



HAL
open science

Genre(s) formes et identités génériques (2)

Michèle Soriano

► **To cite this version:**

Michèle Soriano (Dir.). Genre(s) formes et identités génériques (2). Presses universitaires de la Méditerranée, 438 p., 2005, 2-84269-714-6. hal-03148620

HAL Id: hal-03148620

<https://hal.science/hal-03148620>

Submitted on 22 Feb 2021

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.

UNIVERSITÉ MONTPELLIER III
INSTITUT DE RECHERCHE ÉTUDES CULTURELLES
INSTITUT DE SOCIOCRIQUE DE MONTPELLIER
CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SOCIOCRIQUES

Genres(s) formes et identités génériques (2)

Colloque international
6, 7 et 8 juin 2002

Édition et présentation Michèle SORIANO

Sommaire

Michèle SORIANO <i>Préambule</i>	9
I Enjeux des genres et construction/déconstruction du genre	II
Milagros EZQUERRO <i>Matrimonio a la paraguaya</i>	13
Michèle RAMOND <i>Le sexe face au miroir</i>	19
Jeanne-Marie CLERC <i>Assia Djebar : une perception féminine du désert</i>	29
Alicia REDONDO GOICOECHEA <i>Cuatro lenguajes de género</i>	39
María Rosa LOJO <i>Versiones femeninas de un mito de origen rioplatense : las Lucía Miranda de 1860</i>	51
Ricardo Lionel COSTA et Danuta Teresa MOZEJKO <i>Subalternidad, Competencia y Discurso. El caso de Juana Manuela Gorriti</i>	73
Maricruz CASTRO-RICALDE <i>De la literatura al cine : « La venganza creadora » de Alfonso Reyes y Anoche soñé contigo de Marisa Sistach</i>	97
Edith NEGRÍN <i>Voces femeninas en la novelística mexicana del petróleo</i>	105
Michèle SORIANO <i>Rapports de genre et transgénéricité</i>	115
Annick MANGIN <i>Le parcours transgénérique de Silvina Ocampo</i>	129

Nuria PRATS FONS	
<i>El flujo pirata en Carmen Boullosa</i>	145
Jeanne RAIMOND	
<i>Oria, Domingo et Millán, inscriptions génériques de la sainteté dans la société médiévale</i>	155
Béatrice RODRIGUEZ	
<i>Panser la différence : l'inquiétant familial au féminin dans La fiebre amarilla de Luisa Castro</i>	165
Jean-Antoine DÍAZ	
<i>Quel est le genre d'un monstre créateur ? Picasso : périodes bleue et rose (1901-1906)</i>	177
Victoria COHEN IMACH	
<i>Escribir desde el claustro. Cartas personales de monjas</i>	187
Fabienne BRADU	
<i>La vida como obra</i>	203
Fatima RODRIGUEZ CASSAGNE	
<i>Carmen Naranjo y « la intención fugaz del decir »</i>	209
Clément ANIMAN	
<i>Le pouvoir des femmes sur scène ou la décolonisation de l'imaginaire féminin caribéen dans la poésie de l'afro-cubain Gaston Baquero et dans Tribunal femmes bafouées de l'écrivain martiniquais Tony Delsham</i>	221
Sylvie ORENGA-AGUIRRE	
<i>De l'absence du genre féminin dans le traitement cinématographique de l'invisibilité ou de la nécessité d'imposer une figure masculine pour représenter « l'Homme invisible »</i>	231
Gérald LARRIEU	
<i>Il limité, elle l'imitée</i>	241
Margarita LEÓN	
<i>El reintegro : ideal o derrotero existencial (el andrógino en un texto inédito de la poeta mexicana Concha Urquiza)</i>	255
Guadalupe MEJÍA NÚÑEZ	
<i>La canción popular más allá de las condicionantes de género</i>	265
Guadalupe SÁNCHEZ ROBLES	
<i>El matrimonio : marca de aspiraciones y contradicciones en los Episodios nacionales mexicanos de Victoriano Salado Álvarez</i>	275

Luis GARCÍA VEGA	
<i>Los oficios del hombre y el papel de la mujer en la «República» en el Examen de ingenios de Huarte de San Juan</i>	283
David VICTORRI	
<i>Masculin, féminin dans Reo de Nocturnidad d'Alfredo Bryce Echenique Une identité en question</i>	291
Muriel BERBIÉ	
<i>Le portrait de cour : un genre pictural au féminin, vu au travers du Portrait d'un gonfalonier d'Artemisia Gentileschi</i>	307
Laura CÁZARES H.	
<i>Los personajes femeninos en Sahara de Inés Arredondo y Nocturno de Bujara de Sergio Pitol</i>	317
Cecilia EUDAVE	
<i>La perversion de los roles de género en la novela Ciudades Desiertas de José Agustín</i>	325
II La question des genres dans les objets culturels contemporains	335
Alonso COVADONGA LÓPEZ	
<i>La representación trilogal en el correo electrónico</i>	337
François MARTINEZ	
<i>De Dumas à Pérez-Reverte : le roman historique en question</i>	349
Rose LEMA	
<i>Images, rhizomes, complexité : une approche poststructurale dans les études culturelles</i>	361
Gaëlle GUECHGACHE	
<i>Une poétique de l'ambiguïté : mobilité et brouillage générique chez Augusto Monterroso</i>	373
Eduardo RAMOS-IZQUIERDO	
<i>Entre la note critique et la nouvelle : un genre hybride dans «Ficciones» de Borges</i>	383
Rodolphe DALLE	
<i>Traversée des jours. Réflexions sur la question du journal chez Hervé Guibert</i>	395
Adélaïde DE CHATELLUS	
<i>L'aigle contre le bouc : le monde animal dans Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez</i>	409

- María NIEVE ARAUJO
Cuento y «metacuento» en la narrativa venezolana contemporánea 419
- Sandrine GUYOMARCH
*L'anthologie Teatro del 68 de Felipe Galván : un acte de
(recon)naissance d'un sous-genre théâtral mexicain* 429

Préambule

Michèle Soriano

En juin 2001 nous nous étions séparé-e-s avec le désir de renouveler cette expérience. L'IREC, équipe d'accueil que dirigeait Milagros Ezquerro décida alors de poursuivre le questionnement qui donnait son titre au Colloque de 2001 : *Genre (s) — Formes et identités génériques*, d'abord dans les séminaires mensuels de l'équipe, ensuite dans un deuxième colloque qui eut lieu les 6, 7 et 8 juin 2002.

Ce questionnement s'orientait suivant deux séries : les formes génériques et les rapports de genre. Mais il se proposait également de repérer la « case vide » qui serait le point de convergence entre les séries¹. Ils se poursuit maintenant également dans les équipes de recherche de Toulouse II (GRAL) et Paris IV (SAL-CRIMIC).

1. Gilles Deleuze, dans un article de 1972 intitulé : « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », compare les travaux de Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Althusser, et explique que l'ambition scientifique du structuralisme est topologique et relationnelle, et que le sens est « toujours un effet : non seulement un effet comme produit, mais un effet d'optique, un effet de langage, un effet de position » (243-244). Il démontre également que toute structure est sérielle, multi-sérielle, et ne fonctionnerait pas sans cette condition, car la structure est dynamique, bouge, « s'anime » : « Ainsi la série des phonèmes et des morphèmes. Ou bien la série économique et d'autres séries sociales. Ou bien la triple série de Foucault, linguistique, économique et biologique, etc. » (255) — propose-t-il comme exemples de fonctionnement multi-sériel. Et le point de convergence des séries divergentes en tant que telles est la case vide, ou l'Objet = x — ou encore la dette, la lettre, le Phallus lacaniens — le « Tiers originaire — mais aussi qui manque à sa propre origine », « toujours déplacé par rapport à lui même » (260). Cette case vide est également, selon Deleuze, le moyen par lequel les différents ordres de structures communiquent entre eux : « l'objet = x est pour chaque ordre le lieu vide ou perforé qui permet à chaque ordre de s'articuler avec les autres » (*Ibid.* 268). Enfin, derniers critères qui définissent le symbolique et qui dérivent des propriétés de la case vide : les contradictions sont dans la structure, elles sont proprement structurales ; Deleuze renvoie ici aux travaux d'Althusser et de ses collaborateurs (Balibar, Macherey) et déclare qu'un ensemble de problèmes complexes se pose alors au structuralisme concernant les « mutations » structurales ou les « formes de transition », et suggère le passage « du sujet à la pratique » (268-269). *Histoire de la philosophie*, t. VIII, le xx^e siècle, F. Châtelet éd. ; réédité dans G. Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Minuit, 2002.

La case vide que nous tentons d'explorer, en tant que *moyen par lequel communiquent entre elles* les structures des formes littéraires et celles des rapports de genre n'est pas aisée à saisir. C'est pourtant le défi qu'ont accepté de relever dans ce deuxième colloque la plupart des participant-e-s : les approches sont multiples et de leur diversité même émanent de nombreux éléments suggestifs. D'autres participant-e-s ont exploré les genres, leur dynamisme, leurs altérations, leurs traces labiles, montrant ainsi l'actualité de la question des genres dans la production culturelle contemporaine.

Première partie

**Enjeux des genres et
construction/déconstruction du
genre**

Matrimonio a la paraguaya

Milagros Ezquerro

Institut de recherche études culturelles, Université Montpellier III

Con este título evocador de una célebre película italiana, quisiera más que nada plantear algunos interrogantes acerca de las relaciones entre una práctica sociosexual muy común en Paraguay (aunque también se encuentra, con variantes, en otros países latinoamericanos), las estructuras autoritarias del poder político, el género dramático y la condición genérica y cultural de la autora.

Mi reflexión tiene su punto de partida en una obra teatral escrita en 1948 por Josefina Plá. Josefina Plá ha sido durante medio siglo una de las figuras más importantes de la cultura paraguaya. Nacida en las Islas Canarias en 1909, emigró en 1927 y vivió en Paraguay hasta su muerte en 1997. Su obra es considerable y abarca modalidades múltiples: poesía, cuento, novela, ensayo, teatro y escultura; ha contribuido poderosamente al fomento de la cultura en general y del teatro en particular, desarrollando una actividad crítica y educativa tan incansable como valiente dentro de la circunstancia de un país azotado por la historia.

Haré un breve análisis de los aspectos de la obra que aquí interesan, antes de plantear algunos interrogantes que sin duda aparecerán en otras comunicaciones en este coloquio y alimentarán nuestro debate.

¡Ha che memby cuera!, escrita en 1948, es una obra compleja, tanto estructural como temáticamente. Se compone de cuatro actos, el último dividido en tres cuadros, y estas unidades vienen separadas por rupturas cronológicas ya que la historia representada abarca desde 1941 hasta 1947, dos meses después de los trágicos acontecimientos de rebelión y represión de Concepción (marzo de 1947). Tal estructura está relacionada con el punto de vista privilegiado por la dramaturga: se trata de mostrar la evolución de la familia cuya situación se expone en el primer acto. Ésta se compone de la madre y de sus cinco hijos, el padre, Saturnino Bastián,

no vive con ellos pero mantiene a la familia. La madre, Juana Sosa, viene caracterizada en la didascalía que anuncia su entrada:

Es una mujer de 36 años, regordeta, con marchitos rastros de una gran belleza y cierta distinción; en el lenguaje y modales conserva algo de su antigua posición social. Los hijos hablan ya un castellano de giros más populares. Va, si no desaliñada, con todas las muestras de quien, llena de trabajo, no tiene tiempo que dedicar a sí misma.

Luego nos enteramos de que, a los 17 años, se fue a vivir con Saturnino Bastián, del cual estaba enamorada, para obligar a su madre a consentir a un matrimonio que ésta consideraba como deshonorante por ser él mulato y de nivel social inferior. Pero su madre, lejos de ceder, la desheredó, y Saturnino no se casó con ella, ni reconoció a los cinco hijos que tuvieron en dieciocho años. Juana vive con sus hijos en una casa modesta de Asunción, el padre no vive con ellos pero paga el alquiler y el mantenimiento de la familia. A medida que van a deteriorarse las relaciones entre el padre y el resto de la familia, ya no pagará más que el alquiler, y luego nada. Saturnino Bastián tiene nueve años más que Juana, es abogado y político; cuando empieza la obra acaba de conseguir un puesto ministerial importante y va a realizar un matrimonio de interés social, sin decirle nada a Juana. Al contrario la engaña, cuando Juana le anuncia que está embarazada, prometiéndole que reconocerá a sus hijos si ella consiente en abortar, lo que ella no quiere hacer a causa de sus convicciones religiosas. Desde entonces, Saturnino no aparecerá casi, y sus relaciones con sus hijos, no muy buenas desde un principio, van a deteriorarse hasta llegar a ser un odio compartido.

Durante los seis años y medio que abarca el tiempo dramático, los hijos de Juana van a experimentar cambios importantes, consecuencias de la situación familiar. El más pequeño, Buby (4-8 años), niño de salud frágil, muere a los 8 años de enfermedad. José Luis (10-16 años) aficionado a la mecánica, es un niño estudioso y muy preocupado del bienestar de su madre, a los 15 años empieza a trabajar, sin dejar de estudiar, para pagar los gastos de la casa. Perla (14-20 años) es una chica seria que sabrá sacar provecho de la triste experiencia de su madre: cortejada, a los 18 años, por un «Doctor» doce años mayor que ella, y que, a pesar de sus amorosos discursos, no le propone matrimonio, se da cuenta un buen día que su pretendiente corteja a otra chica con una situación mucho mejor que la suya; cuando ella se lo echa en cara, él le propone relaciones sexuales para conseguir el consentimiento de su madre que se opone al matrimonio. Esta propuesta le abre definitivamente los ojos acerca de las verdade-

ras intenciones del personaje, rompe con él y contraerá matrimonio con Pancho, pretendiente más modesto pero mucho más limpio. Nené (16-22 años) es muy diferente, es muy guapa y siempre tuvo ambiciones muy superiores a lo que le permite su condición social, siempre le avergonzó su pobreza. También ella sacará provecho del ejemplo de su madre, pero a su modo, rehusando la sumisión y los sacrificios: cortejada por un hombre rico y políticamente influyente, va a aceptar ser su amante, pero con ciertas condiciones, como se lo explica a su madre cuando se va de casa:

Nené: ... Yo no soy ya como en su tiempo. No creo en nada de eso que ustedes creían. Fidelidad, sacrificio. Toto tiene plata. Me ha hecho poner una casa a mi nombre y una cuentita en el banco. Yo no soy como usted mamá que lo dio todo y no tuvo nada. [...] Mire: usted se cargó de hijos. Yo ya sé cómo tengo que hacer para no tenerlos. Y cuando Toto se mande mudar, porque yo sé que se mandará mudar un día, no habrá nada de por medio para hipotecar mi libertad. Y le aseguro que me arreglaré para no quedar en la calle, ya se lo dije. Y para dar la patada yo primero.

Vemos la distancia que separa ambas generaciones. Para colmo, su amante es enemigo político de su padre, lo cual, lejos de desagradarle, le permite vislumbrar la posibilidad de vengarse del mal que el padre les ha hecho a todos. Entonces Juana se da cuenta del odio que Nené siente por su padre:

Juana: ¿Por qué lo odias así Nené?

Nené: ¡El no nos dejó otra cosa que el odio, mamá!...Escuchá... Si él hubiese sido buen padre... hoy yo estaría en otra situación muy distinta... sería médica... sabes que me gusta la medicina...

Este mismo odio por el padre lo comparte el hermano mayor, Coco (17-23 años). Desde el principio está en condiciones de comprender la crueldad y la hipocresía del padre, a quien manifiesta muy poco cariño. Pero las cosas se envenenan cuando, después de casarse, Saturnino Bastián abandona a la familia y sólo vuelve a la casa para mal de todos. Un día, José Luis, furioso al ver que Bastián le falta el respeto a su madre, se venga tajeando la tapicería de su coche: el abogado, rabioso, promete mandarle al reformatorio; entonces Coco interviene diciendo que es él el culpable:

Saturnino: (reconcentrado) Yo sabía que eras un rebelde, pero no creí que tanto. Te mandaré al Chaco.

Coco: (sereno) No puede hacer eso. Tengo mi exoneración.

Saturnino: Me importa un pepino que tengas tu exoneración o no. Ya he dicho que puedo hacer lo que quiero. Te vas a arrepentir cien veces de lo que hiciste.

Entonces Coco decide marcharse de casa y desaparecer para evitar la venganza de Bastián. Durante los dos años siguientes, Coco no volverá a aparecer, su madre y su hermano lo verán de tanto en tanto, sin saber ni dónde ni cómo vive, hasta el día en que, durante la insurrección de 1947, un compañero les anuncia que Coco ha amanecido muerto en la calle. Juana entiende las causas profundas del compromiso de su hijo en un movimiento insurreccional contra el gobierno al cual pertenece Bastián:

Juana: Pensar que todo eso le viene del odio a su padre. Todo empezó el día que escapó de casa porque Saturnino había amenazado con enviarlo al Chaco.

Así pues el discurso dramático va tejiendo los lazos profundos que unen la situación social y económica de la familia de Juana con el funcionamiento corrupto y perverso del poder político. Pone al descubierto la inmoralidad radical del personaje del abogado político que actúa de manera idéntica en el ámbito de la familia y en el del poder. También pone de manifiesto, con los personajes de Nené y Coco, la toma de conciencia y la rebelión de la joven generación que se ve obligada a pactar con la corrupción (Nené) o a morir a manos de los esbirros del poder (Coco).

Observamos que en esta obra la insurrección de 1947 se pone en escena casi inmediatamente después de los acontecimientos, y que la obra se cierra con la muerte de Coco, símbolo de la exterminación de toda una generación. Cabe recordar que la sangrienta represión gubernamental hizo muchas víctimas y dió lugar al éxodo masivo de las fuerzas vivas del país: evocaremos la muerte del poeta Herib Campos Cervera y el exilio, entre otros muchos, de Augusto Roa Bastos, ambos compañeros de Josefina Plá. Comprendemos fácilmente por qué esta obra no se representó ni se publicó en 1948, y tuvo que esperar hasta 1977 para ser presentada en un concurso donde tuvo un premio. Después de la guerra civil de 1947 se abre un periodo de gran inestabilidad política que se termina con la subida al poder, en 1954, del general Stroessner que establece la más larga y una de las más sombrías dictaduras de América Latina.

La significación ideológica de la obra debe evidentemente leerse a partir del contexto de la producción. La denuncia radical es una respuesta inmediata de la dramaturga a los acontecimientos insurreccionales de 1947 que son la última rebelión —consecutiva al gran trauma de la Guerra del Chaco (1932-1935)— de las fuerzas que querían luchar contra la domina-

ción de los explotadores cínicos y corruptos antes de que el país se viera sumido durante medio siglo en la pesadilla sin fondo del poder absoluto, macabro y nauseabundo de aquel que A. Roa Bastos, en *El Fiscal*, llama el tiranosaurio. Por supuesto no es fortuito que Josefina Plá sea extranjera y mujer: ha podido observar con mirada crítica unas prácticas sociosexuales que no asimiló como las paraguayas, y por otra parte ha podido sentirse solidaria de esa condición que hace de la mujer un objeto sexual deleznable, una sirvienta esclava y un rehén. Lejos de considerar tales prácticas como consecuencias del desequilibrio demográfico causado por las sucesivas masacres de varones durante las guerras (Triple Alianza 1865-1870 y Chaco 1932-1935), la dramaturga pone en escena, con un discurso dramático de gran fuerza, la colusión mortífera del poder sexual, del poder económico y del poder político.

El género dramático confiere a esta relación ideológica una evidencia, una visibilidad que no tiene de por sí. Es muy frecuente que este hábito social, que llamo irónicamente «matrimonio a la paraguaya», reciba explicaciones sociohistóricas que lo banalizan cuando no lo justifican. En la narrativa aparece a menudo como un rasgo costumbrista tratado a veces con ligereza risueña o libertina, a veces en clave de melodrama. El género dramático muestra, o sea descubre lo que estaba encubierto, y confiere a una situación que pasaba por individual y anecdótica, un carácter colectivo y trágico. Ya no se trata de un rasgo social anodino, sino de una estructura ideológica que pervierte de raíz la relación entre ambos sexos y corrompe la familia, institución básica de nuestras sociedades. La fuerza de la obra reside en la combinación de varios elementos que se potencian mutuamente:

- una circunstancia histórica: la insurrección popular de 1947 y su sangrienta represión, preludio a medio siglo de régimen dictatorial,
- una situación sociosexual representativa de la estructura del poder político y económico: dominador, explotador, represivo, corrupto, capaz de todas las vilezas para mantenerse y medrar,
- la copresencia en los personajes de varias dimensiones complementarias: afectiva, ética, cultural, política.

Ahora bien, es evidente que la mujer es, en esta estructura, la víctima primera y principal, pero no es la única: sus hijos también lo son. Esto significa que se crea una sociedad llena de resentimiento, de odio, de deseo de venganza, donde se van a reproducir los mecanismos de dominación, explotación, represión y violencias de toda índole. Estos mecanismos sabemos que siempre han existido y que siguen existiendo, aún en las sociedades más ricas y de más alto nivel de educación. Entonces se plantea una pregunta: «la dominación masculina» (uso la expresión en homenaje

a Pierre Bourdieu) que sufren las mujeres desde que hay conciencia histórica ¿es equiparable a las otras formas de dominación, explotación, marginación, exclusión que sufren ciertos individuos o grupos en todas las sociedades a causa de su condición sociocultural, de su religión, de su raza, de su forma de sexualidad o de alguna particularidad física? En otros términos, «la dominación masculina» ¿es una de las formas de dominación que ejerce un individuo contra otro, o un sector de la sociedad en detrimento de otro en función de una superioridad supuesta o real?

Me parece una evidencia, pero de esas evidencias invisibles, que «la dominación masculina» es de una índole radicalmente diferente y radicalmente fundadora y modelizante con relación a todas las otras formas de dominación. Hay argumentos obvios: las mujeres no son una minoría, sino una mayoría dominada; dentro de un grupo dominado, las mujeres padecen una doble dominación y dentro de un grupo dominante las mujeres siguen dominadas. Pero hay más: «la dominación masculina», impuesta por motivos que siguen siendo hipótesis antropológicas y que es imposible exponer ahora, tuvo que ser difícil de mantener y debió de exigir la construcción de una estructura ideológica global, capaz de producir efectos múltiples y encadenados que aseguran la credibilidad de esa estructura. Es decir que la existencia de múltiples modalidades de dominación, individuales y colectivas, justifica «la dominación masculina», haciéndola pasar por una modalidad entre otras muchas, ni más ni menos escandalosa e insostenible que las demás. En cierta medida la «naturaliza», le confiere justificaciones obvias: biológicas, intelectuales, culturales, jurídicas. Esta estructura ideológica global es productora del binomio dominación/sumisión, el cual, a su vez es productor del binomio rebelión/represión, y así sucesivamente como lo describe la obra teatral de Josefina Plá.

Después de varios milenios de «dominación masculina», la estructura ideológica global que ha generado ha producido tantas modalidades de dominación que resulta imposible desenmarañar el tupido sistema para encontrar el origen, lo cual es muy interesante para los beneficiarios del sistema. Mi hipótesis, ya que no se puede realmente demostrar, es que una sociedad desarrolla más dominación de toda índole cuanto mejor acepta «la dominación masculina», lo cual supone que, al contrario, toda atenuación de «la dominación masculina» supone una disminución de todas las formas de dominación. La productividad de la estructura ideológica global es tan extraordinaria, que me temo que nos quede mucho tiempo por delante para seguir soñando.

Le sexe face au miroir

Michèle Ramond

Université d'Avignon, Institut de recherche études culturelles

Il n'y a pas d'écriture indépendante de l'état dans lequel on la produit

(À propos de Joë Bousquet)

Rien de ce que je lis sur le « moi » ne me satisfait pleinement ou ne me paraît significativement clair. C'est un peu, mais à l'envers, cette sorte d'incompréhension qui se révèle dans l'édifice théorique de Freud à propos de Dora ou de Lacan à propos d' Aimée. Ces édifications théoriques rendent manifeste une admirable incompréhension d' Aimée et de Dora.

« Là où il n'y a pas de matériel symbolique, il y a obstacle, défaut, à la réalisation de l'identification essentielle à la réalisation de la sexualité du sujet. Ce défaut provient du fait que, sur un point, le symbolique manque de matériel — car il lui en faut un —. Le sexe féminin a un caractère d'absence, de vide, de trou, qui fait qu'il se trouve être moins désirable que le sexe masculin dans ce qu'il a de provocant, et qu'une dissymétrie essentielle apparaît. Si tout était à saisir dans l'ordre d'une dialectique des pulsions, on ne verrait pas pourquoi un tel détour, une telle anomalie serait nécessaire. » Et cette anomalie qui, selon Lacan, est nécessitée tient à ce que l'un des sexes (le féminin) « est nécessitée à prendre pour base de son identification l'autre sexe. » « L'accès de la femme au complexe œdipien — nous dit-on —, son identification imaginaire, se fait en passant par le père, exactement comme chez le garçon, en raison de la prévalence de la forme imaginaire du phallus, mais en tant que celle-ci est elle-même prise comme l'élément symbolique central de l'Œdipe. »

Ce discours psychanalytique mêle à mon sens plusieurs plans : le plan de l'anatomie, le plan de l'imaginaire, le plan du symbolique, le plan du fantasme anatomique. Sur quoi se fonde-t-on, en particulier, pour dire que le sexe féminin a un caractère d'absence ou de trou (plan anatomique), qu'il manque de matériel pour s'exhausser symboliquement, plan

— donc — symbolique, qu'il se trouve moins désirable que le sexe masculin dans ce qu'il a de provocant (plan de l'imaginaire) ; et enfin pour proposer que la question fondamentale de l'hystérique (Dora) soit « qu'est-ce que c'est que d'être une femme ? », ou « qu'est-ce qu'être une femme ? », et spécifiquement « qu'est-ce qu'un organe féminin ? », toutes questions qui semblent mettre en évidence l'impuissance de la femme à produire du fantasme sur son sexe. Si la femme semble en tous points dépourvue par rapport à son sexe essentiellement dévalorisé-dévalorisant, elle semble l'être tout autant à l'intérieur d'une économie œdipienne fort semblable à celle du garçon puisqu'elle aurait avec son père des relations d'identification et de rivalité comme l'examen du cas de Dora permet de le penser. On pourrait tout aussi bien laisser en plan cette problématique et déclarer nulle la question des sexes et en conséquence aussi celle des genres. Mais on peut aussi choisir de creuser la question, et les textes littéraires en particulier nous y invitent. Derrière le mot-homme et le mot-femme il n'y a pas que des attitudes et des comportements. Je prends « mot » au sens le plus extensible, celui d'*œuvre*, de culture par conséquent, dont les indices génétiques sont multiples, archi textuels et sexuels. Or l'indice sexuel du mot-femme n'est pas l'absence, le vide, le trou. Si on tient à rester dans ce registre on dirait plutôt que c'est l'invisible. De ce point de vue le stade du miroir de la femme doit avoir des caractéristiques telles que toute la théorie du narcissisme et de la paranoïa mériterait d'être repensée. Car dans le miroir la femme ne se voit pas toute puisqu'elle ne voit pas son sexe, cet indicateur anatomique qui sert à la nommer différente de son compagnon l'homme. Seul le « spéculum » (cet instrument-miroir utilisé par les médecins pour explorer certains orifices) permet de voir en partie le sexe de la femme, ce qui nous permet d'introduire un autre concept, le stade du spéculum, expérience induite par une activité de la pensée fondée sur l'imagination (ou l'imaginarisation) et les sensations intimes, la représentation intérieure et ses éventuelles assomptions symbolisantes. On peut d'ailleurs supposer que le rapport de la femme au pénis se situe dans cette logique et que l'envie de pénis, le « penisneid » (pour reprendre le concept freudien) a pour origine l'idée, l'illusion ou le fantasme de la fonction « spéculative » du pénis, la femme lui attribuant implicitement une valeur et une fonction de miroir du sujet, de révélateur des mystères d'un sexe que le miroir ne peut réfléchir et renvoyer au sujet. La femme serait donc en défaut d'autre, faiblement armaturée du côté de son moi, ayant constamment besoin d'être rassurée sur son image (ce qui la fait passer, à tort, pour narcissique à l'extrême), elle serait subjectivement fragile puisque son identité forcément vacillante reste accrochée à une image spéculaire incomplète, inaccessible à son regard. Cette fra-

gilité identitaire qui rend le rapport à autrui peu aisé et voue la femme à une vie sociale discrète si elle laisse aller ses penchants et ses inclinations n'entraîne pas nécessairement une dépression de l'imaginaire et une inaptitude à l'assomption symbolique. Si le stade du miroir ne permet pas à la femme de se constituer en sujet dominant et empêche, entrave ou freine la prépotence subjective sauf, évidemment à se fabriquer des identifications masculines, cette défaillance identitaire ne laisse en rien méjuger de la valeur et des aptitudes métaphysiques du sexe dit faible ou, si l'on préfère, de son pouvoir à signifier. Car le sexe de la femme n'est ni troué, ni vide, ni a fortiori absent. L'appareil génital de la femme est cryptogame mais surplein. L'instrumentarium est impressionnant : les deux ovaires, les vésicules de Graaf, le ligament de l'ovaire, les trompes de Fallope, le pavillon et ses franges, la matrice, le col, le vagin, le bulbe, le clitoris, la vulve, les deux grandes lèvres, les deux petites lèvres, le mont de Vénus, sans compter les structures internes complexes de chacune de ces parties, leurs mouvements, leurs sécrétions, les vestibules, les différents compartiments, parois, enveloppes, positions et orifices. Le sexe faible, vide, troué ou absent est donc anatomiquement parlant un pur fantasme philosophique, une construction anthropologique et psychanalytique destinée à héberger un phallus tout puissant, objet par excellence du désir et objet de culte, icône où s'emblématisent le ferment de la parole et la complexité de la pensée. Repos du penseur et du guerrier le sexe de la femme se doit d'être seulement un trou, un nid, une caverne vaine d'où toute substance propre a été expulsée, toujours ressentie par le héros comme monstre indésirable à éliminer : hydre, chimère, sirène, gorgone, sphinge, lamie, érynnie...

Le stade du spéculum que je postule et qui remplacerait au cours de sa formation le stade du miroir¹, pour elle défaillant et incomplet, amène la femme et la petite fille à privilégier un mode d'appréhension interne de soi par des voies sensibles et intellectuelles mystérieuses et complexes. La forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance n'est pas donnée à la femme comme *Gestalt* et le je de la femme ne peut s'unir à sa statue projetée dans le miroir et dans le monde du visible. Le miroir expérientiel est impropre à faire surgir l'autre du sujet. Forte de cette déception la femme se crée à elle-même un miroir dans lequel elle se mire, un miroir intraorganique qui pour elle seule fait apparaître son image à l'intérieur de son corps-miroir. Purement intérieure l'image projetée, instable, aléatoire, sans cesse ré élaborée, fugace,

1. Je fais — on l'aura compris — de « stade du miroir » et de « stade du spéculum » un usage métaphorique.

convaincante pour soi seule mais illusoire ne sert pas à construire un moi social auto-affirmé, confiant, péremptoire, encore moins agressif : ni entreprenant ni provocant. Le moi de la femme n'étant pas auto-advenu dans l'image spéculaire il aura toujours un caractère clandestin et bricolé : souvent mimétique (produit d'un travail de copiste), ou déficient et muet, lié à l'incertitude de soi-même et à ce non événement de la conscience de soi qui ressemble à la troublante malléabilité du corps. Plus que jamais le sujet sera ailleurs que dans ses oripeaux mondains. Mais, d'un autre côté, n'ayant pas vraiment vécu cette fission moléculaire qu'est le stade du miroir, le sujet féminin ne sera jamais tout à fait advenu ; son existence imparfaite, inachevée, toujours en cours le rendra tributaire et complice des voix, des revendications et des représentations intérieures. Et c'est là qu'à nouveau je fais intervenir le stade du spéculum qui est cette assomption subjective propre à la femme au cours de laquelle je constitue non pas mon autre dans le miroir, mon moi miroitant dans le monde du visible, ma projection sociale (qui péchera, on l'a vu, par déficience) mais mon hôte spéculaire, mon visiteur intra-psychique, prototype du visiteur incubé, de l'invité érotique, de l'Ange ou du séducteur qui prendra toutes les formes poétiques ou métaphoriques, permettant au sujet femme des expériences de plénitude et de complétude capables de satisfaire aux plus hautes exigences de l'imaginaire et du symbolique. Si le moi social de la femme n'en tire pas directement bénéfice du moins s'en trouvera-t-il auréolé. Cette plénitude ou cette assurance intérieures acquises au cours de ce que nous avons appelé le stade du spéculum sur le modèle du concept lacanien du stade du miroir (je consens à un compromis notionnel puisque par ailleurs je propose que ce stade soit toujours en cours ou plutôt qu'une fois amorcé il ne s'interrompte jamais), cette assomption subjective propre à la femme fait donc intervenir une instance visiteuse et visionneuse à usage auto-analytique, extrêmement mobile et d'ailleurs aussi mutable, outil d'investigation et de reconnaissance « hystérisant » qui érotise tout le processus sensitif et intellectuel ; cette assomption fait intervenir également une autre instance, conséquence du processus cognitif enclenché : un moi intérieur (ni moi idéal, encore moins idéal du moi), un moi porté dans le secret, comme un enfant destiné à ne pas être né, compensateur des insuffisances et des déboires du moi social et qui constitue la notion et l'aboutissement de l'être-mère de la femme.

Il ne manque pas d'œuvres littéraires, du côté des femmes, susceptibles d'illustrer ce stade, ce processus et cet état. On voudrait ici les convoquer toutes et c'est tâche impossible. Nous prendrons malgré tout quelques exemples. Pensons à Sergio Prim (*La escala de los mapas*) ; il est exactement cela (et le ton humoristique du roman ne le dément pas) :

l'échelle, la ligne graduée permettant d'évaluer et de parcourir, d'explorer et de reconnaître la carte géographique intérieure, le paysage subjectif de la femme quêtée et offerte dans le livre, Brezo, la bruyère rouge, rose, blanche des forêts et des marais, tout le contraire d'un trou : une lande, une brande, un sous-bois inflammable, un sol sableux, une terre légère et friable comme celle de Puisaye ; Sergio Prim est l'échelle, le spéculum, l'instance interstitielle visiteuse et visionneuse, l'outil pénien d'investigation et de reconnaissance de soi qui érotise tout le processus sensitif et intellectuel d'assomption subjective.

La non-fission originelle de la femme qui se dérobe à la sublime assomption subjective dans le miroir a pour corollaire son aptitude à l'éparpillement, à l'émiettement. Cette dispersion et cette friabilité se manifestent dans les textes par une structure lamellée rappelant celle de l'ardoise. Il ne s'agit pas d'un recouvrement, le recouvrement implique un dessus et un dessous, un sujet et un objet, une hiérarchie géologique ou archéologique gouvernée par la division spéculaire, par la fission subjective qui oppose, presque nativement, le sujet à son autre. C'est sur les friabilités d'un terrain subjectif qui n'a pas subi la séparation spéculaire inaugurale — fissures, disparitions, interruptions, distances, arrêts (du sentiment), évanouissements, absences, omissions, intervalles, espacements, contretemps, syncopes, zones vides de la mémoire, de l'espace et du temps, de la conscience — que s'interroge le subtil roman de Belén Gopegui : les temps morts, les espaces vains, les zones de disparition, les subites réapparitions... La forme lacunaire dans le miroir où le sujet se précipite et où la psychanalyse situe l'instance du moi, chez la femme sera toujours incomplète, incertaine, mal fagotée, pleine (pour ainsi dire) d'absences et d'omissions, elle entraîne l'image d'une réalité (mondaine, sociale, matérielle) caricaturale et à la fois pathétique, absolument dépourvue de stabilité et de sens et que par désespoir, ou par anxiété ou par une sorte de réaction guerrière et provocatrice Elle décide de remplacer par une réalité imaginaire, pour les autres — cette fois — frustrante, énigmatique, suspensive. Cette autre réalité — moqueuse, méprisante à l'égard des impératifs sociaux, fuyante, dédaigneuse des conventions spatio-temporelles, fissurée et lamellée, esquivant tout type de compacité, tragique et narquoise à la fois — est liée au « je idéal » qu'Elle se forge, confiante en ce qu'elle ressent plus qu'en ce qu'elle voit, envers et contre la tyrannie, les assauts, les persécutions de la réalité triviale, quotidienne, matérielle qui portera toujours la marque (pour Elle) d'une déception spéculaire. Imaginer (pour la femme), c'est-à-dire concevoir son je idéal pris dans des formations imaginaires dont nous n'abordons ici que le versant littéraire, est un processus qui ne peut se penser et se définir en dehors de la différence

culturelle des sexes et de cette dévotion à une forme totale, constituante, intérieure, que la réalité officielle dénie, une forme totale sans extériorité mais dont la pérénité pour Elle ne fait paradoxalement aucun doute.

C'est ainsi que nous contrarions Lacan¹ en disant que pour la femme l'image spéculaire n'est pas le seuil du monde visible et que l'accès du sujet femme à l'ordre social, son introduction et son intégration dans la réalité s'en trouvent empêchés, ou pour le moins perturbés. Que son image spéculaire soit ressentie insuffisante et insatisfaisante par la femme « infans », puisque le miroir ne la donne pas à voir toute, ne peut avoir que de profondes répercussions sur la vie psychique et les comportements sociaux. Il est difficile de penser (par exemple) que le sujet femme puisse se sentir dans un rapport de rivalité avec son autre. Si l'image spéculaire est incomplète et floue, non captatrice, elle ne peut être à l'origine de l'aliénation paranoïaque qui est la face d'ombre de l'assomption jubilatoire de son image spéculaire pour l'infans mâle dans le système lacanien. On pourrait opposer à cette assomption jubilatoire qui définit le stade du miroir pour le petit mâle, l'idée d'une assomption déprimée, tout le contraire donc d'une assomption puisque justement cette image spéculaire on ne la prend pas vraiment avec soi, lui préférant l'image intérieure d'un je idéal aux contours fantasmatiques conservé dans le secret et qui rend plus supportables les déboires de la vie sociale et les contraintes, affronts et déceptions éprouvés dans la réalité de tous les jours. La grande persécutrice sera bien plutôt cette réalité sous les espèces du temps asservissant ou de l'espace hostile, ingrat, rempli d'embûches et de difficultés insurmontables, peuplé de malveillances et d'incompréhensions, de désillusions amoureuses, parasité par les inhibitions et les échecs, hanté par les scrupules et les erreurs. Mais face à ces catégories psycho-littéraires qui donneraient facilement aux œuvres des femmes une tonalité aussi incommode qu'incompressible de plainte sociale, une autre économie avec sa dynamique propre et son élan irrésistible s'impose, suscitée par le stade du spéculum dont nous avons suggéré l'importance pour la femme à côté du stade du miroir qu'il accompagne et qu'il compense. Ces deux « modus vivendi » sont intriqués l'un dans l'autre et produisent un discours remarquable par sa dualité contiguë : une dualité qui n'est pas ordonnée selon la logique du recouvrement géologique ou archéologique (ceci impliquant ensevelissement et extraction, dessus-dessous) ; une dualité bien plutôt polymorphe, produite dans la friabilité du terrain qu'une division originelle n'a pas stabilisé. Le sol textuel est lamellé ou micacé et se délite en écailles qui tantôt participent d'une nature tantôt de l'autre,

1. Voir, bien sûr, à ce sujet Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977.

l'une gouvernée par l'image spéculaire dépressive et dépréciée, l'autre par le je idéal fantasmatique conservé comme un trésor dans l'insondable intimité du corps. C'est ainsi que s'imbriquent, dans un même mouvement de pensée et d'écriture, des états relevant de la réalité historiquement la plus odieuse ou la plus monotone, ou la plus quelconque, ou la plus hostile ou la plus agressive, ou la plus triste, la plus grise, la plus pesante, injuste, dérisoire, périlleuse, et des états inspirés par une réalité qui est de l'ordre de la conviction intime, de l'extase, de l'enthousiasme, de l'hallucination.

Il y aurait donc pour la femme deux ordres de réalité qui gravitent chacun vers une expérience du miroir différente : le stade du miroir et le stade du spéculum. Le stade du miroir où la petite fille ne se reconnaît pas toute conditionne le rapport de la femme avec le monde extérieur. Un moi défaillant, égaré, incertain secrète autour de lui le malaise dont le monde extérieur (à travers ses structures historiques, politiques, philosophiques, mythologiques... trop souvent hostiles à la femme) est le complice efficient, coresponsable de la déception spéculaire et de sa survivance dans des comportements sociaux excessivement réservés, la faible appétence de pouvoir n'excluant d'ailleurs nullement l'héroïsme dans les situations ordinaires comme dans les extraordinaires. Mais les phases dépressives des textes n'ont pas de réelle autonomie, elles agissent à la façon de substances interstitielles dans un tissu lamellaire dont la structure est une juxtaposition ou une imbrication de plaquettes, d'écailles ou de poussières qui appartiennent tantôt à la réalité difficile que le moi affronte, tantôt à l'ordre intime du je idéal, cet enfant engendré par le stade du spéculum, cette image intérieure animée de toutes les expériences. On peut voir alors une restauration du lien avec le monde que le miroir avait compromis. C'est l'effet-Colette de l'écriture. De fait l'écriture, par son travail d'explication et de reconnaissance subjectives, qui est un travail de rapprochement du je idéal, pose des jalons, trace des itinéraires, décrit des parcours qui n'ont rien à voir avec la célébration d'une image apothéotique dans le miroir.

Côté hommes, l'image spéculaire et le moi qui en dérive supposent une permanence dont on a même du mal à penser qu'elle puisse recouvrir une turbulence subjective. Pourtant si on applique à ces formes relativement stables issues de l'expérience du miroir la méthode proustienne d'observation par le télescope, on aura des perceptions de plus en plus fines et saisissantes qui permettront de capter, au-delà des formes fixes patiemment sondées par le regard, les émois, les fantasmes et les remous à leur lointaine source. Plus la technique du télescope va s'affiner plus intenses seront les captations intérieures, plus miraculeuse sera la pêche dans les eaux stables du moi, toujours disposé à se laisser observer et traverser par

l'insistante lunette. Penché vers soi avec une perspicacité de plus en plus troublante, hors du commun et qu'on imagine harassante, l'écrivain au télescope entendra de plus en plus distinctement et avec des émois d'une vivacité de plus en plus exacerbée les pas de mes parents reconduisant M. Swann à la porte du jardin, le tintement ferrugineux, criard et frais de la petite sonnette, le bruit des pas de maman montant l'escalier. Pour que si longtemps après j'entendisse encore et avec une netteté accrue ce tintement, il fallait donc qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. Cette stabilité et cette permanence des eaux du moi qui conservent comme en un tabernacle les souvenirs des joies, des peines et des désirs assurent aux œuvres des hommes leur grandeur vertigineuse. Car il y a du vertige à considérer l'énorme étendue du temps passé au-dessous de soi, en soi, sous le moi, en moi, tissulairement uni au moi comme l'inconscient est uni au conscient.

Le moi de la femme n'occupe pas cette place de choix dans l'économie subjective et il ne sert de rien de descendre de plus en plus profondément en moi. Les heures du passé, les instants anciens sont infus dans le corps labyrinthique sexuel, ce corps qui justement n'a pas pouvoir de s'afficher — tout dans les eaux du miroir. Si mon moi m'élude je ne puis être attachée à lui et mon temps vécu et pensé n'est pas non plus attaché à lui. Mon temps vécu et pensé, au contraire, est attaché à ce qui n'est pas susceptible d'une aliénation spéculaire, à ce qui ne jouit pas d'un statut d'extériorité, à ce non-moi qui est le je idéal méconnu, sans permanence ni stabilité (distinct de mon image et de mon rôle), le je idéal diffus, idéal et idéalisé qui me constitue et qui occupe avec le temps dans mon corps une place accrue. Ce je intérieur, idéal et authentique est un petit héros secret, un « homunculus » doté de toutes les grâces et souvent confondu ou identifié avec l'enfant d'Epinal que l'on fut, à mille lieues du visage social de Psyché, décevant pour qui en mesure la valeur à l'aune de son désir. Et le désir de la femme, on l'a compris, est attaché à ce dieu caché, à ce « daimón » exigeant, source à la fois de sa faculté d'enthousiasme et de son mal-être dans le monde. « Et comme je me regrette » écrit Colette (*Les vrilles de la vigne*) en évoquant la fillette campagnarde qu'elle fut ; mais en même temps ce je idéal perdu, plein de beauté sauvage, d'innocence et d'orgueil au regard duquel celle qu'elle est devenue est jugée par Colette avec tant de sévérité, est toujours fondamentalement elle-même, sa substance de référence, originelle, incorruptible : « le même cœur obscur et pudique, le même goût passionné pour tout ce qui respire à l'air libre et

loin de l'homme — arbre, fleur, animal peureux et doux, eau furtive des sources inutiles [...], la même gravité vite muée en exaltation sans cause... Tout cela, c'est moi enfant et moi à présent. »

On pourra donc opposer de façon presque radicale, tout en prévoyant une infinité de positions intermédiaires, les deux illusions qui maintiennent vif, chez l'homme et chez la femme, le besoin d'écrire. L'illusion de *celui* qui écrit est de descendre de plus en plus profondément dans l'épaisseur du moi jusqu'à atteindre les couches les plus anciennes du temps et avec elles les territoires de l'inconscient que cet énorme épiderme du moi recouvre comme un amoureux jaloux ou comme un rival qui en souhaiterait secrètement la destruction. L'illusion de celle qui écrit est d'abandonner, le plus longtemps possible, sa peau d'âne sociale afin de se retrouver en compagnie de son enfant intérieur. Pour accéder à ces retrouvailles il n'y a pas un énorme travail à accomplir, il n'y a pas des montagnes d'épiderme à traverser, le moi spéculaire est une mince couche de peau que l'on dépose avec légèreté, dont on dépose sans difficulté ni regret le léger fardeau. On est alors tout à fait dedans, c'est-à-dire à même le corps-miroir et ses énigmes, à même ce labyrinthe d'organes, de sensations et de temps accumulé qu'est le sujet débarrassé de sa peau sociale. L'image d'une descente spéléologique de plus en plus profonde dans l'écorce terrestre du moi jusqu'aux sédiments les plus reculés du temps passé qui constitue ses prolongements souterrains, accolés à des souvenirs souvent inaccessibles, cède le pas à l'image d'une déambulation sur place dans un pays aux multiples sentiers dont on ne reconnaîtra jamais tous les mystères et qu'une fine peau, un fin apprêt seulement préserve du monde indiscret : « si tu suivais, dans mon pays, un petit chemin que je connais, jaune et bordé de digitales d'un rose brûlant, tu croirais gravir le sentier enchanté qui mène hors de la vie... Le chant bondissant des frelons fourrés de velours t'y entraîne et bat à tes oreilles comme le sang même de ton cœur, jusqu'à la forêt, là-haut, où finit le monde... C'est une forêt ancienne, oubliée des hommes et toute pareille au paradis... » Dans ce pays du corps secret, dans ce miroir du sujet, tout pourtant n'est pas paradis. Le tissu textuel squamifère, sans surface défensive, présente on l'a vu dans sa texture même des alternances parfois microscopiques où la réalité mondaine avec laquelle le moi fragile se confronte et la réalité fantasmatique dont le je idéal est enrobé constituent autant de poussières micacées contrastives. Ces intrications des deux systèmes tissulaires : les squamules qui couvrent les ailes légères du moi et celles qui composent le corps vibratile épais du je idéal font la base des grandes œuvres des femmes.

Ce qu'il m'importait aujourd'hui de montrer c'est l'espace-temps de la femme rendu visible dans ses textes. Le corps fantasmatique irisé et vibratile d'un je idéal toujours plus agile, plus attracteur, plus complexe ne cesse d'interférer avec les battements d'ailes de ce papillon hésitant qu'est le moi spéculaire de plus en plus dispersé et absorbé dans la forêt textuelle, cet agglomérat moléculaire où « je » et « moi » (« moi » qui tend à figer, « je » qui toujours meut) ne cessent de réagir l'un à l'autre.

Assia Djebar : une perception féminine du désert

Jeanne-Marie Clerc

Université Paul-Valéry, Montpellier III

L'expérience du désert inaugure, on le sait, l'histoire de l'ascétisme chrétien. L'expérience du désert, en imposant la solitude, la faim et la soif, est censée libérer du monde, libérer du corps, pour permettre une vie de l'âme plus intense. La question qu'on peut se poser est de savoir si la femme a une place au désert chrétien.

On connaît surtout le personnage de Marie-Madeleine, qui, au lendemain de la réforme grégorienne du XI^e siècle, a été redécouverte par l'Église soucieuse de purification. C'est dans cette optique qu'un Georges de la Tour ou un Philippe de Champaigne, parmi les peintres les plus célèbres, l'ont ainsi représentée comme l'image de la féminité pécheresse et mortifiée. En fait, ce personnage incarne le problème que posaient alors à l'Église ces filles d'Ève, pécheresses potentielles, dont la sensualité est un piège pour l'homme, comme en témoigne le parfum versé sur la tête du Christ et les longs cheveux avec lesquels Marie-Madeleine a essuyé ses pieds. Pour l'empêcher de nuire, cette pécheresse, il faut qu'elle devienne épouse soumise, au Christ ou au mari, pleurante et prosternée, selon la figuration symbolique qui en est donnée traditionnellement.

Toute autre est la représentation de la femme au désert donnée par l'Islam. C'est cette autre image, enseignée par la Bible, récupérée par le Coran, et actualisée par l'histoire de la femme en pays arabe, hier et aujourd'hui, que je voudrais opposer, à travers les textes de la romancière et historienne algérienne, Assia Djebar, à cette image de femme pénitente que propose depuis des siècles à la culture judéo-chrétienne l'image de Marie-Madeleine. En fait, la première femme au désert, — le vrai, pas la grotte de la Sainte Beume où la tradition veut que se soit retirée Marie-Madeleine, mais le désert d'Arabie, celui du sable et des dunes —, la première femme au désert, selon la Genèse, c'est Agar. Agar l'Égyptienne,

que la jalousie de Sarah obligea Abraham à chasser au désert avec son fils Ismaël. Ainsi, les fils d'Ismaël constituèrent le peuple arabe dont Dieu avait dit à Abraham : « du fils de la servante je ferai aussi un grand peuple, car il est de ta race ». C'est donc toute une communauté qui s'est constituée au désert, à partir d'Agar. Et les premières femmes de ce peuple furent d'abord, à l'égal des hommes, des combattantes du désert.

Assia Djebar a raconté ce destin des premières filles d'Agar, dans un roman qui, de son propre aveu, lui tient particulièrement à cœur, et qui est surtout un ensemble de récits inspirés de « la lecture », par l'historienne qu'elle est d'abord elle-même, « de quelques historiens des trois premiers siècles de l'Islam¹ », roman ou plutôt chronique intitulée *Loin de Médine*, et paru en 1991. Elle y détache, entre autres, la figure de Selma qui prend la place guerrière de son frère mort « dans les poursuites au désert », et qui va inaugurer la tradition des femmes « indomptables et rebelles », dont la Kahina est restée le plus bel exemple. Beaucoup de ces combattantes, cependant, choisiront de suivre Mohamed car lui, le premier, a proclamé, au nom de Dieu dont l'ange Gabriel vient lui révéler la parole, la dignité sacrée des femmes.

Devenues « voyageuses », elles traverseront le désert avec le Prophète quand il recevra l'ordre divin d'émigrer loin de La Mecque vers Médine, où il s'établira et mourra. D'autres, comme l'adolescente Oum Kaltoum, fuiront le domicile paternel et affronteront quasiment seules le désert pour rejoindre Médine, marchant des journées entières avec un serviteur. Le récit nous la montre se répétant avec violence : « Je suis libre ! Libre ! » et s'allongeant sur le sable « offrant son visage, ses cheveux, son cou renversé au froid de la nuit » (p. 161). L'insistance de l'auteure montre ici que ce corps, que la pénitence de Marie-Madeleine et de tous les ascètes chrétiens, a voulu mater au désert, au contraire s'épanouit au contact libérateur du désert, chez les femmes de l'Islam commençant.

Mais c'est bien la quête de Dieu qui les pousse au désert, à la suite de Mohamed. Assia Djebar évoque « ce jour de la révélation, ce jour où, à Médine, Dieu fit descendre la parole sur la protection des femmes qui viennent, même fugueuses, à l'Islam ». Le Prophète exaltera leur courage d'être sorties de leur maison et d'avoir bravé l'exil « ni pour un époux ni pour un bien de ce monde » (p. 167). Ainsi se constitue, dans les premières années de l'hégire, un peuple de femmes « migrantes » dont la vocation première, au nom de Dieu, est la mobilité au sein du désert. Ces filles d'Agar l'expulsée, choisiront elles-mêmes l'expulsion hors de la demeure

1. *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991, p. 52, *ibid.*, p. 196.

familiale pour tenter l'aventure d'un Dieu qui, à travers Mohamed, les entraîne au désert.

Mais Mohamed s'arrête et s'installe à Médine. Et Médine sera le piège qui se refermera sur elles. Devenu le « lieu du pouvoir temporel écarté irrévocablement de la lumière originelle » du désert, Médine symbolisera l'arrêt du nomadisme, l'installation et la transformation des voyageuses en épouses, interchangeable. Mohamed le premier prend la défense de sa fille, Fatima, contre la polygamie envisagée par son gendre : « Car ma fille, dit-il, est une partie de moi-même. Ce qui lui fait mal me fait mal ! » Pourtant, après le décès de sa première et unique épouse pendant vingt-cinq ans, Khadidja, lui-même se remarie avec Aïcha, « épouse préférée » selon la tradition, ce qui ne l'empêchera pas de convoler encore plusieurs fois, au grand désespoir d'Aïcha qui ne peut être mère. Ainsi les multiples co-épouses s'exilent l'une l'autre de l'espace intérieur qu'elles doivent partager, et où elles n'ont plus d'intimité que programmée et régie par l'époux seul maître et seigneur.

Lui qui a le pouvoir de les répudier, créant ainsi chez ces femmes issues de la Migration première un nouveau nomadisme, domestique en quelque sorte. La romancière évoque Oum Kaltoum se remémorant ces « années mobiles » à Médine durant lesquelles « elle a changé trois fois de demeure », épousée, veuve, remariée, répudiée, remariée encore... De sorte que l'exil et l'errance, après avoir été choisis pour Dieu, deviendront destin imposé, puis destin librement assumé par ces descendantes d'Agar, conscientes d'une « vocation » qui leur est propre. En témoigne l'histoire de Sirin la Copte, envoyée en cadeau à Mohamed par le patriarche d'Alexandrie et qui, redevenue libre après bien des années à Médine, passées dans l'ombre de Mohamed puis dans son veuvage, choisit, non de revenir à ses « lieux d'enfance » mais d'« aller encore plus à l'est : mourir à Basra, permanente, protectrice des servantes, des esclaves, des femmes sans appui¹ ».

« Ainsi, écrira plus tard Assia Djebar, dans une religion qui commence avec une émigration quasiment sacralisée, la femme devient une émigrante constante, sans point d'arrivée (...) une migrante. La plus belle dénomination en culture islamique² ». De sorte que le désert, c'est surtout, en culture islamique, le nomadisme, l'errance perpétuelle.

Les figures de femmes convoquées dans le roman suivant, le plus autobiographique, *Vaste est la prison*, se situent dans la continuité de celles de *Loin de Médine* : ce sont des figures de « fugitives » dont les corps en

1. *Ces voix qui m'assiègent*, pp. 49-50.

2. *Vaste est la prison*, p. 172.

mouvement déconstruisent les images stéréotypées, répandues dans la culture occidentale, surtout par la littérature orientaliste du XIX^e siècle, de la femme odalisque enfermée dans les harems. C'est Tin Hinan « l'ancêtre des Touaregs nobles du Hogar » menant à travers le désert une caravane féminine, c'est la propre grand-mère de la narratrice, descendue des montagnes du Dahra, où subsisteront les luttes contre l'envahisseur français jusqu'à l'indépendance, et, dans la ville de Césarée où elle s'est mariée, exilée de sa langue berbère que nul citadin ne comprend.

C'est sa mère, prenant le bateau pour aller voir son fils, « rebelle » prisonnier dans les geôles françaises, durant la guerre d'Algérie, et qu'elle finit par entrevoir un quart d'heure à la prison de Metz, loin, si loin de sa ville de Césarée devenue Cherrhell.

C'est elle enfin, la narratrice, héritière du long dépouillement de ces « femmes en mouvement », « ancrées dans ce désir d'être sur plusieurs lieux à la fois, malgré l'effort d'immobilisation que leur impose le mâle », dit le texte.

Ce dépouillement a fait progressivement de toute ces femmes les détenues d'un trésor purement intérieur, devenu pour la dernière génération « la simple mobilité du corps dénudé¹ ». Car la mère, pour venir en France a quitté le voile, ce qui se dit, en arabe, « être nue ».

En effet, peu après l'installation à Médine, l'oubli du désert a expulsé ces femmes de l'espace intérieur, par la polygamie, on l'a vu, mais aussi de l'espace extérieur où, à la suite de Mohamed fuyant La Mecque, elles avaient cru conquérir leur liberté. La sourate du voile sera énoncée par le Prophète pour les protéger de la calomnie dont fut victime injustement son « épouse préférée » Aïcha, accusée par la rumeur de l'avoir trompé. Ce commandement va enfermer leur corps dans une claustration « portative » qui annonce celle, plus radicale, du harem. Le verset 39 de la sourate 33 du Coran, en prescrivant au croyant d'obliger ses femmes à « laisser tomber leur voile jusqu'en bas (pour qu'elles ne soient) ni méconvenues ni calomniées » interdit qu'elles soient regardées, mais, en restreignant de plus en plus leur champ visuel, comme en témoigne aujourd'hui la véritable claustration visuelle des femmes d'Afghanistan leur interdira aussi de regarder librement cet espace devenu peu à peu le privilège des hommes.

Assia Djebar évoque la douloureuse actualité de cette image scandaleuse « qu'enfant j'ai vécu norme, écrit-elle : celle de cette *silhouette*

1. *Vaste est la prison*, pp. 286-87.

unique de femme rassemblant dans les pans de son linge-linceul les quelques cinq cents millions de ségréguées du monde islamique¹ ».

Et de chronique en chronique, remontant le fil de ces destinées de femmes, l'auteure tente de cerner l'origine de cette claustration matérielle et morale à laquelle les descendants du Prophète les ont peu à peu condamnées. C'est ainsi que sa fille Fatima mourra « dans le refus de Médine », parce que les successeurs de Mohamed, contrairement à sa parole expresse, lui contestent le droit à l'héritage paternel, inaugurant ainsi « une interminable procession de filles dont la déshérence de fait » trahira la parole du Prophète. Dès les lendemains de sa mort se manifeste la grande peur des hommes face à ces femmes fortes qui se sont avérées leurs égales dans la Migration et qui, dans leur fidélité désintéressée à la mémoire Mohamed, se montrent les témoins gênants de leurs basses querelles de succession. C'est alors que prend tout son sens le titre du livre *Loin de Médine*. Loin de Médine, toutes ces femmes soumises à une Loi forgée par les hommes et déformant la parole dictée au Prophète par Gabriel, pourront retrouver la liberté du désert des origines, celui où Agar a eu les yeux dessillés par Dieu et a vu le puits qui les sauva « elle et le petit », comme le raconte la Genèse.

Comme si le désert était la terre mère, celle des femmes par excellence, celle où les signes ténus de la vie élémentaire libèrent leur corps et donnent sens à leur existence d'expulsées, de fugitives, mais d'êtres libres, devant lesquels s'ouvre « le langage évident et secret du monde », selon la belle définition du désert de Mohamed Dib.

Assia Djebar donne une description qui lui est propre de cet exil d'Agar à travers le monologue poétique de « voix d'hier » évoquant

Agar dans le désert avant que ne jaillisse la source
Elle va et vient entre la première et la seconde colline
Elle danse, elle prie, elle délire, de tout son corps incontrôlé...
Elle va et vient dans les transes et le blanc de l'effroi.
Ismaël a soif, Ismaël va mourir...

Plus tard, une autre voix, celle d'aujourd'hui, fait écho au récit inspiré de la Genèse, témoignant de la modernité toujours actuelle du récit originel :

Filles d'Agar, dit-elle
dit toute femme dans le désert d'Arabie...
Oui d'abord descendantes de celle qui va et vient entre Safa et Merwa,
avant de nous savoir filles d'Ismaël...

1. *Loin de Médine*, p. 304.

Laissons les fils d'Ismaël — nos pères, nos fils, nos époux répudiateurs —
livrés à l'ombre opaque de leur propre père
Filles d'Agar, nous avons été, (...)
une seule fois expulsées à travers elle (...)
et depuis, dans un désert de la vie entière,
nous allons et venons, nous dansons...
toujours entre la première et la seconde colline¹.

Cette exaltation lyrique contribue à définir l'expérience féminine du désert comme une structure ternaire : l'expulsion d'Agar, l'errance éperdue qui devient danse, danse dans l'entre-deux des dunes qui entourent le puits encore inaperçu, et qui deviendra source de vie. Ces trois éléments constitueront la structure profonde de son œuvre postérieure et surtout de la réflexion qu'elle a tenté de mener sur cette œuvre à travers une thèse soutenue sous ma direction en 1998 et publiée sous le titre *Ces voix qui m'assiègent*².

On peut considérer cet ouvrage comme l'explicitation du message profond qui sous-tendait plus ou moins consciemment cette œuvre, sinon depuis ses débuts, du moins depuis son premier film, puisqu'Assia Djebar a été la première femme cinéaste algérienne.

Ce thème de l'expulsion, comme destin imposé aux filles d'Agar, se transmet jusqu'à l'actualité présente, à travers son évocation des femmes de l'immigration, ces « étrangères étrangères » comme elle les appelle : « ces Maghrébines en région parisienne dont j'entends dans le métro des bribes de dialogue ». Mais ce sont aussi toutes « ces émigrées du présent européen » prolongeant l'exode des familles juives fuyant les ghettos d'Europe centrale ou l'exil arménien des années vingt. Ainsi se multiplie la descendance d'Agar, dans une « sororité » qui dépasse les ethnies, à travers « les histoires répétitives de ces anciennes migrations » où les mères sont des figures éternellement renouvelées de la fuite au désert. La mère, restée étrangère bien souvent dans le pays d'accueil dont elle apprend rarement la langue, devient peu à peu pour l'enfant d'émigré cette figure de la patrie perdue devenue absente, et s'opposant à la présence du pays d'accueil. La romancière, invitée pour une conférence à l'Université de Sherbrooke, au Québec, pays par excellence de migration et de multiculturalisme, évoque ce « tangage fragile », ce « déséquilibre », ce « risque sournois de vertige » qui guette l'enfant de l'immigration, écartelé entre ces deux pôles où plongent ses racines d'hier et celles d'aujourd'hui³.

1. *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 199.

2. *Ces voix qui m'assiègent*, p. 45.

3. *Vaste est la prison*, p. 331.

Mais c'est aussi à elle qu'elle pense, « fugitive et ne le sachant pas », selon la définition qu'elle donne d'elle-même dans *Vaste est la prison*, après avoir retracé l'héritage d'errances successives que lui ont légué ses ancêtres : « mon sable à moi sur les décennies s'effeuille dans la voix de sable des ancêtres », écrira-t-elle plus tard, évoquant une fois de plus l'image-clé qui revient comme un leitmotiv tout au long de son œuvre poétique, romanesque et cinématographique : celle des grands-mères transmettant la mémoire de la tribu au cercle des petits-enfants accroupis autour d'elle et l'écoutant fascinés.

La parole des conteuses est « le sable (qui) en perles noires s'écoule ». Ainsi, le désert inscrit dans la parole sa fluidité impalpable et mouvante où s'enracine l'errance de celles qui la prononcent. Se situant dans cette tradition orale, c'est en tant qu'écrivain qu'Assia Djebar tente de la prolonger.

On retrouve constamment sous sa plume des expressions comme « écriture de transhumance », « écriture voyageuse », « écriture fugitive ». L'exil imposé par le destin personnel, la double acculturation, arabe et française, puis l'impossible retour au pays natal aujourd'hui déchiré, se sont transmués en vocation d'écrivain assumant volontairement l'enracinement impossible, qui se traduit dans l'écriture par une négativité volontaire :

« Je veux fuir. Je veux m'effacer. Effacer mon écriture » lit-on dans *Vaste est la prison*¹.

Or, il n'est pas indifférent que dans ce dernier livre, le souvenir de son premier film, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, réapparaisse sous forme de sept chapitres retraçant quelques grandes étapes du tournage, et réintroduisant au sein de cette réflexion sur l'écriture silencieuse, le thème de l'image aveugle découvert pendant le tournage.

C'est en effet une nouvelle forme d'écriture dont elle fait l'expérience avec la caméra et qui continuera à imprégner son écriture avec les mots quand elle reviendra au roman. « La caméra doit enregistrer le silence de mes prunelles, » raconte-t-elle plus tard en évoquant cette étape-clé de sa carrière de créatrice. Ce qu'elle appelle « l'image-son » sera pour elle, paradoxalement, enregistrement du silence et captation du non visible. La caméra lui a permis une recherche de cet au-delà des évidences sensibles que la parole, écrite dans la langue de l'Autre, le Français, le colonisateur, masquait. Grâce à la caméra, a pu se dire ce qui n'était qu'obscurément pressenti :

1. Cf. Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djebar : écrire, résister, transgresser*, L'Harmattan, 1997.

Telle fut ma manière d'aborder l'image-son : les yeux fermés pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés...

Ainsi, ce que lui enseigne la pratique de la caméra, c'est que le but n'est pas de montrer mais de rendre perceptible ce qui est au-delà de l'évidence sensible et qui forme la trame inexprimée de nos existences profondes. En quête de ce qu'elle appelle « le murmure sous l'image », la cinéaste donnera naissance à une nouvelle romancière dont l'œuvre écrite, rompant avec sa première manière, s'enracinera dans un ailleurs de la parole où les mots suggèrent les traces incertaines laissées dans le sable de la mémoire par ce qui n'est plus, par ceux qui ne sont plus. Venue d'un passé ancien transmis par le chuchotement des aïeules, l'écriture, comme l'image, est aspirée vers le silence, c'est-à-dire, peut-on croire, vers cette zone secrète où les mots, les sons et les formes ne valent plus que par l'empreinte muette qu'ils laissent derrière eux¹.

Assia Djebar la « fugitive » est bien fille d'Agar dans la mesure où son écriture progresse vers le désert d'un dépouillement essentiel, un « silence de l'écriture », où ce qui compte tient moins à ce qui est dit qu'aux échos secrets éveillés en chaque lecteur par ces traces fugitives qui appellent ailleurs.

Mais la cinéaste/romancière est aussi fille d'Agar dans la mesure où, comme elle, elle va et vient dans l'entre-deux, non des collines du désert, mais des langues, mais des cultures. *L'Amour la fantasia* s'achève sur l'hommage rendu au second père que fut pour l'auteur, au long de ce récit de la quête des origines, le peintre Eugène Fromentin. Une phrase de son livre *Une année dans le Sahel* sert d'exergue au roman. Le premier, il inscrivit la cité arabe de Cherchell, ancienne Césarée, lieu de naissance de l'auteure, dans un récit français. Un siècle avant son père nourricier qui fut instituteur à l'école française, ce premier père spirituel a accompli, grâce à l'écriture, grâce au pinceau, le premier mélange des cultures et des races sous le signe de la reconnaissance et de l'estime de l'Autre, l'Arabe conquis et toujours montré comme inférieur jusque là. À l'image inaugurale du roman évoquant la double appartenance culturelle du père « un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen », répond « la silhouette paternelle », comme elle la désigne, du peintre français, devenu, au contact de la lumière algérienne, le transmetteur des premières images des ancêtres, « complices attristés de sa mélancolie ». L'entre-deux devient ainsi métissage, et ce « territoire de langues entre deux peuples », cet « entre-deux langues » où se trouve Assia Djebar

1. Gn, 21, 8-21.

comme écrivain depuis trente ans, lui est, dit-elle, un « tangage-langage » fidèle à sa vocation de « fugitive ».

C'est ainsi que le désert d'Arabie où a fui Agar est devenu déterritorialité de l'exilée toujours en partance pour d'autres lieux mais aussi et surtout ce lieu improbable où sa parole

se noue et se noie
désert sans détour
désert et détours...

Car, dit-elle, nous sommes d'hier et d'après-demain.

Telle est bien peut-être la condition de ces écritures nouvelles qui surgissent aujourd'hui, fruit des expatriations multiples causées par les conflits sanglants qui déchirent le monde et qui acculent nos « cultures ataviques », comme dirait l'Antillais Rafaël Confiant, à s'ouvrir à l'Autre. Un autre qui nous est d'autant plus étranger qu'il vient de cet ailleurs complexe, fruit des métissages divers suscités par l'expérience de l'exil et du désert traversé pour survivre.

Cet ailleurs introduit dans nos certitudes héritées de vingt siècles de culture reconnue, archivée, le tangage de cette « danse » entre les pays, entre les ethnies, entre les cultures qui remet en question ce que nous croyions acquis et nous invite à renouveler notre image du désert. Non plus celui où l'on expulse le bouc émissaire pour affermir la communauté, selon la thèse de René Girard à laquelle répond l'Agar biblique, mais celui né de l'exil imposé par les soubresauts douloureux de l'histoire actuelle, d'où nous parviennent les appels à un ailleurs de la culture et de l'esprit, qui ne peut que nous enrichir.

Cuatro lenguajes de género

Alicia Redondo Goicoechea

Universidad Complutense, Madrid

El artículo que presenté el año pasado, publicado en *Genres I*, planteaba lo difícil que fue para mí la consecución de una mirada femenina sujeto, que cambiara el papel tradicional de objeto que nos había otorgado la cultura y el arte occidental durante siglos. Allí reflexionaba sobre el arduo proceso que había significado la elaboración de esa mirada propia, que sirviera para expresar con libertad mi visión del mundo. Es, justamente, este paso femenino de objeto a sujeto el que, a su vez, califica John Berger, en sus dos libros sobre la mirada en el arte y la publicidad, como un cambio epistemológico muy importante para el siglo XX.¹ Alcanzar esa mirada ha sido difícil, y lo suele ser todavía en España para las mujeres de mi generación, porque no existimos en la sociedad como una identidad propia ni como un orden simbólico reconocido.

También entonces me congratulaba de que este camino personal de afianzamiento de la identidad femenina fuera adquiriendo presencia social, y, a su vez, coincidiera con el que habían iniciado otras razas, clases sociales y culturas en busca de un espacio cultural propio, en una Europa en donde aumentaba la tolerancia y el respeto hacia lo diferente.

Sin embargo, los acontecimientos desencadenados desde entonces han congelado este optimismo, pues desde los atentados del 11 de septiembre y sus consecuencias en la política mundial (la invasión de Afganistán, la guerra entre israelíes y palestinos, o el avance de la ultraderecha, tan de actualidad en Francia), se han manifestado síntomas alarmantes de un claro retroceso de todas estas actitudes de libertad, respeto y solidaridad que con tanto esfuerzo se han ido gestando en Europa a lo largo de los siglos. No obstante, este retroceso no hace sino confirmar que el camino de la profundización democrática sigue siendo el que defiende la plurali-

1. John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000 (1972) y *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001 (1980).

dad y sus valores, mientras que el de los autoritarismos es claro que va por otros derroteros. También veía, en el citado artículo, cómo la consecución de una mirada femenina propia exigía haber armonizado las tres instancias que configuran la identidad sexual de cada individuo, a saber: la fisiológica, la social y la individual. En la primera de ellas, la fisiológica o anatómica, que voy a llamar el cuerpo, es donde instalo ahora lo que denomino, de forma metafórica, la mirada, es decir, la epistemología desde donde conocemos la realidad; en la segunda, la instancia social es donde están los lenguajes o, metafóricamente, la voz; y, finalmente, en la tercera, la instancia individual o querencia, es la que se corresponde con los plurales y múltiples discursos individuales.

En el cuerpo sexuado como mujer u hombre, es donde muchos investigadores biomédicos instalan también las causas de la hetero y de la homosexualidad ya que consideran las opciones sexuales como provenientes de la herencia genética, lo cual no impide que la expresión sexual de estos cuerpos sea únicamente dual por eso hablo de dos únicas miradas, de dos epistemologías fundamentales que se corresponden con las de mujer y hombre en todas sus variantes sexuales.

En cambio la segunda opción, la perspectiva social a la que llamamos género, responsabiliza a la sociedad (familia, escuela, amigos, juegos informáticos, T.V., cine, libros) de la orientación sexual de cada persona, puesto que, después de ser definido por todo un entorno en los años clave de la infancia, como niña o niño, se llega a la adolescencia con una definición genérica totalmente marcada, como señaló la pionera Simone de Beauvoir. En esta opción social es donde instalo los cuatro lenguajes o voces que corresponden a las cuatro opciones sexuales fundamentales que son las hetero y homosexuales tanto femenina como masculina. Desde esta perspectiva, más aleatoria, es desde donde analizan el género los Gay y Queer Studies, que definen las opciones sexuales como sociales y, por tanto, algo que puede ser cambiado por la voluntad de los sujetos.

Por eso defienden como muy importante la opción personal, a la que el año pasado llamé querencia. Esto hace que, en gran parte, dependa también de la voluntad de cada individuo, hombre y mujer, el hecho de aceptarse racional y afectivamente, como perteneciente al cuerpo sexuado y a los hábitos sociales que le han definido desde la infancia, como hombre o mujer heterosexuales. Desde esta tercera perspectiva individual, la instalación sexual tiene mucho que ver con la relación que cada persona haya tenido con su madre y su padre. De tal manera que, en el caso de algunas mujeres y hombres, un rechazo profundo a la figura materna (o paterna en el caso de los hombres), puede llevar a instalarse sexualmente en opciones homosexuales, y también, en otros casos, una identificación

excesiva de la hija con el padre (o del hijo con la madre), podría llevar aparejada la desaparición del espacio simbólico de un otro diferente al padre (o diferente a la madre) lo cual permitiría, únicamente, la instalación de un «otro» de idéntico sexo.

Quizá la combinación de estas tres instancias, y en diversos grados según las personas, sea la fórmula más acertada; pero sea cual sea la explicación que escojamos, cuando en una mujer o en un hombre no coincide su cuerpo y género con su querencia, se abre ante ella o él una disyuntiva profunda que si no se resuelve puede ser causa de enfermedades de todo tipo, especialmente psicológicas. La solución de esta disyuntiva suele llevar a la instalación en otras formas de feminidad o masculinidad como la homosexualidad o el lesbianismo, opciones tan válidas como la anterior aunque todavía no exentas de resistencia social, así como a la producción de múltiples discursos individuales que transitan por otras fórmulas intermedias.

Una parte de la psicología social, al estudiar esta situación, la ha resuelto insistiendo en la existencia de tres géneros para los seres humanos a los que denomina: masculino, femenino y ambiguo¹ (que otros autores prefieren calificar de neutro). Esta es la formalización tripartita que aceptaba el año pasado; sin embargo, el proceso de reflexión y lecturas mantenido desde entonces me han hecho pensar que hablar de tres géneros no aclara el problema porque la voz homosexual masculina es muy diferente a la lesbiana. Por eso prefiero hablar de cuatro lenguajes de género, aunque defienda sólo dos miradas. En resumen, creo que entre los seres humanos hay dos miradas o epistemologías sexuales cualitativamente diferentes que son la femenina y la masculina y, dentro de ellas, cuatro lenguajes o voces, que, a su vez, engendran multitud de discursos diferentes.

Adelantando lo que voy a exponer en las páginas siguientes pienso que una mujer lesbiana,² más que constituir una epistemología diferente frente a otra mujer heterosexual, lo que constituye es un lenguaje diferente, y lo que hace es instalarse en las fronteras del sexo femenino más alejadas simbólicamente de los hombres, pero no restándole feminidad sino, justamente, añadiendo a su condición de mujer un plus de feminidad en tanto que vuelve su deseo hacia su propio sexo, lo cual sucede igualmente en el caso de los hombres homosexuales.

Este último caso es más conocido, puesto que los periódicos están llenos de artículos en los que, en vez de analizar el lenguaje homosexual masculino como un plus de masculinidad, es decir, una mirada masculina

1. Juan Fernández coor., *Género y sociedad*, Madrid, Pirámide, 1998.

2. Con mi admiración hacia Adrienne Rich, «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana» en *Sangre, pan y poesía*, Barcelona, Icaria, 2001 (1986).

instalada en otro lenguaje, se insiste, en cambio, en la parte femenina de esta mirada, como sucede, por ejemplo, con *Hable con ella*, la última película del director de cine Pedro Almodóvar.

Este director, en mi opinión, mira como un hombre requetehombre puesto que sólo le gustan sexualmente los hombres, lo que sucede es que su lenguaje es diferente al habitual, y al proponer su modelo masculino de actuación, se aleja del modelo tradicional y utiliza muchas características más propias de las mujeres que de los hombres, pero eso es otra cosa. «Los homosexuales somos un lenguaje», dice Alvaro Pombo,¹ de acuerdo, pero lo que este lenguaje expresa es siempre una mirada masculina del mundo, separando, claramente, la visión de la voz, como sucede en los análisis de la narratología.

Los personajes hombres de Almodóvar se comportan más cercanos a las mujeres que a los modelos tradicionales de hombre, por suerte para ellos, pero, a costa de que sus personajes mujeres sean malas, dominantes, feas, odiosas *vagina dentata*, e, incluso, que estén mejor mudas, o más aún, muertas,² no sea que les de por responder, como hemos podido observar en su última película *Hable con ella*. Una hermosa película, no hay por qué negarlo, pero que no deja espacio apenas para la identidad femenina.

Quizá este pequeño Mediterráneo no sea nada más que una confusión aparente e intencionada del mercado, o un caso sólo de España que continúa con su machismo, pensaba yo en un principio, pero mi sorpresa ha sido mayúscula ante la aceptación entusiasta que ha tenido esta película en la crítica francesa, o al menos, eso decía el periódico *El País* que, en su página final y a todo color, señala: «Unánimes elogios de la crítica ante el estreno de *Hable con ella*» y dentro del artículo se leía: «De momento aún no se ha dejado oír ninguna voz discordante»;³ ¿donde estábamos las mujeres?

Una opinión aparentemente unánime de esta película es, cuanto menos, sorprendente, ya que en ella las mujeres estamos muy mal tratadas, y pienso, en consecuencia, que es una obra que tiene una evidente doble lectura de género, según se atienda a los personajes hombres, que mejoran sensiblemente a los modelos habituales, o a los personajes mujeres, que empeoran visiblemente. Esta aparente unanimidad crítica, pienso

1. *El País*, 16 de Marzo de 2002, La Cultura, p. 38.

2. Una vez más la misoginia agresiva de frases como: «La mujer buena es la mujer muerta» definición acuñada por Judith Fetterley en *The Resisting Reader*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978. Véase también Lucía Etxebarria y Sonia Puente, *En brazos de la mujer fetiche*, B., Destino, 2002.

3. *El País*, 11 de Abril de 2002, p. final.

que puede deberse a que está vista sólo por miradas masculinas, o, lo que es lo mismo, por ojos que ven masculinamente, aunque sean de mujeres, ya que, habitualmente, sólo vemos bien, en el cine o en la literatura, aquellos personajes con los que nos identificamos, que suelen ser los que hacen el papel de protagonistas sujeto, los «buenos», para entendernos, y que, habitualmente, son desempeñados por personajes masculinos.

Un ejercicio crítico que es indispensable en estos casos, tanto para espectadoras de cine como para lectoras (en el caso de la literatura), es ver la película o leer el libro una segunda vez fijándose y tratando de identificarse con los personajes «malos», casi siempre mujeres, que desempeñan el papel de objeto, de forma que permitamos lo que se ha definido como «una lectura otra» dando una segunda oportunidad a los personajes mujeres. Además de esta lectura de género, otras películas o novelas exigirán «lecturas otras» que traten de ver también, desde otras razas y otras clases sociales o culturas diferentes a las del propio personaje masculino protagonista o a las del sujeto espectador o lectora.

La mirada nace en el cuerpo, pero no en el cerebro racional si no en el deseo amoroso.¹ El deseo creo que es la raíz más importante del quehacer artístico (unido a la búsqueda de conocimiento), y, en consecuencia, la definición sexual de ese deseo se instala en lo más profundo de nuestro existir, en todos los sentidos de nuestro cuerpo, entre ellos, en el olfato, con sus feromonas incluidas, y, desde luego, en nuestra mirada, o, si se quiere, en nuestra epistemología. La «quête», la búsqueda que constituye una obra artística, nace marcada por nuestra epistemología sexual, a la vez que por algunas otras cosas más. Lo señala Woody Allen cuando afirma, junto con los psicoanalistas, que el arte es producto del inconsciente y de sus pulsiones y deseos y no de la razón.² A este respecto, es un dato significativo que el nombre que Pedro Almodóvar ha puesto a su productora sea El Deseo S.A.

Volviendo a *Hable con ella*, es una película que se abre con un título claramente encubridor del mensaje misógino que destila. Por ejemplo, en el episodio intercalado a manera de película de cine mudo, una vagina gigante engulle literalmente a un hombre miniatura, fantasma masculino de castración y variante del motivo medieval de la *vagina dentata*; y, en el conjunto de la película, las mujeres son tan objeto que son literalmente manipulables, pues están inconscientes, semi muertas, tendidas en una cama de hospital y en coma, momento en el que, como dice el título de la película, hay que hablar con ellas, ya que, naturalmente, no pueden

1. Escribir y leer como acto erótico es lo que también defiende Jonathan Franzen en *El País*, 4 de Mayo 2002, La Cultura, p. 28.

2. Entrevista en *El País* del 1 de Mayo de 2002, La Cultura, p. 33.

responder; o incluso hay que violarlas, pues este parto forzado es el que, misteriosamente, las devuelve a la vida.

La lectura de estas relaciones amorosas como necrófilas, y de estos personajes mujeres como meros fetiches sexuales, aclara en gran manera su interpretación. Esto es lo que han demostrado, con respecto a otras obras, Lucía Etxebarria y Sonia Puente, en el citado ensayo *En brazos de la mujer fetiche*, al analizar a la mujer cosificada como objeto sexual, es decir, fetiche, como el modelo más frecuente de mujer que propone la literatura desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, y, desde su invención, también el cine.

Por otro lado, en la citada película de Almodóvar, las cualidades típicas femeninas están incorporadas por personajes hombres que lloran y aman hasta el suicidio, mientras que las mujeres aparecen como toreras valientes y feas, bailarinas creativas y feas, o jóvenes meros objetos de amor de los hombres. La defensa, que plantea la película, de un nuevo comportamiento masculino no sería criticable si no comportara, a la vez, junto con la mayor libertad sentimental y amorosa para los hombres, una mayor esclavitud para las mujeres.

No habría incluido este comentario de la película en este trabajo, si no hubiera sido presentada por la prensa española, y por el propio Almodóvar, como una película femenina. La falta de respeto a la identidad femenina se sigue dando con total impunidad, y es bastante común olvidar, cuando interesa a los hombres, la realidad compleja que supone ser mujer en sus tres instancias y procurar borrar, por ejemplo, las diferencias del cuerpo femenino hasta intentar hacerlas inexistentes, mientras que nunca se olvidan estas diferencias cuando se trata de mujeres lesbianas que, en la cultura masculina, nunca son hombres.¹ Cada cual puede elegir el lenguaje de género que quiera, faltaría más, pero sin agredir o eliminar el espacio del otro. Las miradas, insisto, son dos y bien distintas, aunque los lenguajes sean cuatro y los discursos puedan ser muchos más. Las que nos hemos opuesto mayoritariamente y desde siempre a la cultura masculina tópica del poder, la competitividad, el dinero y la guerra hemos sido habitualmente las mujeres, aunque todos los que quieran sumarse a esta opción son bien venidos, siempre que sea sin empujar, sin mentir, sin violar y sin matar ni matarse, señor Almodóvar.

1. Unas diferencias corporales imborrables, pues todos sabemos que es imposible la maternidad en un cuerpo de hombre, ni implantarle unos ovarios y sus complejíssimas funciones, aunque algunos lo disfracen con la posibilidad de transformar el exterior del cuerpo masculino con tratamientos hormonales para aumentar los pechos y con operaciones quirúrgicas para fabricarle vaginas artificiales. Diferencias enraizadas en lo más profundo de la reproducción humana que contiene opuestas marcas biológicas, pues bien opta por la cantidad, en el caso de los espermatozoides, o bien por la calidad, en el caso de los óvulos.

La mirada femenina, en general, no quiere matar al tú sino recibirlo, hacerle un sitio al lado, esa es la característica esencial de nuestra «mirada tuerta», como la define Montserrat Roig,¹ que es siempre dual, ya que mira con un ojo hacia dentro y con otro hacia fuera, lo cual le hace observar el mundo exterior desde dentro, y, por eso, involucrarse personalmente en lo que ve, con una clara conciencia de la existencia del otro, y, por tanto, de cierta responsabilidad hacia lo que sucede fuera del propio yo. Una mirada «doble» defendida como el privilegio epistémico femenino, aunque Luisa Muraro lo explica quizá mejor como el *cerco de carne*: vivencia femenina doble o triple mi madre, yo, mi hija etc.²

En este nuevo siglo se están borrando, sin duda, muchas diferencias sociales, y me parece estupendo que así sea, y que ya no sea cosa sólo de mujeres el cocinar y sólo de hombres el ir al fútbol, pero conviene no olvidar lo que hacen la mayoría de los hombres y lo que hacen la mayoría de las mujeres y ser respetuosos y no invasores. Poder elegir no debe significar elegir el modelo de continuar aplastando al otro, porque entonces no habremos dado ningún paso adelante en el proceso de respeto y solidaridad que exigimos muchas mujeres y hombres. No olvidemos que asumir la perspectiva de alguno de los múltiples y diferentes tú es el objetivo cultural más importante de la humanidad, expresado hasta en los viejos refranes castellanos, como el que sentencia: «Uno piensa el bayo (léase caballo) otro el que lo ensilla».

Volviendo a la voz homosexual masculina, la opinión de Alvaro Pombo, en parte citada, es más completa: «Los homosexuales somos un lenguaje» y añade a continuación: «Tengo algún amigo que si por ejemplo me oye decir que el amor entre heterosexuales es una cosa sana inmediatamente me riñe: “¡Te estás desmovilizando!” . Tampoco es eso, creo yo». Pues no, efectivamente, tampoco es eso.

Defender la diferencia entre visión, voz y discurso me permite hablar de dos únicas miradas aunque éstas puedan expresarse en cuatro lenguajes y plurales discursos. Sólo veo dos epistemologías fundamentales que son la masculina y la femenina, con sus dos formas diferenciadas de ver el mundo; lo que sí existen son cuatro lenguajes fundamentales que sirven para expresar bien a una mujer que dirige su deseo hacia los hombres o

1. Montserrat Roig, *Dime que me quieres aunque sea mentira*. Sobre el leer y el escribir, Barcelona, Península, 2001.

2. Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y HORAS, 1994, pp. 73-88. Carmen Magallón «Privilegio epistémico, verdad y relaciones de poder. Un debate feminista sobre la epistemología del *Feminist Standpoint*» en M. J. Barral y otras, *Interacciones ciencia y género*, Barcelona, Icaria, 1999, pp. 63-80.

bien hacia otras mujeres, y, a si mismo, a un hombre que expresa su deseo hacia las mujeres o, por el contrario, hacia otros hombres.

Una mujer lesbiana no se hace hombre en el deseo porque le gusten las mujeres, sino que, justamente, se aleja simbólicamente de los hombres; otra cosa es que, en algunos casos, elija comportamientos masculinos, de la misma manera que un hombre homosexual no se hace mujer en su deseo por los hombres, sino que se aleja de las mujeres, aunque imite ciertos comportamientos femeninos.

Las fronteras simbólicas de género, en las que se instala la homosexualidad, pienso que refuerzan la separación del otro género y no el acercamiento, a pesar de que es lo que se dice habitualmente. La forma de representar gráficamente esta ubicación simbólica es, en un plano horizontal y de izquierda a derecha: mujer lesbiana, a continuación mujer hetero, más a su derecha hombre hetero y, finalmente, hombre homosexual, situando en los extremos más alejados a mujeres lesbianas y a hombres homosexuales.

En todo caso, lo que pretendo con esta descripción espacial simbólica es poner de manifiesto una relación entre los géneros que muestre el deseo sexual como el elemento más profundo y definitorio de su constitución y de su propia epistemología, y, a la vez, a este deseo como el origen de la creación artística.

Centrándome ahora en voces y discursos femeninos, en otro trabajo he hablado de algunas diferentes formas de hacer literatura que han tenido las mujeres, es decir, de algunas variaciones que encontramos en la literatura de mujeres durante los últimos doscientos años.¹ En mi análisis, estos distintos discursos dependen, justamente, de la menor o mayor conciencia que tengan las escritoras de su propia feminidad y, por tanto, de su visión de menos a más femenina. Por eso he hablado de cuatro categorías de literatura de mujeres: disfrazada, la que oculta intencionadamente su feminidad; y, ya siguiendo a Showalter, *femenina*,² la que confirma el papel objeto de la mujer en el universo patriarcal; feminista, aquella que polemiza con este papel de objeto y lucha por un papel de sujeto; y, finalmente, de mujer, la que se acepta a si misma como sujeto y defiende, además, una visión femenina propia y diferente de la masculina, que se

1. «Théorie littéraire: féminisme, polyphonie et un peu d'histoire», en Annie Bussièrre-Perrin, Coor., *Le roman espagnol actuel. Tendances & Perspectives, 1975-2000*, vol. II, CERS, Montpellier, 2001, pp. 383-405, y en «Introducción literaria. Teoría y crítica feministas», en Cristina Segura Grañó *Feminismo y misoginia en la literatura española*, Madrid, Narcea, 2001, pp. 19-46.

2. Elaine Showalter, *A literature of Their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1977. Uso *femenino* en cursiva cuando defino la acepción de lo femenino patriarcal.

propone explorar en sus distintas manifestaciones pero siempre desde opciones heterosexuales.

Hoy quiero añadir, con objeto de completar este panorama de voces femeninas, una nueva voz lesbiana a la que considero un lenguaje propio, con muy diferentes discursos individuales, justificándolo con el análisis de dos obras: *Solitario de amor*¹ de Cristina Peri Rossi, de 1988, y *De todo lo visible y lo invisible*² de Lucía Etxebarria de 2001. Dos novelas muy diferentes entre sí, pero, en ambos casos, con personajes femeninos plurales, y dos autoras que se confiesan lesbianas, bien lo sean realmente o bien lo asuman como postura de reivindicación política.

La más reciente de ellas, *De todo lo visible y lo invisible*, es la última novela, por el momento, de Lucía Etxebarria, con una protagonista mujer, Ruth, con nombre de mujer fuerte de la Biblia, y que nos ofrece unas opciones sexuales plurales, que varían sucesivamente a lo largo de la novela, pero que lo que busca fundamentalmente es cierta autonomía sentimental frente a los amores dependientes que la dominan. Es un personaje complejo que se plantea seriamente la vida, la muerte y dios; una mujer depresiva y neurótica, amorosa y artista, con muy baja auto estima, que mantiene relaciones amorosas masculinas y femeninas pero muy dependientes, y que, al final de la novela, después de luchar con denuedo por su liberación de las drogas y el alcohol así como por su independencia amorosa, las consigue, en cierto modo, como expresa el cierre de la novela: «soy un árbol, un ente perfecto, el eje del mundo. estructura suficiente y completa», lema con el que termina la obra.

Lo importante de este personaje no es que el objeto de su amor sean hombres o mujeres, sino el hecho de ser capaz de amar con cierta autonomía. Y si bien es cierto que los personajes hombres del texto están vistos de forma un tanto negativa, excepto el amigo homosexual y amante ocasional del final de la novela, en ningún momento se pretende ocupar ningún papel masculino, sino, justamente, otra forma nueva y más libre de comportamiento amoroso femenino. Lo que nos ofrece esta novela es una mirada femenina expresada en la voz de una mujer que busca variadas formas de amor, pero, sobre todo, busca formas amorosas que sean menos alienantes y, en todo caso, que no constituyan el único centro de la vida de una mujer.

No obstante, a pesar de sus méritos, es llamativa la doble visión extremista que existe sobre esta autora: Una positiva, la que tienen muchos de sus lectores, y no sólo lectoras, y, otra negativa, la que ofrece la mayor

1. Barcelona, Lumen, 1988.

2. Madrid, Espasa, 2001.

parte de los medios de comunicación, que, en cambio, alaban tan estridentemente las películas de Almodóvar. La opinión de muchos lectores, entre los que me cuento, valora su narrativa y también su compromiso político y ético que le lleva a hablar con libertad de temas tabú, como el de la opción sexual lesbiana, o a situarse públicamente en contra de alguno de los mayores poderes fácticos del mundo de la información y la cultura de este país, y eso, entre otras cosas, le ha supuesto un pésimo cartel en los medios de comunicación. La propia autora lanza sus más duras reflexiones contra el mundillo literario, a la vez que define su obra como política y religiosa y expresa claramente quién es, por qué y para quién escribe, en su libro de ensayo *La letra futura* de utilísima lectura para escritoras, críticos y público en general.¹

La segunda de las novelas que he citado, *Solitario de amor*, está escrita por la escritora uruguaya y española Cristina Peri Rossi que se confiesa abiertamente lesbiana. En esta obra, no sólo no se menosprecia el papel masculino, sino que el protagonista de toda la novela y, a la vez, la voz privilegiada de la misma es, justamente, la de un personaje hombre. Lo que la novela plantea es una historia erótica, dominada por un amor obsesivamente absoluto y posesivo, lo cual le permite reflexionar sobre el deseo imposible de la fusión amorosa total. Una locura de amor que conduce a la soledad total del amante, pero, en todo caso, no a la muerte, como sucedía en la película *El imperio de los sentidos*.

Como señala la contraportada del libro: «El centro de esa pasión amorosa es Aída, el eje de toda la obra, no sólo su persona, sino especialmente su cuerpo, sus gestos, sus olores, sus secreciones, sus vísceras, sus palabras». Y eso es lo que sorprende como lectora, que una visión tan profundamente femenina se los regale la autora a un personaje hombre (justo lo contrario que hace Almodóvar que minusvalora los papeles femeninos), en una obra que analiza lo que significa el amor como adicción, el amor como droga dura, centrado en el cuerpo de la amada de la que necesita cada vez mayores dosis de cuerpo y presencia, a la vez que va alejándose de un mundo social exterior que ha sido creado por el desamor.

De todas maneras, muchas lectoras perciben inmediatamente que la visión y la voz de este personaje masculino no se sostiene coherentemente como tal, que es sólo una máscara de otro lenguaje, de una forma femenina extrema de ver y sentir el cuerpo de mujer en una pasión absorbente y total. En este caso la autora lesbiana, Peri Rossi, ha agrandado la posibilidad sentimental de su personaje masculino, como Almodóvar, aunque con valor opuesto; ya que Peri Rossi que es mujer, aún tratando de no me-

1. Barcelona, Destino, 2000.

nospreciar a la mujer, la sigue manteniendo, en esta obra, como objeto amoroso, mientras que regala el papel de sujeto protagonista y, por ello, «bueno» de la novela, a un hombre, cosa que hace a la inversa Almodóvar para el que «los buenos» de su película son sólo los hombres, a la vez que fetichiza y ridiculiza a las mujeres hasta extremos intolerables.

No obstante, Cristina Peri Rossi defiende abiertamente, en otros escritos, su mirada como femenina y lesbiana. En la ejemplar semblanza biográfica que ha hecho de *Julio Cortázar* se separa del amigo y escritor cuando éste sugiere, en un poema a ella dedicado, que ambos miran de igual manera a la mujer, y dice: «nunca, Julio, vos y yo hemos mirado a una mujer de la misma manera, por una razón muy sencilla: vos sos hombre, yo soy mujer, no hay forma de que dos seres de diferente sexo y género miren algo de la misma manera, es una ilusión».¹

Su entrañable presentación del escritor desvela, además, cómo éste se arrepintió de la frase masculinista que definía a los lectores como hembras o como machos, según fueran, respectivamente, lectoras pasivas o lectores activos, con clara preferencia por los primeros. Dice textualmente Cortázar:

— Me equivoqué, Cristina —me dijo—. Pertenezco a una generación muy machista y cuando dije eso, respondía a un código cultural reaccionario y atrasado. Una idealización del género masculino, a expensas del femenino. Pero sabés bien que me he corregido y soy un hombre nuevo, es decir, medio mujer.²

Y como afirma en otros lugares de la obra:

Cada día me es más difícil hablar con los hombres —me decía Julio—. Con ellos hay que hablar de *temas*; en cambio, me gusta conversar con las mujeres, tienen las emociones a flor de piel, y eso es muy importante para mí, porque los hombres de mi generación se creían muy machos, y el falso pudor les impedía hablar de sus sentimientos.³

Sirvan estas palabras de confirmación de lo que venimos diciendo las mujeres hasta la saciedad: el camino de la convivencia pasa por la aceptación de las diferencias (primero las de género, que implican una doble marginación, como señala Milagros Ezquerro en este mismo volumen, y, luego, las demás), así como por el respeto a los otros y a las otras, pero en ningún caso por la desaparición de sus espacios simbólicos.

1. Barcelona, Omega, 2001, p. 76.

2. *Ibidem*, p. 70-71.

3. *Ibidem*, pp. 55, véase también p. 19.

Parece que en el siglo XXI no sólo sigue enfermo una gran parte del inconsciente colectivo, que analizó Freud en el siglo XIX, si no también, el consciente (como señala Michèle Ramond), pero digan lo que digan las posiciones ultraderechistas de moda, sólo el respeto a las distintas miradas, voces y discursos así como la solidaridad hacia ellas nos hará libres.

Versiones femeninas de un mito de origen rioplatense: las *Lucía Miranda* de 1860

María Rosa Lojo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

En el nombre del padre: el Origen, por Ruy Díaz de Guzmán

Hacia 1612 se habían concluido los *Anales del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata*, obra que se conoció luego —por su modo de circulación— como «La Argentina manuscrita».¹ Desde el inicio, su autor, Ruy Díaz de Guzmán, asume la escritura de esta historia «en el nombre del padre», como deber filial de hijo primogénito («al cabo de cincuenta años falleció de esta vida, dejándome en ella con la misma obligación como a primogénito suyo...») y en esa calidad ofrece su «humilde y pequeño libro» a un caballero que jamás ha visto ni verá en persona: Don Alonso Pérez de Guzmán, el Bueno, Duque de Medina Sidonia, cabeza viviente del linaje de los Guzmanes.

No es éste el único linaje del que Ruy Díaz se enorgullece: también es nieto, por parte de su madre, Úrsula, de Domingo de Irala, conquistador y gobernador del Paraguay, una de las figuras más exaltadas en sus *Anales*... Sin embargo, Ruy contaba con otros antepasados maternos a los que no mencionará nunca. La madre de Úrsula, su abuela N. Coya Tupanambe, era una aborígen guaraní (Otálora, 1967, 34-35; 1970, 126), bautizada como «Leonor».

No sabemos qué memoria íntima pudo guardar Ruy Díaz de su sangre indígena. Pero en sus páginas habla, aparentemente, un sujeto cultural español, que promete contar «aquel descubrimiento, población y conquista», emprendido por «nuestros españoles». Ruy Díaz repitió, por cierto, con ortodoxia, las vidas azarosas y guerreras de su padre, don

1. La publicó por primera vez en 1835 el erudito napolitano Pedro de Angelis en su memorable Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata.

Alonso Riquelme, y de su abuelo Irala: peleó contra los Siete Jefes Mestizos, fundó ciudades, fue funcionario de la Corona, trató —inútilmente— de colonizar a los belicosos chiriguano. Sin embargo, en ese sujeto hispánico ya se adivinan las tensiones, las ambivalencias, los desdoblamientos, del sujeto colonial (Cros, 1997, 611). No sólo porque, por primera vez, Ruy Díaz habla de la «patria», no como la «tierra de los padres» (la del suyo, él no la conocería nunca), sino como el suelo en donde se ha nacido (LA, pp. 32-33); además, son marcados los rasgos de «sobreactuación» de su escritura. Ruy Díaz, a fuer de mestizo, se «sobreactúa» como narrador español frente a los «naturales» o los «bárbaros». Y el relato de Lucía Miranda es, acaso, uno de los frutos más notables de esta sobreactuación, que implica, también, una omisión y una borratura parcial de la (de su) «verdadera historia».

El episodio que comentamos se inserta en los Libros VI y VII de *La Argentina manuscrita*, dentro de la expedición de Sebastián Caboto, que, por cierto, no llevaba mujeres. No hay prueba documental alguna en cuanto a la existencia de los hechos y personajes allí consignados.¹ No obstante, o por eso mismo, la tragedia de Lucía Miranda sobrevivió —en el imaginario colectivo y en una extensa saga literaria (Soler, 1992)— con la fuerza obstinada de los «mitos de origen», porque eso es: narración fundadora que pretende explicar la violencia interétnica y legitimar la Conquista, y que, al hacerlo, coloca en una frontera o borde peligroso (por lo ambiguo) el rol femenino (Lojo, 1999).

Ruy Díaz entra estrictamente en materia en el Libro VII, después de la partida de Sebastián Caboto a España (la cual no ocurrió en realidad sino después de la destrucción completa del Fuerte Sancti Spiritu). La convivencia entre españoles y timbúes se desarrolla sobre carriles pacíficos, aunque señalada por cierta asimetría. Los timbúes, «jente labradora», proveen a los españoles de comida, sin que se especifique lo que los españoles dan a cambio, salvo el «amoroso tratamiento» brindado por Lucía al cacique, lo que provoca en él «un desordenado² amor» (que no debía serlo tanto de acuerdo con los códigos culturales de una sociedad poligá-

1. Enrique De Gandía (en Díaz de Guzmán, 1974) supone que Ruy Díaz pudo haber confundido la destrucción de Corpus Christi (fundado en la expedición de Pedro de Mendoza, y donde sí había mujeres) con la de Sancti Spiritu, pero no pasa de ser una mera conjetura. Cfr también Sylvester (1980).

2. El «desorden» —señala Pedro Barrán (1991, 23)— que es la esencia del pecado para los católicos, en tanto desobediencia al Padre, será leído como «barbarie» (desobediencia a la civilización) por el proyecto liberal burgués que, en la segunda mitad del siglo XIX se propone «ordenar» la caótica sociedad rioplatense, tanto en el Uruguay, al que se refiere específicamente la *Historia* de Barrán, como en la otra orilla argentina. Cabe señalar que las descripciones y evaluaciones generales de Barrán resultan válidas para ambos países.

mica, donde era común el intercambio de mujeres por dones de cualquier índole).¹ Para la óptica cristiana, Mangoré malinterpreta el amor casto de Lucía y cae en el «defecto» típico del «bárbaro»: paradójicamente, el «exceso» que sobrepasa los límites² del pudor y la conveniencia. Persuade a su hermano Siripó de invadir el Fuerte (mediante el ardid del «presente griego», esta vez, regalos de víveres), aunque no invoca su deseo por Lucía, sino que aduce la necesidad de defenderse contra un previsible abuso de poder por parte de los españoles. Siripó, después de poner algunos reparos, accede, y el ataque a traición se realiza durante la noche. Mangoré es muerto por don Nuño de Lara, protagonista titánico del combate. Siripó vence finalmente, y se queda con Lucía y unos pocos prisioneros (mujeres y niños). Primero la toma como esclava, pero luego se enamora de ella, y le ofrece matrimonio con las más galantes razones, las cuales, sin embargo, «aflijieron sumamente a la triste cautiva» (84), que no quería verse «poseída de un bárbaro» (85). La situación empeora cuando reaparece Sebastián, que había salido del Fuerte en busca de víveres. Siripó pretende matarlo, pero al interceder Lucía, le perdona la vida, le da otra mujer —timbú— y lo acepta dentro de la comunidad como súbdito libre. La única condición es que los antiguos esposos no pueden volver a tener trato conyugal. Sin embargo, «para los amantes no hay leyes que los obliguen a dejar de seguir el rumbo a donde los lleva la violencia del amor». Violencia que en este caso no es sacrílega ni bárbara porque coincide con el primer (y único válido) matrimonio. La traición al nuevo marido es delatada, sin embargo, por una antigua esposa de Siripó. Como castigo, Lucía es quemada, y Sebastián asaeteado.

Cabe señalar en esta matriz original del mito varias cosas: (1). El recurso, como una exasperación de la diferencia, al reiterado sema «barbarie» para calificar a los timbúes como los «otros»: «con que vino el bárbaro a aficionársele tanto» (80), «vendiendo sus vidas en tan cruel batalla a costa de infinita jente bárbara» (82), «se resolvió [Sebastián] a entrarse entre aquellos bárbaros» (84), «donde fue flechado por aquella bárbara jente» (85). La «barbarie» de Siripó parece ser el motivo principal para el rechazo que Lucía siente por él. (2) Estos «bárbaros», no obstante, piensan, tienen sentimientos muy humanos (aunque desmedidos) y, en algunas materias, valores semejantes a los de los conquistadores. Escuchamos, casi literalmente, la voz y la lúcida reflexión de los «bárbaros» cuando

1. Éste es uno de los rasgos que más chocan a los españoles, habituados a considerar el cuerpo femenino como depositario de la honra del varón poseedor (padre, marido, hermano) y por lo tanto no mercable ni accesible, bajo ningún concepto, a otros varones.

2. Así se define a la «barbarie» en tanto forma de la sensibilidad de los «excesos», que luego la nueva sensibilidad «civilizada» se encargará de reprimir (Barrán, 1990, p. 15).

Mangoré recela de los españoles («eran tan señores y absolutos en sus cosas, que en pocos días lo supeditarían todo como las muestras lo decían, y si con tiempo no se prevenía este inconveniente, después cuando quisiesen no lo podrían hacer, con lo que quedarían sujetos a perpetua servidumbre», p. 80). El «bárbaro» Siripó no se deja llevar por la cólera inmediata y sopesa con cuidado sus decisiones: objeta a Mangoré su intención de ataque, espera a comprobar el engaño de Lucía antes de ejecutar el terrible castigo. En esto —en la represalia— tampoco se diferencia tanto de un marido español de la época en que Ruy Díaz escribe. Marido que tenía la obligación —para defender su honra— de matar a la adúltera (éste es el calificativo que da a Lucía la esposa india repudiada) y a su amante,¹ aunque aquí se acentúe —por sobre el abstracto honor, concepto español— la pasión (los «rabiosos zelos»). En este caso la situación se agrava, incluso, porque, desde el punto de vista timbú, esa adúltera que Siripó ha elevado a la categoría de esposa, es también la «extranjera»: un «otro» no menos irreductible. (3) El relato atribuye las causas de la guerra interétnica (que es una guerra de conquista, por la ocupación del suelo) a la pelea entre varones por una mujer (refuerzo de los tópicos homéricos, junto con el «presente griego»), aunque estas causas profundas están claramente expresadas en las razones con las que Mangoré intenta persuadir a Siripó. La única acción de esta mujer en el relato de Díaz es haber dado a Mangoré «amoroso tratamiento»; por lo demás, no hay referencia alguna a su belleza ni a su inteligencia; sólo a su bondad, recato, y valor moral (4) La inversión del circuito del cautiverio. No fueron los aborígenes quienes tomaron al principio mujeres españolas sino exactamente al revés. La omisión y tergiversación es tanto más llamativa si se atiende a las circunstancias biográficas del autor, Ruy Díaz, nieto nada menos que de Domingo de Irala, gobernador del llamado «Paraíso de Mahoma» en la Asunción (Herren, 1991, 235-249), que tenía él mismo un harén de mujeres indígenas, a las que llama en su testamento «criadas» (su religión le prohíbe obviamente considerarlas «esposas» como Siripó hace con Lucía) pese a haber reconocido y legitimado a todos sus hijos, entre ellos, a la madre del mismo Ruy.

