtout son *Anthologie de la littérature guinéenne* (ouvrage publié en 1984 qui marque le début d'une reconnaissance de cette littérature), pour l'avènement d'une société inclusive. Lola Bermúdez poursuit cette exploration de l'engagement littéraire dans *El porteador de Marlow* de Cesar Mba. Cet ouvrage, composé de récits et de poèmes, est conçu comme un hommage à Joseph Conrad et aux ténèbres des rues européennes, théâtre fréquent de toutes formes de violence à l'égard des immigrants africains. Mba exprime son engagement contre ces violences en adoptant un style dont l'onirisme et le grotesque le rapprochent du réalisme magique voire du surréalisme. Dans son article, l'écrivain et professeur Justo Bolekia retrace l'histoire de la poésie de Guinée Équatoriale, depuis les auteurs anonymes, qui ont transmis les contes et les traditions orales (on préfère parler aujourd'hui de poésie « traditionnelle »)

jusqu'aux nouveaux poètes émergents, sans oublier la « génération perdue » ou « génération du silence », celle des années de plomb de la dictature de Macías (1968-1979).

Comme la poésie analysée par Bolekia, la production d'un autre groupe d'auteurs important, celui formé par les écrivains du Sahara occidental, est encore très mal connue. Dans son étude sur la production écrite de cet ensemble, Conchi Moya passe en revue l'œuvre de poètes comme Fatma Galia, Abderrahman Budda Hamadi et Bachir Lehdad, qui est aussi l'auteur d'un roman intitulé *El largo viaje hacia el este* (2012). L'œuvre de ces écrivains témoigne des aspirations politiques du peuple sahraoui et d'une volonté tenace de dialogue. Si les différentes générations de combattants pour la libération du Sahara Occidental, que l'Espagne abandonna à son sort à la fin de la dictature de Franco, ont utilisé le hassanya autochtone pour leurs compositions orales, leur langue d'écriture demeure l'espagnol. Conchi Moya souligne que ces auteurs perçoivent la langue espagnole comme une forme de résistance face à la francisation de leur société et face aux actions de Rabat pour rendre homogène un territoire convoité qui proclame haut et fort ses aspirations politiques. Christian H. Ricci analyse pour sa part le courant social et indépendantiste de la littérature marocaine en espagnol. En prenant comme point de départ les trois phases par lesquelles passent les écrivains issus des pays colonisés selon Frantz Fanon (assimilation, nostalgie des origines, émancipation), Ricci examine l'œuvre de Mohammad Sabbag, poète admiré de Vicente Aleixandre, et celle d'Abdelkebir Khatibi. La littérature nationaliste et didactique qui voit le jour après la décolonisation affirme son originalité lorsqu'elle entame un dialogue entre langue maternelle et langue d'écriture pour réaliser, en termes de Khatibi, une traduction permanente d'un imaginaire culturel vers un autre. Enrique Lomas quant à lui, aborde la « maghrébisation de l'espagnol » dans l'œuvre de Sergio Barce comme forme de recherche identitaire pour les musulmans trahis par le rêve européen, mais aussi pour les Espagnols établis au Maroc, puis retournés dans leur « patrie » au moment de l'indépendance. Tous ces voyages volontaires, ces exils forcés, ces doubles et triples déracinements ont fait de l'Espagne le troisième pays récepteur d'immigrés de l'Union européenne. Josefina Bueno examine la production des écrivains amazighs publiés en Catalogne, terre d'accueil de la première génération

d'écrivains issus de l'immigration. L'auteur souligne les insuffisances de la recherche universitaire dans l'étude d'une littérature hybride qui se distingue par le plurilinguisme des auteurs, la transversalité des sujets et l'interdisciplinarité. À partir des œuvres de trois écrivains ayant choisi le catalan comme langue littéraire – Saïd El Kadaoui, Laïla Karrouch et Najat El Hachmi –, Bueno examine la construction d'une identité problématique, à la fois individuelle et collective et confrontée à plusieurs identités d'origine (arabe, berbère). Un exemple emblématique de ce nomadisme littéraire qui brasse les peuples et féconde les générations est le livre pour enfants *Un meravellòs llibre de contes àrabs per a nens i nenes*, dans lequel Laila Karrouch (2006) propose des comptines traditionnelles marocaines pour les enfants catalans. Un afropolitanisme qui revendique le métissage et l'identité fluide devient en définitive la marque distinctive de ces écrivains.

L'article de Maya G. Vinuesa analyse la présence de la littérature africaine anglophone dans le marché éditorial espagnol. Elle observe qu'il est encore fréquent de considérer la littérature africaine comme un ensemble d'« ethno-textes » et analyse la difficulté qu'entraîne la traduction de ces œuvres et, surtout, la restitution de l'utilisation subversive que les auteurs font du langage. Claudine Lécrivain aborde à son tour la réception en Espagne de la littérature africaine francophone (1980-2014). Elle signale la difficulté qu'entraîne la constitution d'un corpus cohérent et la nécessité, pour les traducteurs, de connaître en profondeur les codes culturels de la langue d'origine. Mais les femmes africaines qui écrivent en espagnol sont sans doute les plus méconnues. Blanca Roman examine dans son étude leur double marginalité, en tant qu'Africaines et en tant que représentantes d'un sexe souvent associé à des pouvoirs démoniaques. Avant la colonisation, ces femmes avaient pourtant une influence non négligeable dans leurs communautés. Responsables de la transmission de la culture traditionnelle chez les enfants, leur rôle s'est vu transformé avec l'accès à la scolarisation et à une modernité « patriarcale ». En évitant soigneusement d'idéaliser cette femme « première », de nombreuses africaines contemporaines luttent pour leur émancipation. Or, la sexualité pèse bien lourd dans cette transformation. L'étude que Asunción Aragón Varo consacre aux cartographies sexuelles des écrivaines hispano-africaines Agnès Agboton et Guillermina Mekuy signale l'actualité des préjugés liés à la sexualité des femmes

africaines et la persistance de nos jours de la peur du métissage racial, dans lequel certains voient encore la cause de la décadence morale européenne. Bien qu'elles dénoncent avec force ces idées reçues, ces écrivaines africaines éprouvent des difficultés à écrire sur la sexualité. Ces préjugés contrastent avec les discours officiels de célébration du métissage. Mar Garcia montre dans son étude sur l'œuvre d'Inongo-vi Makomè que, dans les faits, le métissage reçoit un traitement différent en fonction de la classe sociale et du pouvoir économique des individus. L'écrivain camerounais démantèle le discours du politiquement correct pour montrer que, pour les pauvres, le métissage est à la fois un privilège et une obligation. Or, pour que le métissage soit une richesse pour tous, il faudrait d'abord que les individus et leurs cultures soient considérés comme égaux et que les Africains résistent à l'acculturation.

Par la qualité des travaux rassemblés dans cet ouvrage collectif et par la pertinence des questions étudiées par les auteurs, *Literaturas hispanoafricanas : realidades y contextos* constitue une contribution de premier ordre au développement des études africaines en Espagne mais aussi à la connaissance des littératures africaines dans un pays qui, jusqu'il y a peu, ignorait presque tout de ses voisins « du Sud ».

Dalia Álvarez Molina

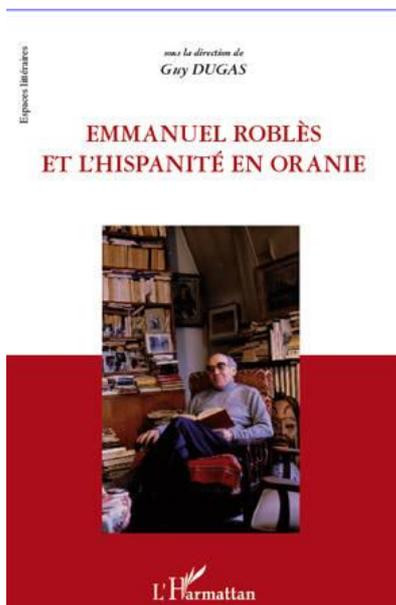
Universidad de Oviedo

**Inmaculada Díaz Narbona (éd.), *Literaturas hispanoafricanas : realidades y contextos* (Littératures hispano-africaines : réalités et contextes), Verbum, collection « Biblioteca hispanoaficana » dirigée par Landry-Wilfrid Miampika, 2015.**