Bastante distinto del abuelo Irala era Alonso Riquelme de Guzmán, padre del historiador, sobrino político y defensor del «puritano» Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que fracasó en su intento de moralizar el «Paraíso de Mahoma». La famosa carta de Riquelme a Ruy Díaz de Guzmán, que a veces se cita —fuera de contexto y mutilándola— para mostrar la lujuria de

1. Es lo que hace, exactamente, Ruy Díaz de Melgarejo, otro personaje —pero histórico— de *La Argentina*, que sorprendió a su mujer en amores con un clérigo, y los mató a ambos a estocadas.

los conquistadores en las Indias, es profundamente irónica por parte de quien la escribe;¹ tampoco fue dirigida a Ruy Díaz de Guzmán hijo (que aún no había nacido), como señaló erróneamente Susana Rotker (1999, 152-153), sino a su padre, en España, cuyo nombre puso después Alonso Riquelme —según el uso frecuente en la época— a su hijo primogénito. Después de su inútil rebelión contra Irala, Riquelme debió casarse con su hija, apenas núbil, que le fue entregada como prenda de paz y alianza obligatoria.

Quizá el propio disgusto y la censura moral de Riquelme influyen para borrar, en el relato de su heredero, el exceso (la barbarie, la lujuria) del lado de los conquistadores, para recolocarlos del lado de los aborígenes. Así como se borra, también, la memoria del mestizaje como elemento central de la fundación, aunque Ruy Díaz no deje de señalar sus efectos en otros sectores de su Historia. En el Cap. XVIII del Libro I, se narra otra traición indígena (a los españoles de Asunción) pero con final muy diferente. La paz se consolida mediante la entrega de mujeres aborígenes, con lo cual los conquistadores se transforman en *Tobayás* (cuñados) de los indios. Los descendientes de este mestizaje (legitimados, como Úrsula de Irala) reciben por parte de Ruy Díaz los mayores elogios, sobre todo las mujeres, en quienes, acaso, quiso pintar las virtudes de su propia madre. Pero se trata siempre de un mestizaje donde el elemento masculino dominante (el padre) es blanco y cristiano, y por lo tanto puede dar *forma* a la «materia bárbara». Pensar lo contrario (que Lucía tuviera descendencia de Siripó) subvertiría las relaciones de dominio y humillaría a la cultura blanca, al transformarla, como a una mujer, en objeto/cuerpo penetrable.

La oscilación de la identidad y la diferencia, de la cercanía y la distancia, la voz del otro dentro de la propia voz, proporcionan al texto de Ruy Díaz la ambigüedad suficiente como para asegurarle sucesivas versiones que potenciarán uno u otro aspecto.

Historias jesuíticas y un eslabón perdido

La tragedia de Lucía Miranda fue reelaborada preferentemente por los historiadores jesuitas en los siglos XVII y XVIII: Lozano, del Techo, Charlevoix, Guevara. Esta última Historia habrá sido la que las novelistas de

1. Dice la carta a Ruy Díaz de Guzmán (padre), fechada en 1545: «estos son guaraníes y sirvennos como esclavos y nos dan sus hijas para que nos sirvan en za y en el canpo de las quales e de nosotros ay mas de quatroçientos mestizos entre varones y hembras por que vea vuestra merçed si somos buenos pobladores lo que no conquistadores a mí a lo menos no me parece bien» (Transcripto en Lafuente, 1942, p. 82) En esta misma carta Riquelme cuenta, con profundo disgusto, la prisión a que fue sometido Alvar Núñez, y la suya propia.

1860: Rosa Guerra y Eduarda Mansilla, tuvieron más a su alcance, ya que Pedro de Angelis la publicó, junto a *La Argentina* manuscrita, en su *Colección de Obras y Documentos*. Nos detendremos brevemente en ella.¹ El relato no ofrece muchas variantes significativas con respecto al de Ruy Díaz, salvo una mayor acentuación de las virtudes por parte del lado cristiano: el cariñoso trato (632) general de los españoles, dado a los indios, la prudencia, clemencia, justicia y humanidad de don Nuño de Lara, la castidad inexpugnable de Lucía ante Siripó, dato que no figura en el texto de Ruy Díaz. También cambia el nombre del primer cacique, de Mangoré, en «Marangoré» (lección preferida por Eduarda Mansilla). La versión del Deán Funes, que rescata Soler, sigue los mismos lineamientos piadosos.²

Por otro lado, sabemos que en Buenos Aires, en el Carnaval de 1789, se presentó la tragedia en tres actos: «Siripo», de Manuel de Lavardén. Esta obra se extravió, pero en 1813, en 1832 y en 1846, se puso en escena «Siripo y Yara, o El campo de la matanza», que fue identificada por algunos con el texto original de Lavardén. El crítico Juan María Gutiérrez rescató y publicó el segundo acto de la pieza representada en 1832, cuya verdadera autoría nunca llegó a establecerse cabalmente.³ Mariano Bosch no cree posible que el drama parcialmente recuperado por Gutiérrez fuera de Lavardén, y sobre todo, que fuera el mismo representado en 1813, en plena gesta de la independencia, y frente a un público que incluía a caciques e indios porque los necesitaba como aliados contra los españoles. Ocurre que en la obra hallada por Gutiérrez el argumento de Ruy Díaz cambia fundamentalmente: no sólo intervienen más personajes (incluido un «Miranda» que aquí es el padre de Lucía) sino que ni Lucía ni Hurtado mueren. Ella escapa y Hurtado vuelve con tropas españolas para combatir a los indios, a quienes vence, matando a Siripo (Arrieta, 1943, 241 y ss). Las escritoras de 1860 desestimarán esta versión triunfalista blanca. Volverán a Ruy Díaz y explorarán las aristas de la verdadera tragedia: la de la «confusión de los sentimientos».

1. Las demás, sobre todo la de Lozano, han sido analizadas por Iglesia (1993).

2. También Félix de Azara menciona el episodio en su *Descripción e Historia del Paraguay* (1943, pp. 244-245), pero lo hace muy escuetamente, simplificando a Ruy Díaz, en vez de expandirlo. El único aporte interesante es la mención de un informante (Domingo Rico) que dice poseer la tradición oral de este indocumentado episodio por vía materna, y que le ha mostrado incluso «el sitio preciso donde murió Lucía con su esposo.» Esta versión transforma a Siripo en «Siripio».

3. Bosch (1944, Cap. VI) la considera una refundición realizada por el actor Ambrosio Morante sobre el modelo de una tragedia, también inspirada en el mito de Lucía Miranda, del jesuita Manuel Lassala.

Eduarda Mansilla: genealogías femeninas, fatalidades y prestigios

Si Ruy Díaz presentó orgullosamente su trabajo historiográfico «en el nombre del padre», la novelista Eduarda Mansilla, mucho más tímida, también apela a nombres de varones. Las «marcas de género» (como identidad vergonzante) presionan sobre la enunciación. En la primera edición de la novela (folletín en *La Tribuna*, publicado entre mayo y julio de 1860) elige pudorosamente al seudónimo masculino de «Daniel»; la segunda edición de la obra (1882) lleva un prólogo («Al lector») que incluye una justificación propia y ajena. Si bien la autora es una mujer madura, «ya en plena posesión de su nombre verdadero» (LMM, 7), se siente obligada a excusar los posibles defectos de esa obra juvenil que ha preferido no retocar, y recurre, para ello, al respaldo del conocido «publicista» estadounidense Caleb Cushing, cuya carta elogiosa reproduce. Para esta época, empero, Eduarda Mansilla se ha tomado una pequeña venganza de su doble inseguridad —femenina y juvenil—. Un varón: su cuarto hijo, nacido en París, en 1866, y bautizado como «Daniel»,¹ llevará en la vida real, su nombre literario.

La *Lucía Miranda* de Mansilla expande de una manera inusitada el mito de origen. Esta extensa e intrincada novela es toda ella un texto obsesionado por los orígenes, que necesita ir a buscarlos del otro lado del océano y del tiempo, para demostrar la recurrencia de la fatalidad bajo distintos cielos, en épocas distantes, en el Viejo Mundo y en el Nuevo. Esa fatalidad se halla especialmente ligada al destino femenino, representado —a manera de una «narración en abismo»— en los vínculos especulares de una cadena de mujeres. Las historias de María de las Rosas, de Nina Barberini, de la madre de Lucía Miranda y de Lucía misma, están unidas por su particular vulnerabilidad hacia una naturaleza que manifiesta desde ellas y sobre ellas su desmesura, su exceso, su poder de catástrofe, como vuelco violento de la vida hacia el parto, la enfermedad o la muerte.² Sujetas a las tempestades de los elementos y de la pasión humana, las mujeres las conjuran con las máscaras del arte (Nina camuflada tras la estatua de Diana Cazadora), con los espejos/ejemplos de la lectura y las estrategias de la educación (Lucía).

1. Nombre que le pondrá luego a su cuarto hijo, que es también aquel con quien llega a tener más afinidad afectiva e intelectual, y que dejó una perdurable imagen de su madre en sus memorias (D. García Mansilla, *Visto, oído y recordado*).

2. Me he referido detalladamente a esta vinculación en mi trabajo «Naturaleza y ciudad en la novelística de Eduarda Mansilla», en prensa en *Actas del Coloquio Internacional «De Arcadia a Babel: Naturaleza y Ciudad en la Literatura Hispanoamericana»*, Universidad de Navarra, Pamplona, España.

Esta situación femenina reitera las circunstancias del drama narrado por Ruy Díaz de Guzmán: un cuerpo de mujer ubicado en el borde riesgoso de la naturaleza y la cultura, de la «civilización» y la «barbarie», de la vida y de la muerte, de la pureza y del pecado. Pero al mismo tiempo la modifica. A la Lucía Miranda de Eduarda Mansilla se le adjudica un papel regulador y transformador. La sensibilidad privilegiada que convierte a las mujeres en el «corazón del género humano» (*LMM*, 114) y le da, a la más rústica e inculta, ventajas perceptivas sobre los varones (*LMM*, 115, 174), las vuelve especialmente aptas para la tarea educacional. Lucía Miranda, bajo la guía de Fray Pablo, en España, adquiere conocimientos muy superiores a los de una mujer de su tiempo. Ya en las Indias, es la primera en convertirse en lenguaraz o intérprete. Así transmite a las mujeres indígenas técnicas y prácticas, valores y creencias. Pero también media en los conflictos internos surgidos en el contingente español, busca el acuerdo por sobre las rebeldías, anima y conforta. La novela de Mansilla coloca en primer plano la función educativa de «con-versión», desplazando a la función épica que exige la sumisión y destrucción del «otro» aniquilado como tal. El sujeto heorico masculino —guerrero— cede su tradicional protagonismo en la «cultura cimarrona» (Assunção) rioplantense, ante un sujeto mujer que combina rasgos de heroísmo moral (Lucía confortando a Sebastián desde la hoguera) con un liderazgo basado en las palabras que salen de su boca «cual mana de la fuente que da vida, el agua cristalina y transparente» (*LMM*, 289) —se dice, vinculando al «logos» con una simbología femenina y materna—. El «prestigio social» negado universalmente a las funciones desempeñadas por mujeres (Bourdieu) sean ellas cuales fueren, se vuelca sin retaceos sobre la figura de Lucía Miranda.

Los «salvajes» sobre los que se ejerce su prédica de Lucía gozan de la «razón natural» y no carecen de virtudes morales, ni tampoco de hermosura física (como los jóvenes y bellos esposos Marangoré y Lirupé). El cacique Carrpilún es «prudente y avisado» (291); sus súbditos resultan capaces de «reserva y moderación» (297) y por lo general son sobrios en la bebida (299); los varones pueden mostrarse caballerescos (Marangoré es en esto un modelo) y exhiben destrezas bélicas y valor. Pero una misma palabra —«indio»— puede adquirir valores diferentes de acuerdo a su destinatario y al contexto en el que es pronunciada. Intenta ser un halago de Lucía —en tanto confirmación identitaria— a la «salvaje vanidad» de Marangoré (cuya tristeza ella no comprende), y se convierte en insulto cuando está dirigida a Siripo como el captor a quien desprecia, recogiendo allí todas las connotaciones negativas del estereotipo.

Más allá de las figuras protagónicas, hay en la novela de Mansilla una

demorada atención a la cultura nativa, sobre la que la autora seguramente se ha informado a través de la *Historia* del padre Guevara (aunque las apreciaciones de la novelista muestran más simpatía que la mirada del sacerdote). Los timbúes que describe no viven libre ni espontáneamente a su antojo en la naturaleza primordial, como lo ha querido el mito del «buen salvaje» (Eliade, 1991, 3-8). Su vida comunitaria está reglada por rigurosas pautas dentro de una cultura compleja pero que es, por cierto, a los ojos de Lucía, una cultura perfectible. Ante todo porque se trata de una nación «infieles», sujeta a la esclavitud de las supersticiones. La lucha de Lucía contra el brujo Gachemañé, y su final desenmascaramiento constituye uno de los episodios más originales de la novela, donde la joven española, a manera de un filósofo ilustrado, libera a los indígenas sujetos al temor. Aunque por supuesto intenta convertirlos a la religión cristiana, no hay fanatismo ni intolerancia en su actitud¹ (por eso salva y protege a la vieja Upay, esposa de Gachemañé que se ha disfrazado de demonio para intimidarla); también acepta que su discípula y ahijada, la joven Anté, se prepare para el matrimonio de acuerdo con los ritos acostumbrados en la comunidad aborígena que «a la verdad, en nada se oponían a la nueva dignidad de cristiana a que Anté pertenecía» (LMM, 341).² Por otro lado, se propone «robustecer la autoridad materna» —tal como se postulaba en *El médico de San Luis*— y trata de que los hijos pequeños respeten más a sus madres indígenas. Lo más interesante y novedoso de este diálogo cultural es la peculiar red de solidaridad femenina que se establece (y que sólo se rompe por celos, en el caso de las esposas indias desdeñadas). Desde su desembarco en el Río de la Plata Lucía despierta la «expresiva admiración» de las timbúes (p. 286), que comienzan a escuchar sus enseñanzas religiosas y aprenden también habilidades manuales (308). La apertura hacia la religión comienza del lado femenino (las charlas de Fray Pablo tienen más éxito entre las mujeres aborígenes) y propone como resguardo contra el «espíritu del mal» a «la divina Madre de Jesús, amparo de los afligidos» (302). Esto guarda perfecta coherencia en una novela que desde su inicio está habitada por mujeres (vírgenes o madres) que son, a su vez, devotas de la Virgen o Madre de Dios (Madonna de las Rosas, la Dolorosa,

1. Dentro de una visión católica, Eduarda Mansilla abogó siempre por la necesidad de un clero ilustrado, tolerante y libre de fanatismos que cumpliera, sin violencias, una genuina función educativa, tanto en *El médico de San Luis*, como en *Pablo, ou la vie dans les Pampas*.

2. Guevara, fuente antropológica de Mansilla, elogia esta severa práctica, que imponía a las novias, una vez rapadas, la prohibición de no levantar los ojos del suelo para mirar a los hombres, hasta el día de su matrimonio («Raro y admirable documento de honestidad en gente tan bárbara», p. 535, dice Guevara). Lucía, en cambio, considera que sus imposiciones son demasiado estrictas —aunque no se oponga para no inmiscuirse—. También critica —no ya Lucía, sino el narrador—, costumbres que le parecen «bárbaras» o «inútiles», como el *suttee* vernáculo —sacrificio de las viudas y concubinas sobre la tumba del cacique—.

la Virgen de los Desamparados). El último eslabón de la cadena femenina es Anté, timbú que va comprendiendo los valores (espirituales) de la cultura europea a través de la ropa y los adornos que Lucía le proporciona. En Anté se deposita, luego de la destrucción del Fuerte y la muerte de Sebastián y Lucía, la última apuesta para conjurar la fatalidad que ha signado todas las historias femeninas anteriores (María Rosa, Nina, Lucía). El imposible (o mejor dicho, impensable) mestizaje Siripó/Lucía se reemplaza por el de la pareja interétnica Alejo (español)/Anté (timbú cristianizada), que huye hacia la pampa —convertida en espacio de libertad y creatividad— después de la catástrofe.

Por otra parte, cabe notar una fuerte identificación entre el «bárbaro» y la «mujer» (blanca o aborígen), que empieza ya desde los cruces de etnia y de clase, marcados por la *mésalliance*, la bastardía: Nina es la hija natural de una campesina violada por el noble Aldobrandini; Lucía misma es una mestiza, hija de una morisca seducida por otro noble: don Alfonso de Miranda. Pero además, los bárbaros y las mujeres como género se parecen por su sensibilidad extrema, por su «inteligencia de la pasión». Frente a la rudeza épica de Sebastián y de don Nuño de Lara, Marangoré, no menos valiente, es capaz de posponerlo todo (liderazgo, prestigio, cuidado de sí, hasta orgullo) en aras de un amor que se ha convertido en el centro de su vida y que lo ha vuelto exquisitamente vulnerable al más mínimo contacto por parte de la Amada: «Le vencen tanta gracia y mansedumbre; apénas si se atreve a mirarla, parécele que tiene miedo; brotan lágrimas de sus ojos, que no lloraron jamás desde la infancia, desalentado, abatido, se esconde cauteloso entre las ramas; caería sin vida si el vestido de la joven rozase a la pasada el árbol que le oculta a sus miradas.» (p. 364; ver también 346). Si bien en esta construcción del personaje tienen incidencia, seguramente, las lecturas de autores románticos,¹ esa exuberancia de los afectos se correspondía perfectamente en el Río de la Plata, con la «sensibilidad bárbara» (Barrán), caracterizada por el exceso, el desborde, y la *exhibición* de las pasiones cuidadosamente ocultas, en cambio, en la cultura «civilizada» que ya se está instalando junto con el modelo económico-político del proyecto liberal burgués rioplatense. Los bárbaros —de etnia y de clase— (indios, gauchos, sectores populares en general) los niños y adolescentes y las mujeres (bárbaros etarios y bárbaras «por naturaleza»), serán el objeto preferido de *domesticación*, *control* y *vigilancia* en este nuevo orden.² La civilización hará el máximo esfuerzo

1. Basta ver los epígrafes de *Lucía Miranda*: Lamartine, Hugo, Byron, Béranger, entre otros. Las citas de Hugo son las más abundantes.

2. El mito romántico de la barbarie, que llega a su apogeo junto con la burguesía liberal francesa, si bien exalta por un lado el poder fundador de la independencia «bárbara», tam-

para neutralizar y encerrar lo femenino, percibido, con más fuerza que nunca, como peligroso, misterioso, secreto, y también como impuro, en sus vínculos materiales y viscerales con el cuerpo y la fecundidad. La posición de la narradora frente al «hijo de la naturaleza» es tensa y ambigua. Si bien entiende, como Freud, que la cultura existe gracias a una cuota inevitable de represión, si bien considera que la educación —de la que carece el «hijo del desierto»— protege y resguarda contra la intemperie de las pasiones,¹ no por eso deja de advertirse en su discurso una asimilación despectiva de esa educación con las convenciones hipócritas, así como una honda nostalgia de la libertad e independencia —elemento esencial del «mito bárbaro» (Michel, 1981, 23 y 25)— que dignifican y engrandecen la vida de los habitantes de las Pampas:

«¡Infeliz, más infeliz mil veces, que el hombre educado, cuyo corazón desde los primeros días de la vida, templado de continuo en la tibia atmósfera de las convenciones sociales, aprende á desamar y a desear sin cesar, reprimiendo con dureza sus más ardientes aspiraciones, y vive y muere con replegadas alas, que ni un instante siquiera, se despliegan para dar libre vuelo a los más caros afectos! El hijo del desierto, nacido al aire libre de las Pampas, cuyos ojos abiertos a la calorosa luz del sol, abrazan desde el primer día la inmensidad de la Pampa y la esplendente bóveda del cielo, imágenes de libertad y amor; él, sin más ley que su deseo, sin más guía que el altivo pensamiento, siente, delante de Lucía, subyugada su rebelde naturaleza.» (364)

Por otra parte, en el paraíso inicial de buena convivencia entre timbúes y cristianos, la mujer no es el agente del mal, como en la tradición judeocristiana. Seductor y seducido son, ambos, varones. El Tentador es Siripo, que con inteligencia escrupulosa y perversa, va persuadiendo a Marangoré de la necesidad de apoderarse de Lucía. En Siripo —malvado y físicamente monstruoso, como Calibán—, se concentran los aspectos «demoníacos» del bárbaro (Hurbon, 1993, 31; Ortega y Medina, 1987, *passim*), la «otredad» temible que parece casi eliminada del lado de Marangoré. Siripo reproduce buena parte de las calificaciones disvalorativas asignadas al indígena; es taimado, silencioso, traidor, utiliza su pretendida ignorancia cuando finge ignorar la lengua de los españoles, aunque la sabe bien

bién implica el horror fascinado ante el Otro (indio, negro, proletario —el «bárbaro» de la civilización—, niño y mujer...) (Cfr. Pierre Michel, *passim*).

1. Esta tesis se despliega sobre todo en *Pablo, ou la vie dans les Pampas*, donde el apasionado alegato a favor de la educación femenina se basa justamente en la indefensión total que la ignorancia supone para las mujeres, «ces parias de la pensée, exclues des jouissances intellectuelles tout en restant sujettes aux luttes déchirantes des passions humaines» (*Pablo*, 124).

y además —como Lucía, que en ello *se parece a este otro bárbaro*¹— es un maestro de la palabra, al punto de dominar, por la persuasión verbal, el alma de Marangoré. La figura de los «hermanos enemigos», el desdoblamiento de la imagen del aborigen en el «buen» y el «mal» salvaje, la superposición del mito de Caín al mito de la caída, son innovaciones introducidas por Mansilla, que le permiten desculpabilizar a Lucía. La alteración llega al punto de que no es don Nuño de Lara el que mata a Marangoré, sino uno de los hombres de Siripo, incitado por éste. Por otra parte, hay del lado español dos responsables pasivos y por omisión: Sebastián, que ha salido del Fuerte (cuya vida doméstica y sin novedades lo aburre infinitamente; p. 366) y don Nuño, cuya fría racionalidad es incapaz de comprender (y de evitar el estallido, p. 355) de la pasión de Marangoré que amenazará la vida de todos. En el fondo, hay una crítica implícita a los valores épicos y abstractos (el honor, el ascetismo guerrero) que dirigen la vida de los varones, dominan sobre sus afectos y les impiden ver peligros inmediatos en su propio entorno.²

Rosa Guerra: palabra peligrosa, deseo sin palabra

La novela de Rosa Guerra es mucho más breve y más simple en su construcción que la de Mansilla. Pero también incluye femeninas excusas y respaldos masculinos. La autora, preventivamente, presenta a su obra como el fruto del apresuramiento: «una novelita escrita en los ocios de quince días» (para ser sometida a un concurso que luego no se realizó) y la acompaña con una carta liminar y convalidante de Miguel Cané. A continuación va una extensa dedicatoria a la mejor amiga (Elena Torres) que está próxima a casarse. La novela se ofrece como un regalo para esta joven novia, en tanto modelo edificante del amor conyugal. La solidaridad entre mujeres tematizada en la novela de Mansilla, encarnada en sus personajes y basada en la afinidad del sentimiento se concentra aquí en esta dedicatoria apasionada, que describe el amor entre amigas como «el más leal y desinteresado» (16), el que permite comprenderse sin palabras.

1. En el uso de la palabra está el peligro y también la salvación. Las mujeres de ambas novelas (como lo señalará Francine Masiello) luchan contra los efectos involuntarios (inconscientes) de un lenguaje que sin embargo se han mostrado capaces de utilizar con eficacia para otros fines.

2. Lucía misma ha criticado antes la «dura ley, que convierte en terrible y despiadado al mejor de los hombres» (la ley de la guerra que lleva a la aniquilación del otro e impide reconocerlo como prójimo), y de la que por fortuna, dice, están exentas las mujeres (*LMM*, 265). Ése el lado siniestro de los héroes que conoce por los libros y que no ha visto realmente en acción: «¡Oh, entonces los héroes que tanto admiramos nos causarían horror!» (p. 265)

El modelo de mujer que esta Lucía Miranda representa es más acen-
tuadamente sumiso y convencional que el propuesto por Mansilla. Su ex-
celencia moral, su mérito, se miden ante todo por su capacidad de sufrimien-
to, «una virtud esencialmente femenina» (Melhus, 1993, 40), que al-
canza su apogeo en la figura de la Mater Dolorosa. Mientras que en el
texto de Mansilla destacan sobre todo las capacidades activas de Lucía
(inteligencia, astucia, entereza, desenvoltura, valor heroico), Guerra se
concentra sobre la triste gloria del «martirio». De todas maneras, hace
un esfuerzo para apartar a su personaje de ciertas convenciones retóricas
(las doncellitas etéreas del folletín), y presentarla como una mujer en su
—casta— plenitud. Nueva Eva (seductora pero cristiana) su mayor atrac-
tivo (que por otro lado le resultará fatal) consiste en inspirar inevitable
amor. Si en la novela de Mansilla las admoniciones a la «perfecta casada»
corren por cuenta de Fray Pablo, el maestro de Lucía, aquí la heroína las
ha internalizado completamente («no tenía otra voluntad que la de su
marido», p. 75), y realiza aún mayores sacrificios que la protagonista de
Mansilla. Mientras que para la Lucía Miranda de Eduarda, que no tiene
otra familia, resulta lo más lógico viajar a las Indias junto a sus únicos
afectos, la de Rosa Guerra deja atrás un bello paisaje así como «una ma-
dre amorosa y familia tierna», «sólo por seguir a un hombre» (p. 27). Por
otro lado, tampoco es ella la que acapara nítidamente las funciones edu-
cativas y de conversión, dentro de la comunidad aborígen. Sebastián la
acompaña en esto, al tiempo que mantiene su papel masculino y heroico.
En Mansilla, la labor docente y el gusto por el saber letrado están exclu-
sivamente a cargo de Lucía, no de su marido, que es más bien reacio al
aprendizaje literario. La relación de los esposos es en el relato de Guerra
más armónica y homogénea. Su Sebastián está más predispuesto a la efu-
sión emocional (si en la novela de Mansilla sale del Fuerte sin despedirse
de Lucía, para no despertarla, en el relato de Guerra sólo parte después
de «transportes» apasionados, y no incentivado por el aburrimiento, sino
obligado por su deber).

Lo más interesante y desestabilizador de este personaje femenino es
la ambivalencia de sus sentimientos, el erotismo que se disemina en su
ambigua relación con Mangora y en la morosidad minuciosa con que la
narradora se detiene en los encantos físicos de su heroína. El enamora-
miento del cacique llega aquí a explicitarse frondosamente, con alegatos,
avances y retrocesos (no sucede así en la novela, mucho más elíptica, de
Mansilla, donde Lucía apenas intuye, con inquietud, la pasión de Maran-
goré). La «mentira piadosa» de Lucía (hacer creer a Mangora que consen-
tirá, mientras espera la llegada de Sebastián) se contamina de una atrac-
ción aparentemente sólo contenida por el sentido del deber, y por lo tanto,

inexpresable en forma directa. Sólo al final, en el trance de la muerte del cacique, ella confiesa «con una voz firme y llena de sublime conmoción. Si Sebastián no hubiera sido mi marido, yo habría sido la esposa de Mangora» (LMG, 63). Antes, incluso, el cacique la ha besado durante un desmayo que impide —decorosamente— la abierta (consciente) complicidad. La culpa cae, en este relato, más bien del lado de Lucía. Su belleza fatal (p. 47) y sus palabras ambiguas han provocado un desequilibrio que la mentira no hará sino enfatizar. El Tentador es Mangora, que le ofrece —inverosímilmente, en el despojado Río de la Plata— poder y riquezas, pero la tentación se vive como angustia y culpa dentro de Lucía misma, como circulación de un deseo entre los cuerpos que sólo encuentra un lugar equívoco y equivocado en los intersticios de las palabras —las que declaran el amor «humanitario», cristiano, fraterno, para callar/revelar lo indecible—.

En cuanto a Siripo, adquiere relevancia recién después de la desaparición de su hermano. Es un personaje más simple que el de Mansilla. No está marcado por la fealdad monstruosa, ni tampoco dotado de especial inteligencia. Su amor es repentino y sus motivaciones, elementales. Si bien no ha buscado la muerte de Mangora, se alegra de heredar sus derechos y sus bienes, que incluyen a la hermosa española.

En cierto sentido, el acercamiento a la «barbarie» se radicaliza con respecto a la obra de Mansilla, no sólo porque el vínculo entre Lucía y el cacique se hace más estrecho y ambivalente, sino porque llega a darse una propuesta de «mestizaje al revés» para Mangora (soltero en esta versión) a quien los esposos cristianos piensan casar más adelante con una española, para lo cual lo instruyen adecuadamente (LMG, 21). Por supuesto, el requisito será borrar su alteridad, fundirse con la cultura blanca. Y la borradura comienza desde la narradora, difuminando hasta los rasgos corporales que señalan la diferencia: «aunque de color cobrizo como lo son todos los indios, no tenía aplastada la nariz» (18). Aun en el mismo Sebastián se intentan desmentir marcas físicas —como el color de piel— que pudieran colocarlo del lado de la «barbarie»; así, es «moreno», pero no por naturaleza, sino bronceado por el sol (25-26). El bautismo *in extremis* de Mangora termina purificando al mismo tiempo su pasión y su diferencia, lavándolo (aclarándolo) con el agua bautismal hasta convertirlo en niño recién nacido, *tabula rasa*, aunque esta solución es puramente individual y unilateral.¹ No existe aquí una pareja sobreviviente, como Anté y Alejo, capaz de fundar una nueva sociedad mestiza.

1. Un dato curioso: Mangora ha llevado su instrucción civilizadora al extremo de saber escribir. Se entera de que el consentimiento de Lucía es sólo un ardid dilatorio, porque intercepta (y por supuesto lee) la carta que ella le ha enviado a Sebastián.

La novela de Guerra resulta, frente a la de Mansilla, una narración más artificiosamente sentimental, más distante del realismo antropológico. Del paisaje se privilegia lo fluvial y lo tropical, de manera que los frustrados amores de Mangora y Siripo se encuadran en un vergel suntuoso. Mansilla prefiere el entorno austero de las Pampas (el que perdurará en una Argentina definida más tarde por el «cronotopo» —Lehman— pampeano) y se detiene escrupulosamente en las costumbres y ritos de una sociedad que apenas aparece esbozada en Guerra como telón de fondo. En cuanto a las pedrerías y joyas con que Guerra adorna a Mangora, por cierto resultan increíbles en un cacique de las modestas tierras rioplatenses.

Los contrastes y la demonización de los «bárbaros» como bloque invasor (como malón) tienen, en ambas autoras, algunos atenuantes. Para Guerra la invasión desencadena el Infierno, repite el momento de la instauración, en este mundo, del mal y de la muerte, por obra del ángel de las tinieblas (p. 53), pero llega el momento en que los indios, asustados por un rayo que interpretan como «la justa ira de Dios», «comprenden su delito» (*LMG*, p. 56). En Mansilla si nadie ayuda a los esposos en el trance de su ejecución, no se debe a la maldad intrínseca de los «bárbaros» sino a que ellos también se han convertido en víctimas aterrorizadas del despotismo del cacique (*LMM*, p. 385).

Conclusiones: hacia un nuevo cautiverio

No es un dato menor que, en un mismo año, dos mujeres escritoras (rara especie por entonces) retomen para la literatura de imaginación profana un episodio que, desde su aparición inicial, había circulado casi exclusivamente en textos históricos escritos por religiosos y en una olvidada obra de teatro. No es casual, tampoco, que el año sea 1860, un período de cambios y tensiones decisivos en la Argentina. En 1861 Mitre vencerá a Urquiza en la batalla de Pavón, y el orden político y socioeconómico proyectado desde Buenos Aires a partir de la caída de Rosas marchará, paso a paso, hacia su consolidación definitiva.

Dentro de sus diferencias de diseño y de escritura, ambas novelas, sobre todo la de Mansilla, trabajan desde el lugar que ocupa en el mito el cuerpo femenino como mediación y frontera vergonzante, lugar posible de un deshonor que contamina y provoca la violencia, para que ese cuerpo se convierta, también, en el de un sujeto mediador —prestigioso—, en el campo cultural. Ambas escritoras buscaban probablemente establecer una posibilidad de protagonismo femenino que sal-

vara al género de la exclusión del poder en la nueva Argentina. Ambas también, se preguntan por los vínculos de la Naturaleza y la Cultura y por la capacidad de las mujeres para negociar entre esos presuntos opuestos, para armonizar esas relaciones tormentosas.

Su búsqueda exige retrotraer la mirada hacia los orígenes, hacia la fundación, para sentar las bases del futuro y efectuar, mediante esa retrospectiva, un balance histórico, en una Argentina que empero derivaría inexorablemente hacia la negación del mestizaje y la consiguiente expulsión de los seres que llegaban desde esos orígenes (los ab-orígenes, precisamente) del imaginario nacional y de la distribución de la riqueza. En 1880, con la Campaña del Desierto, el proceso se habría consumado.

La mirada de ambas enjuicia la violencia y la codicia de la conquista, y —en el caso de Mansilla— pone en duda los valores épicos varoniles. Eduarda no se priva de referirse al mal trato habitual sufrido por los «desgraciados habitantes del Nuevo Mundo» (*LMM*, 291-292), ni a los «indolentes españoles», que pretenden obtener grandes riquezas sin ningún trabajo (292). Rosa Guerra, si bien destaca «la infame actitud de los Timbúes» que termina la amistad con los españoles, no deja de reconocer que «si la causa de la humanidad hubiera entrado directamente en el proyecto de estas empresas [las de conquista] hubieran sido menos desgraciadas.» (77).

En las dos autoras es relevante el papel adjudicado a un cristianismo pacífico, cimentado en la tolerancia y la persuasión. La utopía de un estado indocristiano (Aínsa, pp. 136 y ss) está ya demasiado lejos, pero puede pensarse en la influencia de Bossuet y de Chateaubriand, en cuanto a la trascendencia histórica adjudicada al cruce de cristianismo y de «barbarie».

Hay en ambas una reformulación de la tónica del «salvaje», o del «bárbaro» (la palabra que más se reitera en la novela de Rosa Guerra) que admite en el otro virtudes y belleza, pero no deja de inquietarse por una diferencia percibida como indomitable y monstruosa. En la condenación y la fascinación de este exceso, que desborda los moldes culturales aceptados, late también la violencia de la pasión propia, y la utopía de la libertad, más exultante en Mansilla, más angustiada en Guerra, en cuya heroína, sobre todo, el exceso se transforma en soterrado erotismo e impregna —desde el interior— un cuerpo que no puede dejar de ofrecerse con palabras ambiguas que sobrepasan la norma de la propia censura.

No obstante, en la inminente «sociedad civilizada», otras «madresposas» (Lagarde) enfrentarían un nuevo cautiverio: el de la represión. Mansilla la explicita como uno de los mecanismos constructores de la cultura, pero pone en guardia contra sus efectos mutiladores, propiciando una

educación (lo desarrollará en *Pablo...*) que implique más —y no menos— autoconciencia. Guerra la incorpora, tácitamente, en la sensualidad y la vaga culpa de su Lucía. Lejos de convertir el espacio doméstico en espacio político de cambio¹ mediante una transformación educativa a cargo de las madres, las mujeres quedarán —hasta su despertar tardío después de comenzado el siglo XX— en poder de la «barbarie de la civilización», que dominará no sólo su cuerpo sino sus deseos. Recluidas entre las paredes de la casa burguesa, reducidas a la condición de guardianas de un orden minimalista, muñecas de lujo, frágiles, añidadas, enfermas (Barrán, Tomo II, Cap. IV; Gálvez, 2001, 17-18), mientras el resto de los «bárbaros» disolverá su diferencia en la desaparición material y simbólica (los indios), o en la canonización falsificada (el gaucho) complementaria de una servidumbre de hecho.

En un orden que implicaba modernización y secularización institucional, así como la extendida educación pública, sin embargo «los pavores que suscitaba la identidad femenina recrudescieron en la misma proporción en que se profundizaba el foso entre la Naturaleza y la Cultura» (Barrancos, 2000, 112). La «nueva cuadrícula burguesa» acentúa el sometimiento jurídico de las mujeres colocándolas en el rango de eternas menores de edad, sometidas a la tutela y administración de sus cónyuges (Código Civil de Vélez Sársfield —1871—, Ley del Matrimonio Civil de 1889), separando tajantemente las esferas de lo privado (femenino) y de lo público (masculino)² obstaculizando su ingreso a la vida profesional y política. Católicos y liberales concuerdan al considerar la naturaleza femenina como necesariamente sujeta a la autoridad del varón, y circunscripta a lo doméstico, a la vez que se extrema el puritanismo de las costumbres hasta un grado exasperante (Gálvez, 24-25) y se coloca a las mujeres ante una disyuntiva de hierro: ángeles o demonios, doncellas inocentes, madres y esposas castas o despreciables prostitutas. Ni siquiera el partido socialista o la izquierda anarquista parecen dispuestos a discutir el papel central de la maternidad y el sentimiento para la vida femenina, y su pertenencia prioritaria al ámbito familiar (Míguez, 41). El ideal concebido sobre estas pautas, impregna aun las programáticas progresistas, y se extiende a todos los sectores sociales.³

1. Tal es la utopía de Eduarda, formulada en *El médico de San Luis*, y en *Recuerdos de viaje*.

2. «El imaginario liberal definía el ordenamiento de la sociedad como una esfera por cuyo centro pasa una línea que la divide en dos mitades. Una mitad es la sociedad pública; otra mitad es la sociedad íntima. El hombre ocupa la primera, la mujer la segunda» (Bravo y Landaburu, 2000, 266).

3. No obstante, y a la larga, la obra de las militantes políticas, de las feministas, y de las pocas y esforzadas profesionales, logra, en una «lucha de titanes» (Gálvez, 157 y ss.) y dentro de sus disidencias internas, socavar lentamente la asimetría y la separación de los sexos. Al

En el encierro lujoso del patriciado burgués finisecular permanece (como un símbolo del género en su época) la protagonista de la última novela de Mansilla (*Un amor*, 1885), criolla transplantada, presa en una mansión de París, viuda (sin casarse) de un amor imposible al que ha decidido renunciar. Confinada de por vida bajo la tutela paterna, sin raíces, sin patria, su destino trágico es la frustración de un deseo monstruoso que —como una reverberación lejana y deformada de *Lucía Miranda*— la liga inextricablemente a dos hermanos (no ya indios, sino *yankees*¹) que, esta vez, se parecen demasiado.² La naturaleza negada cobra su venganza en el núcleo mismo de ese orden que ha decidido someterla —a costa, otra vez, del cautiverio y el sacrificio de una víctima femenina—. Lo que estuvo en el origen como mito se reproduce, asimismo, sombríamente refractado, en la novela del fin.³

Bibliografía

Bibliografía citada de Eduarda Mansilla

El médico de San Luis (1.^a ed 1860), Buenos Aires, Eudeba, 1962.

Lucía Miranda, Buenos Aires, Imprenta Alsina, 1882. (1^o ed 1860). (citada LMM)

Pablo, ou la vie dans les Pampas, Paris, Lachaud, 1869.

Pablo, o la vida en las Pampas, Buenos Aires, Confluencia, 1999. Traducción de Alicia M. Chiesa.

menos, en 1926, se logra abolir la discriminatoria Ley de Matrimonio Civil.

1. Recordemos que la cultura *yankee*, por la que Eduarda Mansilla, lúcida viajera en USA sintió tanta repulsión como fascinación (testimoniados en *Recuerdos de viaje*), será a partir del *Ariel* (1900) de Rodó, la nueva forma de la «barbarie», el nuevo Calibán, el gran peligro invasor (el «malón blanco»...) para los países hispanoamericanos.

2. Esta *nouvelle* se sitúa en el ámbito más «civilizado» del planeta: París, la clase alta parisina, aunque los protagonistas son americanos. *Un amor* es el amor doble que la bella Silvia, hija de un banquero cubano, experimenta por dos hermosos y acaudalados mellizos *yankees*, perfectamente iguales, a los que no logra distinguir, ni físicamente, ni con su afecto. La belleza de los hermanos pronto adquiere para Silvia el carácter de una pesadilla: no puede elegir a ninguno de los dos, y por supuesto, tampoco a los dos. Rechaza a ambos y sigue viviendo junto a sus padres, sin casarse, vestida de luto.

3. El sugestivo texto representa también, el fin de la actividad misma de Eduarda como escritora. No se le conoce otra obra publicada ulteriormente. En 1879, el año del estreno de *Casa de muñecas*, esta Nora Helmer sudamericana había hecho el intento de salir de la suya para volver a su patria (donde estuvo sola casi cinco años) y dedicarse a la carrera literaria. Paga el precio irreparable del desgarramiento de su familia, y de su propio silencio verbal. Entre sus últimos mandatos figura la prohibición a sus descendientes, de reeditar sus obras. Me ocupé especialmente de la vida de Eduarda Mansilla en la novela *Una mujer de fin de siglo* (1999).

Recuerdos de viaje (1.^a ed 1882), Buenos Aires, El Viso, 1996.

Un amor, sin mención de editor y lugar, 1885.

Bibliografía citada de Rosa Guerra

Lucía Miranda (1.^a ed 1860), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Departamento Editorial, 1956. Prólogo de José María Monner Sans. (citada LMG)

Bibliografía general

Academia Argentina de Letras, «Tanto general de la tragedia *Siripo y Yara*», *BAAL*, III, 1935, pp. 201-209.

AÍNSA, Fernando. *La reconstrucción de la utopía*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1999.

ARRIETA, Rafael A. *Historia de la literatura argentina*, Tomo I, Buenos Aires, Peuser, 1943, 241 y ss.

ASSUNÇÃO, Fernando. *Historia del gaucho*. Buenos Aires: Claridad, 1999.

AZARA, Félix de, *Descripción e Historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Buenos Aires, Bajel, 1943. (1.^a ed española de 1847).

BARRÁN, Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura «bárbara» (1800-1860)*, Tomo I, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990, y *El disciplinamiento (1860-1920)*, Tomo 2, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1991.

BARRANCOS, Dora: «Inferioridad jurídica y encierro doméstico», *Historia de las mujeres en la Argentina. Colonia y Siglo XIX, Tomo I*, Buenos Aires, Taurus, 2000, III-129.

BOSCH, Mariano. *Manuel de Lavardén, poeta y filósofo*, Buenos Aires, Sociedad General de Autores de la Argentina, 1944.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BRAVO, María Celia, y Landaburu, Alejandra. «Maternidad, cuestión social y perspectiva católica, Tucumán, fines del siglo XIX», *Historia de las mujeres en la Argentina. Colonia y Siglo XIX, Tomo I*, Buenos Aires, Taurus, 2000, pp. 215-233.

CROS, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

ELIADE, Mircea. *El mito del buen salvaje*, Buenos Aires, Almagesto, 1991.

- GÁLVEZ, Lucía. *Las mujeres y la patria*, Buenos Aires, Norma, 2001.
- GARCÍA-MANSILLA, Daniel, *Visto, oído y recordado*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1950.
- GUEVARA, P. José. *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Colección de Obras y Documentos de Pedro de Angelis, Tomo I, Buenos Aires, Plus Ultra, 1969 (1.^a ed 1836), pp. 491-826.
- GUZMÁN, Ruy Díaz de. *Historia Argentina del Descubrimiento, Población y Conquista de las Provincias del Río de la Plata*, Colección de Obras y Documentos de Pedro de Angelis, Tomo I, Buenos Aires, Plus Ultra, 1969 (1.^a ed 1836) (citada LA).
- GUZMÁN, Ruy Díaz de. *La Argentina*. Edición con Prólogo y Notas de Enrique de Gandía, Buenos Aires, Huemul, 1974.
- HERREN, Ricardo. *La conquista erótica de las Indias*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
- HURBON, Laennec. *El bárbaro imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- IGLESIA, Cristina. «La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera», *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna. Discurso y disidencias*. Tomo 6, Madrid, Taurus, 1993, pp. 294-307.
- INI, María Gabriela. «Rosa Guerra y Lucía Miranda: las mujeres cautivas», *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX* (Lea Fletcher comp.), Buenos Aires, Feminaria, 1994, pp. 127-133.
- LAFUENTE MACHAIN, R. de. *Alonso Riquelme de Guzmán. Los Capitanes de acero*. Buenos Aires, 1942.
- LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 1997 (3.^a ed).
- LEHMAN, Kathryn. «Geography and Gender in the Narrative of Argentinean National Origin: The “Pampa” as Chronotope», *Revista de Estudios Hispánicos*, 32 (1998), pp. 3-28.
- LICHTBLAU, Myron, «El Tema de Lucía Miranda en la Novela Argentina», Sobretiro de la Revista *Armas y Letras*, Enero/Marzo de 1960, Año 2/Segunda Época, Monterrey, N.L., pp. 23-31.
- LOJO, María Rosa. «El “género mujer” y la construcción de mitos nacionales: el caso argentino rioplatense», *La mujer en la literatura del mundo hispánico*, Vol. V, Westminster, ILCH, 1999, pp. 7-31.
- LOJO, María Rosa. *Una mujer de fin de siglo*, Buenos Aires, Planeta, 1999 (2).

- LOJO, María Rosa. «Naturaleza y ciudad en la novelística de Eduarda Mansilla», en prensa en *Actas del Coloquio Internacional «De Arcadia a Babel: Naturaleza y Ciudad en la Literatura Hispanoamericana»*, Universidad de Navarra, Pamplona, España, 2001.
- MASIELLO, Francine, *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation & Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1992.
- MELÉNDEZ, Concha, «La leyenda de Lucía Miranda en la novela», *La novela indianista en Latinoamérica, Obras Completas, Tomo I*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueño, 1970, 169-177.
- MELHUS, Marit, «Una vergüenza para el honor, una vergüenza para el sufrimiento», en *Simbólica de la femineidad, La mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas*, Milagros Palma (coordinadora), Cayambe (Ecuador), Ediciones Abya-Yala, 1993 (2.ª ed), pp. 39-71.
- MICHEL, Pierre. *Un mythe romantique. Les barbares (1789-1848)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981.
- MÍGUEZ, Eduardo. «Familias de clase media: la formación de un modelo», *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930, Tomo 2*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 21-45.
- MOLINA, Hebe Beatriz, «Los españoles en las Lucías Mirandas (1860)», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.
- ORTEGA Y MEDINA, Juan A. *Imagología del buen y del mal salvaje*, México, UNAM, 1987.
- OTÁLORA, Alfredo J. *Antecedentes históricos y genealógicos. El Conquistador Don Domingo Martínez de Irala*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1967.
- OTÁLORA, Alfredo J. *Datos y linajes. Nuevos estudios históricos genealógicos milenarios. Domingo Martínez de Irala, Ruy Díaz de Guzmán, El general Miguel Estanislao Soler*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1970.
- ROTKER, Susana, *Cautivas. Olvidos y Memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1999.
- SOLER, Amadeo. *Lucía Miranda. A la luz de los versos de Celestina Funes*, Rosario, Amalevi, 1992.
- SYLVESTER, Hugo L. «Lucía Miranda, leyenda y literatura», *Todo es historia*, n° 155, (Abril 1980).
- TODOROV, T. *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991.

Subalternidad, Competencia y Discurso.

El caso de Juana Manuela Gorriti

Ricardo Lionel Costa et Danuta Teresa Mozejko
Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

En el marco del problema acerca de la relación entre las características del discurso por una parte, y las del agente social que lo produce¹ por otra, nos preguntamos en qué medida el hecho de que el autor posea alguna propiedad que socialmente funciona como principio de valoración negativa o exclusión, como el sexo, color, religión, etc., constituye un fundamento suficiente para analizar y explicar la producción de los discursos desde una perspectiva de subalternidad. La producción de Juana Manuela Gorriti, mujer argentina que escribe en la segunda mitad del siglo XIX, nos servirá como caso para discutir y aplicar el problema teórico que planteamos. Para la construcción y análisis de Juana Manuela Gorriti como agente social, es central en nuestro enfoque el concepto de competencia y el de la utilización de estrategias discursivas en el marco de la gestión del conjunto de recursos que integran esa competencia. En cuanto a los textos, nos centraremos fundamentalmente en dos: *Güemes — Recuerdos de la infancia*, y *Carmen Puch*,² en los que elabora la figura de uno de los personajes que tuvieron participación descollante en las luchas por la independencia de Argentina respecto a España: Martín Güemes. Dicha opción obedece al interés de ampliar los casos en los que, al escribir distintos autores sobre un mismo personaje histórico, se puede apreciar, por comparación, cómo el lugar desde donde se escribe incide en las opciones realizadas a nivel del discurso.³

1. Incluso en recepción, que constituye, también, una instancia de producción de sentidos. Desarrollos al respecto se pueden encontrar en Chartier (1996) y Verón (1987).

2. La edición utilizada es la que estuvo al cuidado de Alicia Martorell: Gorriti, Juana Manuela, *Obras completas*. Tomo IV. *Sueños y realidades y La vida militar y política del Gral. Dionisio Puch*. Fundación del Banco del Noroeste, Salta, 1995.

3. En: Costa y Mozejko (2000b) hemos tenido la oportunidad de analizar la manera cómo construyeron la figura de Güemes tres importantes escritores argentinos del siglo XIX: Bar-

Subalternidad hace referencia a una relación que, como tal, exige ser pensada en el marco de un sistema específico que se constituiría a partir de la posesión/privación de alguna propiedad o recurso socialmente valorado (sexo, educación, raza, religión, etc.) y por lo mismo, eficiente como generador de la probabilidad de ser aceptado o imponerse; es decir, de una capacidad diferenciada de relación. De esta manera, utilizamos el concepto en un sentido más específico que el del *Diccionario de la Real Academia Española* cuando define subalterno como Inferior o que está debajo de una persona o cosa (1970, 1222), ya que lo centramos en las relaciones sociales. En tal caso, inferior o que está debajo de... implica no sólo posiciones sino también relaciones entre tales posiciones; por lo mismo, subalternidad supone dominación. Ranajit Guha y Gayatri Spivak parecen entender el término subalterno de manera similar cuando, en el Prefacio a *Selected Subaltern Studies* (1988.35) se refieren a él como un nombre para el atributo general de subordinación.¹

Cada uno de estos recursos o propiedades puede ser pensado como principio de definición, según su distribución, de posiciones y relaciones que dan lugar a sistemas específicos de dominación. Los movimientos feministas reivindican la igualdad de derechos de la mujer contra la exclusión que produce la dominación masculina; los negros reclaman el acceso a lugares y recursos de los que son privados sobre la base de su color. Sin embargo, las relaciones difícilmente se establecen entre agentes definidos sólo por una propiedad, aún cuando la misma sea dominante en un sistema social, sino por la composición resultante de la diversidad de recursos que detentan y que los constituyen en su capacidad de relación. Se puede pensar que la condición de mujer ubica a Juana Manuela Gorriti, a mediados del siglo XIX en América Latina, en una posición de inferioridad en el momento de escribir, y especialmente en el momento de esbozar la figura de un personaje que ocupa un lugar importante, y controvertido, en la historia nacional. Y esto es legítimo, pero insuficiente para estar en condiciones de comprender y explicar las características de su producción discursiva, porque la Juana Manuela que escribe es también hija de una familia noble, distinguida, con importantes recursos económicos, prestigio social y político, que ha recibido una educación reservada, en su época, preferentemente a los varones, y ha sido esposa de un importante militar y político que llegó a la presidencia en Bolivia.

tolomé Mitre, Vicente Fidel López y Dalmacio Vélez Sársfield.

1. El mismo sentido es adoptado en su *Declaración Fundacional*, por el Grupo Latino Americano de Estudios Subalternos in: John Beverley, Michael Aronna y José Oviedo Editores (1995: 135).

La acentuación puesta en el recurso o propiedad cuya distribución diferenciada actúa como principio dominante de definición en un campo específico de posiciones puede llevar a pensar las relaciones sólo en función de tal propiedad, como la de mujer, sobredimensionando su capacidad explicativa de las prácticas sometidas a análisis. Tal riesgo desaparece, o al menos disminuye, si el eje del análisis no pasa por el recurso o propiedad que estaría en juego y las posiciones generadas por el mismo, sino por la construcción de la capacidad de relación del agente social, que nunca está definida sólo por el recurso en juego, aunque éste tenga un peso relativo importante. Este cambio de acento, e incluso de perspectiva, es el que pretendemos operar cuando proponemos analizar las prácticas, como las discursivas,¹ a partir de la competencia del agente social, construida sobre la base de la diversidad de propiedades y recursos socialmente operantes, positiva o negativamente, en cuanto generan capacidad de relación que muestran las condiciones objetivas dentro de las cuales se construyó su trayectoria, experiencias y aprendizajes, así como aquellas desde las que produjo y produce sus prácticas, entre ellas las discursivas.

Desde este punto de vista, no cabe analizar la producción discursiva de Juana Manuela Gorriti teniendo en cuenta sólo o principalmente su condición de mujer, y situándola, por lo mismo, como producción comprensible y explicable desde su condición de subalterna, dependiente. Pretendemos mostrar cómo el lugar desde donde Juana Manuela ve y construye la realidad, la figura de Güemes, es el de la competencia que resulta de la articulación de diversos elementos, uno de los cuales es el de ser mujer. Incluso, si consideráramos las propiedades que contribuyen a generar subordinación, subalternidad, no podríamos reducirnos al sexo. Ser del interior, dentro de lo que significa la oposición Buenos Aires-Interior durante el proceso de organización nacional en la segunda mitad del siglo XIX en Argentina, la ubica en una posición de inferioridad cuando se trata de escribir la historia nacional, o más específicamente, en la puja por rechazar el ser ubicados por las élites de Buenos Aires en la condición de inferioridad y dependencia.

Al poner el acento en el carácter compuesto del lugar, de la competencia del agente social en cuestión, decimos, por ejemplo, que no es lo mismo ver la realidad como mujer desde la cocina, que verla desde la cocina de una casa patricia terrateniente de la que se es hija; o escribir la historia nacional desde el interior, que escribirla desde el marco de una de las familias del interior que jugó un papel protagónico en las luchas

1. Ver, al respecto, nuestro trabajo *Prácticas discursivas*, 1999.

por la independencia y es considerada entre las fundadoras de la nación.¹ Si el lugar desde donde la autora ve y construye la realidad es central, en nuestro enfoque, para analizar sus prácticas discursivas, se hace indispensable construirlo teniendo en cuenta las propiedades y recursos que son pertinentes a la definición de su competencia.

Es importante señalar, además, que escribir constituye una práctica por medio de la cual se interviene y toma posición dentro de sistemas específicos de relaciones, el peso relativo de los recursos o propiedades que caracterizan al agente social puede variar significativamente en cada uno de ellos como generador de capacidad de relación. Ser hija de quien fue, quizás, el principal y más estrecho colaborador de Güemes tanto en sus acciones militares como de gobierno; haber estado en contacto directo y habitual con el personaje que frecuentaba la casa paterna, entre otras cosas, porque dejaba allí a su propia esposa por razones de seguridad, constituye un recurso que tiene seguramente un peso relativo mucho mayor, en cuanto generador de capacidad de ser escuchado y aceptado cuando habla sobre Güemes que al escribir la novela *La quena*. En el primer caso cobran especial relevancia las propiedades que fundan, en el escritor, su autoridad para decir la verdad de los hechos. Ello no quita, sin embargo, que la puesta en evidencia de los antecedentes familiares —con motivo de escribir sobre Güemes— ante un público extranjero como el de Lima donde publica, pueda constituir, independientemente de que así se lo haya propuesto, una estrategia de gestión e inversión de los propios recursos, de la propia cara en términos de Goffman (1970). En efecto, si bien el ámbito en el que se ubica la producción de Juana Manuela Gorriti en Lima, como el salón que ella misma organiza y coordina en su casa, es el literario, donde los principios de reconocimiento y aceptación pasan por criterios y propiedades diferentes al del campo de la historia, podemos suponer, sin embargo, que no resulta indiferente, en la composición de su competencia y de la probabilidad de ser reconocida y aceptada, el hecho de dar a conocer en Lima su pertenencia a una familia aristocrática que jugó un papel protagónico en las luchas de la independencia de la Argentina y, de alguna manera, del mismo Perú. En ambos casos, el de la construcción de un personaje histórico y el de la producción literaria, la ascendencia familiar interviene como un recurso que constituye su competencia y probabilidad de ser aceptada, pero su peso relativo es diferente,

1. El Gobierno Nacional, por Ley del 19 de julio de 1875, le acordó una pensión invocando como fundamento su carácter de hija del general de los Ejércitos de la Independencia, don José Manuel Gorriti... Citado por: Efrón (1998: 193).

porque son diferentes los criterios de aceptación definidos socialmente en cada ámbito.

La composición de la competencia

La vida de Juana Manuela Gorriti transcurre entre julio de 1816¹ y noviembre de 1892, año en que aparecen en Buenos Aires sus dos últimas obras: *Oasis en la vida* y *Cocina ecléctica*. Su primera publicación, *La quena*, se hace en Lima en 1845. Sus páginas sobre Güemes aparecen también en Lima en 1858. Pero, ¿desde dónde escribe Juana Manuela?

Para responder a esta pregunta se hace necesario tener en cuenta los diversos factores que, como recursos y propiedades, intervienen, sumando o restando, en la constitución de su capacidad de relación. Su especificidad y articulación definirá, en cada momento de su trayectoria de 76 años, su lugar, su competencia para la acción. Nosotros procederemos a bosquejar dicha composición, poniendo especial énfasis en mostrar el lugar desde donde escribe las páginas sobre Güemes publicadas en 1858 y reeditada en Buenos Aires en 1892.

Siete son las propiedades y recursos principales que, a nuestro entender, intervienen, positiva o negativamente, en la definición de la competencia, del lugar desde donde escribe Juana Manuela, al menos sus páginas sobre Güemes. Son ellos: ascendencia familiar; educación; alianza matrimonial; ser mujer; ser del interior; ser extranjera exiliada; situación económica. Es importante tener en cuenta la secuencia y modificación en el tiempo de algunos de ellos, especialmente el de la situación familiar, que define condiciones posteriores como la de ser exiliada.

Juana Manuela perteneció a una de las familias más importantes de la poderosa aristocracia terrateniente criolla del norte del país. De los diez hijos que tuvo su abuelo paterno, los tres mayores, varones, siguieron las carreras de prestigio que correspondían a una familia distinguida: Juan Ignacio fue sacerdote, José Ignacio (padre de Juana Manuela) se doctoró en leyes en Chuquisaca, y Francisco se desempeñó como militar. Los tres tuvieron papeles destacados en la Revolución de Mayo y en las luchas

1. No existe unidad de criterio entre los autores respecto a la fecha exacta del nacimiento de Juana Manuela, que algunos, como Elida Ruiz (1980, 290) ubican en 1818. En distintos aspectos de la biografía de Juana Manuela aparecen diferencias y lagunas. Nosotros adoptamos como fuente principal de referencia, *Juana Gorriti* de Analía Efron (1998).

por la Independencia.¹ José Ignacio participó, incluso a través de los recursos económicos aportados, en la organización de tropas y partidas de gauchos que luego dirigiría Güemes al volver a Salta en 1814. Estuvo muy cerca de Güemes tanto en lo militar como en su función de gobierno durante los años en que gobernó Salta. Incluso asumió el gobierno cuando éste fue asesinado en 1821. En 1816, cuando nació Juana Manuela, estaba participando como diputado por su provincia en el Congreso de Tucumán donde se declaró la independencia nacional. La casa paterna, la estancia de Horcones, era el lugar donde se reunían muchas veces los actores que definían y protagonizaban las acciones militares y de gobierno en las provincias del norte.² En estas condiciones, era probablemente difícil diferenciar la vida y personajes familiares de la historia y héroes nacionales. En 1831, como consecuencia de luchas internas entre unitarios y federales, los Gorriti huyeron a Bolivia perdiendo todos sus bienes y quedando incluidos entre los reos de lesa patria.

José Ignacio Gorriti, padre de Juana Manuela, se había doctorado en leyes en la Universidad de Chuquisaca que fue, en la época, juntamente con Córdoba, el centro de formación de la elite intelectual que protagonizó el proceso de independencia y organización nacional. Aunque Juana Manuela pasó gran parte de su infancia hasta el exilio en Horcones, un medio rural, su familia reunía las condiciones necesarias como para asegurarle una educación, en modales, lecturas y relaciones, de una mujer de elite del interior. Por otra parte, en una época en que el colegio era más bien cosa de varones, Juana Manuela participó en dos procesos de educación que podríamos denominar sistemáticos. Primero, como pupila del único colegio de educación formal en Salta, fundado por las Hermanas Salesas, que la enfermedad, parecería, la llevó a abandonar. Luego, mientras toda la familia estaba instalada en Salta y su padre era gobernador, reinició sus estudios en la escuela Velazco, escuela familiar donde enseñaban el profesor Velazco y su esposa, emigrados del Alto Perú.

La ubicación geográfica de la familia y de su educación en el interior y en Salta, adquiere importancia especialmente al tratar de caracterizar el lugar desde donde Juana Manuela Gorriti escribió sus páginas sobre Güemes, objeto de nuestro análisis. La oposición Interior - Buenos Aires

1. Cuando se produjo la Revolución de Mayo de 1810, Juan Ignacio viajó a Buenos Aires como diputado por Jujuy; luego formó parte del gobierno de la Primera Junta, y fue posteriormente Secretario de la Junta Grande.

2. Además de Güemes, a quien unía también con José Ignacio Gorriti un lazo familiar porque un hermano de su esposa Carmen Puch estaba casado con una hija de Gorriti, y en muchas oportunidades llevaba a su esposa a los Horcones por razones de seguridad, habrían pasado por allí Belgrano, Castelli, entre otros (Efrón, 1998).

constituyó uno de los ejes que marcaron fuertemente el proceso de organización nacional en Argentina. Salta, y en ella su propio padre y Güemes, jugaron un papel importante en las luchas del norte con los españoles, implicando recursos y vidas. Pero este rol, así como el derecho a intervenir en las decisiones y elegir los propios gobernantes, fue objeto de vivencias, percepciones y apreciaciones claramente diferenciadas, y en gran medida opuestas, por parte de Salta y el gobierno de Buenos Aires. Las maneras de ver a Güemes, Mitre por una parte,¹ y Juana Manuela por otra, muestran claramente la incidencia que tiene en la construcción de los personajes históricos, este componente de la competencia de quienes escriben que es: ser del interior o de Buenos Aires. Este aspecto, que en lo dicho aparece más directamente ligado a la definición de un cierto punto de vista sobre los hechos, va a tener, sin embargo, un peso significativo en la determinación del punto de vista legítimo, oficial. La historia argentina que se impone es la que se escribe desde Buenos Aires.

Juana Manuela, del interior, escribió sobre una figura que le era familiar, directamente relacionada con su padre e implicada en las mismas acciones políticas y militares que eran el ámbito de disputas no sólo con los españoles por la independencia, sino también con Buenos Aires por el rol de cada uno.

En abril de 1833, casi dos años después de haber llegado en exilio a Bolivia, Juana Manuela se casó con Isidoro Belzú, joven oficial del ejército boliviano. Esto marcó el inicio de una nueva etapa importante de su vida que, a los efectos de captar las condiciones objetivas en que vivió y acumuló experiencias y aprendizajes, podríamos caracterizar en los términos siguientes:

El estar casada con un militar le significó, en esa época:

Cambios frecuentes de ciudad por traslados de su marido;

Ausencias reiteradas de éste por participación en campañas militares.

Continuidad en la experiencia de una vida familiar muy directamente ligada a luchas políticas y militares que involucraban la suerte del país.

El prestigio y grado militar creciente de su marido, de origen plebeyo sin embargo, contribuyó a integrarla a la vida social de cada una de las ciudades en que se radicaba, llegando a ser, incluso, una de las invitadas habituales del presidente Ballivián, protector de emigrados argentinos, entre los cuales se encontraba Bartolomé Mitre.

Poco tiempo antes de que Belzú asumiera, en 1848, la presidencia de Bolivia, y en el marco de una relación que sus biógrafos describen como conflictiva, Juana Manuela, con sus dos hijas, se trasladó a Lima.

1. Ver, al respecto, Costa-Mozejko (2000b).

Cuando Juana Manuela Gorriti llegó a Lima, donde se había publicado, en forma de folletín, su primera novela: *La Quena*, la confluencia de varios factores la ubicaban en una posición desfavorable: era mujer; escribía escenas calificadas muy duramente por la censura en una ciudad donde había tenido su asiento la Inquisición;¹ era, fuera de su novela, una desconocida recién llegada;² su situación económica era precaria. Su aceptación se produjo especialmente entre los jóvenes poetas de Lima, aspirantes a la legitimidad cultural, que frecuentarían el salón literario que funcionó de manera informal hasta 1876 en su casa. Varios de estos jóvenes llegaron luego a importantes niveles de legitimidad en el campo de las letras en Perú,³ y otros a ministros de Estado.

Podríamos decir que en el momento de llegar a Lima, Juana Manuela no podía poner en juego una parte importante de los recursos que conformarían su competencia social si hubiesen sido conocidos en Lima, como su ascendencia familiar, ni contaba aún con otros, eficientes en la generación del reconocimiento social, como las relaciones.⁴ Y su reconocimiento social se iría construyendo con dos caras diferentes: la del mundo literario, especialmente joven, y la de la sociedad limeña que, aparte de la crítica a sus escritos, demasiado osados para la época, especialmente si provenían de una mujer, no veía con buenos ojos a quien tenía hijos naturales y con un hombre varios años más joven que ella. Sin embargo, las familias limeñas enviaron a sus hijas a la escuela para señoritas abierta por Juana Manuela, y que gozaba de prestigio. Es probable que hayan encontrado en los modales y habilidades de Gorriti, la distinción que consideraban propia de su clase, la misma en la que se había formado Juana Manuela.

Es importante tener en cuenta que escribió y publicó las páginas sobre Güemes (1858), en las que quedaba claramente explicitada su ascendencia familiar, en un momento en el que:

En Argentina gobernaba Urquiza, que representaba el gobierno del interior a pesar, e incluso contra Buenos Aires. Además, Dionisio de Puch,

1. En 1832 se había quemado públicamente el libro *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán (Efrón, 1998:102).

2. Su condición de esposa de Belzú, presidente de Bolivia, y cuyo apellido mantuvo hasta 1850, no era necesariamente un factor positivo en el marco de las fluctuantes relaciones entre Perú y Bolivia.

3. Se destaca, entre ellos, Ricardo Palma quien hacia 1848 tenía 15 años y era uno de los animadores de la bohemia literaria en Lima.

4. Es difícil saber cómo manejó Juana Manuela en Lima la información acerca de sus antecedentes familiares y de su matrimonio con Belzú, presidente de Bolivia. Pero la administración de su pasado no parece haber estado ausente de sus estrategias de inserción en el nuevo medio.

concuñado de Juana Manuela y hermano de la esposa de Güemes, que había luchado contra Rosas, fue elevado al grado de General en 1856 por el Senado de la Nación, elegido Gobernador de Salta el mismo año, y era tratado por Urquiza en términos de: Mi distinguido amigo.¹

En Lima, Juana Manuela era una extranjera, que vivía en condiciones económicas precarias, y con una figuración social y participación pública escasa. La escuela de primeras letras para mujeres que abrió como recurso de sobrevivencia, estaba ubicada precariamente en la misma casa donde vivía y donde funcionaría, además, su salón literario. En la década del 50 convivió con Sandoval, un comerciante limeño del que tuvo dos hijos, situación que no mejoraba las posibilidades de aceptación por parte de las familias y ámbitos de prestigio de la ciudad. Esos años, incluso, fueron ignorados en las referencias de quienes participaban del mundo literario en el que se movía también Juana Manuela.

Para completar el cuadro acerca del lugar desde donde escribió las páginas sobre Güemes, podríamos sintetizar su trayectoria sobre la base de un eje central en la constitución de su competencia: **posesión privación**, vivido, además, en dos ciclos sucesivos:

De la situación económica, prestigio, relaciones, educación, y por lo mismo, experiencias, propias de una familia aristocrática terrateniente de Salta, habituada además a vivir, por la participación destacada de familiares directos (padre, tíos...), las cuestiones de gobierno y del país como cuestiones de familia, pasó, a los 15 años, al exilio en Bolivia, despojada su familia de los bienes y fuertemente atacada en su nombre (reos de lesa patria) por parte de quienes controlaban el poder. Este hecho no afectó, sin embargo, lo acumulado en términos de educación y modales, que fueron un recurso para su carrera de escritora, sobrevivencia e inserción en Lima.

Desde su casamiento con Belzú, poco tiempo después de llegar la familia exiliada a Bolivia, y de la mano del prestigio e ingresos crecientes de su marido, se fue insertando en la vida social y en el círculo de las familias distinguidas de cada ciudad (La Paz, Sucre, Potosí,...) donde eran trasladados. La convivencia con su marido se rompió luego de aproximadamente quince años, poco tiempo antes que éste llegara a la presidencia en 1848, y ella se fue a Lima, dejando a Belzú y lo construido en Bolivia desde 1831, fundamentalmente en términos económicos y de relaciones. Su padre había muerto hacía unos años.

1. Carta de Urquiza a Dionisio Puch del 17 de noviembre de 1856, según lo consigna Juana Manuela Gorriti en *La vida militar y política del general Don Dionisio de Puch*, que publica en una segunda edición corregida y aumentada en 1869. Ver Vol. IV de Gorriti, Juana Manela. *Obras completas*, pág. 325.

Luego del camino recorrido, estamos en condiciones de afirmar, con mayor fundamento, que la producción de Juana Manuela no encontraría un principio suficiente de comprensión y explicación en el concepto de subalternidad, especialmente si fuese definido sólo a partir de su condición de mujer, sino en el de competencia en los términos en que lo hemos construido. Pero tal afirmación no supera el nivel de una hipótesis mientras el análisis de los textos no nos permita corroborarlo. Este constituye nuestro próximo paso.

Las operaciones discursivas

Pretendemos detenernos en algunas de las operaciones discursivas que, por una parte, darían cuenta de la relación de coherencia que se establece entre las opciones del agente objetivadas en el texto y el lugar desde donde escribe, y por otra, permitirían mostrar cómo esas opciones tienen que ver con una orientación intencionalidad¹ de la acción, tendiente a mejorar la posición del agente.

Las opciones de género discursivo

Los dos textos analizados llevan por título los nombres de los personajes: Güemes y Carmen Puch. Masculino el primero, femenino el segundo, ambos relatan episodios de la vida del héroe porteño desde una perspectiva particular. El primer texto lleva como subtítulo *Recuerdos de la infancia*, con lo cual la posible biografía se transforma en auto-biografía: *Al escribir estas páginas, que dedico a Ud., no he pensado hacer una biografía. Ellas solo son fragmentos de El Album de una Peregrina...* (257) Las acciones de los personajes se integran en la memoria del yo y, de esa manera, se opera un borramiento de la distancia entre el enunciador y los actores del enunciado, de tal modo que los segundos pasan a formar parte del conjunto de relaciones de parentesco del primero, en espacios compartidos que se corresponden también a un tiempo: el de la infancia feliz perdida.

La dedicatoria del primer texto actualiza las relaciones y establece homologías en las historias: el general Puch, hermano de Carmen esposa de

1. Esta noción no está necesariamente vinculada, desde nuestra perspectiva, a la eficacia de las acciones ni a la conciencia del agente. Ver: Costa-Mozejko (2000c). Los trabajos de Bourdieu, especialmente en lo relacionado con el concepto de habitus, dan ampliamente cuenta de la no necesaria relación entre la orientación de la acción, incluso si es analizada en términos de estrategia, y la conciencia del agente social. Ver, por ejemplo, Bourdieu (2000). También se puede consultar Quéré, Louis (1998).

Güemes que vivió en casa de los Gorriti y que ya ha muerto es el destinatario? explícito de la historia y su vida es equivalente a la del yo: pasado feliz, vinculado con acciones heroicas vs. presente disfórico. La carta discurso del orden de lo interpersonal, íntimo se transforma en dedicatoria pública,¹ en la cual el yo asume el papel activo de sujeto mejorador² a la vez que evoca espacios de intimidad compartidos y acerca el pasado al presente.

La autobiografía y la dedicatoria/carta pública, permiten construir la figura de un yo que actualiza relaciones del pasado que lo jerarquizan; asume el rol activo ante un general que vive momentos de reconocimiento y prestigio, pero que ella percibe *hastiado y escéptico* (257); ante él re-presenta episodios del pasado heroico común en un espacio donde también se confunde lo privado con lo público: los recuerdos son *un perfumado ramillete cojido en las riberas de la patria* (257). La dedicatoria al general Puch permite explicitar las relaciones de Juana Manuela con sus antepasados heroicos y, a la vez, con los personajes ilustres del presente.³

Los relatos que evocan momentos de la vida de Güemes conservan elementos propios de la epopeya tradicional: la descripción física silencia todo defecto y su representación como guerrero lo asocia con la espada y el caballo que lo identifica y le sobrevive, retomando de este modo los estereotipos propios del género épico. Güemes reúne todas las virtudes que corresponden al héroe tradicional: *rico y noble por su nacimiento* (262) su generosidad lo lleva a perdonar al traidor y al enemigo, asociándolo con el héroe religioso:

Su noble y hermoso semblante, siempre sereno, tenía una expresión sublime de tristeza, semejante a la de Cristo en el Huerto. ¡Ay! ¡Sobre esa bella cabeza cerníanse también la ingratitud de los hombres y la sombra de la muerte! (267)

1. Lysiane Bousquet-Verbeke (1998:135) afirma que «La dédicace est du domaine public. Elle n'est pas un huis-clos, ne reste pas dans l'intimité entre les personnes. Elle met en scène une relation entre l'auteur et le dédicataire, donnée à voir au lecteur».

2. *¿Recuerda Ud. que un día, viéndolo mirarse al espejo, le ofrecí uno en que se encontraría Ud. mejor? Pues he aquí realizada la promesa de su amiga.* (257)

3. Estamos de acuerdo con la ampliación de los alcances de la hipótesis que propone Lysiane Bousquet-Verbeke (1998), cuando afirma que las dedicatorias, que ella analiza dentro del campo literario, serían válidas también en un universo mundano en el que servirían para «la construction d'un capital symbolique de l'écrivain, lui servant d'arme pour son entrée dans le champ littéraire, pour la consolidation de sa position dans ce champ et pour la lutte de concurrence qui s'ensuit» (págs. 146-147) y más adelante agrega: «On peut dire de la dédicace quelle est une activité constructrice d'un monde social». (147)

Su misión lo lleva a rescatar valores colectivos. Güemes tiene la dimensión del héroe nacional: *su gloria [...] era la gloria nacional* (265). que asume su destino de libertador de la patria y guía de multitudes que se le someten y lo veneran; las madres y las esposas ceden a sus hombres reconociendo en el servicio a la patria un bien superior. Sin embargo, su presentación inicial en el texto no se asocia con acciones bélicas, sino con su ingreso a la hacienda de los Gorriti donde abandona su apostura heroica y se encuentra con el yo en una actitud paternal que lo inscribe en el espacio de las relaciones familiares: «...se desmontó y levantándome en sus brazos: [...] Esta es la rubia de mi compañero; qué bellísima niña!»(259)

Güemes no alcanza a realizar sus objetivos; la lucha por la independencia nacional se ve frustrada y el personaje sólo se constituye en sujeto virtual que manifiesta su voluntad de pelear contra el extranjero, voluntad que lo convierte en el destinador que enuncia y transmite un mandato: *Coronel le dijo marche Ud. inmediatamente con la división sobre el enemigo* (269).

La figura del héroe se asocia con la del padre de Juana Manuela: es el par del general Gorriti quien lo acompaña en todas sus empresas y organiza los actos de consagración del héroe luego de su muerte. El decide cuál será el lugar de la sepultura al pie del tabernáculo, lugar de privilegio para héroes civiles y religiosos— y pronuncia palabras cuyo claro intertexto bíblico asocia a quien habla con la figura de Cristo: *Id en paz amigos míos, y referid a vuestros compañeros lo que habéis visto...* (272). Si Güemes fue relacionado con Cristo, también lo es el padre del yo quien, a la vez, asume el rol de continuador de Güemes y justiciero.

La historia de ambos personajes tiene, a la vez, una dimensión pública vinculada con la patria y sus soldados y una dimensión privada en la que se entretajan las relaciones afectivas con la esposa, los hijos biológicos y los hermanos. Es significativo el relato de la muerte del héroe: presentado en el texto que lleva por título el nombre de su mujer, no adquiere las características de la muerte épica tradicional, como episodio en el que se ponen en juego las competencias excepcionales del héroe y los valores máximos cuya recuperación logra. Güemes, presentado inicialmente como héroe épico, muere, según el relato de Gorriti, en una emboscada tendida por sus enemigos locales que se aprovechan de su amor por la hermana. Las virtudes familiares le quitan a la patria su soldado ejemplar e impiden la realización del plan de lucha contra el enemigo mayor.¹

1. Resulta interesante la comparación con la historia de San Martín que traza Mitre: San Martín elude sistemáticamente las luchas fratricidas y renuncia a su vida familiar para po-

La continuidad de las acciones públicas es asumida entonces por el Capitán General Gorriti, «mi padre», quien comparte con Güemes el rol paterno en los espacios habitados por los personajes femeninos.

La construcción del yo

Ya las opciones de género descritas en los párrafos anteriores dan cuenta del lugar privilegiado del enunciador: la biografía de un hombre ilustre que integra elementos de la epopeya tradicional se inserta en una autobiografía, donde el yo asume el rol de peregrina, proscripta, exiliada de la patria roles particularmente valorados en el período romántico y que dotan a los personajes de la condición de víctimas suscitadoras de compasión y, por lo mismo, generadoras de mayor aceptabilidad en el enunciatario que opone su presente a un pasado glorioso, a la vez que mantiene actualizadas sus relaciones de privilegio mediante la dedicatoria amistosa a un general de la patria perdida. La carta que precede los textos que analizamos es también la oportunidad de hacer constar, desde el comienzo mismo, el nombre completo de quien escribe: Juana Manuela Gorriti cierra, con su firma completa, una carta destinada Al Señor general don Dionisio Puch, amigo suyo desde la infancia y la patria compartidas.

Por otra parte, la figura que rescata en sus memorias personales es la de un héroe de la nación argentina; pero el personaje es presentado cuando ingresa en el campo de la familia Gorriti y descubre, antes que a nadie, a la niña de tres años a quien levanta en un gesto paternal. A partir de entonces sus contactos se establecen primero con las mujeres de la casa, al punto de dejar esperando a los oficiales españoles que vienen a entrevistarlo, mientras dialoga con la madre del yo. Otra mujer, la tía, será la encargada de transmitir el saber que anuncia el futuro, como una pitonisa que prevé la desgracia próxima.

El episodio que lleva por título *Carmen Puch*, nombre de la esposa de Güemes, relata la doble muerte del héroe¹ desde el punto de vista de la niña quien, desde su cama, asiste al momento de la recepción de noticias por parte de dos figuras femeninas, la de Carmen asociada con la virgen y la de su madre. El yo no es testigo de estos hechos sino de la primera

der así alcanzar los objetivos de libertad y armonía continentales, con alcance universal; Güemes —según Gorriti— se encuentra envuelto en la anarquía interna y muere porque su amor fraterno le hace olvidar el peligro y, por ende, le impide la búsqueda de valores colectivos.

1. Primero llega una noticia falsa referida a la muerte del personaje y luego se relata su asesinato en una emboscada.

versión, destinada a los familiares más próximos; aquella que produce el impacto pasional mayor en la medida en que afecta directamente a sus destinatarios.

A partir de la posesión de este tipo de saber, Juana Manuela Gorriti se atribuye a sí misma un rol próximo al de los historiadores. En la dedicatoria a Dionisio Puch, establece un principio de equivalencia en el temor a la falta de medida:

La vida de aquel á cuyo recuerdo están consagradas, fue tan llena de hechos maravillosos, de hazañas inauditas, que arredrará á mas de un historiador, por qué, como yo, temerá á la vez ser acusado de hiperbólico por la posteridad, y de remiso, limitado y descolorido ante los espléndidos recuerdos de los viejos guerreros contemporáneos del héroe, y actores también en el maravilloso poema de su existencia (257)

En un fragmento de *Carmen Puch* afirma:

— Hijos de la presente generación; hermanos míos, escribo una página de nuestra historia nacional y el culto de la verdad, única religión del historiador, que me ordena consignar, á pesar mío, errores que, si influyeron fatalmente en los destinos de nuestra patria, han sido también expiados con torrentes de sangre y de lágrimas, para que los consideremos de otro modo que como una saludable lección. Olvidemos las faltas de nuestros padres; y si las recordamos, que sea solo para redimirlos amándonos mas, y dándonos en amor lo que ellos se quitaron en odio (266-67).

El guión del comienzo de la cita instala la ambigüedad: ¿se trata del discurso de un personaje, en este caso Güemes? Los historiadores no le reconocen al caudillo norteno la producción de discursos históricos, tampoco lo hace Juana Manuela; por otra parte, la referencia al presente opuesto a un pasado de enfrentamientos y la atribución a la historia de un valor moralizante, de tal modo que el saber sobre lo que fue habrá de ejercer una influencia mejoradora sobre el presente, reaparece en el texto asumida por la enunciativa: ... *la hora en que yo escribo estas líneas es una hora de concordia. Olvidemos...* (270). Sin dejar de considerar la posibilidad de un error tipográfico de los editores, el guión puede ser leído como una máscara que disfraza el rol de historiadora que el yo se atribuye. Reconoce como objetivo de la historia la búsqueda apasionada de la verdad en función del bien común, pero disimula su ingreso al espacio de producción del discurso histórico, espacio público reservado más bien al varón en el que, como mujer, no podría ubicarse sin correr el riesgo de verse desautorizada.

Sin embargo, pequeños matices hacen la diferencia con la voz masculina, especialmente la de Mitre quien, unos años después, producirá la versión autorizada de la historia. Así, la aspiración a la concordia, que en Mitre se convierte en armonía universal que rige los destinos del universo todo, construida sobre la base de los discursos de las ciencias físicas y naturales y la matemática,¹ es presentada aquí en términos de amor, relación afectiva que se instala entre personajes que mantienen entre sí una relación próxima. La historia que relata Juana Manuela Gorriti es la de los miembros destacados de su propia familia; pero su recuerdo permite reconstruir la propia genealogía, es el yo mismo quien rescata su pasado en la patria perdida cuya historia se integra en el propio *Album de una peregrina* (257). Si bien se utiliza la misma metáfora de la familia para representar el concepto de nación, en Mitre el tropo se asocia más con el discurso de las ciencias naturales, como conjunto de los hijos de españoles adaptados al territorio americano, conjunto en el cual cada miembro tiene un rol específico orientado al logro del bien común; en los textos de Gorriti, la familia es la propia, y sus miembros, enlazados por relaciones afectivas, trazan la historia del país.

Resulta difícil distinguir si tales matices corresponden a la condición femenina de quien escribe o más bien se inscriben en la concepción propia del Romanticismo, vigente en el momento en que produce los textos. Quizás ambas explicaciones deban articularse; lo cierto es que ninguna de ellas saca al yo del lugar de enunciación que se construye.

Cabe referirse también a los métodos de adquisición y validación del saber por parte de la enunciativa. Si para Mitre resulta fundamental la distancia entre el sujeto y los hechos narrados a partir de los documentos cuya objetividad no se discute, Juana Manuela evoca el pasado desde sus recuerdos de infancia y se presenta como niña que escucha en el espacio de la casa, incluso del dormitorio y de su lecho de enferma. Ello no quita validez a sus recuerdos en tanto material incorporado a su autobiografía que registra también elementos propios del discurso histórico: cuenta lo que oyó decir de primera mano y por lo tanto, su relato es verosímil. Pero el lugar desde el cual recuerda la posiciona en el espacio de la intimidad, propio de la mujer. Sin embargo, el modo de conocimiento, que incluye la audición desde el delirio que provoca la fiebre, no puede ser considerado exclusivamente como una marca de la diferencia entre los modos masculino y femenino de hacer historia sino que también responde a los modelos consagrados por el Romanticismo. Conviene recordar que éste

1. Ver Costa-Mozejko (2000a).

privilegiaba métodos de adquisición de conocimiento que escapaban al control de la conciencia y ponían al individuo en contacto con el misterio y la unidad del universo desde su inconsciente.¹ La niña de tres años corresponde, además, a la figuración de un testigo desinteresado, salvaje, en contacto con la naturaleza no controlada e incluso desdeñoso frente a los personajes valorados,² con lo cual garantiza la objetividad de sus recuerdos.

Los espacios

Horcones,³ objeto de la pasión del yo, apostrofado en el primer párrafo, descrito según los modelos románticos y convertido en centro de las acciones, se inscribe en los dos ejes de oposición principales que organizan los espacios construidos en los textos: interior vs exterior del país, interior vs. exterior de la hacienda.

Interior vs. exterior del país

Horcones, hogar paterno y patria perdida se opone al exterior, referido a través de la alusión a dos ciudades: el Cuzco como cuartel del enemigo realista durante las guerras de la independencia y Lima como lugar del exilio. El yo no deja de señalar que el presente de la enunciación desde la capital peruana se vincula con lo que hizo otrora su padre, quien logró vencer incluso a un español que es *hoy general del Perú* (265).

A su vez, dentro de los límites de Argentina, Horcones se opone sobre todo a dos ciudades: Tucumán y Buenos Aires. La primera es el lugar hacia el cual se dirigen los españoles que han sido transitoriamente albergados en la casa, y es también sede de los enemigos de Güemes que organizan su asesinato y le impiden cumplir su destino heroico; Tucumán es el ámbito del enemigo tanto exterior como interior. Buenos Aires, en cambio, es presentada como *ese país de los hombres hermosos* (259), opuesto a Horcones en tanto éste se inscribe en el espacio rural de naturaleza valorada positivamente y sede de acciones heroicas de validez nacional, mientras que Buenos Aires es indiferente a los acontecimientos relatados y no hay allí ni hombres ni acciones dignos de ser rescatados.

Desde el primer párrafo del escrito sobre Güemes, Horcones es el lugar de la infancia feliz perdida e invadido por la naturaleza y los fantasmas

1. Se puede ver, al respecto, Béguin, Albert (1981).

2. *Pero la flor de la maleza era uraña y salvaje como ella, y lloraba á gritos en los brazos del incógnito...* (259) [El subrayado es nuestro].

3. Orcones en el texto de Gorriti.

asociados al pasado glorioso. Entre los rasgos que lo caracterizan, señalamos los siguientes:

Se trata de la hacienda de los Gorriti, con lo cual se muestra el nivel económico de la familia.

Está ubicado sobre el camino real y hacia allí concurren los enviados por La Serna desde el Cuzco; es el ámbito donde se negocia con el enemigo y desde donde se hace una guerra sin cuartel contra los realistas.

También se encuentra en el itinerario de los españoles que pasan hacia Tucumán.

Es la casa de una familia cuya nobleza se percibe no solamente en las relaciones sociales sino también en la práctica de una virtud tradicional: la hospitalidad,¹ aún cuando ella implica proteger al enemigo mismo que busca refugio en la hacienda.

Horcones es un centro de acción, ya que allí se reúnen tanto los representantes de los poderes en pugna como los jefes con sus subordinados que los aclaman; es, a la vez, un oasis de protección al perdido/perseguido y lugar desde donde se irradia la actividad revolucionaria por la independencia y se construye la nación. Es el espacio más jerarquizado del relato en cuya descripción coinciden rasgos propios de la estética del Romanticismo con características que derivan de la trayectoria de la autora: es su casa familiar, objeto de una relación afectiva.

Interior vs. exterior de la hacienda

Los espacios exteriores corresponden a la función pública, sea bélica o de gobierno civil, donde intervienen personajes masculinos. Así, las madres ofrecen a sus hijos varones para que Güemes y Gorriti los lleven a la guerra, y el padre de Juana Manuela es quien asume, luego de asesinato Güemes, el rol de Capitán General de la Provincia y, en cuanto tal, organiza los actos de reconocimiento público y apoteosis del héroe. Los únicos que salen y entran de las casas son los personajes masculinos, salvo cuando se trata de la salida a la iglesia o la huida del peligro, en cuyo caso la orden también parte de los hombres.

Los espacios familiares internos son ocupados por los personajes femeninos. En los lugares donde transcurre la vida del yo el varón es el gran ausente que sólo ingresa de manera puntual, mientras se convierten en figuras centrales la madre, una tía y Carmen Puch, esposa de Güemes. La

1. Quizás convenga recordar que la hospitalidad era considerada una virtud propia de los españoles quienes, a su vez, la habrían heredado de los árabes. Con ello, la atribución de este rasgo a la familia Gorriti la inscribe en una genealogía valorada en la época.

primera vigila el sueño de la niña y ordena acoger al viajero perdido o al débil en situación de riesgo, con lo cual constituye la figuración de una de las virtudes fundamentales de la familia tradicional; la tía es la visionaria que anuncia el futuro y Carmen es la heroína del Romanticismo que muere por amor, asociada con la virgen protectora que también cuida el sueño de Juana Manuela. Los personajes masculinos destacados asumen el rol de héroes en los espacios públicos y de padres en el hogar; cuando los varones entran en el espacio de la hacienda o de la casa, siempre privilegian su relación con las mujeres, aún en detrimento de su actividad pública como jefes de los gauchos o interlocutores de sus enemigos. Las mujeres son representadas según los modelos estereotipados del Romanticismo y son el centro del espacio familiar. Ellas conectan el ámbito hogareño con el religioso y establecen la relación con el espacio público en tanto primeras receptoras de la información sobre lo que sucede afuera, y sujetos que reaccionan pasionalmente ante la noticia que las afecta; el yo escucha de manera simultánea y es testigo tanto de la transmisión como de las consecuencias que provocan los mensajes en sus oyentes femeninas; esta co-presencia de la enunciativa niña es la principal garantía de la verosimilitud de la información que transmite a sus enunciatarios presentes.

Los enunciatarios

Si bien el destinatario explícito de los relatos es el general Dionisio Puch, según figura en la carta-dedicatoria cuya importancia ya hemos señalado, cabe preguntarse para quién escribe Juana Manuela Gorriti este texto que se ubica entre lo privado de la carta personal, la autobiografía que incorpora recuerdos de la infancia y lo público en tanto historia nacional que conserva rasgos de la epopeya.

Por un lado, el presente de la enunciación corresponde a Lima —lugar del exilio desde donde habla el yo— y la inicial publicación de los textos se hizo en Perú; por otro, Dionisio Puch es salteño y el tipo de saber transferido en los textos apela más bien a un destinatario argentino; la referencia a *Hijos de la presente generación; hermanos míos, escribo una página de nuestra historia nacional...* (266-267) ubica, también en el presente compartido por el yo, a sus pares de la nación argentina.

La apelación final a los

Grandes de la tierra, que osais llamaros tales, por que os habeis hecho una púrpura con la sangre de vuestros pueblos, un trono de sus osamentas; miserables falsificadores de la gloria, á quienes la posteridad en el día de

la justicia marcará con el hierro candente de la infamia, ved aquí la verdadera grandeza: un hombre cuya tumba está en los corazones de una nación entera, y cuya memoria es un culto. (272)

implica la oposición entre el grande a cuya familia pertenece el yo y los antihéroes por única vez en el texto ubicados en el ámbito general de la tierra instauradores de antivalores. La enunciadora se convierte en portavoz de la posteridad en un tono similar al que asume Mitre al final de la *Historia de Belgrano*,¹ pero Juana Manuela se auto-incluye en el ámbito de los justos perseguidos y los justicieros; es víctima y juez que amenaza; no sólo asume el gesto de quien propone un modelo a las generaciones futuras, sino que se involucra en la promesa del castigo. Es la voz de aquélla que escribe páginas de la historia nacional desde su condición de mujer del interior que ha sufrido la privación en la carne de sus parientes y la propia.

Llama la atención la manera en que la enunciadora combina la necesidad de olvidar, proclamar la era de la concordia y del amor, con el recuerdo y la amenaza. Lo primero resulta explicable si tenemos en cuenta el hecho de que, en el momento de la escritura del texto sobre Güemes, Urquiza ya ha vencido a Rosas y los perseguidos de antes proclaman un modelo de nación sobre la base de la conciliación. ¿Para qué recordar entonces el pasado? Juana Manuela Gorriti construye una historia nacional desde la autobiografía; los héroes épicos son los héroes de la familia; tanto los personajes del enunciado como el yo han estado involucrados en actos de privación y desprestigio y son sujetos de carencias; el yo es una de las víctimas que asume el papel de reivindicadora de las glorias familiares a la vez que promete venganza. Pero la única acción que ejecuta es la verbal, sin que ello implique el abandono en el lugar del texto que se construye de su rol femenino ni del lugar que socialmente se le asigna. Incluso cuando se atribuye el rol de historiadora, lo hace tímidamente, en un fragmento atribuible al personaje masculino y sólo se atreve a proferir amenazas cuando, al final del texto, está suficientemente clara su inserción en la familia de los héroes perseguidos. La historia que escribe conserva rasgos de la biografía y de la epopeya, pero integradas en una autobiografía que recuerda el pasado nacional como rescate de la propia genealogía.

1. También en los textos de Mitre, se utiliza el sustantivo realistas para designar al enemigo como representante de una forma de gobierno y no español que integra la genealogía fuertemente valorada (Ver: España, su lugar en la genealogía).

La enunciativa se construye a sí misma en el rol de femenino de niña que no abandona el espacio del hogar más que a la hora del destierro. Ese hogar paterno es descrito de tal manera que se convierte en centro desde donde los Gorriti ejercen el poder político, militar, social e incluso económico. Los modelos románticos vigentes privilegian las oposiciones entre un pasado feliz y el presente disfórico; pero en este caso, además, el pasado que se evoca jerarquiza al yo como miembro de una familia patricia, participante activa en la construcción de la nación. En calidad de tal toma la palabra que reconstruye los hechos, amenaza a quienes la persiguieron y enseña a las generaciones del presente. Su saber se origina en la intimidad de la casa y, cuando es retransmitido, lo asume una voz que se compara con la de otros historiadores; con ellos comparte la finalidad moralizante de la historia, pero, en lugar de privilegiar la distancia en relación a los hechos narrados, se involucra en ellos y los evoca al punto de recurrir a la amenaza del castigo a quienes la persiguieron. La misma dedicatoria al General Puch le sirve para asociar el discurso público de la historiadora que en realidad es auto-biografía, con los textos cuya circulación parece restringirse al ámbito de lo interpersonal; y el asumir la función didáctica de la historia no la aleja demasiado del rol de pedagoga que la sociedad de la época aceptaba en la mujer.

Para sus destinatarios argentinos, Gorriti construye la historia desde el interior —Horcones es el centro de la historia nacional y familiar— recurriendo a una serie de estrategias discursivas que la jerarquizan. Para sus destinatarios peruanos, escribe su autobiografía que pone en evidencia la gloria y prestigio de su familia, y traza su historia como equivalente a la del país del que proviene como exiliada. Esta carta de presentación no es indiferente en relación a una posible mejora de su lugar en la sociedad limeña.

Para ambos enunciatarios, la estética del Romanticismo es el modo de decir legitimado, que aumenta la aceptabilidad del discurso a la vez que lo verosimiliza desde una doble perspectiva: forma parte del imaginario compartido por los receptores y está anclado en las experiencias vitales de la autora. El no abandono del lugar que la sociedad de la época le atribuye como mujer¹ también condiciona favorablemente la recepción de sus versiones de la historia: si en la vida real parece haber transgredido normas, las respeta desde el lugar que se construye en el texto.

1. Podemos acotar que, cuando se trata de ir a misa como cumplimiento de una promesa a la virgen para pedir por la vida de Güemes que todavía vive, la iniciativa parte de la mujer; las honras fúnebres que son apoteosis del héroe a la cual asisten también las mujeres, son organizadas por el personaje masculino, padre del yo.

La crítica ha tendido a distinguir dos tipos tradicionales de discurso, según el lugar asociado al género de quien enuncia. Así lo sintetiza Ana Pizarro (1994):

El discurso de la casa es un discurso personal, es el discurso de la cotidianidad desde lo subjetivo. Un discurso que no aborda los problemas de la sociedad sino en forma marginal y *desde la marginalidad* porque no es un discurso esencialmente racional sino cruzado por elementos afectivos, intuitivos, de línea sobrenatural a veces o incluso pasional.

El discurso de la casa es el que se espera de la mujer y ubica el espacio dentro del cual ella debe moverse.

Frente a éste hay otro que sí tiene legitimación: es el discurso de la calle. Este es el que se emite sobre la sociedad, su historia, su futuro y en donde el sujeto de la enunciación habla desde el centro de ellas. Es un discurso impersonal, con rasgos de autoridad porque no necesita autorizarse para ser emitido: tiene carta de ciudadanía *antes* de ser enunciado. Es, como sabemos, el discurso masculino. (199)

Juana Manuela Gorriti incursiona en el espacio del discurso público sin abandonar su lugar de mujer; sus textos se inscriben en las normas éticas y estéticas propias de la época. La enunciativa aborda formaciones discursivas (como el discurso histórico) y géneros (la epopeya, por ejemplo) desde el lugar de la intimidad, de la propia historia familiar que es la de los héroes que merecen reconocimiento. Rescata su genealogía desde su posición de mujer, pero no busca una reivindicación femenina. El respeto a la norma socialmente vigente que le atribuye un lugar específico del que no se aparta y el uso de los modelos impuestos por el Romanticismo en boga, constituyen estrategias que le permiten jerarquizar su propia historia, aumentar su aceptabilidad y mejorar así su posición de exiliada sin recursos económicos ni reconocimiento social. Cabe tener en cuenta, además, la situación política de la Argentina en el momento en que se escriben estos relatos, para pensar en la auto-reivindicación ante los propios compatriotas y un reposicionamiento también en la sociedad argentina.¹

Coherente con su competencia como agente social, el texto de Gorriti pone de relieve, desde su lugar de destierro y postergación, elementos de reconocimiento y prestigio aptos para permitirle posicionarse en las dos sociedades de las que forma parte: Perú y Argentina.

1. El texto de Mitre dice: *El autor de este libro, al pronunciar el juicio de la posteridad en presencia del monumento, dijo: que con legítimo orgullo y con la humildad republicana, podría asegurarse que jamás una gloria más pura ni más modesta se había modelado en el bronce la inmortalidad.* (682)

Las estrategias discursivas puestas de manifiesto nos llevan a constatar la insuficiencia de un enfoque que pretendería abordarlas a partir de su condición de mujer, y por lo mismo de un concepto de subalternidad definido sólo desde esta propiedad. Nuestra propuesta de considerar el lugar desde donde se escribe y a partir del cual se estaría en condiciones de comprender y explicar las prácticas discursivas, como concepto compuesto por la articulación de diversos elementos constitutivos de la competencia del agente social, se ha mostrado consistente al ir relacionando las características del discurso puestas de manifiesto y los recursos y propiedades específicos de Juana Manuela.

Si intentáramos rescatar, de manera sintética, la idea central que surge del análisis de este caso, y que aporta consistencia al enfoque teórico propuesto, podríamos afirmar que las estrategias discursivas de las páginas sobre Güemes se hacen comprensibles y explicables en cuanto prácticas de un agente social que, desde un lugar constituido fundamentalmente por propiedades generadoras de una capacidad de relación (de ser aceptado, de imponerse) débil, como son las de: mujer / exiliada / en situación económica precaria, que lo ubican en condiciones de subordinación (subalternidad), usa el recurso más fuerte con que cuenta en el momento, su educación, para rescatar, a través de su puesta en evidencia, aquel componente que más le permitiría posicionarse en la sociedad de su país de origen (Argentina) por una parte, y el mejor entre los que puede administrar para potenciar, y redefinir, su lugar en Lima: su pasado familiar. Y lo hace utilizando dos recursos que aumentan la aceptabilidad de sus relatos: respeta su lugar de mujer y escribe según los modelos del Romanticismo dominante en la época.

Nos encontramos ante un caso en el que, con claridad, se muestra lo que podríamos denominar una estrategia de gestión de la propia cartera de recursos, acorde al estado de la misma en un momento determinado, y que, a través de la utilización de herramientas discursivas específicas, pone en juego una de sus mejores cartas (ascendencia familiar), no eficiente en el momento por olvido o desconocimiento de la misma, aunque susceptible de generar una importante rentabilidad para el operador, en términos de reposicionamiento (redefinición de la capacidad de relación) social.

Bibliografía

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

- BERG, Mary G.. Juana Manuela Gorriti: Narradora de su época, en: Osorio, Betty y María Mercedes Jaramillo, *Las desobedientes: Mujeres de nuestra América*. Santafé de Bogotá: Panamericana, 1997.
- BEVERLEY, John, Michael Aronna y OVIEDO José Editores. *The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham and London: Duke University Press, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. L'inconscient d'école, en: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 135, Paris: Seuil, págs.3-5, 2000.
- BOUSQUET-VERBEKE, Lysiane. Le sujet dans la dédicace, en: Vion, Robert (Ed.) *Les sujets et leurs discours. Enonciation et interaction*, Aix-en-Provence: Université de Provence, págs.135-147, 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick. L'interlocution comme interaction de stratégies discursives, en: *Verbum* n° 2-3, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, págs. 165-183, 1984.
- CHARAUDEAU, Patrick. Le contrat de communication, une condition de l'analyse sémiolinguistique du discours, mimeografiado, destinado a ser publicado en: *Langages, Les analyses du discours en France*, Paris: Larousse, 1994.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- COSTA, Ricardo y MOZEJKO Danuta Teresa. España: su lugar en la genealogía. En: Brizuela, Mabel et al. *El hispanismo al final del milenio*. Córdoba: Corregidor, págs. 107-116, 1999.
- CHARTIER, Roger. La circulación de discursos. En: *Sincronía. Revista electrónica de estudios culturales del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara*. Winter/invierno 2000, México, <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/mozejkocosta.htm>, 2000a.
- CHARTIER, Roger. Los Güemes de la historia o modos de hacer historia, en: *Escribas*, número de presentación, Córdoba (Argentina): Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, págs. 107-135, 2000b.
- CHARTIER, Roger. *Prácticas discursivas* Inédito, 2000c.
- EFRÓN, Analía. *Juana Gorriti. Una biografía íntima*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- GOFFMAN, Erwin. *Ritual de la interacción*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

- GONZÁLEZ, Patricia Elena y ORTEGA Eliana. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985.
- GORRITI, Juana Manuela. *Obras completas*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste, 6 vols, 1992-1999.
- GUHA, Ranajit y SPIVAK Gayatri. *Selected Subaltern Studies*. New York: Oxford University Press, 1988.
- IGLESIA, Cristina. *El ajuar de la Patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria, 1993.
- MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin nido*, Buenos Aires: Solar/Hachette, 1968.
- MITRE, Bartolomé. *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Buenos Aires, Peuser, 1950a.
- MITRE, Bartolomé. *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*. Buenos Aires, Anaconda, 1950b.
- MIZRAJE, María Gabriela. La escritura velada (historia y biografía en Juana Manuela Gorriti. En: <http://www.lanic.utexas.edu/project/lasa95/gorriti.html>, 1995.
- MORAÑA, Mabel (ed.). *Mujer y cultura en la Colonia hispanoamericana*. Pittsburgh: Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996.
- PIZARRO, Ana. *De ostras y caníbales. Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 1994.
- QUÉRÉ, Louis. Entre apologie et destitution: une conception émergentiste du sujet pratique, en: VION, Robert (Ed.) *Les sujets et leurs discours. Enonciation et interaction*, Aix-en-Provence: Université de Provence, págs.117-133, 1998.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1970.
- ROYO, Amelia (comp.). *Juanamauela, mucho papel*. Salta: Ediciones del Robledal, 1999.
- RUIZ, Elida. Las escritoras. 1840-1940 En: *Capítulo nº 58, La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- VERÓN, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1987.

De la literatura al cine: «La venganza creadora» de Alfonso Reyes y *Anoche soñé contigo* de Marisa Sistach

Maricruz Castro-Ricalde

Tec de Monterrey, campus Toluca, México

Taller de teoría y crítica literaria Diana Morán

Alfonso Reyes escribió menos ficciones narrativas que ensayos o textos poéticos. Esta aseveración debe, sin embargo, contextualizarse, pues de los más de veinte tomos reunidos con motivo del centenario de su natalicio, en 1989, por lo menos cuatro incluyen obras de esa índole. La gran mayoría de éstas presentan características similares a las detectadas en lo que él llamó el «centauro de los géneros»: el ensayo. Tanto en uno como en otro, Reyes recurrió a la anécdota, al dato erudito, a la historia, a los recuerdos, a las experiencias propias y ajenas, o a información extraída del contexto de la época. Para el lector de su tiempo, esto debió haber sido muy desconcertante.

Desde 1910, es decir, desde que el llamado «Polígrafo de América» tenía veintiún años, comenzó a publicar sus ficciones y las últimas fueron escritas en su último año de vida, en 1959. A pesar de tender a romper el canon del cuento breve, la obra de Alfonso Reyes presenta algunos casos ejemplares. Uno de ellos fue «La venganza creadora», escrito en 1946, pero no conocido sino hasta 1970, cuando fue publicado en un volumen de textos inéditos preparado por Ernesto Mejía Sánchez.

Por su parte, la directora de cine mexicana Marisa Sistach, en 1991, presentó su segundo largometraje de ficción, llamado *Anoche soñé contigo*. El guión, escrito por su pareja y habitual colaborador, el también cineasta José Buil, se basa en «La venganza creadora» de Alfonso Reyes. Esta película obtuvo algunos reconocimientos, tal y como había sucedido con las obras anteriores de esta realizadora de ascendencia francesa.

En un primer visionado, el espectador que conozca el cuento del escritor regiomontano sólo detectaría algunas resonancias en el filme de Sischach. Sin embargo, una lectura atenta multiplica los puntos de enlace así como los elementos contrastantes que invitan a su comparación.

¿Qué aspectos son conservados en el texto cinematográfico, al haberse basado en una narración elaborada más de cuarenta años atrás?, ¿de qué manera la traslación de un medio narrativo a otro incide en los posibles cambios de sentido? Contestaremos las preguntas anteriores centrándonos en el análisis de los procedimientos empleados para asignar a los personajes tanto un espacio como un tipo de movilidad y determinar, de esta manera, los sentidos subyacentes en ambas obras.

Procedimientos narrativos y generación del sentido

El cuento «La venganza creadora» de Alfonso Reyes se desarrolla en Acapulco, en los años previos a 1950, cuando aún no era un puerto de lujo. La naturaleza del entorno es hábilmente tratada como un marco de referencia y no como un factor determinante para incitar a las pasiones sin freno. El sol y el mar, lejos de ser agentes decisivos para las acciones que se suscitarán, provocan pereza y calor, incomodidades incluso. De esta manera, el narrador, heterodiegético y omnisciente, no descarga de responsabilidad ni de conciencia a ninguno de los personajes de la historia. Los hechos contados no son atribuidos a ningún agente externo, ni son el fruto de irracionalidad alguna.

La playa actúa como contexto de la trama y de las condiciones creadas en torno de los cuerpos desnudos, la ingestión de alimentos y bebidas, y la invitación a toda clase de excesos. Las acciones, sin embargo, acontecen en los espacios cerrados: la casa de los personajes, el comedor, la cocina y los dormitorios. No hay mención alguna a la extensión marítima, y sólo algunas brevísimas alusiones, en el inicio del cuento, a los baños de mar o al reposo en la playa. Este lugar, entonces, no interesa tanto por la apertura espacial que representa, sino por el papel de encuadre que desempeña. Deleuze lo ha definido como «la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen» (1994, 27), y como si de un filme se tratara, en la narración de Reyes, el sonido de las olas, la brisa juguetona, la lluvia vespertina, la noche risueña y enlunada, el cabeceo de las palmeras son los estímulos auditivos, visuales y casi táctiles y olfativos que contribuyen a la puesta en escena. Todos ellos, lejos de abrir el encuadre en donde se insertan las acciones, lo restringen, lo cierran, y ayudan a que la atención del lector se centre en la venganza creadora del título de la narración.