**ISBN : 978-84-9074-201-3**



## Guy Dugas (coord.) Emmanuel Roblès et l'hispanité en Oranie



Ces actes de colloque, fruits d'un partenariat entre le Centre culturel français d'Oran et l'Université d'Oran-La Sénia, avec le concours de l'Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles de l'Université Montpellier III et du Fonds Roblès, dirigés par le professeur Guy Dugas, offrent une particularité pour le moins intéressante : il ne s'agit pas seulement de convoquer la figure de l'écrivain Emmanuel Roblès, enfant d'Oranie, mais aussi de ressusciter tout un arrière-fond socio-culturel dans lequel a grandi le futur auteur de *Montserrat*, ainsi que ses diverses influences littéraires, issues de la culture espagnole,

dont Cervantès, et sa pièce *El Gallardo Español*, traduite par Roblès et dont le cadre n'est autre que la périphérie d'Oran et de Mers-el-Kébir. L'ancrage sociologique de cette hispanité en Oranie et le profil spécifique de cette communauté espagnole sont magistralement circonscrits par le professeur Pierre Rivas, qui s'attache à lier dans une même contribution peinture des préjugés et discriminations qui pesèrent sur cette communauté, tant socialement que dans l'imaginaire proposé par certains auteurs français plus ou moins célèbres, et l'itinéraire propre d'Emmanuel Roblès, qui sans renier ses racines espagnoles, sut trouver dans l'idéologie républicaine un ferment stabilisateur d'identité, valorisant et cathartique.

Tel un mille-feuilles, l'ouvrage s'attache à déplier l'hispanité d'Oran – sur les plans historique, culturel, sociologique – depuis l'occupation espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la période coloniale française. Roblès constitue donc un alibi en quelque sorte afin de dresser ce panorama de l'hispanité dans toutes ses composantes, et établir des connexions avec d'illustres prédécesseurs, tel Cervantès, dont les rapports d'intertextualité avec Roblès sont analysés par Ahmed Abi-Ayad, et

dont Michel Moner analyse de façon subtile et convaincante l'inscription d'Oran et d'un imaginaire spécifique dans tel ou tel motif du *Don Quijote*. Certains contemporains de Roblès, envisagés dans le présent volume, permettent d'établir certaines convergences : ainsi le trouble identitaire de Jean Sénac rejoint-il le « vacillement identitaire » (107) de Roblès. Les contributions de Hamid Nacer Khodja et de Camille Tchéro détaillent remarquablement ces points de convergence, que ce soit sur le plan de la critique littéraire partagée, l'évocation de la ville d'Oran, ou bien encore la représentation du père absent qui influera durablement sur leur existence et l'élaboration de leur œuvre. L'hispanité de Roblès n'est pas en reste, puisque Denise Brahimi s'essaie à définir précisément ce que cette hispanité signifie dans l'œuvre de l'écrivain, et quelles caractéristiques elle mobilise dans celle-ci.

Une autre richesse de cet ouvrage réside dans l'évocation des journaux de cette époque, et de la collaboration de Roblès à leur élaboration et à leur rédaction : ainsi, les pages culturelles d'*Oran républicain* permirent à l'écrivain de nouer des relations fortes et durables. Guy Dugas dans son article conclut en ce sens : « [...] on constate que bien des écrivains espagnols avec lesquels il restera très lié ont participé aux pages spéciales d'*Oran républicain* – journal qui, à ce titre, a constitué un maillon supplémentaire de cette chaîne d'amitiés que fut, autour d'événements majeurs, l'existence de cet écrivain. » (43) La revue *Simoun* représente un autre lieu de rassemblement d'individualités fortes, de toutes origines ethniques, rassemblées dans une volonté humaniste et progressiste, autour de l'Algérie et de ses différentes cultures, et autour de cette hispanité donc, ainsi que Michel Lambart l'explicite, mais les difficultés financières ainsi que la radicalisation des camps antagonistes lors de la guerre d'indépendance algérienne auront raison de la pérennité de la revue, qui totalisera cependant trente-deux numéros.

Il faut noter la très belle contribution de l'écrivain oranais Yahia Belaskri qui nous rappelle à quel point cet héritage hispanique doit être rappelé, reconnu, préservé, valorisé en Algérie même. L'œuvre littéraire de Roblès n'est pas en reste : son roman *L'Action* et sa pièce *Montserrat* sont respectivement évoqués par Fayçal Ben Saâdi et Bouziane Ben Achour dans leur dimension engagée et fraternelle. Une section précieuse de ce volume, intitulée « Archives roblésiennes », nous présente le détail des fonds Roblès présents à la Bibliothèque universitaire de Montpellier III

ainsi qu'à la Bibliothèque Francophone multimédia de Limoges : le premier préserve la bibliothèque ibérique et latino-américaine de Roblès ; le second conserve une importante correspondance adressée à l'écrivain par un grand nombre d'auteurs de langue espagnole. Dans la partie annexes, deux poèmes inédits de Roblès lui-même, rédigés en espagnol, clôturent l'ouvrage, certes disparate, mais dont la diversité reflète précisément la richesse et la multi-dimensionnalité de la problématique et du champ embrassés.

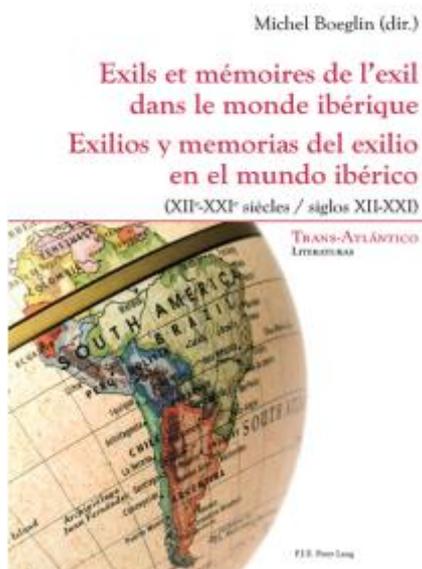
Une visite guidée d'Oran et de ses lieux emblématiques en relation avec l'existence de Roblès, « Cheminons dans Oran avec Emmanuel Roblès », orchestrée par Abdeslem Abdelhak, ajoute une touche concrète et vécue à ces annexes que viennent enrichir des extraits d'interviews de James Kilker, qui apportent des précisions fort éclairantes sur la formation scolaire, littéraire et politique de Roblès. Mais la propre fille de l'écrivain, Jacqueline Roblès-Macek, égrène ses souvenirs quant à un certain nombre de motifs, de façon précise et dense : l'enfance, les lectures formatrices, la venue à l'écriture, Oran et ses différents quartiers, ses paysages, l'absence du père... Des extraits de carnets de notes de Roblès, de ses rédactions d'écolier, conservés au fonds Roblès à Limoges, d'entretiens donnés à d'autres (J.L. Depierris, J. Kilker, M. Chavardès), ponctuent ces souvenirs, et leur donnent un cachet particulier, empreint d'authenticité et de présence sensible. Ce qui ressort au fil de ces pages, c'est le portrait d'un « homme méditerranéen », et d'une dualité qui lui est inhérente, ainsi qu'à Camus, ce « frère de soleil », que l'écrivaine algérienne Maïssa Bey a su si bien évoquer et réintégrer à son propre héritage, Maïssa Bey sur laquelle choisit de conclure Jacqueline Roblès-Macek. Façon de nous dire : cette Algérie-là, *aussi*, a bel et bien existé et se mue en patrimoine aujourd'hui pour certains.