El nombre del cuento se refiere al escarmiento que Almendrita, una mujer de alrededor de cuarenta años, le da a Quico, el hijo adolescente de su mejor amiga. Si las venganzas suelen ser estériles, la ejercida por la protagonista es diferente, pues genera otro tipo de situaciones, todas bajo el control de Almendrita. Dolida por la manera por como Quico se expresó de ella, «le daremos gusto a la vieja histórica» (Reyes, 1989, 90), esta mujer madura, pero «muy dotada», graciosa y sensual, lo iniciará sexualmente ironizando sobre quién le da gusto a quién, quién es la vieja y quién la histórica.

En la obra de Sistach, el cambio de título señala un giro en el sentido del texto cinematográfico. «Anoche soñé contigo» es el estribillo de una canción muy conocida desde décadas atrás en Latinoamérica, llamada «¡Ay, cosita linda!» de Pacho Galán. El título de la canción alude a una cosificación de la mujer, en donde el valor de lo agradable a la vista subestima al sujeto en sí. La exclamación proclama un ensimismamiento del enunciador y guarda en sí la posibilidad de obliterar al enunciatario. «Anoche soñé contigo», en cambio, pone a dialogar a dos sujetos (el que sueña y el que es soñado) y enfatiza la dinámica del deseo. El sueño se plantea como el espacio en donde es posible lo que en la realidad es improbable. De esta manera, Sistach muestra, a partir del lenguaje masculino (el de Toto, como narrador, como enunciador) y en un proceso de enmascaramiento (la realizadora mira detrás de una mirada masculina), los desequilibrios de una sociedad que prioriza la esfera masculina por encima de la femenina. Muestra una sociedad que reprime la sexualidad, a pesar de vivir inmersa en un mundo en donde la genitalidad está ominipresente, y a partir de esta censura, enseña cómo se da paso a la injusticia social.

Toto y Quico sueñan, primero, en Chabela. Este personaje será usado y, posteriormente, desechado. No sucederá lo mismo con su prima Azucena, quien decidirá si ejerce o no su sexualidad (Chabela prácticamente no tiene opción y debe aceptar los asedios amorosos de su patrón, primero, y del hijo de éste, después); abandonará a su amante, cambiará de domicilio y profesión. La transformación del nombre del personaje femenino (Almendrita en el cuento, Azucena en el texto fílmico) también se alejará de los estereotipos, pues la delicadeza, la fragilidad, la blancura, incluso la pureza que simboliza la flor de su apelativo son lejanos a las acciones de Azucena. En este sentido, Alfonso Reyes es más directo y opta por identificar al personaje con su nombre: Almendrita compendia la dureza exterior y la suavidad interior de la semilla, alude a la pequeñez de su constitución física y crea una relación de intertextualidad con el cuento de hadas del mismo nombre.¹

1. En éste, la niña es tan pequeña que la duermen en una cáscara de almendra y de

El cambio del título de la canción («¡Ay, cosita linda!» al de «Anoche soñé contigo») es consonante con el resto de la selección musical de la película. En ésta, la cultura popular se impone y subraya el recurrente contenido sexual de sus letras. Melodías como «A mover la colita» de Aníbal Pastor, «Corazón de melón» de Carlos Riquel o «Bésame mucho» de Consuelo Velázquez surgen en momentos clave y en repetidas ocasiones en el filme. Todas proponen explícitamente la necesidad del contacto físico y describen vivamente aquello que el diálogo cotidiano reprime. La cosificación de la mujer, además, es perceptible: es una cosita linda, su corazón es una fruta o bien, se le primitiviza, dotándola de cola.

El coro de «A mover la colita» es un ejemplo de texto, cuyas características permiten a la masa social identificarse con el ritmo y la letra: son tropical, demanda mover la colita, porque «si no la mueves, se pone malita». Algunos recursos de la canción popular son explícitos: el eufemismo, el doble sentido y el uso de diminutivos. El eufemismo empleado, y cuyo significado primero es identificado claramente por los hablantes hispanos, permite hablar de una parte del cuerpo, cuya designación, las nalgas, los glúteos, es regularmente prohibida en el intercambio verbal común. El doble sentido actúa de manera similar: la colita se mueve para bailar y esto se erige como una necesidad vital, un requerimiento del cuerpo, cuyo incumplimiento la enferma, la perjudica. Pero también alude al papel que cumplen los glúteos en la actividad sexual y lo indispensable de ésta para el ser humano. Por su parte, el diminutivo del eufemismo utilizado no sólo lo atenúa, sino actúa como una fórmula, casi infantil, que favorece la rima y, por lo tanto, el sencillo aprendizaje de la letra. Así, mediante las canciones, las que se tararean, las escuchadas en los lugares públicos, es posible expresar lo que el colectivo social piensa, pero no dice en voz alta.

Como lo señala la musicalización empleada, el enfoque de la obra de Sistach se centra en el despertar del adolescente, en cuya sociedad crece siendo acosado por imágenes y sonidos que exacerban su sexualidad, sin proponerle vía alguna de formación. Por el contrario, el estímulo sensorial va acompañado por fuertes dosis de restricción y censura. El punto de vista es uno de los procedimientos narrativos que contribuye al cambio de sentido de los textos. La mirada del protagonista, la de Toto, se clavará de manera insistente en el cuerpo. La cámara de Sistach no titubea en ningún momento y, sin rubores de naturaleza alguna, expone la piel femenina, su textura, su color y sus rincones.

ahí su nombre. Al crecer, la intentan casar en repetidas ocasiones (en topo, un ciempiés) y, finalmente, encuentra a su pareja ideal: otro ser pequeño como ella. Como vemos, en el texto de Reyes, su personaje es libre de decidir sobre sus parejas, sin presión alguna por ceder a la institucionalización del ejercicio de su sexualidad.

Quien mira, en la obra de Reyes, no es el jovencito Quico.¹ En el cuento, hay un narrador externo que prioriza las acciones de Almendrita y la va siguiendo, casi cámara en mano. La mirada, los movimientos y los sonidos de la protagonista del cuento marcan la apertura o el cierre del plano. Por ejemplo, del plano de conjunto de la azotea en donde están las habitaciones de ambos a planos de detalle como pudieran ser los de sus pies descalzos. La psicología del personaje, la alteración de su estado de ánimo y la conciencia de sus acciones son algunas de las emociones expresadas, gracias al concepto de encuadre, de enmarcamiento de las acciones presentadas. Con ello, el narrador contribuye al cambio del ritmo narrativo, en donde la forma modela la percepción del lector y propicia la convergencia de la emoción y el razonamiento.

La obra de Sistach, por su parte, se desarrolla en la ciudad de México. Es relevante la decisión tomada, en cuanto al cambio de espacio, pues hay un giro de 180 grados entre Acapulco y la capital de la República Mexicana. La primera toma sobre la urbe nocturna se presenta como un filtro que simula la forma de unos binoculares. Con ello se establece la posición de *voyeur* de quien mira.

Lo que se muestra no es lo que es, sino aquello escogido por la persona que mira. Aún más: la voz en *off* de Toto informa al espectador acerca de la naturaleza de las imágenes: lo presentado es el recuerdo del verano, es la mirada sobre el tiempo pasado. La realidad pasa, por lo tanto, por varias cribas y la mediación de éstas no se oculta al receptor. El artificio artístico queda perfectamente definido y con él, la voz de la realizadora se afirma por encima, incluso, tanto del texto del cual se parte como del guión en el que ella se basa.

A pesar de la diferencias, en la que quizás el punto de vista es la más importante —el de Toto en la película, el de Almendrita y el narrador en el cuento—, hay otros elementos que sí son comunes a ambos textos. El tratamiento del espacio es uno de ellos. Hemos mencionado como una se desarrolla en la ciudad y otra en la playa, pero en ambos casos, la inmen-

1. Como hemos insinuado, hay un cambio de nombres en los personajes que intervienen en ambas obras. Quico, por ejemplo, se convierte en Toto en la película. Lo curioso es que en ésta, el mejor amigo del protagonista se llama Quique, otro diminutivo del mismo apelativo: Enrique. Los dos registran una conducta casi idéntica y con ello se convierten en paradigma de un comportamiento generalizado de los adolescentes, del nivel socioeconómico medio mexicano. El importante papel del amigo de Toto en la película sólo se menciona en el texto escrito. No obstante, funciona como lo que se conoce como un «fuera de campo», en el lenguaje cinematográfico. Es decir, como un elemento relevante no incluido en el encuadre, pero sugerido por el mismo. Lo que aparece en el fuera de campo repercute siempre en las acciones sí ilustradas en las tomas expuestas.

sidad de los lugares se circunscribe y convierte los espacios en entornos reconocibles, cercanos e, incluso, entrañables.

La ciudad de México, la gran urbe, no es el lugar de la violencia, la corrupción o la pérdida de la identidad. Por el contrario, en el filme se le enfatiza como el sitio que alberga al barrio, a la colonia, y dentro de ellos, la identificación de sitios concretos como la peluquería, la azotea, la calle. Sitios que fungen como filtros, mediaciones, en la educación sexual de los adolescentes y delimitan el lugar de cada uno de los jóvenes personajes al encerrarlos en su propio mundo de deseos y fantasías. En ellos, ver y no tocar parecería ser la consigna.

El asedio del padre de Quique hacia Chabela forma parte de la educación sexual en la vida de los jóvenes, su normalización y consiguiente reproducción en el entramado social. El siguiente paso es que sea ahora Quico quien consiga acostarse con Chabela y ésta, finalmente, sea despedida por la madre, en un claro acto de injusticia anclada en las convenciones sociales mexicanas.

En el cuento, Almendrita es también una encarnación de lo prohibido, tanto para Quico como para Federico. En tanto que Almendrita no se dé por enterada y simule la inexistencia del deseo, ninguno de los dos podrá iniciar algún tipo de acercamiento y mucho menos de contacto físico alguno. La mirada, por lo tanto, se convierte en un configurador del encuadre narrativo, al (aprovechando el término utilizado por Deleuze (1994, 31)) establecer una «desterritorialización de la imagen».

Si en la realidad, no contamos con un sistema de medidas que individualice una porción del todo, en el objeto artístico es posible desplegar una gama de recursos que gradúa el interés del espectador. La iluminación empleada, el movimiento de la cámara y/o de la lente, la profundidad de campo concedida, el color utilizado, los filtros elegidos, las transiciones seleccionadas son sólo algunos de los procedimientos mediante los cuales se focaliza la mirada del espectador. Así, el cine y la literatura constituyen sistemas cerrados en su configuración, determinada fuertemente por los recursos ejercidos en la obra artística.

En el texto de Reyes se detecta con claridad la asignación de espacios. Los cuatro personajes desempeñan roles específicos y a cada uno de ellos se les dota de una movilidad prefijada. Enriqueta es la amante de Federico, con quien hace «vida conyugal». Ella y Almendrita «se encargaban de los menesteres domésticos en general». La cocina, principalmente. No obstante, tanto Enriqueta como Federico «se turnaban en el automóvil y en los viajes al mercado». Alfonso Reyes, por lo tanto, problematiza el espacio y no lo construye desde una perspectiva inflexible y rígida. Sin embargo, poder ir y venir de un espacio a otro o apropiarse de alguno no

entraña un cambio forzoso en la relación masculino/femenino. Almendrita representa la dualidad de planteamientos y la necesidad de la mujer de movilidad: lo manual y lo intelectual, la pasión y la razón, tanto dentro del espacio privado como en el colectivo. Bien puede determinar sobre su cuerpo y su profesión. Su nombre no es gratuito: para sobrevivir, debe rodearse de una dureza externa que oculte y proteja el interior. El triunfo final le pertenece a Almendrita, quien con una mirada es capaz de medir sus dominios. Si Federico es el dueño de la casa, de lo material y lo concreto; ella se apropia de la situación y de lo intangible.

En la película de Sistach, por su parte, el orden seguido por la pareja masculino/femenino se reestablece. La cámara recorre desde su ángulo picado, la ciudad de noche, después de haber dejado a Toto en la misma azotea de la secuencia inicial. Ha sido iniciado sexualmente, por una mujer mayor que él. Azucena ha decidido sobre su cuerpo y sobre el ejercicio de su sexualidad. El cierre reivindica los valores de lo cotidiano y lo conocido, y no se interesa en aventurar propositivamente algún tipo de cambio social. El texto fílmico creado, en cambio, actúa en sí mismo como una descripción de una cultura específica, en un periodo y un estrato social determinado. Elude una visión esencialista de la sexualidad y muestra «una visión lúdica del espacio urbano habitado desde lo femenino». (Millán, 1999, 202)

Un individuo no hace suyo el espacio, si no encuentra ahí los valores y las normas del grupo al que pertenece. Lo lugares no se apropian de manera individual, sino colectiva. (Coutras, 1996. 20) Es el caso de la peluquería para los varones del filme de Sistach o de la batalla solitaria que libra Almendrita en la casa de Acapulco, en el cuento de Reyes. Las fronteras se mueven, y los contenidos y las representaciones de lo masculino y lo femenino cambian. Sin embargo, este par (lo masculino y lo femenino) propuesto como una oposición, como una pareja antitética y antagónica, continúa presentándose así (como un par de opuestos, con dudosas posibilidades de reconciliación) en algunos ámbitos y estratos de la sociedad mexicana, a través de los modelos de vida que ésta autoriza o impone.

Obras citadas

COUTRAS, Jacqueline. *Crise urbaine et espaces sexués*. Paris: Armand Colin, 1996.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. 3.^a ed. Barcelona: Paidós, 1994.

MILLÁN, Margara. *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG/Miguel Ángel Porrúa, 1999.

REYES, Alfonso. «La venganza creadora». *Vida y Ficción en Obras completas*. Tomo XXIII, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

SISTACH, Marisa. *Anoche soñé contigo*. México, 1991.

Voces femeninas en la novelística mexicana del petróleo

Edith Negrín

Universidad Nacional Autónoma de México

Desde la década de los veinte, hasta la de los noventa de la anterior centuria, se fueron publicando en México novelas enlazadas por un eje temático: la incidencia del petróleo en la vida social. Factor determinante en la economía desde principios del siglo hasta el momento presente, la representación del hidrocarburo en el imaginario colectivo ha ido adquiriendo connotaciones simbólicas.

Las novelas que tematizan el petróleo constituyen un *corpus* diverso, de acuerdo con las variantes del momento histórico, la visión, el género y las diferencias escriturales de los distintos autores. Este *corpus* puede ser leído, no obstante, desde el punto de vista sociocrítico, como un entramado discursivo a varias voces.

De la serie, que comprende poco más de una veintena de novelas, solamente tres fueron escritas por mujeres: *El torrente negro*, de Rosa de Castaño (1940), *Oro negro*, de Tina Sierra (1941), y *Poza negra (la tragedia de Poza Rica)* de Indiana Nájera (1960). Me pareció interesante indagar si éstas abordan el tema, el petróleo y la vida social, con alguna marca o especificidad distinta de las restantes obras. Una de las estas novelas *Oro negro*, de Tina Sierra tiene, tal vez más allá de las intenciones de la autora, las características de una novela rosa y requiere un acercamiento específico. Por ello, y por razones de espacio, no voy a tocarla ahora, sino a centrarme en las otras dos.

El torrente negro

La autora de *El torrente negro*, Rosa de Castaño (1910?), es una de las novelistas y dramaturgas más reconocidas en el Estado de Tamaulipas.

La trama de la novela se inicia en Nueva York, con la escena en que un empresario norteamericano dispara un balazo a uno de sus socios, por asuntos de negocios, y huye a México. Víctima de un naufragio, debilitado y enfermo, llega a dar a un pueblito del Estado de Tamaulipas, llamado Cenegosa, donde es alojado y cuidado en casa de una humilde viuda. En cuanto empieza a restablecerse, «el gringo», como lo llaman los habitantes del pueblo, no tarda en establecer un vínculo amoroso con Chinta, la bella hija de su protectora. La joven abandona a su novio campesino por el norteamericano y pronto resulta embarazada. En sus paseos por el pueblo, el extranjero descubre el potencial petrolero de la región; más adelante se entera de que su socio no murió y por tanto puede retomar sus labores empresariales. Así se dirige a los Estados Unidos, dispuesto a volver a México para invertir en los terrenos que albergan el mineral. A partir de ahí, el gringo lleva a cabo sus planes, con el apoyo del gobierno local, aumentando cada vez más su riqueza y poder. A su vez, Chinta da a luz, deja a su hijo con la familia, viaja a Nueva York como amante del potentado, es abandonada luego por éste y pasa por una serie de avatares que la llevan a la cárcel. Su novio campesino, Moncho, siempre fiel, la rescata y protege y a la larga se casan, aunque ella nunca deja de amar al estadounidense. Chinta y Moncho padecen diversas adversidades y tienen un desdichado final.

Conjuntamente a la triste historia de amor se relata la aún más triste historia de la cándida comunidad campesina frente a las compañías desalmadas. Los lugareños, obligados bajo amenazas a vender a muy bajo precio sus terrenos, se ven forzados a emplearse en los campos petroleros o a emigrar a otra tierra. Parte de ellos eligen esta alternativa y en el camino sufren hambre, enfermedades y muertes. La extracción del mineral por parte de las empresas extranjeras no sólo destruye la naturaleza, sino los valores morales de los habitantes de la región: las mujeres jóvenes se prostituyen, los hombres gastan el dinero en centros de vicio que empiezan a proliferar. El tejido social de las tranquilas aldeas tropicales queda desgarrado asimismo ante la presencia de las guardias blancas pagadas por las compañías petroleras. Estos guardianes eran pistoleros sin escrúpulos cuyos integrantes ejercían todo tipo de violencia contra quien consideraran un obstáculo o una amenaza para los intereses de las corporaciones.

En el marco de una reunión de inversionistas, el narrador transcribe algunas las disposiciones legales que evidencian las prerrogativas otorgadas por el gobierno de México a las empresas: exención de impuestos, libre exportación de los productos, entre otras.

La acción se ubica hacia el final del gobierno constitucional de Francisco Madero y durante el régimen golpista de Victoriano Huerta; se men-

ciona el inicio de la Primera Guerra Mundial, que los potentados petroleros ven con entusiasmo como una posibilidad de vender combustible a Europa y obtener ganancias. Al final de la narración Moncho es perseguido y balaceado por la policía; alcanza a escapar y muere rodeado de un grupo de revolucionarios que peleaban contra el gobierno inconstitucional de Huerta. Comandaba el grupo un Capitán Cárdenas, que no es otro sino el futuro presidente de la República. Agonizante, el campesino maldice el petróleo «por causa de él nos hemos vuelto infelices, esclavos, mendigos» (De Castaño, 1940, 173). A su vez el líder insurgente le promete acabar con la destrucción que la explotación del hidrocarburo a manos foráneas ha ocasionado. En el diálogo novelesco, Cárdenas afirma «si el petróleo de México constituye un obstáculo para lograr [la independencia económica del pueblo mexicano] nosotros podemos suprimir ese obstáculo, incendiando los yacimientos, si es preciso» (De Castaño, 1940, 174). Esta escena está inspirada en el pasaje histórico en que el presidente Cárdenas, ante la falta de unanimidad de su gabinete respecto de la expropiación, exclamo «—Si el petróleo ha sido siempre, y lo sigue siendo, el elemento principal de la discordia, más valdría entonces quemar los pozos» (Benitez, 1978, 137).

Después de la muerte de Moncho hay una separación gráfica en el texto; la narración se cierra con una escena reiterada en las fotografías y descripciones del acontecimiento histórico: el presidente Lázaro Cárdenas, en el balcón del palacio presidencial, leyendo a las masas el decreto de expropiación petrolera. En la novela, la escena va encabezada por la fecha, marzo 18 de 1938, más de dos décadas después de los últimos acontecimientos de la trama y dos años antes de la publicación de la novela. Se transcriben consignas tomadas de los carteles, y antes de finalizar la narración, con algunas líneas del discurso del gobernante, se menciona que éste dedica un recuerdo a aquel joven campesino muerto en la Huasteca.

El narrador omnisciente se muestra maniqueísta frente los personajes. No parece tener especial simpatía por las mujeres: la protagonista, por su incondicional amor al norteamericano, que la llevó a traicionar a su prometido y de paso a su comunidad, luce un tanto frívola y casi parece hacerse merecedora de sus desgracias. Ella representa a todos los mexicanos que colaboran a su propia opresión. Por su parte, la madre de Chinta es poco amorosa y represiva, además de alcohólica, y las demás mujeres del pueblo constituyen un coro de chismosas que critican a la joven por su ligereza.

El personaje más querido por el narrador es el novio de Chinta. De nobles sentimientos, es asimismo valiente y nacionalista; se niega a trabajar como empleado de la compañía petrolera e intenta, sin éxito, organizar

una resistencia comunitaria para enfrentar a los intrusos. Es también el dirigente del grupo durante el éxodo.

Para la autora la contradicción entre extranjeros explotadores y mexicanos despojados es la más importante. Abundan las descripciones polarizadas, como ésta: «[Desde sus lanchas de lujo, entre cojines de seda] indolentemente miran los advenedizos enriquecidos a los nativos dueños de sus tierras por ellos explotadas, a los huastecos que posan su miseria y su mortal paludismo a las orillas de la laguna y que se sienten extraños en su propio suelo» (De Castaño, 1940, 127).

A ésta contradicción está evidentemente subordinada la toma de posición de la escritora respecto al género. Sin embargo, al margen de sus intenciones ideologizantes, hay marcas textuales que sugieren una mirada femenina; por ejemplo, cuando se refiere al cuerpo del campesino como «hércúleo y hermoso» (De Castaño, 1940, 121). O bien cuando lo describe partiendo leña: «tiene el mozo desnudo el torso y a cada hachazo que da se dilatan sus potentes músculos» (De Castaño, 1940, 114). Del aspecto físico del norteamericano, en cambio, la autora destaca los ojos azules, cuyo encanto era sólo percibido por Chinta.

Tal vez podría vincularse a la problemática de género una característica negativa de la novela: cierta aproximación, en la voz del narrador omnisciente, a la cursilería propia de la subliteratura de entretenimiento femenino. Por ejemplo: «¡Pobre Chinta! Flor silvestre destrozada por la brutalidad de un CIVILIZADO!»; «los pájaros pían dolorosamente al ser lanzados de sus nidos» (De Castaño, 1940, 44,137).

La autora muestra más sensibilidad que los escritores de otras novelas sobre el tema frente a la depredación de la naturaleza, ocasionada por la extracción del mineral. Se deja constancia de la feracidad y exuberancia de la selva tropical de Tamaulipas antes de la llegada de las compañías petroleras. Cuando el norteamericano arriba por primera vez a la región: «el aire está saturado de fragancias, parvadas de loros, guacamayas y pájaros de color azul y rojo vuelan con sus grandes alas muy abiertas cruzando el cielo, un cielo de intensísimo azul. En las copas de los árboles, llenas de frutos brillantes y tentadores, los monos chillan y gesticulan [...]; mariposas de fantásticas coloraciones revolotean a su alrededor» (De Castaño, 1940, 13-14).

La destrucción de la ecología queda clara cuando el terreno al que los campesinos han emigrado es invadido por el petróleo de un pozo que se desborda: «Un aluvión de aguas negras viene arrollando los cañaverales, sepultando las siembras de chile y frijol, arrasándolo todo. Avanza como una serpiente monstruosa y devoradora [...]. El torrente negro continúa acometiendo impetuosamente, penetra en las chozas y sigue adelante por

la selva. Todo se pega y se mancha con la baba viscosa y maloliente» (De Castaño, 1940, 136).

El torrente que da título a la novela no tarda en convertirse en incendio; tanto como las chozas, las cosechas y el ganado, destruye la vida social de los impotentes habitantes de la región.

El torrente negro es una novela un tanto ingenua, que comparte el maniqueísmo de las demás escritas en la época sobre el tema. Sus defectos de construcción, determinadas incoherencias —por citar una, el norteamericano vuelve a hacerse amigo del socio al que había disparado un balazo, sin más explicación—, su sensiblerismo, se compensan con el trazo de la atmósfera, en las escenas regionales, la descripción de la comunidad y sus costumbres, la inserción de canciones populares, la agilidad de los diálogos.

Poza negra (la tragedia de Poza Rica)

Veinte años después de la publicación de *El torrente negro*, aparece *Poza negra (la tragedia de Poza Rica)* (1960) de Indiana Nájera, periodista, narradora y poeta, nacida en el Estado de Guerrero (1900-1975).

Como indica el subtítulo, la acción ocurre en la región veracruzana de Poza Rica, donde toda la vida económica y social gira en torno a la actividad petrolera. Puesto que la trama se ubica dos décadas después de la expropiación, es posible establecer continuidad con la novela antes comentada.

Al igual que en *El torrente negro*, la narración está a cargo de un narrador omnisciente, distanciado de la acción; y el héroe positivo, si empleamos la terminología de George Lukacs, aquí también es masculino.

Si en la novela de Rosa de Castaño, las compañías petroleras extranjeras eran el centro del que irradiaban todos los males, económicos y morales, ahora ese centro se ha desplazado a la empresa mexicana paraestatal Petróleos Mexicanos, PEMEX, que se hace cargo de la extracción y comercialización del mineral y detenta asimismo el poder político regional.

La historia narrada en *El torrente negro* sigue un esquema reiterado en la novelística del petróleo y en la indigenista: una comunidad campesina o indígena, cuyos integrantes viven armoniosamente y tienen un vínculo amoroso con la naturaleza, hasta que se descubre el petróleo. Se destruye entonces la solidaridad, surge la ambición y la codicia. Suelen llegar los extranjeros, portadores de una civilización basada en el dinero,

sembrando la corrupción y la muerte.¹ *Poza negra* sigue un esquema diferente: un joven dispuesto a conservar sus valores morales llega a la zona petrolera y choca con sus estructuras de poder.

El narrador dedica el primer capítulo de la novela, subtítulo «La conquista», a ofrecer un panorama de la vida de la región. Describe a los hombres que salen de su trabajo «sudorosos, jadeantes y aburridos. Sin más esperanza que el tedio de un trabajo abrumador pesado cotidiano y rutinario. Sin más ilusión que llegar a la cantina cuanto antes para comenzar a beber hasta embriagarse y perder toda noción de dignidad y sensatez» (Nájera, 1960, 11).

Habla del clima cálido, que «embota los sentidos [...] y despierta los instintos más primitivos» (Nájera, 1960, 11). Informa que atraídos por el petróleo, y la posibilidad de enriquecimiento rápido, fueron llegando a la zona aventureros carentes de escrúpulos de todos los países, lo que dio como resultado la desaparición del sentido de justicia: «todo resulta natural de tanto verse. Hasta el crimen» que se comete a diario (Nájera, 1960, 12).

En su explicación de la penuria moral del pueblo, el narrador da cuenta de la casi ausencia de religión, la insuficiencia de escuelas, la existencia de una única sala de cinematógrafo y, sobre todo, de cómo el poder económico y político estaba centralizado en un solo hombre, llamado Tiburcio Martino, funcionario de la empresa Petróleos Mexicanos. Para este cacique resultaba normal emplear el dinero de la empresa para sus negocios personales y sus propósitos políticos.

La historia comienza con las elecciones para Secretario General del sindicato de trabajadores petroleros, en las cuales «el pueblo y los trabajadores» tenían un candidato, en tanto que el Martino, con apoyo de los funcionarios nacionales, impulsaba a otro.

Los trabajadores, con la experiencia de varias elecciones precedentes, saben que oponerse al cacique puede costarles la vida, en tanto que votar por el candidato oficial tal vez les consiga alguna recompensa. La que en esta ocasión les han prometido es enseñarles las fotos de cuatro prostitutas y rifar unos cuantos turnos con ellas. A esta promesa se le da el nombre de la conquista del voto obrero, de donde viene la denominación del capítulo.

Los obreros recuerdan que en el anterior sufragio, luego de un escandaloso fraude electoral, el pueblo había marchado en manifestación de protesta, y la fecha se convirtió en «una jornada sangrienta, de horror y

1. Un ejemplo de este esquema es la novela *Huasteca* (1939) de Gregorio López y Fuentes (Negrín 1999).

pesadilla» (Nájera, 1960, 18). Hubo cadáveres arrojados a calderas de petróleo hirviendo y otros transportados, en vehículos de la empresa petrolera, a la sierra de Puebla, donde fueron enterrados. Por ello, la mayoría de los votantes piensa que lo más conveniente es no oponerse al cacique.

En el segundo capítulo llega al pueblo Juan Antonio Vidal, el joven que habiendo estudiado la carrera de maestro, va a iniciarse como periodista, acompañado de su anciana madre. Pronto, el protagonista va conociendo la telaraña del poder que se extiende a todos los rincones del pueblo; los dueños de las escuelas, de los hoteles, del cine, de la modesta balsa que sirve para atravesar el río y del más humilde puesto de refrescos, tanto como el cura de la parroquia, o la organización sindical, ofrecen una cuota de participación o al menos de complicidad al cacique. El dueño del periódico local, «La información», bajo su convicción de que «no siempre se puede decir lo que se quiere» (Nájera, 1960, 71), respeta la figura de Martino. Tímido al principio, Juan Antonio empieza a escribir artículos denunciando al cacique y pronto se ve amenazado por él.

Al igual que en la anterior novela, aquí hay una intriga amorosa. El periodista se enamora de una modesta joven, Lucila, a quien habían forzado a prostituirse, pero que pronto había salido del medio, ayudada por un obrero enfermo que, al morir, le dejó sus ahorros y su pensión. Dado que la madre de Juan Antonio desaprueba la relación con Lucila, él periodista se aleja de ella. La chica se casa con otro, que más adelante muere en un accidente; Juan Antonio la auxilia en varios avatares e inician una relación amorosa. Sin embargo, la felicidad dura poco pues el protagonista es asesinado por los esbirros de Martino.

Pareciera que la autora, escandalizada ante tantas atrocidades, anhelara un poco de justicia, al menos literaria, en el desenlace de la narración. Ya muerto Juan Antonio, Lucila se reúne con la madre de él para llevarla consigo y cuidarla; en el accidentado trayecto a México, ambas tienen ocasión de conocer al cacique y la anciana lo maldice. La maldición tiene efecto, pues un hijo de Martino enferma de cáncer.

La red de corrupción que alrededor del petróleo se teje en la región es una versión sintética de lo que ocurre en el país; sin embargo en el ámbito nacional tal vez no todo está perdido. Cuando Juan Antonio intenta publicar en periódicos de la capital, le es imposible, pero a la larga, la información sobre el cacique se filtra y las denuncias se abren paso.

En esta novela sí hay una toma de posición de género: todas las mujeres de la trama son honestas y de buenos sentimientos. Vimos ya la alianza final entre Lucila y la madre de Juan Antonio. La dueña del burdel de la región estaba en el negocio sólo por necesidad, explica el narrador, y se muestra bondadosa con la joven. Incluso la esposa del cacique era una

buena mujer que trataba de paliar la maldad de su cónyuge; en algún pasaje, Lucila le pide ayuda y ella intenta la prestársela, aunque su poder es limitado.

¿La tesis o el género?

Novelas de tesis, ambas ostentan los defectos del maniqueísmo y cierta ingenuidad. En *El torrente negro* el petróleo, elemento de destrucción y muerte, simboliza la dependencia nacional y la expropiación se propone como una lucha de supervivencia frente al imperialismo. Como otras novelas de la misma etapa *El torrente negro* está muy vinculada a la ideología nacionalista de Lázaro Cárdenas.¹ En *Poza negra (la tragedia de Poza Rica)* el hidrocarburo ha sido nacionalizado; sin embargo su explotación genera redes de corrupción que se extienden por todo el país, y continúa siendo sinónimo de negatividades. En ambos títulos, el adjetivo negro es más que una descripción, una valoración.

Las dos escritoras eligen, como hemos visto, narrar desde la voz de un despersonalizado narrador omnisciente y proponen como centro de sus respectivas tramas a héroes masculinos. Tanto de Castaño como Nájera trazan sus argumentos en un marco históricamente documentado. Para ambas lo fundamental es la denuncia política, el alegato moral, el imperativo didáctico; de ahí que, en términos generales, las novelas no sean demasiado distintas de aquellas que, sobre el mismo tema, han sido escritas por hombres. Sin embargo, aunque siempre subordinadas a la intención central, en ambas novelas, hay huellas genéricas. Lo que apenas son indicios a contrapelo en Rosa de Castaño, es una intuición más intensa en Indiana Nájera. La imbricación de las inquietudes femeninas con las políticas, en narraciones de buen acabado literario, ya se encuentra en *Balún Canán*, la primera novela de Rosario Castellanos, publicada en 1957, tres años antes que *Poza negra*, pero se trata de un caso excepcional.

Bibliografía

BENÍTEZ, Fernando. *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana. III El cardenismo*. 1978. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

CASTAÑO, Rosa de. *El torrente negro*. México: Botas, 1940.

NAJERA, Indiana. *Poza Negra (la tragedia de Poza Rica)*. México: Libro Mex Editores, 1960.

1. Al respecto véase el estudio de Luis Mario, «La literatura del petróleo en México» (Schneider, 1997, 16).

NEGRÍN, Edith. «Huasteca de Gregorio López y Fuentes: el inmenso rumor fragmentado». *Literatura Mexicana*, Vol. 10, núms. 1-2, 1999, pp. 163-185.

SCHNEIDER, Luis Mario. «La literatura del petróleo en México», *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México: Nueva Imagen, 1997, pp 15-63.

Rapports de genre et transgénéricité

Michèle Soriano

Université Toulouse II, IREC-GRAL

à Victorien Lavou

La mujer, según definición de los clásicos, es un varón mutilado. Pero no obstante lo que este concepto indica de fealdad intrínseca y extrínseca, de parálisis en el desarrollo, de despojo violento, no ha habido mujer que haya desperdiciado la oportunidad de contemplar su imagen reflejada en cuantos espejos le depara su suerte.

Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*

La *mutilation*, qu'évoque souvent Rosario Castellanos dans ses œuvres — dans sa poésie, ses essais, ses narrations — est un *concept* très opératoire pour représenter les rapports de genre et leurs rapports aux formes, à la forme, et aux enjeux formels. Castellanos explicite les dimensions esthétique et éthique de cette situation, ainsi que la violence physique et symbolique qui lui est associée, les effets destructeurs de cette violence. Elle expose en même temps les stratégies de résistance et les détournements inlassablement déployés par les femmes pour déjouer les rets interminables qui les capturent, dépouillent, mutilent.

À ce concept de mutilation, dans « La mujer y su imagen », essai publié dans le même recueil, Castellanos ajoute celui de *masque*, qui va nous occuper également. Il renvoie aux multiples voiles de ces constructions sédimentées, figées, qui, en s'y substituant, oblitère « toute contemplation libre et directe », toute « connaissance claire¹ » de l'objet *femme*, toujours enfoui. Encore une façon de dire les rapports de genre et leurs rapports aux formes.

1. Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín* (1973), México, Fondo de cultura económica, 1984, 7.

Avant de revenir sur l'opérativité de ces concepts en examinant un texte de Silvina Ocampo, dont les textes manifestent souvent la dérive transgénérique qui m'intéresse¹, je voudrais exposer brièvement les grandes lignes de cette réflexion qui est encore en cours, et dont l'aventureux inachèvement aura peut-être l'avantage de susciter quelques interrogations.

En premier lieu, il convient de revenir sur ce que la poétique, la critique, l'histoire littéraire ignorent délibérément, et que les femmes ne cessent de rappeler : les rapports de genre structurent le champ littéraire et le champ des études littéraires comme ils structurent le champ social. Que dire par exemple de la somme publiée en 1998 par Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, après en avoir lu attentivement l'index des noms de personnes dans lequel on repère 8 noms de femmes sur 281 noms cités. Sans doute le retour jugé salutaire vers le *sens commun* pour exorciser le *démon* a-t-il à son tour des effets pervers, car pas plus que sur celui des anges on est en droit de s'interroger sur le sexe des Lettres. Le sens commun, et ses notions structurantes, qui régissent les entrées et la réflexion menée — la *littérature*, l'*auteur*, le *style*, l'*histoire*, et la *valeur*, a « laissé de côté », de l'aveu même de Compagnon, de nombreuses questions, brièvement énumérées à la fin de l'ouvrage : « le genre, [...] les rapports de l'étude littéraire et des autres disciplines [...] ou la psychanalyse, le marxisme, le féminisme, le culturalisme, suivant la liste des paradigmes plus modernes qui définissent aujourd'hui la théorie littéraire dans le monde anglo-américain² ». Mais allons-nous pour autant mettre en doute la compétence et le sérieux de cette somme et de son auteur ? Le sens commun nous l'interdit. L'absence de la production des femmes, littéraire et critique — Virginia Woolf n'est mentionnée qu'à travers l'étude d'Erich Auerbach, *Mimésis* ; Kristeva n'apparaît que comme celle qui introduisit Bakhtine dans le séminaire de Barthes — cette absence est sans doute, selon le sens commun, justifiée par la position *neutre* du théoricien, qui n'a pas choisi le paradigme féministe anglo-américain ; elle ne relève donc pas de l'ignorance. Cette ignorance autorisée, ou ignorante autorité, plaide pourtant en faveur d'une position épistémologique qui est précisément celle qu'adoptent de nombreuses théoriciennes dites « féministes » ; et qui le sont sans doute, dans la mesure où toute production de savoir procède d'une position et s'inscrit dans des luttes symboliques collectives,

1. Annick Mangin à proposé une étude de « El moro » qui met en valeur cette transgénéricité : Journées « Infantina », mai 2002, Université Toulouse II (Actes en cours de publication) ; et analyse dans « Le parcours transgénérique de Silvina Ocampo » les éléments fondamentaux de cette démarche.

2. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, seuil, 1998, 311.

mais qui ne sont pas seulement féministes, et pas nécessairement anglo-américaines. Cette *critique de la critique* que très sagement Compagnon appelle de ses vœux, Michèle Le Dœuff la pratique en analysant et commentant la « savante préface » à *Mansfield Park* écrite par Tanner, professeur à Cambridge, qui déplore de trouver « une si piètre héroïne dans un si grand livre ». Le Dœuff observe :

Pour lire les romans comme cela, il faut être un homme qui croit pouvoir poser le regard d'un acheteur potentiel sur des jeunes filles et choisir à l'étal des possibles. Faut-il conclure au relativisme — chacun-e lit les romans selon sa propre expérience ? Non : Tanner est un des commentateurs canoniques de Jane Austen ; sa projection d'un schème social sur un texte vaut norme¹.

Le Dœuff replace ensuite cette méconnaissance autorisée dans le rapport du discours interprétatif aux œuvres : il se substitue à elles « en court-circuitant toute possibilité d'une analyse critique et en méconnaissant les structures de pouvoir grâce auxquelles il prospère » (256). Celle de l'institution universitaire par exemple, où le public est majoritairement féminin et la hiérarchie enseignante majoritairement masculine ; la philosophe s'interroge alors : « les études littéraires aurait-elles pour fonction de faire ingurgiter aux femmes des schèmes administrés par des hommes ? » (256-257)

Que penser de cet ouvrage de Compagnon dont la démarche réflexive (critique de la critique et théorie de la théorie) se veut scientifique, et réussirait presque à l'être, si les rapports entre la théorie et le sens commun étaient réellement interrogés et non réduits à un antagonisme de principe ; si l'origine du sens commun et de ses concepts était analysée, au lieu de fonctionner comme une donnée empirique. Au bout du compte, la réflexivité est illusoire, car elle questionne la théorie à partir du sens commun et le sens commun à partir de la théorie, comme si les deux positions n'étaient pas également étroitement dépendantes l'une de l'autre. Et la mise en scène de ces « joutes », Compagnon le reconnaît, semble montrer le triomphe du sens commun, réhabilité face au *démon* théorique et ses apories, mais réhabilité après le détour théorique, là est toute la différence, certes. Cependant, ce qui triomphe très certainement c'est la *croyance* contre la science car l'appel final à la perplexité comme « seule morale littéraire » n'est pas sans complaisance vis à vis des obscurités, ambiguïtés, et autres mystères qui font l'essence de l'art et le dérobent à toute démarche scientifique. Perplexité n'est pas doute scientifique ni

1. Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998, 257.

vigilance critique, perplexité est bien l'état dans lequel nous laisse un ouvrage qui réunit tous les moyens pour faire œuvre de science et semble en ultime instance y renoncer au nom d'un *désir* peu objectivé, et comparé, à travers Blanchot, à celui d'Orphée qui regarde Eurydice et la perd. Le mythe convoqué ne laisse plus guère perplexe.

Après ces observations concernant une docte ignorance que nous partageons tous et toutes — avec plus ou moins de complaisance — puisque sa fonction première est de régir la transmission du savoir, je voudrais décrire rapidement un autre niveau de la question des rapports de genre, celui du champ littéraire lui-même, distinct mais inséparable de celui des études littéraires évoqué précédemment. L'une des descriptions les plus intéressantes dont nous disposons est celle que propose Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* puisque la différenciation des genres y est appréhendée comme l'un des processus fondamentaux de structuration et d'unification du champ. Une fois unifié, le champ littéraire « tend à s'organiser selon deux principes de différenciation » : l'opposition principale entre la production pure et la grande production, qui reproduit la rupture fondatrice par rapport à l'ordre économique, et une opposition seconde, à l'intérieur du sous-champ de production restreinte, entre le secteur d'avant-garde et le secteur consacré¹. La première oppose capital social et capital spécifique, la seconde les générations. Pour compléter cette description du champ littéraire Bourdieu expose la façon dont celui-ci s'articule au champ social national. Mais les deux schémas extrêmement opératoires qui illustrent ces fonctionnements seraient sans doute entraînés dans une série de processus anamorphoseurs qui pourraient rompre le remarquable équilibre de ces structures dualistes, si aux deux principes de différenciation énoncés plus haut s'ajoutait celui qu'engendrent les rapports de genre. Car, comme le démontre Christine Delphy, dans de nombreuses études de sociologie : « opératoirement le concept de position propre de la femme n'existe pas. L'objectif théorique avoué est d'étudier les femmes comme membres des groupes sociaux et comme sujets de leurs rapports. Mais ces groupes sont définis *opératoirement* comme composés exclusivement d'hommes, et les femmes sont définies *opératoirement* comme médiatrices des rapports sociaux entre hommes et non comme sujets² ».

Sans doute pourrait-on reconnaître un même lapsus théorique dans cette périphrase que Bourdieu utilise dans *La domination masculine* pour (ne pas) décrire les positions propres des femmes, affectées, dit-il d'un

1. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, 175.

2. Christine Delphy, *L'ennemi principal* — 1. *Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 1998, 159.

« coefficient symbolique négatif ». Même si par ailleurs la formule est intéressante. Et les positions occupées par les femmes dans le champ littéraires feraient probablement dériver les deux principes de différenciation dont l'opérativité dépend de l'exclusion de ces dernières, mais encore s'agirait-il de les décrire. Position qui « hérite des signes en cours de *déshérence* » postule Le Dœuff, car « la femme n'est pas », rappelle Lacan, c'est la vieille histoire du *varón mutilado*, et des masques qui viennent se substituer à ce groupe humain.

J'en arrive à présent au fonctionnement de la généricité, à la question des genres littéraires et des rapports de genre, et aux phénomènes de transgénéricité. On peut très schématiquement renvoyer à deux grandes catégories que Jean-Marie Schaeffer¹ distingue, empruntant certaines notions à Genette : d'une part les genres issus d'une relation hypertextuelle qui, d'un texte à l'autre, construit une classe généalogique ; et d'autre part les genres définis par un ensemble de traits génériques que régit un principe normatif. Les premiers sont étroitement liés à l'histoire, les seconds peuvent apparaître comme transhistoriques.

Dans le premier régime de généricité, hypertextuelle et généalogique, il est aisé de se représenter les relations les plus probables, qui tendront à s'établir entre un hypotexte devenu canonique et ses dérivés hypertextuels : disons que l'étalon formel ne saurait être mutilé, étant donné le fonctionnement du champ littéraire et celui du champ des études littéraires. Et une autre généalogie que celle que constituent les œuvres produites à partir de positions dominantes ou relativement dominantes demeure inaperçue.

La généricité normative, semblerait paradoxalement plus ouverte, il s'agit alors de jouer le jeu, et d'y exceller ; mais les traits génériques qui la définissent ne constituent des règles neutres que dans la mesure où certains modèles sont, encore une fois, crédités d'une dimension universelle. Or, qu'en est-il par exemple du sujet lyrique, du héros, du narrateur, avons-nous ici des règles transhistoriques ou des régularités formelles étroitement liées aux structurations structurantes qui régissent nos perceptions, notre rapport au monde et aux autres ? Quelles sont les positions que ces régularités réservent aux femmes ? Objets ou destinataires du discours, objets ou destinataires de la quête, opposants monstrueux, adjuvants angéliques, et toujours substitués, contrepoints spéculaires d'une position dominante à conquérir, les formes sont peut-être neutres, mais certainement pas vides, et c'est toujours en référence à un ou plusieurs hypotextes que seront définis et identifiés les traits géné-

1. J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.

riques. Dans quelle mesure Tanner peut-il d'une certaine façon discréditer le roman de Jane Austen en affirmant que son héroïne est « extrêmement impopulaire » ? dans la mesure où les héroïnes de roman ont un certain nombre de traits et fonctions paradigmatiques ; et il est peu souhaitable qu'elles s'en écartent.

Examinons les traits et fonctions de l'une des grandes figures féminines créée par le genre romanesque, à travers l'un des plus célèbres romans hispano-américains : *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, publié en 1929. *Doña Bárbara* est « La esfinge de la sabana » comme nous l'indique l'intertitre du chapitre IX, et l'énigme que pose la sphinge est toujours la même, c'est à dire qu'elle est surdéterminée par la même réponse en fonction de laquelle est construit le personnage, afin que sur la représentation de sa chute puisse s'ériger la verticalité du héros. Ce Sphinx qui interroge et suscite une révélation suppose que le mode selon lequel il signifie n'est certes jamais immédiat : c'est parce qu'il inaugure le suspens du sens que le monstre va ensuite fonctionner comme l'indice d'une sémiotique hermétique¹, désignant d'un même coup un destinataire privilégié qui pourra faire, à travers une rencontre initiatique, l'expérience du sens. C'est ce dispositif dans lequel est pris le monstre, cet agencement qui le construit, et non la figure monstrueuse elle-même qu'il conviendrait d'analyser. En premier lieu, il est nécessaire d'identifier les enjeux de la construction du monstre en fonction de ce rapport spéculaire homme/sphinx, ou homme/monstre. On observera d'abord que le texte élabore une construction monstrueuse afin de représenter une hiérarchie naturelle, un ordre aussi légitime qu'inéluctable puisque fondé sur une différence des sexes perçue comme essentielle, élémentaire², un ordre vis à vis duquel toute transgression apparaît contre-nature, monstrueuse, et vouée à disparaître.

La disqualification d'une forme de caciquisme par sa féminisation est un topique dans la littérature hispanique, après le succès considérable du roman de Benito Pérez Galdós *Doña Perfecta* (1876), hypotexte du roman de Gallegos, à propos duquel Brigitte Magnien souligne qu'il suscite un

1. U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, 1992, 53-55.

2. Cette valeur accordée à la différence sexuelle est encore aujourd'hui très prégnante. Un exemple : dans son dernier ouvrage, Françoise Héritier, qui souhaite trouver les moyens de « dissoudre la hiérarchie », n'en revient pas moins à son postulat biologique originel : « L'inégalité n'est pas un effet de la nature. Elle a été mise en place par la symbolisation dès les temps originels de l'espèce humaine à partir de l'observation et de l'interprétation de faits biologiques notables. Cette symbolisation est fondatrice de l'ordre social et des clivages mentaux qui sont toujours présents. » F. Héritier, *Masculin/Féminin II*, Paris, Odile Jacob, 2002, 14 (je souligne).

sous-genre très fécond : « la novela caciquil¹ ». en particulier après 1898. Cette date, qui signifie pour l'Espagne la fin d'un monde, avec la perte de ses dernières colonies américaines, nous la retrouvons comme unique référence historique dans *Doña Bárbara*, liée à un conflit familial et également à la fin d'un monde, celui du Llano patriarcal idéal. Magnien s'interroge sur la valeur emblématique de cette figure du tyran féminin, qui perdure dans la littérature espagnole près d'un siècle plus tard, et remarque qu'elle est d'autant plus étonnante qu'elle ne correspond à aucune réalité historique : les caciques existent bien mais ce sont *toujours* des hommes. Ainsi, l'ordre supposé *naturel*, inscrit dans la juste et inéluctable chronologie — que Doña Bárbara ou Doña Perfecta interrompent en instaurant une tyrannie contre-nature — va fatalement s'imposer à nouveau : le pouvoir monstrueux est voué à disparaître.

Cependant, il est nécessaire de rappeler que le monstre qu'est Doña Bárbara ne nous apparaît pas comme tel, sa monstruosité, constamment énoncée, demeure à la fois imperceptible, elle fonctionne somme toute comme un type de personnage féminin assez commun, la femme de pouvoir, mauvaise, dominatrice, autoritaire, virile et donc hybride, monstrueuse, à laquelle s'associe un autre type fort commun, celui de la femme fatale. La périphrase qui la désigne, « la devoradora de hombres », condense les qualités de la sphinge et celles de la vamp, et le chaos qui leur est associé, comme le souligne Michelle Coquillat².

Ce n'est donc que par le détour de l'analyse que sa monstruosité peut être rendue manifeste, peut être révélée comme telle. Mais l'analyse permet également de mettre en rapport la construction de ce type féminin monstrueux avec des enjeux socio-historiques spécifiques. Car les monstres sont supposés dire ce que tait la nature, signifier. Lapsus d'une Nature obstinément muette, ils révèlent les sens qu'elle occulte en son sein impénétrable, signifiants énigmatiques d'une essence dont ils sont exclus. Au commencement était le monstre... Au commencement de la science moderne sans doute, si l'on en croit la magistrale démonstration de Patrick Tort³, mais peut-être déjà en d'autres commencements, ceux qui scellent l'émergence d'un nouvel état du champ de production symbolique, ceux qui fondent la transhistoricité d'un ordre sur le refoulement des circonstances historiques et sociales de sa genèse⁴. Le monstre pose

1. B. Magnien, « Figures de la femme de pouvoir dans le roman espagnol, 1876-1923 », in O. Krakovitch, G. Sellier, É. Viennot, *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, L'Harmattan, 2001, 119-134.

2. M. Coquillat, « Les femmes, le pouvoir et l'influence » (1983), in O. Krakovitch, G. Sellier, É. Viennot, *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, L'Harmattan, 2001, 17-75.

3. Patrick Tort, *L'ordre et les monstres* (1980), Syllepse, 1998.

4. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, 1997, 35.

le problème de l'origine, il participe des mythes qui racontent les origines, et sa présence dans un récit témoigne d'une re-fondation, d'une réarticulation des relations signifiantes, d'une réorganisation du champ politique et culturel, plus largement, d'une période critique. Il surgirait lors d'une crise socio-historique dont il serait un témoin éloquent dans la mesure où, par son existence même, il questionne les normes, les limites, l'ordre des choses — métaphysique ou naturaliste.

Ainsi, le rappel dans le roman de Gallegos de cette hiérarchie sexuelle supposée légitime et transhistorique parce que construite comme *naturelle* n'est pas hors du temps, bien qu'il soit destiné à apparaître comme tel. Le réinvestissement sur la différence des sexes dans le roman régionaliste qui traite du caciquisme dans le Llano vénézuélien des années 20 nous indique peut-être le commun dénominateur des deux secteurs sociaux en concurrence à l'époque, et à la fois susceptibles de s'allier, c'est à dire les structures patriarcales que partagent l'oligarchie rurale traditionnelle et la bourgeoisie urbaine en ascension, deux secteurs par ailleurs idéalement confondus dans le héros Santos Luzardo, fondateur d'un nouvel ordre qui ressemble étrangement au précédent : « ...y todo vuelve a ser *Altamira* » clament les dernières phrases du roman.

Afin de rendre compte de ce processus que je viens de décrire, je propose d'utiliser le concept d'*anamorphose* qui indique, d'une part, qu'une représentation est rendue difforme, voire informe, à partir d'un point de vue déterminé et au moyen dispositif technique, souvent spéculaire, qui détourne les lois de la perspective, et suggère, d'autre part, que cette représentation ne peut être reconnue ou identifiée qu'à partir d'un déplacement du point de vue, ramené à une position périphérique. Ce sont ces deux notions de dispositif technique et de positions différentielles que permet d'énoncer à la fois, et d'articuler entre elles le concept d'*anamorphose*, et c'est pourquoi il me paraît utile, non seulement pour analyser et révéler ces figures monstrueuses, mais également pour interroger les enjeux socio-historiques qui les ont engendrés.

Par ailleurs, les phénomènes d'*anamorphoses* ne sont pas réservés à la construction de figures féminines, cependant la féminisation est, comme l'*animalisation*, l'un des ressorts des processus *anamorphotiques*. Ces constructions se donnent comme transhistoriques et leurs enjeux ne pourront être reconnus qu'à condition de ne pas rejeter dans l'informe de la non-pertinence théorico-méthodologique les rapports de genre. D'où la nécessité d'élaborer de nouveaux concepts et de nouvelles stratégies afin de relativiser le point de vue prétendument universel, qui opère non seulement dans les constructions telles que celle que nous venons de décrire, mais aussi dans les constructions théoriques que nous manipulons. L'in-

forme serait donc également celui que génèrent les constructions anamorphotiques de nos approches critiques, qui dénie toute pertinence à une démarche qui prendrait en compte les constructions d'identités génériques, la condamnant parce que partielle ou partielle. Or, si aujourd'hui, comme le rappelle Françoise Collin, le « paramètre de la sexuation est en effet incontournable [...] on ne peut non plus sous estimer la résistance du "savoir dominant" à reconnaître l'apport novateur d'outsiders¹ ».

Deux autres illustrations de mon propos vous seront livrées très brièvement. Le deuxième personnage féminin du roman de Gallegos, avatar à valeur positive de Doña Bárbara, est sa fille, Marisela, nommée dans l'un des intertitres « La bella durmiente » (la belle au bois dormant). Nous observons encore une fois une construction spéculaire qui fait de la fille ce qu'aurait pu devenir la mère, et c'est cette identification qui, dans la logique du roman, les sauve : l'une devient la fiancée du héros, l'autre se redécouvre en tant que mère, en se reconnaissant dans sa fille, et se rachète par son sacrifice. Bien évidemment, nul ne verra dans l'image charmante de cette princesse endormie un monstre, et pourtant voici un être qui se maintient entre la vie et la mort, dans un étrange sommeil. Un monstre n'est pas fatalement hideux, ou représenté comme tel, sa monstruosité ici encore est occultée, car elle fonctionne comme le type féminin idéal, dont l'immobilité, la passivité, la dépendance totale assurent, et comme pour toujours, la plus parfaite des soumissions.

Il faut un point de vue différentiel, périphérique, pour révéler la construction anamorphotique. On le rencontre par exemple dans le conte « No se detiene el progreso » publié dans *Simetrías* (1997) de Luisa Valenzuela², conte qui révèle toute l'horreur d'une belle au bois dormant au sourire en décomposition, dont l'haleine est fétide et les courbes peuplées de moisissures, dénonçant du même coup la violence symbolique qui régit cette construction. Dans le conte de Valenzuela c'est un autre type de construction anamorphotique que nous reconnaissons : une construction seconde qui travaille le préconstruit traditionnel de façon à en révéler à la fois le biais et les enjeux, de façon également à produire l'anamnèse ; autrement dit, dans ce type d'anamorphose, il ne s'agit plus de *naturaliser* la différence, de produire une construction supposée transhistorique, mais au contraire de réhistoriciser la représentation ainsi déconstruite, et de l'invalider en fonction des rapports de genre contemporains.

Les productions de femmes, qui se heurtent sans cesse à ce pré-construit monstrueux, sont d'une certaine façon amenées à adopter une écriture

1. F. Collin, « Différence et différend », in *Histoire des femmes en occident — V. Le xx^e siècle* (Plon 1992), Perrin 2002, 401.

2. Luisa Valenzuela, *Simetrías*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997, p. 99-104.

seconde, qui à la fois reproduit et déconstruit les réseaux de structurations que tracent des siècles de production /réception masculiniste, auto-définie comme *universelle*. Les stratégies d'anamorphose qu'elles déploient alors mobilisent différents types et différents genres, dont les caractéristiques thématiques et formelles reposent en partie sur ces types ou sur les aléas de leurs vicissitudes. Les jeux transgénériques, l'usage de formes paralittéraires ou subalternes, apparaissent alors comme autant de moyens de produire cette frange d'incertitude, cette visée périphérique, à partir de laquelle est révélé le biais masculiniste et réhistoricisée la construction anamorphotique première. L'instabilité permanente du sens, qui souvent définit ces productions, et les rend si difficiles, si inconfortables, renvoie à la fois à la dérive générique continue qu'engendre la prolifération des processus anamorphoseurs, et à l'absence de repères premiers qui seraient fournis par une généricité traditionnelle, dans laquelle on reconnaît l'hégémonie d'un genre.

La transgénéricité, hybride et instable, fonctionne comme un refus de tout sens premier, de tout cadre organisant une réception adéquate, de toute norme ultime prescrivant une interprétation préétablie, sens, cadre, et normes que définissent une relation hypertextuelle généalogique unique ou dominante. Les rapports transtextuels qui organisent cette transgénéricité instaurent non seulement un suspens du sens, mais également une mise en suspens de toute entreprise classificatoire et hiérarchisante. Et ici le concept d'anamorphose nous permet en outre de décrire et d'insister sur ce jeu générique second, et d'éviter ainsi l'écueil souvent rencontré d'une supposée écriture féminine *informe*, portée par un irrationnel ou une sentimentalité incontrôlables et incontrôlés, etc.

Pour terminer, je voudrais relire avec vous un très beau texte de Silvina Ocampo intitulé *La máscara* :

Soy como un árbol sin belleza, pensaba ; las marcas que dejó el tiempo se borran, pero peores son las marcas de las marcas. Hay hojas que podrían ser preciosas, pero quién descubre belleza cuando descifrarla lleva paciencia y tiempo, tanto tiempo que se empeora el mal. Soy un mero disfraz de mi misma. Si algún crimen cometí, ¿estaré pagándolo ?¹

Il s'agit du premier paragraphe d'un récit très bref, qui pourrait être considéré comme un poème en prose, ou un conte fantastique, et qui se termine par une étrange anamorphose produite par la magie de trois processus convergents : un miroir dit « différent », la dilution d'un masque, et enfin le changement de position de celui-ci « cambié la posición de la

1. Silvina Ocampo, *Cornelia frente al espejo*, Buenos Aires, Tusquets, 1988, 93.

careta sobre mi cara : a la altura de la boca, para poder tirar la lengua, quedaron los ojos, para ver mejor. » Dès le premier paragraphe il est possible d'observer que ce texte, comme beaucoup de textes ocampiens, fonctionne aussi, et surtout, au delà de l'épisode narré, comme l'expression d'une réflexion sur l'art poétique.

Le titre, « La máscara », indique déjà une double image que la première phrase du conte vient corroborer. D'une part le verbe « pensar » à l'imparfait permet de jouer sur l'identité du narrateur, car il peut renvoyer à une première ou à une troisième personne du singulier, autrement dit le *masque* peut parler, mis en scène par un narrateur hétérodiégétique, ou le *je* peut lui-même mettre en scène un discours qui correspond à son propre passé. Dans ce passé sans limites précises, se dit un présent dans lequel s'inscrit le cours du temps. Un présent métaphorisé et marqué par le manque, et à travers ces deux aspects se lit un double préconstruit : la comparaison qui associe le sujet à l'arbre reprend l'interprétation anthropomorphique commune qui insiste sur la verticalité, la force, la fermeté de l'homme, source de vie, définit par son élévation constante. La beauté dont cet arbre est privé tend à annoncer le rapport différent que notre culture établit entre le temps et la valeur esthétique lorsqu'il s'agit des femmes : si l'homme vieillissant peut être comparé à un bel arbre vénérable, la femme ne voit sa beauté reconnue que dans les lignes pures et flexibles de la jeunesse, ou dans l'éphémère épanouissement de la floraison et des frondaisons. Les marques du temps sont labiles et suggèrent le possible avènement d'un regard nouveau, mais « las marcas de las marcas », celles que déposent une interprétation univoque, culturellement orientée, demeurent et disqualifient.

Le déplacement métonymique qu'opère la deuxième phrase file la métaphore et pose explicitement le problème du regard, de la position à partir de laquelle se construit la représentation. La position du regard récepteur est définie comme rendue inapte au déchiffrement par la hâte qui la caractérise. Le nécessaire déchiffrement indique qu'il s'agirait de reconnaître la composition anamorphotique au moyen de laquelle la femme âgée est rendue monstrueuse, alors que le texte lui-même fonctionne comme une construction anamorphotique seconde qui instaure en marge du point de vue qu'institue la position socio-culturelle dominante, masculiniste, un autre point de vue qui en dénonce les limites et les biais. La modernité ici s'ajoute au processus anamorphotique traditionnel qui dévalorise la femme marquée par le temps, lui ravit ses formes, la renvoie dans le *di-* ou *l'in-*forme : la valeur marchande du temps et celle de l'objet « jeune-femme » oblitérent toute tentative de déchiffrement de ces « hojas que podrían ser preciosas ». Par ailleurs ces « feuilles » entraînent

la métaphore vers une autre dimension, et c'est la production littéraire qui semble ici également en jeu, dans cette relation spéculaire qui court tout eu long de ce dernier recueil de Silvina Ocampo *Cornelia frente al espejo*. L'écriture est un miroir ou le sujet (re)dessine des formes de lui-même sans cesse renouvelées, les marques du temps sont alors une écriture et animent l'écriture, elles sont celles de la vie — et les relations intertextuelles avec les productions antérieures sont nombreuses — mais elles demeurent imperceptibles. L'ultime question qui clôtüre le premier paragraphe paraît orienter le discours vers un autre registre ; l'hétérogénéité cacophonique n'est cependant qu'une manifestation de la construction anamorphotique seconde : l'arbre de vie renvoie à son tour au paradis terrestre et à la chute, dont la femme est représentée comme responsable. C'est vers l'origine du regard/discours dominant qui disqualifie que remonte cette interrogation étrange. La laideur, le monstrueux est lié au mal, la faute, le châtement éternel *marquent* les « femmes », c'est à dire les représentations que notre culture donne d'elles, les masques qu'elle leur impose et dans lesquels elles refusent de se reconnaître. Mais à quel prix.

Ce paragraphe initial est suivi d'un bref récit à l'imparfait, qui raconte un épisode de l'enfance de la narratrice en première personne, et fonctionne comme un exemple qui illustre les réflexions suggérées dans le premier paragraphe. La première partie décrit le contenu d'une armoire située dans une vieille maison — métaphore, peut-être, du patrimoine familial, de l'héritage que suppose une société traditionnelle patriarcale, et sa généalogie androcentrique. Masques et déguisements divers « inondaient » cette armoire, ce réservoir d'identités préconstruites. L'un d'eux est décrit comme le préféré de la narratrice : « un vestido largo, amarillo de un lado y negro del otro ; brillaba » ; mais il demeurera inaccessible, trop grand, trop précieux pour elle ; il est impossible de l'ajuster car « *achi-carlo* » serait un crime. Trois déguisements lui sont imposés : « a mi me tocaba siempre, para carnaval, el disfraz de diablo, que no me gustaba ; o el de holandesa, demasiado abrigado ; o el de manola, demasiado lujoso. » Le domino convoité, en soie, double et voluptueux, hors genre, et dans le nom duquel on entend le verbe « *dominar* », autrement dit les enjeux de pouvoir, est sans cesse différé ; la fête pour laquelle on le réservait arrive enfin mais la petite fille est à nouveau condamnée à son habit de villageoise hollandaise et au masque trop lourd qui la fige. Toute la partie finale décrit en détail l'étrange processus à travers lequel le masque est déplacé, décomposé, humanisé : actes, sueur et pleurs s'associent à un miroir « différent » pour qu'apparaisse enfin la fantastique « beauté ». L'anamorphose plastique ici rapportée fonctionne comme une image des processus de déconstruction qu'entreprend l'écriture, qui rendent sou-

vent les textes de Ocampo si énigmatiques, mais qui exhibent à la fois les tensions que la naturalisation des rapports de genre refoule, et la violence symbolique qui régit les formes.

Le parcours transgénérique de Silvina Ocampo

Annick Mangin

La question du *genre* à la fois comme enjeu formel et comme construction socioculturelle de la différence sexuelle me paraît se trouver au cœur du parcours littéraire de Silvina Ocampo. Cette écrivain argentine a vécu de 1903 à 1994 et publié de 1937 à 1988, dans le contexte sociohistorique de l'Argentine du xx^e siècle où l'accès de la femme à l'écriture reste problématique.

L'auto-engendrement du sujet d'écriture s'est fait pour cette écrivain dans un dialogue permanent avec la problématique générique, sous ses deux modalités : en tant que construction formelle, sous la forme d'une traversée des genres, d'un mélange des genres comme procédé opératoire de la constitution des textes et trait de leur identité formelle. Sur le plan de la construction socio-culturelle de la différence sexuelle, cette écrivain femme s'est trouvée confrontée, dans le contexte où elle évoluait, au rôle des constructions génériques dans les processus d'évaluation (et de marginalisation) de certaines œuvres littéraires et artistiques, dans leur réception et leur transmission.

Pour analyser le parcours de Silvina Ocampo, je m'appuierai sur ses textes et sur les commentaires de son travail poétique qu'elle donne à Noémie Ulla dans les *Encuentros* (Ulla, 1982).

Pour définir le concept de genre comme forme, je me référerai aux théories de Gérard Genette pour qui le *genre* est une catégorie classificatoire, fondée sur l'étude des types de discours et sur les modes d'énonciation et de Jean-Marie Schaeffer, pour qui le *genre* n'est pas une norme, ou une essence idéale, ou une matrice de compétence, ou *un simple terme de classification auquel ne correspondrait aucune productivité textuelle propre*. (Schaeffer, 1986, p. 180). Pour ce dernier, « La théorie des genres est tout simplement censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques » instaurées par « un jeu de répé-

titions, d'imitations, d'emprunts etc. d'un texte par rapport à un autre, ou à d'autres. » Ce ou ces textes qui fonctionnent comme hypotextes, sont en général des textes canoniques dont les traits génériques sont identifiés par l'appareil critique et la réception.

La généricité est dans ce cas une composante textuelle, interne au texte, et les relations génériques peuvent être définies comme « un ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette même composante textuelle » (Schaeffer, 1986, p. 186). Cette définition prend en compte la dimension essentiellement dynamique du genre dans la mesure où il est producteur de textualité, d'où le terme plus approprié de *généricité*.

Envisagée sous cet angle, la problématique générique, comme enjeu formel pose fondamentalement la question de la relation à l'*Autre*, sous différentes occurrences : l'*Autre* comme hypotexte, l'*Autre* comme écrivain(s) contemporain(s) ou passé(s), l'*Autre* comme récepteur, l'*Autre* du « je » qui écrit etc. La question de l'*Autre* articule ainsi les deux versants de la problématique générique, celui des enjeux formels et celui des identités génériques, l'adjectif *générique* ne renvoyant pas ici seulement aux rapports de *genre*, c'est-à-dire à la construction socio-culturelle de la différence sexuelle, du masculin et du féminin, mais il est entendu dans son acception plus large : qui appartient à la construction logique d'un genre en tant qu'idée générale d'un groupe d'êtres ou d'objets présentant des caractères communs.

La trajectoire de Silvina Ocampo me semble exemplaire à ce sujet, car l'écrivain a toujours été identifiée dans le champ de la critique littéraire par sa relation à l'*Autre*, familial et social, qui la fait disparaître et l'annule en tant qu'écrivain : sœur de Victoria Ocampo, fondatrice et directrice de la revue *Sur*, épouse de l'écrivain Adolfo Bioy Casares, et amie proche de Jorge Luis Borges, écrivain devenu la référence universelle. Silvina faisait partie d'un trio d'écrivains dont elle était la seule femme.

Exemplaire aussi parce que, — peut-être en réponse — cette écrivain est toute sa vie restée en retrait par rapport aux médias, aux réunions publiques donc en retrait de l'*Autre* social pour se consacrer toute entière à son œuvre. C'est dans ce retrait que Silvina Ocampo va trouver l'*Autre* avec qui dialoguer pour peu à peu s'autoengendrer comme sujet d'écriture et atteindre la plénitude de sa voix propre, dans un contexte où la valeur de son œuvre littéraire n'a jamais été vraiment reconnue.

La première forme d'expression de Silvina Ocampo n'a d'ailleurs pas été l'écriture mais une *autre* forme d'expression artistique, le dessin et

la peinture, auxquels elle a fini par renoncer au vu précisément de la médiocre réception que ses dessins et tableaux rencontraient, en premier lieu dans sa famille et son entourage. Un personnage féminin de « La lección de dibujo » (Ocampo, 1987) thématise le mépris que ses amis réservaient à ses tableaux (que pourtant elle leur offrait !) :

Mis retratos no tuvieron suerte : uno que regalé a una persona de mi familia, una cabeza que era idéntica a la de Nefertiti, durante años quedó arrumbado detrás de un armario. Otro, de un amigo muy querido, desapareció en el momento en que se lo entregué. Otro se llenó de hongos debido a la humedad que había en el sitio donde lo escondieron. (Ocampo, 1987, p. 67)

C'est en 1937 (donc à 34 ans) qu'elle a renoncé à ces formes d'expression pour se consacrer à l'écriture, renoncement vécu comme une mutilation douloureuse. De fait, la vocation de Silvina Ocampo pour l'écriture se fonde sur la conviction qu'une forme d'expression artistique ne se constitue que dans une circulation de sens entre le processus de production et le processus de réception, donc si l'œuvre entre dans une dynamique de communication avec l'*Autre*, récepteur, que Milagros Ezquerro appelle *observateur*¹. soulignant ainsi son activité co-créative.

L'écriture de Silvina Ocampo puise sa source dans les multiples lectures de l'enfance dont la plupart étaient en français et en anglais avant que d'être en espagnol, et là encore, l'écrivain vit une déchirure, un écartèlement entre les trois langues : « [...] *Me siento despedazada entre los tres idiomas* », dit-elle à Noemí Ulla. (Ulla, 1982, p. 13). La création littéraire chez elle a partie liée avec le multilinguisme, avec la difficulté d'écrire dans une langue maternelle sollicitée par l'empreinte d'*autres* langues de « lecture » et de culture.

Escribí durante mucho tiempo sin que se enteraran de que yo escribía, algo totalmente informal, libre, ni verso, ni prosa, me parecía que no era apto para ser leído o mostrado, hasta que un día empecé a leérselo a alguien. Cuando me di cuenta de que conmovía, me lancé a una especie de dedica-

1. « Le texte met en cause deux sujets : on les appelle traditionnellement auteur et lecteur, émetteur et récepteur, ou, plus génériquement, producteur et récepteur. Le texte, en effet, se constitue à travers un double processus de production et d'observation ». (Ezquerro, 2002, p. 36) « Le sujet observateur a une fonction complémentaire de celle du sujet producteur : il doit réaliser les virtualités du texte issu du processus de production. On a l'habitude de considérer la lecture comme un acte passif de pure réception, or il s'agit au vrai d'une activité hautement créative dont il convient de souligner l'importance dans la constitution du texte total ». (Ezquerro, 2002, p. 46)

ción, en lugar de ponerme a dibujar me ponía a escribir, pero no había un lenguaje para eso.

Ses débuts en écriture sont marqués par la recherche d'un langage par la multiplicité et le mélange des genres au sein d'un même texte et par l'inquiétude qu'un tel texte puisse être lu ou montré, donc communicable.

C'est à ce défi permanent qu'elle va se confronter tout au long de son parcours littéraire, conçu comme un incessant processus de questionnement et d'apprentissage à partir de son premier livre *Viaje olvidado* en 1937, dans lequel l'écriture apparaît déjà dans sa spontanéité, caractérisée par une étonnante liberté d'invention et de construction, par la force de l'imaginaire et par l'oralité.

A partir de ce premier livre, il me semble que le parcours de l'écrivain se fait selon quatre grandes étapes :

- une première phase d'apprentissage structurée par l'imitation du modèle canonique incarné par Borges, qui se traduit par la publication de *Autobiografía de Irene* en 1948, onze ans après *Viaje olvidado* de 1937. Entre les deux livres de contes, sont publiés trois recueils de poèmes et après *Autobiografía de Irene*, de nouveau deux recueils de poèmes en 1949 et 53.
- une deuxième étape, dans la décennie 1960-1970, qui marque une rupture dans les thèmes et les modalités d'écriture avec les paradigmes borgésiens de la période précédente et qui comprend trois recueils de contes, *La Furia y otros cuentos* en 1959, *Las Invitadas* en 1961 et *Los días de la noche* en 1970. Entre les deux premiers et le troisième livre de contes s'intercale un recueil de poèmes en 1962 et après *Los días de la noche*, elle publie à nouveau un livre de poèmes en 1972.
- dans la troisième étape, dans la décennie 1970-1980, l'écrivain aborde une nouvelle expérience générique, l'écriture pour enfants : quatre livres de contes et un recueil de poèmes (livres de contes en 1974, 1975, 1976, 1977, 1979, et le recueil de poèmes en 79), le recueil de poèmes apparaissant une fois encore après les livres de contes.
- une quatrième et dernière étape, entre 1985 et 1988, comprend un livre de poèmes en 1985 et deux recueils de contes en 1987, *Y así sucesivamente* et 1988 *Cornelia frente al espejo* où il semble que l'écrivain atteigne la plénitude de sa voix propre, caractérisée par une nouvelle liberté dans la syntaxe narrative et par une intime imbrication du narratif et du poétique. Au total donc, sept livres de contes pour adultes, quatre livres de contes pour enfants, et dix recueils de poèmes.

L'observation de ces quatre étapes permet de remarquer plusieurs traits du parcours : le trait le plus visible est l'alternance du narratif et du poétique, l'écriture poétique apparaissant chronologiquement seconde par rapport aux livres de contes. Dans les *Encuentros* avec Noemí Ulla (Ulla, 1982), elle dit que pour elle la prose est difficile car il n'y a pas de cadre, pas de loi, ce qui exige de la part de l'écrivain beaucoup de rigueur tandis que la poésie est plus facile parce que fondée sur la métrique. C'est le genre *conte* qu'elle pratique en prose, *el más difícil de los géneros* (Ulla, 1982, p. 142) parce que le début et la fin sont très rapprochés. Donc, en prose, elle a pratiqué la forme générique qui lui paraît la plus ardue comme si l'écriture devait être une mise à l'épreuve dans une sorte de parcours initiatique, dont la difficulté et la rigueur sont révélées par la périodicité très espacée et étonnamment régulière (onze ans) de la publication des livres de contes : c'est qu'il s'agit chaque fois du couronnement d'un travail *sur* et *par* l'écriture, d'un questionnement de certaines de ses pratiques d'écriture en fonction des critiques qui lui sont adressées par ses lecteurs proches, en particulier par A. Bioy Casares, premier lecteur de Silvina Ocampo. L'écriture poétique seconde apparaît plutôt comme l'espace du repos et du ressourcement au cœur de son intime : « La poesía es mucho más íntima que algo escrito en prosa....no importa tanto la parte explicativa en la poesía » (Ulla, 1982, p. 70)

Pour Silvina Ocampo, la thématique oriente le choix générique et inversement : la prose et la poésie ne traitent pas des mêmes idées car, dit-elle, ce sont deux langages différents. Et pourtant, l'écrivain se plaît à transgresser la frontière entre récit et poésie : quand elle écrit des vers, elle a une grande prédilection pour les distiques (*pareados*) car ils ont un rythme proche du narratif et elle a même senti la nécessité d'écrire certains textes en prose puis en vers : ce fut le cas de *Autobiografía de Irene* dans le recueil homonyme de 1948. (Ulla, 1982, p. 89).

Comment Silvina Ocampo résoud-t-elle cette apparente contradiction ? justement elle ne la résoud pas et c'est sa force et son originalité, car elle accepte et intègre le mystère, l'énigme de sa propre création : le conte a été écrit en premier, puis le poème s'est imposé et elle est entrée, comme sous l'effet d'une force supérieure irrésistible, dans ce tunnel dont elle parle si souvent pour exprimer *l'intimité prénatale* avec le texte en gestation. Processus de gestation qu'un commentaire métadiscursif interromperait aussitôt. Ce rapport « prénatal » à l'écriture où c'est l'écrivain qui est dans le conte et non l'inverse, est thématisé dans « La continuación », qui est le deuxième conte du livre *La Furia* de 1959 : « Yo vivía dentro de mi personaje como un niño dentro de su madre : me alimentaba de él ».

L'inversion du rapport de gestation entre le créateur et sa création implique un renversement générique de la filiation de l'écriture : ici l'image de la gestation implique non plus une relation de paternité mais de maternité !

Du constat de cette impérieuse nécessité d'écrire un même texte dans deux genres différents, elle déduit une de ses particularités d'écrivain qui la font souffrir et qui est le désir d'écrire dans toutes les formes possibles. Elle parle à ce propos d'*ubiquité*, qui est une ubiquité générique qui la fait souffrir comme c'était le cas pour les langues :

Sí, y no sé porque por qué tuve que escribirla en verso también. Es que todo quisiera escribirlo de distintas formas, todo. Hay una ubicuidad en mí que me hace sufrir mucho, y caigo en eso con frecuencia. Las formas en que quiero expresar algo, ya sea prosa, verso, teatro, son distintas. O bien cómo se van a desarrollar : si es un argumento o cómo son los personajes. Todo cambia en mí, busco todas las formas distintas, y eso me hace sufrir mucho porque me quiero encauzar en una cosa. Y es como un túnel, no sabría cómo empezó, sé que es la manera de realizar algo con más fuerza. Me ha sucedido muchas veces, por eso las dos « Autobiografía de Irene », en prosa y en verso. El cuento en prosa fue anterior al cuento en verso. ¿Por qué necesité escribirlo ? es un enigma. De pronto me encontré escribiéndolo en verso. (Ulla, 1982, p. 89)

Au regard de la définition de la généricité donnée par Jean Marie Schaeffer, l'ubiquité générique qui caractérise un grand nombre de textes ocampiens s'apparenterait plutôt à ce que l'on pourrait appeler multigénéricité ou mieux, *transgénéricité*.

Quels sont le fonctionnement et le rôle de la transgénéricité dans les deux premières étapes du parcours de l'écrivain entre les années 1937 et 1970 l'œuvre de Silvina ?

Dans un article paru dans *El Hogar* en 1937, José Bianco note la difficulté de classement générique des 28 récits de *Viaje Olvidado* mais selon l'expression d'Annick Louis, « la cohabitation de tendances littéraires diverses n'apparaît pas ici comme un problème ». *Viaje Olvidado* est aussi l'objet d'un article critique de Victoria Ocampo, dans la revue *Sur*, où elle signale des erreurs syntaxiques et des maladresses de style, tout en reconnaissant le pouvoir transfigurant de l'imagination ainsi que le caractère hétérogène et incongru de la substance des contes qui — mais Victoria Ocampo ne le dit pas — traduisent dès le début la transgénéricité de ces textes, reflet de la position transgressive de Silvina Ocampo par rapport aux conventions littéraires et aux normes établies de la société. Selon

les termes de Victoria, « le saca la lengua a la literatura ». (Louis, 1997, p. 264).

Prenant en compte les critiques suscitées par ce premier livre, Silvina Ocampo s'inspire de celui qui, dans le contexte où elle se trouve, est le maître en écriture, Jorge Luis Borges, et commence un travail persévérant de toute une vie, apprenant à élaguer, résumer, supprimer, corriger en particulier la syntaxe dont elle a peu à peu admis la nécessité. Et dans le second livre *Autobiografía de Irene*, (1948). Silvina Ocampo prouve sa capacité à élaborer des constructions textuelles labyrinthiques et spéculaires d'une grande virtuosité, à la hauteur de celles du maître, et mettant en œuvre les multiples figures de la réversibilité du temps. Il est intéressant de savoir qu'entre *Viaje Olvidado* et *Autobiografía de Irene*, elle écrit des textes plus libres qu'elle ne donne pas à la publication et qui, aujourd'hui, sont sans doute perdus à jamais.

Elle ne se contente pas de prendre modèle *sur*, elle écrit *avec* d'autres écrivains : prenant appui sur l'écriture en collaboration, elle s'essaie à d'autres genres : un roman policier, en collaboration avec Adolfo Bioy Casares en 1946, *Los que aman odian*, et une pièce de théâtre, avec J. R. Wilcock, *Los traidores* en 1956. Dans cette entreprise, il semble que l'empreinte de Silvina soit très présente, voire dominante dans les deux cas : dans le roman policier, le titre en forme d'oxymore, l'atmosphère d'asphyxie, la forme de l'écriture paraissent très ocampiens. La pièce de théâtre *Los traidores* met en scène les Euménides, personnages qui se retrouvent dans le livre *La Furia* trois ans après. Une fois cette étape de la trajectoire terminée, elle n'y reviendra plus sous cette forme, alors que l'écriture en collaboration de Borges et Bioy n'a jamais cessé, sans doute parce qu'elle avait une fonction ludique plutôt qu'une fonction d'apprentissage ou de prise de repères.

Il est intéressant de voir que le livre écrit en collaboration avec A. Bioy Casares, en 1946, *Los que aman odian* a été l'objet de deux éditions chez Tusquets (Barcelona) en 1989 et 1990, d'une édition récente chez Emecé et qu'il a été traduit en français. Certes le genre *roman policier* est plus commercial que le genre *conte* mais ne serait-ce pas la présence du nom de A. Bioy Casares sur la couverture qui explique en grande partie ce succès éditorial ? Alors que jusque très récemment les livres de Silvina étaient difficiles à trouver parce qu'épuisés et non réédités.

Silvina Ocampo collabore aussi à deux anthologies avec Bioy et Borges : en 1940 la *Antología de la literatura fantástica* et en 1941, la *Antología de la poesía argentina*. Là encore, le rôle joué par Silvina Ocampo est longtemps resté dans l'ombre alors que, comme le fait remarquer Annick Louis, la

définition du fantastique impliqué dans le choix des textes est plus proche de la pratique d'écriture de Silvina Ocampo que de celle de J. L. Borges et encore plus que de celle de A. Bioy Casares. L'image du genre fantastique qu'elle propose est celle d'une « juxtaposition de textes souvent identifiés à d'autres traditions » (Louis, 1997, p. 266), c'est-à-dire une conception essentiellement transgénérique du fantastique.

L'*anthologie* est en soi un genre : le choix du ou (des) compilateur(s) repose sur une double activité de lecture et d'écriture de sorte que l'« anthologie apparaît comme un genre dans lequel se juxtaposent la pratique de la lecture, celle l'écriture fictionnelle et celle de la critique littéraire » (Louis, 1997, p. 262).

Pour Silvina Ocampo, ces expériences génériques sont des exercices qu'elle juge nécessaires pour acquérir concision, vivacité et clarté du style : elle le dit explicitement : « Escribir teatro es muy bueno, lo necesito como ejercicio como la novela policial ». Enfin, tout au long de sa vie, Silvina Ocampo a mené très régulièrement un travail de traduction de textes de tous genres (en particulier elle a traduit toute l'œuvre poétique d'Emily Dickinson). Encore une fois, la traduction est une manière d'expérimenter une autre écriture, l'écriture de l'*Autre*, avec assez de générosité pour vraiment y entrer : *Yo creo que hay demasiado sentimiento de propiedad en las personas que escriben, y cuando traducen no lo hacen generosamente porque no pueden meterse en otro.* (Ulla, 1982, p. 93)

Toutes ces expériences, marquées par la confrontation dynamique avec les textes d'autrui, sous la forme de l'imitation du modèle canonique des écrivains masculins proches et reconnus, de l'écriture en collaboration, de l'anthologie, enfin de la traduction, révèlent un permanent questionnement de ses pratiques d'écriture qui lui permet d'explorer ses propres possibilités créatrices et d'identifier son propre système de références thématique et formel.

Rien d'étonnant donc à ce que la deuxième étape de la trajectoire, qui intervient onze ans après *Autobiografía de Irene*, soit une étape de rupture et de fécondité : deux livres de contes sont publiés à deux ans d'intervalle : en 1959 *La furia y otros cuentos* (Sur, Buenos Aires), en 1961 *Las invitadas* (Losada, Buenos Aires), et dix ans après, en 1970. *Los días de la noche* (Sudamericana, Buenos Aires). La rupture au plan de l'écriture se traduit par l'abandon des constructions narratives virtuoses, par l'intégration de catégories de personnages génériquement marqués du signe de l'*insignifiant* ou de la *non valeur*, femmes, enfants, vieux et vieilles, animaux, êtres anormaux (bossus, difformes, retardés mentaux etc.) et par l'introduction dans le texte écrit des formes syntaxiques et lexicales du

parler *rioplatense*, de l'oralité propre aux classes moyennes ou populaires, comme par exemple *le voseo*. A. Bioy Casares ne les introduira qu'en 1977 et Borges ne le fera jamais. Julio Cortázar dans *Final de juego*, peu de temps après Silvina Ocampo, suivra la voie tracée par cette dernière mais c'est à Julio Cortázar que les histoires de la littérature octroient le statut de pionnier ouvrant des voies novatrices qu'emprunteront ensuite les écrivains argentins.

Quant aux thèmes, ils sont aussi en rupture visible avec la convention et la *doxa* : ces contes racontent des histoires scabreuses, cruelles et transgressives, qui se déroulent dans des espaces d'une triviale banalité, dans le huis clos de la famille et de la maison : y évoluent des personnages innocemment pervers ou perversément innocents, victimes ou coupables selon le regard que le lecteur pose sur eux, lecteur lui-même souvent placé dans la situation énonciative de voyeur et complice de l'apparente neutralité du narrateur : « Una característica de su técnica narrativa consiste en contar con la misma naturalidad, que puede rozar la indiferencia e incluso la inconsciencia del personaje que relata, lo cotidiano y lo atroz, lo convencional y el escándalo » (Rose Corral, 1997, p. 200)

Dans ces contes, la problématique des identités génériques est la variante la plus fréquente de la relation de dominant/dominé. L'absence de marques grammaticales de genre, (pronoms, adjectifs) par exemple, dans le conte « La continuación » (*La Furia*) ne permet pas au lecteur d'identifier le *genre* du personnage qui dit « je » et qui écrit une lettre à un autre si ce n'est par référence aux images génériques conventionnelles. Andrea Ostrov analyse ces images référentielles :

De inmediato, funciona la categorización del género epistolar como convencionalmente femenino. En segundo lugar, sin duda inferimos la identidad de los personajes a partir de atribuciones, ocupación de lugares y caracterizaciones que remiten a identidades de género sólidamente acuñadas y naturalizadas : la vacilación, la duda en que dice vivir la voz narradora, los reclamos y reproches que dirige a su pareja, la inestabilidad emocional, la forma de amar posesiva, etc. constituyen rasgos tradicionalmente aceptados y decodificados como femeninos. Por el contrario, la seguridad y el aplomo del otro personaje, la posesión de dinero, el éxito profesional, el humo de sus cigarrillos etc. suelen aceptarse como atribuciones del género masculino. (Ostrov, 1997, p. 305). [j'ajouterais qu'il y a bien un adjectif mais qu'il est invariable en genre : « superior » ; par contre son signifié permet de savoir que ce « yo » qui prononce un tel jugement ne peut être qu'un personnage féminin envers un personnage masculin : « que yo te considerara superior a esa gente tampoco debía halagarte. »]

De même, il est impossible d'identifier le genre de nombreux narrateurs qui se cachent et dissimulent leur identité. Cette stratégie relève de l'esthétique de l'ambiguïté et constitue un des ressorts de « l'inquiétante étrangeté » sur laquelle se fonde l'effet fantastique. D'une certaine manière, le dévoilement de la convention incombe au fonctionnement du langage lui-même, c'est-à-dire du signifiant, et non à une position axiologique et normative de la source d'énonciation. La littéralisation des expressions courantes lexicalisées, souvent à la base du développement narratif des contes relève de la même stratégie : par exemple, dans « El castigo », le jeune femme, étouffée par l'amour possessif de son mari développe jusque dans ses ultimes conséquences, l'expression : « me souvenir du passé me tue » : elle fait le récit de sa vie en inversant le sens du temps et en présentant la régression vers le passé comme s'il s'agissait d'une dynamique vers le futur. À la fin, elle redevient nourrisson puis plus rien. Elle est simplement allée jusqu'au bout de la métaphore.

La problématique du *genre* en tant qu'expression de la différence sexuelle est l'une des modalités majeures des rapports de pouvoir qui apparaît dans ces contes, image des relations dominant/dominé dans la société. L'occultation des marques morphosyntaxiques du genre grammatical, source pour le lecteur d'indétermination et d'indécidabilité entre le masculin et féminin (c'est le cas de nombreux narrateurs dont le *genre* n'est pas identifiable) est l'un des multiples procédés qui, dans ces textes, relèvent de l'esthétique de l'ambiguïté et constituent l'un des ressorts de base de l'« inquiétante étrangeté » sur lequel repose l'effet fantastique.

Ce dernier révèle les tréfonds inquiétants et sinistres de l'âme humaine mais aussi les dessous des enjeux sociohistoriques dans lesquels les personnages sont impliqués. Le fonctionnement de la problématique générique, au cœur de l'écriture, questionne et déconstruit les hiérarchies établies qui président aux relations entre hommes/femmes, adultes/enfants, genre humain/animal/végétal, Amérique/Europe, etc. La cruauté qui est un des traits de l'écriture de cette étape-là et qui lui a souvent été reprochée fait partie du pôle du questionnement et lui a valu de ne pas obtenir le *Premio Nacional* pour *La Furia* et de susciter la perplexité, voire l'incompréhension, de Jorge Luis Borges.

Ces contes qualifiés de « cruels » constituent une littérature absolument non conventionnelle, non seulement par leur thématique, mais parce qu'à travers le fonctionnement énonciatif et sémiotique, le questionnement qu'ils posent reste en suspens : il ne se résoud jamais dans une quelconque position axiologique produite par le texte mais se maintient dans la tension de la confrontation incessante entre les deux pôles référentiels, celui

de la *doxa* et celui qui la questionne, laissant au récepteur-lecteur le soin et la responsabilité, non pas de dégager le sens préétabli du texte mais d'entrer en interaction avec le processus de production et de produire du sens en activant à son tour un ou plusieurs réseaux de signification à partir de sa lecture. Cette écriture polysémique, cette esthétique de la mise en regard des pôles opposés est une esthétique du *conflit*, qui use des procédés de l'ambiguïté appliquée à toutes les instances de la narration, des procédés de l'inversion carnavalesque, de la parodie, de l'humour, de l'hétérogénéité des langages et de la transgénéricité, pour se maintenir dans l'instable et la tension de l'ouverture, ce qui peut laisser perplexe des lecteurs habitués à un horizon d'attente plus stable et défini par un cadre de références plus monologique et plus clairement identifiable. Ceci veut dire que le caractère polysémique des textes ocampiens permet d'intéresser beaucoup de sortes de lecteurs et chez un même lecteur de susciter de multiples relectures qui permettent de découvrir des sens nouveaux qui n'invalident pas les anciens mais les complètent, comme dans un kaléidoscope.

Ces textes, transgressifs au niveau thématique et formel, sont toujours menacés de l'intérieur dans leur fonctionnement narratif, menacés de décomposition, de *disparate*, (terme qu'employait déjà Victoria Ocampo en 1937) parce qu'ils vont au plus près de la frontière avec l'hétérogène, voire l'hétéroclite, au bord de l'insensé, là où le risque et l'énergie de la déconstruction produisent leur effet pragmatique. Et ces textes ne tiennent debout que parce qu'ils sont fondés sur l'armature transgénérique souterraine qui les relie fortement à d'autres textes par des ressemblances formelles ou thématiques. Celles-ci affectent surtout des éléments ponctuels, parfois un mot ou une phrase, tirés de l'intertexte universel comme les textes bibliques ou de la mythologie occidentale ou orientale, des contes populaires, des contes de fée, de la littérature pour enfants, des textes canoniques de la littérature européenne et argentine (et en particulier ceux de Borges). La présence de ces liens transgénériques multiples qui construisent la textualité en profondeur font coexister par contiguïté des univers référentiels multiples, souvent contradictoires, et reflète l'intégration et l'appropriation de l'Autre multiple dans l'écriture du sujet. Cette stratégie d'écriture provoque un double effet paradoxal : le texte est à la fois mis en danger et consolidé par cette confrontation transgénérique à l'Autre.

Les deux dernières étapes du parcours de l'écrivain confirmeront cette esthétique du questionnement et de la mise en regard dynamique des pôles antagoniques tout en abandonnant la thématique de la cruauté.

En effet, dans la troisième étape de sa trajectoire, celle des années 1970-1980, Silvina Ocampo va explorer une nouvelle forme générique, le sous-genre *conte pour enfants*. Quand elle aborde cette expérience, elle a plus de 70 ans. Paradoxalement, ce n'est pas une écriture première mais à nouveau une révolution dans le processus d'apprentissage, un retour aux sources de la spontanéité et des lectures de l'enfance qui ont marqué de leur empreinte sa créativité littéraire : contes populaires, contes de fée, littérature pour enfants, en anglais et en français de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, littérature de voyages, textes emblématiques de la littérature européenne et argentine inclus dans les programmes scolaires etc.

Parmi ces contes pour enfants, écrits dans les années 1970-1980, plusieurs (six) sont tirés des trois livres de contes pour adultes des années 1960-1970 ci-dessus mentionnés (« La liebre dorada » (1959), « El moro », (1961), « Fuera de las jaulas », (1961), « Icera », (1961), « Ulises » (1970), « La sogá » (1970). Cela implique de la part de l'écrivain une *relecture* de ses propres textes, écrits dix ou quinze ans auparavant, ce qui lui permet de les redécouvrir comme s'ils avaient été écrits par quelqu'un d'*autre* et d'en reconnaître la *valeur* littéraire, d'échapper à la sphère de l'*insignifiant* et de la non-valeur dans laquelle pourrait la cantonner la non-réédition de ses livres et d'établir une sorte d'auto-reconnaissance de ses propres capacités créatrices sur laquelle fonder la dernière étape de son parcours. « Je » a accédé au statut de l'*Autre* enfin reconnu, « je » est l'*Autre* avec qui le dialogue créateur s'instaure. Cette relecture de l'écrivain par soi-même lui permet une progression par cycles : certains traits d'écriture perçus comme maladresse au début peuvent être assumés aujourd'hui, après un long parcours critique, comme des traits identitaires empreints de grâce et d'expressivité poétique.

D'autre part, en transférant certains textes du sous-genre *conte pour adultes* vers le sous-genre *conte pour enfants* dans leur littéralité, c'est-à-dire sans en changer la moindre lettre et du seul fait de la mention du changement de destinataire dans le paratexte (*cuENTOS para chicos grandes y grandes chicos*), Silvina Ocampo montre qu'elle confère à un lecteur-enfant, le pouvoir, à travers sa lecture, de *réécrire* un conte originellement destiné aux adultes, variante très ocampienne de la problématique de *Pierre Ménard, autor del Quijote* de Jorge Luis Borges. Cette démarche se fonde sur la conception paradoxale qu'elle a des rapports enfants/adultes. Pour elle, c'est l'enfant qui sait et qui apprend à l'adulte, lequel ne fait ensuite que désapprendre tout au long de sa vie. Inversion productrice de multiples sens qui est superbement thématifiée dans le conte « Lección de dibujo » de *Y así sucesivamente* de 1987.

Le passage par la publication de contes pour enfants débouche sur la

dernière étape du parcours de Silvina Ocampo qui se concrétise, une dizaine d'années plus tard, par la parution des deux derniers livres, édités tous deux chez Tusquets à Barcelone : *Y así sucesivamente* en 1987 et *Cornelia frente al espejo* en 1988. Le réinvestissement pleinement assumé des valeurs de l'enfance lui permet de reprendre possession de toutes les potentialités créatrices attachées à sa propre enfance et de réapprendre d'elle-même des savoirs abandonnés ou laissés en sommeil. À 84 et 85 ans, elle renoue pleinement avec le monde magique de l'enfance où l'imaginaire est l'instrument de connaissance d'une réalité pressentie d'essence poétique : seul le regard de l'enfant, tout entier offert dans l'instant présent, est capable de révéler cette qualité poétique du monde mais aussi d'en dévoiler le fonctionnement pervers. Car le regard de l'enfance sur la réalité du monde est aussi éminemment subversif et la transgénéricité qui se fonde sur la réécriture de l'hypotexte merveilleux des contes de fée fait de la déconstruction des paradigmes de l'ordre établi une fête jubilatoire des sens et de l'esprit. L'écriture atteint une sorte de delié nouveau, où la prose s'émancipe des schèmes logiques pour s'ouvrir librement aux combinaisons associatives multiples, à caractère poétique, musical et pictural. Les liens métonymiques et métaphoriques se substituent aux enchaînements rationnels ou logico-discursifs, comme l'a bien montré Noemí Ulla, (Ulla, 1997, p. 343-344) et activent l'ensemble des potentialités transgénériques de ces contes. Il s'agit là d'une sorte d'achèvement dans la constitution d'un territoire propre, où l'écrivain s'auto-engendre et se reconnaît elle-même comme sujet d'écriture (l'un des hypotextes qui nourrit la transgénéricité est maintenant tiré de ses propres textes), réintégrant pleinement et librement dans l'écriture les potentialités expressives des autres formes d'expression linguistiques et artistiques, par exemple l'icodicité et la musicalité de l'écriture, l'intégration des deux langues concurrentes de l'espagnol, le français et l'anglais. Ces contes mêlent les rêveries, les réflexions philosophiques, la poésie, le merveilleux, le parodique, l'inquiétante étrangeté de l'effet fantastique pour finir par déconstruire le genre *conte* lui-même puisque le dernier texte du dernier livre porte le titre « Anotaciones », et il est écrit en espagnol et en anglais. Cette écriture symphonique, énigmatique et poétique qui déconstruit joyeusement, avec humour et grâce, les images génériques consacrées, est aussi le territoire où l'écrivain peut, dans les interstices du texte, révéler son vrai visage, dans un jeu de voilement/dévoilement de teneur autobiographique.

Territoire du mouvement, du questionnement, de la circulation sans fin du sens, du refus de la position de pouvoir et d'autorité, où le miroir (*Cornelia frente al espejo*) ne sert pas à l'écrivain à contempler narcissi-

quement sa propre image enfin réalisée mais travaille à déconstruire les images identitaires que la société voudrait imposer à tous ceux qui sont du côté du *sans valeur* ou de l'*insignifiant* pour se faire accepter et reconnaître.

Bibliographie partielle de Silvina Ocampo

OCAMPO, Silvina. *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998 (1937).

OCAMPO, Silvina. *La Furia*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 (1959, 1982).

OCAMPO, Silvina. *Las invitadas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961.

OCAMPO, Silvina. *Los días de la noche*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 (1970).

OCAMPO, Silvina. *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.

OCAMPO, Silvina. *Y así sucesivamente*, Barcelona, Tusquets Editores, 1987.

OCAMPO, Silvina. *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988.

OCAMPO, Silvina. *Cuentos Completos*, (2 tomos), Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.

Œuvres en collaboration

OCAMPO Silvina, BIOY CASARES A.. *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965 (1941).

OCAMPO Silvina et BIOY CASARES Adolfo. *Los que aman, odian*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990 (1989) et Barcelona, Emecé Editores, 2002.

OCAMPO Silvina et WILCOCK J. R.. *Los traidores*, Buenos Aires, Losange, 1956. Reeditado en Ada Korn, 1988.

OCAMPO Silvina, BIOY CASARES A., BORGES J. L.. *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990 (1940, 1965, 1970).

Bibliographie générale

- CORRAL, Rosa. Las formas de la violencia en dos cuentos de *La Furia* « Las fotografías » y « La casa de los relojes » *América* n° 17, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- EZQUERRO, Milagos. *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil (Poétique), 1979.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris, Seuil (Points Essais), 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Du texte au genre » *Théorie des genres*, Paris, Seuil (Points Essais), 1986.
- LOUIS, Annick. « Silvina Ocampo et la Antología de la literatura fantástica », Paris, *América* n° 17, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- ULLA, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.
- ULLA, Noemí. *La insurrección literaria*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1996.
- ULLA, Noemí. « Relaciones asociativas en *Cornelia frente al espejo* », Paris, *América* n° 17, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- ULLA, Noemí. « Los caminos de *La Furia* », *Inventiones a dos voces*, Buenos Aires, Ediciones del valle, 2000.

El flujo pirata en Carmen Boulosa

Nuria Prats Fons

Université de Savoie – ISM

«(Pongo el dedo en el mundo.
Aprieto fuertemente.
Vuelvo rompecabezas la
unidad.)»
La salvaja

Abro mi ponencia con estos versos de Carmen Boulosa porque pueden considerarse como una poética que se extiende por todo el quehacer literario de la autora: disgregar las unidades para ofrecernos lo múltiple.

Múltiples son los géneros literarios que aborda: teatro, novela, poesía, cuento infantil, ensayo, como múltiples son también las formas que utiliza para modelar el género novelístico, introduciendo y mezclando diversos elementos —novela histórica, de aventuras, de viajes, elementos maravillosos, de ciencia ficción, etc.— que impiden, en la mayor parte de los casos, cualquier tipo de etiqueta genérica unívoca de cada una de sus novelas.

Al examinar la bibliografía de la autora, llama la atención la recurrencia en el tema de la piratería: las novelas, «ni históricas, ni de aventuras» (Franco, Jean:) *Son vacas, somos puercos. Filibusteros del Mar Caribe* (1991), *El médico de los piratas. Bucaneros y filibusteros en el Caribe* (1992), el cuento infantil «El pequeño pirata sin rabia» recogido en el volumen *Sólo para muchachos* (1997) y el poema «La corsaria» incluido en el libro *La Salvaja* (1989). Sin olvidar que la/el protagonista polimórfico de una de sus siguientes novela, *Duerme* (1994), resulta ser también, en una de sus múltiples facetas, un pirata francés, Monsieur de Fleurcy, que no sólo nos evoca por su apellido al capitán Fleury que en 1523 atacara una flotilla española cargada con una parte del botín que Cortés había sustraído a los aztecas, sino que además concuerda con un personaje de *Son vacas, somos puercos*, un personaje sin nombre que viaja en el mismo barco que va

a transportar a Smeeks, el héroe de las dos novelas citadas, hasta la isla Tortuga. Dicho personaje, sobre el que volveremos más adelante, es detentador de un secreto: bajo sus ropas de jovencito pobre hay una mujer con un pasado de prostitución en Francia y un sueño de futuro en América como hombre pirata, exactamente el mismo recorrido que la novela *Duerme* nos ofrece en pinceladas de su protagonista. Así, en uno de los capítulos del libro podemos leer un texto en el que me detengo porque en él se establece una ligazón entre el mundo indígena y la piratería, de la que también hablaremos más adelante:

¡Ay! Yo querría aprender a bordar así, y crear con mis hilos un trozo del mundo, bordarme un traje de hombre y salir de aquí. Volvería al Caribe, armaría una flota, saquearía mil puertos. Me haría rico y lo perdería todo para volver a emprender un asalto. Pero para bordar esa tela necesitaría conocer el secreto de las indias. (*Duerme*, p. 90)

Por consiguiente entre las tres novelas, está discurriendo un mismo flujo «pirata» que intentaremos describir.

La figura del pirata

El eje temático de la piratería, a partir del siglo XVIII y sobre todo en el XIX, ha venido a nutrir una variopinta producción cultural —literaria, fílmica, sin olvidar las historietas—, muy canalizada por los subgéneros y por los mass-media, que ha hecho emerger una figura del pirata, instalada en nuestro imaginario colectivo, con rasgos que lo alejan sobremedida del referente histórico, pues, en efecto, se produce un deslizamiento semántico que lo lleva a representar la imagen del aventurero del mar.

Es evidente que el interés por esta figura, desde que la literatura hizo de ella un motivo predilecto, está marcado por su aspecto transgresor. Como señala Jaeger:

Le pirate nous renvoie le reflet d'une révolte sur lequel nous nous déchargeons. Condamné par le droit, le pirate fut amnistié par la conscience collective dès la seconde moitié du XVIII^e siècle.¹

Esa transgresión, esa revuelta, no obstante va a ser canalizada por la ideología dominante para que la figura del pirata pueda actuar como correa transmisora de dicha ideología. Y donde ese proceso se realiza más directamente es en los géneros populares. En ellos, el contexto histórico se convierte en un mero telón de fondo exótico y el héroe, en

1. Jaeger, Gérard A. *Vues sur la piraterie*, Tallandier, 1992, p. 16.

el que pirata, corsario, bucanero y filibustero aparecen confundidos en una única figura,¹ se nos muestra como una entidad caracterizada por su dualidad: bandido/justiciero, asesino/protector, mercenario/patriota, víctima/verdugo,² etc. Con todo, esa dualidad suele resolverse en un final feliz donde el pirata reintegra el orden social con la consiguiente pérdida de las dos caras de la misma moneda.

El proyecto de Boullosa trastoca completamente esa construcción cultural del héroe, a través principalmente de dos métodos: en primer lugar, resituándolo en su contexto histórico y geográfico, por lo que las amalgamas entre diferentes tipos no se producen, la autora se cuida mucho de explicarnos, a veces de una manera casi documental, cuáles son las diferencias entre filibusteros, bucaneros y corsarios y, en segundo lugar, destruyendo esas dualidades descritas, y sustituyéndolas por multiplicidades. Por otro lado, el concepto de transgresión, en sus dos novelas, no se edulcora sino que, ensanchado y acentuado, es basamento del relato.

El relato de Esquemelin

Sorprendentemente, las dos novelas, *Son vacas, somos puercos* y *El médico de los piratas*, están basadas en el relato testimonial de Alexandre Olivier Exquemelin, autor de *L'histoire des aventuriers qui se sont signalés dans les Indes*, publicada primero en holandés, en 1678, edición a la que siguieron, dado el gran éxito obtenido, las traducciones en español (1681), inglés (1684) y francés (1699), ésta última considerada como la edición más completa.

De Exquemelin poco se sabe con certeza. Se dice que era natural de Honfleur, (y me detengo en este detalle por la coincidencia de origen con la protagonista de *Duerme*, de la que antes hablé), se embarcó como engagé, es decir como siervo/esclavo durante tres años, de la Compañía de las Indias Occidentales, llegó a la isla de la Tortuga, principal enclave filibustero, en 1666, y él mismo entró a formar parte de la Cofradía de

1. Robert Bonaccorsi apunta en este sentido: «Le pirate, le corsaire, le flibustier (les trois aspects étant le plus souvent réunis en un seul et même héros) investit l'ensemble de la littérature populaire en épousant ses tours et contours. Les rôles tenus par les aventuriers des mers vont donc être multiples et composites», «Les rêveries du lecteur populaire. Esquisse d'une approche des rôles tenus par les aventuriers de la mer dans la littérature populaire», en Jaeger, 1992: p. 344.

2. «Alternativement et simultanément, il est brigand et justicier, assassin et protecteur, mercenaire et patriote, victime et bourreau...[...]. Cette dualité permanente et fondamentale constitue certes l'un des aspects les plus communs de la littérature populaire. Mais la plasticité référentielle, la multiplicité géographique du mythe, sa vocation analogique assurent la singularité, la force et la pérennité du mythe de l'aventurier de la mer [...]» Bonaccorsi: p. 347.

los Hermanos de la Costa, sociedad que reunía a bucaneros y filibusteros, ejerciendo como médico, entre 1668-1672, en expediciones piratas junto a los famosos capitanes François Nau, L'Olonnois y Morgan, aunque al parecer no en tantas como en su libro relata.

Una pregunta que no podemos dejar de plantearnos es por qué Boullosa elige centrarse en este personaje histórico, haciendo de él el narrador en primera persona, y por qué en dos novelas consecutivas.