Hervé Sanson (Institut de romanistique  
- Université d'Aix-la-Chapelle).

***Emmanuel Roblès et l'hispanité en Oranie*, Guy Dugas (dir.), Paris, L'Harmattan, 2012, 208 p. ISBN : 978-2-296-56853-2**



## M. Boeglin (ed.), Exilios y memorias del exilio en el mundo ibérico, (siglos XII-XXI)



*Exilios y memorias del exilio en el mundo ibérico* es una obra colectiva que recoge las aportaciones que académicos españoles y franceses de distintas disciplinas humanísticas ofrecen sobre el fenómeno y vivencia del exilio a lo largo de la historia de la península Ibérica. Un mismo eje común, el trágico exilio, como una constante de nuestro devenir pretérito y presente es analizado atendiendo a un amplio marco cronológico que abarca desde el periodo medieval hasta nuestros días. Encuadrado en cuatro grandes bloques temáticos, la obra desglosa todo un retrato de disidencias políticas, resistencias religiosas y vivencias personales que desembocarán en el desarraigo y expulsión de sus protagonistas.

Durante los primeros capítulos se abordan los estudios de dos insignes personajes, el gran filósofo andalusí Averroes y el escritor judío Imanuel Aboab bajo la pluma de I. Toualbi-Thaâlibî y M. Orfali. El primero de ellos sufrió el destierro y la destrucción del conjunto de su obra bajo el gobierno de Almanzor. Fueron tiempos de una gran inestabilidad causada por las guerras internas y el avance imparable de los reinos cristianos. Otra figura tratada es la del autor de la obra *Nomología*, Inmanuel Aboab, quien narró la labor continuadora de los judíos expulsados de la Península Ibérica y Portugal, dejando patente que la transmisión del legado semita fue imperturbable a pesar de los intentos por ser silenciada.

El segundo bloque de contenidos goza de mayor extensión y se enmarca en el periodo moderno. Uno de los temas tratados es el caso del exilio a Inglaterra de Antonio del Corro analizado por I. García Pinilla y su labor como hispanista y teólogo a través de los conocidos 'escritos ingleses' (1567). Debido a su fe protestante se vio

sometido a la persecución del Santo Oficio. Su peregrinar por diferentes países finalizó en tierras británicas donde tendría que enfrentar a numerosos detractores y sus demolidores intentos por desprestigiar las ideas de quien podría ser considerado un librepensador tolerante. Al igual que Corro en el siglo XV, otros gramáticos hispanos considerados 'heterodoxos' fueron abocados al éxodo ya fuese por razones políticas o religiosas, como lo recalca Daniel M. Sáez Rivera.

Un ejemplo ilustrativo es el de Juan de Luna, quien huyó también de las garras inquisitoriales y se dedicó a difundir la literatura hispánica así como la riqueza del castellano por toda Europa. Entre sus grandes aportaciones se encuentra la adaptación del clásico, *El Lazarillo de Tormes*. Entre sus continuadores estuvieron Carlos Rodríguez Matritense y Marcos Fernández, éste último conocido por su famosa obra: *Olla podrida a la española*. Estos intelectuales heterodoxos representan una España alternativa, símbolo involuntario y resignado de una fuga de excelencia intelectual que - a día de hoy-, sigue siendo una triste realidad.

Sin duda, uno de los aspectos más fascinantes analizado en este corpus es el proceso por el que se 'extranjeriza' a un natural, transfigurándolo en un extraño a pesar de ser un ciudadano autóctono, viéndose así despojado de su propia identidad como lo detalla José M. Perceval en dicho volumen. Dicho procedimiento fue aplicado sobre la población morisca, agente pasivo sobre el que se desplegaron mecanismos de 'extrañamiento' apoyados en prejuicios y creencias irracionales, al igual que se ha hecho sobre otras agrupaciones sociales con el fin de anularlos y marginarlos socialmente. Esta situación conduce a una repulsa, y por consiguiente, una persecución de los mismos. Requisito indispensable para ello es la construcción previa de un enemigo, ese individuo incómodo que molesta e inquieta, identificado y señalado por el grupo dominante y los poderes fácticos como 'el otro'. Esta necesidad enlaza directamente con las ansias de identificación y pertenencia grupal que los individuos poseemos.

El tercer bloque trata sobre los desplazados de la Guerra Civil española y sus descendientes. Desde una perspectiva social y existencial, sus autores nos acercan a casos concretos como las medidas que se pusieron en marcha en el programa del departamento de Hérault. El lector también podrá encontrar diversas investigaciones sobre el fenómeno del exilio republicano español a través de la

cinematografía. El foco de los investigadores se centra en dos vivencias muy concretas, la nueva vida de los republicanos españoles exiliados en el sur de Francia y, por otro, la lucha de los maquis. Estas películas- rodadas desde la década de los noventa hasta nuestros días-,m son utilizadas como una visión testimonial (Christelle Collin). A través de sus divergencias, estereotipos y tópicos, podemos desmarañar los aspectos simbólicos de un exilio cuyas heridas siguen abiertas.

La obra finaliza con un recorrido por la cercana historia de los intelectuales y artistas que se vieron obligados a abandonar España debido a la Guerra Civil y la persecución franquista. Debemos exceptuar la inclusión de un trabajo que narra la huida a Ibiza (1933-1936) del artista alemán R. Hausmann, durante el periodo nazi analizado por J. Terrasa. Escritores, músicos, pintores, experimentaron el terrible destino de los campos de concentración en Francia, donde se hacinaban y convivían en condiciones infrahumanas. M. Cabañas Bravo recuerda cómo algunos tuvieron la opción escapar de aquel infierno gracias a una de las figuras más relevantes del arte español del siglo XX, Pablo Picasso, quien les ayudaría enviando dinero y materiales a los campos, obteniendo visados, facilitando puestos de trabajo...etc. Menos conocida- pero no por eso desmerecedora de elogios-, fue la implicación y ayuda directa prestada por otros artistas del momento como el caso de Joan Miró, Roland Perouse y el historiador francés, Christian Zervos. Otros exiliados marcharon directamente a América Latina siendo México uno de los destinos de acogimiento más recurrente en la época. Fue allí precisamente donde se refugiaron la mayoría de filósofos depurados y perseguidos por el régimen. Hoy día, sigue existiendo una profunda laguna sobre sus vidas y obras pues fueron excluidos del sistema normalizado de enseñanza académica en la España franquista. Algunos de ellos lograrían alcanzar la consagración intelectual muy lejos de sus fronteras.

En definitiva, el lector que se acerque a esta magnífica obra tendrá la oportunidad de conocer y reflexionar sobre la condición humana. Un libro para enriquecer el espíritu pues nos invita a reflexionar e interrogarnos: ¿Necesitan los seres humanos crear diferencias para normalizar su propia existencia?

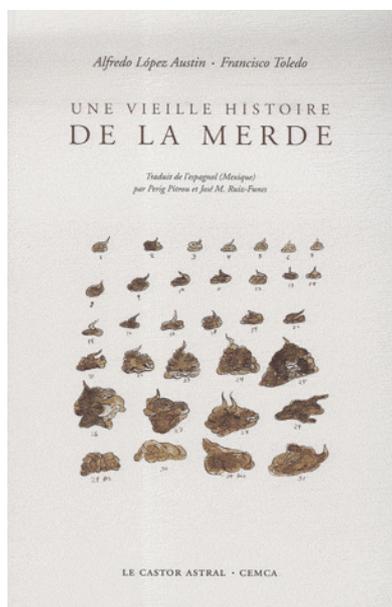
La construcción de estos procesos históricos siempre ha respondido a intereses concretos e injustificables. Sin duda, un estudio imprescindible sobre las

visiones de la alteridad a lo largo de nuestra historia que nos empuja hacia el verdadero descubrimiento de la esencia social del individuo y su lugar en el mundo.