Al hacerlo, Boullosa parecería establecer un juego borgiano de espejos con respecto al hipotexto, el libro producido por Esquemelin, «maternizándolo» —por cuanto lo vuelve a crear—. Un juego de espejos doble por cuanto la autora escribe dos veces la misma historia, dándonos algo así como ¡un hipotexto que produce un hipertexto que a su vez se convierte en hipotexto de otro hipertexto!. Y he dicho parecería, porque en Boullosa los narradores nunca pueden reducirse a una identidad compacta. Así, en *Son vacas, somos puercos*, la enunciación puede pasar por distintas voces, como en el siguiente fragmento en el que habla una «conciencia bucanera» que ha pervivido a lo largo de los siglos:

Aunque no debiéramos asentarlos los Hermanos de la Costa, porque ocurrió cuando ya nos habíamos disuelto, cuando Esquemelín había muerto hacía treinta años, cuando ya Port Royal, el puerto del magnífico placer, había sido barrido por las olas, pero ¿por qué no hemos de decirlo aquí, si nuestra bucanera conciencia lenta es también conciencia pronta, como nuestras reacciones se coloca fuera del tiempo. 121-122

Pero no sólo es que se trate de una polifonía, sino que también el propio narrador Esquemelin escapa a su característica de humano mortal para representar una voz que pervive a lo largo de los siglos:

Aun ahora, en la ceguera que me ha regalado el paso de los siglos, y que tanto agradezco, Negro Miel sigue caminando en el lugar donde la tierra alcanza su perfección. (svsp132)

Y en este otro texto de *El médico de los piratas* donde se alude al texto real escrito por Esquemelin:

Yo, Smeeks, El trepanador, llamado A.O. Esquemelin cuando he escrito antes aventuras de los Hermanos de la Costa y descrito las tierras donde ellos circulan y los animales que las habitan [...] (93-94)

Ello nos conduce a una dificultad para cernir la identidad o definición de ese personaje-narrador, reforzado por las ambigüedades que produce el hecho de que, por un lado, es tanto histórico como literario —

Exquemelin autor y personaje— y, por otro, se trata de una figura marginal dentro del orden marginal de los filibusteros, pues el hecho de ejercer como cirujano le otorga una función de sanar —posibilitar la vida— contrapuesta a la idea de muerte tan presente en la piratería, lo que le hace vacilar entre un punto de vista interno y externo, entre mostrarse como testigo o como participante de lo narrado, entre incluirse en el «somos» o en el «son» de la Cofradía. Sin olvidar que una buena parte de los dos relatos se consagran a una etapa anterior a la de sus aventuras filibusteras: las penalidades del viaje en barco, el cruel trato recibido por su primer amo, el gobernador de Tortuga, D'Ogeron, su contacto con Negro Miel, curandero miembro también de la Cofradía, y su compra por el médico Pineau quien le enseña su oficio.

De este modo Boullosa convierte al héroe en uno de sus polimórficos y excéntricos —en el sentido etimológico del término— personajes, a través del cual puede poner de relieve una realidad subyacente distinta a la de las aventuras, a los logros y desmanes de la vida de los piratas: el tipo de mini-sociedad que consiguió crearse fuera de la ley, la «zona temporalmente autónoma», en palabras de Hakim Bey, que se produjo en esos momentos y que hoy comienza a reivindicarse como «utopías piratas». Boullosa incide en este término de utopía y en el de «sueño» en los últimos capítulos de sus dos novelas. Así, en el último capítulo de *Son vacas, somos puercos*:

¿Cómo no me había hecho consciente antes? ¿Cómo había entrado a la fraternidad, a formar parte activa del sueño maravilloso, en una nube de alcohol, sin saber que formaba parte de la utopía de grandes corazones?
(137)

Si resistí convivir entre ellos (rufianes que aceptaban venderse a los gobernadores) fue porque yo sabía que ellos eran los herederos de un sueño grandioso que permitía a los hombres arrebatar lo que a nadie por ley legítima perteneciera y porque la onda que ese sueño formara, empapada de violencia o alcohol alternadamente, algo me daba que ninguna otra forma de vida me podía dar. (138)

Mientras que en *El Médico de los piratas* se refiere a esta utopía como «el Gran sueño de libertad, igualdad, anarquía y valor de la Gran Cofradía de los Hermanos de la Costa» (94).¹

1. Relacionado con ello está el hecho de que Boullosa pase por alto las aventuras de Exquemelin corridas con Morgan, por haber éste traicionado las leyes de la Hermandad.

Orígenes e identidades múltiples

La investigadora Jean Franco apunta que «el interés de Boulosa por los piratas seguramente se debe a la negación que hacen de sus orígenes». Una negación del pasado que apunta tanto a la pertenencia a una nación como a una genealogía familiar, de ahí la práctica de adoptar apodos con la consiguiente borradura de los apellidos.

Si bien es cierto que ese aspecto se destaca en el poema «La corsaria I» —«No recuerdo de dónde vengo,/ si tengo padre o madre,/ si el idioma que hablo alguien me lo enseñó o con alguien lo comparto.»— en las dos novelas, por el contrario, no se produce tanto una negación del origen como una voluntad por mostrar identidades múltiples y a la vez escindidas: una unidad que se deshace para revelar su naturaleza compuesta. Así, la primera página de la novela *Son vacas, somos puercos* se abre del siguiente modo:

¿Verlo? Todo lo he visto. Por algo tengo los ojos de J.Smeeks, a quienes algunos atribuyen el nombre de Oexmelin, y quien se dice a sí mismo públicamente, para no llamar la atención sobre su persona, Esquemelín, Alejandro Oliverio Esquemelín, aunque mi nombre sea Jean Smeeks, o el Trepanador cuando compañero de correrías de J. David Nau, L'Olonnais entre los suyos y Lolónés para los españoles [...].

¿Oírlo? Yo lo he escuchado todo, porque tengo también los oídos de Smeeks. Juntos, ojos y oídos, empezarán conmigo a narrar las historias de Smeeks en el mar Caribe y de aquellos con quienes compartí aventuras.

Por un lado, pues, la evidente acumulación de nombres-identidades, que se corresponden con las diferentes visiones y circunstancias del personaje y, por otro, la renuencia del narrador a aceptar plenamente la identidad de Smeeks, fluctuando entre una primera y una tercera persona gramatical y acogiendo como suyo, pero a la vez desligado de sí, una parte del ser de Smeeks, los sentidos —vista y oído¹— que le capacitan para contar con fiabilidad su historia.²

1. Más tarde añadiré «el corazón», la sensibilidad.

2. En *El médico de los piratas*, si bien desaparece la fluctuación del narrador, la identidad múltiple perdura: «Yo, Smeeks, El trepanador, llamado A.O. Esquemelin cuando he escrito antes aventuras de los Hermanos de la Costa y descrito las tierras donde ellos circulan y los animales que las habitan[...]» Sucede lo mismo en el cuento infantil «El pequeño pirata sin rabia», aunque no hay referencia al apellido: «Primero que nada, voy a presentarme: yo soy el pirata que asaltó la isla de Todoscontós. Antes de hacerlo, mi nombre era Juan, Juan el Colombino, Juancho el cruel, dependiendo con quien me encontrara, el Colombino entre compañeros de trabajo, y Juancho el Cruel, entre víctimas de la fiera con que desempeño, por lo regular, mi oficio de pirata.»

Pero al margen de esta multiplicidad en los designadores y avatares del narrador, que nos lo acerca quizás a los dioses de los mitos aztecas, lo que podemos comprobar es una voluntad por recrear y elegir el origen, el pasado. Así se explica que Esquemelin pueda ser la memoria de Negro Miel, una memoria que lega a sus hijos —nosotros los lectores— (cfr. pp. 33-34, svsp), que el «lugar donde la tierra alcanza su perfección» sea a la vez la aldea africana de éste último y la Isla Tortuga de la Cofradía y que los padres de Esquemelin sean Pineau y de nuevo Negro Miel.

Ligado con ello, puede considerarse el hecho de que el texto establezca una suerte de genealogía en la que los Hermanos de la Costa serían los herederos de los desposeídos indios caribes, por el hecho de que unos y otros comparten el ser lo otro de los españoles, sin olvidar que, por otro lado, los bucaneros adoptaran técnicas y formas de vida más en acorde con la de los indios. Por otro lado, desde la cita en exergo de Quevedo, se insiste repetidamente en la justificación de los expolios realizados por los filibusteros a los españoles:

puesto que los españoles arrebataron por la mala estas tierras nosotros teníamos derecho a arrebatarnos lo que ellos obtuvieran del beneficio de tierras por ellos robadas. (svsp, 86)

Esta genealogía extravagante aparece también en *Duerme*, recuérdese la cita que antes expusimos donde el sueño pirata se une a las posibilidades mágicas del mundo indígena. Pues en efecto, y como ya analicé en otro trabajo, el personaje polimórfico de Claire de Fleurcy, ese hombre/mujer, pirata y personaje de cuento de hadas, constituye también el relevo del mundo indígena.

Los dos Esquemelin de Boullosa

En la primera de las dos novelas de Boullosa, *Son vacas, somos puercos*, más compleja estructuralmente, aparecen elementos de la fábula que van a ser elididos en la segunda entrega. Suponemos que se trata de una remodelación inducida por la editorial, con vistas a hacer más accesible su relato (aparece en una colección llamada «Las tres edades. De ocho a ochenta y ocho años»). No sorprende entonces que aquello que se silencia sea todo lo relacionado con lo sexual y fundamentalmente con la sodomía, verdadero elemento generador del texto en la primera novela, pues está ligado a la idea de un secreto que explica el tránsito tanto del héroe de las manos del Curandero Negro Miel a las del cirujano Pineau, como el de unos documentos secretos que van a pasar de Negro Miel a Pineau, de Pi-

neau a Pata de Palo y de éste a Esquemelin, a través del cual su contenido se nos revela a los lectores: la necesidad de prohibir a las mujeres en la Cofradía para preservar un orden fraterno en el que el hombre blanco y el negro copulan entre sí, negando por tanto la descendencia.

En la segunda novela, al silenciar este elemento de la fábula, el secreto permanecerá como una incógnita no solucionada por el texto, por lo que este libro podría verse como el plano críptico de un tesoro que sólo podemos encontrar en la primera novela.

La prohibición de las mujeres

Hay aún otro elemento muy importante que aparece sólo en la fábula de la primera novela y que de nuevo revierte en la idea de secreto. Se trata de la escena, ya apuntada, cuando un jovencito tímido, de rasgos dulces se acerca a Smeeks en el barco para hablarle y a continuación cogerle la mano haciéndole que descubra su pecho de mujer. A partir de ahí, se instaura la mecánica del secreto: este primer secreto del Ella —pronombre que a partir de ese momento será su único designador— escondido en el «él», el secreto de la naturaleza que Negro Miel sabe escuchar, los espacios secretos de la isla que Pineau conoce como su palma de la mano —entre otro, la existencia de una gruta con decenas de cadáveres de indios caribes—, y todos reunidos por dos constantes: el receptor es siempre Smeeks y lo que lo engloba todo es la Cofradía de los hermanos de la Costa, puesto que la primera persona en hablarle de la existencia de una sociedad diferente no es otra que el «Ella» detentadora del primer secreto:

En las tierras a que vamos he oído decir que no hay lo tuyo y lo mío, sino que todo es nuestro, y que nadie pide el quién vive, ahí no se cierran las puertas con cerrojos y cadenas, porque todos son hermanos de todos. Lo oí decir. Y que la única ley es la lealtad a los hermanos, para serlo no se puede ser débil, o cobarde, o mujer. Aun siéndolo veré como formo parte de esa vida, que es la vida mejor. (p. 21)

Si se recuerda que dijimos que el personaje de *Duerme* concuerda con los rasgos que se nos dan de este Ella, las siguientes palabras de Boulosa pueden ser altamente reveladoras: «es una novela de aventuras... pero al mismo tiempo es una novela sobre mi pleito con la materia, mi pleito contra la identidad sexual, contra el cuerpo». Pues, en efecto, de nuevo aquí nos encontramos ante un cuestionamiento de los géneros sexuales, más patente pero también más subterráneo porque se sitúa en una sociedad

en el que las mujeres no sólo están excluidas socialmente sino también físicamente. Y es que ese cuestionamiento, en *Son vacas, somos puercos*, se produce sobre todo desde un cuerpo de hombre, el del personaje de Smeeks quien, según declara, vive, sin necesidad de travestirse, una vida de mujer antes de pasar a formar parte de los filibusteros y llamarse El trepanador:

Entendí que desde que yo había dejado Europa vivía como mujer, repitiendo la rutina del mismo rincón protegido para dormir a diario y casi a las mismas horas. ¡Son tantos quienes viven como mujeres, encerrados tras los muros de un convento, de un cuartel, de una casa, de un taller, escondidos tras las faldas repetidas de un lugar que los protege con su constante estar ahí! (p. 79)

Smeeks aparece así como la imagen reflejada en el espejo del Ella, ambos inmersos en una multiplicidad que resquebraja la identidad sexual, porque el Trepanador no ahogará nunca al Smeeks que ve, oye y siente, ni al Esquemelin que escribe. Y porque la masculinidad del alcohol, la violencia y la muerte que ciertos discursos de la novela recoge, se verá al final como un elemento ajeno al «Gran Sueño» de la Cofradía de los Hermanos de la Costa, cuyos representantes, en definitiva, no son ni L'Olonés, con toda su gloria al saquear Maracaibo, ni otros filibusteros, sino Negro Miel, Pineau, Ella y el propio Smeeks, reunidos todos bajo el signo de dar o proteger la vida, de ahí que la utopía pueda seguir existiendo con el correr de los siglos.

Con todo lo que venimos apuntando se puede comprobar la imposibilidad de definir la novela de Boullosa, *Son vacas, somos puercos*, como una novela de aventuras. No es sobre el nudo de las acciones filibusteras donde se articula el relato, sino justamente en la existencia y transmisión de esos distintos secretos que socavan las identidades. El flujo pirata que recorre, pues, las novelas de Boullosa, es ese abordaje tanto a una imagen fija, homogénea del mundo y sus moradores, como a la idea de que no hay territorio para espacios utópicos.

Oria, Domingo et Millán, inscriptions génériques de la sainteté dans la société médiévale

Jeanne Raimond

SEMH-SIREM, Université Montpellier III

Trois saints suscitent un intérêt particulier de la part de Berceo, il s'agit de Millán, qui naît à la fin du ^v^e siècle (473-574), de Domingo, (1000 - 1073) et de Oria, morte vers l'an 1069 (1042-1069). Ces saints ne sont donc pas des contemporains du poète mais ils l'ont précédé sur les chemins qui unissent, spirituellement et matériellement, deux monastères jumelés, celui de San Millán de la Cogolla dans la Rioja et celui de San Sebastián (Santo Domingo) de Silos. Berceo rédige le récit de leur vie selon les critères du métier de clergie. Il compose avant 1236 la *Vida de San Millán* (VSM), en 1236 la *Vida de Santo Domingo* (VSD), puis entre 1248 et 1258, quelques années avant sa mort, la *Vida de Santa Oria* (VSO).

Les trois saints ont des parents chrétiens, méritants, et « *non de basa natura* » selon la Vie de Domingo. Dans ces cellules familiales le père joue un rôle essentiel : il impose une tâche aux garçons, celle de garder des troupeaux, et le père de Oria, depuis l'au-delà, convainc son épouse de laisser sa fille vivre sa mort. La mère de Oria existe en effet, mais essentiellement comme réceptrice de messages venus du père ou de la sainte. Les parents de Oria (4cd, 5ad) exaltent l'humilité et le mépris du corps (VSO 17). Le nom de sa mère est donné, puis celui du père dont nous connaissons les compétences : aidé de la mère, il lit, écrit et gère son bien avec droiture (VSO 8) ; par contre le nom de la mère de Domingo a été oublié (VSD 8 a). Cette relégation au second plan n'est pas réservée aux seules mères elle est aussi le lot des « responsables » religieuses. Le rôle de la conseillère par exemple est effacé, il était d'autant plus négligeable que les recluses dépendaient directement de l'évêque et pas d'un simple

abbé. Nous apprenons à la fin de la première vision (VSO 73) que Oria a été initiée par une autre recluse, Urraca, alors que les noms et qualités des maîtres des deux saints sont précisés. Cette Urraca, siégeant quand même aux cieux dans une assemblée immense et indéterminée, reste invisible à Oria qui ne fait que l'entendre (VSO 78-79).

L'insistance sur l'activité des jeunes gens contraste avec l'absolu silence sur la vie sociale de Oria à laquelle on ne connaît pas d'occupation. Sa soumission à l'ordre représenté par ses parents est totale. Les deux jeunes garçons sont, selon les désirs de leurs parents, des bergers consciencieux et qui de plus ont reçu une première grâce exclusive : ils ne sont jamais attaqués par les bêtes sauvages. Plus tard, retirés du monde les jeunes saints pratiquent le jeûne et les mortifications, ils s'adonnent à la lecture des saintes écritures avec facilité et courage.

Subordonnée par essence à des autorités masculines telles que celle du père, de l'abbé, du maître ou au moins de la mère, la femme médiévale qui n'est pas veuve n'a le choix qu'entre la maternité et la sainteté. Le choix de la virginité est pour Oria celui de la libération de la pression mondaine, un choix qu'elle a opéré dès sa plus tendre enfance et qu'elle renouvelle sans cesse. Elle n'est pas dans l'action. Elle n'a aucune forme d'existence ni d'utilité sociale. Toutefois sa capacité de réflexion bouleverse l'ordre familial. Ainsi l'autorité passe à la fille qui est vierge et sainte plutôt qu'au fils Domingo. La mère de Oria se fera recluse et respectera le désir de mort de sa fille alors que seul le père de Domingo rentrera dans les ordres, quand sa mère persistera dans sa vie païenne (VSD III, 112)

Comme Ève, la femme peut à tout moment être la proie du démon. C'est après sa confession par Domingo — épisode qui nous est rapporté dans la vie de Domingo et non dans celle de la sainte — qu'Oria redevient paisible. Il reste toujours une possibilité de tentation due à la condition de femme de Oria qui n'est jamais comparée à Marie, et qui vit, elle, une virginité malheureuse. Le doute persiste jusqu'au dernier jour sur ses chances de salut (VSO 98 cd). Écartée des fonctions religieuses de prédication ou de célébration, la femme ne peut se retrouver que dans le couvent ou la réclusion. Le couvent, par la proximité, étant lui-même une occasion de péché, la réclusion, féminine essentiellement — il semble qu'il y ait eu vingt fois plus de recluses que de reclus — pour laquelle Oria opte en 1050, est une pratique qui se répand à partir du XI^e siècle. La restriction de l'espace convient mieux aux femmes que l'expansion de la communication qui est l'apanage des saints. La sainte dispose un étroit réduit qui jouxte le couvent de Suso et subit volontairement toutes sortes de privations. Elle est accompagnée de la prière des fidèles qui se trouvent de l'autre côté

du mur et qui lui parvient par un « hagioscope », une sorte de lucarne, qui, traversant obliquement le mur de l'église, permettait à la recluse de suivre les offices et de ne pas demeurer dans l'indigence spirituelle, de la même façon qu'un guichet infranchissable, une fenestrelle lui permettait de recevoir des offrandes alimentaires [P. L'Hermite-Leclercq, 1994, p. 204].

L'évolution des saints se fait selon des schémas différents. La transformation de Millán de berger exemplaire en ermite passe par le sommeil, sans vision ni apparition (VSM 11b), celle de Domingo par la réflexion. Tous deux prennent le conseil et l'enseignement d'un maître (VSM 18 ab). Le reste de leur parcours sera fonction de l'utilité ou du dégoût du monde qu'ils éprouveront tour à tour. Leur recherche de la solitude pourra s'effacer devant « l'intérêt général ». Leur tâche dépasse leur propre personne. Car ils ont, en effet, une action systématique sur la maladie, la possession démoniaque, ils accomplissent, comme le Seigneur, des miracles innombrables et forment des esprits. La charité les caractérise ; Millán est même prodigue, ce que Oria ne saurait risquer dans son dépouillement et sa dépendance. Millán « multiplie » le vin et la nourriture pour de pauvres dévots venus le visiter, sa dimension prophétique est très prononcée. Comme le Christ, les saints sont vainqueurs du mal sous toutes ses formes. Ils n'ont aucune difficulté à vaincre le diable avec lequel ils engagent dialogue et lutte. Malgré leur simplicité leur renommée s'étend, pour fuir la notoriété, ils changent sans cesse de repaire. La vision que Domingo veut garder secrète est traitée avec autant d'emphase que tous les prodiges qu'il accomplit.

Oria, elle, n'accomplit d'autre prodige que sa propre contention. Dans l'obscurité du reclusoir la vision illumine sa vie, mais rien que sa propre vie, ou celle de sa mère. Et la transmission du vécu des saintes, c'est-à-dire de la seule vision échappe à l'organisation rationnelle, de type scolastique par exemple, elle déborde la structure du sermon, du genre littéraire mis en place à partir de la littérature sermonaire.

Cette même difficulté à conter des miracles des saints, qui est mise en exergue dans les autres textes par le topique de l'humilité justifie dans le cas de la vision féminine les formules-alibi d'allusion à la nécessité du repos du conteur. Le traitement de la vie des saints par une voix masculine s'adresse, bien évidemment, à un destinataire mâle, à un moine, à un noble qui entendraient ou liraient ce récit [G. Ashton, 2000, p. 3]. À première vue Berceo respecte les normes de la clergie dans les trois textes composés dans la *cuaderna vía* la plus orthodoxe. Le narrateur cite ses sources latines, qu'il puisse dans la bibliothèque de son couvent même. Il

se réfère alors au *dictado*, à la *letra*, la *leyenda*, à *lo que lleemos*, au *libro caudal*. Des formules latines sont intercalées principalement dans la VSD, des proverbes rassurent le public, prouvant à la fois la maîtrise et la simplicité de celui qui raconte.

Mais dès l'introduction les topiques se trouvent malmenés. Si l'intention didactique est affirmée dans les premières strophes, deux textes seulement (les Vies des deux saints) commencent par l'invocation du Père et par une déclaration d'intention et de compétence soutenue par le topique de l'humilité. Elle est suivie par une invocation de la Trinité. Cette même invocation précède, dans le cas de la Vie de Oria, une prière à la Vierge qui n'existe pas dans les deux autres textes. Le sujet serait-il plus épique ? La condition de la protagoniste justifierait-elle ce recours supplémentaire ? L'implication du poète vieilli serait-elle plus prononcée ? Sa plume, son verbe enfin auraient-ils perdu de leur agilité ? ou bien retrouve-t-il tout simplement dans l'évocation de la vie d'une femme les réflexes de la dévotion mariale mis en œuvre dans les *Milagros de Nuestra Señora*, cette dame si humaine ? Pour désigner sa tâche il parle alternativement de *obra*, *razones*, de *pleyto*, d'*escribir* ou *romançar su dictado*, de *versificar*, de *sermon* ou de *cantar*, *contar*, *dezir*. Peut-on dans ce cas supposer que la lecture n'est pas la *lectio* qui est faite au couvent, peut-on imaginer que l'œuvre s'adresse à un public de lecteurs lettrés et que, Berceo sachant que la diffusion sera moindre, peut se permettre plus d'obscurité ? Berceo, en effet écrit la vie de Santa Oria alors qu'il raconte celle des hommes. Et la structure tripartite du récit de la vie des saints mâles — qui n'est pas celle des Vies de saints latines — (vie, miracles *in vitam* et miracles posthumes) n'est pas reproduite dans la vie de Santa Oria.

Car la préoccupation pédagogique est en effet première. Dans la *Vida de San Millán* l'allusion faite aux « *votos* » dès la première strophe affirme la portée de cet écrit : le destinataire, connaissant mieux la vie édifiante de Millán, saura pourquoi il doit verser de l'argent au monastère. Le poète, peu soucieux alors des prières introductives, revendique la double utilité de son œuvre. Ainsi, l'histoire des « *votos* », qui ne commence en fait qu'à la strophe 362, a été largement introduite dans le deuxième livre et tout au long de la narration par une pratique propagandiste, voire courtisane, de type jongleresque. Quand il raconte les faits des saints en effet Berceo n'hésite pas à se qualifier lui même de jongleur (VSD 289, 776). Un passage en particulier de la vie de Millán constitue même un morceau de bravoure, il s'agit de la description épique d'une bataille (VSM 289-292). Comme tous les lettrés des monastères du nord, Berceo connaît aussi bien le poème du Cid que celui de Fernán González et il se risque à définir le genre de son récit par la nature de la vie du saint : « *la façienda del confes-*

sor onrado » (VSM 362 a) comme une geste. Il est le jongleur de héros qui, par leur vie agitée méritent des épithètes variés (« *cabdiello* », « *castelero* », « *un firme cavallero* », « *leal vasallo* », « *el bon campeador* », « *noble campeador* ») alors que la qualification de Oria est donnée une fois pour toutes dans les premières strophes elle est définitivement « *virgen* », « *preciosa* » et « *lazrada* ».

La précision géographique participe aussi de ce traitement jongleresque du sujet. Elle a cours dans les trois œuvres, et est systématique dans la Vie de Domingo. De plus, dans ce cas, Berceo s'éloigne du modèle de Grimaldio en introduisant le discours direct qui dynamise la narration et pratiquant l'*amplificatio*, créant du vraisemblable, multipliant les détails réalistes. Par contre la fragilité intrinsèque de la fillette déjà glosée dans la vie de San Millán est induite par la présence des diminutifs d'un usage beaucoup plus fréquent dans la Vie de la sainte que dans les autres Vies. L'hyperbole est aussi plus nettement pertinente dans la description de la vision féminine que dans le récit de l'exploit des saints, elle correspond sans doute à l'état d'inconscience qui est celui de la sainte qui rêve. Ainsi est manifestée la passivité de la visionnaire par rapport à l'activité de celui qui, comme Millán, apparaît aux combattants.

Mais en faveur de qui cette propagande qui passe si clairement par l'adresse directe à un public s'effectue-t-elle ? Quel est le schéma de société, civile et religieuse qui la justifie ? Et, enfin et surtout, quelle part prennent les religieux dans leurs approches spécifiques de la dévotion à son édification dans l'optique de la construction de la cité de Dieu ?

En fait il y a sans doute deux sociétés, l'une rêvée, celle de l'époque révolue et presque oubliée d'avant l' Islam, et la société que l'on dirait féodale qui impose ses pratiques y compris dans le domaine spirituel [Vauchez, 1975, 37]. Les saints ont vécu la période de l'affirmation de la Castille Chrétienne ou celle de l'âge d'or. Que la péninsule du ^ve et du ^xi^e siècle ait été rurale ou en voie d'urbanisation, on ne peut pas ignorer la dimension bucolique des scènes d'enfance des deux hommes, San Millán a même toujours une cithare avec lui. Un âge d'or a donc existé où de grands saints tout simples gardaient les brebis.

Formé au couvent d'origine mozarabe, à une dévotion latine et hispanique, Berceo est attaché à une dévotion de type péninsulaire. San Millán, celui qui va attirer les donations sur le monastère qui porte son nom est un saint wisigoth, les vierges vues par Oria sont toutes connues par le Calendrier des saints mozarabe : c'est le cas pour Eugénie, Olalla, Cecilia, pour Saturnin fêté en novembre ou pour André et les fêtes de ces saints jalonnent le vie de Oria. Toutefois, malgré son attachement à la norme

mozarabe, pourtant interdite par le concile de Burgos de 1080, Berceo suit la règle bénédictine. Car pratiquement toute la pratique ecclésiastique passe dès la fin du x^e siècle par le filtre de Cluny. Dans la série de miracles *in vita*, celui sur Oria, le second qu'ait accompli Domingo, se pose, pour Oria, le problème de Marthe et de Marie et, lorsqu'elle lui demande conseil, Domingo lui donne l'habit des moines noirs, de l'obéissance de Cluny mise en cause par les cisterciens dès la fin du xi^e. La période de renouveau de l'érémisme se termine alors par la reconstitution de la cellule cénobitique [Vauchez, 1975, p. 93].

Les saints qui ont fui au désert sont aptes à la compromission avec le monde. Ils ne supportent pas le siècle mais contribuent à son édification [Vauchez, 1975, p51]. L'activité du saint est permanente, il édifie, il restaure, il fait croître. Lorsque Millán construit son premier hôpital (après avoir élevé divers autels) une poutre qui était trop courte s'allonge après sa prière. Alors que l'intelligence des textes est mise à profit chez les bénédictins dont la règle exige deux heures d'étude quotidiennes minimum, plus tard, bien avant que Berceo ne se documente dans les bibliothèques de Castille, la règle de Cîteaux précisera qu'on peut aussi travailler aux champs de quatre à six heures par jour. Plusieurs traditions monastiques se croisent et se complètent dans l'élaboration de ces héros mystiques.

De plus, Domingo est l'ami des rois — ou leur ennemi — et le restaurateur de la puissance de son monastère alors que Millán participe au combat contre les maures apparaissant dans le ciel aux côtés de saint Jacques et qu'il apporte à la Cogolla les revenus qui lui manquent. L'histoire fait sans cesse irruption dans sa légende : Fernán González et son vœu, Ramiro de Léon et le sien à saint Jacques, la tyrannie d'Abderraman : la chrétienté est impliquée par ses défenseurs ou ses détracteurs. Les saints participent à la reconquête comme Domingo qui délivre les captifs. L'épopée ne cesse de parcourir le récit hagiographique [Bretel, 1995, p. 312].

Les hommes font l'histoire, Oria l'ignore, elle n'a aucune prise sur elle, on ne connaît que le nom de ses maîtres Domingo, Munno et Urraca. Domingo s'intègre dans l'histoire féodale, dépouillé par l'un, recevant de l'autre, il recrée lui-même un domaine.

Oria retrouve d'abord sur les plus bas degrés de l'échelle qu'elle gravit en rêve les gloires laïques ou religieuses de l'histoire locale : elle rencontre ensuite les abbés de San Millán. Elle ne voit pas sa mère spirituelle mais de saints hommes Munio et Galindo, San Esteban, les apôtres... Sa vision est dirigée par des femmes mais elle est celle d'un monde d'hommes.

Par mépris du monde Cîteaux préconise l'abandon de la coutume au bénéfice du retour à une pratique plus pure. Ce que font Domingo et

Millán ne se situe-t-il pas dans une perspective cistercienne ? L'idéal de pureté semble en effet bien loin d'être l'état atteint par les moines compagnons de Domingo. Leur assemblée n'est pas caractérisée par sa constance 94 a, 116 a : elle est versatile, sensible à la hiérarchie du monde (VSD 167 ab)¹. La communauté monastique excellente est ailleurs, dans la compagnie des vierges ou des saints que voient dans leur sommeil Oria et Domingo. Leur influence ne passe pas par la prédication mais par l'exemple de la prière, la charité, la mortification.

L'aspiration à l'unité en Dieu qui est première chez les trois saints se voit reléguée au second plan par l'activité obligatoire des hommes, poussés par le monde et la *fama*. Domingo dépend d'un abbé qui requiert sa présence au couvent ou d'un seigneur qui lui permet de survivre en exil. Millán unit les qualités de deux ordres : celui des *laboratores* et celui des *oratores* comme Domingo au début de sa vie. La foi de Domingo est normée : il connaît les prières, le *Pater Noster*, le *Credo in Deum*. La précision des titres contraste avec l'imprécision des chants de Oria dont la vie est plus nettement rythmée par la prière. Des heures et des dates jalonnent ou soutiennent sa journée et sa vie, comme pour ne pas la laisser aller à l'errance. Elle n'est pas enfermée que physiquement, elle échappe à l'histoire [Michel Parisse, 1983, p. 7].

En outre le monde évoqué par Berceo ne se définit pas seulement par la division en catégories sociales qui pourtant existent, celle de la noblesse, aspirant à plus de reconnaissance et de pouvoir et celle du peuple, prête à suivre le plus consolateur. La désaffection et l'hérésie sont en germe dans une Église que les ordres mendiants vont s'appliquer à sauver par la Parole, sa lecture et sa diffusion. Les livres des saints, et celui de Domingo en particulier, sont plus chargés en références bibliques ou de simple culture religieuse que celui de Oria. On remarque aussi la similitude des parcours des deux pères (VSD 58b) mais aussi que Domingo est plus réfléchi, qu'il se remémore les décisions des saints avant de conclure alors que Millán et Oria sont plus spontanés. Mais c'est bien Oria qui voit Marie et le paradis. Pour Berceo, l'humilité est un des signes de la foi. Oria ne voit pas le Christ qui lui parle mais croit à sa présence. Car une notion s'est imposée dès les premières strophes de la VSO, celle du prix et du mérite de la sainte, inscrits déjà dans son prénom (VSO 4, cd) et sans cesse mis en exergue dans les paroles des vierges, du Christ et de Marie (VSO 68, 70, 71. 97, 135)

1. Paul Bretel, p. 309, « Les abbés ont autour d'eux une maisnie semblable à celle des seigneurs ».

La première vision de Oria commence en VSO 29 après matines et s'achève en VSO III. Elle a été « embargada », a perdu conscience, a quitté son corps. Onze mois passent de souffrance et d'espoir de retrouver ce monde de l'au-delà. La seconde vision est celle du Mont des Oliviers, lieu de la tragédie devenu par l'action du désir un lieu amène (VSO 142, 143, 157, 158). Oria vit dans la tension vers l'union ; en cela, comme femme, elle a une pratique ancienne de solitude et d'attente qui préfigure celle d'un XII^e siècle qui sous-tend la formation de Berceo [Vauchez, 1975, p. 86].

Ce n'est donc pas dans les Vies de saints la reconnaissance de l'institution monastique qui prime mais celle de la tension vers Dieu par des chemins différents. Les saints castillans sont des marcheurs de Dieu. La vie est conçue comme une errance vers les champs célestes qui abritent le repos de l'*homo viator* dans introduction des *Milagros de Nuestra Señora*. Alors que dans les vies latines la stabilité est plus forte, le XIII^e siècle privilégie l'itinérance. Saint Benoît préconisait la stabilité or Domingo ne reste jamais longtemps au même endroit, que ce soit un couvent ou un ermitage. Seule Oria installe son renoncement dans la durée. La mobilité des saints est soutenue par celle des croisés et des pèlerins. La quête d'un maître et celle de lieux retirés est empreinte à la fois de dimension érémitique, de dimension bénédictine et aussi de dimension « mendiante ».

Oria, seule, n'a aucune prise sur la société, son rôle y est encore plus mineur que celui de la femme mariée. C'est cela aussi qui la distingue de ses compagnons de perfection. Elle n'accède à aucune prière, ne concède aucune faveur, ne constitue qu'un exemple, en aucune façon un intercesseur, la fonction d'intercession étant réservée à Marie et de médiation aux anges. Elle reste dans son rôle d'humaine. C'est finalement la sainte qui représente le mieux la pureté évangélique. Pour proclamer sa foi elle fait souffrir son corps mais ne se livre pas à la persécution [Vauchez, 1975, p 86]. Les temps de l'Église persécutée sont achevés, le goût pour le sacrifice s'exprime par le renoncement au monde.

Et pourtant l'érémisme n'est pas conseillé aux femmes qui ne peuvent pas résister aux tensions du changement ; le désert deviendrait le lieu de tentation et d'échappée alors que les hommes le transforment en lieu d'épreuve et de convergence. Même recluses les femmes n'accèdent que très peu à la sainteté.

L'insistance sur l'esthétique de la vision, la douceur et l'éloignement dans le temps du modèle de sainteté, confèrent au personnage un statut différent, quasiment plus ornemental que prosélyte. Cette femme

sous contrôle de son père, de sa mère, de ses sœurs du paradis, ne contrôle en ce monde qu'elle même. Elle n'a pas de tâche pastorale, tout est dans la réception, dans l'écoute, l'accueil. La bienveillance du Christ lui est acquise (VSO 110). Par le rejet du monde Oria s'est unie à Dieu, comme ses sœurs les Vierges et Marie. Les caractéristiques familiales sont reconstituées dans la nouvelle cellule de dépendance : le Christ est l'époux, Marie la mère (VSO 31). La communauté d'excellence, c'est bien celle que constitue le groupe des vierges qui accueillent Oria au paradis (VSO 36 a). Vêtues de la même façon, faisant les mêmes gestes, elles sont l'image la plus rassurante de la chrétienté. Leur ensemble donne un avant goût de l'harmonie céleste, une harmonie qui atteint sa perfection avec l'apparition à leurs côtés, dans les visions de Oria, ou au moment de la mort des deux saints, des anges du passage (VSO 47 ab). La femme se réalise dans la dimension de l'intime ; son corps est sa propre prison, consentie. Sa façon de vivre sa spiritualité est finalement assez proche de celle de Marie. Au delà des normes, elle renoue avec l'essentiel et peut être exaltée comme sainte.

Dans tous les cas l'aspiration à l'unité en Dieu est parallèle au sentiment de la fausseté du monde, et son appréhension se réalise sur des voies qui ne sont pas clairement normées. Les héritages visigoths, mozarabes et bénédictins s'entrecroisent pour donner leurs souffles à Millán et Domingo. Les saints sont bâtisseurs de couvents et de ponts, donc vecteurs de communication alors que la sainte est refermée sur elle même dans un espace clos et infranchissable, et inaccessible aux raisons avancées par son entourage humain. Les saints ont, de surcroît, une action, sur la vie matérielle de leurs contemporains et de leur lieu d'origine, qui s'inscrit dans la dynamique ecclésiale de type bénédictin alors que celle de la sainte s'insère davantage dans la tradition de type érémitique ; elle semble être fondée par des principes issus des textes — sacrés ou non — qui véhiculent eux-mêmes un principe de surdétermination sexuelle.

Oria est certes une réalisation imparfaite de la sainteté : elle ne va pas vraiment au désert, ni dans un vrai couvent, n'œuvre pas sur le monde, ne console pas. Ses manques sont compensés par le courage et l'humilité. Elle n'a pas de tâche pastorale, mais toute sa sainteté est dans la réception, dans l'écoute, l'accueil. La femme — la sainte femme — est dans un permanent *Magnificat*.

Bibliographie

ASHTON, Gail. *The Generation of Identity in Late Medieval Hagiography. Speaking the saints*, Routledge, London, 2000.

BRETEL, Paul. *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen âge (1150-1250)*, Paris, H. Champion, Nouvelle bibliothèque du Moyen âge, 1995.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette. *La vie quotidienne des recluses*, p. 204, *Moines et religieux au Moyen Âge*, Histoire, Seuil, 1994.

PARISSE, Michel. *Les nonnes au Moyen-Âge*, Christine Boneton éditeur, Le Puy, 1983.

VAUCHEZ, André. *La spiritualité du Moyen Âge occidental. VII^e-XII^e siècles*. Paris, PUF, 1975.

Panser la différence : l'inquiétant familial au féminin dans *La fiebre amarilla* de Luisa Castro

Béatrice Rodriguez

ENS de Lyon

A l'origine, l'écriture était le langage de l'absent, la maison d'habitation le substitut du corps maternel, cette toute première demeure dont la nostalgie persiste probablement toujours, où l'on était en sécurité et où l'on se sentait si bien.

Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*

Cette citation illustre de façon lumineuse la problématique du féminin et du fantastique dans le roman de Luisa Castro.

La fiebre amarilla raconte en effet l'histoire d'une femme, Virginia, qui à la veille de sa mort reçoit la visite inattendue de son père, parti il y a soixante ans à Cuba avec une mystérieuse femme. Il s'agit du récit de l'agonie d'une femme malade et de la manifestation de ses souvenirs en cet hiver de sa vie.

Il s'agira dans ce travail d'étudier la problématique de *L'Unheimlich* dans ce roman en partant du texte de Freud publié dans son ouvrage *L'inquiétante étrangeté et autres essais*¹. Si nous avons choisi de traduire ce terme allemand par « l'inquiétant familial » plutôt que par « l'inquiétante étrangeté » c'est parce que la traduction de *heimlich* par « familial » semble être plus fidèle au terme allemand —dans la note liminaire de notre traduction, Bertrand Féron donne d'ailleurs la traduction de François Rous-

1. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, Folio Essais, pp. 212-263.

tang, « l'étrange familier » qui a le mérite de rendre le sens allemand de « du pays, de la maison¹ ».

L'« inquiétant familier » garde l'adjectif qui renvoie à cette « nuance particulière de l'effrayant² » et l'adjectif qui renvoie à ce qui est familier, du foyer.

Rappelons brièvement la problématique telle que l'envisage Freud dans son texte.

Freud distingue en effet deux formes d'« inquiétant familier » que nous pourrions brièvement formuler ainsi : un sentiment inquiétant qui se produit pour ainsi dire au quotidien, dans les moments et dans les impressions sensorielles où nous vivons des situations qui nous font nous sentir « autres », par exemple lorsque nous passons devant une glace et que nous ne reconnaissons pas immédiatement notre reflet ; c'est lorsque tout à coup, ce qui nous est le plus familier, depuis longtemps connu — c'est-à-dire notre propre image — devient effrayant. Le terme allemand de *heimlich* signifiant également, « ce qui est caché, dissimulé³. » C'est lorsque le *heimlich* et le *un-heimlich* —ici le *un* est privatif, il est la négation de l'*Heimlich* — coïncident que nous nous retrouvons face à l'effrayant, à l'angoisse⁴ : « les deux contraires morphologiques ont finalement le même sens », comme le souligne Jean Fabre dans son ouvrage.

Mais c'est sur une deuxième catégorie de l'*unheimlich*, littéraire cette fois, que Freud s'interroge. Qu'est-ce qui dans la lecture de certains contes ou récits fantastiques crée le sentiment angoissant et inquiétant chez le lecteur ?

Dans cette étude donc, Freud revient sur l'un des monuments de la littérature fantastique du XIX^e, *L'homme au sable* de Hoffmann et s'interroge ainsi sur les diverses manifestations du fantastique pour aboutir à une lecture psychanalytique de ce conte et voir comment cet effet particulier du fantastique qu'il nomme « inquiétant familier » est en réalité le retour du « refoulé » du héros, du « toujours connu » de l'étudiant Nathanaël.

Dans le texte de Luisa Castro, le personnage féminin est en proie à une angoisse terrifiante lorsqu'il revoit son père dans sa chambre. Cette rencontre tant attendue transforme tout à coup tant les espaces que les

1. Bertrand Féron, *Ibid.*, p. 212 : « Cette traduction [de *Unheimlich* par “inquiétante étrangeté”] présente plusieurs défauts, que nous exposons brièvement ici : 1) elle est une glose et bien plus qu'une traduction, de ce fait elle anticipe d'emblée sur le raisonnement de Freud ; 2) elle élimine complètement le *Heim* de la maison, de la familiarité ; 3) elle supprime le *un* de la censure. »

2. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 216.

3. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 221.

4. Jean Fabre, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 74.

figures familières. Des choses étranges ont lieu, tout paraît bouleversé. Ce retour du père entraîne alors une remise en cause de l'univers familier féminin et l'évocation de soixante ans de souvenirs. Panser revient alors à panser, à soigner les plaies de l'enfance.

Les tournures fantastiques que prend parfois le récit nous permettraient de réfléchir sur la nature de ce « refoulé », au féminin, que met en œuvre l'« inquiétant familier » mais il ne s'agit pas ici de traiter cet aspect.

Si nous avons choisi d'écrire le verbe panser avec un « a » ce n'est pas seulement pour rappeler la racine commune des deux verbes¹ : c'est aussi une manière de voir comment ce qui depuis de nombreuses années fait débat lorsqu'il s'agit d'étudier des romans écrits par des femmes, à savoir le fait de revendiquer une « différence », selon la graphie de Jacques Derrida, dans l'« écriture féminine », est ici déplacé sur le terrain de la blessure.

La différence sexuelle est justement au cœur de la problématique du personnage féminin, Virginia, puisque son père est parti lorsqu'elle était une enfant et que ce départ a marqué à jamais sa vie et son corps de femme. Panser la différence ici prend les traits de l'« inquiétant familier » : c'est en effet dans l'écriture du refoulé que se construit le sujet féminin.

Le roman de Luisa Castro pose de manière exemplaire la problématique du féminin et du fantastique. La question du « genre » est donc envisagée ici sous un angle double : comment la narration permet de glisser progressivement du questionnement sur la différence des sexes vers un questionnement sur l'altérité, au delà du genre sexuel ? Face à cela, la mise en écriture de ce questionnement de l'Autre passe par le recours au genre fantastique qui semble le plus à même de rendre le sentiment d'étrangeté dans la quête identitaire du personnage.

La différence des sexes et l'altérité

L'écriture de l'absent

Le père est la figure qui inaugure le récit. En effet, c'est à travers la substitution de la figure familière du médecin que cet inconnu est introduit, qu'il est « reconnu » par Virginia, comme étant son père. Dès les premières lignes de l'incipit, toute la narration est condensée dans une phrase² :

1. Jusqu'au xvii^e siècle en effet, la double affectation penser/panser (activité intellectuelle et activité matérielle) a perduré et ce n'est qu'à ce moment que les deux domaines sont discriminés : d'où les deux graphies actuelles. Dans le passage de l'ancien français au français moderne, à la distinction sémantique correspond une distinction des signifiants : on caractérise l'activité intellectuelle, *an* l'activité matérielle.

2. Toutes les références renvoient à l'édition Anagrama de 1994.

Fue la noche antes de salir de viaje cuando Virginia cayó enferma de fiebre amarilla, y algunos días después, mientras esperaba la visita rutinaria del médico, conoció por primera vez a su padre. Se le presentó en el cuarto sin avisar, buscando la cama con los ojos y llamándola por su nombre. [...] (p. 9)

Tout se passe comme si cette première phrase était un condensé du roman, comme si le pacte de lecture était ici énoncé de façon tout à fait prosaïque.

En effet, la scène est située d'emblée dans le passé avec le prétérit du verbe « être » : « fue ». Moment unique, inaugural, marqué dans le passé. Les marques temporelles associées aux verbes conjugués balisent le temps de la narration qui est résumée dans trois actions : elle est tombée, « cayó » ; elle attend son médecin, « esperaba », et c'est à ce moment qu'elle connaît son père, « conoció ». Cette attente dilatée par l'emploi de l'imparfait est encadrée par la chute et la rencontre avec le père, les deux formes du prétérit en témoignent. La prédominance du prétérit souligne le caractère unique de la scène. Le seul verbe à l'infinitif « salir » — « salir » — exprime l'action dans son essence, elle n'est pas temporalisée. Il s'agit en effet de sortir de l'attente qui se prolonge pour plonger, tomber dans une maladie fébrile : il y a là un effet d'annonce du questionnement sur la figure paternelle. Les trois personnages nommés, Virginia, le médecin et enfin le père, sont donc co-présents dans les premières lignes du texte. Le père est donc celui qui, comme le médecin, panse les plaies de la maladie ; mais c'est aussi celui qui se pense, de manière réfléchie. Cette redondance dans le verbe pronominal se trouve déjà présente dans la redondance des termes : « elle connut *pour la première fois* son père ».

Cette scène inaugurale, unique, presque utopique — c'est-à-dire sans lieu expressément nommé — pose d'emblée la question de cet être mystérieux et inconnu qu'est le père. Qui est le père ? Qu'est-ce qu'un père ? Virginia, le personnage féminin, se trouve encerclé par ce verbe « fue », pris dans le temps du passé, et par les figures masquée/substituée, interchangeables du médecin et du père. Cette substitution s'inscrit déjà dans l'écriture avec l'emploi de l'adverbe « mientras » qui peut avoir à la fois une valeur adversative et une valeur temporelle ; qui se retrouvent dans le « alors que » en français. Alors que Pendant que Virginia attend la visite de son médecin, le père prend sa place et se présente à elle de façon tout à fait inattendue :

— Virginia. Virginia pensó que era don Pablo que venía a reconocerla, pero era su padre en persona, Jesús Legazpi en persona, con una bata

blanca como la de don Pablo y un fonendoscopio en el bolsillo de la bata.
(p. 9)

Avec la variation sur le terme et le thème connaître, la problématique de la « méconnaissance », « reconnaissance », « connaissance » va être déclinée tout au long de notre roman. Déjà, l'espagnol possède pour parler de l'examen médical, ou la visite médicale, un substantif qui réintroduit le lexème « conocer » : « reconocimiento médico ». La substitution de ce père inconnu, venu connaître sa fille « pour la première fois », s'établit par ses mots, avant que de se faire dans son déguisement de médecin.

Dans ce premier chapitre, les acteurs principaux sont donnés. Comme s'il fallait poser de manière absolue la présence du père, le terme de « padre » est répété vingt-deux fois en treize pages ! L'autre sexe est posé comme étant l'enjeu de l'écriture : la différence s'inscrit, s'observe et se lit dès la première phrase du roman.

L'identification au trait « unaire »

Le titre de l'ouvrage porte le nom d'une maladie : la fièvre jaune. Virginia est convaincue qu'elle est elle aussi atteinte de fièvre jaune, maladie qui lui aurait été transmise par son père alors que celui-ci n'a jamais été en contact avec elle avant ce jour et c'est là un des éléments majeurs du fantastique : le père est donné comme vivant au lecteur, qui ne découvre qu'à l'avant dernier chapitre qu'il est mort.

Qu'est-ce donc que cette fièvre jaune ? C'est une maladie infectieuse virale, endémo-épidémique des régions tropicales, c'est-à-dire qui ne se trouve que dans une région déterminée. Elle est aussi appelée « vomito negro », le vomissement noir. Le père de Virginia, nous l'apprenons à l'avant dernier chapitre, est mort de la même maladie dont elle croit souffrir : le télégramme qu'elle reçoit un an après son départ, lorsqu'elle avait huit ans, en fait mention : « *Defunción. Jesús Legazpi. Fiebre amarilla* » (p. 153). Le père ressuscité est aussi celui qui doit venir la sauver de son monde clos, saturé d'images et de signifiants féminins.

Virginia porte donc à même le corps la marque de l'Autre, de son père. Le télégramme agit à la façon d'une seringue contaminée par le virus dont le père souffre. Les mots blessent et provoquent des maladies insoupçonnées ou impossibles dans la sphère de la réalité. La blessure laissée ouverte par le départ de Legazpi se redouble d'une maladie à caractère viral. L'Autre est donc une maladie transmissible par les mots. Pour reprendre les termes de cet enfant-patient de Dolto : Virginia a « mal à son père ».

Par sa maladie, Virginia inscrit le père dans le corps de la fille. Il y a là une identification au père, à ce trait « unaire » que constitue la maladie contractée par le père. Comme le rappelle Geneviève Morel, « un trait, un signifiant est prélevé sur l'autre, auquel le sujet s'identifie. Ce trait peut-être un détail corporel ou un élément de discours entendu de la bouche de l'autre¹. »

Le titre agit après-coup comme le paradigme de la problématique de l'inscription de la différence sexuelle dans le corps du personnage féminin. Le corps de Virginia parle le père, cet « absent », qui apparaît comme l'alternative au corps maternel, à cette toute « première demeure », dont parle Freud dans *Malaise dans la civilisation*.

L'énigme de la féminité

Mais la question qui est sous-jacente — et bien plus déstabilisante pour le personnage féminin — est : que veut-il ? La présence de cet homme est d'emblée rejetée du côté de l'expression d'un désir, caché lui aussi, et sur lequel porte toute l'angoisse de cette rencontre.

Au chapitre un, nous avons vu comment la présence du père était placée sous le sceau de la reconnaissance : le père ayant pris la place du médecin devait être reconnu comme tel pour que l'histoire de sa vie et de ses péripéties ait lieu. Lors du retour dans la chambre, au chapitre sept, le registre de la méconnaissance/reconnaissance laisse place au registre du montrer/cacher : il s'agit plus d'aller scruter dans les moindres détails les désirs cachés du père que de se poser la question de l'identité :

¿Qué quería, a que venía ? Virginia empezaba a sospechar que aquel hombre que tenía delante, si era el mismo del retrato, que lo era, el que se había ido sin decir adios y que ahora volvía campando por sus dominios, antes habría hecho tan largo viaje no para verla precisamente, y menos para salvarla, antes para pedir y no para dar, no para traer sino para llevarse. (p. 87) Claro que había muchas cosas de las que tenían que hablar. Para empezar, ¿quién era la mujer que se lo había llevado ? Y para seguir, ¿a qué volvía ? ¿Qué era lo que quería decirle ? [...] (p. 89)

Dès lors il n'y a plus de doute sur l'existence du père — « que lo era » — mais sur ses motivations à vouloir ré-instaurer le rapport paternel.

1. Geneviève Morel, *Ambigüités sexuelles. Sexuation et Psychose*, Paris, Anthropos, 2000, p. 105. Freud expose en effet au chapitre 7 de son essai *Psychologie des foules et analyse du Moi* les trois types d'identification qui « est connue de la psychanalyse comme expression première d'un lien affectif à une autre personne. Elle joue un rôle dans la préhistoire du complexe d'Edipe. » Cette identification au trait unaire « n'emprunte qu'un seul trait à la personne-objet ».

En effet, le désir du père n'est pas de connaître sa fille mais d'introduire dans cette relation idéale père-fille, un tiers. Le souhait exprimé par Virginia n'est pas d'exclure ce dernier, mais bien de s'immiscer dans ce nouveau couple pour y trouver une place. La rivale maternelle devient également la rivale de la petite fille, puisque cette femme n'a pas seulement pris la place de sa mère, elle a surtout empêché le père d'occuper sa place et a privé Virginia de ce tiers, de la différence, de l'Autre qu'est le père. Très vite néanmoins, nous nous apercevons que le désir du père et de la fille sont les mêmes : ce que Virginia désire avant tout, c'est connaître cette femme.

Nous assistons alors à un déplacement de l'énigme vers la figure de la femme inconnue qui a accompagné le père. Ce qui aurait pu mettre en scène la différence sexuelle, c'est-à-dire une non-coïncidence des désirs masculin et féminin, se retrouve ici anéanti par la coïncidence du désir du père et de la fille : le père formule d'une certaine manière le désir caché de la fille de connaître cette femme. Legazpi veut que sa fille connaisse la femme avec laquelle il est parti et Virginia veut connaître la femme du père. Le désir est donc déplacé du côté du féminin, rendant ainsi cette femme tout à fait énigmatique.

L'énigme initiale rattachée à la figure paternelle s'amplifie jusqu'à poser l'énigme de l'Autre, au-delà du genre sexuel. Elle pose d'une certaine manière l'énigme de la différence et de l'altérité. Tout se passe comme si la question de la connaissance/reconnaissance, posée dans l'incipit, prenait une allure de questionnement sur le rapport à l'Autre, en général.

Comme dans un jeu de miroir, l'énigme porte sur ce trio constitué par le père, l'inconnue et la mère. Chacun renvoyant une image de l'autre, déformée, renversée, trompeuse, où est l'être ? Où est l'Autre ? L'énigme paternelle a cédé la place à l'énigme de l'inconnue.

Lorsque nous parlons d'énigme du féminin, nous retrouvons ici finalement l'une des grandes problématiques laissée en suspens par le père de la psychanalyse : « Que veut la femme ? ». Pour y répondre, Freud renvoyait ses auditeurs aux poètes. Il semble bien qu'ici la première question ait été : que veut l'homme ? pour laisser la place à une question vertigineuse tant elle contient en elle le gouffre de l'abstraction : qui est la femme ? Or nous voyons qu'en mettant en scène diverses figures énigmatiques, que ce soit le père, l'inconnue ou la mère, cette question ressemble plus à qui est l'Autre. Cette réflexion reste en suspens. L'insondable vérité de l'essence de la différence atteint parfois l'ineffable. Dans cette quête d'absolu, les réponses ne sont que partielles et insuffisantes. Nous nous contenterons donc d'avoir mis en évidence ce questionnement

de l'altérité, qui est bien l'une des conséquences de « l'inquiétant familial » puisque « JE » est vu comme un « autre » dont les desseins sont impénétrables.

Nous assistons finalement à un véritable renversement de situation puisque ce qui semblait le plus familier, c'est-à-dire les figures féminines, apparaît sous un nouveau jour et devient cet autre inquiétant, étrange. Tout porte à croire en effet que nous puissions voir dans cette inconnue la formulation, « au pied de la lettre » de l'Unheimlich : « Podía ser una mujer de las aldeas vecinas, quizás lo suficientemente extraña pero con algo familiar¹ » (p. 98).

L'« Unheimlich » et le fantastique

Un genre théorique : « la littérature fantastique »

L'espace clos de la chambre de Virginia se transforme sous les yeux du lecteur en un espace ouvert, béant où viennent se loger en premier lieu les figures parentales fantomatiques. Ce retour des figures à la fois familières et inquiétantes nous a fait basculer du côté de la littérature fantastique.

Le genre fantastique, tel qu'il a été défini par Todorov, laisse de côté l'affect lié à la lecture des récits fantastiques. Jean Fabre dit à ce propos² :

(...) il faut poser en principe complémentaire que si le Merveilleux se distingue par son côté sécurisant, il est indispensable d'aborder ici *le problème des affects*. On ne peut, n'en déplaise à T. Todorov, (...) éliminer du Fantastique les sentiments angoissants, la terreur, l'horreur ou pour tout résumer, la peur.

et Amadeo López d'insister dans son article sur le Fantastique³ :

L'hésitation, telle que l'analyse Todorov, exclut cette implication affective dont Freud a montré l'efficacité. En suivant les analyses de Freud on peut dire que le retour de l'inconscient primitif est à la fois la source et le ressourcement du fantastique. Si le sujet ne comprend pas « ce monde à l'envers » dont parle Sartre, il s'y *comprend* cependant.

Finalement, notre texte pourrait en effet se lire comme un chaos orchestré par l'inconscient « féminin » : le mal dont souffre Virginia pourrait

1. C'est nous qui soulignons.

2. Jean Fabre, *op. cit.*, p. 84.

3. Amadeo López, « Le fantastique, une notion opératoire ? » in *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo Julio Cortazar*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, « América », Cahiers du CRICCAL, n° 17, pp. 29-45. p. 44.

alors se lire comme le mal ressenti face à son conflit psychique. Quoi de plus inquiétant que cette guerre des images parentales, transposée dans le conflit matrimonial et filial du personnage ? Quoi de plus inhibant que de vouloir être cette femme idéale et inconnue qui part avec le père pour vivre heureuse ? Comme l'a bien montré Freud à propos de *L'homme au sable*, l'« inquiétant familial » révèle un conflit psychique qui se met en mots sous les yeux du lecteur. Et cette mise en scène du conflit est en prise directe avec l'écriture.

Ce que l'« inquiétant familial » met en œuvre c'est, comme le rappelle Paul Laurent Assoun¹ :

la prise en compte de cet « effet de retour » du refoulé par l'extérieur, qui s'inscrit dans le sujet par ce sentiment d'angoisse spécifique, [et qui] déborde naturellement la littérature (...) Au-delà du « genre littéraire » particulier concerné — « littérature » dite « fantastique », ce qui se joue ici est la prise *dans* la lettre — donc en quelque sorte à la lettre (*littera*) de l'« inquiétante étrangeté ». Celle-ci non seulement *se vit*, mais aussi *s'écrit*.

La vocation même de l'écriture est ici questionnée : ce que le texte dévoile, en écrivant et décrivant, c'est en premier lieu le père mais c'est aussi l'angoisse face au temps qui passe. L'écriture elle aussi refoule, renvoie dos à dos deux temps qui s'interpénètrent. L'écriture, cette trace mnésique, est donc une manière de reculer l'échéance de la décrépitude. Ce qui se joue ici ainsi, c'est la capacité de création : *La fiebre amarilla* n'est-elle pas d'ailleurs la mise en œuvre du pouvoir créateur du personnage féminin ? L'écriture est justement ce qui vient faire barrage à l'incompréhensible. Le vertige de la page blanche, du silence et de la mort sont dilatés, combattus, battus en brèche par le pouvoir de la fiction. La fiction réussit à réunir les contraires, à faire co-exister ce qui n'est plus et ce qui est pour que quelque chose soit. Ces vingt-quatre heures de la vie d'une femme la font naître dans l'au-delà mais avant cela, fantômes et fantasmes co-existent dans la chambre.

« Ce genre qui n'en est pas un »

Dans cette quête de la connaissance/reconnaissance du père, il y a bien un questionnement sur l'élaboration de l'identité sexuée féminine. Or celle-ci ne passe pas par le récit à la première personne : selon les catégories textuelles établies par Gérard Genette², nous pourrions dire que le

1. Paul Laurent Assoun, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, Marketing, 1996, p. 102.

2. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, Poétique.

récit est un récit hétérodiégétique : un narrateur externe raconte l'histoire d'un ou de plusieurs personnages. Néanmoins, le recours à ce tiers, à cet œil qui voit tout, permet d'introduire différents niveaux narratifs. Il y a, en effet, en plus des décrochages temporels, des décrochages dans l'énonciation. Peut-être est-ce là aussi une nouvelle mise en cause du genre fantastique dans le sens où, le plus souvent et pour faciliter l'identification du lecteur et du personnage, « le narrateur dit habituellement "je" ».

Le choix du narrateur, ce tiers présent, tendrait à estomper l'identification du lecteur aux personnages qui vivent les événements étranges. Or, c'est justement dans les silences de ce narrateur que l'« inquiétant familier » vient se loger dans la narration. Ce narrateur incarne, crée, endosse ce que Jean Fabre appelle « la mort du sens » et remplace en effet celle du « personnage hanté »².

Ainsi, ce narrateur permet de mettre en place un lecteur implicite, qui se forme à partir des lacunes, des vides et des lieux d'indétermination que les différentes techniques de l'élaboration du discours laissent au fur et à mesure, et qui viennent s'unir au recours à la parodie, à l'ironie et à l'ellipse. Quoi qu'il en soit, le discours multiplie les voix et les interprétations, laissant, comme dans le fantastique, un espace béant.

Dans son recueil d'articles portant sur le genre féminin³, Luce Irigaray interroge la fonction du « neutre » dans le discours : « Que cache le neutre ? Où se cache le sexué dans l'économie du discours ? Comment le découvrir⁴ ? ».

Pour notre part, il nous semble qu'en choisissant un narrateur qui ne dit pas « je », Luisa Castro choisit l'écriture de l'« entre-deux » pour dévoiler la subjectivité féminine et réussit ainsi à mettre en évidence une vérité littéraire qui se nourrit de contradictions et de multiples interprétations. Si au niveau du discours il y a effacement du féminin, que signifie ce neutre du discours sinon un effacement du « je » pour questionner le désir féminin et laisser finalement la place à ce dévoilement et ce déploiement du féminin dans toute son altérité ?

En définitive, ce qui est rendu ici c'est, en reprenant les termes de Geneviève Morel⁵, « la différence non identifiable, c'est-à-dire l'altérité, la spécificité (...). Le concept de la féminité dans la psychanalyse, avec ces évo-

1. Tzvetan Todorov, p. 87.

2. Jean Fabre, *op. cit.*, p. 234 : « C'est dans sa nudité focale et nucléaire, dans son injustice même, c'est dans ce vide de sens qu'elle instaure à tous les niveaux du texte que la mort apparaît l'alpha et l'oméga du fantastique. (...) La mort du sens dans le Fantastique obtus redouble et parfois remplace celle du personnage hanté ».

3. Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, Paris, Editions de Minuit, 1987.

4. *Ibid.*, p. 186.

5. Geneviève Morel, *op. cit.*, p. 78.

cations d'inconnu, d'énigme, d'inaccessibilité bien connues, trouve ainsi un appui, non pas tant sur le un de la différence que sur l'altérité réelle, ce qui est absolument autre et se dérobe fondamentalement à l'épinglage identificatoire, à la classification », tout comme le fantastique qui lui non plus ne saurait se laisser épingler dans un « genre¹ ».

Bibliographie

- CASTRO, Luisa. *La fiebre amarilla*, Barcelona, Anagrama, Narrativas hispánicas, 1994.
- ASSOUN, Paul Laurent. *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, Marketing, 1996.
- FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972.
- LÓPEZ, Amadeo. « Le fantastique, une notion opératoire ? » in *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo — Julio Cortázar*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « América », Cahiers du CRICCAL, n° 17, 1997, pp. 29-45.
- MOREL, Geneviève. *Ambigüités sexuelles. Sexuation et Psychose*, Paris, Anthropos, 2000.
- SORIANO, Michèle. TARROUX, Christiane (coords.), *Poétique du fantastique : en hommage à Jean Fabre*, Montpellier, 1997, Co*textes.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

1. L'article d'Amadeo López que nous citons abondamment est justement une mise au point de la notion de « genre » appliquée au fantastique. Notion non-opératoire selon lui et c'est pourquoi il préfère utiliser le terme d'« effet fantastique » : le genre suppose qu'un ensemble donné d'œuvres aient en commun des caractères distinctifs essentiels, objectifs et par conséquent conceptualisables. Ce qui, selon lui, va à l'encontre du fantastique qui justement ne se laisse pas « enfermer » dans un genre.

Quel est le genre d'un monstre créateur ?

Picasso : périodes bleue et rose (1901-1906)

Jean-Antoine Díaz

Institut de Recherche Etudes Culturelles

Il faut que je lui sculpte
Une profonde statue en rien,
Comme la poésie et comme la gloire

Picasso (Projet de statue en hommage à Apollinaire)

Une œuvre naît d'une terreur surmontée.

Anne Dufourmantelle

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelques jour vos naissances latentes.

Arthur Rimbaud

Ingo F. Walter a appelé Pablo Ruiz Picasso : « le génie du siècle ». Né en 1881, le génie a d'abord été un enfant. D'où peut lui être venu cette monstruosité ? Comment est-il advenu en tant que créateur ? Autant dire un artiste qui transgresse et compose dans un même geste. Quel est le genre du monstre ? Laissons la parole à cet ancien *infans* qui se mit en récit :

J'ai dessiné avant de parler, mais je n'ai jamais fait des dessins d'enfants...
Mon père était professeur de dessin et c'est probablement lui qui m'a poussé prématurément dans cette direction.

L'*infans*, mais aussi le sujet de l'art, sujet de fiction, trouve lisière d'un trait. Manière de suggérer qu'avant la parole se tient le discours comme espace vectorisé. Il est vrai qu'ici le dessin peut apparaître comme la voie du père. Il est non moins vrai que dès 1901, à vingt ans, il exécute un premier autoportrait par lequel des traits hérités de sa mère il fait œuvre en signant « Yo Picasso ».

Le sujet artiste naît, à son insu, d'une sorte de chassé-croisé. Il suit le dessein du père, celui de la représentation, mais s'identifie dans le miroir de l'art, le miroir du faire, en réalisant une peinture et non un dessin, de la matière et non du trait, en signant du nom de sa mère : Picasso, non sans un certain narcissisme. Le nom du père, Ruiz, est tombé à la trappe mais reste l'insistance du trait d'un dessein paternel. Acte de peindre qui vaut acte de naissance du sujet au-delà de toute ressemblance.

Ainsi le monstre naît de la révolte tout autant que d'un quiproquo qui consisterait à créer au nom de la mère. Par l'effet d'un trait, la révolte ne s'épuisera pas en vaine transgression. La monstruosité sera géniale car le sujet ne restera pas capturé dans un fantasme de forçage par le père. En outre, la scène de l'art étant posée, il sera possible d'y faire des coups, de peindre des femmes, comme la buveuse d'absinthe, la même année. Déjà une femme mélancolique. Nous verrons.

Révolte contre quoi ? Contre la médiocrité du peintre qu'était son père sans doute mais surtout contre sa volonté enseignante bornée. C'est l'évocation d'une sorte d'enfance volée que fera Picasso : « A l'âge d'un gosse, je faisais des dessins académiques. Leur minutie, leur exactitude m'effrayaient ». L'enfant s'est trouvé soumis aux exigences scolaires et tatillonnes de son professeur de père qui lui transmet des techniques visant à singer la réalité convenue pour mieux conjurer un réel insoutenable sans doute. Comment ne pas penser au père enseignant du président Schreber ?

Coincé entre le symbolique du trait et le réel de la manie, l'enfant va s'en tirer en cultivant son intérêt pour les formes, le style. S'il y a découpe à l'articulation du réel et du symbolique, voyons comment ça découpe. Au cours des leçons d'arithmétique, le petit Pablo n'a d'intérêt que pour la manière dont l'instituteur trace les chiffres au tableau. Manière d'échapper au calcul maniaque du père, dirons-nous. Ainsi l'enfant trouve dans le dessin non seulement une passion mais aussi un moyen d'expression. Il trouve le moyen d'accéder à la création tout en évitant d'être l'objet de l'imposition de son géniteur. Dans cette torsion subjective, advient le monstre génial en même temps que l'espace où son désir pourra circuler dans une métonymie infinie.

A treize ans, l'élève a dépassé le maître qui est aussi son père. Celui-ci remet alors ses couleurs et ses pinceaux à son fils et cessa de peindre. Cette attitude révèle dans la confusion des rôles du père et du maître, une rivalité haineuse où s'épuise le désir de l'adulte. Don José Ruiz réagit alors comme s'il avait été victime d'un meurtre réel, comme s'il s'infligeait une

mutilation. Pablo Picasso, monstre créateur, aura du mal à être un père. Il sera fils de ses œuvres. Son art sera métamorphose en acte selon un mot d'ordre typique des avant-gardes : « L'art est subversif. C'est quelque chose qui ne doit pas être libre. L'art, comme le feu de Prométhée, doit être dérobé pour que l'on s'en serve contre l'ordre établi. Dès que l'art est officiel et ouvert à tous, il devient le nouvel académisme ».

Monstrueux est l'artiste qui prétend que la singularité, celle d'un regard, d'un style, fasse loi. Il mélange les genres, brouille les catégories. Déjà Kant avait défini la beauté comme légalité sans concept et Freud la sublimation comme une forme de jouir sans refoulement. Tel Don Juan avec sa pyrotechnie théâtrale baroque, l'artiste est un séducteur, un séducteur au travers de son œuvre. Une œuvre qui s'offre en capturant le regard.

C'est ainsi que le jeune Picasso de quinze ans s'inscrit à l'Académie de San Fernando de Madrid et assimile les œuvres des maîtres lors de nombreuses visites au musée du Prado. Avec son père, en effet, il a acquis la discipline du métier de peindre. De la sorte, il disposera très tôt des moyens et du pouvoir de la création. La monstruosité réside autant dans la précocité que dans la voracité avec laquelle l'apprenti incorpore des pans entiers de l'histoire de l'art. Dès le tableau intitulé *Première communion* (1895-1896), il domine les ressources de l'Académisme du XIX^e siècle finissant.

Cet héritage incorporé lui permet tout au long d'une carrière féconde et prolongée de ne jamais tomber dans l'abstraction pure ou dans l'insignifiance c'est-à-dire l'incommunicable. La révolte et la transgression chez Picasso auront toujours comme référence cela même qu'elles prennent pour cible. Pas d'iconoclaste sans icône. Pas de Don Juan sans Dieu. Son génie sera de passer des limites, d'ébranler des codes, non de les abolir. L'art est une manière de tresser Eros et Thanatos, désir et transgression : « Qu'il n'y ait pas le dessin d'un côté et la couleur de l'autre. Ou le dessin de la couleur et la couleur du dessin. Il faut qu'à la fin, quand on regarde le dessin et la couleur, ce soit la même chose ».

Rendre présente cette chose, c'est un passage de frontière qu'il parvient à effectuer dès 1901, à vingt ans, avec un tableau intitulé *Femme au chapeau bleu* (pastel sur carton). Dans le même temps, il prend ses distances avec ses parents qui avaient pour lui des ambitions académiques et provinciales et qui ne peuvent comprendre sa bohème prométhéenne. Il découvre Paris, source du modernisme barcelonais, où il dévore l'art de Toulouse-Lautrec, de Cézanne, de Degas, de Bonnard. Mais il faudra la mort et le deuil pour que l'apprenti peintre monstrueusement doué par-

viennent à poser sa marque, son style. Ce seront les périodes bleue et rose (1901-1906).

Ce long processus de deuil qui conduira Picasso à une sorte de seconde naissance, à sa naissance en tant que créateur s'inaugure au cours de l'été 1901 dans l'après-coup de la mort de son ami Carlos Casagemas. Pendant six années, s'en est fini de l'enthousiasme suscité chez nos deux jeunes espagnols par la vie parisienne et la liberté qu'y trouvent les amants. Eden perdu, Âge d'or aboli car Casagemas, le compagnon de jeunesse, à Barcelone puis Paris, s'est suicidé dans un café en février 1901 après avoir été éconduit par Germaine. Peintre également, Casagemas était plus qu'un ami, il était un alter ego.

Picasso entame un long deuil au travers de la peinture qui est son moyen d'expression : « J'ai commencé à peindre en bleu lorsque j'ai compris que Casagemas était mort ». La période commence donc lorsque l'artiste reconnaît l'événement dans sa réalité incompréhensible. L'œuvre va sourdre de cette horreur, de ce trou logique, trou dans le discours qu'est la mort. L'œuvre va être une sorte de voile jeté sur un gouffre, une représentation pour tenter de mettre en récit l'impensable. Écran posé sur l'innommable, seront les toiles peintes touche après touche, coup de pinceau après coup de pinceau afin de circonscrire l'abîme. « Chez moi, un tableau est une somme de destructions » dira-t-il. Le trou devient tache de couleur. Le deuil donnera lieu à une co-naissance du sujet créateur et du monde au travers d'une figuration communicable.

Picasso réalise trois portraits de l'ami dans son cercueil. Ce sont les dernières toiles embrasées de couleurs, avant une monochromie de quatre années, sorte d'hommage à Van Gogh, autre suicidé. Il peint également un tableau intitulé L'enterrement de Casagemas (1901), véritable mise au tombeau profane inspirée de l'œuvre célèbre du Greco qu'il découvre alors à Tolède. Sur les nuages, à la place des anges, des prostituées nues entourent l'âme du défunt qui monte au ciel emporté par un coursier vers une jouissance paradisiaque. Picasso se représente sur ce tableau où l'étiement des figures, l'allongement démesuré des corps coupent les personnages de la banalité du monde. À l'ascension des âmes le peintre oppose des anges déchus dont l'existence trouve sens non dans la jouissance mystique mais dans celle que procurent le désir, la rencontre amoureuse et charnelle. Il représente la mort du semblable, la perte, le manque, l'enfance perdue à l'ombre d'une mère, et dans le même temps la chevauchée du désir. Les nuages qui enveloppent la scène l'irréalise, la place dans un hors-temps qui renvoie à une scène primordiale, à la figuration d'une vérité fondatrice. L'œuvre apparaît ainsi comme une offrande mortuaire

faite à l'ami. Ce que Picasso offre à Casagemas, c'est la jouissance pleine qu'il n'a pas su rater et qui l'a poussé dans la mort. Par là même, en faisant œuvre, le peintre, lui, y échappe.

Or dans ce tableau coloré, la dominante est bleue tant par la surface occupée que par sa présence dans la partie supérieure. Picasso va l'adopter pour dire tristesse, misère et douleur mais également pour entamer une médiation avec cette jouissance absolue où s'est engouffré Casagemas. Avec la monochromie, l'artiste va chercher, au plus près du gouffre et du hors sens, les sources et les voies de la création, à l'opposé de tout souci réaliste. L'art s'affirme comme représentation d'une béance. Avec le bleu omniprésent, le désir du créateur s'avoue comme simple bordure de la pulsion de mort. Seule la composition des formes et des couleurs sauvera de l'absolu, faisant chemin de deuil au bord du gouffre. L'artiste est celui qui repasse par une métaphore primordiale. Cette métaphore, il la crée pour faire monde. Ce qui ne va pas sans affronter ce trou dont Aristote parlait déjà. La monstruosité du génie, c'est de créer à partir du gouffre, de ne pas nous l'épargner, qu'il prenne la figure de la mort, du sexe, ou de l'écart entre la vue et le regard. À la différence de Don Juan, Picasso n'y tombe pas.

Or c'est précisément avec la période bleue, à 20 ans, que Picasso s'impose avec un style propre. Après un long apprentissage, le disciple doué, qui s'est incorporé l'art des grands maîtres, franchit un pas qui fait de lui un créateur. Il est remarquable que ce risque, il le prend justement en entamant un processus de deuil. En fait, il s'agit de faire le deuil d'une part de lui-même représentée par l'alter ego. Ainsi Picasso s'installe dans ce qui fut le lieu de travail de Casagemas, là où il a peint *L'enterrement*. En outre ce tableau monumental (150 × 90 cm) qui nous renvoie à l'origine funéraire de l'art, y fera fonction de paravent peint. La toile est une sorte de peau d'âne dont se défait le peintre. Nous pouvons y voir une manière pour l'artiste non seulement de surmonter l'horreur de la béance, mais également de faire contrepoint au désordre de l'atelier dans lequel il n'y a pas de création : tubes de couleurs, pinceaux, toiles, chevalets, esquisses, chaos des pulsions. C'est encore une période de solitude et d'instabilité pour Picasso qui effectue encore plusieurs voyages entre Paris et Barcelone, entre la vocation et l'origine.

La période bleue, travail de deuil et de naissance du sujet créateur, est inaugurée avec une œuvre allégorique intitulée *La vie* (1903). Elle fait suite à *L'enterrement* en initiant le tressage des figures des couleurs, la composition de vie et mort. Elle est une sorte de scène primordiale placée sur l'absence radicale. Une façon de lier cette absence par la figura-

tion. En effet cette seconde œuvre monumentale (196,50 × 128,50 cm) se caractérise par la fragmentation de l'espace peint et par la juxtaposition de scènes. Tout se passe comme si, nous avions affaire à deux tableaux placés à l'intérieur du tableau. Comme s'il s'agissait de l'atelier de l'artiste sauf que le chevalet, qui apparaissait dans une étude, n'y est plus. Toute illusion réaliste est gommée, nous sommes dans le hors-temps de la métaphore première. Au premier plan le peintre représente deux couples donnant lieu à une sorte de confrontation. À gauche se trouve un couple de jeunes gens nus qui évoquent la rencontre amoureuse et charnelle d'un homme et d'une femme. Lui a les traits du défunt Carlos Casagemas, il a l'index pointé vers une femme belle et froide, figée comme une statue drapée dans un vêtement sombre où elle tient un petit enfant contre son corsage blanc. Elle figure la maternité. Elle est seule avec son bébé et fixe le jeune couple d'un regard dur d'indifférence. Seuls ses pieds nus signalent un manque. Elle semble incarner le deuil impossible d'une mère mélancolique, la possession de l'enfant dans une jouissance sans nom, une passion qui ne se sait pas (l'enfant endormi). C'est cette passion que pointe le jeune homme comme étant la passion qui a emporté Casagemas.

Cette interprétation est suggérée par les deux tableaux qui se trouvent à l'arrière plan, entre les deux couples. S'y superposent la relation duelle et la solitude d'êtres matriciellement lovés. Ils évoquent la séparation nécessaire d'avec l'origine afin que la rencontre de l'autre femme soit possible hors de la catastrophe de la passion, dans la lumière des corps nus, habillés de la seule altérité. Ici la beauté stylisée y pourvoit.

Inaugurant son style, Picasso s'inscrit dans l'art contemporain qui relève d'une culture du fragment et du montage où la complexité du récit vaut interpellation de celui qui regarde le tableau. Celui-ci est appelé à interpréter en liant les différents éléments de la composition, appelé à y mettre du sien à élaborer un récit. Nietzsche venait de mourir vouant la pensée à l'art. Mort le Père omniscient, éteinte la vérité révélée, il restait aux créateurs à se confier au langage. Ici pour Picasso, l'Autre c'est le langage de la peinture. Il y convie le spectateur. Il le convie à une jouissance point trop folle.

Chaque coup de pinceau, chaque touche de couleurs, d'intensité variable, déposé sur la toile est une manière de créer le voile qui recouvrira le corps ainsi interdit de la mère. Un voile, une toile, un tableau, une scène composée coup après coup, touche après touche, afin de dévier la violence pulsionnelle. Sublimier, c'est pour l'artiste de créer de la beauté qui touche au corps de la mère, c'est tisser un écran lumineux sur l'horreur de l'anéantissement, c'est poser un acte créateur au lieu même du passage

à l'acte. Caresser la toile au lieu de la crever, composer, lier formes et couleurs, le regard et la main, au lieu de faire tout noir (Soulages) ou tout blanc (Malevich), de faire du dripping (Rothko, Pollock). Comme le suggère Picasso, il s'agit de faire somme du néant.

Le monstre créateur s'engendre en commerçant avec le pire. Il dépasse le père maniaque en composant sa métaphore première, en faisant à partir de l'abject une œuvre, un objet pouvant être valorisé par le Tiers social. Baudelaire avait bien sa charogne. Le monstre en créant s'interdit une mère trop proche, abyssale, il s'en sépare comme d'une mue, d'une toile. Sa monstruosité, il la tient de cette proximité, il est Phœnix, il est Minotaure. Le caractère allégorique du tableau *La vie* dit bien ce saut sublimatoire de la chair au verbe. Il s'agit de jouir de la plénitude de la chose, mais seulement au travers d'un objet créé qui tire l'artiste du côté de l'humain. La jouissance qu'offre l'art est ainsi médiatisée par la beauté produite et donc par l'inscription de l'œuvre dans un héritage culturel qui en fournit le cadre. Le monstre créateur en s'acharnant sur la toile ou la page trouve une manière sublime d'échapper au matricide (impossible) ou au suicide. Tel fut le voyage littéraire de Joyce, celui de Céline aussi. Picasso dessinateur précoce, trouva à se séparer dans la création picturale de la mère d'avant la parole, de l'innommable. En 1903, il peint d'ailleurs un tableau intitulé *Pauvres au bord de la mer* pour dire encore le travail de ce deuil. Casagemas était mort du refus opposé à sa demande d'amour, Picasso, lui, interprète cette demande en l'adressant à l'Autre de la peinture.

Picasso retourne à Paris pour la quatrième fois. Il s'y installe définitivement au « Bateau Lavoir » à Montmartre. Il se sédentarise, entame une vie de couple avec Fernande Olivier. Un pas est franchi. C'est la fin d'une certaine errance. La vocation l'a emporté sur les origines. Avec le tableau *Femmes à la corneille* (1904), le peintre commence à apprivoiser l'oiseau noir de la mélancolie. La jeune femme à la délicate plasticité donne un baiser à l'oiseau, son visage est seulement défini au crayon (trait), le papier (support) transparait s'identifiant à la pâleur de la peau. Le visage est éclairé d'une douce lumière qui en dégage les traits (d'elle). Les cheveux (mèches) sont ciselés un à un tels ceux d'une Gorgone pacifiée. Au contraire l'oiseau échappe à toute plasticité. Il n'est qu'une surface noire au-dessus des pattes crochues qui rappellent celles peintes pour le père à treize ans. Quelque chose commence à lâcher prise d'être représentée sur la toile. Le bleu est passé à l'arrière-plan au profit d'un délicat rose ambré pour délimiter le vêtement de la jeune femme au corps gracile dont le désir ainsi se dit.

Cette œuvre marque le passage vers la période rose. Picasso jouit désormais de son pouvoir de création pour célébrer la beauté. Le bleu, qui voilait à peine la sombre couleur de la mélancolie, s'est déplacé. Après avoir occupé, en haut de la toile, le lien mythique de la jouissance absolue (*Enterrement*), il s'y est étalé (période bleue) avant de refluer vers le fond (*Femme à la corneille*). Ceci en l'espace de quatre ans. Un travail de deuil est avancé. La souffrance n'est plus amertume. Le peintre peut en faire quelque chose, en faire œuvre. Le tableau s'impose comme cadre, scène, espace de la limite et du circonscrit où la pulsion se trouve bridée par la beauté de la composition.

En effet sur cette scène de l'art pictural vont apparaître les saltimbanques dès 1905 avec *Mère et enfant* (Baladins) et *Les bateleurs* (Famille de saltimbanques). Il s'agit en fait de figurer l'Autre scène : la mère et l'enfant viennent de quitter la scène, le fils porte encore son costume, la mère est enveloppée dans un châle, une fleur piquée dans ses cheveux retenus en chignon. Les prostituées ont disparu, la mère glaciale aussi. L'expression de sa souffrance mélancolique est sublimée dans la classique beauté de son visage, la misère et la précarité sont transcendés dans le raffinement de l'œuvre. L'indigence, le manque, le trou noir de la mort se trouvent déplacés élevés dans la jouissance esthétique. Une jouissance endiguée désormais par les canons de l'art. Comme le suggérait Kant : « la beauté rogne les ailes du génie ».

La misère, la froideur, l'isolement de la période bleue ont été traversés. L'objet de la jouissance est à présent l'œuvre, la préciosité d'une couleur dont la minceur et la dilution soulignent l'investissement. Cet évidemment signifie le relais pris par le désir sur la pulsion. L'art et la manière, voilà ce qui est offert en pâture à la pulsion pour la dévier d'un destin de mort. L'image précieuse, sublimée en beauté est ce qui permet le deuil (de la chose) dans la mesure où elle constitue à la fois un objet créé et un objet de jouissance adressé à l'Autre. Picasso ne peignait pas pour lui-même. Ce qu'il pointait à sa manière en disant clairement : « Un artiste a besoin du succès ».

Au cours de ce travail de deuil, l'art repasse par sa source funéraire. Il fut d'abord *imago*, c'est-à-dire masque mortuaire. Un voile a été jeté sur l'horreur à savoir le corps béant de la mère. Place au désir. *Femmes à la chemise* (1905) présente ainsi un corps féminin jeune aperçu dans la transparence du vêtement alors qu'auparavant ces corps étaient souvent drapés comme pour cacher une vision insupportable. Ici la jouissance est possible, elle est esthétique. Un voile de beauté est jeté sur la chose. Plus même de baiser monstrueux à la corneille. La thématique change

également à cette époque. Les mendiants, aveugles et infirmes cèdent la place aux jongleurs, funambules, arlequins. Art et joie mesurés, ombre et lumière, composition des couleurs dont la figure emblématique est Arlequin. Picasso fréquentait la toile rose du cirque Medrano au pied de Montmartre. L'artiste tend à s'identifier avec les nomades. Il est vrai qu'il se déplace sur la trame d'un langage.

Les bateleurs (1905) amènent des objets : corbeilles, sacs, tambour, cruche, des accessoires qui caractérisent les personnes et qui suggère l'avènement d'un monde. Cependant il ne se passe rien, pas d'anecdote, de récit possible. Les personnages apparaissent déplacés dans un paysage sans borne, coupés du cirque et du public. Leurs costumes donnent l'impression d'une deuxième peau comme s'il s'agissait d'évoquer une seconde naissance. Fini l'allongement des figures et l'angélisation qu'il suggérait. Les gestes ne sont plus maniérés. Avant de la déconstruire avec le cubisme, Picasso atteint les sommets de la beauté classique.

Ainsi grâce à la création picturale Picasso est parvenu à faire un deuil en composant un monde habitable. *Meneur de cheval nu* (1906) nous montre en effet un beau jeune homme bien campé dans sa nudité menant un cheval. La scène suggère mouvement équilibre et harmonie. Seulement voilà : manque le licol. Le lien est absent : invisible, irréprésentable. Tel est le désir qui meut ce Saint Georges adamique qui a soumis la bête. Le désir monstrueux du créateur qui excède les objets du monde puisqu'il est porté à créer un monde singulier.

Bibliographie

- ANDRÉ, Serge. *Que veut une femme ?*, Paris, Seuil, 1995.
- COURNUT, Jean. *Pourquoi les hommes ont peur des femmes ?* Paris, PUF, 2001.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *La sauvagerie maternelle*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.
- POMMIER, Gérard. *Les corps angéliques de la postmodernité*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

Escribir desde el claustro. Cartas personales de monjas¹

Victoria Cohen Imach

Universidad Nacional de Tucumán CONICET

Un corpus textual proveniente de conventos de Córdoba, Potosí y Buenos Aires muestra que las cartas personales o familiares fueron empleadas al menos desde fines de la época colonial hasta la década de 1820 por algunas de las mujeres consagradas a Dios que los habitaron.² Una parte importante de la vasta correspondencia conservada de santa Teresa de Avila³ o de Ana de Jesús,⁴ una serie epistolar del virreinato de la Nueva España recientemente recuperada,⁵ sugieren que esta práctica no fue tampoco extraña a otros claustros de la metrópoli o de las colonias durante los siglos XVI y XVII. Si la asiduidad con la cual las mujeres seculares escribieron cartas puede entenderse a partir de la distribución, operada en la institución literaria moderna, de tonalidades y géneros específicos para

1. El presente trabajo forma parte de una investigación más extensa sobre la escritura conventual femenina en Hispanoamérica, desarrollada en el marco de la labor de la autora en el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina). Inicialmente esa labor fue realizada mediante dos subsidios a la investigación otorgados por la Fundación Antorchas (Buenos Aires) entre 1997 y 1999.

2. Tal corpus, más amplio que el analizado en este trabajo, ha sido recabado por la autora como parte de la investigación citada en nota 1 en esta página.

3. Cfr. la compilación de las cartas conservadas de santa Teresa de Jesús en sus *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Católica, 1986, octava edición. Transcripción, introducciones y notas de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Se conocen actualmente 476 cartas y fragmentos de cartas escritos al menos desde 1546 hasta 1582, año de su muerte. En la Introducción a esa sección del libro, los autores citados suponen que el epistolario correspondiente a los últimos veinte años de su vida, constaría de más de catorce mil.

4. Cfr. Concepción Torres, *Ana de Jesús. Cartas (1590-1621). Religiosidad y vida cotidiana en la clausura femenina del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

5. Cfr. Asunción Lavrin, «La celda y el siglo: epístolas conventuales», en Mabel Moraña (comp.), *Mujer y cultura en la Colonia hispanoamericana*, Pittsburgh, Biblioteca de América, ILLI, 1996, pp. 139-159.

escritores y escritoras,¹ su vigencia en las religiosas debe pensarse en relación con otras razones, entre ellas las ligadas a las condiciones de su vida cotidiana.

La función pragmática comunicativa que define a la epístola,² neutraliza las limitaciones impuestas a las monjas por la clausura, obligatoria a partir del Concilio de Trento (1545-1563). La escritura les ofrece un cauce para intervenir en acontecimientos ocurridos en el siglo, trazar políticas familiares o institucionales. Ella se funda además, sobre la ausencia del interlocutor; configura, al decir de Patrizia Violi, una «dialéctica de proximidad y distancia, de presencia y ausencia», «evoca la presencia del otro y al mismo tiempo lo coloca en un lugar que es, por definición, inalcanzable: si escribo es porque el otro no está aquí o, si lo está, es precisamente para alejarlo».³ Corporiza el hiato que separa al remitente del destinatario, expone su carácter insalvable o lo insta. Vista desde esta perspectiva la carta, en particular la personal o familiar, se muestra capaz de suavizar y al mismo tiempo preservar los rigores de la vida conventual: el relativo aislamiento respecto de la ciudad circundante, el encierro, la soledad. Al escribir, la monja simultáneamente niega y afirma la clausura, vive y muere «al mundo», se ofrece y se repliega.

El movimiento de distanciamiento no proviene sin embargo en este caso sólo del hiato espacial existente entre autor e interlocutor. Como en otros géneros de la escritura conventual, rige aquí el «código de lo *decible*»⁴ fijado para las religiosas por la jerarquía eclesiástica masculina y por las mismas mujeres de la Iglesia como santa Teresa de Jesús, así como por tradicionales asignaciones genéricas. Ese código determina zonas de silencio pero también, como en sor Juana Inés de la Cruz, su transgresión.

Este trabajo analiza los términos en los cuales, al finalizar el orden colonial o ya en el interior del emergente proceso de secularización que atraviesa el territorio destinado a constituir la Argentina, ciertas religiosas

1. Cfr. Nora Domínguez, «Extraños consorcios: cartas, mujeres y silencios», en N. Domínguez y Carmen Perilli (comps.), *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 35-37 y subs.

2. Esta función es reconocida por Ana María Barrenechea, «La epístola y su naturaleza genérica», *Dispositio*, vol. XV, núm. 39, Michigan, pp. 51-65.

3. Patrizia Violi, «La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar», *Revista de Occidente*, núm. 68, Madrid, enero de 1987, p. 96. Retomo en estos primeros párrafos del presente trabajo, con más o menos variantes, ideas vertidas en la parte introductoria de mi artículo «Relecturas: epístolas oficiales y conventos femeninos», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, Madrid, 1999, pp. 1335-1352.

4. Esta tensión ha sido señalada en relación con la obra de sor Juana Inés de la Cruz, por Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 16-17. Quinta reimpresión argentina. Las cursivas son del autor.

acometen la escritura de cartas personales dirigidas a parientes o amigos. Examina las posiciones discursivas desplegadas así como las formas de la autorrepresentación, en diálogo o en pugna con las constricciones señaladas, que operan incluso en este tipo epistolar.¹

De acuerdo a Jamile Trueba Lawand, tales cartas constituyen para uno de sus primeros cultivadores conocidos, Cicerón, un «intercambio personal entre amigos» que puede ser, de acuerdo al tema y al tono, severo y grave o íntimo y ligero. Se diferencian por esto de las oficiales, destinadas en cambio a comunicar noticias al ausente. Al componerlas, el emisor «se revela a sí mismo»; al leerlas, el destinatario puede visualizar a aquel como si se encontrara presente. Durante el humanismo su ejercicio es recuperado; después de escritas, ellas son en muchos casos publicadas por sus autores.² Para Ana María Barrenechea la carta familiar o privada «ha solido encarecer el *secreto* sobre el contenido y ha favorecido la franqueza en las manifestaciones que se escriben con libertad apoyándose en la confianza que se deposita en el destinatario».³

Resulta legítimo de este modo preguntarse por las tensiones que recorren el discurso de la religiosa cuando debe *hablar sobre sí* o dirigirse al interlocutor, sin la presencia de las rejas del locutorio y sin la coerción del prelado masculino, reconocible en cambio en el género de las autobiografías por mandato. Es necesario al mismo tiempo plantearse cómo define la Iglesia, en el caso de las mujeres desposadas con Cristo, aquello que resulta pertinente para la dimensión de la *privacidad*, entendida, de acuerdo a Carlos Castilla del Pino, como «actuaciones» realizadas a solas o en compañía, protegidas de injerencias extrañas, como escenario donde puede, además, emerger la confianza. También, lo que esta institución admite como *intimidad*, ya sea que se la defina, en términos del autor citado, como fantasías, sueños o saber sólo conocidos por el sujeto,⁴ o bien

1. N. Domínguez propone un análisis semejante de las cartas, consideradas en el momento en que, de acuerdo a la autora, pasan a ser consideradas como género literario: «[...] han servido en muchos casos como molde a través del cual establecer una contienda sobre representaciones y autorrepresentaciones dentro de la institución literaria y por el cual hacer circular materiales, contenidos y procedimientos que darían cuenta de los modos de escribir de cada época.» Pero reconoce también en una etapa anterior, en la práctica del género epistolar por sor Juana Inés de la Cruz, «un espacio de escritura fundamental a partir del cual la monja cuestionó los términos de una atribución y del error sustentado por ella», *op. cit.*, p. 35.

2. Cfr. Jamile Trueba Lawand, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Madrid, Támesis, 1996, cap. I, «El arte epistolar en la Antigüedad» y cap. III, «El arte epistolar en el Renacimiento». Los rasgos citados se analizan en las páginas 27 y 24-25 respectivamente.

3. A. M. Barrenechea, *op. cit.*, p. 54. Las cursivas son de la autora.

4. Carlos Castilla del Pino, «Teoría de la intimidad», *Revista de Occidente*, núm. 182-183, Madrid, julio-agosto de 1996, pp. 15-30.

según la propuesta de José Luis Pardo, como aquello que constituye no un secreto ni un fondo incomunicable o inefable sino el «doble», siempre presente, del sujeto y el lenguaje: de un yo sin identidad estable, nunca idéntico a sí mismo, abierto a otros que comparten su tiempo y su espacio íntimos.¹

La respuesta a estos interrogantes puede avizorarse si se examina la vida cotidiana en los conventos femeninos durante la época colonial. La alta exposición de las monjas a los ojos de los «lectores terribles», el inquisidor, el confesor, el obispo o provisor, la priora,² determina que ambas dimensiones pertenezcan o puedan en cierto momento pertenecer a la dimensión de lo público, sean declaradas «observables».³

Santa Teresa de Jesús, o la beata María Antonia de la Paz y Figueroa en el virreinato del Río de la Plata durante la segunda mitad del siglo XVIII, parecen haber tenido clara conciencia de la vigencia de estos términos en el género epistolar y, por ello, del riesgo implicado en la descripción de experiencias místicas o ascéticas o de ciertos sucesos ligados al orden político o eclesiástico en sus cartas. Las que Teresa dirige a las figuras más estrechamente unidas a ella por lazos afectivos o las escritas por la también carmelita descalza española Ana de Jesús a algunos de sus corresponsales, aun cuando expresan en muchos casos la intensidad de los sentimientos personales y logran establecer una proximidad significativa, están rodeadas de prevenciones materiales y de aprensiones frente al eventual control por parte de los poderes o de los antagonistas en el campo religioso.

Debe señalarse por otra parte, que el temor a las sanciones de la jerarquía eclesiástica no es quizás la única fuente de las restricciones que la autora se impone y debe enfrentar y a veces resistir, a la hora de escribir epístolas personales. Ellas parecen originarse en una tensión entre el llamado teresiano a la progresiva constitución de sí mismas en la experiencia ascética como subjetividades puras, conciencias cristalinas y vacías o «castillo interior» y su condición de sujetos biográficos, vinculados a los afectos y al mundo sensible. Ese «castillo» integra, de acuerdo a Eduardo Subirats, «una unidad congruente con la “fortaleza grande” de la institu-

1. José Luis Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

2. Como se sabe, esta figura de los «lectores terribles» es analizada por O. Paz, *op. cit.*, pp. 16-17.

3. Uso aquí de manera relativamente libre una expresión aportada por C. Castilla del Pino, *op. cit.*, pp. 19-20 y subs. N. Domínguez muestra cómo en novelas contemporáneas escritas por mujeres de Latinoamérica, se dice que «no se puede escribir lo privado de las cartas porque este privado es un imposible. Las cartas de mujeres quedan a la intemperie y ésta resulta más bien un umbral peligroso entre lo privado y lo público», *op. cit.*, p. 41.

ción social», la Iglesia.¹ Se trata de una tensión que la misma Teresa de Jesús experimenta: la necesidad de desvinculación respecto de la familia biológica se ve asediada no sólo por los requerimientos de sus parientes más o menos próximos, sino por su propio sentido de la caridad o por la afinidad en algunos casos inevitable, que la llevan a comunicarse nuevamente.

El corpus a analizar en las páginas que siguen, está compuesto por dos series epistolares existentes en el Fondo Documental Monseñor Pablo Cabrera de la Universidad Nacional de Córdoba.² Aunque en cada una de ellas las cartas guardan una relativa coherencia interna, no debe olvidarse que en conjunto constituyen posiblemente fragmentos de correspondencias de mayor amplitud y extensión en el tiempo; a diferencia de epistolarios densos y temporalmente más abarcadores como el de santa Teresa, que ofrecen al análisis la posibilidad de registrar transfiguraciones o permanencias, éstas proporcionan, al menos hasta ahora, sólo algunos momentos de una vida transcurrida en el interior de la clausura, fugazmente iluminada y luego desvanecida en el curso del tiempo.

Distancias. «[...] que ya la muerte nos viene coleando [...].»

La serie escrita por Theresa Antonia de Jesús, monja y en algunas instancias priora del convento de carmelitas descalzas de San José de Córdoba contiene trece cartas compuestas entre 1799 y 1806. Sus destinatarios son tres figuras masculinas, vinculadas entre sí por lazos de amistad o familiares y nacidas en Jujuy como, probablemente, la misma autora: Miguel Gregorio de Zamalloa, su hermano; Narciso Lozano, yerno de Zamalloa; José Miguel de Tagle, amigo de Zamalloa y, al parecer, pariente político de Lozano.³

1. Eduardo Subirats Rüggeberg, *El alma y la muerte*, Barcelona, Anthropos, 1983, cap. II; la cita corresponde a la página 138.

2. Fondo Documental Monseñor Dr. Pablo Cabrera, actualmente incluido en Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (antiguamente parte del ex Instituto de Estudios Americanistas de la misma Facultad). Agradezco especialmente a Silvano G. A. Benito Moya, dedicado hacia 1998 a elaborar el registro informático de los documentos de este archivo, su generosa ayuda, que me permitió conocer y localizar las series aquí examinadas.

3. Hemos consultado datos biográficos de estas tres figuras en los artículos que respectivamente les dedica Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, Buenos Aires, Elche, 1968-1985.

El conjunto dirigido al primero de los interlocutores citados, entonces Teniente asesor del gobierno de Montevideo,¹ está constituido por diez cartas elaboradas entre 1803 y 1806.² La escritura se pone en marcha en ellas a partir de la *elusión* del yo. La autora evita las autorreferencias y hace de los avatares familiares atravesados por su hermano, objeto privilegiado de análisis y de reflexión. Sin embargo, la relación misma es también sometida a control; como en las solicitudes conventuales destinadas a la jerarquía eclesiástica, sembradas de fórmulas preestablecidas, sus epístolas instauran un distanciamiento, aunque no dejan de manifestar afectividad.

Acaso el mecanismo centralmente responsable de este efecto sea la elección de una posición discursiva presente en muchos momentos de la correspondencia de santa Teresa con hermanos, amigos o conocidos, aquella que la muestra como *madre* o *hermana espiritual*. Los pesares de Miguel Gregorio están ligados a la existencia terrena: muerte de la esposa y más tarde de la suegra, dilación de su aspiración a jubilarse como funcionario virreinal, temores generados por la prolongada ausencia del joven yerno. Theresa Antonia consuela de la herida recibida, pero atribuye su origen a la providencia divina y advierte constantemente acerca de la necesidad de prepararse para la vida eterna. Si Miguel vive en la compleja trama de una metrópoli y de unas colonias expuestas a la confrontación con las potencias extranjeras, que anuncia ya el paso a la etapa independiente, y por lo tanto a la emergencia de lo que Benedict Anderson ha denominado una «narrativa nacional», su hermana representa la voz de una «comunidad religiosa» que se resiste a replegarse y que se considera impoluta, situada fuera de esa trama.³

1. De acuerdo a V. O. Cutolo, *op. cit.*, Zamalloa nace en Jujuy en 1753. Se gradúa como abogado en la Real Audiencia de La Plata, después de haber cursado estudios de leyes en la Universidad de Chuquisaca. Desempeña distintos cargos públicos de importancia. Hacia 1799 es designado Teniente asesor del gobierno de Montevideo. Después de jubilarse allí, es nombrado en 1806 Oidor de la Real Audiencia de Buenos Aires. Es partidario, según el autor, de la Revolución de Mayo. En 1811 se lo elige rector de la Universidad de Córdoba. Muere en 1819.

2. El conjunto, reunido a partir de la compulsión de la base de datos del archivo tal como ésta se encontraba configurada hacia 1998, consta de diez cartas existentes en el Fondo Documental Monseñor Dr. Pablo Cabrera (en adelante, FDMPC): Mss. 10 720, 10 721, 10 722, 10 723, 10 724, 10 725, 10 725 por error, 10 726, 10 727, 10 728. La carta más temprana sería la escrita en septiembre de 1803; la más tardía, la escrita en marzo de 1806. El modo condicional se emplea aquí ya que en una carta, rota en el ángulo superior derecho, resulta dificultoso leer la fecha. El registro informático anota no obstante que pertenece al año 1805. No hemos modernizado los fragmentos de los documentos citados en el trabajo. Al referirnos a Theresa Antonia en el texto, conservamos la letra h con la que ella escribe el primero de sus nombres. El pasaje que da título a este apartado ha sido tomado del Ms. 10 727, *cfr. infra*.

3. Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión*

que hemos de hacer de todos modos nos atribula Dios pero no te desconsueles que el corazon de los Reyes esta en las manos de Dios y su Div.^a Mag.^d proporcionara los medios para conseguir lo que fuere de su agrado y lo que combenga para la salvación de nra alma por q.^e de q.^e sirbe que se gane todo el mundo si se pierde el alma esto es lo principal a lo que se deve atender, no por esto digo que te dexes estar mano sobre mano, bien es aser las diligencias que se puedan en los terminos regulares poniendolo todo en manos de Dios y resignado en su boluntad con la esperanza que no nos hade dejar pereser pues mantiene alas ormigas y gusanos de la tierra [...].¹

Theresa Antonia revela en sus cartas estar al tanto de las noticias que «corren» por el mundo exterior y, por ello, de que el convento no constituye un impenetrable *hortus clausus*; los rumores de «las guerras con el Ingles» sostenidas por España traspasan los muros y producen en ella inquietud por el sobrino político expuesto al peligro.² Sin embargo el siglo es representado como «esa *baraunda*» de la cual Miguel Gregorio podrá alejarse una vez resueltos los problemas de la hora, para dedicarse por fin a la «quietud y sosiego»,³ al cuidado de su alma y a la crianza de su hijo.⁴ El claustro aparece en cambio como escenario donde se cumplen vidas ejemplares. Creando pequeños pero acabados relatos, Theresa le in-

del nacionalismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, primera edición en español de la segunda en inglés, señala como es sabido, que las comunidades religiosas se organizan en torno a una lengua sagrada, a una estructura vertical y jerárquica, a una idea del tiempo que privilegia la simultaneidad providencialista. Las naciones surgidas a finales del siglo XVIII se asientan sobre las lenguas vernáculos, el auge de las comunicaciones y la horizontalidad, la representación de un tiempo «vacío». Integrar o imaginar una nación significa aceptar una narrativa o biografía elaborada para ella, hecha de olvidos y memoria. Por su parte, Jean Franco habla específicamente de «narrativas hegemónicas» de la religión, el nacionalismo y la modernización, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1994. Versión actualizada.

1. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, Córdoba, 13 de noviembre de 1805, FDMPC, Ms. 10 727.

2. Cfr. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, Córdoba, 16 de febrero de 1805, FDMPC, Ms. 10 725. En otra carta dirigida a su hermano el 17 de abril de 1805, FDMPC, Ms. 10 725, le dice que circulan noticias acerca de que los ingleses han tomado prisionero a Lozano. Puede pensarse que sus alusiones tienen como marco de referencia la guerra de España y Francia contra Gran Bretaña, iniciada durante los primeros meses de 1805. V. O. Cutolo, *op. cit.*, señala en efecto en la biografía dedicada a su figura, que fue capturado por los ingleses.

3. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, FDMPC, Ms. 10 727, citado. Las cursivas son nuestras.

4. Las referencias al cuidado de su alma y a la crianza de los hijos, y más tarde cuando la hija se ha casado, del hijo, pueden leerse respectivamente en Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, 16 de diciembre de 1804, FDMPC, Ms. 10 722 y en Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, Córdoba, 16 de febrero de 1805, FDMPC, Ms. 10 725.

forma sucesivamente acerca de la muerte de la hermana y más tarde de la tía de ambos, monjas como ellas en San José. La enfermedad padecida como trabajo, la hinchazón o el quebranto de los cuerpos, el deseo de morir, son trazos que componen semblanzas edificantes¹ en el interior de sus epístolas.²

Su voz no es sin embargo, sólo consolatoria o aleccionadora. Se siente autorizada a intervenir desde el encierro, en las distintas inflexiones atravesadas por los miembros de su familia de origen. El desasimiento de los terrenos tampoco resulta en este sentido, absoluta. Define detrás de los muros verdaderas estrategias para la acción, se erige en instancia de consulta para el hermano laico, sometido a las presiones laborales y a una viudez temprana y le proporciona definiciones acerca de la maternidad, la educación ideal de los hijos huérfanos, el casamiento de su joven sobrina. Aconseja a Miguel Gregorio comprobar que su futuro yerno «sea buen cristiano honrrado y que su trato sea sin dobles y agan aprecio de sus mugeres y demas calidades que se deven apreciar, mas que los titulos y onores del mundo que selos lleva el biento, [...]». Lo insta además, esgrimiendo una representación tradicional que teme por la vulnerabilidad de la mujer en el mundo, dar estado a su hija «lo mas breve que puedas».³

Sin embargo, Theresa Antonia despliega también otra posición ante sus parientes situados en el siglo: el distanciamiento puede dejar paso a la inscripción de un sentimiento de pertenencia que, como en santa Teresa de Jesús, no ha llegado a difuminarse; el «nosotros» familiar, dentro del cual ella se incluye, es en esos casos subrayado. Desde el convento su escritura procura fortalecer los lazos entre los miembros alejados por los cargos y la distancia: da noticias de «casa» a Miguel Gregorio y le informa de la enfermedad y mejoría del hermano Prudencio;⁴ anhela también el momento en el cual «tengamos el gusto de vernos todos juntos».⁵

1. Margo Glantz ha analizado la función y los rasgos del relato edificante en los conventos femeninos del virreinato de la Nueva España y los ha confrontado, en el caso de sor Juana Inés de la Cruz, con la autobiografía. Cfr. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

2. Cfr. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, Córdoba, 22 de junio de 1804, FDMPC, Ms. 10 721 y Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, Córdoba, 17 de abril de 1805, FDMPC, Ms. 10 725.

3. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, Córdoba, 15 de enero de 1805, FDMPC, Ms. 10 723.

4. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, Córdoba, 15 de septiembre de 1803, FDMPC, Ms. 10 720.

5. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, Córdoba, 16 de febrero de 1805, FDMPC, Ms. 10 725.

Simultáneamente, y como contrapeso, sus palabras parecen dejar oír suavemente el rumor de la vida conventual. La referencia al yo se elude entonces a través del borramiento de la propia individualidad. Si por una parte ella articula el discurso de una inflexible aunque sensible madre espiritual y por lo tanto el ejercicio de un poder, por otra busca integrarse a la serie de las restantes monjas, disolverse en la comunidad claustral.¹ Sus oraciones son con frecuencia acompañadas por las de sus compañeras.

. sin olvidarme de mi amada herm.^a Juliana en mis ejercicios (aunque ti-vios) en sufragio por su Alma, lo mismo dice nra Tía y herm.^a Maria Josefa y las demas Religiosas Cathalina y Margarita que la encomiendan a Dios mui particularm.^{te} por que a todas les ha sido mui sensible su temprana muerte, y recibe de todas afectuosas memorias.²

La pena, el temor o la satisfacción se expresan en sus cartas de modo siempre contenido. Las reflexiones o las imágenes sobre sí son escasas y rápidamente obturadas. El relato de la tristeza provocada por la muerte de su hermana biológica a la vez que de religión María Josefa, resulta intenso y al mismo tiempo elíptico: deja a su interlocutor la valoración de su dolor. «Ya puedes considerar el sentim.^{to} que me avra causado la separacion de unas herm.^a q.^e tanto heamado y tan unidas hemos bivido» le dice, «pero que hemos de hazer a las disposiciones deDios sino conformarnos con su boluntad [...]».³

La única carta de la serie dirigida a Narciso Lozano en 1806,⁴ cuando esta figura se encuentra en Montevideo luego de una estancia en España,⁵ cumple por su parte, una función congratulatoria. Al felicitar a su sobrino político por el cargo de contador oficial real recién obtenido, Theresa

1. M. Glantz señala: «Parece que no hubiera otra alternativa para las mujeres: formar parte de una serie o integrarse, escindidas, dentro de una categoría extraordinaria, en la que se incluye primero a la Virgen y luego a Sor Juana.» Habla asimismo de la serie «monacal», «donde se integran las esposas, madres y hermanas virginales de un convento», «El discurso religioso y sus políticas», en Sara Poot Herrera (comp.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Gobierno de Puebla-Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 526-527.

2. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, Ms. 10 720, citado.

3. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Miguel Gregorio de Zamalloa, FDMPC, Ms. 10 721, citado.

4. Carta de Theresa Antonia de Jesús a Narciso Lozano, Córdoba, 15 de septiembre de 1806, FDMPC, Ms. 8 460.

5. Según afirma V. O. Cutolo en el artículo centrado en esta figura, Lozano nace en Jujuy en 1778. Viaja a España a fin de tramitar la jubilación de su padre como jefe de la Contaduría Real de Hacienda. A la ida, la travesía es muy accidentada. De regreso y ya en Córdoba, ocupa él mismo el cargo de contador oficial real. Más tarde colabora con el gobierno de Juan Bautista Bustos.

ejerce una vez más el rol de la madre espiritual analizado. La epístola puede leerse desde el punto de vista temporal, como la secuencia que cierra, en el corpus reunido, el «relato» sobre sucesos familiares trazado en las destinadas a su hermano.

En las dos cartas de la serie enviadas a José Miguel de Tagle en 1799 y 1803, mientras él se halla en Potosí y en Montevideo respectivamente,¹ ese papel vuelve a desplegarse; Tagle,² como Miguel Gregorio, es objeto del consuelo y las advertencias de Theresa Antonia. Es interesante señalar sin embargo, que si en aquellas, la inclusión en un «nosotros» familiar atenúa en algunas zonas el hieratismo de una voz alejada de las tensiones del siglo, aquí se hace visible la pervivencia de juicios ligados a su clase social de origen. Encargada de velar por el bienestar de las pequeñas hijas de su interlocutor, le indica, antes de iniciar una larga exposición sobre su indolencia, el trato que debe dar a la «negra Teresa», encargada de servir las, en la medida en que «esta gente es echa al rigor».³

Aproximaciones. Un «perrito mui desperdiciado»

Las cinco cartas que sor María Jacinta, «Indigna capuchina» (según la fórmula empleada en las despedidas) envía a su tío, el ya citado Tagle, entonces instalado en Córdoba, posiblemente desde el convento de la or-

1. Cfr. Carta de Theresa Antonia de Jesús a José Miguel de Tagle, Córdoba, 5 de marzo de 1799, FDMPC, Ms. 11 316 y Carta de Theresa Antonia de Jesús a José Miguel de Tagle, Córdoba, 15 de febrero de 1803, FDMPC, Ms. 11 315. En la base de datos del FDMPC se cita otra carta escrita por esta monja a Tagle, que no nos ha sido posible consultar (Ms. 8519).

2. De acuerdo a V. O. Cutolo, *op. cit.*, Tagle nace en San Salvador de Jujuy en 1756. Se dedica centralmente al comercio a la vez que recibe poderes de personas distintas para administrar sus intereses. A fines del siglo XVIII se encarga de intercambios comerciales entre Potosí y Buenos Aires. Hacia 1804 se encuentra en Montevideo. En 1807 aparece radicado ya en Córdoba, centrado en sus actividades mercantiles. Más adelante se desempeña como síndico del convento de Santa Catalina de Siena de esa ciudad. Muere en 1846. Hemos reunido también en el FDMPC otras dos series de epístolas escritas por monjas a Tagle, una de ellas posiblemente alrededor de 1800 y otra entre 1810 y 1815. Por el tipo de labor realizada, Tagle parece haber ayudado a obtener a las religiosas ciertos productos necesarios para la vida conventual. Sus hijas mismas tomarían el velo en los conventos de carmelitas de San José y de Santa Catalina de Siena de Córdoba.

3. Carta de Theresa Antonia de Jesús a José Miguel de Tagle, FDMPC, Ms. 11 315, citado. No puede señalarse de manera precisa, debido al mal estado de conservación del documento en esa sección, el trato que ella aconseja dar a esta mujer. No obstante, las palabras legibles, y el discurso posterior, del cual se extrajo la cita incluida en el cuerpo del trabajo, permiten pensar que le indica no complacerla demasiado dado que no se ha mostrado suficientemente servicial. Las hijas de Tagle, según se aclara en el registro de este documento dentro de la base de datos del FDMPC, habrían estado internas en esta época en el Colegio de Huérfanas de Córdoba.

den emplazado en Buenos Aires y durante la década de 1820, delimitan un espacio en el que el yo se muestra en primer plano.¹

El encierro de María Jacinta no es sólo el impuesto por la celda o los muros conventuales. Parece atrapada en el interior de las propias contradicciones y dudas, que no calla. Sus sentimientos luchan por emerger en el curso del diálogo con el interlocutor. Pero éste no es ya el confesor o el superior eclesiástico, como en las autobiografías por mandato. Es la figura secular y masculina de un tío a quien siente espiritualmente afín. Aquello que le narra no constituyen sólo experiencias ligadas a la religión, aun cuando le exponga en repetidas ocasiones, retomando un tema presente ya en la tradición de ese género, la extrema necesidad del amor de Dios, ese «divino fuego».²

A su interlocutor puede revelarle sentimientos para ella singulares o paradójales: el placer de escribir a aquellos con quienes, como con él mismo y sus primas, hijas de Tagle y también religiosas, se entiende muy bien en la medida en que comparten un «lenguaje», y su dificultad para tomar la pluma cuando se trata de cumplir con otros destinatarios.³ Puede expresarle el temor de importunar con sus cartas, razón de su silencio: «[...] y no he respondido a ellas», le dirá, «p.^r parecerme q.^e le soi molesta pues teniendo tantas ocupaciones, no es regular q.^e pierda un tiempo tan precioso en leer las cartas de su pobre monja, tan secas y sin espíritu propias

1. La serie, existente en el FDMPC, reunida también a partir del examen de su base de datos, consta de los Mss. 11 326, 11 327, 11 328, 11 329, 11 330. Sor María Jacinta no aclara el lugar de emplazamiento de su convento. Pedro Borges señala la fundación de sólo dos conventos de capuchinas en América del Sur hasta fines del siglo XVIII: el de Lima y el de Buenos Aires, *Religiosos en Hispanoamérica*, Madrid, Mapfre, 1992, pp. 283-285. Si hubiese que optar sobre la base de estas referencias, y si la situación se hubiese mantenido hasta la década de 1820, podría decirse que los datos ofrecidos por las cartas y por el destinatario mismo al que están dirigidas, inducen a pensar que la monja pertenecería más bien al emplazado en Buenos Aires, denominado de Nuestra Señora del Pilar. Una de las cartas lleva anotada a lápiz, probablemente de mano de quien organizó el archivo: «Sor Jacinta — Capuchina - B. A.», lo cual corroboraría esta hipótesis. Las cartas no llevan tampoco fecha. Pero en una de ellas el destinatario, o un amanuense, ha anotado: «La contestè en 12 de Ab./825 con Mendoza», cfr. Carta de sor María Jacinta Capuchina a José Miguel de Tagle, s.d., FDMPC, Ms. 11 328. En ésta, como en otras dos cartas, se hace referencia a la maestra de novicias de Juliana, hija de Tagle. Una cuarta contiene los parabienes por su profesión. Así esas cuatro epístolas pueden haberse escrito hacia la misma época, en un tiempo anterior y también quizás no excesivamente posterior a la profesión de su prima. El lapso mínimo establecido para el noviciado por el Concilio de Trento es de un año. Sobre su figura puede decirse además que como Theresa Antonia, y como las tres figuras masculinas analizadas, también ella parece haber estado vinculada a Jujuy. En alguna carta alude a su dificultad para escribir a ese destino. Cfr. fragmento al respecto citado *infra*, en el cuerpo del trabajo. Señala en otra estar ejerciendo el oficio de refitolera, y antes, haberse desempeñado como enfermera.

2. Carta de sor María Jacinta a José Miguel de Tagle, s.d., FDMPC, Ms. 11 326.

3. *Ibidem*.

solo p.^a fastidiar a otro qualquiera q.^e no fuera um q.^e tiene paciencia p.^a todo.»¹ María Jacinta abre así en sus epístolas un lugar para indagar sobre la naturaleza de la relación que la une al receptor, pero también para explorar su propio vínculo con el gesto de la escritura.

A Tagle le habla asimismo de su desvalimiento, de su necesidad de alimentarse de afectos terrenos. Se autorrepresenta con trazos infantiles, añiados. Sus cartas tejen así, la trama de una «novela familiar» enhebrando sentimientos personales con los tópicos de empequeñecimiento y autohumillación característicos de la escritura de monjas. «Ayer recibí carta de Sor Teresa y un papelito de um de mano de una beatita, y no respondo aora p.^r no tener tiempo pero lo haré en primera ocasion, estoi persuadida q.^e es la q.^e mas me quiere de todas mis primas o mas bien la unica q.^e me quiere, pero conozco q.^e no merezco el aprecio de nadie sino el desprecio de todos.»²

María Jacinta produce a través de esta exposición de un yo tornasolado, atravesado de luces y sombras, el efecto inverso al de la serie escrita por Theresa Antonia de Jesús. No distancia sino que acerca. Deja entrever fisuras, tensiones. En algunos momentos esgrime el rol de la madre espiritual; sin embargo, a los juicios sobre la vida eterna o los peligros del mundo dirigidos a Tagle, suele suceder la reflexión casi angustiada sobre su yo más «secular» o sobre las propias carencias como religiosa. El interlocutor no es visualizado entonces como quien, situado en el siglo, sufre los males de la vida terrena excluido de la espiritualidad de un paraíso virginal. Es, por el contrario, quien se encuentra aún más abrasado que ella por el amor de Dios, quien ha aceptado la carga de mayores trabajos que le otorgará finalmente, «ganancia» para la eternidad. El claustro no asecura, en su caso particular, la perfección.

: Por lo q.^e me dice en la suia veo lo bien ocupado q.^e se halla, aun q.^e lo q.^e mas me alegra, es la mucha ganancia q.^e tendrá p.^a la eternidad, aun q.^e tenga trabajos, estos se pasan, y el premio dura eternam.^{te} creame mi tio q.^e le tengo muchisima envidia, y al ver q.^e en medio de tantas ocupaciones indispensables a un P.^e de tan numerosa familia, no se olvida de aquel uno necesario, y trabaja tanto p.^a ganarlo, pobre de mi q.^e al considerar todo esto me lleno de confusion, y ojala sea temporal, pues yo q.^e he renunciado todas las cosas p.^r trabajar mejor en el unico negocio de mi salvacion aun no he empezado.³

1. Carta de sor María Jacinta a José Miguel de Tagle, s.d., FDMPC, Ms. II 327.

2. *Ibidem*.

3. Carta de sor María Jacinta a José Miguel de Tagle, FDMPC, Ms. II 328, citado.

Representado como hombre espiritual pero indulgente respecto a sus debilidades y sentimientos, paciente ante las «majaderías»¹ de una «pobre monja», atento a pequeños deseos, este interlocutor es quien puede, además, ser imaginado como corresponsal en un diálogo cuyos términos la ausencia misma hace posible. «Estamos solos con nuestra escritura» señala Violi, «y esa soledad nos hace más libres; quizá por esto también el otro nunca esté tan presente y tan cerca de nosotros como cuando lo evocamos en la ausencia.»²

En la soledad de su celda o inmersa en el rumor de la comunidad, María Jacinta forja al escribir a Tagle, lo que Pardo define como espacio de la intimidad: un espacio personal pero donde no sólo el yo tiene cabida, cuyas «dimensiones y direcciones sólo las pueden descubrir los íntimos a medida que las construyen y reconstruyen al “entrar en intimidad”, a medida que, con sus movimientos, dibujan sus *figuras* características [...]»; él existe en cuanto es «figurado», «recorrido» por sus habitantes o pobladores.³ Ese ámbito se crea en sus cartas a través de una escritura que fluye insensible e irresistiblemente hacia su tío.

Yo no quisiera ser molesta a um en mis cartas pero q.^{do} tomo la pluma p.^a escribirle no quisiera dejarla sin ponerle muchas cosas q.^e se me ocurren aun q.^e esto no me sucede sino con um y mis primas q.^e p.^a los demas me es insoportable cosa el tener q.^e escribir aun p.^a Jujui pues hace mas de año q.^e no escribo aun q.^e mi M.^e me da bastantes quejas y zelos por esto pero como hade ser no lo puedo remediar.⁴

Este examen de la propia subjetividad se produce como se ha indicado, en interacción con su experiencia vital y específicamente religiosa en el interior de un claustro. Aunque sor María Jacinta se interroga y somete a análisis esa experiencia, revela simultáneamente un deleite no sólo en el intercambio material de minúsculos objetos y lecturas devotas, sino en su detenida descripción; el «arte de lo mínimo», atribuido a la histórica permanencia de la mujer en el hogar o en el convento,⁵ el armado de encomiendas conteniendo esquelas, estampitas, niños Dios o medallas, ocupa su tiempo, imaginación y escritura. El lenguaje y las autorrepresentaciones se ven igualmente recorridos por este juego de fuerzas. Así, la mujer

1. Ella define lo escrito en sus cartas como «mis majaderías», cfr. Carta de sor María Jacinta a José Miguel de Tagle, s.d., FDMPC, Ms. II 329.

2. P. Violi, *op. cit.*, p. 97.

3. J. L. Pardo, *op. cit.*, pp. 161-162. Las cursivas son del autor.

4. Carta de sor María Jacinta a José Miguel de Tagle, FDMPC, Ms. II 327, citado.

5. Tununa Mercado, «El arte de lo mínimo en México», en *La letra de lo mínimo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 71-79.

melancólica que puede describirse, mediante una imagen desgarrada que evoca su propia «novela familiar», como «perrito mui desperdiciado» y por ello «siempre hambriento» de unas «migas» del amor de Dios que desea para otras religiosas,¹ no duda en emplear en otro lugar una intensa cadena metafórica tomada de la tradición, que visualiza a una de sus primas como amante esposa de Cristo y por ello, a Cristo mismo, como yerno de su tío José Miguel.²

Conclusiones

Escritas posiblemente con más de tres lustros de diferencia, las dos series epistolares están unidas por ciertos nexos que las vinculan a epistolarios fundacionales como el teresiano. La posición de la mujer capaz de distinguir entre la vida verdadera y los peligros del mundo, o de señalar la necesidad del cuidado del alma, se reitera tanto en la voz de Theresa Antonia como en la de María Jacinta. La tensión entre el siglo y el convento, el afuera y el adentro, es igualmente expresada por ambas.

Pero entre ellas puede reconocerse diferencias significativas, tanto en relación con las representaciones de sí, como respecto de la visualización de sus interlocutores y del grado de proximidad delimitado. Theresa Antonia construye en particular a Miguel Gregorio, el hombre inmerso en la vida pública de las colonias y fuera de su tierra, como el hijo en ocasiones frágil a quien es necesario sostener. A pesar del afecto, que se advierte profundo a través de despedidas y consejos, la distancia entre ambos no se quiebra; en la medida en que el yo se muestra homogéneo, casi impenetrable, alejado de los ruidos del mundo, el espacio de intimidad entendido en cualquiera de los términos señalados, queda sin cristalizar. María Jacinta habla en cambio la mayor parte de las veces, como la hija también ella desvalida que espera ser reconfortada, acariciada casi, por decirlo de un modo metafórico,³ por las palabras y el afecto de su tío y de sus primas. No sólo expresa a su interlocutor la carencia del amor de Dios, o de las propias virtudes para buscar la perfección, sino también sus sentimientos no vinculados necesaria o directamente a la vida religiosa. Estas posiciones de un yo en tensión, inconcluso, interrogante, logran diseñar el espacio de la intimidad como territorio compartido, aunque en ausencia, con el destinatario.

1. Carta de sor María Jacinta a José Miguel de Tagle, FDMPC, Ms. II 329, citado.

2. Cfr. Carta de sor María Jacinta a José Miguel de Tagle, FDMPC, Ms. II 326, citado.

3. Juego aquí con una imagen empleada por J. L. Pardo para definir la conversación íntima, cfr. *op. cit.*, p. 83.

Cabe preguntarse si los rasgos que dotan a las cartas de María Jacinta de su especial densidad semántica, nacen de trazos singulares de su carácter o pueden entenderse en relación con cambios operados a partir de la fractura de los lazos coloniales, que hubieran eventualmente modificado el «código de lo decible» y por lo tanto abierto un espacio para nuevas representaciones y posiciones del discurso. En el lapso extendido entre los momentos de composición de las series tiene lugar, por citar dos hitos significativos, la desaparición de la Inquisición en las entonces Provincias Unidas del Río de la Plata (1813) y la aceleración a partir de 1820, especialmente en Buenos Aires, de la «disolución de la cristiandad colonial» y de la unanimidad religiosa existente durante los siglos anteriores.¹

Para formular este último interrogante en los términos más consistentes de una hipótesis, sería necesario no obstante por una parte, recordar que ya mujeres como Teresa de Jesús o Ana de Jesús, inscribieron en sus cartas, tal como se indicó, la atracción o el afecto profundo por otros religiosos y religiosas, o hablaron de enfermedades crueles y de la vejez inexorable. Habría pues que explorar las diferencias impresas por María Jacinta respecto de sus antecesoras: quizás en tal sentido, uno de los elementos a considerar sea la ausencia en sus cartas de alusiones explícitas al temor frente a los «lectores terribles». Contar con un número mayor de casos de epístolas personales escritas por monjas a lo largo del siglo XIX, particularmente desde su segunda o tercera década, sería, por otra parte, central para iniciar su efectiva exploración.

1. Cfr. Roberto Di Stefano y Loris Zanatta, *Historia de la Iglesia argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo Mondadori, 2000. Los autores analizan ese proceso de aceleración de la desarticulación del régimen de cristiandad colonial en las páginas 205-217. Tal régimen implica «la relación simbiótica entre poder eclesiástico, poder político y sociedad civil». La unanimidad religiosa se da en las sociedades en las que «por lo menos jurídicamente, todos sus miembros profesan la misma fe». Estas citas han sido tomadas de las páginas 191 y 15-16 respectivamente.

La vida como obra

Fabienne Bradu

Hacia 1922, Franz Kafka le escribía a Milena Jesensky: «No diga usted que dos simples horas de vida son muchísimo más que dos páginas escritas...»¹ Incluso si se tratara de dos páginas escritas por Kafka a quien ella admiraba sin reservas, Milena nunca renunciaría a la convicción de que ningún sacrificio puede suplantar o superar la verdadera aventura de vivir. Probablemente Milena no se enteró de unas líneas que Kafka le escribiera a Max Brod, meses después de la ruptura: «Cuando Ehrenstein estuvo aquí hace poco, me dijo más o menos que en Milena se me tendía la mano de la vida y que yo podía elegir entre la vida y la muerte, una manera demasiado pomposa de decirlo (en lo que se refiere a mí, no a Milena), pero que en su esencia guardaba algo muy cierto, si bien absurdo, ya que parecía creer en una posibilidad de elección para mí. Si todavía existiera un oráculo de Delfos, le habría consultado y hubiera respondido: “¿Elegir entre la vida y la muerte? ¿Cómo puedes tener dudas?”.»² Sería arriesgado especular que la renuncia de Kafka se debió a la sola oposición entre «dos horas de vida» y «dos páginas escritas», porque entonces obligaría a verter la obra del lado de la muerte, lo cual sería un error y una injusticia en todos los casos. La oposición remite a otro problema que Milena encarnó de manera edificante para las demás mujeres de su tiempo y para las nuevas generaciones preocupadas por aquellos que, a la par o al margen de las revoluciones literarias, aspiraron a «cambiar la vida» empezando por la propia.

En un siglo sellado, entre otras cosas, por la falta de consecuencia entre lo dicho y lo hecho como lo han demostrado reiteradamente la clase intelectual y artística, sobresalen algunas mujeres que, al igual que Milena, pusieron su arte y su valentía en vivir su vida, libres de la tiranía de la creación, del agujijón del testimonio, de la obsesión por dejar una hue-

1. Franz Kafka, *Cartas a Milena*, Madrid, 1974, Alianza Editorial, p. 39.

2. Margarete Buber-Neumann, *Milena*, Barcelona, 1987, Tusquets, p. 101.

lla tangible de su paso inteligente y fervoroso en esta tierra. Como si la libertad que las animó en los distintos ámbitos de la existencia, asimismo las liberara de un prejuicio que nos hace ver en las obras del pasado la señal inequívoca de una vida *superior*. Y no me refiero a la insulsa e idiota calificación de «vida feliz» a la que recurren los biógrafos a sueldo de Hollywood para compensar, con el remedo sublime de las obras, los sufrimientos, las humillaciones y las tergiversaciones que tuvieron que padecer ciertos artistas, como si hubiera que pagar un precio por la creación, aunque no se sepa bien a bien quién lo fija ni por qué existen semejantes impuestos vitalicios. En todo caso, las aduanas que a veces se cobraron a estas mujeres que querían «cambiar la vida», fueron más onerosas aún, como si las altas tarifas significaran que el libre tránsito por la feria de la vida es más amenazador para la sociedad que el tráfico de obras sobre el mercado del arte. María Zambrano asegura que siempre hay que pagar prenda, que el sacrificio «es palabra clave de todo laberinto humano descifrado».

Ahora bien, ¿cómo estas vidas sin obra o, mejor dicho, cómo la primacía de la vida sobre la obra modifica al género biográfico? Aquí cobra un singular relieve la advertencia que hiciera Lytton Strachey a principios del siglo XX: «Es tan difícil escribir una buena vida como vivirla». ¹ En efecto, aunque él lo pensara como una regla general a toda biografía, una obediencia ineludible a la que, desgraciadamente, no se someten todos los biógrafos modernos, el mandamiento se vuelve un imponderable cuando se trata de reconstruir una vida sin la red salvadora de las obras que, por lo general, le sirven al biógrafo para no dar pasos en falso, pisar la tierra firme de lo real, y aunque quiera convencernos de que allí está la vida cuando probablemente habría que buscarla en otra parte. En su *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, ya Paul Valéry señalaba que estas manifestaciones tangibles de un individuo sólo corresponden a la parte visible del iceberg que es una vida y que, por ende, una biografía debería aspirar a mostrar la monstruosidad inmersa que, como sabemos, equivale a las dos terceras partes del iceberg. Así, según Valéry, la biografía significa «conjeturar la historia de esta graduación de la complejidad». ² Una tarea titánica pero similar a la tentación de Flaubert de escribir una novela sobre nada, donde las peripecias se adelgazaran hasta tal punto que apenas sostendrían el relato. En pocas palabras, una especie de telaraña cuyo dibujo final nacería de la sutileza y la luminosidad de los hilos tramados por el biógrafo a partir de los aciertos y las errancias del personaje.

1. Lytton Strachey, *Victorianos eminentes*, Madrid, 1989, Aguilar, p. 24.

2. Paul Valéry, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, 1987, Visor.

Pero, a semejanza de la araña que habita su líquida arquitectura sin conocer los trazos de su perfección, nadie vive siendo, a un mismo tiempo, actor y espectador de su propia vida. ¿Cómo no recordar las palabras finales de Macbeth tratando de vislumbrar en qué consiste la vida: «Es una historia contada por un idiota, una historia llena de ruido y de furia, pero vacía de sentido»? Sólo la mirada retrospectiva del biógrafo podrá, en el mejor de los casos, sugerir la forma de la telaraña. Así, una de las mayores deslealtades hacia el biografiado no estará en el artificio de la forma restituida, ni en el insensato grado de veracidad de las informaciones, ni en la cantidad de datos acumulados, sino, precisamente, en mal escribir una vida bien vivida. Es el único escollo a sortear que depende de él, porque ningún biógrafo estará a salvo del error de documentación o de interpretación. Sólo los personajes de novelas tienen la seguridad de revivir eternamente el mismo destino en cada lectura: Emma Bovary siempre morirá de la misma dosis de arsénico y Ana Karenina bajo el acero del mismo tren. En este sentido, la ficción es mucho más segura que la vida.

Este punto, que me parece esencial, es el que marca la diferencia entre la biografía y la vertiente emergente de la historiografía que se llama la «historia de la vida privada». Se trataría de hacer entrar en el arte de la biografía este soplo de vida, de libertad irreductible a toda obra, que a esta corriente de la historiografía no le importa recoger, porque más bien persigue cifrar en los detalles de la reconstrucción el retrato de una época. Pero también Lytton Strachey nos había advertido desde el nacimiento de la biografía moderna que «los seres humanos son demasiado importantes para tratarlos como meros síntomas del pasado.»¹ Aunque algunos lo vean como una defensa de un individualismo desenfrenado, hay que entender que el objeto y el objetivo de la biografía son distintos de los de la historia.

Guillermo Cabrera Infante recuerda que los orígenes de la biografía se arraigan en la libre circulación de relatos que hoy reduciríamos a la categoría de «chismes», pero que la retórica ha vuelto a bautizar, con decencia, como «anécdotas». El cubano las califica, con su acostumbrado tino, como «la *proustvalía*» de la historia. En las vidas sin obra, la perplejidad del biógrafo es aún mayor que la que describía Virginia Woolf cuando se disponía a escribir la vida de su amigo Roger Fry y decía: «¿Cómo puede uno hacer una vida partiendo de seis cajas de cartón llenas de cuentas de sastres, cartas de amor y viejas tarjetas postales?»² Cuando no existe el asidero de una obra o, cuando la vida rebasa con creces las escasas huellas

1. Lytton Strachey, *op. cit.*, p. 24.

2. Virginia Woolf, citada por León Edel, *Vidas ajenas, Principia Biographica*, Buenos Aires, 1990, Fondo de Cultura Económica, p. 15.

abandonadas a la caprichosa posteridad, la documentación del biógrafo reside en esta «proustvalía» asistida de una parafernalia de testimonios directos o indirectos que constituyen, a un tiempo, la «máscara» del personaje y la única carne con que revestir al esqueleto de papel. Si bien en todos los casos del género, la anécdota es la carne, los músculos y, sobre todo, el nervio que animará al biografiado a vivir una segunda vida, el biógrafo de vidas sin obra se enfrentará con la ardua tarea que León Edel define como descifrar el dibujo de la alfombra y aprehender lo que se esconde debajo de la alfombra. ¿Cómo entonces pretender a un máximo de rigor cuando el dibujo de la alfombra está trazado por los turbios hilos de la «proustvalía»? En los términos ya célebres de Virginia Woolf, la biografía es la lucha entre el «granito» del hecho y el «arco iris» de la ficción.

Hace unos años, escribí la biografía de una mujer cuyo principal trofeo en la memoria o el imaginario de México, era su suicidio, en 1931, en Notre Dame. Su fin espectacular y por lo demás inédito en los anales de la catedral, acabó por borrar la empecinada construcción de una vida apasionada y adelantada a su tiempo, que intenté resumir en un epígrafe de André Gide: «Y si nuestra alma valió algo es porque ardió más fuertemente que otras.» En un libro posterior, *Damas de corazón*, dedicado a cinco mujeres mexicanas cuya vida había sido su mejor obra, aventuraba el siguiente diagnóstico: «Cuando publiqué la biografía de Antonieta Rivas Mercado, comentarios de los lectores me hicieron tomar conciencia de un hecho: había completado una trilogía que, en México, se cifra en tres nombres: Frida, Tina y Antonieta. Es la trilogía de las grandes trágicas que habitan el imaginario mexicano en lo que se refiere al siglo XX y a sus mujeres. Mientras escribía *Antonieta* estaba yo tan obsesionada con el personaje —a quien me liga, además, la clase de amistad vicaria que se teje entre biógrafo y biografiado—, que apenas reparé en la dimensión mítica del tríptico final. ¿Había traicionado el propósito que animaba mi biografía: despojar a Antonieta de los velos del mito para vestirla con ropajes más verdaderos? No lo creo. Sin embargo, algo escapaba de mi control o de mi voluntad de investigadora, y no pude impedir que quienes tuvieron el libro en sus manos hicieran su propia lectura del personaje. Antonieta recobró así su envergadura mítica, pese a mi empeño por perseguir la verdad de su vida.»¹ En otros términos, poco pude contra la poderosa inercia del mito y sus máscaras, por más que intenté revelar la vivacidad y el descalabro que sucedían debajo de la alfombra. México es un país sensible a las derrotas y se complace con el recuerdo de las águilas caídas.

1. Fabienne Bradu, *Damas de corazón*, 1995, México, Fondo de Cultura Económica, p. 9.

No obstante, confieso que me irritaba la fácil asimilación entre el glorioso tríptico y cierta imagen de la mujer mexicana, sufrida y trágica, que obnubila a nacionales y a extranjeros. La «fridomanía» no es más que un desastroso síntoma de esta enfermedad sin fronteras. Concebí entonces el proyecto de dar a conocer *otras vidas, otras personalidades, distintas maneras de encarar el destino propio y una misma sociedad*. «Aunque hayan dejado un libro de poesía, algunas novelas o unos cuantos cuadros, estas mujeres no son creadoras de una obra relevante que les confiera un lugar conspicuo en la cultura de México- aclaraba en el prólogo a *Damas de corazón*. Su mayor y mejor creación ha sido su vida misma. Cada una, en distintas épocas, fue un polo en la vida cultural del país por el imán de su belleza, por la gracia de sus palabras, por la transgresión que significaba su estilo de vida, porque las animaba una casi nata curiosidad y una apuesta fundamental por la libertad. Todas vivieron de cara a la sociedad, sin otro heroísmo que el de asumir el precio de la libertad. Si hay caídas, tropiezos o repliegues en la difícil conquista de su libertad, casi nunca aflora la amargura o el remordimiento. En este sentido, diría que son vidas risueñas, ligeras y asoleadas, no exentas, sin embargo, de dolor y complicaciones.»¹

Huelga subrayar que ni Consuelo Sunsín, ni María Asúnsolo, ni Machila Armida, Ninfa Santos o Lupe Marín lograron destronar a las grandes trágicas en el imaginario mexicano. Es más, también causaron cierto escozor entre las ideólogas de la libertad femenina que las juzgaron demasiado frívolas o hermosas para figurar como posibles «vanguardistas» del feminismo mexicano. El puritanismo no es coto de la reacción y quizá habría que celebrar el hecho de que tampoco el partido de la liberación femenina las haya acogido entre sus filas. La libertad sin otra militancia que su propio ejercicio, es la única garantía de las verdaderas insumisas.

Quizá, en definitiva, la gran apuesta de la biografía esté en la reconciliación del dilema que oponía a Franz Kafka y Milena Jesensky: hacer entrar en «dos páginas escritas» «dos horas de vida».

1. *Idem*, p. 10.

Carmen Naranjo y «la intención fugaz del decir»

Fatima Rodríguez Cassagne

Université Toulouse I

Conocerse sería poder ver los movimientos más íntimos, esenciales, y por ello mismo inconscientes de nuestro ser, sorprendernos en ellos, poder describirlos y dirigirlos.¹

María Zambrano

*A la memoria de León Pacheco.
Para su hija Ana.*

Esta ponencia se inscribe en un proyecto más amplio sobre la práctica del ensayismo entre las escritoras latinoamericanas a lo largo del siglo XX. En trabajos anteriores —alguno presentado en el marco de estos coloquios— tratábamos de plasmar la importancia de la voz, de la oralidad, por la cuentería, y la travesía genérica hacia la cuentística y el ensayo como avatares de una posible representación de la identidad femenina, núcleo rector de una práctica que abarcó obviamente temas y formas muy diversos (teoría y crítica literaria y estética, incluyendo una hermenéutica del ensayo; cuestiones sociales, etc.; ensayo crónica, carta-ensayo, editorial periodístico,...). Lo que voy a esbozar hoy aquí es un ejemplo curioso dentro de este conjunto. Por eso, intentaré describirlo en un primer momento en toda su peculiaridad, para enlazarlo luego con una problemática más general.

Dejando de lado una fijación personal que consiste en andar rescatando por los congresos textos y autoras olvidadas o simplemente desconocidas, al menos en lo que al ensayo se refiere, quisiera hablar hoy aquí, y sin que

1. María Zambrano, *Dictados y sentencias*, Edhasa, Barcelona, 1999.

sirva de precedente, de una escritora que ha sido y es personaje público, galardonado con creces, y que recibió y recibe, afortunadamente, reconocimiento intelectual. Se trata de Carmen Naranjo. Les recuerdo que Carmen Naranjo desempeñó divinamente en su país, Costa Rica, cargos tan diversos como Asistente de Gerencia del Instituto de Electricidad, Secretaria General y Sub-gerente administrativa de la caja de Seguro Social, Embajadora plenipotenciaria de Costa Rica en Israel, Ministra de Cultura, Educación y Deportes, experta de las Naciones Unidas y de la Organización de Estados Americanos, y en la actualidad, asesora cultural del flamante presidente de Costa Rica, Abel Pacheco.

De entre lo mucho que publicó la escritora en su espléndida trayectoria,¹ quisiera detenerme en un libro suyo bastante polémico, y que viene a arrojar una pequeña luz sobre aspectos del ensayismo femenino pendientes de estudio.

El libro que abordaré en lo que sigue se titula *Cinco temas en busca de un pensador* Obra doblemente interesante pues, además de su valor intrínseco, abre con su segunda edición,² en 1977, la colección de ensayos «Pensamiento costarricense», que el ministerio de Cultura dedicó a otra escritora, María Isabel Carvajal, más conocida por su pseudónimo, Carmen Lyra.

Además de la refección titular de la obra de Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, obra que constituye ya un indicio sobre el que volveremos más adelante, el primer epígrafe, paratexto y antesala del ensayo propiamente dicho, es una de las réplicas de estos Seis personajes...y nos da la pauta de su contenido:

Frases! Frases! Como si ante un hecho que no se explica, ante un mal que nos consume no fuera un consuelo encontrar una frase que no dice nada, pero que nos devuelva la paz!

Es un ensayo de ciento dieciocho páginas, circunscrito por una *Introducción* y un *Final*, donde van a declinarse en una labor interpretativa sin precedentes en el género las siguientes «expresiones»:

Ahí vamos,
Qué le vamos a hacer,
A mí qué me importa,

1. *Canción de la ternura* (1964), *Hacia tu isla* (1965), *Los perros no ladraron* (1966), *Misa a oscuras* (1967), *Camino al mediodía* (1968), *Memorias de un hombre-palabra* (1968), *Los girasoles perdidos* (1969)...

2. Se publicó por primera vez en 1967.

De por sí,
Idiay.

Expresiones identificadas con el «decir», fundamento y materia de la interlocución. La interpretación supone aquí la tarea de relexicalizar unos componentes del discurso que han ido quedando descarnados de masa informativa, convirtiéndose, si tomamos la imagen de la pragmática, en enunciados figurados,¹ en los cuales el significado de la frase entra en discordancia con su sentido discursivo.

En su trabajo de relexicalización, el «pensador», correlato textual de la autora, va a sustraer estas expresiones a sus situaciones originales, despojándolas de su carácter de enunciados, para establecer con ellas una nueva relación, una relación metafórica, que viene a enlazar un discurso individual, identitario, el del pensador, y el «decir» público, la *doxa*.

El estudio es, pues, de lo que se denomina comunmente frases hechas, o sea, de componentes de un todo discursivo sumamente codificados, anclados en situaciones comunicativas; dice el pensador, «en un ancla leve y pesada que nos permite flotar con cierta comodidad».² Tan codificados que a nadie se le ocurre entablar una conversación preguntando «¿Qué le vamos a hacer?» a menos que se trate, pongamos por caso, del doctor Cottard prustiano.

Dos características permiten identificar estos componentes ya hechos, por la vía interpretativa, *temas*:

- Su naturaleza oral y conversacional.
- Su pertenencia al campo tan vasto y a la vez tan acotado de la fraseología.

Son, en su semantismo inmediato, significados saturados. Y en la última expresión «idiay», esta saturación va acompañada de una erosión significativa, pues «idiay es deformación vulgar del castellano “¿y de ahí?”»,³ ya de por sí desgastado en su estructura, pues ha perdido parte de sus constituyentes.

Y a partir de ahí, emprende Carmen Naranjo a través de un alter ego textual, masculinizado, «el pensador», la labor de deslinde, de demolición incluso de los límites que caracterizan estas categorías del discurso, para

1. Vid. Los principios de Searle, sintetizados en J. Moeschler y A. Reboul, «Le discours figuré», *Dictionnaire encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, pp. 404-405.

2. *Cinco temas...*, p. 52.

3. Carmen Naranjo, pp. 99-100.

abrirles el camino de la interpretación, estableciendo con ellas, a través del recorrido hermenéutico, una relación *temática*.

Por esta vía interpretativa de las asociaciones temáticas, que va en dirección contraria a la filología, pues ésta última recorre la palabra o el grupo de palabras en una especie de viaje a la semilla, y como objeto exento de cualquier marca subjetiva, «el pensador» devuelve a la expresión coloquial un valor de mensaje, un valor informativo nuevo como si, merced a un minucioso trabajo de restauración sémica, se borrara de la frase, tipificada y verbalizada hasta el infinito, y convertida incluso en simple palabra por la soldadura paulatina de todos y cada uno de sus elementos discretos, como si se borrara decíamos, su propia razón de ser, que es su desgaste.

Elige Naranjo para su trabajo lo que la pragmática ha relegado al rango enunciados sin contenido proposicional propio, con mayor o menor fuerza ilocutoria:

Pero en estas expresiones —*se dice en la «Introducción»*— en estas modalidades del decir, hay un fondo que debe escarbarse, porque es imposible seguir viviendo en la inercia de hablar por medio de ruidos y negar las actitudes pensantes que existen detrás de las voces.¹

O sea que descubre el pensador un sentido nuevo, un alcance semántico como si dijéramos a trasvoz en las expresiones llamadas comunmente idiomáticas.

Decía François Rastier en su libro *Sens et textualité*, de 1987 que la tradición filosófica del idealismo occidental nos tenía muy malcriados intelectualmente, pues «nos había acostumbrado a separar lo inteligible de lo sensible, el pensamiento de la materia, el sujeto del objeto».² Obvió por un momento Rastier los muchos zarandeos intelectuales que se propinaron Lukaks y Ernest Bloch.

Y así, como prefigurando las observaciones de Rastier, y con diez años de adelanto, de vuelta de una objetividad ilusoria, selecciona el pensador unas expresiones que dan al traste con la impoluta objetividad del sentido, y a la vez, paradójicamente, con tan incómoda singularidad, con la subjetividad, trastocando así estos aparentes compartimentos estancos. Y estos enunciados se hacen *temas* al ser desgajados del espacio interlocutivo, patrimonio común, y se despojan de cualquier indicio personal del sujeto,

1. *Ibid.*, *Introducción*, p. 16.

2. François Rastier, *Sens et textualité*, Hachette Langue, Linguistique et Communication, París, 1989, p. 14.

pues el yo locutor, en el momento mismo de emitirlos, ha perdido sus señas de identidad, fundiéndose en la masa del discurso colectivo para despersonalizarse en un «cualquiera», cualquiera ajeno «al sonido inerte de su repetición», como diría el propio «pensador».¹ Cualquiera, de hecho, puede decir «a mí qué me importa», «qué le vamos a hacer», «idiay» (a condición de ser costarricense, y esta condición es *sine qua non*, por lo cual vamos a detenernos más en ella).

Y curiosamente, las expresiones, los decires, objetos hechos por rechazo sujetos en busca del pensador, van a demostrarnos todo lo contrario, o sea, que no hay nada más apegado al sujeto que estos enunciados extraídos de la situación comunicativa, y que la dualidad entre lo sensible y lo inteligible es una pura falacia:

Las cosas no son fácilmente obvias. Tienen por lo general un movimiento, una vibración, un modo de ser reversible, una tendencia a perderse aún más, a **enmascarar** con más oscuridad el pensamiento que existió en un principio. Esto sucede cuando un individuo vuelve a usar la expresión, consciente de que tiene un significado para él, de que ampara un estado de ánimo y de que está más de acuerdo con una forma de actuar, o sea que se produce esa casi milagrosa identificación entre expresar y ser, o por lo menos entre expresar y estar. La expresión ha recuperado su raíz, ha dejado de flotar en el aire de los sonidos. Pero vuelve la voz general a invadir, vuelve el aire a arrebatar la raíz, vuelve a flotar en la brisa de la costumbre y del inconsciente decir.²

Que estas frases, llamélese modismos, idiomatismos, lexías, etc., albergan a la vez una sensibilidad y un sentido más allá de la mera significación inmediata y que habremos de desentrañar por otros derroteros que los lingüísticos no lo ignora Carmen Naranjo. Y por eso se hacen *Temas*:

Cinco temas en busca de un pensador. Cinco temas desperdigados en conversaciones y en actitudes. Cinco expresiones que no deben convertirse en ruidos. Cinco incógnitas de los gestos y de las posiciones ante la vida, que se esconden entre las palabras. No se escriben, sino que se dicen, afluyen del silencio a la reflexión de los tonos, que dentro de las voces van dilatando la vereda incierta hacia el conocimiento del hombre. Cinco puntos de desafío a un pensador, cinco temas que han ido complicándose y necesitan con urgencia un diagnóstico que nos alarme y el sometimiento a una terapia para sanear tanto aire nefasto como hay empozado en nuestro ambiente.³

1. *Cinco temas...*, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 16-17.

3. Carmen Naranjo, *Cinco temas...*, epílogo, p. 131.

A partir de ahí, tiene que salir el pensador en busca de una *intentio prima*¹ que permita descomponer el objeto para llegar a su esencia.

Quisiera abordar simplemente la primera y la última locución, para que vean ustedes el alcance de este ensayo, más que mi propia interpretación del mismo.

Ahí vamos

De la expresión «ahí vamos», que tendría su equivalencia peninsular en el «vamos tirando», o en el francés «ça va», dice:

Esta pérdida de individualidad, este sujeto plural, esta semejanza con el semejante, esconden más de una idea sin pensador. «Ahí vamos» conlleva un ritmo de andanza conformista, un paso de soportamiento, una marcha al compás del movimiento lógico del mundo. Entonces la expresión toma un matiz metafórico y se siente que el hombre se mueve con la respiración natural de los movimientos normales, amanece con el día, anochece con la noche...El «ahí vamos» tiene un ritmo de canción, de sonsonete, de amén...

En el «ahí vamos» no hay trascendencia, no hay meta; es el estar entero en un movimiento lento y armónico que a su vez puede ser complejo y esforzado, pero que significa en todo caso un estatismo.²

Y a pesar de todo, la presencia del sujeto es algo más que un rastro: En nuestro medio, «ahí vamos» tiene un espíritu sumamente individual, pues el sujeto no se hace colectivo con la humanidad... En el «ahí vamos» el costarricense se esconde un poco, guarda su intimidad o se avergüenza de ella, afirma su poder de aguante, su casi resignación a las circunstancias y en mínima parte enseña su débil rebeldía al acomodarse porque sabe que espera, sueña y anhela el acomodo.³

Más que tratar estos temas, los presenta como una necesidad de reflexión que deja en manos del pensador. El pensador se transforma, pues, en una instancia doble, productor de la interpretación primera, sujeto interpretante y receptor y relevo de potenciales interpretaciones:

Queda el tema libre para que el pensador lo ahonde⁴

Valgan estas reflexiones para el pensador que buscan⁵

1. Retomamos el esquema de *intentio* que propuso Walter Benjamin (p. 12).

2. *Cinco temas...*, p. 28.

3. *Ibid.*, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 35.

5. *Ibid.*, p. 55.

Y el pensador a quien buscan encontrará otras muchas profundidades y vértices al usadísimo término que salpica todas nuestras conversaciones.¹

Es el croquis, el esbozo para la reflexión ajena, para un lector potencial selectivo, un actor de la interpretación. Con ello, se devuelve también explícitamente al ensayo sus señas de identidad, el ser un quehacer interpretativo en devenir, una constante autogestación. Un pensamiento que se va haciendo a sí mismo, que se va *ensayando*. Y el pensador muestra su proceder, al mismo tiempo que desgrana sentidos.

Se me ocurre, ya al final de este intento de ensayo...²

Idiay

El sentido de «Idiay» va más allá de la mera correspondencia hispánica «¿Y qué?», incluso «simboliza una actitud del costarricense»³

El «idiay» en pequeña parte es una incitación a la continuación del relato, para evidenciar la curiosidad siempre alerta del costarricense... Para el costarricense no tiene importancia lo demás, no encuentra valor a los intermedios, desprecia las divagaciones, las dudas, el calvario de la debilidad... El relieve lo adquiere el resultado escueto e independiente. El «idiay» en este sentido demuestra la impaciencia por la hojarasca, por el rodeo, por el entretenimiento en las circunstancias y la demanda de la conclusión, el qué pasó en definitiva y cuáles son las consecuencias es la interrupción nerviosa de «al grano».⁴

Y es que:

El «idiay» esconde gustoso, como un perrito bravucón pero poco agresivo, el rabo entre las patas, y aquí no ha pasado nada... La paz no se ha alterado, las relaciones humanas no han sufrido, el respeto a la explicación... vence cualquier gesto aireado... Pero, si el «idiay» no motivó la explicación, el problema se agudiza y la violencia se convierte en una marca alta de palabrotas o de ademanes duros en un pleito callejero que tratan de apaciguar, con cierta complacencia de que se avive, los plácidos mirones.⁵

1. *Ibid.*, p. 111.

2. *Ibid.*, p. 111.

3. Carmen Naranjo, p. 100.

4. *Ibid.*, p. 103.

5. *Ibid.*, p. 106.

En nuestra democracia ganan, en realidad las elecciones los que se abstienen de votar, los que han cogido el camino fácil de la neutralidad. Los neutrales, los del ejército del «ahí vamos» del «qué le vamos a hacer», del «a mí qué me importa», del «de por sí», afluyen con su indiferencia a desteñir la individualidad que aparentemente busca el costarricense y que acaba por representar un sitio cómodo donde nada ni nadie le moleste. Es una democracia de servilismo a la comodidad.¹

Un perpetuo diálogo entre géneros

El sustraer las frases a la situación conversacional, a la escenografía discursiva, como se sustraen los personajes de Pirandello a la escena en la que han quedado encasillados, es una de las señas de identidad de este ensayo. Pero no la única: de hecho, si observamos la no menos controvertida obra de Pirandello, nos damos cuenta de que el texto de Carmen Naranjo es un auténtico diálogo con *Sei personaggi...* empezando por el Prefacio:

Y estaban esperando allí, cada uno con su tormento secreto y todos unidos por su nacimiento y por la maraña de sus mutuas vicisitudes, esperando que yo los hiciera entrar en el mundo del arte.²

Los temas, al igual que los personajes, cobran una vida infusa: de meros papeles en el ritual comunicativo han pasado a ser *sujetos*.

Y se han desprendido de mí; viven por su propia cuenta; ya han cobrado voz y movimiento.³

Estos «decires», silencios de significación, «ruidos» que se rebelan a una autoría colectiva para recobrar su identidad primera, son enunciados que se trascienden a sí mismos, liberándose del ritual de la conversación, y se adentran en la intimidad de otro ser, el «pensador», artífice en el proceso ensayístico de los instrumentos que le permitirán salir de la *doxa*.

Enunciados vicarios que se hacen centrales, sujetos nacidos de objetos, observando su propio devenir.

Y muestran con ello una idéntica actitud mental que consiste en indagar sobre su propia esencia:

1. *Ibid.*, p. 107.

2. Ed. Gallimard, p. 996.

3. *Ibid.*, p. 998.

Dos, sobre todo, de estos personajes hablan de esa atroz e ineluctable **fijeza** de su forma, en la cual, uno y otro, ven expresada para siempre, inmutablemente, su **esencia**.¹

La representación de esta *fijeza* en la obra de teatro se logrará mediante máscaras. Estos enunciados manidos son también máscaras que nos tipifican y que cualquiera de nosotros puede endosar.

Esas máscaras contribuirán a dar la impresión de rostros creados por el arte y **fijados** inmutablemente cada uno en la expresión de su sentimiento fundamental.²

Los personajes de Pirandello empiezan a *ser* cuando están en la ficción: su esencia es su *performance*.

Géneros distintos, aunque interrelacionados. Lo cual nos lleva a hablar, más que de intertextualidad, de intergenericidad, pues el motor del drama de Pirandello es el propio género, antes que el texto, encuentro de géneros heteróclitos pero conciliables. El motor de *Seis personajes* es la rebelión y la búsqueda: el indagar.

He querido representar seis personajes que están buscando un autor. Su drama no logra representarse, precisamente porque falta el autor que están buscando; y, por el contrario, lo que se representa, es la comedia de este vano intento que es el suyo, con todo lo que tiene de trágico, por el hecho de que estos seis personajes han sido rechazados.³

Juego de resonancias

El mismo proceso de gestación intelectual se observa en el prefacio del drama de Pirandello, a través de la siguiente problematización:

Pero ¿puede uno representar a un personaje rechazándolo? Obviamente, para representarlo hay... que acogerlo en su imaginación y de ahí, a continuación, expresarlo.⁴

De estos seis personajes, he acogido, pues, **el ser, rechazando al mismo tiempo su razón de ser**; yo tomé su consistencia orgánica, confiándole a

1. *Ibid.*, p. 1 000.

2. *Ibid.*, p. 1 019.

3. *Ibid.*, p. 1 001.

4. *Ibid.*, p. 1 001.

ésta, en lugar de su función propia, otra función más compleja y en la cual esta función propia entraba justo como un dato factual.¹

En este sentido, no ya la réplica teatral reproducida en el primer epígrafe, sino la que la precede, da la clave de comprensión del ensayo:

El hijo: Pues sí. Escuchen esta bonita muestra de filosofía que se les va a proponer ahora. Les va a hablar a ustedes del Demonio de la Experiencia.²

El texto dramático no es, en consecuencia, un texto ausente: es un implícito que nutre el ensayo. Es, en realidad la matriz donde el otro género va gestándose, pero sin abolir las fronteras entre ambos. En correspondencia con la lexicalización de los enunciados, se lexicaliza también el texto dramático en una ocurrencia genérica distinta, el «ensayo».

En este transitar por los géneros, un texto se hace correlato de otro, produciéndose un encadenamiento temático sobre fuentes genéricas distintas.

Juego de espejos

En la obra de Pirandello, el proceso creativo no se describe del interior hacia el exterior, pues precisamente la instancia paratextual «autor» afirma en el prefacio haber recibido la visita de unos personajes que le suplican entrar en el mundo del arte por cualquier medio, es decir, por cualquier género, la obra teatral, la novela, o, por lo menos, el cuento...

Como tampoco son los personajes los que rechaza el «autor», sino la historia común que los vincula entre sí. Lo que se va a escenificar es la situación de unos seres que vienen a reclamar la representación de su propio drama.

Este temporal ontológico que es la obra de Pirandello, donde se tras-toca hasta los cimientos la arquitectura formal del drama, comparte con el ensayo el que ambas son obra por hacer.

Y también en ambas se trata de revelar lo que está detrás de la convención, pues pasan de ser metáforas convencionales a cobrar un sentido segundo. Hay, pues, una metáfora-doxa, fija, y una metáfora paradójica, afines las dos al personaje y al tema. Los personajes, como los temas, han perdido de vista su origen, y parecen surgir de la nada.

1. *Ibid.*, pp. 1 001-1 002.

2. *Ibid.*, 1 028.

A una «forma sin contornos», como tantas veces se ha venido denominando el ensayo, la va perfilando otra forma que es también otro género, un género capaz de reflexionar sobre sí mismo.

El texto dramático es aquí la condición del texto ensayístico. Y los dos tienen por común denominador el ser una autoexégesis.

Si la Introducción y el Final circunscriben el ensayo, la evolución de Pirandello a Virginia Wolf, de la dramaturgia más heterodoxa al más irreverente diario íntimo, va a circunscribir el pensamiento, constituyendo a la vez una figuración, una metáfora de la propia labor interpretativa, como paulatina introyección del nosotros hacia el yo interpretante.

Ya para terminar, hablando del último trabajo de Carmen Naranjo, *Más allá del Parismina*, dice Virginia Borloz Soto algo que aclara con luz indirecta el sentido de *Cinco temas en busca de un pensador*:

Carmen Naranjo, en su búsqueda por re-presentar (o volver a presentar) en la escena del lenguaje lo que percibe, hace un sorprendente recorrido por los diversos espacios y tiempos que confluyen en lo que denominamos la civilización actual para poner en evidencia, para detectar con ojo crítico y para denunciar con aplomo y valentía las estructuras de poder existentes, sean éstas del orden religioso, sexual, político o intelectual y que obedecen a un orden social establecido, creado por el hombre y que de ninguna manera representa protección y bienestar para todos.¹

Queda, pues, en manos de nuevos pensadores potenciales esta reflexión inacabada y fragmentaria sobre una original y no menos atrevida interrelación de géneros, en una obra que nos recuerda muy oportunamente nuestro compromiso cotidiano, tantas veces trivializado y maltrecho, con la palabra.

Bibilografía

BENJAMIN, Walter. *Fragments*, Collège International de Philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

BORLOZ SOTO, Virginia. Presentación del libro *Más allá del Parismina*, de Carmen Naranjo, San José, 14 de marzo de 2001. www.itcr.ac.cr/revistacomunicacion

MOESCHLER, J. y REBOUL, A.. «Le discours figuré», *Dictionnaire encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, pp. 404-405.

1. Virginia Borloz Soto, Presentación del libro *Más allá del Parismina*, de Carmen Naranjo, San José, 14 de marzo de 2001.

NARANJO, Carmen. *Cinco temas en busca de un pensador*, Col. Pensamiento Costarricense, Ministerio Costarricense de Cultura, 1977.

PIRANDELLO, Luigi. *Six personnages en quête d'auteur. Théâtre complet*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1958.

RASTIER, François. *Sens et textualité*, Hachette Langue, Linguistique et Communication, Paris, 1989.

ZAMBRANO, María. *Dictados y sentencias*, Edhasa, Barcelona, 1999.

Le pouvoir des femmes sur scène ou la décolonisation de l'imaginaire féminin caribéen dans la poésie de l'afro-cubain Gaston Baquero et dans *Tribunal femmes bafouées* de l'écrivain martiniquais Tony Delsham

Clément Animan

Université de Metz

Institut International de Sociocritique (Montpellier)

Comme à l'occasion du colloque de l'année dernière, notre travail s'articule du point de vue théorique autour de la notion de *sujet culturel colonial*, empruntée à Edmond Cros¹. Notion qui n'implique pas, dans l'usage que nous en faisons, un retour à l'époque coloniale mais permet plutôt d'observer aujourd'hui la reproduction des valeurs liées à cette période-là. Par ailleurs, à la suite du professeur Cros, nous avons admis lors du précédent colloque que le sujet culturel colonial pouvait être à la fois « indissociable (colonisé et colonisateur alternativement et simultanément sujet d'énonciation et sujet d'énoncié) et cependant à jamais diffracté² ». Pour tout dire, nous avons émis l'hypothèse d'un sujet colonial diffracté en sujet culturel colonisateur (massivement blanc) et sujet culturel colonisé (massivement noir).

La présente étude resitue la problématique d'un sujet culturel colonial plus générique et indissociable c'est-à-dire, un sujet culturel colonial où la figure de l'homme est dominante. Plus encore, il s'agit d'un sujet cultu-

1. Edmond Cros, *D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, CERS, 1995, pp. 41-57.

2. *Ibid.*, p. 53.

rel colonial où l'homme caribéen (ici dans sa composante noire), traversé par son passé d'esclave (par ce passé même, il cherche à reproduire le schème dominant de l'ancien maître blanc) et d'africain, construit une identité culturelle et des modèles de comportement aliénants pour des femmes qui cherchent à s'en affranchir. À partir donc de la notion de sujet culturel colonial, nous tenterons d'opérer une approche critique de deux textes caribéens (le poème « Himno y escena del poeta en las calles de La Habana¹ » du poète afro-cubain Baquero et le roman *Tribunal femmes bafouées*² de l'écrivain martiniquais Tony Delsham) afin de mettre en lumière les mécanismes culturels par lesquels la femme caribéenne noire réussit la décolonisation de son imaginaire. D'abord, par subversion/inversion des pratiques religieuses héritées de la colonisation. Puis, par subversion/inversion de la construction mâle de la famille caribéenne noire.

L'autel religieux /chrétien (dans « Himno y escena... ») et le tribunal (dans *Tribunal femmes bafouées*) sont les médiations textuelles par lesquelles les femmes adviennent sur la scène pour mettre en crise des pratiques culturelles ou des modèles de familles convenus.

La santérie afro-cubaine : autel fermé/autel ouvert à la femme

En admettant — comme le suggère Cros — que c'est la relation de signe(s) à signe(s) qui structure le texte littéraire³ et *a fortiori* structure la cohérence d'une œuvre, il nous reviendra aussi de prendre en compte un autre texte de Baquero (« Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla⁴ ») où apparaît la figure de la femme noire prêtresse.

Il faudrait peut-être rappeler que « Himno y escena del poeta en las calles de La Habana » dévoile explicitement un espace cubain (« La Habana ») où sont poétiquement données à voir des pratiques religieuses noires (faisons vite et disons qu'il s'agit de la Santérie cubaine, sorte de syncrétisme religieux afro-cubain né pendant l'esclavage et la colonisation pour contourner le cannibalisme culturel et qui consiste à donner aux dieux africains des attributs de saints catholiques) dans un microcosme où on pourrait bien croire qu'il existe aussi des blancs. La présence textuelle de ceux-ci est d'ailleurs marquée par un archétype, celui

1. In Gastón Baquero, *Poesía completa*, Madrid, Verbum, 1998, pp. 253-258.

2. Tony Delsham, *Tribunal femmes bafouées*, Martinique, Martinique Éditions, 2001.

3. Edmond Cros, *De l'engendrement des formes*, Montpellier, CERS, 1990, p. 3.

4. Gastón Baquero, *Poesía completa*, op. cit., pp. 253-258.

du poète andalou Federico qui apparaît dès lors comme porteur d'un certain nombre de valeurs espagnoles/blanches et chrétiennes.

Dans ce contexte, il est certes possible de voir inscrite là l'opposition de deux représentations distinctes de la religion, comme nous l'avions nous-même suggéré dans un autre travail¹. Mais, la Santérie telle que représentée dans le texte de Baquero nous amène à considérer une autre hypothèse, celle des discriminations sexuelles en cours dans la pratique religieuse de la Santérie cubaine. En règle générale, la Santérie ne consacre en son sein que de grands prêtres communément appelés *Babalawo* et de sexe masculin.

En 1998, lors d'investigations dans le milieu de la Santérie afro-cubaine nous avons voulu savoir si on y rencontrait de grands prêtres de sexe féminin, d'autant plus que les pratiques religieuses de l'une des communautés d'esclaves de l'époque (les *Ashanti*²) étaient menées par des femmes. La réponse fut négative. Entendons-nous bien, car la riposte de l'interlocuteur/*Babalawo* fort étonné par la question même fut exactement celle-ci : « *absolument pas* ». Mais comment sa réponse pouvait-elle être aussi catégorique si l'histoire nous enseigne que la femme a parfois été présente à l'autel des pratiques religieuses africaines importées/exportées à Cuba ? La réponse est à chercher dans la part de liturgie catholique présente (et en réalité dominante : n'est-ce pas en adoptant les pratiques catholiques que les noirs pouvaient échapper à l'inquisition qui guette toute « hérésie » ?) dans la Santérie afro-cubaine car il est de notoriété apostolique et romaine que les femmes ne peuvent prétendre au sacerdoce. Quoi qu'il en soit, en assumant le rite apostolique qui exclut l'onction de prêtresses, le *Babalawo* devient indissociable (en tant que sujet culturel colonisé) du sujet culturel colonisateur, porteur originel des rites catholiques.

À la lumière de ce qui précède, l'image de la femme noire dans « *Himno y escena...* » est assez significative car elle déstructure la pratique en vigueur dans la Santérie. Prêtresse impure dans « *Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla* » où elle est décrite comme prostituée (« *la cerilla*

1. Clément Animan, *Determinismo y libertad en la obra poética del afrocubano Gastón Baquero*, thèse inédite, Université d'Alcalá de Henares (Madrid).

2. La légende de Anansi présente, entre autres, au Costa Rica et à Cuba procède des *Ashanti* qu'on trouve originellement en Afrique occidentale et aujourd'hui encore au Ghana et dans une partie de la Côte d'Ivoire sous le nom de groupe Akan. À ce propos, il serait intéressant de lire : Mariela A. Gutiérrez, « La herencia afrocaribeña de Anansi, el hermano araña, en Costa Rica » in *Revista Iberoamericana*, n° 188-189, « Literatura afro-hispánica », Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999, pp. 519-534.

encendida en el altar por una prostituta», v. 34), la femme noire réapparaît sur scène dans « Himno y escena... » invoquant tour à tour les dieux africains ou /et catholiques et s'adonnant à un rite qui figure le sacrement du baptême :

¡Que San Benito de Nursia, negrito como el carbón, ponga sobre ti su mano ! (vv. 123-125).

¡que los santos lucumíes te ofrezcan su protección ! (vv. 130-131).

C'est l'anthropologue Georges Ballandier qui, dans son livre *Le pouvoir sur scène*¹, nous rappelle qu'en Afrique noire et jusqu'au Maroc, certaines pratiques cérémonielles donnent l'occasion aux femmes d'occuper la scène. Là, elles brisent, entre autres pratiques, les usages prescrits et renversent un ordre qui les fait mineures et subordonnées, rituellement dangereuses, associées à l'impureté, au mal, à la sorcellerie. Ailleurs, selon l'anthropologue, elles manifestent une sorte de rébellion symbolique, par inversion des rôles, instaurant ainsi un « désordre conduit selon le rite puisqu'il s'inscrit dans l'ordre établi par les hommes². »

Projetés dans le contexte caribéen qui nous occupe et où circulent des valeurs noires, les présupposés de Ballandier nous amènent à dire que le rite du sacrement du baptême ne change pas en effet dans les vers cités plus haut, c'est la domination masculine à l'autel qui est plutôt brisée/inversée par la présence de femme noire à l'autel, en rappelant que l'auteur chargé de procéder à la bénédiction transcrite plus haut est une nommée Romelia.

Démystification du discours masculin sur la famille

Dans *Tribunal femmes bafouées* de Tony Delsham, c'est aussi selon le rite de la pratique judiciaire des procès que les femmes font leur mise en scène (c'est le cas de le dire puisque le jugement dont il s'agit est une véritable mise en scène proposée par la femme et la maîtresse de l'un des protagonistes). La cour est formée d'une présidence de tribunal, de juges et d'avocats et accessoirement de gendarmes chargés d'assurer la garde des prévenus et autres témoins. Les tenants de la décision judiciaire sont toutes des femmes car aussi bien le président du tribunal que juges, avocats et gendarmes sont exclusivement de sexe féminin tandis que les accusés sont exclusivement des hommes. Mais pourquoi un tel procès ?

1. Paris, Balland, 1992.

2. *Ibid.*, p. 73.

C'est surtout celui de Raymond Brandules, époux de Francine et amant de Magalie, une *Zorèye*, c'est-à-dire une mulâtresse franco-antillaise. Si Raymond se retrouve au « ban de la société », c'est parce que ces deux femmes (et à travers elles, toutes les femmes des Antilles) ne veulent plus admettre la toute-puissance de l'homme comme un ordre naturel. Donc, pas comme un mythe (pp. 128-129) mais plutôt comme une construction socio-culturelle.

Au centre de ce procès intenté par la coalition apparemment contre-nature Magalie-Francine (apparemment seulement puisque celle-ci est l'archétype de la femme bafouée), se situe la problématique du mariage et de la famille dans les Caraïbes. Il faut bien dire qu'en Martinique où se situe l'action (et aux Antilles, en générale), la population d'origine majoritairement africaine vit des lois et des valeurs de la métropole française. La famille y trouve donc sa légitimité et son caractère « sacré » dans le mariage monogame. Car comme le souligne si bien l'avocate générale dans son réquisitoire contre Raymond Brandules et Daniel Bousicot (un autre accusé), le modèle dominant de la société antillaise « est depuis plusieurs siècles déjà la culture occidentale excluant toute polygamie » (p. 168). Raymond Brandules en constituant une famille (rappelons que son épouse, c'est Francine) sur le mode de celui du sujet culturel colonisateur, c'est-à-dire celui de la métropole, devient selon notre hypothèse de départ un sujet culturel colonisé indissociable du sujet culturel colonisateur.

Le sujet culturel colonial est seulement traversé ici par des contradictions génériques (homme/femme) et non plus par des questions raciales. Ce sujet culturel-colonial-masculin-noir construit sa domination, dans ses rapports avec la femme caribéenne, à partir d'un imaginaire et d'une histoire marqués par l'esclavage.

Dans *Tribunal femmes bafouées*, l'avocat défenseur de Raymond Brandules confirme ce qui précède en affirmant que :

Je voudrais vous faire grâce d'un rappel historique des conditions de la naissance de la société antillaise, néanmoins nous savons tous que pendant la longue période de l'esclavage l'homme d'ici-là n'était qu'un sexe et deux bras. *Sexe pour grossir le cheptel* et bras pour couper la canne (p. 152).

Dans le roman, ce rappel vise à montrer comment le « sexe sans amour » pratiqué par les esclaves seraient encore en vigueur dans les comportements sexuels des hommes des Antilles/Caraïbes. On ne s'y tromperait pas si on ajoutait même que ces propos de l'avocat défenseur ins-

crivent dans le livre de Delsham les conclusions d'un certain nombre de travaux sur le multipartenariat hétérosexuel caribéen. En tout cas, dans son article « Une construction coloniale de la sexualité. À propos du multipartenariat hétérosexuel caribéen ¹ », Michel Giraud souligne que pour certaines analyses ², la fréquente matrifocalité des familles, c'est-à-dire le « vagabondage » sexuel d'un grand nombre d'hommes des Caraïbes reproduirait le modèle colonial du maître porté à une vie sexuelle multiple et à procréer beaucoup d'enfants illégitimes ³. Pour d'autres analyses, au contraire, comme c'est le cas d'Édouard Glissant ⁴ cité par Giraud, il faudrait plutôt voir dans le multipartenariat hétérosexuel caribéen, la volonté du descendant d'esclave de « tuer » le maître colonial pour en devenir un lui-même à travers l'affirmation d'une sexualité masculine forte, multiple et fugace (Édouard Glissant parle de plaisir « dérobé ») ⁵.

On le voit bien, que ce soit par reproduction ou mise à mort de la figure du colon, l'image de l'homme dans la famille caribéenne renvoie à celle de la domination. La femme devient ainsi un espace symbolique de l'indifférencié puisque le sujet culturel colonial (colonisateur et colonisé) en fait son objet.

Dans le roman de Delsham, ce qui fait problème c'est justement que la femme traverse l'histoire et les siècles en continuant à être un espace de l'indifférencié où colon et homme noir affranchi viennent tour à tour éprouver leur puissance. Francine veut d'autant plus décoloniser l'imaginaire et les rapports socio-culturels caribéens en ce qui concerne la famille qu'elle s'oppose aux arguments qui suivent, défendus par l'avocat de Raymond Brandules :

l'homme et la femme d'Afrique, je ne parle pas de cette nouvelle Afrique occidentalisée, l'homme et la femme d'Afrique, disais-je, n'ont pas les mêmes conceptions des rapports hommes-femmes, que les pays européens. Comment, en effet, se bien sentir dans la culture et dans les convictions de celui qui vous a asservi pendant des siècles, qui de façon péremptoire continue d'assener ses vérités ? (p. 153).

Ce que l'avocat de Raymond Brandules veut que la cour prenne en compte (il le développera tout au long de sa plaidoirie, pp. 151-154)

1. In *Actes de la recherche en sciences sociales (Sur la sexualité)*, revue créée par Pierre Bourdieu, n° 128, Paris, Seuil, juin 1999, pp. 46-55.

2. Il cite notamment le jamaïcain Henriques, F., *Family and colour in Jamaica*, Eyre and Spottiswood, 1953.

3. Michel Giraud, « Une construction coloniale de la sexualité... », art. cit., p. 49.

4. *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

5. Michel Giraud, « Une construction coloniale de la sexualité... », art. cit., p. 49.

c'est que l'imaginaire des caribéens/antillais reste encore marqué par la conception traditionnelle du mariage en Afrique, c'est-à-dire par la polygamie¹. Sans que la confrontation soit directe, c'est Francine (l'épouse de Raymond Brandules) qui, sur la scène du tribunal, démystifie implicitement un tel discours :

Homme, homme, tu cantonnes ton épouse dans un rôle de maman, elle l'accepte bon gré mal gré. Cela devient son univers à elle, sa fierté, sa raison de vivre... Alors pourquoi donnes-tu une fille à une autre qu'elle ? Pourquoi morcelles-tu le royaume que tu lui as confié ? Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? (p. 165).

« Elle », c'est Magalie la maîtresse de Raymond Brandules et mère d'un « yich bata » (en créole, « enfant né hors mariage ») tandis que Francine, l'instance narratrice, a quatre enfants issus de son mariage avec le même Raymond.

On pourrait observer au passage que Francine se met en scène pour se sentir investie d'un pouvoir (longtemps dénié dans le discours antillais) inscrit dans le signe « royaume » que, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*², Gilbert Durand définit comme la marque de la puissance, ajoutant par ailleurs que tout monarque est « ordonnateur de groupe³ ». Le rôle de mère-femme-de ménage ou de gardienne d'un temple familial sans chef ou « visiting father » (« concubin extra-résidentiel » ou époux absent) se convertit ainsi en image même de la femme insoumise et conquérante de nouveaux droits. Dans le deuxième chapitre du roman où Francine l'épouse de Raymond Brandules est l'instance narratrice, on voit bien en effet que celle-ci se décrit comme insoumise, maîtresse de son destin, en parfaite rupture avec l'image traditionnelle de la femme caribéenne/antillaise et dans une lutte à mort contre la domination masculine (pp. 32-49).

Dans ce contexte, les interrogations de Francine trouvent en creux leur réponse puisqu'elle semble s'insurger contre la polygamie (« Pourquoi donnes-tu une fille à une autre qu'elle ? ») dont l'avocate générale dira par ailleurs — nous l'avons déjà souligné — qu'elle est proscrite dans les sociétés caribéennes / antillaises où le modèle dominant est occidental.

1. Aujourd'hui encore, les ivoiriens du nord de la Côte d'Ivoire, majoritairement musulmans, ont pour coutume (tous milieux sociaux confondus) d'avoir droit à quatre femmes. Quant au Cameroun, il a inscrit la polygamie dans son code civil.

2. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

3. *Ibid.*, pp. 155-156.

La contradiction du discours caribéen sur la famille apparaît ici dans la mesure où les interventions de Francine et de l'avocate générale laisseraient entendre que la monogamie serait un prétexte légal pour maintenir les femmes dans les « chaînes » de la fidélité tandis que la pratique de la polygamie serait un atavisme africain qui légitimerait le multipartenariat masculin.

Au terme de cette étude, nos conclusions voudraient partir d'un constat de Juanamaría Cordones-Cook :

Las culturas africanas que llegaron sobrevivieron transformadas y adaptadas a otras formas culturales : la música, la danza, la comida, el lenguaje y la religión¹.

Cette remarque relative à la survivance des pratiques culturelles noires en Uruguay vaut pour les noirs des Caraïbes où, à la lumière de ce que nous avons développé, la vie familiale fait partie de ces formes culturelles africaines qui se sont transformées au contact de la culture dominante d'origine européenne.

En définitive, nous pouvons dire que la superposition des pratiques culturelles et culturelles coloniales à l'héritage africain brouillent la visibilité de la femme caribéenne au cœur de pratiques de cohésion socio-culturelle et religieuse telles que la Santérie ou le régime matrimonial. Car, l'image émergente des prêtresses dans les poèmes de Baquero ou celle des femmes insoumises dans *Tribunal femmes bafouées* pose des questions dont il ne serait pas inutile d'en repertorier deux, en guise de point final :

1. Retourner à La Santérie originelle (celle de la Regla de Ocha qui omet le baptême chrétien et la représentation des saints catholiques), comme le suggère l'ethnologue cubain Tomás Fernández Robaina², ne permettrait-il aux femmes caribéennes de participer du même corps du sacré ?
2. La monogamie, comme principe fondateur de la famille coloniale caribéenne, assure-t-elle aujourd'hui encore la respectabilité sociale de la femme ?

1. Juanamaría Cordones-Cook, « Hibridez cultural / africanía religiosa en el Uruguay » in *Revista Iberoamericana* (« Literatura Afro-hispánica »), núms. 188-189, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, julio-diciembre 1999, p. 656.

2. Proposition faite par les babalawos cubains et relayé par Tomás Robaina lors d'une récente réunion de l'Institut des Études Cubaines à Miami en 1999.

Ouvrages cités

- ANIMAN, Clément. *Determinismo y libertad en la obra poética del afrocu-bano Gastón Baquero*, Thèse inédite, Université d'Alcalá de Henares (Madrid), 2002.
- BALLANDIER, Georges. *Le pouvoir sur scène*, Paris, Balland, 1992.
- BAQUERO, Gastón. *Poesía completa*, Madrid, Verbum, 1998, pp. 253-258 et pp. 122-123.
- BEYALA, Calixte. *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris, Albin Michel, 2000.
- CORDONES-COOK, Juanamaría. « Hibridez cultural/africanía religiosa en el Uruguay » in *Revista Iberoamericana*, núms. 188-189, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999, pp. 649-669.
- CROS, Edmond. *De l'engendrement des formes*, Montpellier, CERS, 1990.
- CROS, Edmond. *D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, CERS, 1995.
- DELSHAM, Tony. *Tribunal femmes bafouées*, Martinique, Martinique Éditions, 2001.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- GIRAUD, Michel. « Construction coloniale de la sexualité. À propos du multipartenariat hétérosexuel caribéen » in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 128, Paris, Seuil, juin 1999, pp. 46-55.
- GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- GUTIÉRREZ A., Mariela. « La herencia afrocaribeña de Anansi, el hermano araña en Costa Rica » in *Revista Iberoamericana*, núms. 188-189, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999, pp. 519-534.
- HENRIQUES, F.. *Family and colour in Jamaica*, Londres, Eyre and Spottiswood, 1953.
- ROBAINA FERNÁNDEZ, Tomás. « Para una práctica religiosa uniforme », exposé lu lors de la réunion de l'Institut des Études Cubaines (IEC), Miami, juillet 1999.

De l'absence du genre féminin dans le traitement cinématographique de l'invisibilité ou de la nécessité d'imposer une figure masculine pour représenter « l'Homme invisible »

Sylvie Orenga-Aguirre

Lorsque nous nous interrogeons sur le traitement cinématographique de l'invisibilité, nous constatons qu'il concerne pour la plupart des remakes un héros : l'Homme invisible qui, par définition, obéit aux lois du genre masculin (d'autant plus qu'il est écrit dans le roman d'origine de H. G. Wells avec une majuscule).

Ainsi, à partir de la problématique initiale qui est : pourquoi imposer le genre masculin au détriment du genre féminin pour représenter le thème de l'invisibilité, nous pourrions inverser le raisonnement et nous demander : de quelle manière la problématique de l'invisibilité soulève-t-elle idéalement la confrontation des genres Homme/Femme, et plus précisément la volonté de conquête de l'Homme sur la Femme, processus qui répond bien souvent aux attentes du genre fantastique ? Dans cette dynamique conflictuelle, la Femme est d'abord témoin passive et contemplative pour devenir objet : objet de désir, de conquête, de possession face à un Homme actif, épris d'un sentiment de domination qui utilise le pouvoir de l'invisibilité comme le vecteur de la terreur et de la folie meurtrière.

Cette étude est développée à partir de l'œuvre littéraire de H. G. Wells : *L'Homme invisible* ainsi que de son adaptation au cinéma du même nom réalisée par James Whale en 1933.

Dans le film de James Whale, Jack Griffin est un chimiste génial qui vient de découvrir la formule de l'invisibilité. Il est fiancé à Flora dont le père s'avère être également un scientifique. Animé par un besoin de

reconnaissance amoureuse, il décide alors d'expérimenter lui-même la formule pour se rendre invisible. Le parcours de l'Homme invisible ressemble fort à une destruction passionnelle : au départ, simple moyen pour faire valoir ses qualités intellectuelles auprès de sa fiancée, la découverte de la formule chimique de l'invisibilité devient très vite un enjeu sexuel. En effet, la disparition visuelle du protagoniste peut être assimilée à une castration symbolique puisqu'il s'agit pour lui de s'ôter toute apparence visuelle donc toute identité non seulement en tant qu'être humain mais surtout en tant qu'Homme. Cette absence le fait basculer, aux yeux de la fiancée tant convoitée, d'objet d'amour et d'admiration en objet monstrueux et pitoyable. L'invisibilité cesse d'être un vecteur de séduction amoureuse mais le conforte au contraire dans une forme d'impuissance que le héros frustré s'efforcera de combler enpervertissant sa nouvelle condition vers l'exhibitionisme, le viol symbolique et l'élimination finale du Docteur Kemp, le rival amoureux. L'amour, la séduction puis le désir se sont mués en tension, en rapport de force qui poussent Jack Griffin vers l'échec. Échec parce qu'il est invisible mais surtout parce qu'il est Homme.

Le jeu de la séduction dans la quête amoureuse

Dans l'intrigue romanesque de James Whale, la quête de l'invisibilité est uniquement motivée par une quête amoureuse. Reportons-nous à la séquence n° 52, qui décrit la rencontre entre Flora, la fiancée et Griffin, l'Homme invisible. Ce dernier lui avoue :

For you, my darling. I wanted to do something tremendous. To achieve what men of science get lost since the world acame. To gain favour and honor. To write my name above the greatest scientists of all time. I was so pityfull poor. I had nothing to offer you, Flora. I was just a poor stuggling chimist.

Traduit par :

Pour vous, ma chérie, je voulais une chose inouïe. Réussir ce dont les savants rêvent depuis des éternités. Pour obtenir gloire et honneur. Pour placer mon nom plus haut que tous les autres. J'étais pauvre et je n'avais rien à vous offrir, Flora. Moi, simple petit chimiste¹.

Pour l'Homme complexé, il s'agit de plaire, de séduire en accomplissant l'acte du sacrifice de soi pour espérer obtenir, la reconnaissance puis l'union avec l'être aimé. À ce propos, même si dans le roman de

1. *L'Homme invisible*, James Whale, séquence n° 52.

H. G. Wells, l'intrigue amoureuse est absente du récit, le phénomène de transformation ressemble pourtant fort à un acte érotique et amoureux :

I set my teeth, though my skin, my skin was presently afire, all my body afire [...] There were times when I sobbed, and groaned, and talked. But I suck to it... I became insensible, and woke languid in the darkness.

Traduit par :

Je claquais des dents quoique ma peau fut en feu. Tout mon corps était en feu [...] Il y avait des instants où je sanglotais, où je gémissais, où je parlais ; mais je tenais bon... je perdis connaissance, puis je m'éveillai, tout languissant, dans la nuit noire¹.

Or, la beauté sensuelle de l'acte ne suffit pas et le sacrifice est dangereux. En effet, l'affirmation de soi passe, pour un Homme rendu invisible, par sa négation. L'invisibilité, promesse de force et de conquête amoureuse devient donc une faiblesse pour le genre masculin. Notons à ce propos qu'avant la transformation, le héros n'est pas conscient de la dimension destructrice du phénomène. Citons par exemple cette phrase issu du roman de H. G. Wells :

I could be invisible, I repeated. To do such a thing would be to transcend magic. And I beheld, unclouded by doubt, a magnificent vision of all that Invisibility might mean to a man. The mystery, the power, the freedom. Drawbacks, I saw none.

Traduit par :

Je pourrais être invisible ! me répétais-je. Réaliser cela, ce serait dépasser la magie. J'apercevais déjà, dégagé des ténèbres du doute, le tableau magnifique de tout ce que l'invisibilité pouvait représenter pour un homme le mystère, le pouvoir, la liberté. D'inconvénients, je n'en voyais aucun².

De la problématique de la disparition visuelle et identitaire du personnage découle l'idée de limite : limite entre l'être et le non être, l'être et le paraître, l'affirmation ou la négation du sujet. L'échec du héros fantastique montre que l'Homme invisible ne doit pas se définir en terme d'attente, d'espérance, mais plutôt en terme de manque. C'est ce que ressent le personnage masculin dans un instant de lucidité. Il se confie, dans le roman de H.G. Wells, au Docteur Kemp, en ces termes :

Before I made this mad experiment, I had dreamt of a thousand advantages. The afternoon, it seemed all disappointment. I went over the heads

1. *L'Homme invisible*, H. G. Wells, Sans pareils Editeurs, Paris, 1996, p. 158.

2. *L'Homme invisible*, H. G. Wells, *op. cit.*, p. 147.

of the things a man reckons desirable. No doubt invisibility made it possible to get them, but it made it impossible to enjoy them when they are got. Ambition. What is the good of pride of place when you cannot appear there? What is the good of the love of woman when her name must needs be Delilah? [...] What was I to do? And for this I had become a wrapped-up mystery, a swathed and bandaged caricature of a man.

Traduit par :

Avant cette folle expérience, j'avais rêvé tous les avantages du monde. Cet après-midi, tout n'était plus que déception. Je récapitulais toutes les choses que l'homme tient pour désirables. Pas de doute que l'invisibilité me rendit possible d'y atteindre ; mais elle me mettait dans l'impossibilité d'en jouir, une fois que je les aurais obtenues. Pour l'ambition, pour l'orgueil, de quel prix est une place où il ne vous est pas permis de vous montrer? De quel prix est l'amour d'une femme quand elle ne peut s'appeler que Dalila? [...] Qu'allais-je faire? J'étais devenu un mystère habillé, une caricature d'homme, tout en maillot et en bandage!

Le pouvoir de l'invisibilité accentue la vulnérabilité, le corps disparu devient un signe d'aliénation. En effet, les attributs sexuels de l'Homme sont externes, donc visibles, alors que ceux de la Femme, internes, ne nécessitent pas d'être vus pour exister. Provoquer l'invisibilité revient donc à renier ses particularités sexuelles qui caractérisent son appartenance à un genre. La masculinité disparaissant avec le corps visible est donc ressentie ici comme une castration dont la Femme semble être la coupable toute désignée (*Dalila*) car c'est elle qui empêche l'accomplissement amoureux, elle qui frustre et qui déçoit. Le principe de séparation qu'impose le phénomène de l'invisibilité éloigne les genres, les isole pour mieux leur imposer une vie sentimentale avortée car impossible. L'Homme invisible qui ne peut s'accomplir face à la Femme visible cesse alors d'être Homme car il ne peut plus se positionner en tant que prétendant face à son contraire. La métamorphose de visible à invisible impose une déformation, une malformation qui pousse finalement Griffin à se définir lui-même comme une *caricature d'homme*.

Cette problématique a par ailleurs été largement étudiée dans la version de John Carpenter intitulée *Les Aventures d'un Homme invisible* et décrivant l'incapacité de l'Homme à mener à bien sa relation amoureuse à cause de sa nouvelle apparence.

Ce manque, cette faiblesse autant physique que morale demande une vengeance. Elle accentue alors le désir de conquérir la Femme qui devient un enjeu pour Griffin, une victime susceptible d'affirmer sa masculinité.

1. *L'Homme invisible*, H. G. Wells, *op. cit.*, p. 189.

Du désir secret de séduction, la frustration masculine engendre le besoin de domination.

L'Homme invisible utilise alors sa nouvelle condition comme une provocation mêlant exhibitionisme et viol symbolique. En effet, seul son corps est invisible et non pas les vêtements qu'il porte. Pour être totalement invisible, Jack Griffin doit donc être nu. Fuir devant l'Homme invisible revient donc à redouter la nudité masculine et la connotation sexuelle qui s'y rattache. Chaque témoin du phénomène s'improvise alors autant comme voyeur que comme victime potentielle de ce dévoilement impudique.

Le genre féminin comme enjeu sexuel

Plus l'Homme invisible se dévoile, moins il est humain. Sa nudité est tout le contraire de celle, idyllique, d'Adam et Ève avant le Péché originel. L'invisibilité apparaît alors comme une nouvelle possibilité de transgression sociale. Les pensées secrètes de l'Homme invisible sont toutes fixées vers un même but : jouir de l'effroi de l'autre. Citons un passage du roman de H. G. Wells :

The game is only beginning. There is nothing for it but to start the Terror. This announces the first day of the Terror. Port-Burdock is no longer under the Queen, tell your Colonel of Police, and the rest of them. It is under me the Terror ! This is the day one of year one of the new epoch. The epoch of the Invisible Man. I am Invisible Man the first.

Traduit par :

Oui, la partie ne fait que commencer. D'ailleurs, il n'y a pas à dire, il faut qu'arrive le règne de la terreur ; en voici le premier jour. Port-Burdock n'est plus sous la domination de la Reine ; dites-le à votre policier, dites-le à toute la bande : la ville est sous ma domination, à moi, et je suis la terreur ! Ce jour est le premier de l'an I de la nouvelle ère, l'ère de l'Homme invisible. Je suis Invisible I^{er} 1.

Avec cette déclaration, *Je suis Invisible I^{er}*, Griffin se définit comme le pionnier d'un nouveau genre, ni masculin, ni féminin, simplement caractérisé par un adjectif *Invisible* qui porte en lui sa propre négation. L'invisible ne peut en effet exister sans la reconnaissance de son contraire : le visible. En se prétendant appartenir à l'invisible, Griffin avoue implicitement incarner un contraire, un paradoxe à lui seul, un nouvel être ne répondant pas aux exigences génériques habituelles.

1. *L'Homme invisible*, H. G. Wells, *op. cit.*, p. 209.

Ce délire mégalomane et solitaire trouve un écho dans la séquence filmique n° 52 où l'Homme invisible s'exprime devant sa fiancée en ces termes :

Power I said ! Power to walk into the gold void of the nations. Into the secret of kings, into the Holly of hollies ! Power to make multitude run and squeal in terror. By a touch of my little invisible finger. Even the moon is frightened on me. Frighten to death. The whole world is frightened to death.

Traduit en français par :

Le pouvoir, le pouvoir d'entrer dans les réserves d'or des nations, dans le secret des rois, dans le Saint des Saints ! De maintenir les multitudes dans la terreur. Par un seul geste de mon petit doigt invisible ! La lune elle-même a une peur folle de moi. Le monde entier a peur de moi¹.

Le complexe de l'Homme se dévoile, ce dernier s'octroie des pouvoirs magiques (*entrer dans le Saint des Saints*) capables de conjurer les mauvais sorts, fussent-ils féminins. Il s'ordonne une ligne de pensée dont l'objectif est clair : s'imposer par la force (*Pouvoir*) dans une logique de rivalité destructrice et mysogine pour revendiquer sa puissance de mâle à la fois dominant et dominateur.

L'Homme désire vaincre car il a peur de la Femme qui lui renvoie sa propre image : face au genre féminin, le processus de rupture primordiale qu'impose l'invisibilité agit alors comme un philtre castrateur que l'Homme comble en redoublant de violence autant physique que verbale. À ce propos, il est important de noter que le rôle de la Femme dans le genre fantastique des années trente se résume souvent à un rôle secondaire, la Femme n'étant présente que pour valoriser les propos et les actions de l'Homme. Elle écoute, s'effraie, pleure, s'enfuit mais ne possède pas de réel pouvoir de décision. Déjà invisible diégétiquement, elle est donc le miroir idéal de l'Homme, qui, même s'il est invisible physiquement, n'en demeure pas moins le personnage principal de l'histoire, le détenteur d'une virilité qui, bien que remise en question par l'Homme lui-même, n'est pas moins présente.

Ce despotisme écrasant, ce rejet envers tout ce qui n'est pas lui, pousse l'Homme invisible à tuer et même à violer de manière symbolique, comme une dernière revanche envers le genre féminin qui l'a poussé à la faute, autrement dit à l'abandon de ses particularités génériques. Citons à ce propos la séquence n° 56 du film de James Whale où nous voyons l'Homme

1. *L'Homme invisible*, James Whale, séquence n° 52.

invisible, uniquement vêtu d'une paire de pantalons, poursuivre en courant une femme hurlant dans la nuit. L'élément vestimentaire est bien sûr choisi ici pour évoquer les membres inférieurs de l'homme, ses attributs sexuels autant que ses pulsions physiques. Notons tout de même que la séquence est dédramatisée par le fait que l'homme fredonne une chanson et qu'il n'a pas l'air très pressé de rejoindre la dame. Ce que le cinéma des années 30 n'a pas osé montrer, le cinéma de Paul Verhoeven *Hollow Man* (traduit en français par *L'Homme sans ombre*), réalisé en 2000, n'a pas hésité à le décrire de manière explicite. Nous assistons en effet dans ce film à une scène de viol à l'encontre d'une voisine que l'Homme invisible espionne longuement avant de passer à l'acte. Le plaisir du voyeurisme lié au désir incontrôlable de possession ne trouve d'assouvissement que dans l'agression, la vampirisation de l'autre comme une illusion d'exister encore.

Cette poursuite construite autour de l'allusion au viol, trouve un écho à la séquence n° 30, lors d'un entretien entre l'Homme invisible et le Docteur Kemp. La discussion s'anime, Griffin se lève et menace Kemp de se déshabiller, de se mettre à nu, ce qui est ressenti par Kemp comme un danger, une provocation effrayante. Le corps de l'homme est ici une anormalité, le montrer relève d'un exhibitionisme aussi terrifiant que fascinant. L'invisibilité lié à la nature de l'homme s'impose comme la représentation de la libération des instincts sauvages inavoués et inavouables face aux contraintes sociales ou morales.

L'amour fou entre l'Homme invisible et la Femme visible donc inaccessible prend finalement tout son sens lorsque Jack Griffin tue son rival amoureux, le Docteur Kemp, à la séquence filmique n° 68. Il le ligote, le baillonne pour le précipiter ensuite dans sa voiture du haut d'une falaise. En agissant ainsi, il réduit Kemp à l'impuissance, il lui fait subir ce que lui-même a subi, il l'élimine enfin pour posséder Flora de manière exclusive.

La femme est objet de convoitise car il y a confusion entre son être et ce qu'elle représente. Le genre féminin est illusion, double, reflet visible du genre masculin évaporé. Dans cette perspective, la conquête de la Femme devient un enjeu terrible pour l'homme en quête d'identité. Face à l'invisibilité, la femme est figée, elle est un modèle sur lequel l'Homme fixe ses fantasmes de possession et de masculinité. Nous sommes dans l'optique de la possession exclusive où la Femme-objet est une proie passive car fétichisée reléguée à la fonction d'être inanimé et soumis. Il semblerait qu'à l'instar de l'Homme qui perd son apparence visuelle, la Femme doit oublier à son tour toute identité, tout pouvoir de décision, qu'elle doit se minéraliser pour pouvoir former à nouveau avec l'Homme un couple

presque parfait. Deux invisibles renaissent. La Femme, miroir à fantômes de l'homme, n'offre pourtant qu'une image incomplète et pourtant complémentaire d'une destruction annoncée.

La séquence n° 78 du film de James Whale clôture le récit en offrant une dernière rencontre amoureuse entre Flora et Jack Griffin. La jeune femme redevient le témoin bienveillant de l'agonie de l'Homme. Griffin lui déclare alors juste avant de mourir :

I wanted to come back to you, my darling. I medled in things that men must leave anone.

Traduit en français par :

Je voulais vous revenir ma chérie. Mais j'ai échoué. Je me suis attaqué à des mystères intouchables¹.

Le constat final est celui d'un échec. Pourtant, la mort permet à Griffin de redevenir visible et à Flora de pleurer sur son corps dans une forme de communion qui marque le retour à une certaine normalité. Le processus de l'invisibilité sert idéalement le clivage des genres Homme/Femme car il traduit de manière extrême la dynamique de la domination de l'Homme sur la Femme à travers l'évolution destructrice d'une relation amoureuse. L'invisibilité représente, sous une forme fantastique et spectaculaire, la mise à nu (au sens propre comme au sens figuré) d'un Homme pour une Femme, face à une Femme et contre une Femme. Le genre féminin devient le substitut physique, le double convoité par l'Homme, l'illusion d'une présence qui prolonge celle d'une survie identitaire. Dans ce jeu de substitution, l'idôlatry puis la haine sont les conséquences directes du désir de s'appropriier l'autre. Le phénomène se mêle, le désir inconscient de substitution nous renvoie à la confusion des genres qui peut provoquer une ultime fusion et générer une forme de réconciliation.

Le genre féminin a été traité une fois dans le cinéma de l'invisibilité avec l'adaptation d'Edward Sutherland réalisée en 1940, *La Femme invisible*. À l'image des grands mythes fantastiques qui ont presque tous eu leurs doubles féminins : de *Dracula* (*Les Maîtresses de Dracula* de Terence Fisher en 1960) au *Docteur Jekyll* (*Docteur Jekyll et Sister Hyde* de Roy Baker en 1972), en passant par *Frankenstein* (*La fiancée de Frankenstein* de James Whale en 1935), *La Femme invisible* répond cependant plus à un effet de mode qui consiste à conjuguer les thèmes récurrents au féminin plus qu'à une véritable volonté d'analyser les enjeux de l'invisibilité. En effet, dans cette adaptation, même si l'utilisation de la formule

1. *L'Homme invisible*, James Whale, séquence n° 78.

est motivée par un désir de revanche amoureuse, les interrogations existentielles liées au phénomène sont étrangères au récit, ce qui dénature complètement le sujet. Or, face à la question de la place du genre féminin dans le traitement cinématographique de l'invisibilité, il aurait pourtant été intéressant qu'un film bouleverse les valeurs établies par le genre fantastique en créant un Homme invisible enclin à accepter sa nouvelle condition d'Homme évaporé au profit de la Femme. L'invisible de l'Homme aurait alors provoqué l'apparition de la Femme dans un genre qui l'a trop souvent reléguée au rang de figurante.

Un Homme n'est Homme que par rapport à la Femme, l'un n'existe que grâce à l'existence de l'autre. Or, l'invisibilité aliène cette complémentarité des genres puisqu'elle transforme l'Homme en un monstre androgyne qui n'a d'identité et de caractéristique que par le fait même qu'il est invisible donc étranger à la normalité qui définit les espèces selon une différenciation sexuelle. Ici, il n'existe plus de distinction car il n'y a plus de moyen de comparaison. Le combat de l'Homme invisible est donc double : d'abord s'imposer en tant qu'être humain au sein de la société pour pouvoir ensuite prouver ses valeurs masculines face à la Femme.

Ainsi, à la question de la place du genre féminin dans le traitement cinématographique de l'invisibilité, nous avons vu qu'un tel phénomène révélait la différenciation des genres comme une distinction avant tout sexuelle. Le processus ne pouvait alors s'adresser qu'à un sujet masculin puisque l'expérience est considérée pour l'Homme comme une dépossession de soi en tant que mâle, autrement dit en tant que personne appartenant au genre masculin devenu subitement un individu émasculé dans un premier temps, puis une personne révoltée redoublant d'actes violents (voix, gestes, meurtre) susceptibles de confirmer sa virilité. Griffin, en perpétuelle quête de lui-même, est affecté par ce morcellement ce qui en fait un Héros fantastique par excellence capable à la fois d'incarner l'étrangeté tout en effrayant le public par sa puissance physique demeurée intacte. La force corporelle doublée d'une menace phallique peut alors répondre aux attentes d'un public fasciné et assouvir ainsi son désir de spectaculaire.

Par l'éventail de ses perversions, le genre fantastique donne en effet à voir au spectateur ce qu'il n'oserait faire ou subir. Le succès, pour le spectateur avide de monstrueux et d'exceptionnel, est souvent très proche de l'attrait érotique où le frisson de la terreur est aussi un plaisir. Délices de l'horrible, des perversions et des transgressions où le travestissement du genre masculin se complaît dans les méandres du genre fantastique.

Il limité, elle l'imitée

Gérald Larrieu

Institut de Recherche Etudes Culturelles

Je dédie cette communication à la gigantesque et pesante sculpture en bronze de Louise Bourgeois qui, postée au pied du Guggenheim à Bilbao, posée à l'opposé de l'entrée principale, face au Nervión, tourne le dos au musée. Elle s'intitule Maman, ses longs bras qui étreignent le sol évoquent la protection démesurément étouffante et, étrangement, peu nombreux sont ceux qui osent s'aventurer à passer sous les jambes, les cuisses, les hanches ou sous ce ventre en forme de rets rempli de lourds œufs de marbre, peu sont ceux qui franchissent les limites virtuelles fixées par les huit longues pattes tentaculaires... de cette immense araignée.

De moi sans trêve cela se détache, Je ne veux pas partir,
j'attends, je tarde, mais la hâte est dans toutes mes limites,
elles se ruent et déjà sont là-bas.

Narcisse, Rainer Maria Rilke

Lorsque Molina (protagoniste de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig) se fait une toile, il ne projette pas seulement ses *phantasmes*, il n'est pas seulement le rétiaire au trident qui jette son filet sur Valentín ; ses projections sont des protections qui lui permettent l'introjection d'un espace qui n'est plus circonscrit aux limites de son seul moi, de son seul discours...

L'atoll

L'espace dans lequel évoluent les deux protagonistes est quasiment confiné aux seuls murs de leur cellule, Molina en sortira physiquement définitivement à la fin du roman (chapitre 15) et trois fois pour se rendre au bureau du directeur (chapitres 8, 11 et 14). Quotidiennement les deux

co-détenus se livrent à des excursions hygiéniques dans un espace « extérieur » (douches, toilettes, eau) et pour ce faire, doivent sacrifier au rituel du sésame : « pedir puerta ». Cet espace, comparé par les prisonniers eux-mêmes à une île déserte, consciemment, dans les dialogues (*EB*, 1976, p. 206) ou inconsciemment dans le délire final de Valentín (p. 284) devient obsessionnellement métaphorique dans tous les films racontés par Molina où il est question de plage, de mer, de port, d'îlien. Dans le deuxième film narré (le film nazi) l'île est mise en scène dans tout ce qu'elle a de plus factice, les palmiers sont en papier, la mer en tissu et la lune en paillettes. Dans le premier film *Cat People*, l'île qui semblerait absente est en fait un « corps de femme », (selon les paroles de Valentín dans son délire final), au milieu d'un bassin, en sous-sol (p. 39). Ces quatre hauts murs remplis d'eau font étrangement penser — en creux — à la cellule elle-même parce que la protagoniste ne peut pas en sortir puisque « una sombra va como *escurriéndose* por los bordes » (p. 40) (je souligne). Sa situation en sous-sol renvoie doublement au monde des idées.

Les personnages de la fiction première sont obsédés par l'eau, eau reçue à l'extérieur du corps (pour se nettoyer, pour la douche) ou à l'intérieur de celui-ci (le thé, le maté, la camomille). Cette obsession transparait dans le langage, consciemment : « Es... como si la mente segregara sentimiento [...] como una canilla mal cerrada. Y esas gotas van cayendo sobre cualquier cosa, no se las puede atajar [...] porque están rebalsando ya el vaso que las contiene » dit Valentín (p. 47), ou peut-être de façon plus inconsciente : outre l'exemple signalé plus haut, Molina parle de « silueta llovida » (p. 57) lorsqu'il décrit une actrice et Valentín est « sediento de que haya una justicia » (p. 183) — les exemples ne s'arrêtent pas là —. Valentín, à la fin du roman, nous confie d'ailleurs que « siguiendo la dirección del agua seguramente se podrá llegar hasta donde desemboca » (p. 283).

Les espaces seconds sont suscités par une parole de convention. Grâce à un jeu de perspective (qui n'est pas sans rappeler cette lune formée elle-même d'un assemblage de paillettes rondes et réfléchissant la lumière) l'espace premier est démultiplié et projeté (sic) au-delà de lui-même en une diffraction d'espaces seconds qui, bien qu'étant des espaces seconds, n'en offrent pas moins une infinité de détails en contradiction avec l'extrême dénuement de la cellule originelle. Par un jeu de successions spéculatives telle la technique kaléidoscopique, le microcosme cellulaire n'est plus que le lieu ouvert d'un vaste univers, celui des représentations mentales. Ce lieu presque hermétiquement clos renforcé par l'absence totale de fenêtre (de focalisation, de narrateur), sans aucune perspective, renvoie les personnages aussi bien que le lecteur à leurs propres limites mais

est transcendé par des projections intérieures qui font voler en éclats cette réduction à claque-mur. Des distances sont franchies qui délivrent aussi bien les personnages de leur enfermement que le propre lecteur de la monotonie d'un huis clos.

Ce roman nous plonge dans les eaux troubles de la mise en scène d'un monde intérieur, psychique, conceptualisé comme un espace dans lequel il nous est donné de pénétrer par effraction, une intrusion dans la sphère du soi : l'espace du dedans, l'intime, le monde intelligible d'une âme : « Mirá las sombras que echa el calentador. » dit Molina à Valentín, « Sí, yo siempre las miro, ¿vos nunca las mirás ? » répond l'intellectuel au sensible qui se fait son cinéma : « No, no me había dado cuenta. » (p. 185). Ce réchaud qui réchauffe renoue avec un monde primitif d'ombres projetées sur les murs d'une cellule qui ne serait donc que la représentation de la « prison de l'âme » platonicienne d'où il convient de s'extirper péniblement pour ne pas prendre les ombres pour du réel. Ombres qui ouvrent d'ailleurs *El beso...* avec le film *Cat people*, le seul vraiment identifiable de la série de ceux qui sont racontés et qui « se sert exclusivement des jeux de lumières, d'ombres et de nuances pour susciter l'effroi chez le spectateur » (Strauven). Ce film de Tourneur cite dans ses dernières images un vers de John Donne extrait du cinquième de ses *Sonnets Sacrés* : « Le monde où je vis est en deux parties et les deux parties doivent mourir », vers qui renvoie aux deux parties que sont le corps et l'esprit. Sous la plume de Manuel Puig, comme dans la citation tronquée du film, ces deux parties pourraient tout aussi bien se référer au masculin et au féminin qu'illustre également *Cat people* qui « affiche clairement la source de l'inquiétude qui hante les personnages ; c'est la peur de leur propre sexualité. » (Strauven). Espace métaphorique explicité maintes fois dans les interviews de l'auteur et repris dans la huitième note « la "mujer" que cada hombre lleva encerrada en los calabozos de su propia psiquis » (p. 200), notes qui, d'évidence, dans *El beso* sont les pilotis de la construction fictionnelle.

L'image de l'atoll n'est donc pas ici qu'un simple jeu de mots, sa définition est la suivante : « Ile corallienne ou madréporique située en pleine mer et qui est formée d'un anneau de terre émergé entourant une lagune » (*Robert*, 1986, p. 122) ; « tengo como una laguna en la cabeza... » (p. 157) sera la dernière phrase de Molina dans la première partie du roman, personnage circonscrit par une eau de mère, prisonnier d'une circularité vitalement dépendante, et qui va recréer le même schéma à l'intérieur de la cellule parce qu'en mal de mère (Stoller, 1973, p. 225).

Bel il en mère : Molina

Molina est à bien des égards un Toto (protagoniste de *La traición de Rita Hayworth*) adulte, leurs caractéristiques sont identiques. L'union fusionnelle avec la mère est présente à longueur de pages « Éramos muy unidos » (p. 42) à tel point que les deux ne forment qu'un dans un double mouvement d'introjection (« conmigo » signifie pour lui « con mi mamá y yo » (p. 76)), et de projection (« la cara de mi mami y la cara de él » (p. 113), « vos y mi Mamá » (p. 265)). Ce retour à la source abolit chez le personnage toute notion de limite (Rosolato, 1976, p. 24) : il n'a jamais trouvé son bord de mère, il reste enveloppé en elle, ce qui entravera le développement de son Moi et entraînera des perturbations quant à son identité de genre, puisqu'il sentira en lui-même une part de la féminité de sa mère (Stoller, p. 225). Ces projections dans l'espace romanesque de situations imaginaires sont vraisemblablement alimentées par l'expérience des obsessions de l'auteur qui explore en même temps qu'il s'en libère ses propres difficultés d'existence qui de ce fait lui échappent, cessent de lui appartenir et deviennent nôtres. Cet univers fictionnel arrangé à dessein est peuplé de correspondances et de symboles qui émergent parfois à la manière de récifs coralliens formés de la concrétion de particules identitaires élémentaires. Molina est (hait) tellement sa mère, la mère, qu'il va recréer dans l'univers cellulaire cette dépendance avec Valentín qui passera par tous les stades psychanalytiques de formation. Se faire une toile est ici à la fois tisser un cocon de protection en attendant le retour non pas *de* la mère mais *à* la mère, c'est en même temps y enfermer l'autre avec soi.

Un homme à la mère : Valentín

Puisque la mère exclusive de Molina est avant tout nourricière « no quiere que nadie que no sea ella me traiga comida » (p. 127), Molina sera la mère nourricière de Valentín. Dès le chapitre deux, première réplique, Valentín a la reconnaissance du ventre : « Cocinás bien. » (p. 33) mais c'est lorsqu'il tombera malade qu'il sera à la merci totale de Mamá Molina qui non seulement va l'alimenter mais aussi le dorloter, lui parler comme à son petit : « cagón que sos » (p. 145), « Ya estás quedando bien limpito » (p. 146) ; et si le message n'est pas assez clair il va même jusqu'à déplorer : « Lástima que ya no me quede talco » (p. 146). Valentín, en conflit œdipien avec sa propre mère, va pouvoir trouver là une mère de substitution.