María Ruiz Ortiz

**Michel Bæglin (ed.), *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XIIe-XXIe siècles) / Exilios y memorias del exilio en el mundo ibérico, (siglos XII-XXI)*, 2014, Peter Lang, Bruxelles, 2014. 291 p., 3 ill., 1 tabl, couverture souple/eBook.  
ISBN 978-2-87574-142-4**

## Alfredo López Austin, Francisco Toledo, *Une vieille histoire de la merde*



Alfredo López Austin a remis son ancien ouvrage sur le métier, à l'occasion d'une proposition de traduction française. On ne saura donc jamais trop remercier les traducteurs à l'origine de cette démarche, qui nous vaut le plaisir d'un ouvrage plutôt atypique mais passionnant, accompagné de 16 planches en couleurs de l'artiste mexicain Francisco Toledo (qui donna l'impulsion initiale aux recherches d'Alfredo López Austin sur ce thème), mais aussi de nombreux dessins à l'encre qui émaillent le texte.

Loin d'être un traité universitaire pesant, cet ouvrage d'un peu plus d'une centaine de pages se veut plus une approche à la fois précise mais aussi ludique autour de la merde, dans ses aspects sociaux, religieux, médicaux, linguistiques ou autres. Ethnographie et ethnohistoire s'entremêlent en une ronde ludique et savante reflétant passé préhispanique ou croyances contemporaines amérindiennes, en autant de 'polaroids' ou récits brefs qui parviennent à concentrer des aspects de pensée fascinants et à se fédérer autour de ce thème commun, a priori déconcertant, mais infiniment fécond. Les sources sont indiquées en fin de livre sur dix pages, permettant au lecteur d'approfondir sa lecture s'il le souhaite, de façon à dépasser le seul aspect ludique ou cocasse.

Ce livre est structuré en chapitres courts et variés, qui reprennent une longue série d'anecdotes où les excréments apparaissent liés au pouvoir, au religieux, à l'histoire naturelle, à la médecine. L'auteur regroupe ainsi ses anecdotes par thématiques : histoire naturelle ; santé, maladie, médecine et mort ; contes et mythes ; parémiologie. Ils sont entrecoupés de miscellanées et de la progression en cinq étapes de l'histoire de la merde. La majeure partie de ces courts récits concernent la Méso-Amérique et sont très divers, même si le Mexique central

prédomine. Ces chapitres qui reflètent déjà une prodigieuse érudition, sont entrecoupés de chapitres analytiques où Alfredo López Austin tente une démarche explicative pour arriver au pourquoi de certaines coutumes a priori surprenantes. Ainsi l'affranchissement de l'esclave préhispanique s'il marchait sur un excrément humain sur une place de marché (chose a priori impossible au vu de l'extrême propreté de la capitale aztèque) est expliqué par la froideur de la merde qui viendrait contrebalancer la chaleur symbolique de l'esclave, le rendant à nouveau à « cœur froid » (*yollo itztic*) c'est-à-dire libre. Ou bien le risque de passer de vie à trépas pour soulager un besoin pressant s'explique parce que l'inframonde est associé aussi à la puanteur du fait de la décomposition des cadavres. L'ouvrage se termine sur les adages, devinettes, énigmes et métaphores amérindiens sur ce thème. Il comprend aussi, par endroits, des champs lexicaux indigènes (nahuatl, tojolabal) passionnants.