Mais, la régression de Valentín à une dépendance maternelle bien moins physique et beaucoup plus affective (donc insidieuse) était déjà

en branle, par l'injection distillée d'un venin autrement plus puissant, le pouvoir hypnotique et manipulateur de la narration des films par Molina.

Le chant de la sirène

La pénétration du poison commence vraisemblablement avant le début de l'action. Fasciné et dominé par le pouvoir incantatoire, Valentín pose de nombreuses questions, dès le premier chapitre. L'appétit de ce nourrisson avide est insatiable : « *seguí un poco más* » (p. 32) demande-t-il à Mamá Molina avant de s'entendre essuyer un refus : « *Un poquito no más, me gusta sacarte el dulce en lo mejor* » (p. 32). Dès le début, ce « dulce » qui fait écho au « dulce de leche » qui viendra plus tard, c'est le sein que Mamá Molina refuse, « mère comme source de gratification, source d'identité » (McDougall, 1973, p. 412). Ce n'est que dans les dernières pages, lorsqu'il perd sa conscience, que Valentín entend clair : « *yo en la celda no puedo dormir porque él me acostumbro a contarme todas las noches películas, como un arrorró* » (p. 285). Chapitres faisant, c'est la même toile de signifiants inconscients, tissée finement par Molina (« *Molinado o moli-naje : Operación que tiene por objeto dar al hilo de seda cruda la torsión necesaria para las diversas aplicaciones a que se destina.* ») (Larousse, 2001, p. 680), qui servira en un premier temps à bercer Valentín, et en un deuxième, après avoir subi un traitement retors de torsion et de distorsion, à l'enserrer complètement dans les filaments paralysants. Valentín accroc(hé) aux toiles a peur du vide : « *no te calles, no me dejes en suspenso* » (p. 76), il lui faut un filet pour ne pas tomber, il a besoin de liens.

L'araignée de mère

Ces liens c'est Molina qui va les tisser en vidant son ventre d'une substance visqueuse, il se défile et se dévide en racontant une histoire. Narrar l'histoire c'est se séparer d'elle (Prokhoris, 2002, p. 272), c'est s'alléger en quelque sorte en une activité narcissique : le reflet n'est pas simplement à un premier degré l'identification aux personnages, « *s'entendre* est [...] une activité spéculaire puisque bâtie sur un dédoublement où *le sujet se reconnaît le point de départ d'une stimulation perceptuelle instantanée* en pouvant reproduire exactement des sensations, des sons, issus de l'objet » (Rosolato, p. 29), et « *Si la parole est médiation entre corps et langage, corps à corps psychique, la parole est psyché.* » (Green ; 1976, p. 110). Les films racontés par Molina sont, avant toute chose, des « machines à opérer des transmutations, le simple fait d'en faire un récit sera encore et

toujours une métamorphose » (Prokhoris, p. 100). Molina transforme du vu et entendu en parole de convention pour susciter à son tour des images kaléidoscopiques, un jeu changeant de miroirs réfléchissants. Molina est raconteur et raconté, parlant et parlé à la fois.

L'arsenal

Molina se raconte en racontant ses films, c'est une pièce à l'intérieur de la pièce qui se joue (fiction 1 et fiction 2), « L'histoire est devenue l'histoire d'une histoire, une sorte de version de second ordre du scénario originel du fantasme » (Prokhoris, 2002, p. 117). Lorsque Maryse Vich-Campos dit que « L'analyse et la comparaison des six films du roman feraient apparaître facilement un contenu identique » (*Les cahiers de Fontenay*, n° 26-27, p. 112) nous irons plus loin et dirons que ce sont absolument les mêmes fragments de verres colorés et mobiles qui reproduisent des combinaisons différentes grâce aux angles spéculaires manipulés par le personnage. Les éléments dont il dispose souffrent de principes transformationnels, ils sont combinés, déplacés, altérés, réarrangés, substitués, ajoutés et transformés dans une même structure de base.

L'habile Molina, narrateur délégué, qui change de scénario à chaque film, gagne chaque fois davantage en focalisation. Qui (y) voit (clair) ? d'abord celui qui parle (et donne à voir à son tour. Un fameux tour de passe-passe !). Molina perlabore, il dénoue les nœuds signifiants qui sont en cause dans le processus psychique de résistance, il passe et repasse par certaines émotions et gagne en point de vue à partir d'une diversité d'angles. « Telle une partition de musique, une perlaboration impliquera le retour de ce qui était là au début » (Leader, 2001, p. 43).

Il se reconnaît, il se connaît, il renaît grâce au travail symbolique qu'il opère sur soi-même. Cette répétition est le contraire d'une aliénation car chaque fois qu'il raconte il établit de nouveaux liens, il démêle ses fils enchevêtrés, les mêmes fils qui lui serviront à enlacer Valentín qui, perdu, confie : « No sé si te ha pasado, que sentís que te estás por dar cuenta de algo, que tenés la punta del ovillo y que si no empezás a tirar ya... se te escapa » (p. 43) à un Molina, maître ès fils, qui lui rétorque : « Pero si se le enreda la madeja, niña Valentina, le pongo un cero en labores. » (p. 43).

Le jeu de Molina consiste à se raconter sans dire « je », à exprimer son désir dans une relation où ce « je » est absent (Prokhoris, 2002, p. 121) et cède la place à un « il » ou plus souvent un « elle », (c'est bien par un : « A ella se le ve... » (p. 9) que commence le roman), un genre bien plus directement marqué où peut s'exprimer pleinement sa grammaire du fan-

tasme (Leader, 2001, p. 114), comme elle s'exprime lors de la réélaboration des films, comme elle s'exprime lors de la métamorphose première du vu-entendu en paroles écrites.

De tous les films racontés, comme nous l'avons signalé, seul le premier est véritablement identifiable, il est là pour nous livrer la lecture des autres films, la lecture du roman et la lecture de l'œuvre écrite de Manuel Puig et l'on fait peut-être fausse route lorsque l'on cherche absolument à les identifier, ces films : ils sont faits de bric et de broc, de récupération, ils sont montés par notre Robinson de fortune (la technique n'est pas sans rappeler l'anecdote du film de l'argentin Alejandro Agresti *El viento se llevó lo que* où les films ne sont pas montés dans l'ordre). De la fiction fabriquée d'abord pour se comprendre et ensuite pour faire se comprendre l'autre, pour séduire.... Molina c'est Toto de *La traición de Rita Hayworth* mais c'est aussi Ana de *Pubis Angelical* et Glawdys de *The Buenos Aires Affair*, et bien d'autres personnages encore, c'est le Puig ordonnateur suprême : « recogiendo [...] los deshechos que había dejado la marejada sobre la arena [...]. La obra era ésa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma. Ésa era la obra... » (Puig, 1989, p. 108). Le projet conscient est bien là, mais cet art de récupération va sûrement beaucoup plus profond, tisse bien plus fin que ne l'ont vu jusqu'à présent la plupart des critiques et échappait peut-être à l'auteur lui-même, car la première grammaire est bien celle que nous offre ce produit fini qu'est en fait le roman qui n'est que la fractale d'un ensemble.

L'écho du coquillage

La parole de Molina est le double reflet prismatique de celui qui la dit et de celui qui l'entend, de celui qui l'écrit et de celui qui la lie, « elle est *parole plurielle*, tendant au-delà de l'Un et de l'Autre vers le Neutre, où chacun pourrait se reconnaître. La parole n'est donc ni narcissique ni objectale et encore moins objective, mais elle est tout cela à la fois dans son aspiration à la neutralité » (Green, 1976, p. 111).

N'entre pas qui veut dans le système de signes de Molina : « cuando yo digo loca es que quiero decir puto » (p. 67) doit-il même préciser à Valentín alors qu'il parle de sa propre vie, un Valentín pourtant rompu aux langages cryptés (« Todo esto es clave » (p. 138) mentionne-t-il lorsqu'il déchiffre la lettre reçue), seulement la psychanalyse de comptoir de ce dernier est trop superficielle pour démêler les codes d'un encodeur beaucoup plus fort que lui : l'inconscient de Molina. Tous les films mettent en

scène des clés et des serrures, (et les clés servent avant tout à fermer), des voiles et des rideaux (qui occultent), des cages et des lieux clos. Molina est parfois conscient de sa manipulation : « Yo qué sé si la casa era de la madre, yo te dije esto porque me gustó mucho » (p. 24) mais souvent elle lui échappe et file lors des trop nombreux oublis, preuves du refoulement : « no me acuerdo » (p. 80), « la memoria me falla » (p. 18), « no sé bien cómo sigue » (p. 12) et le perfide « te la cuento deshilvanada » (p. 38). « Le refoulé, ce refoulé qui finit toujours par faire retour, ne serait-il pas en définitive l'autre sexe ? » (Pontalis, 191976, p. 26). Lorsque sa grammaire du fantasme lui échappe c'est lui qui en réchappe par un lent travail de fond qui petit à petit libérera ces nœuds et fera remonter à la surface ce langage enfin déchiffré.

Le langage dans *El beso...* est une obsession, tous les langages. Le langage visuel qui échappe parfois à Valentín, le langage référentiel de Molina « ¿Quién es Sparafucile ? » (p. 25) « —Jan Randolph. —Nunca la oí nombrar. » (p. 49), « ¿Qué es el strass ? » (p. 57), comme le langage de la femme transylvaine à Irena dans le premier film, le langage d'Irena à l'analyste, le langage entre Molina et sa tante qui échappera à la fin du roman à la police lorsque celui-ci lui demandera pour déjeuner de la « calne de leones » (p. 270) — pas si loin que ça de la panthère ! — qui, quelques lignes plus loin, s'avéreront être des « canelones » et la police à l'affût d'un chiffrage quelconque à bien raison de se méfier : « Todo parece ser simple jerga infantil pero recomendamos atención » (p. 270) car ce langage d'association libre qui n'a plus de limite, illogique quant au sens mais obéissant à la logique grammaticale quant à ses syntagmes peut vite devenir indéchiffrable, surtout lorsque l'encodeur en a lui même perdu la clef (nous en avons tous fait l'expérience ou les frais). Les éléments ont une capacité infinie à se substituer les uns aux autres et « l'aspiration au sens bricole à toute vitesse des vraisemblances » ; ces « mots qui organisent l'univers existeront tout autrement que selon l'usage prescrit » (Prokhoris, 2002, p. 340), « dans cette incessante reconstruction à l'aide des mêmes matériaux, ce sont toujours d'anciennes fins qui sont appelées à jouer le rôle de moyens : les signifiés se changent en signifiants, et inversement. » (Levi-Strauss, 1962, p. 35). Alors, ce langage se noue non comme un nœud marin mais comme un nœud pas si *coolant* que ça pour entortiller le petit d'homme du dehors, pour l'embobiner au dedans. « D'un certain point de vue, on peut considérer le développement de l'enfant comme l'histoire complexe du langage s'imposant au corps » (Leader, 2001, p. 163) et « Le débat sur le genre nécessite de porter attention aux effets du langage et aux systèmes de signes dans la construction de la sexualité. » (*Ibid.* p. 94), de l'identité.

La boussole

La première toile c'est celle dans laquelle Molina est captif, les « *partículas rétiiformes* » de Newton qui désignent un corps comme une chaîne de particules prises dans un filet (*Ibid.* p. 218), celui de l'appartenance à un sexe. À son corps défendant il devra en briser les mailles car il arrive dans un symbolique où les rôles sont déjà répartis : toi, moi ; à toi, à moi — elles sont nombreuses les occurrences sur l'appartenance dans *El beso...* ! — ; l'un, l'autre ; Physis, Psyché ; homme, femme ; masculin, féminin : un ordre sexuel *taxinommé* c'est-à-dire pensé, classé, ordonné, limité, sexué : l'alter, l'hétéro, le méta. Hormis l'appartenance claire, point de zone d'ombre, d'eaux troubles parce que « L'hybride menace de l'intérieur : il faut choisir, obligatoirement, un sexe, et le signifier clairement. » (Pouchelle, 1973, p. 65) tout ce qui n'est pas normé sera obligatoirement exclu, l'hybris menace d'anarchie, ignore les lignes de démarcation, les limites.

Presqu'il

Comment aller de l'avant, alors que tout est assigné ? L'échappatoire, à défaut de mieux, c'est le monstrueux, le composite. Ce qui fonctionne ici c'est le bord à bord, le côte à côte (Molina et Valentín), la comparaison : « *soy como una mujer* » (p. 35) (je souligne), et ce qui ne marche pas c'est le deux en un, le fondu enchaîné puisque la zone intermédiaire, le lieu sans limite n'existe pas. Nous vivons dans la contiguïté, dans ce que Bataille appelle la discontinuité et en même temps la nostalgie d'une continuité perdue qu'une seule circonstance peut réveiller : « Il semble à l'amant que seul l'être aimé peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus » (Bataille, 1957, p. 27) ; ce que Molina verbalise par deux fois, (après la relation sexuelle) : « *me pareció que yo no estaba acá, ...ni acá, ni afuera...* [...] *Me pareció que yo no estaba... que estaba vos sólo. [...] O que yo no era yo. Que ahora yo... era vos.* » (p. 222) et « *cuando estás acá [...] ya no soy yo. [...] aunque vos estés en tu camita, tampoco soy yo. [...] cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer* » (p. 238). Dans la fusion qui s'opère avec Valentín, Molina ne sait plus où il est « *...ni acá, ni afuera...* » il n'est plus dans le topique mais dans l'utopique (une espèce de *terra incognita*) il n'est plus : « *ni hombre ni mujer* » mais un autre être : « *soy otra persona* », il a perdu la notion de limite, il n'est plus corps en soi, il est hors de soi, hors identité (de *idem*), hors sexe, il ne vit plus dans une mitoyenneté, il baigne dans des eaux qui ne sont plus territoriales, une espèce de sentiment océanique

identitaire (Freud, 1971, p. 10). La seule chose qui faisait écran c'était la « vraie vie » (la fiction 1) et c'est grâce à ses nombreuses séances (sesiones) et projections (proyecciones) analytico-cinématographiques — les spéculations successives — qu'il a pu transcender l'espace restreint dans lequel il était emprisonné : un genre qui ne correspondait pas à un sexe, un corps à un esprit. Molina ne dépend plus d'autrui ni de lui-même, il n'a plus ni limites ni limitations, l'intérieur c'est les autres, mais ce déni a un prix, la psychose ou la perversion : « nier cette indépendance va dans le sens de la mort » (McDougall, 1973, p. 417). Molina ne reproduira pas, il se bricolera une personnalité avec ce qui existe déjà : les moyens du bord, il « rassemble [...] les fragments épars d'identification de survie » (Prokhoris, 2002, p. 320) en Robinson qui affronte une « nature qu'il domine avec ses seules ressources. » (Rosolato, 1976, p. 15).

Corps et biens

Valentín, prisonnier de corps lors de sa régression à un état infantile est aussi prisonnier par sa psyché, embobiné qu'il est par les récits de films de Molina qui a tissé un espace de transition (Leader, 2001, p. 225) grâce à des phénomènes verbaux (« el arrorró »). Le pouvoir de la parole, lié à l'affect est tout aussi important que le pouvoir de la dépendance physique car tout autant que lui il abolit les limites : plus de dedans, plus de dehors. Ce retour à une symbiose originelle le ramène à l'origine d'un conflit : l'Œdipe, il retourne au ventre maternel, il abolit toute séparation, il fusionne avec une mère primitive. Molina, lui, réduit son objet à son bon plaisir grâce à la fascination hypnotique qu'a exercé son récit, il n'est plus assujéti, même pas au langage, il passe de la mère aimante à la mère amante. Dans deux scènes, celle de la toilette et celle de la relation sexuelle le langage utilisé est exactement le même. La toilette : « primero date vuelta que te limpio [...] esperá un ratito [...] me mareo [...] Probá despacio [...] quedate tranquilo [...] A ver... levantá un poco para allá. Así... [...] Abrí un poco más las piernas... Así [...] Callate... » (pp. 145-146). La relation sexuelle : « Callado es mejor. [...] Despacio [...] me duele [...] Esperá, no, así es mejor, dejame que levante las piernas. [...] Despacito [...] Así » (p. 221). L'Œdipe est reconfiguré, réinventé, réapproprié dans une relation duale en l'absence apparente du père (pas de narrateur), un simulacre qui renverse le modèle. Si Valentín est le fils et l'amant Molina est en même temps la mère et l'amante, la mante : celle qui dévore, celle qui désire prendre l'objet au-dedans de soi : « le concept d'introjection n'est que celui d'incorporation : le fantasme de prendre quelque chose à l'inté-

rieur de son corps. » (Leader, 2001, p. 221). Mais ce cannibalisme signifie qu'il a lui-même effectué un chemin en sens inverse, sa psyché s'est suffisamment développée pour appréhender un objet partiel, il s'est détaché de sa propre mère (Stoller, 1973, p. 220). « Ces mouvements d'identification ne sont pas de dociles imitations d'un autre pris pour modèle [...] mais des mouvements d'absorption de bouts de l'autre, des élans d'amour dévorants, à la foncière et structurelle ambivalence, puisque aimer et détruire, s'emparer et être possédé, sont en l'occurrence indissolublement mêlés. » (Prokhoris, 2002, p. 231). La dévoration de l'objet est, au même titre que la parole, une satisfaction avant tout orale, un avoir qui permet d'être.

Radeau de Fortune

La technique du « bricolage » dont on a tant parlé à propos de la production de Puig serait bien plus intrinsèque et plus vitale qu'il ne paraîtrait, technique élaborée pour pratiquer une espèce de recyclage générique, à savoir, se fabriquer en être composite avec les seuls matériaux dont il disposait (le langage étant le matériau de base) puisque les modèles que pouvaient lui offrir son entourage étaient eux-mêmes de fidèles reproductions de principes normatifs. La prétendue originalité de l'écriture de Manuel Puig n'aurait donc en fait été édictée que par un nécessaire instinct de survie : trouver l'image la plus en rapport avec soi-même, une « invention qui brise la norme et la reconfigure » (*Ibid.* p. 323), des séditions associatives qui font surgir des monstres composites, des femmes araignées (*Ibid.* p. 94) fabriquées à partir des rejets de la laisse (*laisse*, forme ancienne de *legs*), espace fluctuant, zone d'indistinction, espace psychique, parole, puisque « La parole appartient moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute » (*Ibid.* p. 313).

Louise Bourgeois elle-même (l'auteur de l'araignée du Guggenheim) et l'une de ses critiques nous offrent la conclusion : « La repetición de sus historias es la clave. Repiten lo que ella repite. [...] Es la repetición, el ir y venir de las historias interconectadas lo que construye la tela de araña, el casi irresistible espacio de su obra. La repetición es para el artista un sustituto de terapia [...] Cada obra, cada repetición “alivia de manera momentánea un estado de dolor”, como un “sedante”, pero uno “que no dura mucho”. Así que se necesita otro, y después otro. El arte como adicción » (Colomina, 2000, p. 38).

Bibliographie

- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.
- COLOMINA, Beatriz. « La arquitectura del trauma », *Louise Bourgeois, memoria y arquitectura*, Catalogue de l'exposition consacrée à l'artiste au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 16 de noviembre de 1999 — 14 de febrero del 2000.
- DONNE, John. *Poèmes*, Édition Bilingue, Paris, nrf, Gallimard, 1962.
- FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*, Paris, Puf, 1971.
- GREEN, André. « Un, autre, neutre : valeurs narcissiques du même. », *Narcisses*, J.-B. PONTALIS (coord.), Paris, Gallimard, Folio Essais n° 358, 1976.
- LEADER, Darian. *La question du genre*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2001.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*, Paris, Presse Pocket, Librairie Plon, 1962.
- MCDougall, Joyce. « L'idéal hermaphrodite et ses avatars », in *Bisexualité et différence des sexes*, J.-B. PONTALIS (coord.), Paris, Gallimard, Folio essais n° 359, 1973.
- PLATON. *La République*, Septième livre, dialogue de Phédon.
- PONTALIS, J.-B.. « L'insaisissable entre-deux », in *Bisexualité et différence des sexes*, J.-B. PONTALIS (coord.), Paris, Gallimard, Folio essais n° 359, 1973.
- POUCHELLE, Marie-Christine. « L'hybride. », in *Bisexualité et différence des sexes*, J.-B. PONTALIS (coord.), Paris, Gallimard, Folio essais n° 359, 1973.
- PROKHORIS, Sabine. *Le sexe prescrit*, Flammarion, Champs, Février 2002.
- PUIG, Manuel. *The Buenos Aires Affair*, Biblioteca de bolsillo, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña.*, Barcelona, Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1976.
- RILKE. *Œuvres*, Paris, Seuil, tome II, *Poèmes épars*, traduction de Philippe Jaccottet.
- ROSOLATO, Guy. « Le narcissisme », *Narcisses*, J.-B. PONTALIS (coord.), Paris, Gallimard, Folio essais n° 359, 1973.

STOLLER, Robert J.. « Faits et hypothèses : un examen du concept freudien de bisexualité. », in *Bisexualité et différence des sexes*, J.-B. PONTALIS (coord.), Paris, Gallimard, Folio essais n° 359, 1973.

VICH-CAMPOS, Maryse. « L'invention de Molina (À propos du film *Cat people* dans *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig) », *Les cahiers de Fontenay*, n° 26-27, E.N.S. Fontenay-aux-Roses, 1982.

ZÁPATA, Mónica. *L'œuvre romanesque de Manuel Puig*, Paris, L'Harmattan, 1999.

El reintegro: ideal o derrotero existencial (el andrógino en un texto inédito de la poeta mexicana Concha Urquiza)

Margarita León

Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

El reintegro de Concha Urquiza (Morelia, 1910 — Baja California, 1945) es un legajo de ciento setenta y nueve páginas, inédito y prácticamente desconocido, pues se tuvo noticia de él hasta 1972 cuando una copia mecanografiada del «original manuscrito» fue entregada al Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tres años después, Martha Robles describió el legajo como un grupo de textos conformado por «dos arranques de novela, narraciones autobiográficas y cuentos inconclusos escritos en libretas, a manera de Diario o en hojas mecanografiadas» (Robles, 1975, 182).

El hallazgo de *El reintegro* resulta significativo porque durante años se pensaba que Concha Urquiza era exclusivamente una poeta religiosa y mística; una mujer «sinceramente enamorada de Cristo» que vivió en la última época de su vida alejada de la vida mundana. Sin duda, en la construcción de esta imagen de la escritora mexicana tuvo mucho que ver su cercanía con el grupo que dirigía la editorial Bajo el signo de Ábside y que publicaba *Ábside*, revista de orientación humanística y católica.¹ Ambas, editorial y revista, estuvieron durante muchos años a cargo del sacerdote

1. Ábside venía a ser en los 30s, una especie de «tercera vía» o forma de pensar y actuar, social y culturalmente hablando, pues era una reacción al nacionalismo oficial que permeaba la vida social, cultural y literaria como resultado de la Revolución Mexicana de 1910. Por otro lado, Ábside era la contraparte de la ideología socialista y o comunista que influía al movimiento obrero y a muchos artistas; una ideología que basada en el materialismo— según la opinión de sus fundadores— había abandonado las cuestiones éticas y espirituales.

y filólogo Gabriel Méndez Plancarte, quien rescataría a Concha del olvido al editar la primer antología póstuma de su obra. (Urquiza, 1946).

Concha Urquiza, sabemos ahora, no sólo escribió poesía, cartas y un diario sobre sus avatares espirituales y vitales, material autobiográfico incluido en la edición de Méndez Plancarte, sino prosa novelesca como se puede apreciar en *El reintegro*. Además de revelarnos el interés de la autora por otros géneros, las narraciones que componen el legajo nos ponen en contacto con sus búsquedas existenciales y espirituales, con sus concepciones sobre aspectos como la sexualidad femenina y la creación intelectual.

El reintegro, cubre un vacío importante en el conocimiento de la evolución de Urquiza como escritora. Y es que de 1927 a 1935 no se conservan poemas suyos, por lo que el propio Méndez Plancarte y críticos posteriores han considerado que durante esos ocho años padeció una especie de esterilidad creativa. El lapso que abarcan las partes del legajo —la mayoría de ellas fechadas entre septiembre y diciembre de 1933— echa abajo tal suposición, pues abre la posibilidad de que existan otros textos creados en ese período. El inédito de Urquiza viene a darnos valiosa información sobre una etapa de su vida donde se ubicarían una serie de vivencias decisivas para su formación intelectual y poética. Entre ellas estarían su supuesta militancia comunista, su acercamiento a obras modernas y vanguardistas, concretamente, a la corriente del Estridentismo.¹ Tal información fue soslayada por el padre Méndez Plancarte en su «Prólogo» a la antología, lo cual también pudo haber influido de algún modo en la selección misma de los textos.

El reintegro, como lo señala el significado de su título (premio igual al que se juega en el juego de la Lotería), acusa el carácter fragmentario y la intención que subyacen a su escritura: la del riesgo y el resultado posible de emprenderlo. El legajo al que tenemos acceso contiene textos de diversa índole los cuales, al ser pasados a máquina, fueron numerados en estricto orden y de acuerdo al fechado que originalmente tenían. Si bien algunos de ellos no tienen relación entre sí, la mayoría corresponde en realidad a varios pasajes, muchas veces interrumpidos o inconclusos, de lo que parece ser una novela en proceso.

Entre las partes que no siempre constituyen verdaderos capítulos de una narración general de esta «novela en ciernes», se intercalan otros tex-

1. El Estridentismo fue una corriente vanguardista que fundaron un grupo de escritores mexicanos: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, a principios de los 20s, como respuesta al Futurismo acuñado por el italo-francés Marinetti. Pretendía como otras vanguardias subvertir el orden establecido y desquebrajar las convenciones artísticas y literarias. Uno de sus frases emblemáticas era «¡Viva el mole de Guajolote!».

tos: arranques de narraciones que podrían constituirse en cuentos o en crónicas de viaje, así como páginas abiertamente autobiográficas. Abundan a lo largo de ellos, notaciones de diversa índole, hechas por Rojas Garcidueñas y por José Cardona (contemporáneos y amigos de Urquiza), para acotar dónde hay enmiendas de la autora a palabras o frases, tachaduras o eliminación de párrafos completos; hay avisos de hasta dónde llega el manuscrito y dónde empieza «a máquina en el original», o si está escrito en taquigrafía, a lápiz o en papel diferente; también hay llamados de la autora para aclarar alguna cosa sobre el manuscrito, para dar mayores datos sobre algún aspecto específico.

Por ejemplo, interrumpiendo la secuencia de esa historia general o novela que se había iniciado con una introducción y tres primeros capítulos, aparece lo que sería el comienzo de un cuento en cuya cabeza se anota: «1927. México. En esta época estaba yo influenciadísima por Joseph Conrad». El texto narra el encuentro de un joven novelista con quien ya es un escritor consagrado llamado Santiago Damián quien luego, en una nota al calce hecha por Urquiza, se sabe era «Henry James cuando tenía 40 años». El incipiente escritor intenta contarle al consagrado la historia de «un gran dolor»: el amor platónico que siente un marinero por una joven del puerto de Estocolmo a la que siempre ve pasar sin atreverse a hablarle (Urquiza, 1948, pp. 45 y ss.).

En las siguientes páginas, aparece un intento de relato fechado en 1928 que cuenta cómo fueron llegando a San Antonio (quizá en Texas, Estados Unidos), «pueblo de viejos empleados jubilados», una oleada de migrantes extranjeros, «masa de hombres oscuros», que se instalan en ese lugar montañoso para emplearse —se deduce— en labores del campo. Aparece un personaje, Clara, que se vislumbra como la protagonista de una historia que quedará interrumpida apenas ha comenzado. Tanto en esa especie de novela sentimental que es la historia del marinero, como en el arranque de la historia realista de los inmigrantes, el peso de la narración se centra tanto en los contenidos psicológicos del entorno, los personajes y sus acciones, a través de un discurso moroso, amplificado gracias al uso constante de metáforas, símiles e imágenes.

Los fragmentos de novela y los textos de diverso género que se intercalan sin orden ni aparente justificación en *El reintegro* producen un efecto de discontinuidad, de atomización, como sucede en la novela estridentista, pues se rompe con la idea de organicidad e integridad del texto. A un tiempo, las partes forman un todo, un «todo» que aparece siempre como virtual, pues de entre los vacíos, los saltos, las súbitas interrupciones de una historia o el comienzo de otra, y no obstante la intercalación de cuentos, páginas de diario, crónicas, etc., hay un permanente discurrir

alrededor de la percepción del objeto por parte del sujeto a través de una verbalización amplificada y sostenida, entre la cual la historia o anécdota parece naufragar.

El reintegro se emparenta con la novela lírica, con la novela estridentista y la novela psicológica moderna, pues como éstas privilegia la discontinuidad temporal, la simultaneidad de la experiencia mental y las dificultades para manejar cierta armonía entre la heterogeneidad de las voces que se mezclan, como ocurre con el discurso social. De un capítulo a otro transitamos por la ficción novelesca, por la confesión, la reflexión ideológica y la efusión lírica, lo cual crea la ilusión de contrapunto. Pero, a pesar de todo, a trancos podemos seguir el hilo de una posible historia general, contada por un «narrador-personaje» en primera y tercera personas que corresponden a un yo autobiográfico «femenino».

El reintegro se inicia con una «Introducción» con fecha del 14 de agosto de 1933 y que resulta ser posterior a la que encabeza el Capítulo I que viene después y que reza «junio de 1933». Dicha introducción tiene dos partes tituladas «El andrógino» y «La clave», que aparentemente no tienen relación directa con los siguientes capítulos (I, II y III,) hilados dramáticamente. Sin embargo, estas partes que abren el legajo establecen el marco de esa historia general que abarcará todo el texto, independientemente de saltos e interferencias. Desde el primer párrafo de «El Andrógino», se establece el tono y el ángulo desde el cual se contarán los eventos, así como los temas centrales que a lo largo de la narración habrán de dominar.

De Julio a diciembre, de invierno a otoño, habían corrido los días —así de una ribera a otra, desprovistos de sugerencia; y hubiérase dicho que, aparte de recorrer las calles improvisando rimas, ya nada quedaba por hacer en el mundo. De un amigo a otro, de un café a otro, tendíanse perezosamente las horas; muerta la inquietud primeriza, hacía mucho que habíamos cesado de descubrir callejuelas, maravillarnos ante las catedrales, escrutar el rostro de los hombres y acentuar las huellas de las mujeres. Todo ello —y con ello vagos pensamientos— venía ahora hacia nosotros, arrastrado por la convulsión de las avenidas. Ya ni siquiera éramos muchos, como antes, cuando bajo una misma sombra hermética se apretujaba la multitud; sino dos tan sólo, y por otra parte, salvo las diferencias de sexo, ya siempre estábamos de acuerdo; a tal grado habían llegado las cosas, que amenazábamos fundirnos en uno— y luego, ni eso. (pp. 1)

Las primeras líneas muestran una serie de características formales que se mantendrán a lo largo de casi todos los fragmentos y que emparentan al texto de Urquiza con los de escritores como Joyce, o Proust y otros crea-

dores de «novelas líricas»: el carácter autobiográfico, el predominio del lenguaje poético, el viaje a través de la conciencia, la interiorización de la experiencia, el confinamiento en el espacio mental. (Gullón, 1984, 19)

En «El andrógino» se relata el primer encuentro de una pareja con una mujer misteriosa, de «ojos azules», en una calle de una gran ciudad que luego se sabrá es Nueva York, y en medio de un estado de los personajes muy parecido al ensueño o a la alucinación. Estos se miran a sí mismos «fuera del tiempo y del espacio, sobre los siniestros confines de la nada» (pp. 1). La protagonista y su acompañante —ambos poetas— intentarán dialogar con la mujer misteriosa. La conversación se da de manera entrecortada, vaga y confusa, lo cual hace que el pasaje resulte enigmático. Se sugiere que entre los tres hay algo oculto, algún secreto compartido que habrá de dilucidarse en futuros contactos. Entre esa charla que se reduce por momentos a cuestiones banales (la hora que es y la calle donde se encuentran), entre esa plática un tanto alucinada, absurda, casi telegráfica, surge el tema del andrógino¹ y de la homosexualidad femenina.

En un momento dado, la mujer de los «ojos azules», le entrega a la protagonista un sobre donde ha apuntado una dirección para un segundo encuentro, diciéndole:

— búsqume en ese lugar. Si es usted invertida, romántica, o le sobra tiempo; si escribe versos; si nunca le ha sucedido nada; si tiene vocación para el periodismo; si no sabe qué hacer de su hermana pequeña, «que aún no tiene pechos...» (pp. 4).

En la segunda parte de esta «Introducción», «La clave», se da el anunciado encuentro de la pareja con la enigmática mujer. Ocurre en un café —sin nombre— que parece desierto, y el cual es atendido siempre por la misma mesera y a donde asisten, «muchos... Artistas unos y revolucionarios otros. Y las mujeres ¡Tan bellas!» (pp. 6). Hay un guiño intertextual y una alusión biográfica directa a *El café de nadie*, cafetería en la zona centro de la Ciudad de México, donde se reunían los estridentistas, amigos muy cercanos de Concha Urquiza, y otros intelectuales mexicanos en los 20s. Tales reuniones son descritas por Arqueles Vela² en su novela homónima, donde su percepción del ambiente y de las personas resulta similar a la de *El reintegro*.

1. El tema del «andrógino», se trasladó al romanticismo literario y a la novela decadentista europea hasta llegar al modernismo finisecular hispanoamericano. (Chávez, 1999)

2. En 1926, la revista *Horizonte* publica *El café de nadie*, de Arqueles Vela, que está dedicado de manera doble: a otro de los escritores estridentistas, Manuel Maples Arce «cómplice de este café» y a «Conchita Urquiza-amiga intransferible». Arqueles Vela, *El café de nadie* (Novelas), México: 1962.

Una primer secuencia narrativa corresponde a los avatares de una vida, la de Juanita Gallarzón. poeta y escritora —quizá una velada alusión a Sor Juana Inés de la Cruz—, cuya historia se inicia cuando regresa a su México natal desde Nueva York donde hasta ese momento radica, atravesando el estado de Veracruz (coincidentalmente, lugar donde se iniciara el movimiento estridentista). En algún momento Juanita evoca algunos pasajes de su infancia y adolescencia, igual que narra algunos de sus viajes a otros países, sus experiencias amorosas y existenciales. La historia de Juanita es una historia que no concluye, que se queda como suspendida. Lo mismo ocurrirá con el periplo de Susana Lesur (o Rusel, si lo leemos al revés) que constituye la segunda gran secuencia. Susana viene a ser una especie de «doble» de Juanita, pero ubicada en otra etapa vital, la de la juventud madura. Está ligada a México y reside sola en Nueva York. Como Juanita está dedicada a escribir poesía y a la traducción para sobrevivir. Ambas tienen actitudes propias de cierto sector de mujeres de clase media urbana.

Independientemente del orden en el paginado, más allá del cambio de dirección que sufre constantemente la narración, hay continuidad y coherencia en los contenidos de las diversas partes o fragmentos del legajo. Pero además, lo narrado mantiene una relación directa con las experiencias personales de Urquiza, en una época en la que vivió en la ciudad de Nueva York (de 1927 a 1933), a donde se fuera a radicar, quizá para ampliar su horizonte, quizá para «huir» del ambiente politizado que por entonces privaba en México. En las protagonistas de *El reintegro* es reconocible la propia condición social de la Urquiza de 23 años, su estancia en aquella ciudad cosmopolita, así como el trabajo de traductora que desempeñó en compañías transnacionales, amén de que hace referencia a cierta época de su vida en México, cuando tuvo relación con otros revolucionarios de izquierda. El texto explicita su vocación poética, su personalidad apasionada, su curiosidad intelectual, sus búsquedas existenciales y espirituales.

El entorno cosmopolita e industrializado, «moderno», en el que se desenvuelven los personajes es percibido de manera un tanto borrosa por el sujeto de la enunciación; el sentimiento de vacío que le provoca el contacto con la realidad inmediata, amén del «grito lírico para sacudirse la pesadez» por el vacío que lo rodea, (González, 2001, 207-223) propio del narrador estridentista, se funde con la intención de los cultivadores de la novela lírica del modernismo, de llenar ese vacío, o de transfigurarlo a través de una acumulación de imágenes y metáforas en pro de la construcción de una impresión «posible» de la realidad.

La manera de verse y auto-describirse de estas narradoras-protagonistas, el ángulo desde el que observan a los seres y a su

entorno respondería a la percepción peculiar del mundo y la transformación (interiorización de la conciencia) de esta percepción en impresiones que se describen a través de imágenes y de metáforas (predominio del lenguaje poético), en una «supuesta forma de ser y de ver» marginal, tangencial e interiorista que tienen las mujeres (confinamiento en el espacio mental). Las narradoras se regodean en describir, comentar e interpretarse a sí mismas bajo la óptica de una mirada que las reconoce hasta en sus pulsiones más íntimas. Pero, al mismo tiempo, intentan distanciarse o colocarse en un ángulo que les impida caer en los excesos del sentimentalismo y la autocomplacencia. Ello resulta relevante si tomamos en cuenta que en sus narraciones predomina la subjetividad, con una gran carga de intensidad psicológica y afectiva.

Las acciones predominantes realizadas por las mujeres «andróginas» de *El reintegro* son en su mayoría de tipo discursivo, propio de esa actividad mental (pensar, reflexionar, discutir, contemplar, imaginar, sentir, dejarse sorprender por «la maravilla»), igual que sucede en novelas próximas en tiempo y en espacio a la obra de Urquiza: las llamadas «novelas líricas», modernistas y decadentistas de finales y principios de siglo (*Margarita de Niebla* del mexicano Jaime Torres Bodet, por ejemplo), o como pasa en las narraciones vanguardistas, en la surrealista *Nadja*, de André Bretón, o la estridentista *La señorita Etcétera*, y la mencionada *El café de nadie* de Arqueles Vela, donde todo sucede en la percepción del narrador. Lo que hace diferente al texto de Urquiza es que, en él, las actividades pragmáticas y psicológicas las desarrollan las propias protagonistas y no un observador masculino que las describe y califica.

Como en las citadas novelas, en *El reintegro* el tono subjetivo y autobiográfico que predomina procede de un Yo «poetizante». Sus protagonistas son el resultado del desdoblamiento de un tipo de mujer que reúne en una misma personalidad rasgos opuestos. Por un lado, aunque de manera irónica, coinciden con la figura exaltada por el romanticismo y el modernismo («la mujer-objeto», «la belleza lujosa, misteriosa y enigmática». «la *femme fatale* que amenaza al varón»). Dicha figura aparecerá también en las novelas estridentistas, la protagonista de *La señorita Etcétera* y la Mabelina de *El café de nadie*. Por otro lado, empatan con ciertas artistas e intelectuales de la primera mitad del siglo XX: mujeres que pertenecían a la clase media urbana, que eran autosuficientes económicamente, liberales sexual e intelectualmente hablando, socialmente transgresoras. (Bradú, 1995)

El carácter y el modo de actuar de las mujeres en *El reintegro* tienen que ver más con estas últimas. Juanita Gallarzón y Susana Lesur son mujeres que huyen del mundo cerrado y limitante de su familia y de su país. Se alejan de México y del pasado para «cambiar de espíritu» (pp. 70). Hay

varios capítulos que tratan de cómo el personaje Juanita vuelve a México, en plan de trabajo, y le perturba el hecho de encontrarse con rastros de su infancia y de su adolescencia (familia, amigos, amores) de los que se había desprendido. Juanita como Susana son mujeres que viajan (a Buenos Aires, a la Habana) y radican en grandes metrópolis; se sienten «ciudadanas del mundo», aunque no desdeñan sus raíces culturales como cabe a una mujer intelectual mexicana en las décadas posteriores a la Revolución Mexicana (Frida Khalo, Ma. Antonieta Rivas Mercado). Se afanan por lograr su realización sexual, profesional y existencial.

Juanita Gallarzón y Susana Lesur viven el tortuoso periplo de descubrirse a sí mismas, de crearse una identidad. Asumen sus crisis y dolores existenciales no sólo con valentía, sino se regodean en ellos: son una especie de estetas de su propio discurrir en la vida. El mundo se les aparece como un sistema de analogías que les permite explorar los «vasos comunicantes» entre diversos órdenes de la realidad. Si bien muestran una decisiva actitud frente a su vocación literaria, no apuestan todo al arte y a la literatura, entendidos como productos elaborados, esto es, como resultados del artificio. Por el contrario, consideran su propio ensayarse en el lenguaje poético como una ardua exploración del Ser, el cual no tiene límites por el hecho de ser mujeres. (pp. 75 y ss.) Esta especie de seres andróginos son nihilistas y por momentos escépticos. Si bien coinciden en que hay una razón de vivir que anima a los individuos, se sumen por momentos en los infiernos del hombre contemporáneo que ha perdido la brújula de su destino trascendente, porque ha perdido «humanidad».

Las protagonistas del texto de Urquiza tienen un arraigado sentido de su valer como individuos únicos, pero profesan gran humildad ante el conocimiento, el Gran Arte, o el Amor que trasciende. No le temen ni a la soltería ni a la irremediable soledad del individuo en el corazón de la muchedumbre, pero se ocupan de buscarse alguna pareja sexual, sin importarles el género, que satisfaga sus necesidades físicas, a un tiempo que añoran encontrar algún día esa «alma gemela» de su ser hermafrodito, de la cual han sido escindidas.

Susana Lesur, esa versión «otra» de Juanita Gallarzón, evoca cuando llegó a Nueva York y la sensación de sentirse como nueva, «como recién nacida» en un lugar sobrepoblado, rodeada del ambiente —por momentos amenazante— de la metrópolis que le ofrece una visión universalista del mundo. La gran ciudad se le antoja «ciega», «fría» y «silenciosa», pero también ejerce un poder benéfico, pues la despoja de sus prejuicios, mueve sus esquemas intelectuales y sexuales que provienen de una concepción provinciana o por lo menos conservadora de la vida. (pp. 70-71)

Las mujeres andróginas de *El reintegro*, son cultas, estudian, leen, van

al cine, oyen jazz, practican el amor libre. Se mantienen a sí mismas con el producto de su trabajo, viven en un «cuarto propio», diría Virginia Wolf. Se muestran desinhibidas en el ámbito laboral y profesional, actúan sin prejuicios frente a los varones y las mujeres con los que conviven y con los que tienen sexo, pero se resienten de la falta de amor y de pasiones que mantengan viva las pulsiones de su libido y su creatividad, todo ello como formas de la búsqueda de un amor trascendente. Esta condición andrógina se les revela desde la infancia y se mantiene a lo largo de la vida. Lo mismo se enamoran de su primer maestra como de su profesor de literatura en la juventud. El poder sentir y actuar en uno y en otro sentido y aún cuando se inclinen por momentos al lesbianismo, no les quita feminidad ni capacidad intelectual. De ahí que conciban como su ideal de persona a un andrógino como ellas, no sólo en términos sexuales sino sicológicos, intelectuales y espirituales.

La concepción del andrógino que a cada paso se insinúa a través de las actitudes y dichos de las protagonistas del *El reintegro* de Concha Urquiza, encuentra sus antecedentes inmediatos en la idea optimista del amor durante el primer romanticismo: la androginia viene a consolidar un esquema heterosexual de complementariedad de los sexos, basado en la concepción platónica, pero leído con ojos cristianos (Chávez, 1999, 119-120). Dicha concepción amorosa está constantemente amenazada por el pesimismo y el escepticismo respecto de la imposibilidad de una relación armoniosa entre los sexos (Schopenhauer). En Juanita y en Susana hay una vivencia doble. En términos intelectuales la androginia les ofrece un campo de actuación más amplio, las salva de los complejos de inferioridad intelectual frente al varón; en términos sexuales, es también una opción para satisfacer sus fantasías. Pero todo ello no las libra del sentido de acabamiento que siempre las acompaña.

La «mundanización» de las mujeres que el capitalismo industrial propiciaba, (Chávez, 102) les da a los personajes urquizianos la posibilidad de asumir su estado andrógino, como una manera de desquebrajar la muralla de la misoginia y de la heterosexualidad burguesa consagrada en el matrimonio (Chávez, 120); les ofrece la oportunidad de multiplicar las infinitas opciones de deseo y de placer. Dicha posición coincide con la actitud anti-autoritaria y anticonvencional de los escritores vanguardistas que, como los estridentistas mexicanos, tenían una agresiva posición contestataria hacia la «tradición» y lo establecido. En este sentido, la androginia para Urquiza es una especie de estado adelantado, de privilegio de la experiencia humana (pues el andrógino no renuncia a su condición de mujer ni de hombre, sino las asume) que virtualmente se opone al proceso de deshumanización que promueve la sociedad burguesa.

El reintegro, reactualiza así la utopía del andrógino y de la androginia que a finales del siglo XIX se filtraba en la literatura de España y de América,¹ poniéndola a tono con las corrientes feministas que venían desarrollándose en las primeras décadas del XX y a las que sin duda la inquieta escritora Concha Urquiza tuvo acceso.

Bibliografía

ROBLES, Martha. *La sombra fugitiva (Escritoras en la cultura nacional)*, México: UNAM, 1985.

GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*, Madrid: Cátedra, 1984.

GONZÁLEZ ESTEPHAN, Beatriz. «La narrativa del estridentismo: *El café de nadie* de Arqueles Vela», en Merlin H. Forster. *Las vanguardias Literarias*. México. América Central, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2001.

BRADU, Fabienne. *Damas de Corazón*, 1.^a. Reimpresión, México: F.C.E, 1995.

RICARDO CHÁVEZ, José. *El andrógino en el imaginario romántico*, Tesis doctoral defendida en la Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

1. Ello tiene que ver con en la atmósfera ideológica compartida por las estéticas finiseculares (simbolismo, decadencia, modernismo hispanoamericano) «...con su gusto por erotismos refinados y misticismos frustrados...» (Chávez, 1999, 179)

La canción popular más allá de las condicionantes de género

Guadalupe Mejía Núñez
Universidad de Guadalajara

En la historia de la música popular mexicana son varias las mujeres que han destacado tanto en la composición como en la interpretación; entre ellas cabe mencionar a la compositora María Grever originaria de León Guanajuato (1885-1951), cuyas habilidades musicales desarrolló durante su estancia en Nueva York (1922-1948). En un principio, se ganó la vida, interpretando autores de la canción mexicana, posteriormente se dedicó a la escritura de sus propias composiciones: *Júrame*, *Tipitipitín*, *Alma mía*, *Te quiero, dijiste* (mejor conocida como *Muñequita linda*), *Cuando vuelva a tu lado*, *Si yo encontrará un alma*, *¡Que sabes tú!* y varias más. En todas ellas es evidente la expresión de diversos sentimientos y vivencias: «Para mí es una necesidad escribir para expresar mis pensamientos» (Álvarez: 1986,122). Otra de sus actividades, fue la enseñanza del español a través de la música y escribió el método: *Learn spanish through the music*, con el cual, recibió muchas satisfacciones:

Ni yo misma podía sospechar la eficacia de mi enseñanza. Rápidamente los cantantes norteamericanos dieron recitales de música hispanoamericana, sin que muchos espectadores pudieran sospechar que ellos desconocían el castellano. (Álvarez: 1986, 123).

Hacia 1930, había alcanzado el reconocimiento del público norteamericano y la compañía *Paramount* la invitó a participar en la producción musical de películas para cine. Años más tarde (1949) fue homenajeada en México e invitada a colaborar en una serie de programas musicales de la XEW.

La canción mexicana había tenido su época de oro en el decenio 1931-1941, período en que se consolidó la radio, el cine, así como la asociación

mexicana de autores y compositores (AMAC) y el sindicato mexicano de autores, compositores y editores de música (SMACEM).

En la década de los treinta, se inauguró la radiodifusora XEW (la voz de América Latina) abriendo una nueva perspectiva de difusión para intérpretes y compositores nacionales, pues anteriormente ni la prensa misma, constituía un espacio de difusión: «Los periódicos que antes dedicaban escasas líneas a los compositores y artistas, crearon secciones especiales dando cuenta de sus actividades y su producción,...» (Garrido, 1981, 66).

Intérpretes como las Hermanas Águila (Esperanza y Paz) se caracterizaron por la calidad de sus interpretaciones y el timbre a dúo de sus voces. Divulgaron canciones de Agustín Lara, Gonzalo Curiel, María Grever, Mario Talavera y varios más. Lupita Palomera se caracterizó por sus inigualables interpretaciones: *Vereda Tropical*, *Perfidia*, *Frenesí*, *Solamente tú* y otras más. Las tres tapatías¹ iniciaron como cantantes populares y en la década de los treinta, se trasladaron a la ciudad de México, contratadas por la XEW.

Otra reconocida compositora jalisciense es Consuelo Velázquez, quien inició con estudios de piano y egresó de la carrera de concertista en el Conservatorio Nacional. Una vez graduada, ingresó a la radiodifusora XEQ como ejecutante de música clásica. Fue ahí donde estrenó su bolero: «Bésame mucho» traducido a 20 idiomas e interpretado por reconocidos artistas. Otras de sus composiciones son: *Amar y vivir*, *Verdad amarga*, *Cachito*, *Déjame quererte*, *Orgullosa y bonita*, etc.

Ha sido condecorada con el premio y título de la compositora de América. Actualmente sus canciones se siguen escuchando, en la voz de diversos intérpretes.

Otras compositoras de época más reciente: Mónica Igual, Marta Rangel, Lolita de la Colina y muchas más, han venido a contribuir al enriquecimiento del acervo musical mexicano.

Objeto de estudio

Para ubicarnos en las tres últimas décadas del siglo XX, hemos elegido como objeto de estudio, dos textos de la canción popular, creada e interpretada por mujeres, cuyo interés es el de mostrar, la manera en que dichos textos responden a una problemática social. En el primer ejemplo, nos encontramos ante un cambio de actitud en el comportamiento femenino. *Mudanzas* es una canción escrita por Sergio Sa-Pocho Pérez-Carlos

1. Tapatío-a, se les denomina a los ciudadanos originarios de la ciudad de Guadalajara.

Reynoso e interpretada por Guadalupe Contreras, mejor conocida en el medio artístico como Lupita D'alesio¹. Por más de treinta años se ha caracterizado por sus interpretaciones, así como por su escandalosa vida privada que los medios de comunicación han sabido explotar con cierto amarillismo:

Muy pronto, las mujeres latinoamericanas tendrán quién las defienda ante el abuso de los hombres. Ella es... ¡Lupita D'Alessio! Una vez más, la controvertida cantante lanza un grito de protesta en contra de los «machos» que no respetan en lo más mínimo al sexo femenino. Es la oportunidad... (el *Universal* de México, 1998,s.p.)

A finales de la década de los setentas y principios de los ochentas las interpretaciones de Lupita D'alesio adquirían un matiz especial en el escenario. *Mudanzas*, fue uno de estos casos, en que la voz femenina rompió con el silencio de miles de voces que buscaban un cambio personal y social.

La Canción se estructura en cuatro estrofas de 11 versos (primera y segunda estrofa), continúa con un recitativo de 22 versos y finaliza con la repetición de la primera estrofa para cerrar en forma circular. La música funge su papel de acompañamiento instrumental; mientras que la voz se expresa meditada, nostálgica y poco a poco, en un intenso *crescendo* irrumpe en un grito de búsqueda hacia la libertad. Posteriormente viene la estrofa en recitativo de 22 versos, acompañado de un suave fondo musical, debido al carácter narrativo de la estrofa.

Esta era una de las peculiaridades en la canción popular de los años setenta. Los pasajes tratados a la manera del recitativo, permitían al intérprete plasmar sus experiencias y contribuir en la construcción de una imagen singular del artista.

Las perspectivas desde la que se aborda el amor es la del dolor, el desengaño, la traición. Características que desencadenan en una toma de conciencia hacia el cambio, la auto-estima y la maduración de niña a mujer (véase la canción).

1. El hecho de haber elegido a Lupita D'alesio como objeto de estudio, no significa que sea la mejor ni la única intérprete de la canción mexicana. La elección fue producto de una investigación de campo en Jalisco, en donde un 80% de los resultados obtenidos se realizó a través de entrevistas realizadas con un sector de la población femenina en el estado de Jalisco, cuyos oficios laborales son: secretarías, trabajadoras diversas del sector público y privado y amas de casa. La mayoría de ellas se identificaba con la intérprete por considerarla portavoz de «todo aquello» que ellas no se atrevían a decir en voz alta, es decir: insatisfacciones sexuales, inconformidades en los roles sociales establecidos y un profundo deseo de libertad para expresar sus sentimientos.

D'alesio interpreta una serie de canciones musicales, cuyo éxito ha consistido en asumir una actitud feminista para levantar la voz contra las desigualdades de género masculino / femenino. Feminismo que ha sido distorsionado por el amarillismo de la prensa, ya que por feminismo se entiende «...la afirmación de los derechos de la mujer como ser pensante, activo y autónomo» (Vera Ocampo, 1987, 76).

El éxito de la intérprete radica en su voz, pero especialmente en la recreación que hace de sus canciones, asumiéndolas como una historia real, polémica, con la cual se identifican muchas mujeres:

Es por ello que la letra de las canciones, van a ofrecer modelos de amor, van a describir rasgos del mismo, van a reflejar actitudes amorosas, van —en definitiva— a ampliar el horizonte afectivo de los oyentes (Torrego, 1999, 287).

Es en este aspecto donde se podría considerar la canción como medio generador de influencia, con el que la población se identifica.

Otra vez

Siempre ten presente que la piel se arruga. El pelo se vuelve blanco. Los días se convierten en años Pero lo importante no cambia. Tu fuerza y tu convicción no tienen edad.

Madre Teresa de Calcuta

En el segundo ejemplo, *Otra vez* de la compositora tapatía Julieta Marón, nos enfrentamos ante el problema de la edad y su vinculación en el área laboral. La cantautora es una profesionista tanto en el área Musical como en Ciencias de la Comunicación. La canción elegida, fue seleccionada dentro de las mejores producciones femeninas, recopiladas en el álbum *Divas mexicanas*.

La letra y música fueron escritas por Julieta Marón, además de protagonizar la voz principal.

A manera de introducción, la autora inicia con un anuncio publicitario que repite para concluir. La diferencia entre ambos anuncios estriba en las voces; en el primer caso, es una voz masculina clara y pausada, el énfasis se hace en el límite de edad: «no mayor de 35 años», requisito indispensable para ser contratado en el medio laboral. Mientras en la fase final, una voz femenina rápida y confusa, a quien difícilmente se le entiende el contenido del mensaje, repite el anuncio en dos ocasiones consecutivas. Tanto en la introducción como en la conclusión se hace un efecto rápido

para finalizar en un *retardando*. Prevalece por consiguiente, la preponderancia de la voz masculina sobre la femenina, ya que el timbre y dicción de las voces publicitarias es de mayor calidad en el hombre que en la mujer.

En lo concerniente a la voz de la protagonista, Julieta Marón y los efectos musicales, responden a una importancia equitativa, ambos elementos se desarrollan en forma alternada y en igualdad de importancia, haciendo evidente una perfecta conjugación entre música y voz.

La importancia de la composición, en cuanto a contenido, estriba en una toma de conciencia con respecto a la edad: «a los cuarenta...ya no hay ofertas / quedaste fuera de servir» la vida se torna difícil dentro del mercado de trabajo.

Por lo que respecta a la composición musical, los apoyos armónicos y las intercalaciones musicales, están sujetos a un tiempo en una fusión de rock y ritmos latinos.

La letra de la canción presenta un problema social en el que hombre o mujer son afectados por una sociedad que marca la diferencia entre jóvenes y viejos. Las empresas no contratan gente de más de cuarenta años, la problemática en este texto es el factor de la edad dentro de un mundo que desecha a los que le son inservibles.

Las estructuras sociales de México son como las de cualquier país subdesarrollado, la situación de la mujer mexicana de los años setentas y muy posiblemente de las décadas posteriores se encuentra obstaculizada por problemas de prejuicios sociales, así como por el desempleo, la explosión demográfica y la sobrepoblación urbana. Todos ellos, factores de una crisis en la que se ven afectados mujeres y hombres por no calificar dentro de los parámetros que dicta la sociedad.

A la problemática de la edad que va más allá de las condicionantes de género, me gustaría concluir con las últimas frases del texto que circuló en forma epistolar, vía electrónica, bajo el título *Mujer fenomenal*, cuyas palabras alientan en la lucha por la vida tanto a hombres y mujeres:

Cuando por los años, no puedas correr, trota.
Cuando no puedas trotar, camina
Cuando no puedas caminar, usa el bastón
PERO NUNCA TE DETENGAS.

Conclusiones

Entre los dos textos hay una diferencia en cuanto a ritmos musicales, en la primera la música funciona como acompañamiento de la letra mientras que en la segunda hay una alternancia entre música, ritmos de diversas percusiones y voces.

En ambos ejemplos se aprecia calidad y talento, pero si podemos hablar de diferencias... diríamos que en la intérprete Lupita D'alesio su éxito estriba en una imagen publicitaria que se ajusta a las necesidades de una demanda comercial, mientras que en la cantautora Julieta Marón, se utilizan los recursos publicitarios para concientizar sobre un problema social.

Por otro lado, dichos ejemplos constituyen, desde nuestro punto de vista, la intromisión de los medios publicitarios con recursos diferentes; en el primer ejemplo son los medios quienes construyen la imagen de una «defensora de los derechos femeninos». Mientras que en el segundo ejemplo *Otra vez*, la compositora Julieta Marón utiliza los medios publicitarios, como un recurso integrador en el contenido de la escritura.

Extensa es la lista de compositoras e intérpretes mexicanas, el hecho que no aparezcan en esta ponencia no quiere decir que carezcan de importancia o reconocimiento, es simplemente cuestión de espacio y tiempo. Ya abriremos otras opciones, para incluirlas en trabajos futuros.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CORAL, Juan. *Compositores mexicanos*, Editorial Edamex (4.ª edición), México, 1986, págs., 120-126.
- GARRIDO, Juan S.. *Historia de la música popular en México*, Editorial Ex-temporáneos, S.A (2.ª edición), México, 1981.
- MANCHADO TORRES, Marisa (compiladora). *Música y Mujeres, género y poder*, Cuadernos inacabados nº 29. Edit., horas y Horas, Madrid, 1995.
- TORREGO EGIDO, Luis. *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1999.
- VERA OCAMPO, Silvia. *Los roles femenino y masculino ¿condicionamiento o biología?* Edit., Grupo Editor Latinoamericano. Colección Controversia, Buenos Aires, Argentina, 1987.

Discografía

D'ALESSIO, Lupita, «*Mudanzas*» en *30 años de Exitos 2 CD*, Orfeón Video-vox, S.A. México, 1998.

MARÓN, Julieta, «*Otra vez*» en *Mexican divas 3*, CD Opción sónica, México 2001.

Hemerografía

Diario *el Universal de México*. Espectáculos. México, D.F. 1998, viernes 30 de enero (consulta realizada vía electrónica).

Anexos

Mudanzas

Letra y Música: Sergio Sa —Pocho Pérez— Carlos Reynoso
Interpretación: Lupita D'alesio

Hoy voy a cambiar
Revisar bien mis maletas
Y sacar mis sentimientos
Y resentimientos todos
Hacer limpieza al armario
Borrar rencores de antaño
Y angustias que hubo en mi mente
Para no sufrir
Por cosas tan pequeñitas
Dejar de ser niña
Para ser mujer.

Hoy voy a cambiar
Sacar a luz mi coraje
Entregarme a lo que creo
Y ser siempre yo sin miedo
Bailar y cantar por habito
Y ver claro en ves de oscuro
Desarraigar mis secretos
Dejar de vivir
Si no es por vivir la vida
Que grita dentro de mi
Mi libertad.

Hoy voy a cambiar
Salir dentro de mi no ser solo corazón
Dejar para el fracaso, soltar los
Brazos y libertad que oprimen mi razón
Volar libre con todos mis defectos
Para poder rescatar mis derechos.
Y no cobrarle a la vida caminos ni decisiones
Hoy quiero y debo cambiar
Dividirle al tiempo y sumarle al viento
Todas las cosas que un día soñé conquistar
Porque soy mujer como cualquiera
Con dudas y soluciones
Con defectos y virtudes
Con amor y desamor
Suave como gaviota pero felina como una leona
Tranquila y pacificadora, pero al mismo tiempo irreverente y revolucionaria
Feliz e infeliz
Idealista y soñadora
Sumisa por condición más independiente por opinión
Porque soy Mujer
Con todas las incoherencias de nacen de mi
Fuerte, sexo, débil.

Hoy voy a cambiar
Revisar bien mis maletas
Y sacar mis sentimientos
Y resentimientos todos
Hacer limpieza al armario
Borrar rencores de antaño
Y angustias que hubo en mi mente
Para no sufrir
Por cosas tan pequeñitas
Dejar de ser niña
Para ser mujer.

Otra vez

Letra y Música de Julieta Marón

Empresa de reconocido prestigio, solicita personal para su departamento de ventas. Requisitos; experiencia, seriedad y buena presentación, no mayores de 35 años.

Tienes en la cara un sueño....que no fue
Una madrugada a punto..... de caer

Eres un cuerpo atado a nada
Eras promesa y esperanza ayer
Tienes en las manos ganas..... de romper
Algo esta prendido dentro..... de tu ayer
Deseos de entrar de nuevo al juego
Las ganas de intentarlo.... otra vez Otra vez

Te sientes muerto
Por un momento
Y el mundo quieto.....no te ve
Era tu ultimo boleto aquella vez
Aquella que no tomaste.....ese tren
Ellos ya quieren matarte....de una vez
Atrás viene gente nueva....de volver
Ya no hay lugar en otro sitio
La sociedad lo ha decidido
y no hay que hacer
Otra vez

Te sientes muerto
Por un momento
Y el mundo quieto.....no te ve
No te ve

Tienes en la cara un sueño
Una madrugada a punto de caer
A los cuarenta....ya no hay ofertas Quedaste fuera de servir.

Empresa de reconocido prestigio, solicita personal para su departamento de ventas. Requisitos; experiencia, seriedad y buena presentación, no mayores de 35 años (bis).

El matrimonio: marca de aspiraciones y contradicciones en los *Episodios nacionales mexicanos* de Victoriano Salado Álvarez

Guadalupe Sánchez Robles
Universidad de Guadalajara

Este acercamiento a la serie novelística de los *Episodios nacionales mexicanos*¹ del escritor y político Victoriano Salado Álvarez (1867-1931) abarca como referencia los tres primeros tomos de la obra. En ellos, el protagonista Juan Pérez de la Llana realiza un ejercicio autobiográfico en el marco estructural de la novela histórica, pues pretende narrar no sólo lo que fue su vida, sino los hechos ocurridos *De Santa Anna a la Reforma*, como reza el título original de esta primera parte. Dicho relato abarcaría desde el año 1850 hasta 1861 de la historia mexicana. El tiempo en que fueron redactados estos episodios puede situarse hacia el final del siglo XIX, entre los años 1897-1901, ya que fueron publicados en 1902.

El desarrollo de la particularidad genérica en la novela de Salado Álvarez, se articula de manera privilegiada en el registro de la institución matrimonial. Los papeles femenino y masculino se distribuyen de acuerdo con la normatividad que dicha instancia impone. Así, pues, mujer y hombre, no sólo se constituyen como géneros distintos y específicos, sino que al definir su situación, características y actividades, también son recuperados para la obtención de una meta sociocultural.

El objetivo de esta ponencia es mostrar cómo considera nuestro texto a los géneros —sobre todo a la mujer y su contraparte masculina— y demostrar que esta última —el hombre— utiliza estructuras sociales como

1. Para el análisis de la obra: *De Santa Anna a la Reforma. Memorias de un veterano, primera serie de los Episodios Nacionales Mexicanos de Victoriano Salado Álvarez*, se utilizó la edición facsimilar de la de 1902 publicada en 1984 por el Fondo de Cultura Económica, México, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Cultural Cabañas de Jalisco. En lo sucesivo, las citas textuales, en las que se respeta la ortografía de la primera edición, indicarán únicamente el tomo y las páginas a que pertenecen.

el matrimonio, para fines sumamente particulares. Se analizan aquí cinco casos, cinco facetas del aspecto matrimonial en el texto.

La institución matrimonial, establecida en México como contrato civil en 1857, forma parte de una dialéctica que pretende la reproducción vital y la certeza, sobre todo, de que a través de la educación de los hijos se transmita una ideología. El matrimonio aparece como una instancia cuya función rebasa el ámbito de los sentimientos de los directamente involucrados.

En la primera serie de los *Episodios nacionales mexicanos*, la institución matrimonial se manifiesta en diversas ocasiones y siempre como parte del universo inmediato del personaje narrador, Juan Pérez de la Llana. A través de él y sus contactos con las mujeres de la diégesis, estableceremos la situación textual de lo femenino y su manipulación. A continuación, nos acercaremos a cada uno de los ejemplos de manera particular.

1. El primer registro de interés es la mención a los primeros matrimonios: «...la sangre castellana se convirtió en mestiza, mediante múltiples uniones, legítimas las unas, de la mano izquierda las otras, con criollas e indias.» (t. I: 11)

La frase viene a poner en escena la transformación e itinerancia de la sangre española en América. De un estado primario y superior se conceptualiza una degradación por medio de la mezcla, a través de uniones o matrimonios, algunos legales y otros que no lo son. Llama la atención que el elemento femenino sea el receptáculo de dicho cambio, lo que lo diferencia del ámbito masculino, el cual adopta un rasgo de actividad, como portador exclusivo del linaje.

2. En el segundo caso, el registro —o mejor dicho— la *ausencia* de registros tiene que ver con el matrimonio de los padres de Juan Pérez de la Llana, ya que no se menciona absolutamente nada al respecto. Si contamos con un texto como los *Episodios*, que pone de relieve de manera superlativa la cuestión del matrimonio y de la unión, ¿por qué de pronto nos enfrentamos a una total ausencia de información al respecto? ¿Por qué casualmente tiene que ver con el protagonista-narrador y sus padres, es decir, su propio origen? Porque —podríamos adelantar— se trata de un acto de ocultamiento. El texto de los *Episodios nacionales mexicanos* es una autobiografía, en la cual como por un «olvido» u omisión del narrador-redactor-protagonista —lo cual se conecta muy bien con el funcionamiento textual general— se nos impide conocer las características económicas e ideológicas de los elementos del matrimonio que lo produjeron. Esto puede leerse, ya sea como una intención de ocultamiento simple, o yendo un poco más allá, como la voluntad de esconder una carencia

de origen legítimo o similar al de aquéllos que se pretenden y promueven como superiores, genuinos o verdaderos.

De la desfasada madre del personaje narrador, no se conoce ni el nombre. Sólo se dice que pertenecía a la familia de los Osorios, que murió de cólera cuando él tenía apenas unos meses y que lo dejó «entregado en manos de tías, nanas y chichiguas» que lo hicieron enfermizo y malhumorado. El signo de la omisión y el ocultamiento se instala de manera determinante y sistemática en el ámbito familiar del protagonista.

3. Como tercer caso contamos con el resto de la familia de Juan Pérez, las hermanas, grupo que representa la otra faceta del bifurcado universo de la autobiografía de Pérez de la Llana. Al especificar que el grupo complementario ante la figura paterna se compone sólo de mujeres, se resalta esa calidad diferenciadora. El padre equivale, él solo, a todo el grupo femenino en conjunto. El tratamiento que se le otorga a la figura paterna difiere radicalmente del ofrecido a las otras integrantes de la familia:

... Petra, que casó el 54 con el Coronel Ávalos; Manuela, mujer de Naranjo, el riquísimo denunciante de bienes nacionalizados; Rudesinda, que vive soltera convertida en rata de iglesia; Catalina, preciosa criatura que murió antes de llegar a la edad núbil; Toribia, cuya triste historia contaré quizás algún día. (t. I: 12)

La definición femenina de este conjunto utiliza como criterio principal de exposición el registro matrimonial. Así se conforman dos subgrupos: el de las casadas (incluyendo a la que está comprometida con la institución religiosa); y las que no tienen este «privilegio». La suerte de las mujeres del primer subgrupo se define por las profesiones de sus maridos. Llama la atención que cada una de ellas pertenece a una institución representativa del poder: la milicia, la economía y la religión. El segundo subgrupo, el de las diferenciadas por su calidad de solteras, presenta la característica de la muerte y la omisión casi absoluta. Cabe aclarar que «la triste historia de Toribia» jamás será relatada.

4. En el cuarto ejemplo, tomaremos a la figura con la cual el protagonista contrae nupcias: Trini. Juan Pérez se transforma radicalmente en sus relaciones sentimentales, si se toma en cuenta el trato que las figuras femeninas de su familia le merecen. El amor viene a representar el espacio superior de un sistema vertical, donde el mismo Pérez se ubica en la parte inferior. La mujer se define como un objeto casi inalcanzable, aéreo, síntesis de la perfección terrenal y celestial. Esta «idolatría» responde perfectamente a un sistema oscilatorio, al cual se puede tener acceso, pero

que a la vez, rechaza. La mujer, en este caso Trini, la figura femenina exaltada, amplía su espectro significante, se convierte en zona de conflicto:

Sí, señora, yo soy, como le decía alguna vez, el pobre gusanillo enamorado de la estrella, el pobre chico de las calles alzado por usted no á la gloria, no á la riqueza, no al poder, sino á algo que vale más que eso: al goce de la vida, á la gloria del amor, á los placeres más grandes y hermosos. Si la cortesana se transformó y regeneró merced al amor; si la envenenadora se hizo digna de la compasión del mundo, por haber sentido el amor; si el bufón se irguió desde su ruina y su abyección por el amor, ¿cómo yo no había de cambiar merced al amor? ¿Cómo no había de sentir mi ser engrandecido, purificado, sublimado, crecido y perfeccionado por la fuerza del más grande de los sentimientos? (t. II: 159-160)

Trini, por su parte, se autodescribe y evidencia algunos de los valores anotados. Con ello pasa por encima de su condición «femenina», y simultáneamente, valida el orden de la herencia:

Chiquita como soy, tengo mucha fibra, mucha energía... Te digo que vas á tener trabajo para deshacerte de mí... Si tú no me conoces, si no sabes que soy muy *sostenida*... Yo heredé el genio de mi padrecito, que es de hierro para todo [...] ¿Te acuerdas que cuando jugábamos yo hacía de *jefa*, de capitana? Pues esa, esa es mi vocación; nací para pelear... (t. I: 79-80)

La convivencia simultánea de dos órdenes sociales opuestos, como son la sociedad de la transmisión y la sociedad del mérito, encarnan cada uno ya sea en la amada del personaje o en el protagonista-narrador. Ella es «buena» porque, heredando sus características de manera *inactiva*, se parece al padre, y es él quien intenta pasar, por medio del contacto con la mujer de otro nivel social, a ese mismo nivel distinto, a través de su esfuerzo y trabajo, de su *actividad*. De esta forma, a través del texto semiótico herencia vs mérito se marca no sólo el trazo de un presente desde donde se reescribe la historia, sino donde, simultáneamente, la narración se convierte en un eficaz portador de voces del pasado.

En relación con estos elementos, el texto establece una serie de jerarquizaciones, en las cuales ciertos valores se privilegian sobre otros, que resultan degradados. Para los primeros, el mecanismo de semantización se basa en la utilización de un discurso enclavado en la hipervaloración de las cualidades que se enfocan. Este proceso tiene que ver con el tratamiento de las figuras masculinas y *de poder* que convergen en la narración. Una actualización de este mismo fenómeno textual que se aleja del universo masculino y que implica a los personajes femeninos, se localiza en la temática del amor. La novela de Salado Álvarez va a conciliar las mar-

cadras diferencias genéricas que evidencia a través de este sentimiento. Así, los papeles se invierten y es el hombre, particularmente Pérez de la Llana, quien por medio de sus amoríos con Trini, asume una posición de inferioridad en la relación. El sentimiento amoroso vendrá a romper un orden que privilegia al universo masculino, es decir, lo femenino toma el lugar, con sus características de superior e hipervalorado, de la instancia de poder.

La exaltación de ciertos actantes, circunstancias o prácticas en la primera serie de los *Episodios nacionales mexicanos* permite la elaboración y la precisión de los valores que se privilegian. Este conjunto será el resultado de los procesos de desbordamiento cualitativo y priorización. De esta manera, el discurso amoroso, que incluye la problemática genérica fundadora de la novela, se posiciona como uno de los valores explícitos más relevantes:

Y cuando vengas por mí le probaremos á mi señor padre que los monigotes armados de porras, y el oro y el gules, y los losanges y las barras del mamaracho de escudo en que él se extasía, nada valen ante dos chiquillos que bien se quieren y que hacen maldito el caso de dineros, de mayorazgos y de vejeces. (t. I: 80)

La honra antigua (la herencia) representada por el escudo de armas, del cual se burla Trini en el fragmento anterior, se ve encarada por el signo de su unión afectiva con el joven Juan. Se oponen, pues, el sentimiento amoroso y el orden de la heredad y el poder. No obstante, el hecho de que el discurso emotivo se externe como un valor de solución a los enfrentamientos textuales, no significa que estos últimos desaparezcan, ya que Pérez de la Llana pretende pertenecer al estrato superior (en dinero y renombre). Es decir, reforzar finalmente, al nivel al cual se enfrenta de momento.

La problemática que conlleva la oposición *exclusión vs inclusión* profundiza esas jerarquizaciones y las reticencias para cambiarlas. La movilidad social que se ejerce en el contexto de la época bien podrá coincidir en la obra con el rechazo o la asimilación:

Como hija sumisa, está dispuesta á casarse con el novio que le tenemos arreglado y que corresponde por su hacienda y por su sangre á las de ella. No protestes ni te aflijas, que es cosa hecha. De hoy más, no hay ligas entre nosotros; mi protección se acabó y cree que me duele habértela impartido, cuando debí figurarme qué clase de pícaro eras. Gente baja te conocí y gente baja sigues siendo. Vé con Dios y pídele encontrarte siempre con

personas que, como nosotros, en vez de echarte á los perros ó de ponerte al cepo, te manden á tu casa libre de daños. (t. I: 73)

El protagonista «fracasa» en su primer intento de ascenso social, a través del contacto «amoroso» con la mujer, y es relegado del ámbito dominado por la familia centrada en el padre. Pérez de la Llana se mantiene en lo bajo y en el exterior del núcleo familiar pretendido, al que tendrá acceso posteriormente.

5. Nos acercamos al quinto caso, que corresponde a las hijas de Pérez de la Llana, ya viejo, situadas en el presente desde el cual se realiza el relato del pasado autobiográfico e histórico. En este «presente» queda ya reinstalado el sistema de transmisión en el universo textual de la obra y se corrobora el ascenso social del narrador y su familia. No resulta sorprendente, pues, la descripción del destino de sus hijas, al final de la novela:

La mayor, que es el retrato de su bendita madre, se unió á un ingenierillo bulle-bulle, que se propone llenarnos los alrededores de este viejo pueblo de canales, ferrocarriles y fábricas y no sé que otros primores que han hecho subir el valor de las tierras en una proporción que habría causado espanto á mi suegro el mayorazgo. Sí hará, que bríos le sobran al chico. Delfina tiene por marido á un niño de buena familia, que cifra su aristocracia en no hacer nada, absolutamente nada más que gastar los dinerales que yo reuní con tanto trabajo. (t. III: 444)

Las hijas de Pérez de la Llana se definen por su estado civil, el matrimonio, y por las características de sus cónyuges. Ambos personajes contienen las particularidades que luchan y se conjuntan a lo largo del texto. Uno es un ingeniero, representante de un orden moderno, tecnificado y burgués y el otro, «un niño de buena familia», aristócrata en una actividad nada productiva: gastar. Cada marido constituye, respectivamente, la representación del valor de los sistemas del mérito y de la herencia.

Conclusiones: Las mujeres, según este esquema de conceptos y comportamientos jerarquizantes, se hallan incluidas en el espacio de quienes deben obedecer (los inferiores) a los superiores, que serían los representantes masculinos de la sociedad (padre, marido, padrino). Dentro del ambiente positivista de la época de la escrituración, aparece esta tesis en el «Ensayo sobre los deberes recíprocos de los superiores y de los inferiores», de Miguel S. Macedo. Según este autor, contemporáneo de Salado Álvarez, la «superioridad» femenina consistiría en una especie de «razón de afecto... porque del corazón parte todo impulso a la humanidad».¹ Enton-

1. Miguel S. Macedo, «Ensayo sobre los deberes recíprocos de los superiores y de los inferiores», en *Anales de la Asociación Metodófila*, México, 1887, p. 214.

ces, la mujer sería el sujeto poseedor de esta cualidad en más alto grado, lo cual la relacionaría con una gran capacidad para entregarse y desarrollarse en el ámbito de las relaciones sentimentales (léase matrimonio y crianza de hijos). Como superior en este aspecto al hombre, tiene el deber de inspirarle las acciones más elevadas y morales.

El matrimonio, si seguimos este orden de ideas, define a la mujer, y al mismo tiempo le da razón de existir, resulta su único universo íntimo, pero en total dependencia de las decisiones masculinas. Hemos visto, pues, que un hombre vale por varias mujeres; que el matrimonio es el estado ideal de la mujer (quien no se casa es excluida o muere); que es el hombre quien toma mujer y no a la inversa; que la mujer sólo es superior en tanto pertenezca a una clase social más elevada que la del pretendiente (quien se asimilará a esta nueva clase con el matrimonio, y por lo tanto tomará un lugar preponderante sobre ella de inmediato); que la mujer es presentada como positiva si hereda las características del padre, y finalmente, que sus mayores bienes serán la belleza y la juventud —aparte de la generosa dote o posición social que mantenga—.

Al situar a la mujer en una definición como la anterior, se le otorga un funcionamiento específico en el organigrama social, que no sólo la limita individualmente, sino que la propone como un punto de unión entre entidades masculinas que desean interrelacionarse. La institución que facilita estas articulaciones, es la matrimonial.

Los oficios del hombre y el papel de la mujer en la «República» en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan

Luis García Vega

Facultad de Psicología Universidad Complutense de Madrid

Juan Huarte de San Juan nació hacia 1529 en San Juan de Pie del Puerto, reinando en España Carlos I. Siendo médico en Baeza (Jaen) publicó el 23 de febrero de 1575 el *Examen de ingenios para las ciencias*, obra en «donde se muestra la diferencia de habilidades que hay en los hombres y el género de letras que a cada uno responde en particular».

La edición príncipe del *Examen de ingenios* apareció 52 años después de que Juan Luis Vives, pensador humanista valenciano, publicara en latín un tratado sobre lo que debe ser la mujer cristiana: *Institutio feminae christianae* (1523) y ocho años antes de *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León.

Las obras de Vives y de fray Luis de León se fundamentan en torno a una interminable lista de consejos evangélicos y piadosos dedicados a dos mujeres; Vives a Catalina de Aragón hija de los Reyes Católicos y primera esposa de Enrique VIII y la obra de fray Luis de León tiene la intención de aconsejar a una pariente suya, recién casada, doña María Valera de Osorio. Huarte dedicó su libro a Felipe II y se fundamenta en argumentos basados en la filosofía natural por lo que nos atrevemos a decir que fue el primer antifeminista científico.

En estos tres libros se defiende la condición inferior de la mujer respecto al hombre en los oficios y en los asuntos de gobierno de la «república». En todo caso, a la mujer le corresponde engendrar, cuidar de los hijos, ser virtuosa, honesta y, por ello, debe estar sometida al «prudente» juicio del varón.

Huarte, partiendo de la doctrina del principio tomista de la individuación de «substancia» (alma) por la materia (cuerpo) a la que está unida, opina que todas las almas son iguales en perfección: la del hombre y la de la mujer, la del niño y el viejo, la del loco y la del cuerdo, la del tonto y del genio, etc. Pero, el hecho es que cada alma se manifiesta de distinto modo, debido a la diferente naturaleza del cuerpo que a cada una le sirve de instrumento. De la naturaleza de tal instrumento depende la calidad y perfección de las obras que se realizan por su medio: «el pintor que dibuja bien, teniendo el pincel cual conviene a su arte, no tiene culpa cuando, con el malo, hace las figuras borradas y de mala delineación; ni es buen argumento pensar que el escribano tenía alguna lesión en la mano, cuando por falta de pluma bien cortada le fue forzoso escribir con un palo» (Huarte, 1977, 152).

Según Huarte la naturaleza del cuerpo depende del «temperamento», es decir, de la «temperatura», intensidad, proporción o «disposición» de las cuatro cualidades primeras: calor, frialdad, humedad y sequedad.

En el cuerpo del hombre predominan el calor y la sequedad sobre la humedad y frialdad, mientras que el cuerpo de la mujer es frío y húmedo. El calor y la sequedad hacen instrumento adecuado para las obras más importantes del alma racional. La imaginativa, potencia noble, encargada de ordenar y crear, requiere un instrumento predominantemente caliente. La inteligencia, cuyas obras son: Definir, razonar y elegir, necesita de un instrumento en el que predomine la sequedad. La memoria que, aunque es función necesaria, tan solo sirve para conservar pasivamente lo que la imaginativa le ofrece. Esta potencia requiere un temperamento predominantemente húmedo, pues la humedad al reblandecer las cosas hace que en ellas se impriman con más facilidad las imágenes.

Así, el hombre, por naturaleza, está capacitado para desempeñar en la «república» los principales oficios, la dirección y el gobierno y el estudio de las artes y ciencias. A la mujer no le puede corresponder ninguna de estas funciones, ya que «la frialdad y humedad son las cualidades que echan a perder la parte racional». La humedad por ser contraria a la sequedad es un mal instrumento de la inteligencia, y la frialdad apenas sirve para nada, pues, con ella todas las potencias hacen tórpemente sus obras: «Ni el estómago puede cocer el manjar, ni los testículos hacer simiente fecunda, ni los músculos menear el cuerpo, ni el cerebro raciocinar... solo sirve en el cuerpo de templar el calor natural y hacerle que no se queme tanto» (Huarte, 1977, 121).

Huarte, consecuente con estos argumentos defiende que: «Las hembras, por razón de la frialdad y humedad de su sexo no pueden alcanzar ingenio profundo». Pero, a continuación, Huarte disculpa a las mujeres: «de la

cual rudeza no tienen ellas la culpa sino que la frialdad y humedad que las hizo hembras... contradicen al ingenio y habilidad» (Huarte, 1977, 331). Huarte piensa que hay una razón natural para que las mujeres sean húmedas y frías, la misma que hace que las semillas se siembren en invierno en terrenos húmedos y fríos. Además, él dice que la humedad es necesaria para que la mujer pueda tener la regla y producir la leche.

Huarte, basándose en el temperamento, diferencia tres tipos de mujeres, según sea su grado de humedad y frialdad. En un primer grado coloca a aquella mujer poco húmeda y menos fría; y por ello tiene el temperamento más próximo al del hombre. Esta mujer es «avisada, de mala condición, con voz abultada, de pocas carnes, verdinegra, vellosa y fea». De entre las mujeres esta sería la que más podría valer para las artes y las ciencias, pero siempre estaría por debajo del hombre. En el otro extremo pone Huarte a aquellas mujeres con excesiva frialdad y humedad. Estas son, por naturaleza, bobas, poco inteligentes, de escasa imaginación, de carnes blancas, blandas y abundantes por el mucho «pringue»; son feas porque en barro muy blando no se pueden hacer buenas figuras. En un grado intermedio estarían aquellas mujeres normales y, aunque de poca inteligencia, son soportables por su hermosura.

Según Huarte, por razón del sexo anatómicamente el hombre y la mujer son básicamente iguales. La diferencia está en tener el hombre «los miembros genitales fuera del cuerpo. Porque, si hacemos anatomía de una doncella, hallaremos que tiene dentro de sí dos testículos, dos vasos seminarios y el útero con la misma compostura que el miembro viril sin faltarle ninguna delineación» (Huarte, 1977, 315). Como en el hombre predomina el temperamento seco y caliente sus órganos genitales salen para fuera, pues «el calor dilata y ensancha todas las cosas», mientras que en la mujer por ser fría, sus órganos genitales se encogen y quedan dentro, pues «el frío detiene y encoge» las cosas.

En todo caso, las variaciones del temperamento corporal, según sea el grado de humedad-frialdad en la mujer o de sequedad-calor en el hombre, hacen a la mujer, en opinión de Huarte, más o menos torpe, mientras que al hombre lo hacen más o menos ingenioso y hábil.

La mujer según esta doctrina podría dedicarse a las lenguas y a aquellas artes que necesitan de la memoria. En los demás asuntos «Sólo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad de materias livianas y fáciles, con términos comunes y muy estudiados; pero, metidas en letras no pueden aprender más que un poco de latín y esto por ser obra de la memoria». (Huarte, 1977, 331).

Huarte confirma la doctrina de la inferioridad de la mujer citando un pasaje de san Pablo (Epístola 1.^a a Timoteo, II, 11-12): «No quiero que la

mujer enseñe, sino que calle y aprenda y esté sujeta a su marido». También recuerda la doctrina de la Iglesia Católica que no deja a la mujer predicar y confesar, porque «su sexo no admite prudencia ni disciplina». Huarte reconoce que ha habido unas pocas mujeres extraordinarias, tal es el caso de Judith, Débora, la Virgen María, Isabel de Castilla y otras pocas más; pero, en todos estos casos, Dios actuó gratuitamente, sin seguir las reglas de la «naturaleza».

El cap. XV y último del *Examen de ingenios* trata de la manera como los padres se han de preparar para engendrar varones y no hembras pues, por naturaleza, nacen más mujeres y esto es una gran desgracia, ya que «las hembras, por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo». Siguiendo a Galeno. Huarte piensa que para que tenga lugar la generación en cualquier animal se requieren dos simientes, una que desempeña el papel de generador y formador y otra que sirve de alimento —igual que en el huevo, de la yema se hace el pollo y con la clara se alimenta—. Una u otra función puede ser desempeñada por la simiente del macho o la de la hembra. La más fuerte desempeña el papel generador y la más débil el de alimento. Cuando es la simiente de la mujer el «agente y formador» del hijo y la del marido la que sirve de alimento, entonces la mujer le transmite su frialdad y humedad temperamental y el hijo no es ingenioso y tiene pocas habilidades. Si es la simiente del padre la responsable, el hijo nacerá con gran ingenio: «Por donde es cierto que, en saliendo el hijo discreto y avisado, es indicio infalible de haberse hecho de la simiente de su padre; y si es torpe y necio se colige haberse formado de la simiente de su madre». Ésta es una muestra más del menosprecio que tiene Huarte de la mujer, opinión compartida por la sociedad del siglo XVI.

Para que sea más poderosa la simiente del padre que la de la madre, Huarte le aconseja ausentarse por unos días de su mujer, para que su simiente esté bien madura, sea abundante, «fecunda, cocida y bien sazónada» y, además, porque entonces sale de unos «instrumentos de la generación muy calientes y secos». A esto añade Huarte una lista de «diligencias» que los padres han de hacer con mucho cuidado para «huir» del sexo femenino y «procurar que el hijo nazca varón, pues en él solo se halla el ingenio que requieren las letras» (Huarte, 1977, 331-343)

Según Huarte los principales oficios de la «república» son: predicador, abogado, juez, gobernante, médico, militar y rey. Para todos estos oficios el temperamento del hombre es el más adecuado. Para ser un buen predicador se necesita tener un gran entendimiento (sequedad) para «alcanzar la verdad», buena memoria (humedad) para poder citar con acierto frases y sentencias de otros y buena imaginativa (calor) para hablar con

elocuencia y «ornato» y «traer buenos ejemplos y comparaciones»; pero como, por naturaleza, no se pueden «juntar» la humedad (memoria) con la sequedad (entendimiento) y, como lo más importante es enseñar la verdad, para este oficio conviene el temperamento del hombre y no el de la mujer. Para el oficio de abogado y juez, más que aprender leyes de memoria, que pueden ser consultadas en los códigos, se necesita inteligencia e imaginativa para saber aplicarlas al caso concreto. El oficio de gobernador debe procurar que la «república» «este compuesta con orden y concierto, cada cosa en su lugar de manera que todo junto haga buena figura y correspondencia... y esto es obra de la imaginativa» (Huarte, 1977, 226-227); lo cual, por razón del temperamento caliente, corresponde al hombre y no a la mujer. Propio del oficio de médico es un tipo de imaginativa (calor) llamada «solercia» capaz de diagnosticar una enfermedad observando sus síntomas (Huarte, 1977, 234).

El «arte» militar «pide» presteza más que la que puede dar el entendimiento, que es potencia «muy tarda en su obra» y su ingenio «es menester para los embustes y engaños, así para hacerlos como para entenderlos», engañar, adivinar los engaños que vienen del enemigo, inventar remedios, «acometer y retirarse» oportunamente, dar largas al enemigo y saber ganar «sin perder un soldado». Todo esto es obra de la imaginativa en un grado más de calor que el que exige práctica de la medicina (Huarte, 1977, 257).

Pero, el oficio más noble de todos es el de rey. Dedicó Huarte el capítulo XIV del *Examen de ingenios* a este oficio y para él pide un temperamento equilibrado en el que «las primeras cualidades están en tal peso y medida que el calor no excede a la frialdad, ni la humedad a la sequedad, antes se hallan en tanta igualdad y conformes, como si realmente no fueran contrarios ni tuvieran oposición natural» (Huarte, 1977, 288). Recoge la idea griega de que la virtud no está en los extremos, sino en el medio. Este cuerpo será instrumento por igual para las obras de las tres potencias del alma racional, manifestando buena memoria para las cosas pasadas, gran imaginativa para lo que está por venir y gran entendimiento para saber la verdad de las cosas; todas ellas cualidades exigibles a un buen gobernante, pero inadecuadas para ser un destacado especialista en cualquiera de las ciencias, por no tener en exceso ninguna de las cualidades que hacen el ingenio adecuado para ser sabio en alguna de las ciencias, aunque todas ellas pueda fácilmente aprender. Este temperamento tan equilibrado siempre será más propio del hombre que de la mujer, salvo que la Divina Providencia lo remedie, como ocurrió con Isabel de Castilla.

El *Examen de ingenios* es un proyecto de utopía científica, ciertamente ingeniosa en muchos aspectos, pero, a pesar de su enorme divulgación, de las numerosas reediciones en las principales lenguas, nunca llegó a fundamentar una escuela en psicología. De todos modos, Huarte ha sido nombrado en España PATRÓN de los psicólogos y, paradójicamente, también DE LAS PSICÓLOGAS y cuya fiesta se celebra todos los años el día 24 de febrero.

Bibliografía

- DEFORNEAUX, M. *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Edit. Argos Vergara, 1983.
- GARCÍA VEGA, L. Carácter utópico científico del *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan. Alberto Rosa y otros (Eds.) *Psicología e historia. Contribuciones a la investigación en historia de la psicología*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1988, pp. 83-93.
- GARCÍA VEGA, L. Juan Huarte de San Juan padre de la psicología diferencial. *Revista de Historia de la Psicología*. vol. II, núm. 1-2, 1990, pp. 123-144.
- GARCÍA VEGA, L. y MOYA J. *Juan Huarte de San Juan patrón de la psicología española*. Madrid: Ediciones Académicas, 1991.
- GARCÍA VEGA, L. Diagnóstico de las habilidades del alma racional según Juan Huarte de San Juan. En *Inteligencia y cognición. Homenaje al profesor Mariano Yela*. Madrid: Editorial Complutense, 1992, pp. 671-679.
- GARCÍA VEGA, L. Juan Huarte de San Juan. En Milagros Saiz y Dolores Saiz (coord.). *Personajes para una historia de la psicología en España*. Madrid: Ediciones Pirámide, S.A., 1996, pp. 115-132.
- GARCÍA VEGA, L. *Huarte de San Juan*. Madrid: Ediciones del Orto, 1999.
- GÓMEZ MORÁN, L. *La mujer en la historia y en la legislación*, Madrid, Inst. Edit. Reus.
- GUILLERM, J.P. *Le miroir des femmes*, Lille, P.U. Lille, 1983.
- HUARTE DE SAN JUAN, J. *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- LEÓN, Fray Luis de. *La perfecta casada*. En *Obras Completas Castellanas*, Madrid, B.A.C., tomo I, 1958, 223-358.

- MICHEL, A. *El feminismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- SANZ, R. Prólogo y notas a la edición del *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Biblioteca de Filósofos Españoles, 1930.
- UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. *Nuevas perspectivas sobre la mujer* (Actas de las primeras Jornadas de Investigación interdisciplinaria), Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1982.
- VIGIL, M. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXO Editores, 1986.
- VIVES, L. *Formación de la mujer cristiana*, Obras Completas, Madrid, M. Aguilar Edit., Tomo I, 1947, 985-1 175.

Masculin, féminin dans *Reo de Nocturnidad* d'Alfredo Bryce Echenique Une identité en question

David Victorri

CRILAUP Université de Perpignan

Introduction

Reo de Nocturnidad est l'un des tous derniers livres d'Alfredo Bryce Echenique, il est publié en 1997, l'auteur Péruvien en a depuis publié deux autres mais *Reo de Nocturnidad* est important à plusieurs égards. D'abord, comme tout chercheur curieux, j'ai un certain penchant pour aller chercher un intérêt dans ce que d'autres rejettent, cela peut paraître risqué, mais, ici comme à l'hippodrome, c'est souvent gage de grandes surprises... Or ce livre ne semble pas avoir intéressé la critique outre mesure, pas autant en tout cas que des ouvrages tels que *Un mundo para Julius* publié en 1970 ou le recueil en deux volumes intitulé *Cuadernos de navegación en un sillón Voltaire* dont le point final remonte à 1985.

Ce qui m'intéresse dans ce livre c'est avant tout sa date de parution, 1997. Elle correspond à la fois à l'annonce par Alfredo Bryce Echenique de sa volonté de retourner vivre au Pérou après une absence d'une trentaine d'années passées en Europe ainsi qu'au début de la rédaction d'un autre ouvrage : *La amigdalitis de Tarzan* qui se présente sous la forme d'une relation épistolaire entre deux jeunes gens, en rupture formelle avec les romans précédents, construits, le plus souvent, comme une narration à la première personne d'un Péruvien en Europe avec une certaine tendance à la méta-littérature qui fait que l'on ne sait jamais si nous lisons le livre de Bryce Echenique, ou le livre que le personnage principal est en train d'écrire.

Même si l'on peut retrouver certains de ces éléments dans *La amigdalitis de Tarzán*, c'est sans commune mesure avec toute la partie de l'œuvre

de Bryce qui précède ce roman ; ainsi vois-je dans *Reo de Nocturnidad* la clôture d'un cycle, le cycle européen si l'on veut, qui va déboucher sur une nouvelle forme. En cela au moins ce livre est d'une importance capitale pour la compréhension de toute la première partie de l'œuvre de Bryce ainsi que pour une meilleure appréhension de l'état d'esprit de son auteur.

S'il s'agit effectivement d'un roman à clés, il serait réducteur de n'en retenir que l'anecdote, aussi n'aborderai-je pas ce sujet ici.

L'identité en question

Parmi les thèmes récurrents de l'écriture brycéenne, il en est un qui me semble prédominer en ce sens qu'il n'est jamais abandonné et très rarement, pour ne pas dire jamais, donné comme préoccupation principale ou même importante de l'auteur. Je veux parler du questionnement identitaire incessant qui se joue et se rejoue dans son œuvre, jamais sur le devant de la scène, toujours en filigrane, toujours de manière lancinante, inexorable, telle une quête désespérée... Je ne parle pas là seulement de la place du latino-américain dans le monde qui est une question qui a été maintes fois abordée... Tant de fois à vrai dire qu'il me semble inutile d'en débattre à nouveau pour montrer cet aspect de l'écriture de Bryce. Ce que je souhaite mettre en lumière c'est ce questionnement identitaire sur la place du masculin et du féminin dans l'identité de l'homme et de la femme contemporains ce qui, tout en étant une partie de la vaste question que je citai plus haut, la transcende en devenant une problématique de notre siècle à part entière.

Reo de nocturnidad, c'est l'histoire de Max et de sa recherche de lui-même ; recherche identitaire qui naît d'une problématique d'ordre générique ; en effet, Max est cet homme sensible et attentionné qui rencontra Ornella un soir où il dînait dans un petit restaurant de Ishia en Italie. Tout au long du livre, l'on voit plus ou moins ce que doit être réellement Max : un homme sensible qui ne demande qu'à pouvoir vivre cette sensibilité dans la tranquillité et l'amour d'une femme. Mais il se heurtera bien vite à un rejet de la part de celle dont il pensait qu'elle serait l'élue, rejet qu'il niera jusqu'à en devenir insomniaque ce qui débouchera sur son internement à la clinique psychiatrique Fabre. Dans cette clinique une étudiante qui est amoureuse de lui, lui rend visite et, au moyen d'un magnétophone, enregistre patiemment son histoire afin de le guérir. Là se situe une bonne partie du présent de la narration. L'aspect psychanalytique saute aux yeux mais je n'en parlerai que peu ici et je ne le mentionne que pour signaler que si le sommeil est évacué dans l'insomnie pour éviter le retour onirique

du refoulé, le fait qu'Ornella ne l'a jamais aimé, cette insomnie a un autre sens, un sens de lutte pour une identité générique.

En effet, nous avons vu que le personnage de Max est d'une sensibilité que notre culture classerait plutôt dans le champ du féminin et il semble le vivre plutôt bien. Ce n'est pas d'ailleurs là, le seul trait féminin de Max en effet, dans son étude de *La amigdalitis de Tarzán* et à travers une citation de Roland Barthes, Nuria Prats Fons a montré que les rôles masculin féminin semblent inversés, elle dit :

Barthes nous le rappelle : « historiquement le discours de l'absence est tenu par la Femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur ; la Femme est fidèle (elle attend), l'Homme est coureur (il navigue, il drague). [...] Il s'ensuit que dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, du féminin se déclare : cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminin-sé¹ », dans *La amigdalitis de Tarzán* le personnage féminin est celui qui s'en va, qui voyage, qui se marie et a des enfants avec un autre homme, et celui qui ensuite recommence sa vie avec un troisième, alors que le personnage masculin représente, au contraire, la vie sédentaire et la fidélité : il demeure à Paris².

Cela semble être également le cas dans *Reo de nocturnidad*.

Par ailleurs et pour augmenter la portée de ce que je disais plus haut : Margarita Krakusin³ et Aníbal González⁴ ont signalé « la narrativa sentimental » d'Alfredo Bryce Echenique en précisant que l'un des modèles dont se sert cet auteur est le roman sentimental qui, dans *Tristram Shandy* de Laurence Sterne par exemple, exalte pour l'homme des valeurs de sentiment qui aujourd'hui sont considérées comme typiquement féminines :

En el hombre de sentimiento de Bryce se dan las cualidades de susceptibilidad, compasión y abnegación que en novelas como *Clarissa y Pamela* son encarnadas por protagonistas femeninos. En la novelística bryceana el hombre de sentimiento posee cualidades que tradicionalmente son aceptadas por la sociedad si éstas se dan en la mujer, pero no así en el hombre. Este, según los patrones sociales, es débil y demasiado sensible y fue ejemplificado en el siglo XVIII principalmente por Henry Mackenzie en *The man of feeling* (1771) y por Laurence Sterne en *Tristram Shandy a sentimental*

1. Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.

2. Nuria Prats Fons. *Les lettres dans « La amigdalitis de Tarzán » de Alfredo Bryce Echenique*. PRIVATE. Inédit, p. 8.

3. Krakusin, Margarita. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*. Madrid, Pliegos, 1996.

4. González, Aníbal. *La nueva novela sentimental de Alfredo Bryce Echenique*, in « Los mundos de Alfredo Bryce Echenique ». C. Ferreira et I.P. Márquez editores, Pontificia universidad catolica del Perú, 1994.

journey (1768), obras que capturaron el mito del culto literario de la sensibilidad¹.

Il ressort de tout cela que le personnage central de *Reo de nocturnidad*, comme les autres protagonistes de Bryce Echenique a, à bien des égards, des traits de caractère féminins, et que c'est là, à mon avis, que se situe l'axe majeur du roman.

Car ce personnage qui semble sain au départ terminera interné dans un hôpital psychiatrique à cause, précisément, de l'inadéquation entre sa personnalité et celle de la personne qu'il aime ; Ornella est attirée par les aventuriers et les belles voitures, pour elle, Max ne sera jamais qu'un « profesor aburrido » et les sentiments qu'il lui témoigne ne font que renforcer l'impression qu'elle a de se trouver devant quelqu'un de diminué qui est complètement à sa merci ; un temps elle essaiera de l'aimer mais ne ressentira jamais pour lui qu'une certaine affection, peut-être...

Toujours est-il qu'Olivier Sipriot est cet aventurier, ce rival castrateur qui fait que d'un état de héros sentimental Max passe à celui de mâle frustré, castré, inoffensif...

Il essaiera bien de reconquérir Ornella en s'offrant une voiture de grosse cylindrée (se ruinant pour l'acheter ce qui ajoute à la castration symbolique) et en feignant d'être impliqué dans d'importantes affaires d'espionnage sous cette couverture de petit professeur à la vie si bien réglée et ennuyeuse ; *ah, il ont l'air malin...* Max jouit d'une revanche en demi teinte, mais son succès sera de courte durée... Ce n'est pas lui, il le sait et cela se ressent : Ornella qui était revenue vers lui le quitte à nouveau, se jouant de lui au passage en le délestant de sa bourse et le voilà de nouveau seul, abattu, vaincu... Il est de nouveau ce « profesor cumplidor y puntual » qu'il a toujours été, il est ce sentimental aux mœurs douces, il est lui-même... Mais ce lui-même n'est manifestement pas adapté à la réalité à laquelle il aspire. Ce sera donc l'*ex-il*, exil géographique, exil psychologique : il fuit Paris et s'installe à Montpellier où on lui a proposé un poste de professeur à l'université Paul Valéry, mais son arrivée est marquée par la fatalité et le jour où il descend du train il neige pour la première fois depuis cent ans en octobre à Montpellier.

Le lecteur entre alors dans une succession de symboles « masculin/féminin » basée sur l'opposition jour/nuit, clair/obscur, et justement, la personne qui vient l'accueillir à la gare par ce jour sombre d'octobre dont la noirceur ne figure nulle part sur les guides touristiques, ce qui montre la distance à laquelle Max se trouve de ce qu'il est venu chercher, cette

1. Krakusin, Margarita. *op. cit.*, p. 67.

personne donc se nomme Nieves Solorzano : nom où l'on retrouve ce qui le poursuit, la neige, et ce qu'il est venu chercher, le soleil.

C'est donc un premier contact pour le moins ambigu et en tout cas pas du tout fait pour lui plaire, il se débrouillera pour « couper les ponts », quelque temps après, cependant Nieves Solorzano, l'exilée chilienne opportuniste, aura le temps de lui proposer une autre forme de soumission : une sorte de complexe d'Œdipe dans lequel il est bien accepté avec ses caractéristiques sentimentalo-féminines mais aussi dans lequel sa liberté de mouvement se réduit à sa plus simple expression : Nieves s'occupe de tout : de la couleur des rideaux qu'il convient d'acheter pour aménager l'appartement où Max habitera, au découpage méticuleux de ce qu'il a dans son assiette comme on le ferait pour un enfant, en passant par l'appellation « m'hijito » ; la castration a pris une autre forme mais elle est toujours là.

L'exil géographique est donc un échec : la castration lui est inhérente et le suivra partout, surtout tant que le souvenir d'Ornella le poursuivra, en tout cas, tant que le souvenir réel le poursuivra. Place donc à ce que j'appelle « l'exil psychologique » :

L'exil psychologique

Ainsi naît donc ce que le narrateur appelle « el gran teatro de mi inmenso desconcierto y de mi pequeño mundo ¹ ».

Max réunit chez lui où en d'autres lieux déterminés, ses amis du bar « Chez Bernard » pour leur raconter par le détail ses aventures avec Ornella aux quatre coins du monde en terminant toujours par la description de comment il n'a pas réussi à lui sauver la vie lors d'une mission qui a mal tourné.

Il s'agit là, de la part de Max, de la réélaboration fantasmagorique du passé tel qu'il aurait souhaité qu'il fût. Toutes les castrations qu'il a effectivement subies de la part de cette femme sont bien évidemment absentes de cette version dans laquelle ces « amants de l'impossible » sont une sorte de mélange de James Bond et d'Indiana Jones en ce qui concerne Max qui est toujours ponctuel à l'université pour donner ses cours, et l'équivalent féminin de James Bond en ce qui concerne Ornella.

La seule castration présente dans ce rêve éveillé, mais qui à quand même lieu la nuit, est la mort d'Ornella que Max n'a pu éviter, mais c'est une castration qui est nécessaire dans la mesure où elle met le point final, celui sur lequel on ne peut revenir, qui est indispensable à Max pour

1. Bryce Echenique, Alfredo. *Reo de nocturnidad*. Barcelone, Anagrama, 1997, p. 151.

parler d'Ornella au passé. On remarque cependant que si l'insomnie évacue le sommeil et, avec lui, le rêve qui pourrait raviver le souvenir, on se trouve ici face à un rêve éveillé élaboré et dirigé par la conscience, qui prend la place du rêve classique mais dont la nature est exactement inverse. Mais je reviendrai bientôt sur cette importance de la nuit, cruciale dans l'œuvre.

les personnages « secondaires »

Je voudrais maintenant aborder le sujet des « personnages secondaires », entre guillemets, car on va voir que, tant pour Max que pour la thématique qui nous occupe, il n'ont de secondaires que l'apparence.

Ces personnages sont ceux qui composent le « gran teatro » de Max, ou plutôt ses spectateurs. Sans eux, le fantasme de Max n'existe pas car bien entendu Max est — presque — le seul à connaître la vérité de son histoire ce qui signifie qu'il vit à Montpellier dans une aliénation totale qui consiste à ce que son « je » ait un sens diamétralement opposé pour lui et pour ses interlocuteurs.

Ces personnages donc, sont les clients du bar que Max fréquente pendant ses heures d'insomnie et, ce qui est intéressant, c'est que beaucoup portent la marque de l'inversion ou de la subversion générique. L'exemple le plus frappant est « el Gitano » qui semble dominer Elisá, sa petite amie, qui paraît totalement soumise et se voit rétorquer un « eso lo arreglaremos después tú y yo en casa¹ » à chaque fois qu'elle parle mais n'en demeure pas moins la maîtresse de François, un étudiant, au su de tous les autres « parroquianos » du bar qui feront même diversion lorsque celle-ci devra trouver un moment pour avorter hors de la présence du gitan.

Il s'agit donc pour ce personnage, archétype de la fierté, de la virilité et de l'honneur, d'une masculinité d'apparat qui est mise à mal, non seulement par la frivolité de sa compagne mais encore par Bernard lui même, le patron du bar, qui menace de lui fermer ses portes, voire même autre chose, si le gitan confond le langage qu'il emploie avec Elisá et celui avec lequel il s'adresse à Simone, la femme de Bernard. C'est donc un bien piètre gitan qui nous est présenté, il est victime de castration comme beaucoup de personnages tels l'ineffable écrivain inédit, qui justement jouit de la fierté malsaine de rester inédit et de la diabolisation de ceux qui publient. Dans ce livre, la masculinité pure ne tient pas, elle est toujours nuancée de féminité qui selon la proportion dans laquelle on la trouve et

1. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 165.

la proportion dans laquelle elle est acceptée, se transforme en castration ou pas.

Il y aura même une altercation entre Pierrot dit « el monstruo » et « el Gitano » pour savoir lequel des deux est le plus ami de Max. Si, en soit, cette scène peut paraître anecdotique, avec tout ce que l'on vient de voir, elle prend un sens ambigu.

Marie est un personnage qu'il convient d'étudier à part. Marie c'est Marie, au sens biblique. Elle est la mère originelle, la bonté même, elle ne souhaite que le rétablissement de Max par l'oubli d'Ornella. À personne mystique remèdes mystiques, elle est adepte d'un certain ésotérisme et entend soigner Max par des mantra et autres remèdes spirituels d'inspiration hindoue. La relation qui s'établit entre Marie et Max est à la fois identique et opposée à celle qui l'unissait à Nieves Solorzano au début du roman : c'est une relation œdipienne dans toute sa splendeur mais la différence se fait au niveau de Max qui a pour Marie une grande tendresse et accepte donc la relation. C'est normal si l'on considère la référence biblique, mais cette idylle n'est qu'apparence et l'on s'en rend vite compte ; en effet, l'œdipe va être consommé ce qui peut s'apparenter à un crime de lèse grâce et conforte Max dans son rôle d'éternel maudit. De plus, la tactique de Marie échoue même si son amour propre est sauf, puisque Max, par respect pour elle, fait semblant de dormir ; en effet l'action de Marie est basée sur les mêmes éléments fantasmatiques dont Max abreuve son auditoire du bar « Chez Bernard », elle ne peut donc aboutir qu'à un résultat faussé. Mais comme on l'a vu, le mensonge, qui jusqu'à présent était déjà aliénant et castrateur, atteint un degré supérieur en s'attaquant symboliquement au sacré et à la figure de la mère, Max est bien un « reo de nocturnidad ». La mère est subvertie sexuellement, trompée, mais son apparence est sauvée bien que pour le lecteur elle n'ait plus aucune sorte de consistance. Elle qui est décrite dans le livre comme massive et comparable à « un gigante¹ » c'est à dire une figure virile dans sa puissance, subit de plein fouet la castration humiliante du ridicule sans jamais s'en douter. Elle est subvertie dans tous les sens du terme. Et Max reste là, avec son insomnie plus présente que jamais, plus « reo » que jamais.

C'est alors que le souvenir de Claire et de son petit ami José font irruption dans l'esprit de Max. Le respect pour le professeur dont fait preuve l'« atlético José² » doublé d'une virilité matérialisée par une voiture puissante ainsi que l'absence totale de jalousie chez lui, font que Max ressent

1. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 158.

2. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 176.

de nouveau la frustration de la castration : il n'est même pas un adversaire potentiel pour le jeune homme. Ce stimulus provoque le retour d'un souvenir d'enfance qui va se révéler indispensable à la compréhension du roman et à une mise en lumière de l'importance de la mise en question générique qui y est faite.

Il en parle ainsi :

guarda todavía una relación con lo de mi doble vida, o, más bien, con ese divorcio tan profundo entre el profesor que perdura en mí y aquel hombre que bajó del tren la primera vez que nevó en Montpellier en octubre, en cien años¹.

Ce souvenir est celui d'une explication que sa mère donna un jour à la mère supérieure du collège où il faisait ses études étant enfant au sujet de son comportement qui pouvait passer de la turbulence à un mutisme quasi total en l'espace de quelques minutes. C'était une plaisanterie de la part de sa mère qui ne visait qu'à méduser la directrice mais l'on voit l'importance que cette explication garde, bien des années plus tard, pour Max. Et cette explication commence par :

Es que Maximiliano no es sólo Maximiliano [...] Mi hijo se llama Maximiliano Herminio, que es un nombre muy antiguo en la familia. Bien. Maximiliano y Herminio se entienden y complementan a la perfección. El primero es emotivo, nervioso, y puede ser la pata de judas [...] En cambio, Herminio como que hubiera nacido para las ciencias exactas, los manuales de urbanidad, y para impedir que Maximiliano se convierta en un ser eternamente desordenado e impuntual. Nadie más voluntarioso, disciplinado y puntual que Herminio².

On voit clairement là se dessiner une personnalité scindée en deux pôles : l'un féminin, l'autre masculin qui se complètent à merveille et l'on voit également que, pour la mère, la parti masculine est chargée de l'ordre et que sans elle, la partie féminine courrait à sa perte. Une version des choses qui est quelque peu machiste, non qu'elle soit totalement infondée, mais elle omet de mentionner la réciproque qui est également vraie. On se trouve donc dans une situation équilibrée mais qui, potentiellement, tend vers le déséquilibre à cause de l'instabilité de l'une de ses composantes, la composante féminine. Et c'est intéressant car c'est justement de cette composante qu'est né Max, qui en tant que diminutif est,

1. Bryce Echenique, *Alfredo*. *op. cit.*, p. 177.

2. Bryce Echenique, *Alfredo*. *op. cit.*, p. 177-178.

comme tout l'indique, une version diminuée de Maximiliano. Si Maximiliano est la féminité du protagoniste, Max est sa castration. C'est d'ailleurs confirmé de manière assez convaincante dans le texte :

Y hoy mis clases las dicta un fatigado Herminio, desgastado ya por la pésima calidad de vida que le ha dado Maximiliano, desde que su patética y desoladora relación con Ornella despertara al doliente y miserable Max que dormía en él, y que entonces, en aquellos meses atroces de 1983, parecía buscar desesperadamente el apoyo que en otros tiempos le diera Herminio, física y mentalmente¹.

Mais il est trop tard et Max ne trouvera pas cet appui de masculinité, il se laissera aller pour aboutir à la situation d'insomnie que nous connaissons, c'est à dire de refus total de la réalité et d'aliénation extrême à un personnage fantasmé.

La dimension symbolique du symptôme

On a vu que Herminio est fatigué, il est fatigué mais il n'est pas mort, il est encore « *cumplidor y puntual* » alors que Maximiliano est diminué, il n'existe plus, seul existe Max son *alter ego* diminué, castré. Et je crois que pour saisir l'une des clés du roman il nous faut à présent nous pencher sur la dimension symbolique de la maladie du protagoniste : son problème est la perte de sommeil, c'est à dire qu'il vit la nuit comme l'on vit le jour. Evidemment il a ces fantasmes dont nous parlions plus haut mais on a vu que s'ils ont l'apparence du rêve, l'analogie s'arrête là ; une explication freudienne nous dirait en effet que le rêve se caractérise par le retour déguisé du refoulé qui profite de la baisse de vigilance de la conscience pendant le repos nocturne pour refaire surface. Or là, la conscience n'est pas du tout endormie et c'est elle qui bâtit tant bien que mal cette recreation de la réalité dans le but d'éviter le conflit névrotique. Et l'on sait que traditionnellement la nuit et le rêve représentent les instances féminines alors que le jour et le tangible représentent les masculines. Max est en mal de nuit assumé comme nuit, il est en mal de féminin assumé comme féminin et non comme féminin dégradé, c'est à dire comme castration.

C'est Herminio qui assume tous les rôles et le fantasme ne tend pas au juste retour des choses mais à l'exacerbation de l'aventure, du masculin, d'Herminio : rien d'étonnant à ce qu'il soit fatigué, il est censé « limiter la casse » qu'entraîne l'affrontement entre le protagoniste et la réalité de

1. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 178.

ce qu'il est devenu. Herminio est responsable des fantasmes du personnage dans un but de conservation, l'on se doute par conséquent qu'aucun dénouement ne sera possible par le seul traitement du symptôme.

Là intervient un autre personnage secondaire et important du livre, il s'agit de Nadine Auriol, une autre instance castratrice qui prendra Max comme souffre douleurs. Comme les autres personnages du roman Nadine est ambiguë et assez névrosée : elle se nourrit d'une espèce de nostalgie malsaine de son père qui la conduit à idéaliser au maximum Casablanca, la ville où il a vécu, au point d'avoir fait de son appartement une sorte de reproduction d'un palais des mille et une nuits. Ce qui la rapproche de Max, qui est son professeur à l'université, c'est d'abord justement cela, une relation de dominant/dominé et également la double vie articulée sur l'opposition jour/nuit qui se manifeste également chez elle : le jour elle est une étudiante normale et la nuit, chez elle, elle devient une sorte de porte drapeau de Casablanca qu'elle appelle d'ailleurs Casá ce qui est assez proche de « casa » pour être signalé. Elle cuisine à la mode marocaine et surtout, elle s'habille d'une djellaba blanche immaculée, immaculée car elle en possède douze identiques... Son problème est donc le même que celui de Max, elle en est la version féminine : Nadine est en manque de masculinité et Max veut retrouver une certaine féminité authentique. Cette recherche de masculinité se traduit par la castration que Nadine fait subir à Max de manière constante comme pour lui faire payer la disparition de son père :

Menos mi padre, todos los hombres son unos imbéciles. Y a todos se les nota a la legua¹
Cómo se nota que eres hombre, caray. Se te nota a la legua².

On voit là qu'elle lui reprend d'une main la masculinité qu'elle lui tendait de l'autre et l'on comprend mieux le sentiment que Max avait quelques pages auparavant :

Y así me dejó Nadine Auriol, más intelectual aburrido e indigno de Ornella que nunca...³

Quand les choses commencent à s'envenimer avec Nadine, Herminio cède le pas à Maximiliano et Max tourne en rond avec des vues de fuite :

1. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 220.

2. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 219.

3. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 216.

Y esos eran los momentos en que, muy precisamente, Herminio empezaba a cederle íntegro su lugar a Maximiliano, mientras que Max corcoveaba como un Zorro enjaulado que sueña con llegar solo a la alta noche camar-guesa, para entregarse al sueño muerto de su vida¹.

On voit que Herminio refuse la lutte et cède le pas à son alter ego féminin, plus conciliant envers Nadine afin d'éviter la confrontation mais quand tout semble perdu ils vont tous deux voir la mer, la plus haute instance féminine donc, pour que tout s'arrange comme par enchantement. Mais même ce recours ultime ne sera d'aucun secours à Max qui rêve de fuite, de la fuite qu'il réalisera seul, plus tard dans la nuit. Et il fuira seul car l'un des points importants de sa relation avec Nadine est que celle-ci est l'un des seuls personnages à ne pas être au courant de son aventure avec Ornella elle ne sait rien non plus des fantasmes que, nuit après nuit, Max a élaboré pour son « pequeño teatro ». En cela Nadine ressemble à Claire qui n'est pas au courant non plus et qui sera celle qui sauvera Max finalement. Les deux femmes sont rivales, opposées et semblables. Toutes deux apparaissent et disparaissent dans la vie de Max, toutes les deux remplacent Ornella de manière assez criante et c'est d'ailleurs en partie pour cela qu'elles ont le point commun de tout ignorer d'elle. Mais Claire est... claire justement et elle voit en Max la présence de cette autre femme dont elle même n'est qu'un ersatz, c'est d'ailleurs en cela, que l'on peut rapprocher ce livre du reste de l'œuvre de Bryce et en particulier de *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* ; comme Claire, Octavia est vêtue de noir au début du livre et de blanc à la fin, elle est également une étudiante de Martín Romaña qu'elle est la seule à appeler... Maximus, etc.² Tout ceci renforce la conception de *Reo de nocturnidad* comme une fin de cycle.

Max dit en parlant de Claire :

Por eso fue tan terrible que un día se refiriera a Ornella como a una mujer sin nombre, pero que se me notaba en la cara y absolutamente en todo lo que hacía³.

Nadine elle, ne connaîtra la vérité que plus tard, c'est cependant elle qui donnera l'impulsion indispensable au dénouement : elle convoque chez elle tous les membres du petit théâtre de Max qui commençaient à s'inquiéter sérieusement pour sa santé mentale car Max vit dans l'aliéna-

1. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 227.

2. Bryce Echenique, Alfredo. *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Barcelone, Plaza y Janés, 1985.

3. Bryce Echenique, Alfredo. *Reo de nocturnidad*. Barcelone, Anagrama, 1997, p. 118-119.

tion la plus totale et ses fantasmes ont maintenant totalement remplacé la réalité.

Chez Nadine et en présence de tous ses « amis », Max reçoit l'humiliation finale qui rendra sa castration telle qu'il ne lui restera que deux solutions, la guérison ou la folie pure et simple. Par un coup de théâtre, l'on apprend que la femme de l'ineffable écrivain inédit, dont on ignorait le nom de jeune fille jusqu'à présent puisque, étant mariée, on l'appelait Laura Forestier, se révèle être la petite sœur d'Ornella. Elle nous révèle que, bien qu'elle n'ait jamais eu beaucoup de nouvelles de son aînée, elle est quand même en mesure d'affirmer que celle-ci a été faite prisonnière au Brésil plus ou moins à l'époque où Max est arrivé à Montpellier et qu'elle est, par conséquent, bien en vie.

On voit que les fantasmes de Max qui se raccrochaient tant bien que mal à la crédulité de son auditoire ne tiennent plus, plus personne ne le croit et, s'il continue sur cette voie, il ne pourra plus trouver le semblant d'ancrage dans la réalité dont il se servait jusqu'à présent. Dans cette voie là, la prochaine étape est la folie. Le seul qui croit encore en lui est Pierrot, il le croit aveuglément : « heureux ceux qui croiront sans avoir vu¹ » l'amitié de Pierrot dépasse les circonstances mais c'est Max qui le reniera en lui interdisant l'accès à la clinique ou plus tard il sera soigné.

De part et d'autre Max est donc maintenant face à lui-même, il refuse d'admettre la vérité, se réfugie à nouveau dans le fantasme, mais ça ne marche plus que pour lui, il perd tout contact avec la réalité comme le lui dira plus tard son médecin qui résumera ainsi son état dans le dossier médical qu'il lui donnera à la sortie de la clinique :

A quien sea de interés. Insomnio rebelde a toda terapia. El señor Maximiliano Gutierrez ha perdido todo contacto con la realidad².

Et c'est signé Docteur P. Lanusse, pour une meilleure information des lecteurs francophones sur ce qu'il convient de penser de ce « psy » sans aucun doute.

Toujours est-il qu'après quelques jours, Nadine découvre Max chez lui, épuisé, comme essayant d'attraper le téléphone pour appeler quelqu'un mais allongé, sans suffisamment de forces pour le faire. C'est elle qui va le conduire à la clinique psychiatrique où il sera interné. Et c'est depuis cette clinique que le narrateur raconte la plus grande partie de son histoire car Claire à appris qu'il y était interné et lui a rendu visite ; avec

1. Évangile selon Jean 20-29.

2. Bryce Echenique, *Alfredo*, op. cit., p. 271.

la bénédiction du médecin elle viendra chaque jour pour faire raconter à Max son histoire et l'enregistrer sur magnétophone, c'est alors seulement qu'elle apprendra toute la vérité en même temps que Max lui-même s'étonnera d'avoir pu la dire. Une psychanalyse en quelque sorte, qui par une relation de type transfert/contre transfert, va faire que Max accepte la vérité, c'est à dire qu'Ornella ne l'a probablement jamais aimé et que Claire accepte que Max aime encore Ornella malgré tout : elle vivra donc son amour avec Max tous les ans au mois d'octobre refusant toujours de s'installer dans une relation plus suivie à cause de la présence de sa rivale ; le magnétophone sera la mémoire de Max, une mémoire beaucoup moins sujette à variation que ses souvenirs teintés de fantasme. Le protagoniste, ainsi libéré de son secret et de l'humiliation castratrice qui l'accompagnait retrouve son intégrité, Maximiliano est soigné et retrouve sa fonction de complément d'Herminio, le personnage devient héros, il est descendu aux enfers et en est revenu, il peut retourner « vivre entre ses parents le reste de son âge », il retourne donc vivre au Pérou où il dort, enfin, à merveille. La féminité qu'il y avait en lui peut se développer à nouveau puisque Claire l'accepte et ne la voit pas comme une tare pour un homme, à l'inverse d'Ornella ; sa masculinité ainsi déchargée de cette moitié d'identité pesante et usurpée se restructure et trouve sa confirmation dans une phrase que Claire prononce et qui vient « boucler la boucle » :

Y digamos que una vez más le ganaste en cien metros libres al pobre José¹.

La féminité qu'il y a en lui ne nuit en rien à sa virilité aux yeux de Claire.

Conclusion

Comme on l'a vu, si le thème de l'identité générique dans l'écriture d'Alfredo Bryce Echenique a été abordé par la critique, il l'a toujours été en tant qu'aspect d'une problématique plus vaste. La lecture que j'ai proposée avait pour but de montrer que le questionnement sur l'identité, mais essentiellement centré sur son aspect générique, était au cœur de la préoccupation de l'écrivain et qu'il convenait donc de l'étudier, à part, beaucoup plus amplement.

En effet, ce dont Maximiliano a besoin c'est de l'appui masculin de Herminio sans lequel il devient Max ; et ce dont Herminio, cet intellectuel ennuyeux, à besoin, entre autre pour séduire, c'est de la fantaisie saine que seul un Maximiliano sain peut lui apporter. Tout dérèglement important de cet équilibre débouche sur une crise aux conséquences graves.

1. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 264.

Cet aspect des choses, cette remise en question générique se rencontre dans toute l'œuvre d'Alfredo Bryce Echenique et je crois pouvoir dire que le vécu de l'auteur n'est pas étranger à cet état de fait ; ne se déclarerait-il pas déjà « cumplidor y puntual » en quelque sorte dans ses *Antimemorias* :

Para todos los demás soy, en el fondo, bastante perezoso, y creo que, dado el mundo en el que casi siempre me ha tocado moverme, mi puntualidad y mi sentido del deber son sólo dos defectos heredados de entre las muchísimas virtudes que tuvo mi padre en vida¹.

La trace du féminin d'un côté et de la castration de l'autre se retrouvent au fil ce témoignage :

Pensar y sentir han sido casi siempre una sola y misma cosa para mí².

À propos de son père il dira :

Y tampoco le impedía pensar que los escritores y artistas eran vagos profesionales y alcohólicos tuberculosos homosexuales de nacimiento³.

Il cite enfin un douanier qui lui fit un jour ce conseil :

Me recomendó poner « Periodista » en vez de « Escritor » [...] por sonar esto último más conocido o, en todo caso, más viril⁴.

Aujourd'hui le genre est un questionnement qui est plus que d'actualité : *Les hommes sont des femmes comme les autres* titrait l'hebdomadaire Marianne dans l'un de ses articles consacrés aux hommes qui prennent soin de leur corps et le journaliste d'écrire :

Et ceux qui pensent encore que ce ne sont que des « trucs de filles » pourraient bien passer à côté de la première révolution du siècle⁵.

Mais même sans recourir à la presse dite « cultivée » ou intellectuelle, il n'y a qu'à se pencher sur le récent succès cinématographique qu'a rencontré *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*⁶ qui n'aurait rien d'exceptionnel

1. Bryce Echenique, *Alfredo. Permiso para vivir (Antimemorias)*, Barcelone, Anagrama, 1999, p. 139.

2. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 71.

3. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 297-298.

4. Bryce Echenique, *Alfredo. op. cit.*, p. 221.

5. Les hommes sont des femmes comme les autres, in, *Marianne* n° 263, p. 80.

6. Jeunet, Jean Pierre, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, France/Allemagne, UGC, 2001, 2h.

si les hommes ne s'y reconnaissent pas autant que les femmes, pour se rendre compte que quelque chose a changé.

Autre domaine représentatif : la musique « populaire » (par opposition à « musique classique »). Si l'on se penche sur les artistes qui sur le plan national ou international sont devenus des « stars » capables de déclencher des effets impressionnants sur les foules, on se rend compte que la majorité de ces artistes ont des textes et des attitudes qui questionnent le genre, souvent en le subvertissant ; ce sont souvent des personnages ambigus, qu'il me suffise de citer le groupe Indochine avec la chanson *Troisième sexe*¹, The Cure avec *Boys don't cry*², Mylène Farmer dont les *Sans contrefaçon*³ et *Maman a tort*⁴ sont restées des chansons cultes ou enfin des personnalités comme Michaël Jackson ou Prince pour lesquelles il n'y a rien à ajouter. Aujourd'hui le genre est questionnable et ne s'impose plus de fait. Et c'est paradoxalement là l'incroyable modernité de Bryce, bien qu'étant né en 1939 et élevé beaucoup plus au son de Franck Sinatra qu'à celui d'Alizée, il arrive à transcender les générations au point d'obtenir le « Premio Grinzane Cavour » 2002 de Narrativa Extranjera pour son œuvre *La Amigdalitis de Tarzán*. Ce prix récompense les œuvres qui se distinguent par leur capacité à toucher les jeunes.

Je suis persuadé que cette problématique générique, mise en question sans dogmatisme de la part d'Alfredo Bryce Echenique, est responsable d'une bonne partie de ce succès ; de tels livres répondent à l'attente de générations en manque de repères et qui trouvent peut-être là le lien qui réussira enfin à leur faire ressentir qu'ils ont une place parmi leurs aînés, même les plus lettrés, une place autre que celle d'objet d'étude s'entend.

1. Indochine. *Troisième sexe*, 1985.

2. The Cure. *Boys don't cry*, 1990.

3. Farmer, Mylène. *Sans contrefaçon*, Polydor, 1987.

4. Farmer, Mylène. *Maman a tort*, Polydor, 1984.

Le portrait de cour : un genre pictural au féminin, vu au travers du *Portrait d'un gonfalonier* d'Artemisia Gentileschi

Muriel Berbié

Université Montpellier III

Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), peintre italien de l'époque baroque, est généralement présentée comme une artiste d'influence caravagiste. Son art a souvent été présenté comme le fruit d'une conscience « proto-féministe », ce qui explique en partie la prédilection des historiens pour les œuvres où le peintre mit en scène les héroïnes les plus insignes de l'histoire, comme le fut par exemple Judith de Béthulie. Beaucoup, enfin, ont souligné l'influence du père : Orazio Gentileschi.

Pendant les trente dernières années du xx^e siècle, Artemisia est devenue un emblème d'émancipation féminine et elle fait désormais partie des symboles du potentiel créatif féminin. Mais, en approfondissant les recherches sur l'artiste romaine, nous pouvons relever une grande complexité dans son œuvre. Nous comprenons ainsi que les stéréotypes associés au peintre, même s'ils sont louables, sont un obstacle à la connaissance de sa véritable identité et limitent l'appréciation de son *corpus*.

À cela s'ajoute l'obstacle du manque de documents, précis et authentiques, qui pourraient attester du parcours d'Artemisia. Et s'il est bien une période qui reste très obscure, tant sur le plan professionnel que sur le plan biographique, il s'agit sans aucun doute du retour d'Artemisia à Rome, sa ville natale, vers 1620 et après presque dix ans d'absence.

Le portrait de cour

Le *Portrait d'un gonfalonier* (huile sur toile, 208 × 128 cm) est l'unique œuvre qui puisse être authentifiée comme appartenant au second séjour romain d'Artemisia et ce grâce à l'inscription lisible sur le recto du



Figure 1. — Gravure de Jérôme David (1605-1670). *Portrait d'Artemisia Gentileschi*. Gravure tirée d'un autoportrait, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estapes, Paris

tableau : « *Artemisia Gétilisca fa/ciebat Romae 1622* ». Aujourd'hui, le *Gonfalonier* se laisse admirer dans les salles du Palazzo d'Accursio à Bologne. Le genre du tableau s'identifie facilement avec ce que l'on nomme le « portrait de cour » ou encore le « portrait d'État ».

Ce genre pictural se caractérise par une tradition séculaire. Le portrait de cour naquit et se développa en milieu politique pour satisfaire l'exigence de célébrer et d'immortaliser les souverains illustres, tout en exalant leur pouvoir, leur vertu et leur majesté. Ce motif, inhérent au genre, explique pourquoi généralement les portraitistes attachaient plus d'importance à l'homme en tant que détenteur d'une charge qu'aux traits réels du souverain.

Dès le Moyen Age, les effigies des souverains carolingiens et ottoniens furent immortalisées sur les pages des codes enluminés. Avec la Renaissance, l'art du portrait assumait une plus grande importance et le genre connut une évolution. La posture des personnages, par exemple, se diversifia. Le portrait de profil sera petit à petit remplacé par la pose de trois quarts, de dérivation typiquement flamande et par la pose frontale. Le portrait sur pieds apparaît plus tard, au début du XVI^e siècle. L'un des premiers exemples, le *Portrait de chevalier* (1500-1501, Madrid, Collection Thyssen-Bornemisza) est une œuvre de Vittorino Carpaccio (c. 1460-1526). Le portrait équestre, en revanche, connaîtra un intérêt et donc une évolution un peu plus tardifs, mais toujours au XVI^e siècle.

Deux grands maîtres du XVI^e siècle tels que Raphaël (1483-1520) et Titien (c. 1490-1576) furent parmi les premiers à trouver des formules nouvelles et originales dans le cadre du portrait de cour. Sans pour autant renoncer à en exalter les vertus et le statut, les deux artistes cherchèrent à approfondir les aspects psychologiques de leurs modèles. Raphaël et Titien se distinguèrent encore par l'immédiateté et la vitalité de leurs modèles. Mais à partir des années 1530, l'effigie du personnage politique reprend un aspect solennel au détriment de toute allusion naturaliste. Par exemple, la tendance maniériste, qui ne considérait pas la vraisemblance comme moyen d'expression et de conviction primordial, contribua à une extrême idéalisation des figures.

Avec le XVII^e siècle, les monarques européens affichèrent la volonté de moderniser l'Etat. Une politique de centralisation et d'assujettissement, des nobles en particulier, se mit en place et les cours apparurent comme un excellent moyen de contrôle. Les châteaux des anciens fiefs se dépeuplèrent et les feudataires partirent vivre dans des cours fastueuses. Celles-ci se transformèrent rapidement en pôles très attractifs vu le prestige social, l'élévation professionnelle et la richesse personnelle que l'on y pouvait acquérir. La cour devint une véritable société microcosmique, régie

par des règles particulières. Les courtisans, par exemple, considéraient que savoir distinguer leur identité de celle du bas peuple, était une condition fondamentale à leur existence. À la cour, révéler son « identité » consistait à montrer de soi une image voulue, étudiée et donc artificielle. Il s'agissait d'afficher une « étiquette » au moyen de l'apparence physique car il était capital que la vraie personnalité, celle qui est plus intime, reste cachée. Le portrait de cour s'ouvrit à la représentation des courtisans les plus reconnus : hommes, femmes et enfants. Les grands souverains de la période, quant à eux, étaient considérés comme des personnifications de l'État, comme des modèles absolus, désignés par Dieu lui-même. De tout ceci dérivait l'exigence d'un portrait officiel qui mette en évidence et qui exalte la position du personnage, en dépit du rendu fidèle de sa physiognomie. Le culte de l'image se diffusa à l'intérieur et à l'extérieur de la cour. Le portrait devint un genre très recherché par la haute société et donc une source de commandes considérable pour les artistes. Ceci permit quelques innovations.

Avec le Caravage (1571-1610), une certaine humanité commence à pénétrer les portraits de cour, bien que le respect des normes, telles que la posture et le charisme du modèle, soit encore indispensable pour obtenir la faveur des mécènes. Dans les portraits de l'artiste lombard, le luminisme s'intensifie visiblement pour donner vie à l'œuvre au travers de l'exaltation de la matière ainsi que par une introspection psychologique des modèles beaucoup plus profonde.

Un genre pictural au féminin

Un autre aspect caractéristique du portrait de cour et du portrait en général est que cet art fut souvent pratiqué par les femmes peintres.

Les premiers exemples de portraitistes remontent à l'Antiquité. Plinie, par exemple, dans la *Naturalis Historia*¹ cite Irène, peintre d'origine athénienne, fille et élève de Cratinos (v^e siècle. av. J.-C.) qui aurait peint le portrait d'une enfant. L'auteur nous informe ensuite qu'Iaia, peintre de Cyzique (1^{er} siècle av. J.-C.) se spécialisa à Rome dans l'art du portrait et notamment le portrait de femme puis, lorsqu'elle se fut établie à Naples, elle peignit un portrait de vieille femme et un autoportrait à l'aide d'un miroir. Cette tradition se perpétua tout au long du Moyen Age et de la Renaissance pour se développer sensiblement durant l'époque baroque.

1. Plinius Secundus Gaius, *Naturalis Historia*, 6 vol., V, XXXV, « Mineralogia e storia dell'arte », 147, pp. 467-468, textes établis par A. Corso, R. Mugellesi et G. Rosati, Einaudi, Turin, 1988.

Grâce à leurs portraits, Sofonisba Anguissola (1530 -1625), Lavinia Fontana (1552-1614) et Fede Galizia (1575-1631) se firent connaître du grand public. Avec un peu de recul, pourtant, nous pourrions nous étonner de la pratique fréquente du portrait chez les femmes peintres, une activité qui n'était peut-être pas seulement due au goût de l'époque.

À l'image de la cour, la société italienne moderne était régie par des codes d'honneur qui avaient un pouvoir de contrôle très étendu, notamment sur les femmes. Nous devons savoir que les femmes peintres n'étaient généralement pas autorisées à rencontrer de vrais modèles ou bien à sortir de chez elles pour s'inspirer de la réalité. De plus, le nu masculin leur était interdit. À cela s'ajoutait l'impossibilité, sauf quelques rares exceptions, de pouvoir bénéficier d'un apprentissage auprès d'un maître reconnu. Le fait de naître dans une famille d'artistes ou bien l'appartenance à l'aristocratie facilitaient toutefois l'accès au savoir et au renom. Mais l'interdiction de fréquenter les académies et ses leçons de perspective, d'histoire profane et sacrée, de dessin et d'anatomie, conditionnait évidemment la variété des toiles¹. L'insuffisance de l'instruction contribuait donc à la limitation de la pratique picturale des femmes.

La cour et son goût pour le portrait permirent toutefois aux femmes peintres d'évoluer en leur offrant des possibilités d'action et d'expression uniques, bien que toujours limitées. Mais cette « prédilection » pour l'art du portrait et son succès se transformèrent finalement en une nouvelle forme d'usage aliénant. Les femmes peintres étaient volontiers sollicitées pour la réalisation d'œuvres à destination des collections privées, mais rares étaient les occasions de montrer ses capacités pour les œuvres publiques monumentales. Ceci expliquant en partie pourquoi les femmes peintres sont généralement si méconnues. L'activité de portraitiste était donc avant tout liée au sexe féminin pour des raisons d'éthique et non pas à cause d'un naturel narcissique ou par faiblesse des dons artistiques. Pour les mêmes raisons et avec des conséquences similaires, les femmes peintres contribuèrent à l'évolution de l'art de l'autoportrait, des scènes de genre et de la nature morte.

1. Le règlement de l'Académie de Saint Luc à Rome formulé en 1607, par exemple, interdisait aux femmes d'assister aux réunions tout en leur consentant d'accéder au titre d'académicienne.

Le *Portrait d'un gonfalonier* : un portrait d'empreinte caravagesque

« Nous avons peu lu les mains, les rides, les feuilles :
nous avons lu seulement des livres. »

Guido Ceronetti

Artemisia ne fit pas exception à la condition réservée aux femmes du XVII^e siècle et devint elle aussi une artiste reconnue dans l'art du portrait. Artemisia se distingua par une précocité en cet art auquel elle s'adonna dès l'adolescence, une précocité qui se transforma rapidement en habileté confirmée¹. Avec le *Gonfalonier* nous découvrons l'un des nombreux portraits qui furent commandés au peintre. La datation en 1622 souligne la valeur du traitement du tableau réalisé par une artiste qui n'avait pas encore trente ans. Aujourd'hui encore le tableau est considéré comme un chef-d'œuvre qui célèbre l'habileté d'Artemisia² et qui, malgré la nécessité de respecter les normes rigides imposées au genre, est une illustration de sa vocation caravagesque.

De prime abord, nous notons donc dans le *Portrait d'un gonfalonier* la présence de certains éléments normatifs traditionnels, tels que la position du personnage debout et rigide, la disposition de ses mains (une à la taille, l'autre appuyée à un meuble) ou encore la présence d'emblèmes religieux et dynastiques. Pourtant certains éléments semblent indiquer l'adhésion du peintre à un filon caravagesque de l'art du portrait qui se développa de façon sensible après 1620.

Nous pouvons noter, par exemple, le choix de situer la source lumineuse à gauche d'un espace topique, c'est-à-dire un espace restreint et fermé, ou bien encore cette volonté de guider le spectateur à la pénétration psychologique de l'œuvre par une coupe étroite de l'espace, un décor mesuré, ainsi qu'un habile cadrage en légère contre-plongée.

1. F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua (1681-1728)*, textes établis par P. Barocchi, Florence, 1974-1975, 3 vol., III, pp. 713-715 ; B. De' Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani (1742)*, 3 vol., Sala Bolognese, 1979, III, p. 45 ; E. Menzio, *Artemisia Gentileschi / Agostino Tassi, Atti di un processo per stupro*, Edizioni delle Donne, Milan, 1981, p. 64 ; A. Da Morrone, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livourne, 1812, 3 vol., II, p. 483 ; J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-Bild und Mahlerei Künste (1675)*, textes établis par A.R. Peltzer, Munich, 1925, p. 290 ; H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England with Some Account of the Principal Artist*, notes de J. Dallaway, 5 vol., Londres, 1826-1828, II, p. 269.

2. R. Contini, G. Papi et L. Berti, *Artemisia*, catalogue de l'exposition de Florence, Leonardo De Luca Editori, Rome, 1991, p. 158 ; K. Christiansen et J. W. Mann, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogue de l'exposition de Rome, Skira editore, Milan, 2001, pp. 358-361.



Figure 2. — *Portrait d'un gonfalonier*, 1622, huile sur toile 208 × 128 m, collections municipales d'Arts, Palazzo d'Accursio, Bologne.



Figure 3. — *Autoportrait en allégorie de la peinture*. Huile sur toile 98,6 × 75,2 cm, 1630-1640, Kensington Palace, Collections royales, Londres.

Le clair-obscur a envahi la pièce. Mais sa présence reste légère, comme si le peintre avait seulement voulu réchauffer l'atmosphère, lui conférer une certaine intimité, pour mieux nous inviter à nous imprégner de l'œuvre. Un doux rayon de lumière illumine la scène et oriente notre regard de gauche à droite. C'est en pointant ensuite sur les emblèmes de l'étendard que la lumière se présente comme un véritable guide à la lecture. Enfin nous pouvons apprécier le génie naturaliste de l'artiste par le souci de la précision de l'ombre du Gonfalonier, qui naît sur le sol pour se dessiner pleinement le long du mur.

L'étude des matières, une autre caractéristique de la manière caravagiste, s'intensifie pleinement. Le traitement de la peau du visage, des cheveux et des poils, comme les points de lumière sur les ongles, sont fascinants de vérité. Le soin avec lequel sont répartis les reflets de lumière sur l'armure nous permet presque de sentir le froid du métal. Le travail délicat et patient des tissus nous fait imaginer la finesse de la fraise, la caresse du velours, la légèreté des plumes et la préciosité des broderies d'or. Aucun détail n'est négligé pour une efficace illusion visuelle.

Le personnage est entouré d'une aura de mystère. Ce sentiment naît du regard que lance le gonfalonier. Ses yeux sont légèrement baissés mais à ce propos, je voudrais rappeler la possibilité que le commettant ait formulé certaines directives pour la réalisation du portrait, en ce qui concerne, par exemple, la place plus ou moins haute à laquelle était destinée l'œuvre. Le visage est tendu et il évoque un esprit pensif. Le gonfalonier laisse transparaître comme une hésitation entre le sourire et le renfrognement. Le visage semble être divisé en deux parties par la lumière et par l'ombre qui touche le côté droit, en amplifie la tension, pour ne laisser apparaître qu'un œil vif. Nous noterons la bouche serrée, la veine qui se détache à gauche du front et l'effet de tension qui se dégage du côté droit, né du traitement luministe au clair-obscur et de la conséquente légère schématisation des traits somatiques. Mais en association avec un surprenant plissement du sourcil et de la joue gauches, souligné par un nez légèrement aquilin, il transparaît comme un sourire à peine esquissé, qui crée un étrange effet d'indécision, de complexité psychologique.

Comme un miroir, le visage du gonfalonier reflète un conflit entre divertissement et sérieux, entre la légèreté du plaisir et le poids de la réalité. L'ambiguïté entre faveurs et concurrence à la cour, comme le paradoxe entre la mission politique ou bien religieuse et les plaisirs offerts par une vie hautement vécue, sont des réalités de l'époque qui pourraient expliquer la figure complexe du gonfalonier.

Seules les mains, en particulier celle de gauche, nous déconcertent un peu : elles semblent artificielles, d'une légèreté et d'une délicatesse trop

feintes. Nous pourrions supposer la collaboration d'une autre personne, d'un élève peut-être, pour la réalisation du tableau. Ou bien serait-ce la valeur symbolique qu'ont les mains pour la noblesse d'épée qui aurait conditionné le peintre ? Il semble en effet plus crédible qu'Artemisia ait voulu mettre en relief la plate perfection de mains nobles qui n'étaient pas autorisées à travailler, si ce n'est que de l'épée.

L'étude du *Portrait d'un gonfalonier* nous a permis de redécouvrir un genre inhérent à l'époque baroque, sous un aspect particulier né de l'influence caravagesque qu'il subit. Nous avons donc retrouvé cet intérêt typique du caravagisme pour l'introspection des personnages peints, guidée par une enquête luministe précise, soucieuse de réalisme, un réalisme d'autant plus troublant qu'il en émane à la fois un sentiment d'humanité et de mystère. La recherche somatique poussée, la richesse chromatique et la précision des détails sont les clairs insignes de l'appartenance d'Artemisia Gentileschi au caravagisme. Sous les pinceaux d'Artemisia la matière des objets, représentée avec le même soin que pour le personnage humain, prend vie et devient presque tangible.

Cette influence caravagesque, appliquée au portrait de cour, vivifie le genre et en élargit le champ d'intérêt. Toutefois, pour conclure, je voudrais souligner le fait qu'Artemisia ne se limita pas aux formules stéréotypées qu'appliquèrent bon nombre de caravagistes. Artemisia su adapter la conscience caravagesque à une manière et à une spiritualité profondément personnelles pour les exprimer dans des œuvres prédéfinies par les commettants.

En dépit d'une pratique picturale soumise à la volonté des mécènes et conditionnée par le fait d'être une femme, Artemisia ne renonça jamais aux traits techniques et iconographiques qui rendirent son style si particulier. Car malgré l'époque difficile à laquelle elle vécut, avant d'être un peintre remarquable et une femme exceptionnelle, Artemisia Gentileschi fut tout simplement elle-même.

Los personajes femeninos en *Sahara* de Inés Arredondo y *Nocturno de Bujara* de Sergio Pitol

Laura Cázares H.

UAM-I

No se pregunta lo que se sabe.

Inés Arredondo

Habíamos vuelto al comienzo de los tiempos.

Sergio Pitol

Inés Arredondo (1928-1989) y Sergio Pitol (1933) son escritores mexicanos que se ubican dentro de la Generación de Medio Siglo, en la cual se incluye, además de ellos, a Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Carlos Valdés, Tomás Segovia y Huberto Batis.

Por ser el cuento un género literario que ambos cultivan, he elegido uno de cada autor: «Sahara» de Inés Arredondo, y «Nocturno de Bujara», de Sergio Pitol. También, porque desde una perspectiva occidental, por los espacios en los que se ubican las historias, señalados en los propios títulos, estos cuentos se caracterizan por un cierto exotismo: el desierto africano con sus dunas de arenas, sus hamadas y macizos montañosos, habitado por nómadas; la Bujara del Asia Central, con su extraña belleza, su elegancia decadente y sus rituales primigenios.

«Sahara» pertenece al grupo de relatos escritos por Arredondo entre 1980 y 1987, y se publicó en su último libro: *Los espejos*, editado por Joaquín Mortiz en 1988. A pesar de que por su temática de las relaciones familiares puede enlazarse con otros cuentos de la autora, ha atraído poco la atención de la crítica. Fabienne Bradu lo considera «otra historia de abandono y de dolor, [que] parece escrito para desembocar en la frase final que contiene la fuerza desgarradora de la belleza que puede provocar el

sufrimiento en su insospechable duración.» (1989: 45) En mi opinión, la observación más sugerente la proporciona Rose Corral cuando señala que en varios de los cuentos de *Los espejos* se abre paso «una voz distinta, más sosegada y equilibrada, [...] una voz de sabiduría. Sabiduría, en algunos casos casi ancestral, como en el cuento breve e intenso “Sahara”, voz que sobrevive al dolor, a las desgracias, al fracaso, a la locura.» (1989: 48)

A «Sahara» lo constituyen dos páginas escritas totalmente en cursivas, quizás para resaltar su estructura dialógica, propia más bien de la dramatización. Puede asumirse que este diálogo se produce entre un hombre y una mujer, por la manera en que el interrogador, innominado, se dirige al personaje femenino, innominado también, en su primera intervención: «- ¿Sigues a mitad del Sahara, mujer?» (Arredondo, 1988: 248) En este enunciado se presentan los personajes que van a configurar la historia, y el espacio en donde éstos se ubican, el cual ya se apuntó en el título. El nombre propio con que se designa ese espacio «es, en sí mismo, una descripción en potencia», (Pimentel, 2001: 32) pues como dice Hamon:

los nombres propios históricos o geográficos [...], que remiten a entidades semánticas estables [...] funcionan un poco como las citas de un discurso pedagógico: aseguran los puntos de anclaje, restablecen la performance (autores-garantes) del enunciado referencial al proyectar el texto sobre un extratexto valorizado, permiten la economía de un enunciado descriptivo y aseguran un efecto de lo real global que trasciende incluso toda descodificación de detalle. (Cit. por Pimentel, 2001: 32)

A partir de esa pregunta y de esa ubicación espacial, la voz que interroga va guiando la estructuración de la historia; una historia que el personaje trata de escamotear en algunos aspectos, a la vez que presenta otros que se refieren a miembros de su familia y que nos dan a conocer alguna información de lo que le ha sucedido. Este ocultamiento de su historia, señalado por el interrogador, se relaciona con el ocultamiento de toda ella por los harapos que la cubren y que en cierta manera resultan una negación de sí misma. La cual se extiende también a su espacio, pues tal parece que lo desconoce, quizás porque su espacio es más bien el de la memoria, la cual se pone en movimiento hacia el exterior del personaje, en la palabra, por el interrogatorio.

La mujer se considera a sí misma una vieja, que temporalmente está más allá de los mayores y de los que coinciden en edad con ella. ¿A qué tiempo la ha proyectado todo lo que ha perdido? ¿Acaso a esa voz de sabiduría que dice Rose Corral? Pues todo en el personaje es pérdida: sí conoció el amor, pero éste desapareció con el repudio de su marido; sí tuvo un hogar, pero ya no lo tiene desde hace mucho tiempo; sí fue una persona

sana, pero ahora está seguramente destruida por la lepra; sí tiene una familia, pero ésta sólo puede despreciarla; sí tuvo unos hijos, pero éstos han desaparecido en el desierto. Sólo la memoria le queda al personaje, y aunque la descubre en parte a su interrogador, hay aspectos de su privacidad que únicamente pueden ser de ella. Entra así en función el silencio, el cual, «en contrapunto con la palabra, o relegado en el espacio textual, se ha dejado sentir con clamor [...]» (Boves Naves, 1992: 105). Si el diálogo exige una intervención de los dos sujetos, como hablantes y como oyentes, en este cuento, el interrogador es un hablante que pregunta y que enfatiza más bien su función de oyente, en tanto que orienta al personaje femenino a su papel de hablante, con lo cual el diálogo no cumple totalmente con las condiciones que lo caracterizan, y esto mismo permite que bajo la apariencia del diálogo se produzca el silencio, enfatizado además por el personaje:

¿Conociste el amor? Sí. Pero de eso no te diré nada. Me quedaría sin palabras para hablarme a mí misma. (Arredondo, 1988: 248)

Precisamente lo que silencia es el tema que nos parece más relevante en el cuento, el del amor, que aparece en oposición al desamor, el cual prevalece y se da a conocer en cada respuesta: el desamor del marido, de la madre, de las hermanas, del hermano mayor, del clan entero. De pocas maneras ha recibido una muestra de afecto: una parienta lejana que intenta curarla, un desierto que la acoge y la separa del mundo.

Con su respuesta a la última pregunta:

¿Y qué buscas en el desierto? — No se pregunta lo que se sabe: pego las orejas a las dunas buscando el latido de los corazones de mis hijos. (Arredondo, 1988: 249)

el personaje responsabiliza del conocimiento del tema al interrogador y, por tanto, al lector. A la vez se acerca al ámbito del mito, pues como una especie de llorona mora, pero con el rasgo opuesto del silencio, busca a sus hijos en el desierto.

También resulta muy significativa la manera en que el personaje se presenta corporalmente: cubierta, de rodillas o reptando en la arena. En relación con la danza, expresión artística en la cual los cuerpos son esenciales, dice Margarita Baz que «las técnicas o códigos que permiten hablar al cuerpo son fundamentales porque le permiten expresarse.» (1996: 109) Como se trata de una mujer enferma, también es necesario apreciar el cuerpo desde una perspectiva médica: «La enfermedad, como menoscabo o minoración, acontece en el espacio de [...la vida del personaje], y es por

ende asunto intransferiblemente personal.» (Lolas Stepke, 1997: 84) Por su mal crónico, la lepra, resulta ser una muerta en vida, una desesperanzada. Todos los cuerpos que los contextos sociales permiten construir,¹ se le han reducido al personaje: alejado de la sociedad y respondiendo a alguien que debería saber, y a lo mejor sabe, leer en su cuerpo. No es la palabra en su oralidad la que verdaderamente dice; es la palabra inscrita en la arena por el propio cuerpo reptante la que está contando la historia del personaje, por eso expresa ese enunciado final, ya antes citado. El receptor de sus respuestas, el interrogador, debería saber leer la historia en su cuerpo enfermo y en la manera como ese cuerpo se desplaza y se le muestra en el espacio del desierto. Por la cobertura de los harapos, el cuerpo no existe, es un desierto también; pero a la vez sí existe en un decir diferente. Una escritura que además se va borrando por los vientos del desierto, por el movimiento de la arena, y que se sigue escribiendo insistentemente en tanto el personaje persista en esa búsqueda del latido de sus hijos, que es lo único en que se expresa el sentimiento del amor. Sahara, por lo tanto, no sólo nos remite al lugar desierto, sino a la vida azarosa del personaje, a su desierto afectivo.

Sergio Pitó publicó «Nocturno de Bujara» por primera vez en la *Revista de la Universidad de México* (1981) y posteriormente, con algunos cambios, en los libros *Nocturno de Bujara* (1981), *Vals de Mefisto* (Anagrama, 1984; Era, 1989), y en las antologías *Relato veneciano de Billie Upward* (1992), *Todos los cuentos* (1998) y *Un largo viaje* (1999). En las tres etapas que, en 1989, el autor consideraba en su obra, ubica en la segunda el libro que contiene este cuento, junto con las novelas *Juegos florales* y *El tañido de una flauta*. La orientación que la caracteriza es:

cierta aspiración a las formas mayores, a los relatos paralelos, a las cajas chinas, a la «puesta en abismo», donde un relato encierra a otro relato que a su vez encierra a otro, y entre relato y relato se tienden los puentes, hasta crear una arquitectura un poco compleja. Hay que trabajar con gran precisión, pues de otra manera sólo lograría uno crear historias amontonadas y confundidas unas con otras o unos textos alambicados, donde el esfuerzo sería tan visible que destruiría la eficacia de la narración. (Cázares, 1996: 5)

1. «Las experiencias cosificadoras, aplicadas al propio cuerpo, generan en verdad “otro” cuerpo distinto del que sufre o siente placer “personalmente”. Aquí adquiere vigencia y vigor la intuición de que habitamos muchos cuerpos, tantos como los contextos sociales nos permitan construir. Hay el cuerpo dramático de la presentación pública, el cuerpo histriónico de la seducción y la persuasión, el cuerpo utilitario de las finalidades prácticas, el cuerpo simbólico que proyecta y re proyecta nuestros encuentros y desencuentros, el cuerpo de los afectos y de “ser afectado” y “movido” por fuerzas y estímulos. De muchas maneras se vive el cuerpo» (Lolas Stepke, 1997: 101).

«Nocturno de Bujara» es un cuento bastante largo, al contrario del de Inés Arredondo, y sí ha recibido alguna atención de la crítica, por ejemplo, Hugo Valdés Manrique destaca que la princesa asiática es una «mujer esperpéntica» y dice que «en un juego de espejos y reflejos, la historia de Feri es una “lectura” de la vida de Issa, una advertencia, un vehículo del ilusionismo mediante el lenguaje [...]» (1998: 193) Para Renato Prada Oropeza:

«Nocturno de Bujara» es el relato de la fascinación que el pavor ante la locura puede producir en alguien que preste oídos a sus murmullos, transmitidos por la palabra, el verbo: la atracción fatal al vértigo del vacío, de la nada, en suma. [...] la «realidad» vivida en Bujara por el narrador-personaje y su «reflexión» [...] ofrece a la patraña inventada antaño por los amigos, y su efecto desastroso en Issa [...], la dimensión del encanto, de la fascinación destructora, de lo demoníaco y de su emergencia en el presente, como un atisbo del «comienzo de los tiempos» [...] (1996:81 y 82)

El cuento se divide en cinco fragmentos numerados con romanos, de diversa extensión, con un desarrollo más amplio en el III. Lo constituyen tres historias de viaje a Samarcanda-Bujara: la del narrador, la de Issa (pintora italiana) y la de Feri Nagy, pianista húngaro inventado por el narrador y su amigo Juan Manuel. La historia más reciente es la del narrador, que, troceada, se expone en los fragmentos II, IV y V. En ella se subsume la de Issa, ocurrida 20 años antes, que se extiende fragmentariamente a lo largo del cuento. Ésta, a su vez, contiene la historia de Feri, presentada como un suceso real a Issa y como pura invención al lector, la cual comprende extensamente los fragmentos I y III y reaparece en el V para anudarse con las otras dos. Tenemos así el relato dentro del relato, que consiste en la estructura abismada del enunciado, constituida en este caso por anapropsis (retrospecciones y anticipaciones), «a partir de su punto de anclaje en el relato, a fin de contribuir a descifrarlo, explicarlo, expandirlo, entrando en él, a veces, con todo y marco y arrastrando al lector o al espectador ubicado en los espacios vecinos». (Beristáin, 1993-1994:243)

El cuento contiene múltiples guiños a la realidad extratextual, por ejemplo, la mención de Juan Manuel y el origen y actividad del narrador (un escritor mexicano). Estos guiños cumplen una importante función en el relato, pues tienden a fusionar al narrador en primera persona con el autor implícito y el empírico, de manera que la historia por él contada acerca de su viaje adquiera toda la fuerza de su «realidad» y de esta manera contraste con y refuerce el carácter ficcional de aquella historia que él designe como tal.

A la tríada de historias corresponde una tríada de personajes que se van entreverando a lo largo del cuento: el narrador-personaje, Issa y Feri Nagy. Los dos primeros se presentan como actores de la realidad ficcional que hacen un viaje al oriente de Asia; el tercero se plantea como un ente de ficción que actúa en una historia inventada por el narrador. En el recuerdo se construyen el narrador e Issa, uno en un tiempo impreciso más cercano al presente, la otra en un pasado que se ubica veinte años atrás del tiempo de la historia del narrador-personaje. La invención acerca de Feri Nagy, que correspondería a la temporalidad de ella, remite a hechos supuestamente sucedidos en un pasado anterior. Sin embargo, su carácter de construcción hechiza le permite ser en apariencia la historia mejor estructurada del cuento, pues se organiza convencionalmente con un principio, un desarrollo y un final, lo que no pasa con las otras historias, ya que los recuerdos sobre ambas emergen fragmentados y mezclados, por lo que parecen ser historias incompletas. Tenemos así tres historias que podrían considerarse en realidad una sola, repetida con variantes. Tres historias que se intercomunican por el tema del viaje y por el destino del mismo; ese espacio ambiguo que empieza siendo Samarcanda (historia de Feri), para luego convertirse en Bujara (historia del narrador-personaje) y acabar imponiéndose como tal (historia de Issa y título del cuento). Un espacio de carácter sagrado en el cual se ejecutan ciertos rituales: la Bujara del narrador, con los desfiles de bodas y las danzas ante el fuego, símbolo de transformación y regeneración; la Samarcanda de Feri, convertida en la Bujara de Issa, con su banquete sacrificial, en donde el extraño es simbólicamente comido por los participantes en el rito:

Los rasgos de la pareja de músicos eran severos, ausentes, como si ambos estuvieran en trance, en comparación con los demás miembros de la familia, quienes soltaban estruendosas carcajadas para callar de repente, no cabe duda que esperaban que algo ocurriera; los ojos les brillaban, les brillaban los dientes. Feri no había visto dentaduras más blancas y relucientes en su vida. [...] Cuando despertó estaba desnudo [...] Creyó que iba a morir. [...] Con dificultades movió un brazo y se palpó los muslos: estaban en su sitio. Incorporó un poco la cabeza y pudo ver su cuerpo entero, manchado como si hubieran derramado un cubo de tintura de granada sobre él. No le costó demasiado esfuerzo enterarse de que las manchas eran costras de sangre renegrida, que tenía el cuerpo horriblemente lastimado. (Pitol, 1989: 110-112)

En la invención, Feri se convierte en una ofrenda que se entrega a una especie de destrucción, hecho que en la «realidad» se repite en el caso de Issa, quien aparece «con el cuerpo totalmente destrozado, como si una

jauría de animales la hubiera atacado y mordido.» (Pitol, 1989: 124) Por lo tanto podemos asumir que ella, tan denostada por el narrador por su sometimiento a hombres despreciables, tan encaminada por él a la realización del viaje para alejarla de su espacio por lo insoportable que le resulta, vive también la experiencia del banquete ritual. En contraste con el narrador, que no logra acceder a lo sagrado aunque desea tener experiencias diferentes a las que brinda la cotidianidad, los personajes más frágiles, Feri e Issa, experimentan esa convulsión de la carne que lleva al desfallecimiento que favorece la voluptuosidad, la cual, dice Bataille, «en la angustia mortal, es más profunda.» (1988: 146) Una vez vivida esa experiencia, los dos personajes no son los mismos que llegaron a Bujara (o Samarcanda). Con su vivencia de lo sagrado, han recibido «el mensaje que viene de una otra-parte.» (Greimas, 1990: 91) Mensaje que no llega al narrador, atrapado, a pesar de su imaginación, por el acontecer cotidiano. El cual, sin embargo, experimenta esa irrupción siniestra de la realidad ficcional en su propia realidad, hecho que desata en él la experimentación de la culpa y lo convierte en «un sujeto que, entre otras características, cuenta con la de ser culpable;» (Castilla del Pino, 1968: 72) y aunque la supere, no puede reintegrarse al estado preexistente a la experiencia de la culpa, pues siempre será el «sujeto —que-fue— culpable.» (Castilla del Pino, 1968: 72)

Aunque en este trabajo sólo es posible apreciar someramente la elaboración de dos personajes femeninos, cabe aclarar que ambos autores desarrollan muchos de estos personajes en sus obras. Aunque los crean con rasgos a veces semejantes, dentro de la perversión, lo grotesco y lo siniestro (elementos comunes a casi todos los escritores de su generación), sin embargo, es frecuente la acusación a Sergio Pitol de una clara misoginia en la creación de sus personajes femeninos, lo cual me parece exagerado.

En relación con estos cuentos, familiar y socialmente hay una especie de borramiento del personaje femenino en Inés Arredondo, pero éste se expresa a través de la palabra, del silencio y del cuerpo. El personaje de Sergio Pitol es rechazado también, por sus «amigos» y su pareja, pero acaba siendo alguien que, a pesar de las deficiencias que encuentran en ella, o quizás por tenerlas, accede a lo sagrado, que resulta vedado para los demás personajes. O es víctima de la omnipotencia del pensamiento, de lo siniestro, pero entonces se convierte en la generadora de la culpa y, por lo tanto, en el ser que siempre estará presente en el ánimo del narrador.

Bibliografía

- ARREDONDO, Inés. *Obras Completas*, Siglo XXI, Difocur-Sinaloa, México (Serie Los Once Ríos), 1988.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*, tr. Antonio Vicens, Tusquets, Barcelona, 1988.
- BAZ, Margarita. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, UNAM, UAM-X, Miguel Ángel Porrúa, México, 1996.
- BERISTÁIN, Helena. «Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)», *Acta poética* (UNAM), núm. 14/15, 1993-1994, pp. 235-276.
- BOVES NAVES, Carmen. «El silencio en la literatura» en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, Alianza, Madrid (Alianza Universidad, 702), 1992, pp. 99-123.
- BRADU, Fabienne. «El destino de la imagen», *Casa del tiempo* (México, D.F.), vol. IX, núm. 86, junio, 1989, pp. 44-45.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. *La culpa*, Revista de Occidente, Madrid (Selecta, 29), 1968.
- CÁZARES, Laura. *Sergio Pitol. Bibliografía: fuentes directas e indirectas*, Centro de Documentación Alfonso Reyes, UAM-I, México, 1996.
- CORRAL, Rose. «Sobre *Los espejos*», *Casa del tiempo* (México, D.F.), vol. IX, núm. 86, junio, 1989, pp. 48-50.
- GREIMAS, Algirdas-Julien. *De la imperfección*, presentación, tr. y notas de Raúl Dorra, UAP, FCE, México, 1990.
- LOLAS STEPKE, Fernando. *Más allá del cuerpo. La construcción narrativa de la salud*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, UNAM, Siglo XXI, México, 2001.
- PITOL, Sergio. *Vals de Mefisto*, Era, México, 1991.
- PRADA OROPEZA, Renato. *La narrativa de Sergio Pitol: Los cuentos*, IILL, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México (Cuadernos, 39), 1996.
- VALDÉS MANRÍQUEZ, Hugo. *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*, CONACULTA y Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey, México, 1998.

La perversión de los roles de género en la novela *Ciudades Desiertas* de José Agustín

Cecilia Eudave

Universidad de Guadalajara

En México las relaciones entre lo femenino y lo masculino son espejo claro de nuestra conciencia, de nuestro carácter y visión de los otros. Los mexicanos se miran entre sí, se desconocen y guardan recelo. Pero este recelo y desconfianza todavía encuentra un receptor más agudo: la mujer mexicana, quien junto al macho mexicano serán dos figuras claves y simbólicas en la sociedad. En la novela *Ciudades Desiertas* del escritor José Agustín, encontramos numerosos ejemplos sobre las relaciones que se suscitan entre esta mancuerna. Sin embargo, en esta ocasión y para este trabajo, nos interesa abordar la perversión de los roles tradicionales entre la mujer y el macho mexicano, y la vuelta al orden de los mismos.

Manejaremos en esta exposición sólo dos variaciones o perversiones en estas figuras. La primera perversión de rol se presenta cuando el hombre, pretende ocultar que es macho mediante la simulación adoptando los discursos propios de la mujer. La segunda, y la más significativa, es la que vuelve de la mujer un macho, asumiendo un rol activo. Así los dos personajes principales de la novela: Eligio y Susana, un matrimonio de clase media, intentaran ganar la batalla por el dominio de ser, ante sí mismos, y sobre todo, frente a los demás.

La ocultación del macho y la apropiación de lo femenino.

Eligio va a Estados Unidos a recuperar a su mujer quien lo ha dejado sin aviso para estudiar allá. Este desplazamiento va traer como consecuencia un cambio de actitud, él hará frente a esta situación recurriendo a una proceso de ocultamiento con base en una sistemática de la simulación. Así su comportamiento de macho se matiza y/o se encubre. Cita:

...nomás quiero decirte que lo que no entiendo es por qué tenías que hacer todo a la sorda, en secreto, carajo, si me hubieras dicho cual era tu pedo, todo esto que me estás diciendo ahorita, yo lo habría entendido, yo no te habría presentado problemas, o no muchos, y te habría dejado venir sola aquí hasta el culo del mundo (p. 59-60).

Se recurre a un discurso de la comprensión para recriminar una actitud de incomunicación y ocultamiento. Susana no tenía porque hacer las cosas: «a la sorda» y «en secreto». La incompreensión de la cual parece ser objeto Susana frente a Eligio cambia de lugar: es ahora él quien «no entiende» esa actitud. La confesión: «si me hubieras dicho cual era tu pedo (problema)», es la revelación del conflicto, que le hubiese permitido al personaje de Susana una liberación, «te habría dejado venir sola hasta el culo del mundo». Esta liberación por supuesto mediatizada por él, que bajo el discurso de la comprensión «yo no te habría presentado problemas, o no muchos», intenta convencer de la equivocación a Susana.

Eliigio recurre al diálogo y no a la fuerza para ejercer otro tipo de agresión: la psicológica. Desde está nueva postura Susana no abandona nunca el estatus de ser confundido e inferior porque depende de él para subsistir. El personaje masculino abandona momentáneamente la violencia física para infligir otra, el maltrato se vela, la dominación se matiza, como en este otro ejemplo:

...desde que te conocí, como dice la canción, supe que tú eras mi dama, la que me correspondía hasta los últimos segundos de mi vida, por la que tendría que luchar contra mil obstáculos hasta qué tú entendieras que somos lo mismo, tú y yo, y que huir de mí en realidad significa huir de ti. Pues mira niño no era ninguna maravilla **ser tú** cuando estabas estancadote, bebiendo como cerdo en engorda, sin progresar para nada. Esas son proyecciones, Susana, y gruesas: yo no seré todavía la gran estrella pero ahí la llevo, y bien, además, tú has de haber sido la que se sentía estancada y apuesto que de todo eso me echabas a mí la culpa (p. 61-62).

Se pretende ser un caballero (en oposición a un macho), gentil y amoroso (como en otra cita: «no te hagas el caballero sereno y sensato» (p. 63)). Se recurre al cliché de la canción y a los sintagmas fijos de un discurso amoroso: «desde que te conocí...supe que eras mi dama», «la que me correspondía hasta los últimos segundos de mi vida», «por la que tendría que luchar contra mil obstáculos». Sin embargo, es estéril este juego de apariencia, ya que se reconoce en el discurso, esa sistemática de posesión de la que es objeto Susana: mi dama, la que me correspondía (la sujeción). Ella es pertenencia. Y no sólo eso, este personaje femenino es

una prolongación de lo masculino: «somos lo mismo». Lo que interesa destacar es que esa relación de aparente equivalencia está determinada por lo masculino: «somos lo mismo, tú y yo, y que huir de mí en realidad significa huir de ti». Escapar de él es escapar de ella, de ese modo Eligio vuelve a ser centro de todo, él se ha apropiado de Susana al integrarla a su «mismo», no hay autonomía, se convierten los dos en un círculo que se cierra sobre sí, sin salidas, ni entradas, él es lo hermético, lo cerrado.

Mas esa situación idílica de indiferenciación, esa «realidad» que Eligio pretende imponer como «auténtica», sufre una fisura cuando Susana lo denomina como «niño» (por lo cual sus argumentos se reducen a infantilismos) y le advierte por medio del discurso del reproche sus exageraciones, sus mentiras: «no era ninguna maravilla **ser tú** cuando estabas estancadote». Vuelve a negarlo, como sistemáticamente lo ha hecho durante todo el relato, no lo acepta y con ello lo reduce. La degradación continúa al animalizarlo «bebiendo como cerdo en engorda» y al volverlo un ser pasivo «sin progresar para nada».

El rebajamiento no es aceptado, el personaje masculino incide de nuevo en invertir lo que le es propio: «Esas son proyecciones, Susana». Él es un ser hermético, cerrado, la medida de las cosas van desde su centro y desde ahí todo lo transforma: «tú has de haber sido la que se sentía estancada y apuesto que de todo eso me echabas a mí la culpa». Esta última frase revela otra inversión: ella, que en un principio era la víctima, deja de serlo y es Eligio quien se asume como tal. Es Susana la agresora, no él.

Otro ejemplo claro de la dominación totalizadora y absorbente del macho en relación con lo femenino es el siguiente, refiriéndose al amante polaco de su esposa Susana:

Te lo digo en serio, ese buey no es buena onda. Pata ancha, muy andado, y nunca ve los ojos de la gente, es más: **no ve** a la gente, se la pasa girando en silencio, quién sabe qué retorcidas y escabrosidades anda fraguando. Pero tú cómo sabes, inquirió Susana, más interesada de lo que hubiera querido, incómoda. Bueno, estuve echándole el ojo, y no me equivoco, Susana, acuérdate que los hombres tenemos algo que se llama sexto sentido. Las **mujeres** tienen el sexto sentido. Conque vulgarizando el Rol femenino, ¿eh? (p. 97-98)

Se establece una relación particular al leer este ejemplo entre los personajes implicados, es Eligio quien argumenta sobre el amante polaco de Susana: «Te lo digo en serio, ese buey no es buena onda». Se inicia por una animalización del sujeto para agregar que no es una buena persona. Después la enumeración de las causas es significativa: «Pata ancha, muy

andado» ello denota a un animal que ha recorrido mucho camino y que por lo tanto tiene experiencia. Enseguida se somete a consideración su falta de sinceridad: «nunca ve a los ojos de la gente», ello en muchas culturas implica desconfianza, el otro me oculta algo. Se reitera ese hecho: «es más: **no ve** a la gente», esto hace de él un ser ensimismado, cerrado, descalifica a todos, le son indiferentes. Se continúa con la idea del confinamiento en sí mismo porque el polaco se la pasa «girando en silencio, quién sabe que retorcidas y escabrosidades anda fraguando». El encierro es entonces visto como un signo negativo que propicia la ocultación de la persona. La incomunicación crea desconfianza en oposición a la comunicación que revela las cosas y ayuda a establecer el orden. Eligio ve en el polaco, lo que es él mismo: un universo cerrado que domina. Eligio pone al descubierto ante Susana (una revelación) al polaco: es un ser egocéntrico (un macho igual a él) que sólo la usa en medio de su indiferencia a todo. Surge la pregunta de cómo Eligio puede hacer una descripción tan detallada de un hombre al que ha visto tan poco. Eligio no va a mencionar que esa focalización del polaco lo hace desde su perspectiva de macho que reconoce a otro macho, entonces disfraza su discurso convocando al discurso femenino y apropiándose de él: «Susana, acuérdate que los hombres tenemos un sexto sentido» El uso del «acuérdate» enfatiza que no es una apropiación sino algo con lo que se cuenta desde siempre, una cualidad intrínseca. La reacción ante este adueñamiento de una característica femenina provoca la desestabilización de Susana que enfatiza: «Las **mujeres** tienen el sexto sentido. Con que vulgarizando el Rol Femenino ¿eh?». Al usurpar se vulgariza. Sólo un vulgar puede vulgarizar algo, alguien que toma el lugar de otro y hace de ello una caricatura grotesca. Eligio es de nuevo degradado (es un vulgar) al pretender poseer atributos femeninos.

La figura femenina se masculiniza.

La segunda relación interesante que se da en este enfrentamiento entre lo femenino y lo masculino en el texto, es el que se opera en la figura de Susana, figura femenina que se masculiniza. Ella abandona a su marido, tiene amantes, hace lo que quiere y busca una vida independiente. Citemos:

...Susana, indicó Eligio, tenemos que hablar. Primero tráeme un café, pidió Susana. Que te lo traiga tu abuela. Contéstame: ¿por qué te fuiste así de México?, ¿por qué no me dijiste nada? Oye Eligio, orita no me estés molestando, déjame dormir, dijo Susana (p. 55).

Los roles tradicionales se ven pervertidos en el ejemplo anterior. La mujer generalmente es quien debe cumplir las demandas del hombre, quien debe de estar detrás de él. Aquí se pervierte ese hecho: «tenemos que hablar. Primero tráeme un café». Susana desplaza las prioridades de Eligio e impone las suyas: ella quiere un café (y que se lo sirva), él quiere hablar, ella quiere dormir, él quiere saber por qué lo dejó. Los roles se ven intercambiados, en una escena «normal» (orden) él estaría tirado en la cama queriendo dormir y pidiendo un café, mientras ella intentaría pedir alguna explicación por su abandono.

Este caos en el cual Eligio se ve envuelto lo cruza durante toda la novela, desde que su mujer lo abandonó en la ciudad de México (lugar del orden) su estancia en los Estados Unidos (lugar del caos) sólo lo ha degradado, lo ha desprovisto de sí mismo:

Eligio apenas reparó en que esa mirada que le dedicó Susana había sido la más terrible, un destello de luz neutra, sin coloración, que penetró sin obstrucciones hasta lo más profundo de él como si Eligio sólo fuera una extensión de ella, ambos una célula que vibraba con tal fuerza que acabaría estallando (p. 145).

Y mientras él se debilita ella se vuelve más fuerte (en los Estados Unidos): «...esa mirada que le dedicó Susana había sido la más terrible». Esa mirada es neutra (lo cual denota equilibrio), sin coloración (ausencia de), lo penetra. Esta última palabra es un signo masculino que le es propio a ella. Lo importante en destacar aquí es que mientras Eligio se apropia de las características femeninas por imposición personal (es él quien lo hace); Susana es revestida de este carácter de masculinidad por la instancia narrativa desdoblada en el narrador y en el personaje Eligio. Estas dos focalizaciones la reconocen como ente masculino.

Por otra parte ella es más poderosa que él, pues «penetra sin obstrucciones hasta lo más profundo». La figura femenina de Susana es también un centro en el cuál él es una extensión, son ambos una célula que vibra poderosamente. Esa centralidad, además de las connotaciones de punto primordial, es un centro que connota la vida. Pero ese reconocimiento del poderío de Susana sólo se da porque ella cuenta con características masculinas, no se le había visto como un ser superior mientras era portadora de su rol femenino.

Más adelante el personaje Susana toma conciencia de su masculinización y teme:

...pero se asustó más bien porque tuvo la idea de que seguir a ese gigantón casi albino implicaría penetrar nuevamente en otro desconocido ámbito

humano, bucear de nuevo en las oscuridades de un conocimiento, pero en ese caso se trataba de algo distinto, como entrar en un compartimiento del infierno que jamás había sido registrado por todos los viajeros que pudieron regresar cuando menos a referir lo que habían visto; aquello que Melville y Blake y Goethe y Dante y Lowry y De Quincey y Meyrink no habían podido atisbar, allí se encontraba frente a ella, y la puerta era el cuerpo robusto, enorme, del polaco (p. 151).

Penetrar implica un acto de conocimiento oscuro y ulterior, indagar en un espacio sin luz, ámbito humano: masculino. Entonces, ella teme porque ha visto que esa revelación que ha obtenido al ejercer el rol masculino le ha develado el infierno «como entrar a un compartimiento del infierno». Lugar subterráneo que simbólicamente está relacionado como el lugar donde se condena por los pecados mortales. Lugar de sufrimiento, lugar de condena, ahí el pecador queda encadenado a su pecado, está perpetuamente fijado a la pena. La instancia narrativa reduce al infierno a Susana, como si su subordinación (al ejercer un rol masculino) fuera un pecado en el cual debe de reconocerse. Ella ha bajado a los infiernos como esos ilustres **hombres**, viajeros de lo telúrico (todos escritores en lengua inglesa). Esa comparación está mediatizada por lo masculino y lo extranjero, no hay mujeres ni autores en lengua española. Además el acceso al infierno es por un cuerpo masculino y extranjero: «la puerta era el cuerpo robusto, enorme, del polaco». La validación de esa metáfora del descenso está dada por la autoridad literaria de los autores implicados, ellos son vistos como profetas que en sus libros han decantado las torturas del infierno.¹ Sólo que esta vez el infierno se reduce no al género humano en su totalidad, sino a lo masculino. Pero es a través de lo masculino que se entrevé ese espacio de tortura y muerte.

El doble distorsionado en busca de ser idéntico.

Se ha observado en los apartados anteriores la búsqueda de una pareja que reconstruya los parámetros tradicionales de una sociedad, una pareja que sea centro y medida de las cosas. Unidad insoluble, un yo que se desdobra en un tú tratándose de reconocer en una similitud (lo doble idéntico y orden primordial de las cosas):

1. Los autores señalados cuentan con libros que tocan el tema de los infiernos o sus variantes: Melville: *Moby Dick* (referencia al Leviatán); W. Blake: *Los probervios del infierno*; Goethe: *El Fausto*; Dante Alighieri: *La divina comedia*; Lowry: *Bajo el volcán*; Meyrink: *El Golem*.

...hasta que tú entendieras que somos lo mismo, tú y yo, que huir de mí en realidad significa huir de ti (p. 61).

Pero advertimos que esa intencionalidad de fusionarse o de desdoblarse en el otro, es prevista y anunciada por la parte masculina. En esa intención de integrar a la otredad femenina a la masculina se descubre la presencia de un texto cultural del mito de la creación (génesis), mito donde la mujer nace de la costilla del hombre. La mujer es entonces considerada, por una instancia religiosa, como una prolongación, un desprendimiento de lo masculino. Recuérdese que Eva es extraída de la costilla de Adán, esto en un plano interior simboliza el elemento femenino en el hombre, pues el hombre comporta un espíritu y un cuerpo, «se dice que el espíritu es macho y el cuerpo puede llamarse hembra» (Homilías sobre el Génesis, 4, 15).

Es claro como este texto cultural de la creación de la mujer, establece una relación análoga entre Susana como una Eva y Eligio como un Adán. Susana, al igual que Eva, es mujer desestabilizadora, porque al haber sucumbido a la tentación de ser ella misma, rompe con la armonía conyugal y arroja al infierno (el caos) a Eligio. Además este tema de Eva como imagen de la mujer interior en el hombre, se convierte en una alegoría moral: espíritu (hombre) y cuerpo (mujer), recuérdese que Susana es calificada por la instancia narrativa como «carne y demonio (p. 48)».¹

Así, el deber de Eligio (espíritu) es someter a Susana (cuerpo) para «que cada uno gobierne luego rectamente esa parte que le es sumisa y se convierte por así decir en conyugal centro de sí mismo, que la carne no codicie nada contra el espíritu, sino que sea sumisa... tal es la obra de la sabiduría perfecta (San Agustín. De Génesis contra Manichaeos, 2,12,16)»

Más adelante en la narración se volverá a localizar otro ejemplo significativo que refuerza la idea sistemática de la integración de la otredad femenina a lo masculino por parte de Eligio, bajo una perspectiva de carácter religioso-moral:

...los dos eran lo mismo y tenían que luchar, si ya no por ellos mismos sí por el otro, por eso, quizá, sí, claro que sí, lo que pasaba era que Susana, al huir de él, huía de sí misma. O más bien trataba de ser ella misma, interrumpió Ramón... (p. 165)

1. Les religions dominantes, masculines, ont été obsédées par la séparation de l'esprit et de la chair, des damnés et des sauvés, du ciel et de la terre, etc. La partie de Dieu est masculine, sainte, bonne et spirituelle, alors que la partie du Diable est charnelle, basse, sexuelle et féminine. Lilith and the other dreams, interview de Freda Warrington par P. Blinder. Inter-net: <http://members.aol.com/FredaMike/warrington.htm>.

Eligio al considerar a Susana como su doble destruye las barreras de la diferencia. La batalla ya no es entre dos seres individuales sino de un ser que se desdobra: «tenían que luchar, sí ya no por ellos mismos (la individualidad) sí por el otro (ellos dos en uno)». Sin embargo, ese otro es una creación de Eligio, es él quien se empeña en crear ese otro ser para integrar a su mujer, y vuelve a enfatizar que Susana no podrá ser (indefinición y sujeción) si huye de él: «al huir de él, huía de sí misma». Eligio se instaura como ser de y para la definición.

Pero, existe una mirada externa que propone otra visión, donde la mujer en ese huir busca su identidad: «O, más bien trataba de ser ella misma, interrumpió Ramón...»

Sin embargo, la instancia narrativa al deliberar sobre el ente femenino utiliza dos figuras masculinas, dato interesante, pues son ellos dos, Eligio y Ramón, quienes delimitan y presuponen las motivaciones de Susana. Ellos están tratando de definirla, no es ella quien lo hace. Otra vez la superioridad de lo masculino frente a lo femenino. Superioridad que se apoya en discursos morales y religiosos donde la mujer no logra romper la barrera de la diferencia e instaurarse como un ser con espíritu (lo alto) y queda nuevamente confinada al cuerpo (lo bajo).

A manera de conclusión

Para finalizar, podemos proponer una primera lectura: en la novela que analizamos, es evidente la filtración de un discurso de la liberación femenina, muy de boga en México durante los setentas y los ochentas, periodo al cual pertenece esta novela. Este movimiento social de la liberación femenina, fracturó la visión tradicional de Hombre/mujer en México como en el mundo. Es claro que en la novela, las mujeres, no sólo Susana, buscan un reconocimiento a sus capacidades dentro de la sociedad, su calidad de seres libres e independientes, que pueden asumir roles empresariales, como Wen, quien dirige el Programa de Escritores y es reconocida como una «mujer universal»; o pueden ser activas en su sexualidad e intelectuales, como Altagracia, la filipina, e Irene la estadounidense; la misma Susana, quién además lucha por la liberación de la pareja (subyugada por un contrato social-religioso: el matrimonio) y de los prejuicios morales de la sociedad mexicana (el mundo del macho, el Estado como ente viril).

Así este discurso se instaura en la novela destacando las premisas del Movimiento por la Liberación femenina, que lucha por la libertad del individuo femenino. Esta exigencia de autonomía individual atañe al cuerpo y a la sexualidad. Cuestiona el estatus y el rol de la mujer en la sociedad,

pero no sólo ahí, sino en lo más profundo de ella, las instituciones por excelencia: la familia y la pareja. En la novela *Ciudades Desiertas* la mujer emprende una batalla por encontrar su definición, salir del espacio indefinido (masificatorio) y aspirar a la libertad del ser (autonomía). Esta necesidad de ser individual frente al otro, se convierte en una obsesión, porque si lo consigue, logrará asumir en sí misma la voluntad y el poder de su libertad. Recuérdese a Susana frente a Eligio que no quiere reconocer que lo dejó «porque le dio la gana (p. 56)», como tampoco puede aceptar que se fue a Estados Unidos sin «pedirle permiso (p. 56)». Por eso es tan importante: «S'affirme alors la figure d'une individualité qui ne devrait rien à personne, aux générations antérieures comme aux générations futures. Ni dette, ni devoir envers autrui, mais l'affirmation d'une autonomie radicale qui se pose en dehors de tout ancrage et de tout limite.»¹

Por otra parte, el discurso de la liberación femenina ataca el perjuicio ancestral de que existe una naturaleza particular de la mujer que hace de ella un ser inferior y la destina a servir. Dependientes y sumisas al marido, siempre consideradas como subalternas, excluidas de la ciudadanía durante siglos, consideradas como seres aparte, relegadas a los límites de lo humano. La Iglesia, por ejemplo, se interrogó si las mujeres tenían alma. Y por supuesto siempre tienen relaciones privilegiadas con el diablo. En la novela, Susana es «Carne y demonio (p. 48)» y las otras mujeres con relación a los hombres son putas como lo es Altagracia, u hombrunas como es descrita Irene, o brujas como Becky, o sucias como Joyce. Sin olvidar que la mujer no es y existe sino con relación al hombre: «Cette discrimination a toujours été justifiée par la physiologie: le sexe de la femme est considéré comme un manque un sexe atrophié par rapport à celui de l'homme; il est associé à l'idée de souillure et d'impureté. La fonction de la femme est avant tout de procréer et les rapports sexuels, dissociés de la procréation, sont marqués du sceau de la faute et du péché. L'image idéalisée de la femme n'est-elle pas celle de la vierge Marie qui est censée avoir enfanté sans avoir fait l'amour? À cette pieuse image s'ajoute comme à son revers celle de la putain. Le MFL veut en finir avec ces tabous et ces clichés qui maintiennent la femme dans un statut d'infériorité.»²

Otro combate importante para esta liberación del ser femenino, es su lucha contra la maternidad. Maternidad que las somete y las reduce. En la novela Susana vuelve con Eligio porque espera un hijo, ella trunca su camino de liberación, no sólo porque se embaraza, sino porque en lugar de tener a su hijo sola (asumir su libertad), decide volver y for-

1. Les femmes s'entêtent, *Les temps modernes*, nº 333-334, avril-mai 1974, citado por Le Goff, *Mai 68, l'héritage impossible*, Ed. La Découverte, Paris, 1998, p. 318.

2. *Idem*, p. 319.

mar una familia (sujeción social y moral), no rompe con el esquema, lo reafirma. De tal manera «la grossesse est la punition méritée de celles qui osent faire l'amour. Les législateurs, les hommes et les femmes elles-mêmes semblent craindre l'irruption d'une sexualité inassouvissable si la femme ne risque plus la grossesse-punition.»¹

En la novela *Ciudades Desiertas* podemos hablar de «batallas desiertas», todo es intento de y fracaso de, corroborando un aspecto de la realidad extratextual de México, que se puede resumir en la frase «ya merito», ese casi perpetuo. El discurso de esta aparente búsqueda de liberación es mediatizada por una instancia narrativa masculina que sólo la somete a la prueba de ser ella misma bajo la vigilancia del macho, y la prueba no se supera. La mujer en la novela no logra lo que busca, sin embargo, los principios se anuncian, se manifiestan: «c'est en luttant pour notre libération que nous nous préparons pour elle. La liberté n'est pas accordée. Elle est réalisée. Elle veut dire Autonomie. Et autonomie veut dire **à partir de soi**. Et comme autonomie veut dire liberté, c'est donc à partir de soi et de sa propre oppression qu'on travaille dans le but de cette libération.»² Sin necesidad de pervertir los roles para lograr un espacio de integración en la sociedad.

1. Anne Kohen, *Une lutte de femmes à propos de la maternité: réflexion et mise en pratique*, Partisans, n° 54-55, juillet-octobre, 1970. Citado por Le Goff, *Mai 68*, Ed. *La Découverte*, Paris, 1998, p. 319.

2. *J'aime le mouvement des femmes*, Le Torchon brûle, n° 1 Citado por Le Goff, *op. cit.*, p. 320.

Deuxième partie

La question des genres dans les objets culturels contemporains

La representación trilogal en el correo electrónico

Alonso Covadonga López

Universidad Complutense

Tal como ya he analizado (López Alonso, 1991), la utilización de INTERNET¹ dio lugar al nacimiento de un género, el correo electrónico, correspondencia individual, colectiva, real o virtual de intercambio de textos escritos digitalizados y que son una respuesta a nuevas necesidades de comunicación. El uso del ordenador no es simplemente la adopción de una herramienta novedosa, es un producto de sustitución: instrumento que sustituye a la pluma o al bolígrafo, soporte que reemplaza al papel, y sustancia que suple a la tinta. Además, no consiste únicamente de una nueva máquina de producción y de lectura de textos sino que su utilización implica, en primer lugar, un entorno diferente de comunicación, en segundo, una relación innovadora entre coenunciadores y, en consecuencia, se construye una modalidad propia en la forma de transmitir las informaciones. La interacción de estos tres parámetros da lugar a un discurso —el informático—, y a un variado número de mensajería como el correo electrónico, los chats, las listas, etc.

Voy a centrar esta ponencia en el correo electrónico interindividual² y en la representación trilogal que trata de reducir el carácter diferido del discurso epistolar³ y cuya situación enunciativa anuncia un nuevo tipo de diálogos, conversaciones y noticias.

1. «Un nuevo género: el correo electrónico», I.º Colloque International. Genre(s)-Formes et identités génériques.

2. He seleccionado para este trabajo 80 correos de carácter profesional.

3. Para la descripción de la carta, E. Roulet, *La description de l'organisation du discours*, LAL, París, Didier 1999, cap. 9.

El ordenador como generador de la actividad interactiva escritura/lectura

El ordenador ha sido una de las invenciones más polivalentes del último siglo, revolución tecnológica que lleva aparejada una creación y evolución en el tratamiento de la información y, en consecuencia, en los géneros de escritura y en los modos de lectura.

La pantalla, como término visual de ese complejo proceso informático, refleja un nuevo espacio enunciativo que corresponde a las condiciones del discurso informático y que influye directamente en la escritura y en la actividad de lectura. El contacto con el texto está influido por la representación mental que tanto escritor como lector tienen sobre el instrumento y las condiciones espacio-temporales del mensaje. El saber sociodiscursivo sobre el tipo de discurso es, pues, el primer eje en la interacción correo/lectura y condiciona, de manera directa, su uso e interpretación. Desde este enfoque, el correo electrónico se localiza en una interdiscursividad a la que recurren los dos actantes de la comunicación, es un saber compartido que implica un proceso de tipo inductivo que, apoyándose en la práctica discursiva y en un universo técnico y cultural conocidos, actualiza una representación y una organización semánticas del texto.

Las condiciones del paratexto¹ son el primer elemento que retiene el autor para construir su texto y, del mismo modo, el lector apela a su competencia discursiva para interpretarlo, infiriendo, a partir de determinados datos, el sentido. La organización paratextual del correo electrónico juega un papel decisivo ya que el entorno formal es una condición intrínseca de este tipo de discursos. La actividad interactiva que se construye en este medio se inicia con el nombre informático y la contraseña y presenta cinco características diferenciadoras: espaciales, temporales, gráficas, pragmáticas y funcionales.

La organización espacial corresponde a la pantalla, entorno en el que se pueden ver los procesos de escritura e interpretación: los soportes tradicionales del sobre y de la hoja de papel son sustituidos por un espacio virtual cuya organización dinámica provoca cálculos muy diferentes en los modos y tiempos de escritura y lectura: el reconocimiento de los espacios, los movimientos oculares, las capacidades lingüísticas y metalingüísticas conllevan mecanismos de identificación diferentes y, aunque se desarrolla un automatismo inmediato de control del medio, la organización espacial domina y modula al texto. No se trata de la vieja oposición

1. En C. López Alonso & A. Séré *La lectura en lengua extranjera. El caso de las lenguas románicas*, Buske, Hamburgo 2001, caps. 1 y 6, se analiza la importancia del paratexto en la construcción e interpretación del texto.

forma/fondo, ya que la morfología genera y crea un sentido dinámico e interactivo que reducen el tiempo y el espacio. La distancia entre el *aquí* del enunciador y el *allí* del coenunciador se anulan: no consiste en un interior y un exterior sino de un mismo espacio compartido. La pantalla facilita esa proyección que, neutralizando la diferencia, construye una nueva permeabilidad de un *aquí/allí* sin fronteras en donde la dualidad enunciativa se actualiza en un proceso de continuidad. Como veremos, esta orientación proporciona un nuevo diálogo, casi transparente, porque al tratarse de un espacio abierto se reducen los límites y se facilita la intervención de expansiones futuras sobre el mismo texto. La pantalla deja de ser un medio para convertirse en instrumento de mediación intersubjetiva; se trata, en definitiva, de una espacialidad que une y reconcilia voces diferentes en un principio de ubicuidad que contrarresta al tiempo.

La situación temporal es, sin duda, también uno de los factores más decisivos en este nuevo género: el ordenador conectado a la red de Internet permite al usuario disponer de una conexión inmediata y poder acceder al buzón en el que se encuentran almacenados los mensajes, con sus indicaciones precisas de tiempo de emisión y de recepción. El encuentro entre esta tecnología y una necesidad de comunicación implica que se reduce la distancia, tanto espacial como temporal y, aunque la comunicación sea diferida, puede ser casi simultánea, desapareciendo prácticamente la distancia temporal.

El correo es una comunicación marcada por cuatro tiempos: 1) de escritura, 2) de lectura, 3) de distancia temporal entre escritura/lectura, y 4) de intervención dialogada en el texto.

En el primero se relaciona la intención de comunicar, el tipo de información y las características de la redacción. En los correos impera la función comunicativa por encima de la expresión y corrección sintácticas, por tratarse de una escritura cotidiana marcada por la oralidad. Esta condición indica una continuidad en el tiempo, como si éste no fuera a ser interrumpido. Si en la escritura epistolar el enunciador es consciente del tiempo, en el correo electrónico se crea una duración nueva, intersubjetiva que, por su rapidez, anula la distancia entre un *antes* y un *después*.

El tiempo de lectura viene marcado por el anterior, es decir, la organización temporal y sintáctica es abarcada en una corta duración que se abre a la posibilidad de la respuesta inmediata. Los déicticos no sólo precisan los tiempos y espacios enunciados sino que son los indicadores de la adhesión del momento, rompiendo la frontera espacio-temporal y creando el universo concomitante del instante. En este sentido, se trata de un tiempo del habla y se crea, por ello, una unidad temporal de tipo dialogal o conversacional.

La distancia temporal entre lectura y escritura es variable según el tipo de relaciones entre usuarios. El *aquí/ahora* de la comunicación puede ser diaria, casi instantánea o sometida a periodicidades más amplias. Lo habitual en este tipo de comunicaciones es que sean casi de tipo directo, informaciones en tiempo real en el que se reduce al máximo el tiempo de escritura y el momento de lectura. Se trata de un intervalo temporal que se conserva casi intacto en la memoria inmediata —a veces cercana, pero casi nunca, lejana—; es la emergencia del instante interactivo, y ese tiempo inaugura un nuevo espacio de escritura que recuerda la momentaneidad de los diálogos en presencia o telefónicos. Esta peculiaridad crea una temporalidad en movimiento, una organización que transpasa el espacio y el tiempo en una fusión de casi el momento.

Finalmente, y en consecuencia de las otras tres fases, el tiempo y el espacio compartidos conforman un todo, un nuevo tiempo-espacio dialogados. Esta nueva duración es el resultado de una continuidad que interrumpe el enunciador para dar paso a la respuesta del coenunciador, encuentro espacio-temporal en el que se establece el contacto entre dos enunciaciones diferentes, temporalidad compartida en donde, por una parte, se pueden aislar las unidades constitutivas de cada actante y, por otra, ambas configuran un todo temático como prologación material de las diferentes voces. Esta continuidad de tipo homológico es el procedimiento que permite al mismo tiempo identificar a los dos actantes y, además, construir una función dialógica semejante. Los textos, sin embargo, no son habitualmente permanentes, son caducos y su desaparición es el resultado de la facilidad de movilidad a la que están sometidos. El correo, en este sentido, ocupa un tiempo y un espacio mínimos por esa posibilidad de interrupción continua a los que está avocados y, por ello, se presentan a menudo gráficamente como la representación mimética de una corta conversación:

Querida C: X ha convocado una reunión de la Comisión Y para el próximo viernes 17, a las 12. En el orden del día está la cuestión de la docencia de Lingüística. ¿hay algo en particular que tener en cuenta?. [...]. Un abrazo. R.

Querida R: de acuerdo con la nota que hemos enviado a esa Facultad, Lingüística se hace cargo de la docencia siempre y cuando se aplique a lingüística [...]. Te ruego me informes sobre las decisiones tomadas en la reunión. Un abrazo. C

Muchas gracias, C. Iré el viernes y te contaré. Mientras tanto, esta tarde me ha llamado el representante de alumnos en la Comisión y en Junta de Facultad, me ha pedido que le expusiera la situación y [...]. Un abrazo. R

De estos ejemplos se desprende que tiempos y espacios están delimitados por el instante límite de las dos voces, experiencia visual en la que se sintetizan los dos extremos de lejanía y proximidad, sincretismo de la voz del *yo* y del *otro* y del *hic* y *nunc*.

La *organización gráfica* del paratexto viene marcada por el teclado. El uso del ratón, la barra de menús, los interiores de las ventanas, los procedimientos de establecer los márgenes, los tipos de tabulación, interfaces gráficas, el uso del color etc...etc, son elementos decisivos que definen la percepción física de la escritura y el contexto del texto, situando simbólicamente a los enunciadores en el espacio gráfico. La pantalla, además, delimita de forma arbitraria al texto e, igualmente, los aspectos tipográficos así como la presentación y jerarquización del texto dejan ver usos muy diferentes, algunos, incluso, mal fijados.

En varios textos analizados hemos observado una ortografía poco cuidada, cierta tolerancia de errores tipográficos, escasa jerarquización temática, y una escritura poco elaborada ni revisada, como si el hecho de ser leídos en la pantalla tolerara esa modalidad escritural.

El *estatuto pragmático* del paratexto nos permite localizar la situación de comunicación: enunciador, coenunciador —elementos imprescindibles para que pueda enviarse un correo—, y el tema del mensaje —componente facultativo que con frecuencia no se indica o se utiliza, incluso, uno anterior que puede no corresponder con el tema del correo—. La presencia de estos factores viene impuesta por los orígenes del correo en Arpanet, modelo textual tipo informe y su generalización en Internet.¹ Esta organización paratextual —que cubre, en parte, las funciones del sobre—, adopta con frecuencia los procedimientos de apertura y cierre de la carta para marcar la relación interpersonal del escrito; este paralelismo se rompe, sin embargo, al emplear el mismo texto como respuesta. Como veremos en el apartado siguiente, el dialogismo que se crea es el resultado de una visión interlocutiva de la enunciación y la intención ilocutiva que encierra el mensaje.

Finalmente, el *estatuto funcional* del paratexto corresponde al tipo de práctica o prácticas textuales que se utilizan y a los temas recurrentes que aparecen. En los correos elegidos, de tipo profesional, aunque muy diferentes, se informa al lector de un tema preciso, a veces incluso muy conciso, para obtener una respuesta inmediata. La variedad de secuencias analizadas me ha permitido observar la presencia de textos informativos en los que se encuentran no sólo informaciones, sino también ex-

1. Para un análisis detallado, J. Anis (1998) *Texte et ordinateur. L'écriture réinventée*, especialmente pp. 180-185, De Boeck&Larcier, Bruselas, París; Ch. Huitema, *Et Dieu créa l'Internet...*, Paris, Eyrolles, 1997.

plicaciones, exposiciones, instrucciones y algunas argumentaciones. Esta variada tipología explica, por una parte, las diferentes intervenciones del coenunciador y, por otra, el modelo de interacciones que se establecen en estos textos. De modo general, nos encontramos con dos tipos de interacciones: 1) si la comunicación es esencialmente informativa, puede tener un carácter esencialmente unilateral, sin necesidad de esperarse una respuesta— aunque, teniendo en cuenta el carácter dialógico de este género, se encuentran, también, respuestas con comentarios—, y 2) interacciones con estructura de intercambio, es decir, los participantes participan activamente en la construcción del correo. Las modalidades, como veremos, dependen de la relación y situación interpersonal y son muy variadas.¹

La identidad de los coenunciadores: el intercambio como expresión de la intersubjetividad

El correo electrónico implica la presencia, más o menos activa, de dos —o más— enunciadore que comparten un mismo contexto; desde este enfoque dialógico² el texto es una interacción y la construcción de la referencia es el resultado de la relación que se genera en la actividad comunicativa. Esta visión interlocutiva de la enunciación sitúa la intercomprensión como un proceso de intersubjetividad en el que los actantes 1) construyen una situación de enunciación, 2) identifican las relaciones entre los sujetos, 3) negocian progresivamente el universo referencial del sentido del texto, y 4) gestionan el tipo y orden de la interacción a partir de ciertas normas que corresponden a su competencia en ese nuevo género discursivo. Voy a referirme, únicamente, a los papeles y funciones de los coenunciadores y a la construcción referencial.

Las relaciones entre los actantes enunciativos están marcadas por el tipo de discurso y de herramienta utilizada al tratarse de un universo interactivo que reposa en la articulación de un espacio y tiempo compartidos y, por tanto, los sujetos construyen el sentido teniendo en cuenta, en primer lugar, la función de comunicación y, en segundo, la relación interlocutiva que se crea. Obsérvese la interacción en este correo en el que están

1. Para una síntesis de estas interacciones, R. Vion, *La communication verbale. Analyse des Interactions* (1992), Paris, Hachette; J. Moeschler, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle* (1996), Paris, A. Collin; H. Nolke, *Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, (2001), Paris, Kilme.

2. La comunicación informática no se reduce a una transmisión de información ni a una pura intencionalidad enunciativa, se trata de una intersubjetividad compartida, de una relación entre sujetos; desde este enfoque, el texto es un producto construido conjuntamente.

perfectamente identificadas las relaciones entre los sujetos y que, en una cierta manera, se visualiza la forma efectiva de la interacción:

Correo emitido:

Querida C, Que bueno que nos veamos pronto. Nos vemos de todas maneras el 8 o 9 o...sgtes. Confírmame, de todos modos. Voy a combinar con GyP lo que mejor convenga, espero que te parezca bien. Gracias de nuevo. Espero poder confirmarte el 1 de junio muy pronto, si estas de acuerdo. Estoy en este instante enfrascada y atascada en declaraciones de impuestos. Parto 2 días a Holanda para colaborar con Amnesty International. tenias pensado venir a París en estas fechas?. Tengo que preparar informes sobre los candidatos al puesto que tenemos en UVSQ, clases, exámenes, reuniones de consejos, mi comunicacion de Perpignan por entregar. Me gustaría que le echaras una ojeada. Quiero salir de eso para pensar en la defensa. He pensado en algo de lo que me comentaste y quisiera comentarlo contigo, dime si lo podemos hacer en esta próxima visita tuya. Un abrazo muy fuerte. R

Respuesta construida sobre el mismo texto:

Querida R,

Que bueno que nos veamos pronto. Nos vemos de todas maneras el 8 o 9 o...sgtes. Confírmame, de todos modos.

— Nos podemos ver el 10

Voy a combinar con GyP lo que mejor convenga, espero que te parezca bien.

— Totalmente de acuerdo

Gracias de nuevo. Espero poder confirmarte el 1 de junio muy pronto, si estas de acuerdo.

— Me parece bien el 1, pero confírmame cuanto antes para reservar el billete. Estoy en este instante enfrascada y atascada en declaraciones de impuestos. Parto 2 días a Holanda para colaborar con Amnesty International. tenias pensado venir a París en estas fechas?.

— No me es posible, llego el 7

Tengo que preparar informes sobre los candidatos al puesto que tenemos en UVSQ, clases, exámenes, reuniones de consejos, mi comunicacion de Perpignan por entregar. Me gustaría que le echaras una ojeada

— Con mucho gusto, pero recuerda que no trabajo en ese campo.

Quiero salir de eso para pensar en la defensa. He pensado en algo de lo que me comentaste y quisiera comentarlo contigo, dime si lo podemos hacer en esta próxima visita tuya

— Estoy muy justa de tiempo, si te parece lo podemos dejar para la próxima reunión. Un abrazo. C

Como se desprende del ejemplo, el mismo espacio de la pantalla revela un procedimiento interactivo y la consulta se resuelve en un tipo de conversación propia de este género en la que se sustituye el modo monológico por el dialogal y se institucionaliza una nueva modalidad de intervenciones en la que el coenunciador asume la función de enunciador y se implica en la respuesta. Este modo de relación interlocutiva es propia de este género y, aunque cercana al diálogo, es una actividad diferente, ya que se trata de una nueva comunicación en la que la puesta en escena de los coenunciadores responde a una transformación de un texto 1 en un texto 2. La diferencia se encuentra en que el diálogo progresa y se construye en la interacción inmediata mientras que el correo es una imitación dialogal que se crea a posteriori, es decir, a partir de un todo monológico de un enunciador 1 en un tiempo 1 en cuyo texto se intercala una voz diferente, la del coenunciador 2 en un tiempo 2. Esta reformulación es el producto de la construcción de una reciprocidad que se visualiza en el texto 1 con la ampliación de la intervención del coenunciador 2, como si se pretendiera una interacción simultánea a partir de una estructura diferida.

La complejidad y heterogeneidad de la interacción depende del tipo de texto y, especialmente, si está previsto un cierto intercambio interpersonal. En todo caso, este género tiene muy marcada la dimensión personalizada de la interacción e, incluso, en textos tipológicamente informativos pueden esperarse interacciones sucesivas sobre aspectos parciales del tema, aunque sin intervenir directamente en el texto como en el ejemplo siguiente

Querida C, muchas gracias por la información sobre A, porque así me quedo tranquila. Estoy en una situación preocupante porque R ha tenido un aneurisma cerebral. Ha vuelto a casa hace diez días pero le falta bastante para recuperar en cuestión de orientación y de memoria inmediata. Yo estaré en París el día 29 de abril y me quedaré el mes de mayo y junio, pero naturalmente vendré algunos días para ver qué tal va todo. Además he tenido que organizar [...]. Llámame cuando llegues a París. Muchas gracias por todo. Un fuerte abrazo. I.

Respuesta:

Querida I: espero que X se reponga lo antes posible. Llego el 7 y te llamaré inmediatamente.

Un abrazo. C

Como se desprende de este último correo, la intervención del coenunciador es diferente del ejemplo anterior y, sin embargo, por las condiciones del género hay una integración de ambos actantes en un mismo tejido

discursivo y, de ahí, la respuesta como acción conjunta y articulada por una estructuración preexistente.

A pesar de la gran diferencia que se puede encontrar en los correos analizados, la interacción está marcada por la coexistencia de dos interlocutores que construyen una acción conjunta de manera que asumen indistintamente el papel de enunciador y coenunciador. Del corpus analizado se desprende que la interacción presenta una estructura de intercambio de carácter más o menos formalizado en el que se dan las cuatro condiciones siguientes: 1) están definidos el número de participantes, 2) el tipo de interacción, 3) una estructura semidialogal en los modos de toma de palabra y, también, 4) las aperturas y cierres de los mensajes.

Correo electrónico y modalidad

Tal como ya he adelantado, los correos electrónicos son heterogéneos; por ello, he retenido únicamente un corpus de textos de interacciones simétricas o no complementarias cuyas características son las siguientes: el estatuto de los coenunciadores es similar, las relaciones no están jerarquizadas y, aunque de temática profesional, no vienen definidas por un contexto de carácter institucional;¹ en consecuencia, la interrelación no está previamente fijada, dependiendo, en gran medida, del tema tratado.² Estas condiciones tipológicas son las que, sin duda, dificultan el análisis y su clasificación porque la simetría permite diferentes actitudes de cooperación y una cierta informalidad de tipo interpersonal cuyo carácter espontáneo recuerda a los intercambios orales.³ No se trata, sin embargo, de que esta nueva tecnología reduzca la dualidad oral/escrito sino más bien de una cotidianidad en la manera de establecerse la intersubjetividad personalizada en relaciones binarias casi simultáneas.

De los análisis realizados se desprende que el acto de lenguaje que preside este tipo de textos es de carácter dialogal y su estructura viene definida por tres parámetros: 1) una interacción diferida entre dos coenunciadores, tal como hemos visto en el apartado anterior, 2) un organización funcional del tema con apertura, módulo temático y cierre, y 3) un

1. Para una ampliación de esta noción Watzlawick, Beavin & Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972.

2. Según el tema y los interlocutores se encuentran en el corpus interacciones de tipo diálogo, conversación, discusión o debate; en todos ellos, sin embargo, el cuadro interactivo es simétrico y está dominado por una intención de cooperación.

3. Recuérdese que el intercambio oral es simultáneo y el correo diferido, de ahí que en el primero la interacción es inmediata e intercada y en el segundo se realiza a partir de un monogal ya totalmente construido.

intercambio intercalado o aislado. Voy a referirme únicamente a las dos últimas.

La organización funcional del tema se centra en su dimensión referencial; en los textos analizados, el 78% de los tipos secuenciales se reducen a secuencias informativas que alternan con fases expositivas y algunas instruccionales y explicativas. La finalidad de estos textos es presentar un hecho o preguntar sobre un tema concreto y, para ello, se parte de una esquematización inicial que muestra la noción y una posible evaluación, de ahí que la descripción alterna con la narración. En el corpus analizado, el tema aparece frecuentemente en el paratexto como fijación que inscribe las pautas del intercambio y que moviliza el tipo de intervención

Asunto: reunión comisión académica

Muchas gracias, C. Iré el viernes y te contaré. Mientras tanto, esta tarde me ha llamado el representante de alumnos en la Comisión y en Junta de Facultad, me ha pedido que le expusiera la situación y me ha dicho que le parecía justo apoyar las propuestas de lingüística. Dime si hay alguna propuesta concreta que deba comentar [... etc.]

Asunto: informe tesis

Querida C: te envío los papeles para el informe de la tesis de M por e-mail pero como me dices que el servidor de la Complutense está enloquecido y a lo mejor no los puedes recuperar fácilmente te envío los papeles por fax. Una vez rellenados envíalos al fax de la universidad. Gracias. Un abrazo.
M

Puede observarse en estos dos ejemplos que hay una cohesión semántica entre el tema y su exposición y, en ambos casos, son correos informativo-instruccionales, es decir, están orientados a la acción, minimizando la distancia entre el decir y el hacer: en el primero se trata de elaborar un plan de acción y en el segundo de realizarla.¹

Tanto la apertura como el cierre están subordinados a la interacción de manera que las fórmulas de saludo o su ausencia vienen marcadas por las pautas de reciprocidad, como si se fuera de un diálogo abierto. Obsérvese este desarrollo en el ejemplo siguiente

Enunciador 1:

Querida C: acabo de recibir un correo de P y me pide una carta para unas becas, ¿de qué se trata?

Enunciador 2:

No sé de qué cartas me hablas... Pero P viene esta tarde a una reunión del equipo

1. Para un análisis exhaustivo de estos discursos, cfr. Cl. Garcia-Debanc eds, *Les discours procéduraux*, Langages, 141, 2001.

Enunciador 1

Creo que es algo para la Ramón y Cajal.

Enunciador 2:

Creo que se necesitan dos cartas para solicitar la beca R y C. Hablaré con P del tema. No te preocupes, te respondo de inmediato

Enunciador 1

Bueno, yo he preparado las cartas... pero no sé adónde tengo que mandarlas. Quizas te las puedo mandar a ti para que lleguen antes...

Bueno, ya me direis algo... see you soon, abrazos. L

Enunciador 2

Querido L: no me mandes a mí las cartas, envíalas a P porque tiene que añadirlas a su petición.

Un abrazo. C.

Como se observa en los siete correos emitidos, sólo hay una apertura inicial en el primero; se recurre, sin duda, a este procedimiento para evitar una interrupción temática y se entabla, con este mecanismo dialogal, una organización enunciativa que renuncia a las fórmulas habituales de entrada y salida de los enunciadores y se concentra en la unidad temática, casi de forma telegráfica; se ha partido, en definitiva, de una planificación estratégica en donde las intervenciones constituyen de por sí una unidad dialogal transaccional cuyo desarrollo discursivo tiene como único objeto la construcción conjunta de la información y, una vez realizado, se cierra en los dos últimos textos con las fórmulas de despedida —see you soon, abrazos. L/ abrazos. C—.

Del análisis se desprende que no se trata solamente de una sucesión de intercambios sino más bien de una jerarquización de la interactividad dialogada y, por tanto, puede ser leído como un texto polifónico trilogal único.

De Dumas à Pérez-Reverte : le roman historique en question

François Martinez

Université de Bretagne-Sud

Introduction

Le roman historique soulève de multiples questions. Nous n'allons pas pour le moment revenir sur la dichotomie **fiction/histoire**. La frontière entre les deux est très mince, puisque dans tous les cas il y a des récits, des représentations, des structures et des discours. Cette frontière est purement fonctionnelle, elle permet à la société de laisser un espace à l'imagination comme si celle-ci n'avait pas de rapport avec le réel, et de réserver un autre espace au réel comme si celui-ci n'avait pas de rapport avec l'imagination (représentation fictive ou historique ou fictionnelle). Claudie Bernard, avec d'autres, a souligné le caractère hybride de ce genre puisqu'il touche à la fois à l'histoire (véridiction, public, structure, unicité de l'Histoire) et dans le même temps au roman (fiction, individuel, forme, action, pluralité des histoires)¹. Pour Jean Molino, « roman et histoire sont des récits qui relèvent l'un et l'autre de la poétique et de la rhétorique, et se distinguent non comme vérité et fiction, ou science et imagination, mais comme des modalités composites et variables du vraisemblable² ». Ce que nous voulons explorer ici c'est la question du modèle et la fonction du genre « roman historique ». Nous essaierons de le faire en

1. Claudie Bernard : *Le Passé recomposé : le roman historique français du XIX^e siècle*. Paris : Hachette, 1996, p. 7.

2. Cité par Michel Crouzet dans sa préface à Walter Scott : *Waverley*. Rob Roy. *La Fiancée de Lammermoor*. (Préface de Michel Crouzet). Paris : Rober Laffont (Bouquins), 1981, p. 12. Voir aussi Jean Molino : « Qu'est-ce que le roman historique ? » *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, 75^e année n° 2-3, pp. 195-234.

questionnant les rapports qu'entretient le roman de Arturo Pérez-Reverte *Le Capitaine Alatriste* avec *Les Trois Mousquetaires* de Dumas¹.