Le lecteur même néophyte y trouvera matière à penser le monde, à le regarder différemment, alternant une poésie manifeste (les étoiles filantes sont pour les Tojolabal du Chiapas l'excrément d'une étoile traversant le ciel et qui devient, en se refroidissant sur terre, de l'obsidienne) et des passages plus souriants, rarement triviaux et le plus souvent poétiques ou symboliques (par exemple pourquoi les chiens se reniflent le derrière, à la recherche d'une missive perdue adressée au dieu Tlaloc). On apprendra quelle est l'origine de l'arc-en-ciel et pourquoi les mariages mazatèques sont toujours accompagnés d'un jeune enfant chargé d'éviter la disparition de la mariée si elle part faire ses besoins, ou bien pourquoi les tortues mexicaines sont ornées de couleurs. On découvrira comment les aigris du Sonora peuvent saboter une fête en faisant des bougies à base de graisse de coyote ou bien ce qu'est un pet de jaguar pour les Lacandons. On lira la prière émouvante d'un père cora pour demander la guérison de son enfant malade de diarrhée. On comprendra comment les Zoque-Popoluca expliquent qu'il y a des riches et des pauvres et pourquoi certaines ethnies (Tarahumaras, Totonagues) associent encore la profession de commerçant à l'obscurité et à la mort, l'excrément étant source de richesses. On retrouvera les invariants sur la richesse transformée en excréments ou retransformée en métal précieux selon la pureté du cœur de celui qui la cherche. Les Juchitèques en examinant les fèces de quelqu'un déterminent son caractère. Les

Coras du Nayarit décorent les églises à Noël avec des bandelettes de coton blanc parsemées de boules de coton brun, qui symbolisent les langes de l'enfant Jésus et ses excréments.

Parfois López Austin élargit un peu son sujet et passe à une histoire de la pisse qui pourra sembler hors sujet. Mais les pets sont présents à juste titre. On regrettera simplement certaines définitions un peu rapides du glossaire (pozole par exemple), ou l'absence de certaines définitions pourtant indiquées comme glosées (sapotille p. 35, pinta p. 51). Le choix de ne pas systématiquement traduire tous les termes nahuas peut rendre certains passages un peu hermétiques pour le lecteur (en général pour les ingrédients des préparations médicinales comme par exemple p. 46 la *yolatolli*, le *coztomatl*, *miltomatl*, *chichic cuahtil*, *xoxocoyoltic*, *xococotl* ou *yamanquipatli* ; ou bien p. 75 l'*ayolnehuatl*, le *cuahalahuac*, *tlaquequetzal*, *acuahuitl* ou *ehcapatli*). On relève quelques erreurs de traduction (p. 76 la confusion entre la vase et le vase, alors que le terme *cuitlatecomatl* renvoie bien à un vase de la merde) ou de syntaxe (p. 85 tous ceux... que la colère des dieux...). Mais ce sont bien peu de choses en comparaison du plaisir réel que provoque la lecture de ce livre atypique, qui mêle contes brefs et analyses savantes en une ronde poétique pleine de beauté, loin de la trivialité à laquelle on aurait pu s'attendre avec le thème choisi.

Patrick Lesbre

Université de Toulouse Jean Jaurès

**Alfredo López Austin, Francisco Toledo, *Une vieille histoire de la merde*, traduit de l'espagnol (Mexique) par Perig Pitrou et José M. Ruiz-Funes, Le Castor Astral, Cemca, 2009. 125 p.**

**ISBN: 978-2-85920-791-5**



## Livres reçus à ce jour

- Valentí Almirall, *Obra completa. Estudi, introducció i notes a cura de Josep M. Figueres. Volum: 1 : 1867-1879*, Barcelone, Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica, 2009. ISBN: 978-84-92583-72-0 (v. 1)
- Luis González Fernández (éd.), *Hommage à André Gallego. La transmission des savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles)*, CNRS Université Toulouse Le Mirail, Coll. Méridiennes, 2011, 576 p. ISBN :978-2-91-2025-75-3.
- Manuel Lomás Cortés, *El proceso de expulsión de los moriscos de España (1609-1614)*, Valence, Universidad de Valencia, Colección de Estudios Moriscos, 2011, 586 p. ISBN : 978-84-370-8328-5.
- López Muñoz, Tomás, *La Reforma en Sevilla*, Séville, Editorial Mad, Colección Historia, 2 vol., 2009 et 2011, ISBN-10 : 8467663685 ; ISBN-10 : 8467663707.
- García Pinilla, Ignacio (coord.) *Disidencia religiosa en Castilla la Nueva en el siglo XVI*, Ciudad Real, Almad, 2013, 272 p. ISBN 9788494112010.