Le roman historique, tout comme l'histoire, semble remplir une fonction par rapport au présent². Une des questions soulevées par le RH est le rapport entre le temps de l'écriture et le temps du roman. Ainsi, ce qu'il faudrait interroger serait non pas la fidélité au temps représenté mais la fonction idéologique du roman au moment de l'écriture, les tensions dont il rend compte, la position occupée par l'auteur au sein du débat idéologique qui l'entoure. De nombreux critiques s'accordent à penser que ce qu'il faut interroger c'est le rapport du RH non pas à l'époque de référence mais à l'époque de l'écriture. Pour Lukács, le RH surgit et rend compte des contradictions et des luttes sociales de son époque³. Le RH a pour but de raconter des événements qui constituent un moment marquant, une étape importante de l'histoire d'un pays dans la destinée d'un peuple. Cependant de l'avis même des auteurs (Balzac, Pérez-Reverte) il s'agit bien pour eux de restituer l'esprit d'une époque selon, bien entendu, des critères qui leur tiennent à cœur⁴. Pour Cros, « tout récit est un discours sur le temps et construit une figuration du passé », en d'autres termes « c'est le présent qui lit et transcrit le passé à partir et en fonction du sens qu'il donne à l'Histoire⁵ ». Finalement, « les circonstances socio-historiques responsables de la morphogenèse de l'œuvre gèrent la refiguration du passé et la façon dont est transcrit le présent. » (154).

Il est évident, dans ce contexte, que doit s'instaurer très rapidement, dès les premières lignes du roman une distance temporelle entre temps de l'écriture et temps représenté. Walter Scott, dans son introduction à

1. Nous citerons à partir de la traduction française. Arturo Pérez-Reverte : *Le Capitaine Alatriste*. Paris : Seuil, 1998. Alexandre Dumas : *Les Trois Mousquetaires*. Gallimard, 2001.

2. D'après Daspre, le RH a la capacité de remplir des fonctions aussi importantes que le livre d'histoire. André Daspre : « Le roman historique et l'histoire » *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, 75^e année n° 2-3, pp. 235-244. Jean Molino affirme que l'histoire est le domaine de l'altérité : « l'histoire et le roman historique romantiques rendent le passé présent parce qu'ils voient le présent traversé de part en part par les forces du passé. » (217)

3. « Ces événements [Révolution française], ce bouleversement de l'existence et de la conscience des hommes dans toute l'Europe constituent le fondement économique et idéologique pour la genèse du roman historique de Walter Scott » Georges Lukács : *Le Roman historique*. Paris : Payot, 1965, p. 30.

4. Augustin Thierry apprécie chez Walter Scott la façon dont il a su colorer en poète « les caractères généraux de l'époque où se trouvait placée l'action fictive », C. Bernard, 28 ; Pour Balzac, les principaux traits dus à l'influence de Scott sont : « la vaste peinture des mœurs et des circonstances des événements, le caractère dramatique de l'action et, en rapport étroit avec ceci, le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman. », Lukács, 31.

5. Edmond Cros : « L'inscription de l'histoire dans le champ de la fiction » in Annie Busières (dir.) : *Le Roman espagnol actuel. Tome II*. Montpellier : CERS, 2001, pp. 147-160, p. 153.

Waverley, souligne bien la nécessité de cette distance qu'il fixe à 60 ans du moment de l'écriture¹. Pour Lukács, le RH ne surgit que si la liaison correcte et adéquate avec la compréhension juste du passé fait défaut, si elle n'existe pas encore ou n'existe plus². Pour Balzac, en effet, « le talent éclate dans la peinture des causes qui engendrent les faits, dans les mystères du cœur humain dont les mouvements sont négligés par les historiens » (Lukács 43). Lukács rappelle que Scott place son héros dans des contextes sociaux susceptibles d'expliquer les grandes crises socio-historiques (39). Ainsi ce personnage moyen est investi d'une mission celle de résoudre la crise et d'avoir une incidence sur les grands événements de l'histoire. Lukács rattache aussi cette représentativité des personnages anonymes faisant l'histoire à la nécessité de sensibiliser les masses aux destinées nationales³.

Une autre grande caractéristique du modèle c'est le héros moyen, les grands personnages étant relégués à un rang secondaire. Lukács affirme que la vision du monde de Scott le pousse à choisir des héros moyens dans ses romans, car il doit trouver « pour lui-même un "milieu" entre les extrêmes opposés » (Lukács 33). Son rôle est de « mettre en contact les extrêmes dont la lutte remplit le roman ». « A travers l'intrigue, au centre

1. « Je préviens le lecteur que je ne veux lui donner ni un roman de chevalerie, ni une nouvelle sur les mœurs du jour », *Waverley*, 48. Il ajoute que son objectif est de peindre « les caractères et les passions » des personnages. Dans cette introduction, il souligne l'importance de la filiation en caractérisant la colère de ses pères par la couleur « gueules » (rouge), en la distinguant de sa haine couleur « sable » (noir), p. 49. Jean Molino a souligné cette fonction de la datation dans le roman historique : « la date éloigne... L'indication chronologique nous fait entrer dans le passé comme passé » (216).

2. Lukács, p. 189 cité par Claude Duchet : « L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) » *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, 75^e année n° 2-3 pp. 245-267.

3. Pour créer une armée de masse « il faut exposer clairement aux masses par la propagande le contenu et le but de la guerre », « elle doit révéler le contenu social, les conditions préalables et les circonstances de la lutte, associer la guerre à la vie totale et aux possibilités de développement de la nation. » (Lukács 22) Pour lui la grande personnalité est le représentant d'un mouvement important, significatif, qui embrasse de larges fractions du peuple. Il est grand parce que sa passion personnelle, son objectif personnel coïncide avec ce grand courant historique, parce qu'il résume en lui-même les aspects positifs et négatifs d'un tel mouvement, parce qu'il est l'expression la plus claire, le porte-drapeau de ces aspirations populaires, en bien comme en mal... En vérité, le caractère populaire de l'art historique de Scott se manifeste dans le fait que ces figures de dirigeants qui sont directement mêlées à la vie du peuple acquièrent le plus souvent une grandeur historique encore plus grande que celle des figures centrales connues de l'histoire (38-39). Sa place dans l'action est telle qu'elle peut seulement agir et s'exprimer dans des situations historiquement importantes (47). Le grand art de Scott est précisément d'individualiser ses héros historiques de telle sorte que certains traits purement individuels, tout à fait particuliers de leur caractère, soient mis dans une relation très complexe, très vivante avec l'époque où ils vivent, avec le courant qu'ils représentent et qu'ils s'efforcent de mener à la victoire (49).

de laquelle se tient le héros, un terrain neutre est recherché et trouvé, sur lequel les forces sociales extrêmes qui s'opposent peuvent être amenées à établir entre elles des relations humaines » (37). Lukács donne, à partir de Scott, une définition du héros moyen : « Le "héros" de Scott est toujours un gentleman anglais plus ou moins médiocre, moyen. Il possède généralement un certain degré, jamais éminent, de sagesse pratique, une certaine fermeté et une certaine bienséance morale, qui va même jusqu'à l'aptitude au sacrifice de soi, mais ne devient jamais une passion impétueuse, n'est jamais un dévouement enthousiaste à une grande cause. » (Lukács 33). La même remarque est faite au sujet du personnage de d'Artagnan, non pas par Lukács qui ne s'intéresse guère à Dumas mais par d'autres. Pour Catherine Claude¹, d'Artagnan est un bourgeois², un représentant de la classe des parvenus en quête de légitimité³. « Il a un sens aigu du concret, il est réaliste, efficace » (Claude 54). Son pragmatisme le dénonce. Mais c'est surtout face à la figure de l'aristocrate décadent⁴, en la personne d'Athos que sa rudesse se fait sentir. Athos est fier et arrogant, il répond aux codes de la chevalerie. Mais surtout il est dépensier. Georges Duby signale que depuis le XIII^e siècle « être noble c'est gaspiller⁵ ». Jeanne Bem analyse la trilogie des Mousquetaires comme marquée par la culpabilité d'une génération pour le régicide commis à l'encontre de Louis XVI. Elle souligne que Dumas comme Hugo s'identifie aux aristocrates alors qu'ils n'en sont pas⁶.

1. Catherine Claude : « Un bourgeois conquérant en habit de mousquetaire du Roi », Europe, fév.-mars 1970, n° 490-491, 53-58.

2. Il existe un débat entre Jean Molino et Lukács sur les différentes époques du roman historique (progressiste jusqu'à 1830 dans sa forme classique, puis « réactionnaire » ou décadent à partir de 1848 en raison de la crise du réalisme bourgeois individualiste et idéaliste). Molino considère que Scott et le roman historique sont « réactionnaires » car ils donnent une vision nostalgique du passé. Scott « adore le passé lui aussi, mais un passé toujours vivant qui nous baigne encore, qui nous fait la solidité du présent et une part de sa noblesse, un passé que menacent les réformateurs à outrance et qu'il faut défendre contre eux ». Molino cite ici l'abbé Brémond (217).

3. D'Artagnan, figure du bourgeois qui cherche une légitimité dans un contexte où la bourgeoisie est en butte avec la masse du peuple (Bernard 30).

4. Claudie Bernard le qualifie d'incarnation de la féodalité déclinante (103).

5. « Être noble, c'est gaspiller, c'est une obligation de paraître, c'est être condamné, sous peine de déchéance, au luxe et à la dépense. Je dirais même que cette tendance à la prodigalité s'est affirmée au début du XIII^e siècle par réaction devant l'ascension sociale des nouveaux riches. Pour se distinguer des vilains, il faut les surclasser, en se montrant plus généreux qu'ils ne le sont. Le témoignage de la littérature est ici formel. Qu'est-ce qui oppose le chevalier au parvenu ? Le deuxième est avare, le premier est noble parce qu'il dépense tout ce qu'il a, allègrement, et parce qu'il est couvert de dettes » cité par Pierre Bourdieu : « Capital symbolique et classes sociales » *L'Arc*, n° 72, pp. 13-19.

6. Jeanne Bem : « D'Artagnan et après. Lecture symbolique et historique de la "trilogie" de Dumas » *Littérature*, mai 1976, n° 22, pp. 13-29, p. 15.

A partir de là, différentes problématiques sont soulevées, notamment sur la foi liée ici à l'idée de loyauté [souvent associée à celle de trahison]. Ces héros moyens préfèrent se vouer à une cause perdue car ils ne croient plus en rien, ils sont désabusés. Le roman de Dumas est truffé de références aux deux aspects du problème. Athos après une discussion sur l'obligation de servir le roi ou la reine finit par dire « Allons nous faire tuer où l'on nous dit d'aller. La vie vaut-elle la peine de faire autant de questions¹ ? » (218) Porthos aura l'occasion de relativiser les raisons de la lutte : « ...tordre le coup à cette damnée Milady serait un péché moins grand que de le tordre à ces pauvres diables de huguenots, qui n'ont jamais commis d'autres crimes que de chanter en français des psaumes que nous chantons en latin... » (503). Les raisons qui motivent le combat sont souvent tournées en dérision ou tout simplement problématisées. Ainsi, lorsque d'Artagnan veut motiver ses compagnons à venir en aide à la reine, il le fait dans les termes de Bonacieux : « la reine, que le roi abandonne, que le cardinal persécute, et qui voit tomber, les unes après les autres, les têtes de tous ses amis² ». Ces compagnons d'ailleurs trouvent des excuses tout aussi triviales : « Pourquoi aime-t-elle ce que nous détestons le plus au monde : les Espagnols et les Anglais ? » (106). On notera que Michel Crouzet rappelle, à propos de Waverley, que son destin est proche de celui de Don Quichotte dont Scott se réclame : « la fidélité passionnée et folle à la cause perdue, d'autant plus belle qu'elle est sans espoir, était l'équivalent moderne de l'esprit de chevalerie et de ses dangereux enchantements³ ». S'engager pour une cause perdue, au risque d'y perdre la vie voilà une des composantes du modèle. C'est la caractéristique même de l'aventurier : un être sans passé et sans avenir qui a un regard désabusé sur la société dans laquelle il vit et qui définit ses engagements pour des raisons aussi futiles que le cœur d'une belle⁴.

Il va de soi que certains éléments vont être privilégiés en fonction des propres contradictions de l'auteur (ou de sa formation discursive) et pour servir une posture idéologique dans le débat qui entoure la production. Il s'agira pour nous de réfléchir sur les caractéristiques du RH en tant que modèle ou genre récupéré à l'heure actuelle qui questionne le rapport

1. « ...étrange destinée qui porte les hommes à se détruire les uns les autres pour les intérêts de gens qui leur sont étrangers et qui souvent ne savent pas même qu'ils existent » (228).

2. « abandonnée comme elle l'est par le roi, espionnée comme elle l'est par le cardinal, trahie comme elle l'est par tous. » (98).

3. Michel Crouzet dans la préface de *Waverley* p. 18 ; cf. Jeanne Bem p. 16.

4. Flora cherche d'ailleurs à en dissuader Waverley « mais consultez la froide raison, plutôt que de vous laisser entraîner par un penchant irréfléchi dû au seul hasard qui vous a fait rencontrer dans un asile solitaire et romantique une jeune fille qui n'est pas tout à fait dépourvue d'agrèments. » (*Waverley* 172).

d'une société à son histoire pour servir le débat idéologique contemporain¹.

Les Trois Mousquetaires fonctionnent comme un modèle direct au-delà des généralités que nous avons énoncées sur le roman historique classique. Mais plutôt que penser aux coïncidences ou aux écarts entre le modèle et sa reproduction, il convient de préciser certaines structures qui nous paraissent caractéristiques des *Trois Mousquetaires* et de son fonctionnement idéologique.

Jeanne Bem et Claudie Bernard fournissent des éléments d'analyse très intéressants. Nous placerons l'aventure au centre du dispositif. Claudie Bernard révèle chez Dumas une entropie de l'aventure. L'action est privilégiée dans la sélection des ressources narratives, ce qui peut être lié à la forme théâtrale du récit (découpage en tableaux, importance et dynamisme des dialogues). Cette action dénote un déplacement avec la traditionnelle opposition entre adjuvants et opposants, l'accumulation d'épreuves qui délimitent un parcours initiatique pour d'Artagnan. Mais ce qu'on remarque c'est une dégradation des personnages qui perdent tous quelque chose alors qu'ils attendaient tous une rétribution à leur engagement (Bernard 101-103). Le jeu avec la mort que représente l'aventure est fatal à tous les personnages centraux (d'Artagnan, Milady, Athos). La fleur de lys, symbole de chasteté et de monarchie est flétrie par l'attitude conjugulée de la reine et de son double Milady. Les ferrets, symboles de l'union entre la reine et le roi, vont être détournés amputés puis reconstruits, mais plus rien ne sera jamais pareil. Le caractère irréversible de l'action participe de cette entropie de l'aventure. Jeanne Bem analyse de façon plus profonde la structure narrative des *Trois Mousquetaires*. On passe en effet d'une structure œdipienne (d'Artagnan tue le père pour accéder à la mère²) à une structure narcissique (la femme disparaît et il ne reste qu'une relation duale narcissique et spéculaire peut s'installer entre père et fils, valet et maître, ennemis et amis) laquelle se concrète

1. Avec Zima nous rappellerons que le genre est un fait idéologique, une tentative collective « pour résoudre des problèmes sociaux, pour s'orienter dans une réalité changeante et justifier certaines attitudes et actions sur le plan culturel » (46). Chaque système générique est relativement autonome par rapport au système social. Il « s'adapte à la nouvelle situation grâce à des processus de sélection : en choisissant des alternatives qu'il contient lui-même » (47). Notons que ce que dit Zima sur le genre peut-être rapproché de la structure en histoire. L'apparition d'un nouveau genre ou d'un genre hybride peut être liée à l'émergence d'un nouveau groupe social ou à une phase de transition dans les structures d'une société (48). Pierre Zima : *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard, 1985.

2. Omniprésence de la figure du 3, dans la structure des phrases, dans la répartition des séquences, des objets etc... Voir Jean Molino : « Alexandre Dumas et le roman mythique » *L'Arc*, n° 71 (spécial Dumas), 56-69, 65. Voir aussi Pierre Tranouez : « *Cave filium !* Etude du cycle des "Mousquetaires" » *Poétique*, sept. 1987, n° 71, 321-331, 328.

tise dans la figure du double omniprésente dans le roman. L'apparente contradiction, qui n'en est strictement pas une, apparaît dans le titre : les trois mousquetaires plus d'Artagnan, qui n'en est pas encore un. Trois devient quatre mais surtout c'est la problématique de l'unité et de la division qui est au centre de ce déplacement (Jeanne Bem 20-23). J'ajouterai que la formule « un pour tous, tous pour un » ne rend pas compte que de ce phénomène. Il me semble que ce slogan permet de considérer toutes les relations de subordination entre les personnages. On a dit que d'Artagnan redonnait son âme à la trinité des mousquetaires¹, mais c'est de la question du chef dont il s'agit. Celle-ci se manifeste constamment dans le texte. Ainsi la supériorité naturelle de d'Artagnan sur les autres², même si Athos reprendra les rênes par la suite. Les descriptions des nobles et des monarques servent toujours à justifier leur statut par la naissance (395, 246). Mais cette noblesse naturelle n'est pas refusée aux valets respectifs des mousquetaires qui fonctionnent comme leurs doubles (276). Cette ambiguïté est très visible entre Ketty et sa maîtresse Milady. Je tiens à préciser que ce qui importe n'est pas que Dumas soit favorable aux valets ou leur reconnaisse un statut égal aux nobles. Ce qui importe est que le problème soit posé par le texte et par les relations entre les personnages. D'Artagnan va ainsi se hisser au rang des rois et du cardinal en accomplissant ses exploits³.

On voit que les phénomènes textuels rendent compte, outre les éléments caractéristiques du genre, des tensions sociales et discursives d'une époque. Dans les années 1840, la bourgeoisie instrumentalise la notion de naissance pour justifier ses privilèges car les revendications des masses se font de plus en plus pressantes (Bernard 30).

Lorsqu'on lit *Le Capitaine Alatriste*, on remarque que de nombreux éléments du roman historique classique sont présents. Un héros moyen change le cours de l'histoire : le favori Buckingham et le prince Charles se rendent clandestinement à Madrid, pour rencontrer l'Infante María ; Alatriste est chargé de les éliminer mais mû par un sentiment de justice il leur sauve la vie. Mais c'est un héros décadent regardant le passé avec nostalgie, témoin du bouleversement que connaît la société dans laquelle il vit. En l'occurrence, l'Espagne commence à se rendre compte qu'elle ne pourra plus régner sur le monde et Olivares qui cherche à centraliser le

1. Tranouez 328.

2. « J'ai toujours dit que d'Artagnan était la forte tête de nous quatre » *TM* 105.

3. « celui à qui Anne d'Autriche devait le triomphe inouï qu'elle venait de remporter sur le cardinal, et qui, confondu, ignoré, perdu dans la foule entassée à l'une des portes, regardait de là cette scène compréhensible seulement pour quatre personnes : le roi, la reine, Son Eminence et lui. » (147)

pouvoir de l'Etat se heurtera à deux révoltes celles des Catalans et celle des Portugais¹. En effet, dans les deux romans, une noblesse de robe (Olivares, Richelieu) semble être en rivalité avec une noblesse d'épée (Spínola, Tréville). Plus encore, on dénote une grande analogie thématique et structurelle avec *Les Trois Mousquetaires* de Dumas. L'importance des dialogues, le découpage en tableaux, le portrait psychologique qui précède les scènes où les personnages jouent un rôle important. La relation filiale entre Iñigo et Alatrisme n'est pas sans rappeler celle de d'Artagnan et Athos. Un groupe d'amis (Saldaña, Quevedo, Guadalmedina, Alatrisme, Iñigo, Juan Vicuña, le licencié Calzas, l'abbé Pérez, Fadrique le Borgne) dont certains ont servi dans un corps d'élite (*Tercio* des Flandres) reste soudé face à l'adversité et se retrouve régulièrement dans une taverne. Madrid comme Paris s'imposent comme des références culturelles et spatiales. Angélica de Alquézar n'est pas sans rappeler la dangereuse Milady. Malatesta incarne le mal tout comme Rochefort et fonctionne comme un double d'Alatrisme : l'un est bon l'autre méchant, mais tous deux sont loyaux (263). Un grand personnage est commun aux deux romans : le duc de Buckingham, adversaire politique et religieux, mais dont le caractère romantique et chevaleresque lui vaut l'aide de notre héros. L'entrevue entre le favori du roi symbole des forces occultes (Inquisition, Eglise, Jésuites²) et le héros (D'Artagnan, Alatrisme) souligne ici aussi l'intégrité et le courage. L'insolence du héros suscite le respect du ministre qui sait que celle-ci est éphémère. Le présent que Anne d'Autriche donne à d'Artagnan est une bague tout comme la bague que Charles fait remettre à Alatrisme. On remarquera qu'une fois encore la raison qui pousse le héros au combat est l'amour entre un protestant et une catholique ; des ennemis par conséquent.

Outre ces convergences, on pourrait essayer de relever les différences ou des déplacements qui risquent d'être nombreux et sûrement très significatifs, mais plutôt que de nous livrer à cet exercice nous allons nous attarder sur des éléments qui nous semblent caractéristiques du fonctionnement du Capitaine Alatrisme.

Une des particularités relevées par Soubeyroux dans son étude sur le RH contemporain espagnol était une temporalité qui superpose deux

1. John H. Elliott : *El conde-duque de Olivares*. Barcelona : Crítica, 1990, 241-249.

2. «—En tus novelas siempre hay un mal completo. Unos poderes en la sombra que rigen los destinos de la sociedad y de los personajes. ¿Tú crees que existen en la realidad estos poderes ocultos o son una simple licencia literaria? — Sí que existen. Sea la masonería, los jesuitas o la misma Iglesia Católica ; y además existe la certeza de que es imposible ganarles. » Antonio Baños « Pérez-Reverte : la pluma y la espada » *Ajoblanco*, n° 120, juillet 1999, 37-41, 39.

époques et une fragmentation du sujet¹. Le présent du narrateur Iñigo est postérieur (30 ans ?) aux événements narrés et les comparaisons entre les deux époques sont fréquentes². Cette perspective a pour effet de glorifier l'époque narrée comme étant celle des héros. La nostalgie est d'ailleurs double puisqu'à l'intérieur du récit correspondant à 1623, Olivares regarde admiratif un tableau représentant Philippe II (255), alors que Philippe IV est présenté comme un roi futile³. La nostalgie porte sur une époque où l'Espagne dominait le monde et était gouvernée par des rois à la hauteur. Plus que l'époque, ce sont les héros qu'on glorifie comme l'indique le constat d'Olivares : « Avec des hommes intègres, on peut gagner des batailles, mais pas gouverner des royaumes. Du moins pas celui-ci. » (255). Ainsi des critiques constantes sont faites à l'encontre des profiteurs et des lâches. Malatesta dit à Alatrisme : « Vous donnez donc tant d'importance au courage » et celui-ci lui répond : « C'est parfois la seule chose qu'il nous reste... Surtout à notre époque, quand tout est objet de négoce, jusqu'aux drapeaux et au nom de Dieu » (167). Le courage est magnifié et présenté comme un des traits identitaires de l'Espagne⁴. Le Siècle d'Or est posé comme un âge classique avec les figures qui l'incarnent (Lope de Vega, Quevedo, Velázquez et Alatrisme) et constituent une référence identitaire favorisant la cohésion entre les différentes composantes de la société espagnole : « Mais l'écho de leurs vies singulières continuera de résonner tant qu'existera ce lieu aux contours imprécis, mélange de peuples, de langues, d'histoires, de sangs et de rêves trahis : cette scène merveilleuse et tragique que nous appelons l'Espagne » (208).

L'autre dimension intéressante de la narration est la symbiose qui s'opère entre le narrateur intradiégétique et le héros Alatrisme, le « je » se transformant souvent en « nous ». Le narrateur observe Alatrisme, mais participe aussi à l'action qui lui fournit des épreuves favorisant son initiation

1. Jacques Soubeyroux : « Le roman historique en question » in Annie Bussièrès (dir.) : *Le Roman espagnol actuel. Tome II*. Montpellier : CERS, 2001, 161-195, 173, 191.

2. « La critique est facile aujourd'hui. Mais, à l'époque, la capitale de l'Espagne était un lieu... » (11). « Le peuple espagnol a bien changé depuis, du moins ce qu'il en reste. À la fierté et à l'admiration qu'il éprouvait pour ses rois a succédé le mépris ; à l'enthousiasme, la critique acerbe ; aux rêves de grandeur, la dépression la plus profonde et le pessimisme général. » (188)

3. « À l'époque, tout pouvait s'acheter à la cour de ce jeune roi aimable et coureur de jupons, pieux et désastreux pour la pauvre Espagne, que fut le bon Philippe IV ; tout, même les consciences. Les choses n'ont pas tellement changé depuis, soit dit en passant. » (37)

4. « Mais empoigner une dague et se hacher menu pour assister à une représentation de théâtre, on ne l'a jamais vu que dans cette Espagne des Autrichiens, celle que je connus du temps de ma jeunesse, pour le meilleur et plus souvent pour le pire : l'Espagne des prouesses quichottesques et stériles, qui mesura toujours sa raison et son droit à la pointe orgueilleuse d'une épée. » (217)

(il sauve Alatrisme du guet-apens tendu par ses ennemis). Pour lui, « ce fascinant spectacle était aussi une singulière école de la vie » (60).

Le portrait qui est fait du héros soit par le narrateur soit par les dialogues ou même l'action est celui de l'homme droit, loyal, intègre. Un homme qui n'hésite pas à se retourner contre le système s'il estime que cela est juste. Un homme qui tue par devoir mais à contrecœur¹. Lorsque Olivares, l'homme au pouvoir immense, lui reproche, en lisant son dossier, un acte d'insubordination contre la rébellion des Maures à Valence, Alatrisme lui rétorque sans trembler « Il n'y a aucune gloire à piller des maisons, à forcer des femmes et à égorger des paysans sans défense... cette guerre n'était pas la mienne » (240).

Nous voyons donc un héros qui correspond à la *épica del desengaño*² (courage de la désillusion) mis en valeur par la perspective narrative et temporelle. Les valeurs qu'il affiche sont courage et lucidité. Il a perdu la foi et s'emploie à critiquer la société à la façon de Quevedo et à se retourner contre le système même si c'est une cause perdue.

Pour prolonger les observations précédentes, nous allons faire référence aux déclarations de Pérez-Reverte sur son œuvre³. *Le capitaine...* a été écrit en collaboration avec sa fille Carlota âgée de 12 ans, pour pallier les lacunes du système éducatif espagnol contemporain : « Decidí hacer esta novela al ver que un libro de texto dedicaba 20 páginas a los últimos años de la historia de España... y liquidaba el Siglo de Oro en página y media⁴ ». Selon lui, la culture espagnole est gérée par des incompetents⁵, et l'Histoire a été manipulée⁶. L'éducation est tombée entre les mains d'incapables. L'objectif de Pérez-Reverte est didactique. Le travail de documentation historique et de lecture des grands auteurs est pour lui un gage

1. « Pour moi, ôter la vie n'est pas une passion, mais un métier » (165).

2. *Ajoblanco* 38, Soubeyroux 173.

3. Antonio Baños « Pérez-Reverte : la pluma y la espada » *Ajoblanco*, n° 120, juillet 1999, 37-41. María Luisa Blanco : « Arturo Pérez-Reverte La literatura me ayuda a estar en paz » *ABC*, 3-IX-2001, accessible à travers Internet à l'adresse suivante : www.capitanalatrisme.alfaguara.com.

4. Arturo y Carlota Pérez-Reverte : *El capitán Alatrisme*. (préface de José Perona) Madrid : Alfaguara, 2000, 7.

5. « La cultura española ha caído en manos de mediocres que en lugar de intentar mejorar su propio nivel lo que hacen es volver mediocre todo el panorama. Te miras las bibliotecas o los libros de lectura recomendada y te dan ganas de llorar » *Ajoblanco* 38.

6. « El problema fundamental que veo en eso es de educación general. Es decir : si te pones a mirar los planes de estudio que se han hecho en España en los últimos veinte años, te das cuenta de que los han hecho psicólogos, no humanistas. Ha habido además una serie de prejuicios políticos que ha llevado a una manipulación del pasado histórico. Aquí no se ha enseñado Historia de forma objetiva nunca » *ABC*.

de sérieux¹. Il s'agit de récupérer les vestiges de l'histoire pour redonner au lecteur les bases de son identité : « Los jóvenes están conociendo la literatura y la Historia de España a través de mis libros » (*Ajoblanco* 39). Il affirme que le franquisme a tout corrompu mais que les bases de l'identité espagnole restent le XVII (« eslabón principal » *Ajoblanco* 37) : « El franquismo lo contaminó todo. Y la reacción fue : “Borrémoslo todo”. Pero hay que mirar atrás con lucidez. » *ABC*. La grande différence entre aujourd'hui et le xvii^e siècle c'est l'absence de grandeur, car à l'époque on s'entredéchirait mais pour un idéal : impérial, européen et religieux. Aujourd'hui c'est le règne de l'argent², même s'il ne veut pas communiquer les chiffres de ses ventes³. Il regrette la perte des valeurs : « Cuando palabras como “patria”, “honor”, “bandera”, “religión”..., que nos enseñaban a escribir con mayúsculas, se escriben con minúsculas ; cuando los grandes valores y las grandes ideas no valen, ya no hay consuelos. » (*ABC*). Comme il n'est plus possible de mourir pour la patrie, il faut défendre des valeurs comme le courage et la dignité⁴. Il faut transmettre aux gens des références fortes pour qu'ils puissent se protéger de la contamination et éviter une culture bâtarde⁵.

1. « Escribo los libros que me gustaría leer y disfruto con ese juego de citas, informaciones y referencias que me permiten seguir leyendo » *Ajoblanco* 37. « leo todo lo que puedo sobre el tema, me documento, tomo notas, hago esquemas... Para un Alarista puedo manejar..., no sé : quinientos libros. Para La carta esférica ponga que manejara unos trescientos. Bueno, está la tentación de enseñar lo que sabes, ¿no ? ... Utilizo una milésima parte del material que manejo....En La carta esférica hay astronomía, navegación, historia, los jesuitas, arqueología subacuática, mil cosas. » *ABC*.

2. « No tengo nostalgia de esos tiempos ; era una época muy dura, oscura y sucia, y la Iglesia, como la monarquía y la aristocracia, dañó mucho a este país, pero no puedo menos que lamentar la ausencia de grandeza. Y lo que hago es decir : “Éramos igual de hijos de puta, pero había una diferencia”. España se desangra en guerras estúpidas, pero por ideas. Tenía una idea—imperial, europea, religiosa—. España hace barbaridades en el mundo, pero, al mismo tiempo, hace cosas grandes. Ahora la única idea es el dinero » *ABC*.

3. Unique critère de reconnaissance dont il dispose puisqu'il méprise l'avis de la critique : « Una cosa es que haya un mercado manipulado y envilecido, como lo está, y otra que el lector tenga criterios... El mercado es una basura, evidente. Eso lo dice quien lo conoce muy bien. Pero insisto en que eso no es lo malo : siempre ha habido literatura basura.... Pero yo no escribía para estar de moda sino porque a mí me apetecía contar esas historias. Y las sigo contando. He tenido la suerte de que el mercado me ha aceptado » *ABC*.

4. « Antes morías e ibas al cielo. Morías por la patria y eras un héroe. Ahora eso ya nadie se lo cree, porque es un engaño. ¿Qué ocurre ? Que el ser humano necesita algo para consolarse, y ese algo, para mí, es la dignidad, la única virtud que todavía consuela. Por eso los únicos valores que en Alarista se defienden realmente son el coraje y la dignidad » *ABC*.

5. « Hay jerarquías naturales, cuando tú tienes una buena base, cuando has sido bien educado y pasas un año viviendo en un sitio de personas inmorales y sin conciencia, esa experiencia te va a enriquecer. Ahora, si tus referencias no son fuertes, tú te contaminarás de ellos y no tendrás identidad propia. El mestizaje es bueno siempre y cuando sepas quiénes eres. El problema que hay ahora en España y en Europa, al ser huérfanos de nuestra propia tradición, es que estas influencias no logran enriquecernos. Está naciendo una cultura que

Le rôle du roman historique est pour lui de donner les clefs du présent. La définition qu'il donne de l'Espagne quand on le questionne sur la disension centre/périphérie est celle d'une place publique qui réunit des gens très différents mais que les dirigeants n'ont pas su gouverner ce qui explique qu'aujourd'hui les problèmes subsistent¹.

De façon générale, Pérez-Reverte s'oppose au système. Il se qualifie de mercenaire, de hors-la-loi². Il considère qu'il a conquis son territoire³. Il refuse de participer aux foires du livre et méprise les critiques. Il semble afficher les mêmes caractéristiques que son héros : lucidité et dignité, solitude.

À la fin de ce parcours à travers les enjeux du roman historique, il semble que le RH en se réappropriant l'histoire et en lui conférant certaines valeurs participe de la construction identitaire tout en redistribuant des tensions discursives propres au moment de production. Il fournit en tant que genre un cadre notionnel et structurel que les auteurs suivant leur place dans le champ idéologico-discursif utilisent. De façon générale, on ne peut qu'être frappé par la présence d'éléments discursifs qui circulent dans nos sociétés contemporaines : la crise de la représentation politique, la crise des identités nationales, un individualisme associé à un certain esprit de clan, le goût pour l'aventure, le refuge dans le passé...

Le succès national et international de la série Alatriste est révélateur du fait que les questionnements soulevés par les structures discursives présentes dans ce roman touchent une grande partie de la société.

no es mestiza, es bastarda.» *Ajoblanco* 40.

1. « Así como en Francia el centro machaca literalmente a la periferia, en España parece que los reyes nunca tuvieron suficiente ánimo como para llegar al final. El problema de España ha sido siempre el mismo. España es una plaza pública en la que se ha asomado un montón de gente diferente. El sentido único de España es ese, el de plaza pública. Gallegos, catalanes, mallorquines, malteses, magrebíes... Y ese conjunto está regido por unas clases dirigentes históricamente inútiles. Un país difícil e hijo de puta como éste, hecho de navaja y Caín, diferente y dispar, hubiese necesitado mucho sentido común, y mucha buena voluntad, mucha dignidad, decencia y honradez.» *Ajoblanco* 39.

2. « Nunca he formado parte del mundo literario. Y nunca he estado en grupos, ni he tenido amigos escritores, ni amigos editores, ni asisto a mesas redondas... He sido siempre un forajido, en el sentido literal del término. Un intruso » *ABC*.

3. « Fiel a tus amigos, a tu mundo, a tu territorio...defiendo un territorio... elegir el territorio en el cual me voy a mover... Yo he elegido un territorio narrativo... cuando consigues tener un territorio tuyo, un mundo literario tuyo y lectores que juegan a ese juego... Lo que he hecho es retomar una tradición literaria en el territorio que a mí me interesa... » *ABC*. « ...sólo he ganado mi espacio » *Ajoblanco* 41.

Images, rhizomes, complexité : une approche poststructurale dans les études culturelles

Rose Lema

UAM-Iztapalapa

Nous enlaçons dans cet essai trois images provenant des cultures aborigène d'Australie, maya du Mexique et kanak de la Nouvelle Calédonie. Nous y observons les métamorphoses, les foyers créatifs —les « chaosmoses »— (Guattari, 1995, 77) sur lesquels elles se constitueraient. À partir d'autres images, nous reprenons ce geste d'enlacement mais cette fois entre des modélisations théoriques qui reflèteraient la complexité des premières. Ces cultures ont subi de profondes acculturations à partir de 1770, 1542 et 1853 respectivement. Leurs locuteurs sont toutefois conscients de la part qui leur revient au cours du dialogue avec les différents interlocuteurs qui continueraient de réduire leurs droits, leur existence, leur intervention politique.

Quant au temps, nous nous déplaçons entre les images, d'une part, sur un temps cyclique, comme l'auraient conçu les mayas, constitué d'un présent, celui de l'énonciation, tous les autres moments appartenant à un même temps distant (qui comprendrait nos concepts du passé et du futur). D'autre part, nous prenons en considération que chez les aborigènes c'est à l'intérieur du « dream » —le rêve en énoncé ainsi que le monde énoncé—, où l'on percevrait la présence intemporelle des Anciens sur les rochers, plateaux, grottes. Chez les kanak des archipels et des tribus lointaines, se laisse entrevoir une notion du temps où les ancêtres fondateurs eux aussi habitent, pour l'énonciateur, forêt, récif et lagons (Kasarhérou et Wedoye, 1998, 31). Quant aux objets chaosmotiques choisis au cours de cet entrelacement, nous reprenons le concept compréhensif contenu dans le terme maya « tzib », dont le régime de significations se déplacerait entre « peindre, dessiner, écrire, graver, sculpter... » en tant qu'actes énonciatifs qui se vaudraient l'un l'autre.

La première image que nous présentons ici a été gravée sur l'un des amples pavés naturels brun rosé du Parc national de Gurung-gai, au nord-est de Sydney. La main artistique aborigène y a tracé les fins bords de la figure femme/homme. Vers l'est pointe le sein le plus relevé et jeune, vers l'ouest le plus vieilli et pendant. Lever et coucher de soleil seraient représentés sur ce thorax féminin. La tête sans visage indique le nord, tandis que le bas, masculin, le sud. Cet agencement homme/femme non seulement parlerait des points cardinaux mais aussi reprendrait l'histoire de l'Ancêtre pied-bot, Baiame (Stanbury et Clegg, 2000, 96). Cette image de Baiame a pour contexte (image 2) ou plutôt comme « parergon » (Derrida 1978, 169) un couple homme/femme dont les genoux s'enlacent et qui tendent fortement leurs bras vers un croissant de lune / « boomerang », fêtant la chasse de nombreux « wallabies », d'un pingouin et la pêche de gros « barramundi ». Baiame pourrait être interprété comme créateur des êtres. Désir des personnages ou réalité ? désir de l'observateur ? quoi qu'il en soit, le grès conserve ces traces millénaires face aux vents et aux averses de l'est. De profondes lignes se creusent entre les grandes tesselles qui déploient le narratif. Comme tracées à une échelle inférieure, les nervures en carrefours du grès brun rosé décorent la surface de chaque tesselle. L'érosion a formé de petits cahots entre une figure et l'autre, concavités pleines d'eau tantôt à l'aube tantôt au crépuscule. L'hermaphrodite reste presque entièrement caché sous les arbustes de « banksias », fleurs fuschia/rose mexicain comme des chardons —convexités. Ça et là de grosses pies australes, mi-blanches mi noires jacassent. Tout s'y entrelace, se mixe, s'hybride, se métamorphose. Narratif où nature et culture ne feraient qu'un. Devenir femme devenir homme (D. et G., 1980, 284) de Baiame, l'hermaphrodite créant ce coin de monde.

Traversons le Pacifique puis l'Atlantique pour arriver au musée de Dresde, nous y retrouvons l'ancien Code maya du même nom. Le texte se déploie sur un petit paravent de feuilles d'« amate », écorce couleur du sable. Sur l'une des images d'un battant, agencées entre elles, à leur tour, en carrelage, Ixchel, la seule déesse du panthéon, s'accouple avec Chac, dieu de la pluie, métamorphique, au nez-trompe-bec. Symbiose amoureuse entre divinités d'une part et devenir animal devenir divinité de Chac de l'autre. Agencements entre dimensions diverses. Sur la natte se tressent des croix qui symbolisent des conjonctions d'astres ; la frise d'hiéroglyphes au-dessus des personnages montre aussi bien quelques croix de conjonction. L'artiste a représenté par ce moyen la conjonction de planètes. La surface de l'« amate » est veinulée comme il convient à l'écorce (Figure 3). Les battant-folio du Dresde porte d'autres images narrantes d'autres histoires et d'autres conjonctions astrales. Astres, divini-

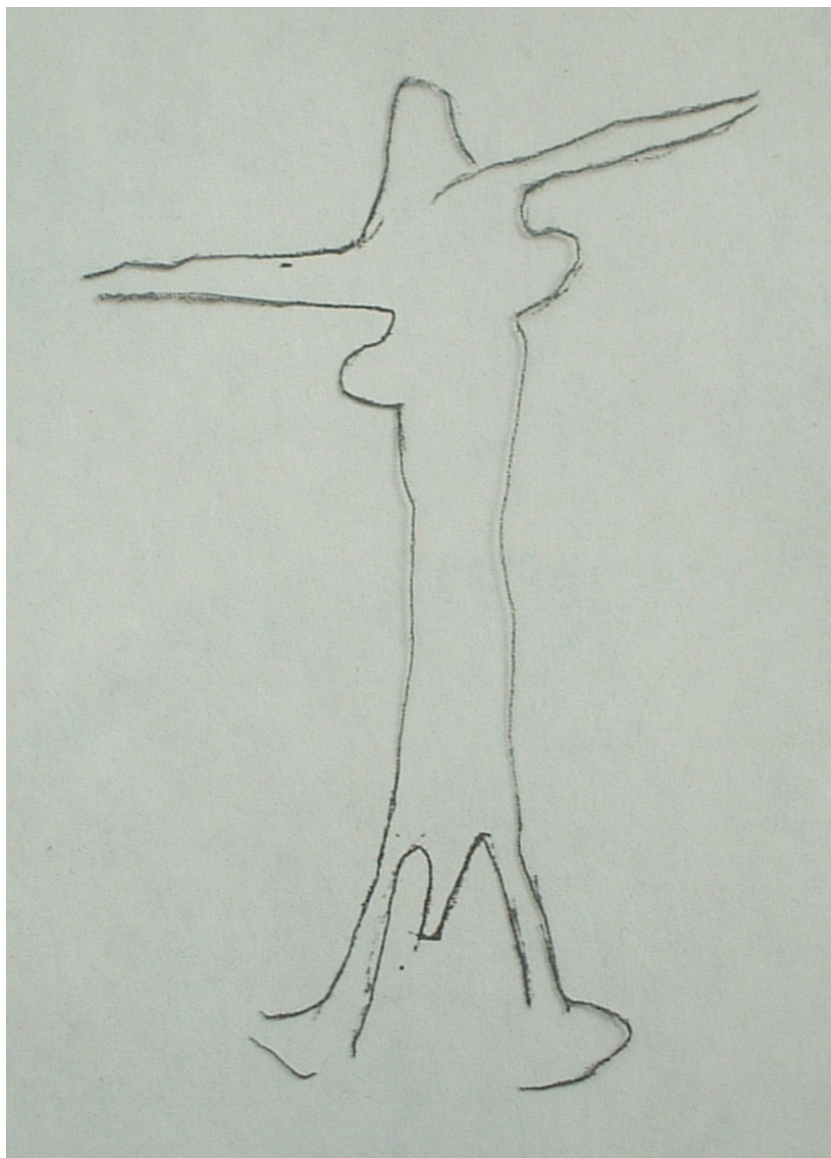


Figure 1. — *Baiame*. Photo par M. Teare, 2000, Sydney.

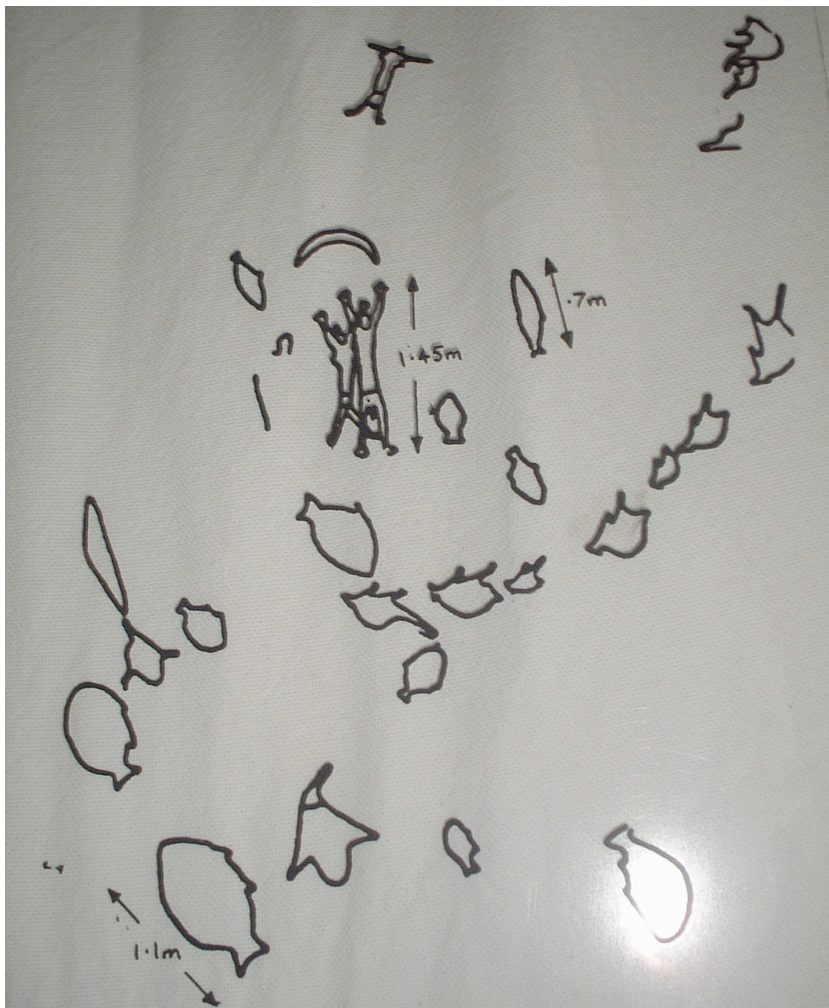


Figure 2. — Vie. Stanbury et Clegg, 2000, 65.

tés, glyphes, bêtes, plantes (Figure 4) s'entretiennent dans une dynamique de « territorialisation, déterritorialisation, reterritorialisation » (D. et G., 1980, 17 sqq.).

La figure 5 nous ramène vers l'est, vers la Nouvelle Calédonie. C'est un kanak au nom curieux, Dick Bone (« os de verge » en « slang »), qui nous y attend pour mettre fin à ce parcours imaginaire. C'est avec du bois précieux qu'il a sculpté en 97 ce pêcheur mélanésien, reptile/homme se métamorphosant. De larges écailles rappelant aussi bien les tesselles de Baiame et les cartouches de glyphes du Dresde recouvrent le reptile. Il brandit de ses deux mains les bambous pour la pêche qui formeraient une toiture toute basse au-dessus de sa tête, rappelant en plus petit celle de la familiale case kanak. Le tout sous la toiture plus élevée du musée Jean-Marie Tjibaou. L'architecture des bambous, de la case familiale, du musée imite sur différentes échelles la Grande Case rituelle du chef tribal, toujours entourée de taros/femme et d'hommes/ignames. Aux pieds-pattes du reptile/pêcheur on lit « Isa troto hnine ju », « À chacun de me comprendre ». Titre défiant inscrit par le sculpteur. Métamorphoses, écailles devenant peau, peau devenant écailles, pêcheur devenant reptile — totem kanak ?

Pénétrons dans la rhizosphère :

Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n+1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n-1$). Une multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser (D. et G. 1976 : 60).

Le rhizome constituerait un diagramme virtuel, tout proche des images artistiques concrètes ainsi que de leur réalité culturelle. Dans le plan de consistance ou « corps sans organes » du rhizome il n'y a pas de hiérarchies, comme entre les images et les cultures. Point d'organisation. Ni ressemblances ni différences ni comparaisons, rien que des enlacements dont la fantaisie et le désir repousserait infiniment, en la déterritorialisant, l'organisation d'une structure, la stabilisation d'un schéma, la territorialisation, la transcendance. Images, motifs et gestes inviteraient à expérimenter d'autres trajets, d'autres rhizomes, d'autres séries, narratifs,



Figure 3. — *Amour*. E. Thompson, 1972, *A Commentary on the Dresden Codex. A Maya Hieroglyphic Book*, Philadelphie : American Philosophical Society, s/p.

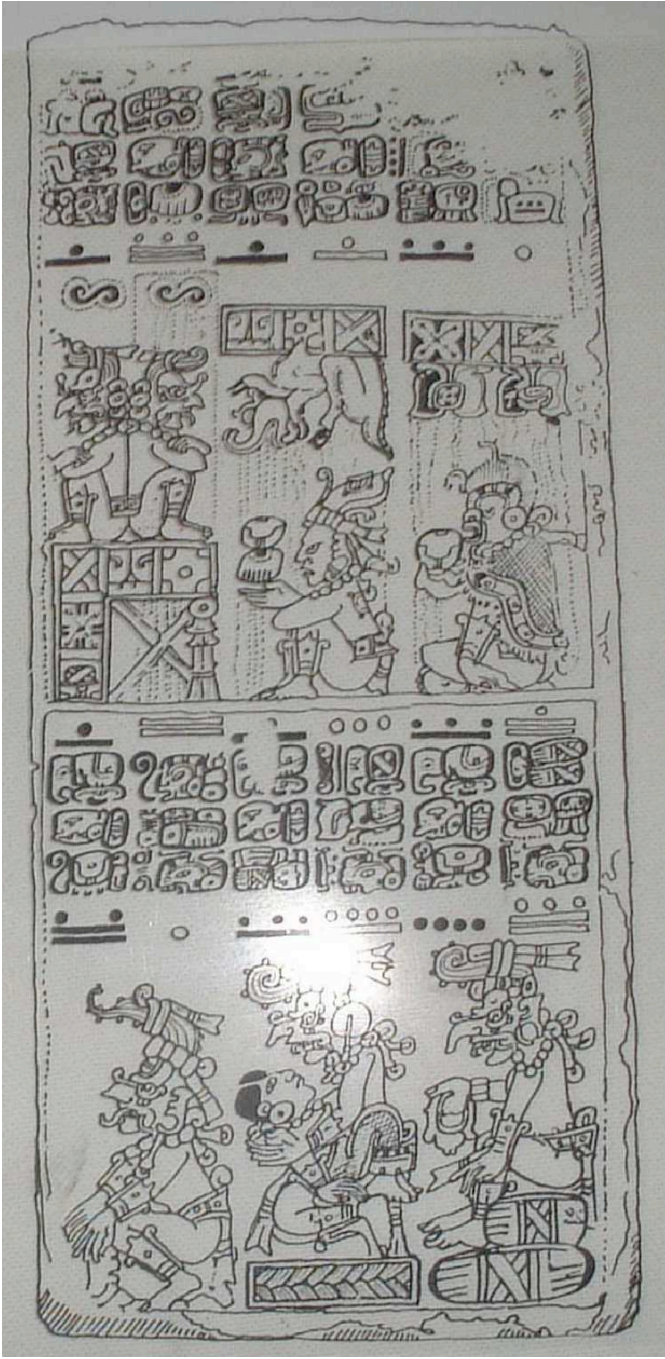


Figure 4. — Dresde. E. Thompson.



Figure 5. — *Isa troto hnine ju*. Dick Bone 1997 Nouméa : Ngan jila/Centre Culturel Jean- Marie Tjibaou.

histoires, géographies, événements, vélocités, géologies, races, cultures, dans une écosophie d'agencements — nouveau paradigme esthétique (Guattari, 1989,1995). La dynamique rhizomatique ne se joue pas sur le calque et la copie comme fait la structure, mais sur une cartographie. Pas de politique subjectivante ou totalisante, sinon une écopolitique de la variation constante, de la création se faisant. On ne dira pas *ceci est cela* mais plutôt *ceci et cela*. La rhizosphère constitue une zone qui se meut et se travaille sur les conjonctions « et, et, et... », tout en déterritorialisant le verbe « est ». Les dimensions d'un plan de consistance n'étant pas nécessairement de même consistance, ne peuvent pas s'ajouter, à ce moment-là on ne peut les faire devenir ni deux, ni même trois ; elles ne peuvent pas non plus avoir de multiples. N'étant pas des unités, sinon des dimensions, la formule qui les représenterait serait $n-1$.

Dès que les dimensions rhizomatiques varient, il y a métamorphose, symbiose, foyer d'osmose, chaosmose — terme composé qui enlace mythologie et chimie, foyer de créativité mouvante : devenir homme, devenir femme, devenir divinité, devenir animal, devenir cosmos. Dans ce devenir, dans ces tensions désirantes, les uns déterritorisent les autres et se laissent à la fois territorialiser par eux.



Figure 6. — Mangrove. Photo par R. Lema, 2001, Bourail.

Diagramme qui se joue sur l'organicité, mais sans pourtant s'organiser, sans programmation, sinon diagrammation, éloge à la dynamique et à l'imprédictibilité dans les « plans de consistance » (D. et G., 1980, 53 sqq.). L'expérience de ce mouvement sans fin se retrouverait dans les enlacements de la mangrove de ces régions tropicales (Figure 6). Traverser la mangrove c'est percevoir qu'il n'y a là ni entrée ni sortie, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous, ni eau marine ni eau stagnante, pas de hiérarchies. On y rentre par un point quelconque, on s'aventure dans l'entrelacs des branchages, des tiges, on ne sait jamais à quelle souche ils appartiennent ; on ne peut pas dire qu'une racine soit plutôt aérienne, aquatique ou souterraine. Ce seraient d'ailleurs de fausses questions. Les racines, les radicelles, impossible de savoir si elles soutiennent l'un ou l'autre « mangle », arbre boueux, embrouillé, flou. Elles s'entrelacent dans l'air, juste au-dessous de la surface de l'eau ou dans la boue, au milieu de cette odeur indescriptible, juste amère, comme celle d'un pétrole salé. Cet entrelacement assure la survivance de chacune des dimensions de la mangrove. Collées à même l'écorce, symbiotiques, poussent parfois de minuscules orchidées blanchâtres comme l'*orchidea yucatanensis*, qui se métamorphosent en quelque insecte pour qu'ait lieu la polynisation. De petits poissons changeants passent de l'orange à l'incolore d'une marée à l'autre, selon qu'ils remontent vers la mangrove ou redescendent vers

la mer. D'autres, les « leaf-fish », deviennent plutôt feuille que poisson lorsqu'ils remontent vers la mangrove, pour se camoufler, car ils seraient repérés trop vite dans la calme eau plate de la mangrove. Les crabes, les escargots, les coquillages adoptent d'autres couleurs, d'autres intensités, d'autres vitesses lorsqu'ils passent de l'eau de mer à ce qui devient eau de mangrove.

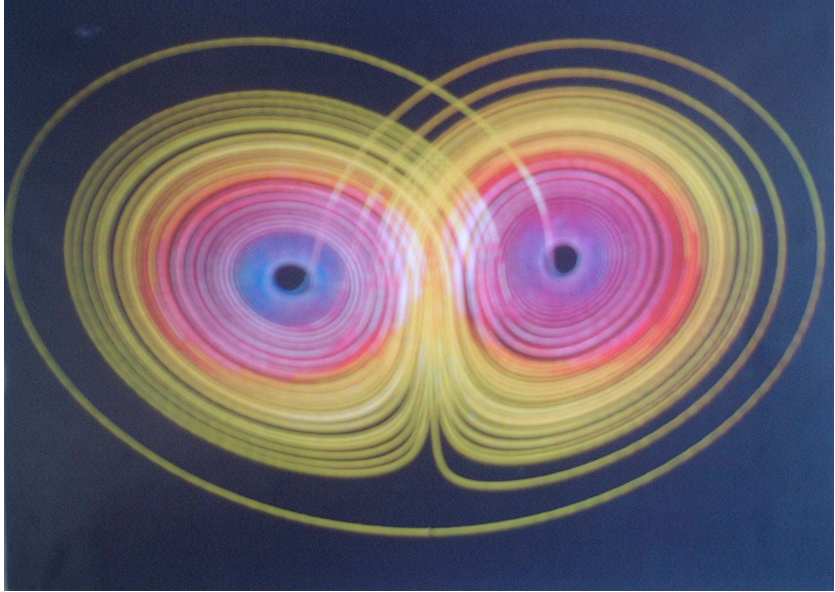


Figure 7. — *Papillon*. J. Gleick 1987 114-115.

La modélisation virtuelle du rhizome ainsi que le paysage végétal de la mangrove s'enlacceraient facilement avec les images représentant des phénomènes thermodynamiques, dits chaotiques ou « légèrement sensibles aux conditions initiales ». Ils énoncent un riche chaos non ténébreux mais créatif, chaotique, comme chez Guattari. Lorenz (*apud* Gleick 1987, 29), un météorologue fasciné par la variation climatologique, ainsi que Benoît Mandelbrot (1977), thermodynamiste et fondateur de la géométrie fractale, non euclidienne, où les mouvements de la nature s'échelonnent tout en se brisant (*fractus* « brisé »), avec ses modélisations digitalisées de phénomènes naturels complexes, seraient des intégrants du mouvement chaotique. Ils travaillent au moyen d'équations non-intégrales, non différentielles, qui n'auraient pas de solution, pour étudier le chaos. Ils retrouvent un certain ordre dans l'échelonnement



Figure 8. — *Coccinelles*. J. Gleick 1987 114-115.

des mouvements naturels dans leur variation (comme certains motifs qui s'échelonnent dans images précédentes). Ils en reconnaissent toutefois l'imprédictibilité. Les algorithmes de la théorie du chaos — science souple se faisant à même la nature- sont des opérations qui ne mènent pas à une solution car ils impliquent un devenir. Henri Poincaré avait travaillé sur ces équations pour étudier les mouvements astraux (*apud* Gleick, 1987,46), mais il faudra attendre l'aide de l'ordinateur qui rendrait plus claire l'observation de la variation climatologique, des déplacements des côtes, des astres. Dans cette géométrie mouvante de la nature, nous sommes bien loin des structures parallèles, des angles droits, des mouvements prédictibles qui sont matière euclidienne, laplacienne, newtonienne. Sur a figure 7 se dessinent des mouvements complexes qui formeraient comme un papillon ou les yeux d'une chouette. Ce « papillon » ou « attracteur étrange » de Lorenz dessinerait la dynamique chaotique et complexe de mouvements climatologiques. Les entrelacements s'y suivent, échelonnés, sans toutefois se toucher. Mais il faudrait imaginer d'autres entrelacements, légèrement sensibles à d'autres conditions ini-

tiales, qui viendraient s'y enlacer et créer d'autres attracteurs étranges, en augmentant les équations, le chaos, la complexité. La figure 8 montre des coccinelles noires — digitalisation graphique d'une équation non intégrale ou non différentielle de Mandelbrot, avec des nervures, des dendrites, des pulvérisations.

Les choix (conditions initiales) d'une part de cultures s'acculturant, d'autre part de métamorphoses dynamiques provenant de différents champs de savoir sont loin d'être impartiaux.

Enlacer l'hétéroclite, l'hétérogène et leurs variations constituerait une expérience rhizomatique, fractale.

Références bibliographiques

- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. *Rhizome. Introduction* Paris : Les Éditions de Minuit, 1976.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux* Paris : Les éditions de Minuit, 1980.
- DERRIDA, J. *La vérité en peinture* Paris : Flammarion, 1978.
- GLEICK, J. *Chaos. Making a new Science* New York : Penguin Books, 1987.
- GUATTARI, F. *Les trois écologies* Paris : Les éditions de Minuit, 1989.
- GUATTARI, F. *Chaosmosis, an Ethico-Aesthetic Paradigm* Sydney : Power, 1995.
- KASARHÉROU, E. et WEDOYE, B. *Guide des plantes du chemin kanak* Nouméa : Ngan jila/Centre culturel Tjibaou, 1998.
- MANDELBROT, B. *The Fractal Geometry of Nature* New York : Freeman, 1977.
- STANBURY, P. et CLEGG, J. *Aboriginal Rock Engravings* Oxford : Oxford University Press.

Une poétique de l'ambiguïté : mobilité et brouillage générique chez Augusto Monterroso

Gaëlle Guechgache

En l'espace d'une trentaine d'années, Augusto Monterroso a publié douze livres, donnant naissance à une œuvre singulière et mouvante, et longtemps réservée à un cercle de lecteurs plutôt confidentiel. Si ses nouvelles « Mr. Taylor », « El eclipse » et, bien sûr, « El dinosaurio », sont fréquemment reproduites dans des recueils de nouvelles latino-américaines ou dans des manuels scolaires, on peut s'étonner que l'ensemble de sa production ait si tardivement suscité l'intérêt de la critique. Ce paradoxe tient peut-être à la diversité de ses textes, qui n'ont en commun que leur brièveté. *Cuento, cuentecillo, fábula, ensayo, novela, anotación, anécdota, greguería, aforismo, reflexión, divagación, digresión, viñeta, poema en prosa, memorias ficticias, fragmento, conversación*¹ : cet acharnement taxinomique traduit à lui seul l'embarras de la critique. La question du genre, du moins telle qu'elle est formulée dans les articles et les compte-rendus consacrés à l'auteur, relève donc de la typologie. En outre, ces taxinomies mélangent, sans un réel souci de cohérence, des genres constitués, des formes et, ce que, faute de mieux, on pourrait appeler des attitudes discursives. Le genre « micro-relato² » a même été défini afin de remédier à l'insuffisance des systèmes de classification existant. Par ailleurs, la tentation est grande de conclure au caractère inclassable de certains textes (« textos que se escapan a cualquier definición rígidamente clasificatoria³ »), ce qui suggère assez les limites de l'approche normative. C'est que, comme le dit Dominique Combe dans son petit ouvrage de synthèse,

1. Les éléments de cette liste sont empruntés à : Duncan, 1983, 64 ; Noguero Jiméñez, 1998, 29 ; Oviedo, 1988, 116 et Masoliver Rodenas, 2000, 69.

2. Koch, 1981.

3. Liverani, 1995, 160.

« en matière de théorie des genres, définir, identifier et classer, c'est déjà légiférer et prescrire¹ ». L'identification du genre (ou d'absence de genre) est du reste tributaire de la culture de chaque lecteur/critique, et relève autant de mécanismes pré-réflexifs que de parcours herméneutiques plus complexes.

Nous voudrions proposer ici une approche différente, en déplaçant la réflexion en amont des textes, du côté de l'émetteur. Il ne s'agit pas de chercher un quelconque mode d'emploi ou guide de lecture mais de cerner un discours sur les genres, de s'intéresser aux différents usages des termes « nouvelle », « fable », « essai », etc. et aux contextes dans lesquels s'inscrivent ces usages. On peut dégager trois niveaux, trois paliers à partir desquels se formule la poétique de Monterroso. D'une part l'ensemble du paratexte, c'est-à-dire, pour reprendre la terminologie de Genette², le péri-texte (couverture, titre, préface, épigraphe, etc.) et l'épi-texte (interviews, entretiens). D'autre part, nombreux sont les essais ou les fragments où Monterroso mène une réflexion sur les genres littéraires. Enfin, un troisième niveau est à prendre en compte, qui relève d'un discours oblique, médiatisé par d'autres voix que celle de l'auteur. Quels rapports se tissent entre ces différents niveaux : y-a-t-il continuité, cohérence ? Peut-on parler d'une poétique univoque, systématique ? Sur quelle approche méthodologique peut-on alors s'appuyer ?

Considérons dans un premier temps les éléments péri-textuels. Notre parcours ne sera pas diachronique mais tentera plutôt de distinguer les différents niveaux auxquels s'établit l'identité générique des textes. Tout d'abord, le plus évident : quatre des livres publiés par Monterroso indiquent clairement leur identité générique dans le titre. Il s'agit de ses deux premières publications, *La oveja negra (y demás fábulas)* et *Obras completas (y otros cuentos)*, datant respectivement de 1959 et 1969 et de *Lo demás es silencio* (1978), dont le sous titre *La vida y obra de Eduardo Torres* explicite le caractère biographique. Quant à *La letra e*, publié en 1987, il porte le sous-titre *fragmentos de un diario*. Pour les autres publications, c'est à d'autres seuils de la lecture qu'il faut s'en remettre pour savoir ce que veut bien dire Monterroso de leur genre. L'aspect matériel du livre peut ainsi jouer un rôle important dans l'assignation du genre pour *La palabra mágica* (1983) et *Los buscadores de oro* (1993). Dans le premier cas, l'édition Era est richement illustrée de dessins de l'auteur, et de reproductions de gravures. La variation de la typographie et des couleurs d'impression, qui singularise chaque texte, suggère la diversité et

1. Combe, 1992, 148.

2. Genette, 1987.

l'hétérogénéité de l'ensemble et situe ainsi le livre dans la tradition des miscellanées. Dans le second cas, une photo de Monterroso enfant, sur la couverture de l'édition Anagrama, est un indice du caractère autobiographique du récit. C'est ensuite le prologue qui donne une indication générique, tel celui de *La vaca* (1998), recueil d'essais, et celui de *Pájaros de Hispanoamérica* (2001), que nous citons *in extenso* pour son caractère exemplaire :

Desde mi pequeño estudio oigo el canto de los pájaros en el jardín. Son pájaros mexicanos, de la ciudad de México, resistentes y, por sus voces, diría que viriles y hasta desafiantes, aunque en ocasiones caigan muertos por efecto del aire enrarecido. Todo los amenaza ; ellos cantan. Lo que aquí presento no son retratos ; ni siquiera bocetos o apuntes, sino tan sólo el trazo de ciertas huellas que algunos pájaros que me interesan han dejado en la tierra, en la arena y en el aire, y que yo he recogido y tratado de preservar. Charles Lamb declaró en su autobiografía de una página que la acción más importante de su vida había sido atrapar una golondrina en pleno vuelo, y puso a su mano como testigo. Los pájaros que aquí aparecen fueron atrapados por mí en momentos muy diferentes de mi vida y de sus vidas, con mi pluma como único testigo. Teniéndolos enjaulados en diversos libros en los que conviven con especies de otros continentes con las que se entienden bien y a veces mal, quiero ahora ponerlos en un mismo recinto, en el cual, si no libres, estarán por lo menos con los suyos, sin saber si todavía así aceptarán vivir juntos, cosa difícil entre volátiles de diferentes géneros y aun del mismo. En alguna ocasión declaré odiar las metáforas, y ésta, sin sentirlo, se me volvió ya demasiado larga. Pero todo comenzó cuando al idear esta selección el primer nombre que vino a mi mente fue el del poeta Ernesto Cardenal y el del trabajo que sobre él publiqué en mi libro *La palabra mágica* : « Recuerdo de un pájaro ». Sólo en este momento reparo en que Cardenal es también nombre de pájaro¹.

Si ce prologue définit la nature des textes rassemblés, il le fait en creux, en disant d'abord ce qu'ils ne sont pas (*retrato, boceto, apunte*), cependant ces caractéristiques, pour vagues qu'elles soient, rejoignent celles de l'essai, forme ouverte² et sans contours par excellence. Du reste, en citant Charles Lamb et son autobiographie d'une page, Monterroso revendique une continuité historique, et se situe bel et bien dans une généalogie, celle d'une écriture brève et suggestive. Enfin, le trait le plus remarquable de ce prologue, longue métaphore filée, est de signifier les affini-

1. Monterroso, 2001, 11-12.

2. Titre d'un ouvrage d'A. Kazin : *The Open Form : Essays of our Time* (1961), cité par Glaudes, Louettes, 1999, 3.

tés de cette forme particulière de l'essai avec le poétique. Le court texte mis en exergue à *Movimiento perpetuo* (1972), joue de même un rôle programmatique, celui de promouvoir des textes « hybrides », à la faveur d'un brouillage des genres :

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas ; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas ; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo ; eso es, un movimiento perpetuo ¹.

Le titre du livre s'éclaire ainsi d'un sens rhématique : à l'instar des *Méditations*, *Harmonies*, *Recueils*, *Approximations*, et autre *Variété*, il exhibe « une sorte d'innovation générique et que l'on pourrait qualifier de paragénérique ² ». *Viaje al centro de la fábula* mérite enfin une attention particulière. L'histoire de son édition suggère assez bien quelle importance peut revêtir le paratexte. Publiée en 1981 par la UNAM, la première édition se présente comme un recueil d'entretiens de l'auteur avec des journalistes, des critiques ou des écrivains et a pour titre original, *Viaje al centro de la fábula. con...* Jorge Ruffinelli, Margarita García Flores, Josefina et Ignacio Solares, José Miguel Oviedo, René Avilés Fabila, Marco Antonio Campos, Graciela Carminatti et Elda Peralta. Le livre comprenait en outre des notices sur chacun des interviewers, ainsi qu'une postface de l'universitaire Wilfrido H. Corral. Dans l'édition Anagrama de 1992, les noms des interviewers ont disparu de la couverture et de la table des matières, et la postface a été supprimée. Les titres de chapitre (« La audacia cautelosa », « Fábulas inoralistas », « Inutilidad de la sátira », etc.) gommant toutes les situations d'entretien et leurs disparités. Tout se passe comme si l'on parvenait, par ses modifications, à une situation idéale d'entretien, où se déploie pleinement la parole de Monterroso. Avec pour seule caution celle de l'auteur, *Viaje al centro de la fábula* quitte ainsi les marges du hors-texte pour rejoindre le texte, Monterroso annexant l'interview à tous les autres genres embrassés par sa production.

Cet examen des éléments environnant les textes, au risque de ne pas avoir respecté l'ordre chronologique, aura du moins permis de montrer la prégnance du genre et ses enjeux stratégiques : que les textes soient placés dans un rapport d'exemplification ou dans un rapport d'innovation et de transgression, ils se donnent toujours comme un espace de tension et de jeu avec le code.

1. Monterroso, 1972, 15.

2. Genette, 1987, 82.

Le second pan du paratexte nous est fourni par la somme d'auto-commentaires contenus dans *Viaje al centro de la fábula*, formant une poétique fragmentaire et mouvante. La réflexion de Monterroso, dont une grande part est consacrée à la fable, fait apparaître une contradiction, ou du moins une tension entre ce qui serait une appréhension intuitive, empirique, voire naïve du genre (il n'est pas nécessaire de théoriser la notion de genre pour y recourir) :

Bueno, me dije, vamos a hacer fábulas. Naturalmente, eso me preocupó mucho. ¿Cómo hacer fábulas? No debían ser como las de Iriarte y Samaniego. Había también fabulistas modernos como Thurber, Bierce u otros. Esto también me creó problemas porque yo no quería hacer lo mismo. Una vez embarcado en el proyecto, de puro miedo comencé a adquirir las fábulas completas de Esopo, La Fontaine, etcétera, con ánimo de leerlas todas y aprender a hacerlas. Pero me di cuenta de que eso era una tontería, de que precisamente no debía leerlas y sí hacer lo mío como Dios me lo diera a entender. [...]

—¿De modo que no volviste a consultar nada?

—No; si tenía una especie de **idea inmanente** de lo que es una fábula, como todo el mundo, ¿para qué buscar más?

—¿Cómo encontraste la « forma »?

—Haciéndolas, y dejándome llevar un poco por el estilo hasta que cada tema tomara sus propias dimensiones y su propio lenguaje¹.

et une approche normative, héritée de la rhétorique aristotélicienne :

—Por qué eligió entonces ese género aparentemente muerto?

—Porque vi sus posibilidades precisamente si prescindía de las viejas formas. [...] Al renunciar a los **modelos** clásicos uno se encuentra con otros problemas, con problemas que uno mismo tiene que resolver por primera vez. [...] Entre otros, el de no tener **moldes** en qué apoyarse².

La récurrence des notions de règle, de norme, de moule, de contrainte, de lois est à cet égard significative. Mais ces règles sont alors l'objet d'une variation, d'une expérimentation. Enfin, le concept de genre doit toujours être situé par rapport à une époque. Pour Monterroso, chaque genre est aussi un genre reçu par la tradition. On pourrait, à partir des références, citations, ou allusions qui émaillent les entretiens, établir des lignées historiques : Poe, Tchekov, Quiroga pour la nouvelle ; Esope, La Fontaine, Samaniego et Iriarte pour la fable, enfin Montaigne, Bacon, Reyes, Borges pour l'essai. L'autre aspect important de la poétique de Monterroso tient

1. Monterroso, 1981, 34-36.

2. *Ibid.*, 76.

à sa conception du livre, que résume l'image de la boîte : « Los libros son simples depósitos, son como cajas¹. » À propos de *Movimiento perpetuo*, il affirme ainsi : « Me gustó la idea de reunir textos misceláneos que tuvieran cierto valor literario para entretener un poco a mis amigos² » et précise « es como una *antología* personal de cosas que he ido publicando aquí y allá³ ». En somme, la préparation d'un livre s'apparente à un travail de sélection et de compilation. La question de l'unité du genre (ou plutôt d'absence d'unité, qui a pu être reprochée à Monterroso) ne paraît ainsi guère pertinente dans le cadre de cette esthétique de la diversité. Du reste, comme chez Borges, l'anthologie s'élève au rang d'une véritable pratique intellectuelle.

La deuxième étape de notre analyse concerne maintenant l'examen des essais et du journal de Monterroso. Au fil des fragments et des essais qui composent *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica*, *La letra e* et *La vaca*, Monterroso se livre à une réflexion discontinue mais profondément cohérente sur les genres. Dans *La letra e*, il écrit ainsi : « Con frecuencia vuelvo, y creo que lo haré muchas veces más, al tema de los diarios como género literario⁴ ». Sont ainsi commentés ou cités les journaux de Gide, de Junger ou de Samuel Pepys, l'ensemble de ces commentaires induisant un jeu de miroir entre critique et création, entre le genre, tel qu'il peut être théorisé à travers la lecture de journaux « modèles » et sa réalisation. Dans les essais, si le genre apparaît encore une fois comme ensemble de contraintes qui structure l'écriture, Monterroso se plaît cette fois à définir lui-même les règles de nouveaux genres, non sans faire preuve de fantaisie et d'humour. Il imagine ainsi le faux palindrome⁵ qui ressemble au palindrome mais n'en est pas un (comme Don Odón), ou encore le genre obituaire, ainsi défini :

[...] ¿por qué entre nosotros el hecho de que cierta gente fallezca debe desencadenar tal número de esquelas mortuorias en los diarios, que aparte de poner en duda la capacidad de los lectores para captar una noticia, muchas veces no hacen sino dejar al muerto en ridículo al revelar que aquel que estuvo siempre dispuesto a dar vida por las causas más revolucionarias era consejero de una fábrica de garrotes de policía o de algo por el estilo ? Cuando se trata de algún escritor o artista el acontecimiento provoca tal cantidad de opiniones instantáneas sobre su vida y su obra que (tales opiniones) han terminado por convertirse en un nuevo género

1. Monterroso, 1981, 78.

2. *Ibid.*, 78.

3. *Ibid.*, 36.

4. Monterroso, 1987, 67.

5. L'histoire de l'invention de ce genre est rapportée dans « Onís es asesino », 1972, 81-89.

en el cual hay que ejercitarse prácticamente todos los días, y que llamaré género obituario¹.

Il faut, pour finir, considérer les écrits d'Eduardo Torres, dans lesquels on peut lire une sorte de poétique décalée et absurde. Revenons d'abord sur l'histoire pour le moins complexe de cette figure, à la fois double et masque de Monterroso. C'est sous le nom d'Eduardo Torres que Monterroso signe, en 1959, un compte-rendu parodique du *Quichotte* pour *La revista de la Universidad de México*. D'autres « contributions » de Torres seront par la suite publiées dans *La cultura en México*, le supplément culturel de *Siempre !* entre 1969 et 1971. Cette série d'articles a ensuite servi de matrice à la biographie nettement parodique *Lo demás es silencio*. Le changement de support devrait faire entrer de plein droit Torres dans l'univers de la fiction, mais il faut reconnaître à Monterroso un talent certain de mystificateur. Quoi qu'il en soit, le livre présente une sélection d'écrits de Torres, parmi lesquels une série d'aphorismes. Un certain nombre d'entre eux portent sur des genres : « Biografía », « Diario », « Fragmentos », « Poesía », mais on n'y lit que clichés ou platitudes frôlant le non-sens, comme dans cet exemple :

DIARIO

Llevar un diario es un ejercicio y un placer espiritual que no practican ni gozan aquellos que no lo llevan. Apuntar un pensamiento *is a joy for ever*. Cuando el pensamiento no vale la pena debe apuntarse en un diario especial de pensamientos que no valen la pena².

Les aphorismes de Torres constituent ainsi une poétique parodique, où se prolonge, au second degré, la réflexion de Monterroso.

Du paratexte à l'écriture parodique, le genre apparaît donc comme un élément structurant, comme si toute entreprise d'écriture était d'abord, pour Monterroso, confrontation et rapport à un code. Mais il ne faudrait pas pour autant conclure à la tyrannie de ce code, car le rapport aux conventions génériques manifeste une dimension ludique, d'autant plus que la poétique de Monterroso n'est pas formulée en bloc, de manière cohérente et systématique. Elle cultive même un certain art de l'ambiguïté, de la contradiction, vouant à l'échec toute entreprise de classification stable et rigide, comme l'atteste le commentaire suivant en forme de clin d'œil :

1. « Sobre un nuevo género literario », 1983, 34.

2. Monterroso, 1978, 132.

[...] entre el miedo de publicar y el de quedarme sin empleo venció este último, y así, agarré unas tijeras y goma y conformé mi primer libro con algunos de los cuentos que había escrito en los últimos años, entre ellos mi novela « El dinosaurio » que logré hacer pasar por cuento y que por sus dimensiones y su carácter festivo ha contribuido a hacermé la falsa imagen de que sólo escribo cosas breves y además humorísticas ¹.

Tous les paliers que nous avons rapidement passé en revue sont ainsi le lieu d'élaboration d'une poétique ambiguë et multiforme, qui s'appuie sur une polyphonie de critères, à la fois rhétorique (le genre abstrait, comme ensemble de règles), esthétique (le genre comme fait historique), et pragmatique (le genre comme enjeu stratégique du paratexte). Finalement, on pourrait choisir comme hypothèse de travail celle que formule la linguistique textuelle de Jean Michel Adam. Après avoir constaté qu'un des problèmes majeurs de la manipulation du concept de genre tient au fait qu'un genre n'est jamais qu'un prototype et qu'un texte singulier ne relève guère que plus ou moins d'un genre, il propose de considérer les genres comme des

conventions prises entre deux principes plus complémentaires que contradictoires : un *principe centripète d'unité*, tourné vers le passé, vers la répétition, vers la reproduction et gouverné par des règles (noyau normatif) et un *principe centrifuge de différence*, tourné, lui, vers le futur et vers l'innovation et déplaçant les règles (variation) ².

Une telle approche permettrait en fin de compte d'éviter les apories de la seule approche normative, et de mieux cerner la mobilité et le brouillage générique à l'œuvre dans les textes de Monterroso.

Bibliographie

ADAM, Jean-Michel. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan Université, 1999.

COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

DUNCAN, Jennifer Ann. « Completar las obras más que completas de Augusto Monterroso », *Diálogos* (Mexico), vol. 19, n° III, 1983, p. 64-70.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

1. Monterroso, 1980.

2. Adam, 1999, 90-91.

- GLAUDES, Pierre et LOUETTE, Jean-François. *L'essai*, Paris, Hachette Supérieur, 1999.
- KOCH, Dolores M.. « El micro-relato en México : Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila », *Hispanamérica*, n° 30, 1981, p. 123-130.
- LIVERANI, Elena. « La letra e : Augusto Monterroso y su diario en búsqueda de un género », in *Refracción. Monterroso ante la crítica*, W. H. Corral (ed.), Mexico, UNAM/Era, 1995, 1995.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. *Las libertades enlazadas (Ensayo sobre literatura mexicana : de Octavio Paz a Juan Villoro)*, Mexico, Ediciones sin nombre, 2000.
- MONTERROSO, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*, Mexico, UNAM, coll. « Imprenta universitaria » (1998, Barcelone, Anagrama, coll. « Compactos »), 1959.
- MONTERROSO, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1969, (Madrid, Alfaguara bolsillo, 1997).
- MONTERROSO, Augusto. *Movimiento perpetuo*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1972 (Madrid, Alfaguara bolsillo, 1999).
- MONTERROSO, Augusto. *Lo demás es silencio. La vida y obra de Eduardo Torres*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1978 (Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 1991).
- MONTERROSO, Augusto. « Historia de mi primer libro », *El Correo del Libro*, vol. II, n° 25, 1980, p. 2.
- MONTERROSO, Augusto. *Viaje al centro de la fábula*, Mexico, UNAM, 1981 (Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 1992).
- MONTERROSO, Augusto. *La palabra mágica*, Mexico, Era, 1983.
- MONTERROSO, Augusto. *La letra e (fragmentos de un diario)*, Mexico, Era, 1987 (Madrid, Alfaguara, coll. « Textos de escritor », 1998).
- MONTERROSO, Augusto. *Los buscadores de oro*, Barcelone, Anagrama, coll. « Narrativas hispánicas », 1993
- MONTERROSO, Augusto. *La vaca*, Mexico, Alfaguara, 1998 (Madrid, Alfaguara, 1999).
- MONTERROSO, Augusto. *Pájaros de Hispanoamérica*, Mexico, Alfaguara, 2001 (Madrid, Alfaguara, 2002).
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. « Textos como esquiras : los híbridos genéricos de Augusto Monterroso », *Ínsula*, n° 618-619, 1998, p. 29-32.

OVIEDO, José Miguel. « La colección privada de Augusto Monterroso », in *La literatura de Augusto Monterroso*, Marco Antonio Campos (ed), Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 115-122.

Entre la note critique et la nouvelle : un genre hybride dans « Ficciones » de Borges

Eduardo Ramos-Izquierdo

Université de Limoges

Un corpus original

Une des possibles analyses de *Ficciones* de Borges nous montre que le livre contient des textes dont le genre ressemble plus à un exercice de critique littéraire qu'à une œuvre narrative de fiction. Ces exemples sont « El acercamiento a Almotásim », (1936), « Pierre Menard, autor del Quijote » (1939), « Examen de la obra de Herbert Quain » (1941) et « Tres versiones de Judas » (1944). Ces textes couvrent une période de huit ans ; période décisive qui comprend celui de la constitution de la *editio princeps* de *Ficciones* de 1944¹.

Après une première lecture de ces textes, on distingue un principe générique commun, car il s'agit d'articles ou notes de lecture de quatre auteurs (supposés) du xx^e siècle : Mir Bahadur Alí, Pierre Menard, Herbert Quain et Nils Runeberg. Les textes sur Menard et Quain, en particulier, correspondent au sous-genre de notes nécrologiques et celui de Runeberg s'approche de l'essai. Par ailleurs, les quatre auteurs sont contemporains de Borges même ; et, plus précisément, les trois premiers exercent leur art pendant que l'argentin écrit leur critique, sauf Runeberg qui est mort en 1912.

1. Les dates correspondent à celles de leur toute première publication. Trois récits ultérieurs seront ajoutés dans l'édition de 1956 : « La secta del Fénix » (1952) « El Sur » (1953) ; et « El fin » (1953). Je cite à partir de *Obras completas*, 1996, tome 1 : (OC1).

Les artifices d'un ars critique

Une lecture métacritique des quatre textes critiques de Borges nous permet de vérifier la rigueur soigneuse (et même méticuleuse) avec laquelle Borges aborde l'œuvre des auteurs. Si la description d'une éventuelle présentation biographique est minime, on peut distinguer plusieurs artifices essentiels du métier critique : le commentaire matériel des éditions ; la présentation de résumés et/ou descriptions des œuvres, bien que parfois sommaires ou même minimales ; l'emploi d'un style discursif soit critique-comparatif et intertextuel, soit argumentatif ou polémique ; l'expression d'une abondante densité culturelle (mentions, citations, réécritures) ; l'appui sur diverses citations textuelles : des œuvres recensées, de divers documents autocritiques des auteurs (lettres personnelles, déclarations), de publications périodiques ; et, enfin, de la présence de différents éléments paratextuels dignes du meilleur *scholar*, comme des notes de bas de page, dont certaines avec une liste de sources bibliographiques (« El acercamiento a Almotásim », OCl, 418, n.1).

Bien évidemment que ce qui est ingénieux, surprenant et original c'est le fait que ces caractéristiques propres du discours critique sont déployées par Borges sur des auteurs apocryphes et leurs créations supposées. Cette *déviance de la norme générique* implique une série d'effets de déséquilibre pour ce qui est du niveau de l'identité et du statut générique des auteurs et du critique-narrateur, ainsi que des caractéristiques formelles et de contenu du texte critique même.

Tout d'abord, parallèlement à la question primordiale de l'identité des auteurs apocryphes, se pose celle de leur statut dans le texte. S'il est vrai que ces auteurs et leurs œuvres n'existent pas comme tels dans la réalité, à partir du moment où ils apparaissent dans le texte ils ont déjà une existence dans le monde de la littérature. Par ailleurs, l'écriture de ces notes critiques implique une série de mystifications textuelles nécessaires comme les fausses attributions de citations à des écrivains et critiques réels ainsi que les citations critiques de quelques « inquisiteurs anonymes », comme Borges les appelle, et dont le point de vue critique, qui coïncide avec celui de Borges lui-même, apparaît comme le plus pertinent...

Les hasards des écrivains apocryphes

S'il est bien connu que dans les récits de fiction de Borges, l'occurrence de personnages qui ont (ou s'imposent) une mission de recherche et/ou vivent prisonniers dans un espace fermé et labyrinthique est fréquent, il

est également fréquent que ce soient des écrivains. J'examinerai le cas des quatre écrivains apocryphes évoqués, cas qui peuvent donner une lumière sur le cas général.

Le premier est le romancier Mir Bahadur Alí, un avocat originaire de Bombay et dont l'œuvre recensée se réduit aux deux versions de *The Approach to Al'Mu'tasim* de 1932 et 1934, « la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay » (OCI, 414) et dont la substance, nous affirme-t-on, est de nature mystique. Un rare trait circonstanciel du critique le présente comme celui qui est « incapaz de soslayar la más burda de las tentaciones del arte : la de ser un genio » (OCI, 417). Si le texte évoque d'une manière plus développée l'œuvre, car le critique nous offre un pseudo-résumé du roman apocryphe (qui est en réalité l'œuvre), les informations concernant l'identité de l'auteur sont presque inexistantes. Cependant, on peut déduire certains faits : il s'agit d'un auteur contemporain de Borges (peut-être de son âge) ; il est anglo-indien, (né à Bombay et il écrit en anglais) ; et d'origine et/ou confession musulmane, étant donné l'étymologie de son nom. À côté de la seule mention de l'auteur apocryphe, le texte critique présente un éventail assez varié de critiques réels (Guedalla, Roberts, Eliot *et al.*) à qui, dans le but de faire croire à la réalité de l'œuvre apocryphe, on attribue de fausses citations critiques relatives à cette œuvre.

Le deuxième cas est celui du célèbre Pierre Menard¹, dont on nous signale d'entrée le métier de romancier (enfin, son seul roman se réduit à quelques chapitres de *Don Quijote*), mais pour lequel manquent également des informations explicites sur sa personne. Le critique justifie, hélas, cette absence dans une discrète et humoristique note de bas de page (OCI, 446, n. 2) ; et il faudra attendre un autre pied de page pour avoir connaissance d'un trait circonstanciel de sa personne². Néanmoins, étant donné la nature de son nom et la liste de ses œuvres, on peut déduire qu'il s'agit d'un écrivain français, originaire de Nîmes (ou établi là), lieu où il est décédé en 1939. Si on suppose qu'il avait vingt ans lors de la publication de son premier sonnet en 1899, il devait avoir autour de soixante ans au moment de sa mort. Grâce à la liste de ses œuvres, œuvre que le critique nomme *visible*, on peut délimiter son exercice littéraire qui coïncide avec celui du prototype de l'homme de lettres : poète, critique, essayiste, polémiste, qui, en plus, possède une facette hispanisante (traducteur de López de Segura, Quevedo *et*, bien entendu auteur de *Don*

1. La liste d'études sur le texte est très longue. Signalons les travaux classiques de (Alazraki, 1983), (Genette, 1982), (Carilla, 1989).

2. « Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto » (OCI, 450, n. 1).

Quijote...). Si en tant que poète, il est essentiellement un sonnetiste ; en tant que critique, ses réflexions portent sur « la construcción de un vocabulario poético », « las leyes métricas de la prosa » et les « costumbres sintácticas » (OCI, 444-446). À signaler, également, son intérêt pour un versant logico-formel de la philosophie (les paradoxes de Zénon, la combinatoire de Lulle, Descartes, la *Characteristica Universalis* de Leibniz, Wilkins, la logique de Boole, Russell) ; et impossible d'oublier son sens de l'« arte de injuriar » comme c'est le cas de l'invective ambiguë contre Valéry et le plus que curieux canular de la « transposición en alejandrinos del *Cimetière marin*¹ » (OCI, 445). Et toute cette activité intellectuelle a le goût d'une préciosité très belle époque.

Autour de la figure principale de cet auteur apparaissent quelques femmes de lettres. D'abord, Madame Henry Bachelier, auteur français contemporain, rivale notoire du critique, auteur qu'il n'oublie pas de marquer avec son *wit* le plus incisif, car il signale qu'elle avait réuni un catalogue (fallacieux) de l'œuvre dite *visible* de Menard et avait écrit un volume (un plagiat) *Le jardin du centaure*. À cette figure rivale, le critique oppose celle d'un couple de dames de lettres que le lecteur doit percevoir comme exquises et d'excellente famille : la baronne de Bacourt et la comtesse de Bagnoregio. À l'exception de la comtesse, dont le nom renvoie à l'Italie, toute cette *intelligentsia* est française et on peut la situer dans la région du sud-est.

Un troisième cas est celui de Herbert Quain, dont quelques références spatiales (un courrier de Longford et sa mort à Roscommon en 1941) nous signalent ses origines plus irlandaises qu'anglaises. Grâce à un détail : « había cumplido los cuarenta años » (OCI, 464) un peu avant la date de publication de *Statements* en 1939, on peut déduire qu'il entamait la quarantaine au moment de sa mort, fait qui permet d'établir la coïncidence de son âge avec celui de Borges au moment de l'écriture du texte. À partir de l'énumération *in extenso* de son œuvre et de quelques éléments descriptifs et critiques de celle-ci, on peut l'identifier comme romancier, écrivain de nouvelles et dramaturge. Elle se limite à un roman policier (*The God of the Labyrinth* de 1933) ; à un autre roman combinatoire (*April March*, 1936²) ; à une comédie en deux actes (*The Secret Mirror*) ; et aux huit récits du volume *Statements* de 1939 déjà évoqué.

La description partielle de *The Secret Mirror* est d'un intérêt tout particulier, car dans le premier acte, le protagoniste est un dramaturge anglais,

1. La prouesse poétique de Valéry, qui récupère la musicalité du vieux décasyllabe, est abolie par la transposition...

2. Dans un autre travail, j'examine *in extenso* le caractère combinatoire et humoristique de la description de ce roman.

Wilfred Quarles, amoureux de Ulrica Thrale ; dans le deuxième, on découvre que cet auteur est en réalité un employé de Liverpool dénommé John William Quigley, mais également dramaturge et l'auteur du premier acte. Ainsi, ces deux auteurs nous incitent à observer une sorte de jeu de reflets ou d'un double dédoublement de l'auteur apocryphe Quain dans les figures de ces deux personnages-écrivains anglais (Quigley et Quarles) également apocryphes¹. De plus, le critique (qu'on peut identifier à Borges lui-même) nous signale un lien direct de *Statements* avec son œuvre personnelle, car : « Del tercero, "The Rose of Yesterday", yo cometí la ingenuidad de extraer "Las ruinas circulares", que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan* » (OCI, 464). L'affirmation mystificatrice signale un hypotexte apocryphe de « Las ruinas circulares » et, si on continue le raisonnement borgésien, l'intercalation de Quain dans la réalité le transforme en son précurseur...² Ainsi, ces cas nous permettent d'établir une chaîne d'auteurs à quatre niveaux : Borges / Quain / Quigley / Quarles.

Le dernier exemple est celui de Nils Runeberg, un universitaire de Lund qui meurt à la suite « de la rotura de un aneurisma el 1º de marzo de 1912 » (OCI, 517). L'incipit du texte présente, par le biais d'une énumération chronologique et érudite, tout ce que Runeberg aurait pu être et qu'on peut résumer ainsi : un hérésiarque mineur gnostique. S'il est vrai que le texte décrit la réaction angoissée de l'auteur après la publication de ses œuvres et de leur mauvaise réception critique (OCI, 517), il est également vrai qu'il n'offre pas de traits biographiques précis. D'autre part, les titres de ses œuvres sont soigneusement indiqués : *Kristus och Judas* (1904) et *Den hemlige Frälseren*³ (1909). Plus tard, les thèses de l'auteur sont exposées selon un discours rigoureusement argumentatif. Enfin, signalons l'évocation, dans une discrète note de bas de page, d'un poème, « El agua secreta », publié dans une feuille symbolique *Sju insegel* (OCI, 516). On peut corroborer à partir de la description de son œuvre que Runeberg est un théologien influencé par le gnosticisme ; et que les trois argumentations essentielles proposées arrivent aux affirmations suivantes : 1) « Judas refleja de un modo a Jesús » ; 2) « un hiperbólico y hasta ilimitado ascetismo » de Judas qui « hizo lo propio con el espíritu » ; 3) Dios « eligió un ínfimo destino : fue Judas ». Par ailleurs, le texte montre une forte den-

1. À signaler du point de vue onomastique la similitude des noms : Quain, Quarles y Quigley.

2. Il faut se rappeler de ce type de confusion chez Cervantes et Cide Hamete Benengeli.

3. Le texte précise une traduction allemande (apocryphe, bien sûr) d'Emil Schering : *Der heimliche Heiland* de 1912... Mais hélas, le critique oublie de signaler les titres traduits : *Le Christ* ou *Judas* et *Le Rédempteur occulte* ou *secret*.

sité culturelle et la coexistence des écrivains et théologiens réels (Scheering, Martensen *et al.*) avec d'autres apocryphes comme Hladík, personnage de « El milagro secreto », tout comme des artifices de fausse attribution (à son ami de jeunesse Maurice Abramovicz).

Une perspective synthétique et identitaire

L'examen des auteurs apocryphes permet quelques réflexions d'ordre synthétique. À la différence de la perspective critique où la vie de l'écrivain prévaut sur son œuvre, on a pu remarquer que dans ses notes Borges insiste sur leur œuvre au détriment de l'auteur : la bibliographie substitue la biographie.

Par ailleurs, les quatre auteurs apocryphes couvrent un domaine géographique et culturel cosmopolite (l'anglo-indien, le méridional-français, l'anglo-irlandais et le suédois), mais toujours centré par rapport à une culture européenne. Quant aux genres, il y a une prédominance de romanciers : Bahadur Alí, Menard et Quain ; un seul écrivain de nouvelles (Quain) deux poètes (Menard et Runeberg) ; un homme de lettres (Menard) ; et un théologien (Runeberg). En outre, bien que les notes critiques borgésiennes ne précisent jamais l'extension de leur œuvre, on peut signaler qu'elle est relativement brève et parfois incomplète ou fragmentaire (Quain et Menard).

Tout au long de la description des auteurs apocryphes et de leurs œuvres, on a signalé certaines concomitances entre ces dernières et celles de Borges, lui-même. Il est évident que chacune de ces projections littéraires est, avant tout cela, une projection ; cependant le Borges relativement jeune des années trente et quarante, très différent de celui de la maturité, pleinement réalisé comme écrivain de nouvelles, partage avec chacune de celles-là plus d'une similitude. Aujourd'hui, nous savons que Borges n'a pas écrit de roman, mais peut être entre les années 1935 et 1941, il aurait eu, de manière consciente ou inconsciente, ce projet. Bahadur Alí et Quain « réalisent » ces projet qui pour Borges n'étaient peut-être qu'une chimère ou un espoir.

Pierre Menard, qui a été identifié, parmi d'autres possibilités, à plusieurs écrivains réels¹, a des similitudes personnelles et/ou caricaturales avec Borges lui-même, malgré la différence d'âge induite précédemment. On peut évoquer, par exemple, sa calligraphie², ses promenades durant

1. Avec Louis Ménard par Rodríguez Monegal ou Unamuno par Genette et Carilla.

2. Si on compare sa calligraphie à celle du manuscrit de « El aleph » (BNE), on constate la ressemblance.

les couchers de soleil que Borges rappelle fréquemment dans *Fervor de Buenos Aires*, ses exquises amitiés littéraires féminines¹, sa passion pour le jeu d'échecs ; et également d'autres qui concernent plus ses intérêts intellectuels tels que ses travaux philosophiques et sur les paradoxes éleatiques², ses réflexions sur les *kenningars* (sorte de vocabulaire poétique) et la métaphore³, son admiración pour Valéry, son goût pour l'invective, la polémique et le canular.

Quain possède également des affinités avec Borges. Si on a déjà évoqué la similitude d'âge, la relation au niveau des chaînes de reflets entre les deux auteurs et leurs livres de récits (*Statements* et *Ficciones*), on peut insister sur le fait que le roman « ramificado » rappelle le roman de T'sui Pên, autre auteur apocryphe, à qui le roman *El jardín de senderos que se bifurcan* est attribué dans le récit homonyme et à Borges narrateur-personnage de « La otra muerte », où un double niveau combinatoire de la vie courageuse ou lâche de Pedro Damián est évoquée. Ainsi, le projet combinatoire hantait Borges de même que son reflet Quain.

Finalement, Runeberg concrétise les aspirations théologiques et argumentatives de Borges, qui traitera le sujet des hérésies, encore une fois, dans « Los teólogos ».

De l'auteur apocryphe au personnage de fiction

L'altération borgésienne du genre de la note critique implique, certainement, la prise en compte d'un statut différent pour les auteurs apocryphes. Ces auteurs, inexistant dans la réalité, mais existants dans l'univers du texte, peuvent être considérés comme des personnages de fiction d'un texte (la note de lecture) qui se présente comme purement critique, mais qui est également, dans les notes borgésiennes, un texte de fiction narrative. On a constaté qu'on ne dispose pas de portraits physiques des auteurs-personnages (mais Borges ne décrit pas toujours de manière exhaustive tous ses personnages dans d'autres récits plus narratifs) et que leurs actions se consacrent uniquement à l'exercice de la littérature. Cet exercice, qui nous est transmis d'une manière plus ou moins précise par le texte critique, octroie aux auteurs une voix qui peut apparaître d'une manière directe dans le texte de la note critique (lettres, documents auto-critiques), mais qui est également émise par la voix du critique (Borges de

1. Peut-être des amies de Victoria et Silvina Ocampo.

2. « La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga » et « Avatares de la tortuga » in *Discusión* (1932).

3. Par exemple : « Las kenningar » y « La metáfora » in *Historia de la eternidad* (1936).

manière implicite ou explicite) lorsqu'il résume ou décrit les œuvres apocryphes. On distingue donc un statut flottant et multiple dans ces auteurs apocryphes qui, par cette sorte de permutabilité de la fiction littéraire et de la réalité empirique, peuvent posséder le statut de narrateur (ou de voix narrative, si l'on préfère) et/ou de personnage dans le monde de l'écriture.

Autour des particularités du genre hybride

Les pages du dictionnaire Robert définissent le terme « hybride » comme : « Composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ; qui participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles ». S'il est presque trivial d'affirmer que les notes critiques des auteurs apocryphes correspondent à la notion d'hybride, l'examen des caractéristiques et les conséquences de cette « hybridité » est plus complexe. Parallèlement aux conséquences qui découlent de l'identité et du statut des auteurs apocryphes, il convient d'analyser celles qui émanent des relations de niveaux et de catégories.

J'ai essayé de montrer la rigueur de l'exercice critique de la part de Borges dans les exemples choisis, ce qui implique la prédominance du *critique* qui encadre le *narratif fictionnel*. De plus, les niveaux textuels et métatextuels dans les notes borgésiennes atteignent une variété sophistiquée et complexe ; il suffit de penser, par exemple, au cas de « El acercamiento a Almotásim », car à l'intérieur du texte le niveau textuel, qui correspond au roman apocryphe de Bahadur, est critiqué (à un niveau métatextuel) par les critiques supposées de Guedalla, Roberts y Eliot (en réalité écrites par Borges, lui-même), lesquelles, à leur tour, dans un autre niveau métatextuel sont critiquées par le critique (Borges de manière implicite). Par ailleurs, toute cette sorte de gymnastique textuelle peut être perçue grâce au pseudo-résumé proposé dans la note critique comme substitut nécessaire du roman apocryphe. Ou, encore mieux, dans le cas de « Examen de la obra de Herbert Quain », la structure du texte est donnée par la description des quatre œuvres apocryphes ; c'est-à-dire, qu'un premier texte principal de nature critique et métatextuel, contient les ébauches des quatre œuvres (les apocryphes) et, comme on l'a déjà signalé pour le cas de *The Secret Mirror*, on peut distinguer quatre niveaux textuels où le critique commente l'œuvre de Quain où il y a notre cher Quigley, qui dans son œuvre écrit sur un autre personnage, Quarles, qui est également écrivain. Ou, si mes patients auditeurs ou lecteurs n'ont pas été complètement découragés, on peut évoquer les huit récits de *Statements*,

qui d'une certaine manière, voulue par Borges, sont les homologues des huit récits de *Ficciones*, où la relation texte-hypotexte est manipulée et inversée par Borges, ce qui a pour conséquence l'altération des niveaux de réalité et de fiction.

Ces derniers exemples nous renvoient directement à la question de la relation entre l'œuvre réelle et l'œuvre apocryphe. En particulier, ces dédoublements narratifs et critiques multiples, ces enchaînements et mises en abyme textuels posent la question de l'œuvre réalisée et des œuvres qui à un certain moment furent uniquement projetées comme telles, mais concrétisées dans le cadre des notes critiques. Les lignes introductives qui figurent dans le prologue de *El jardín de senderos que se bifurcan* essaient de justifier cette pratique¹.

D'autres détails de l'« hybridité »

Parmi les cas examinés, les trois premiers faisaient partie de ce premier volume *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). Ce livre n'était pas le premier où Borges présentait des récits de fiction car en 1935 il avait déjà publié *Historia universal de la infamia*. Nonobstant, le volume de 1941 montre un Borges plus mûr et innovateur. Une de ses caractéristiques distinctives est la présence de cette hybridité où on peut signaler une *gradation* pour ce qui est de la prédominance du critique sur le narratif de fiction. Cette gradation part du premier niveau des notes critiques examinées, pour atteindre un deuxième, celui de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », qui ne se présente pas comme une note critique, mais qui décrit de manière détaillée des extraits de deux encyclopédies apocryphes² dans le cadre d'un récit policier ; et d'un troisième niveau, celui du récit d'espionnage « El jardín de senderos que se bifurcan », où la disposition du narratif et du critique a été également inversée car la description et le commentaire du roman de Tsu'i Pen constituent la partie centrale du texte et les éléments du discours critique s'estompent au profit de l'intrigue.

Par ailleurs, la raison de l'emploi des éléments critiques dans la narration des récits borgesiens de cette époque peut s'expliquer lorsqu'on se souvient de la pratique de la critique et de l'essai que Borges exerce depuis

1. « Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros ; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario ; [...] he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. » (OC1, 429)

2. Le terme « apócrifo » a deux sens : la *Anglo-American Cyclopaedia* est une prétendue réimpression de la Britannica ; la *First Encyclopaedia of Tlön*, est une œuvre inexistante dans la réalité.

ses premiers textes en Espagne jusqu'à l'écriture des textes de *Ficciones*¹ et qu'il continuera toujours.

Finalement, le cas de « Tres versiones de Judas » qui — à la différence des trois autres textes, fait partie de *Artificios*, la deuxième partie de *Ficciones* — est le dernier texte en date de la sélection de *d'editio princeps* où il occupait la dernière place dans l'architecture de cette édition. Par ailleurs, ce texte est la dernière note critique que Borges publiera dans ces volumes de récits de fiction et qui, par conséquent, ferme une certaine prédominance du schéma critique sur le narratif. Borges maintiendra toujours l'habitude d'inclure dans ses récits de fiction, l'évocation d'auteurs apocryphes, des mentions et descriptions de leurs œuvres et de divers éléments discursifs de nature critique, mais ces effets critiques vont dépendre de la primauté du narratif, comme cela avait été le cas dans « El jardín de los senderos que se bifurcan² ».

Les considérations précédentes nous permettent d'observer la grande importance des notes critiques dans le processus de composition et structuration de *Ficciones*. S'il est indéniable qu'elles ouvrent le chemin des narrations plus respectueuses d'une norme classique de la nouvelle comme celles de *El aleph* et les plus tardives de *El informe de Brodie* (1970) ou *El libro de arena* (1975), leur nature hybride leur confère un statut hautement original et innovateur. Si on peut leur attribuer une fonction transitoire vers la fiction ultérieure, il est intéressant d'observer que Borges à la fin de sa vie écrit « La memoria de Shakespeare », une nouvelle, certes, mais où des éléments des notes critiques, en souvenir du vieux temps, réapparaissent.

Quelques considérations finales

Face à la question de savoir pourquoi Borges écrit ces notes critiques, je distingue plusieurs explications qui ne sont pas nécessairement étrangères entre elles :

1. Un haut degré critique et auto-critique de Borges.
2. Une timidité défensive (peut-être narcissique) qui le pousse à inventer l'ébauche d'une œuvre et à anticiper la critique en proposant d'abord la sienne. Ainsi, Borges réunit les fonctions complémentaires de création et critique dans une sorte de monade textuelle.

1. Ses livres de critique et essai : *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) et les nombreuses notes de lecture dans *Crítica* et *El Hogar*.

2. Sauf un seul cas ultérieur : « La secta del Fénix », de nature similaire à la « Bibliothèque de Babel » et à « La lotería en Babilonia ».

3. Une profonde conviction philosophico-littéraire qui essaye d'abolir la frontière entre la réalité et la fiction, antécédent indispensable pour l'écriture de ses notes critiques.

4. La passion du ludique et de l'humoristique qui lui permet d'écrire des *canulars*, soit secrets (« El acercamiento a Almotásim ») ou ouvertement provocateurs (« Pierre Menard »).

5. La profonde conviction d'une hybridité syncrétique où coexistent des genres et des thématiques variés, de niveaux de réalité et de fiction, l'humour et le jeu avec la rigueur et la profondeur. Une perception et réalisation esthétique-littéraire que notre époque, qui est déjà post-post-moderne, pourrait mieux apprécier.

Traversée des jours. Réflexions sur la question du journal chez Hervé Guibert¹

Rodolphe Dalle

Université de Bretagne Occidentale – IUT de Brest

pour Jean Lévêque,

L'œuvre de Guibert se présente, de nombreux critiques l'ont remarqué², comme une entreprise radicale de subversion des valeurs qui structurent le jugement : la fiction venant contaminer le réel et réciproquement (au point d'ailleurs que la biographie de Guibert de François Buot³ s'appuie principalement sur l'œuvre, qu'elle en fasse sa première source). L'autofiction, elle-même, se montre impropre à circonscrire absolument ce genre dénaturé que l'écriture de Guibert en-gendre. Dans cette tentative de brouillage, la publication du journal de Guibert, en 2001, sous le titre *Le Mausolée des amants* pouvait apparaître comme la possibilité de dénouer les fils enchevêtrés d'une œuvre qui se complaît à perdre son lecteur dans un jardin aux sentiers qui ne cessent de bifurquer, d'autant que Guibert au fil de ses livres n'a jamais cessé de dire que le journal était la matrice de tout :

Titre pour le roman psychologique : Les adultes ? Une biographie romancée à l'âge adulte ? Se resservir de la mine de ce journal, cette fois sans

1. Je voudrais dire toute ma gratitude à Monique Carcaud-Macaire et à Michèle Soriano pour les pistes qu'elles ont ouvertes dans ce colloque qui contribuent à éclairer ma recherche autour de Guibert et qui l'engage dans des directions nouvelles. Ce travail leur doit beaucoup.

2. Je pense, par exemple, au récent livre de Jean-Pierre Boulé (*Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, l'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001), à l'article de Marie Darrieussecq (dans le collectif *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Éditorat des lettres modernes, « L'icosathèque (20th), Au jour le siècle 2 », 1997) ou encore à mon travail (lors du 1^{er} colloque *Genre(s), formes et identités génériques*, Montpellier 2001, « Dégénérescence du roman et fondation du moi chez Hervé Guibert »).

3. *Hervé Guibert. Le jeune homme et la mort*, Grasset « Biographie », 1999.

couture apparente, tout refondre ? Tous les personnages : T., C., Michel, Mathieu, Hans-Georg, Patrice, Yvonne, Claire, le journal... et moi là où Mes parents m'ont laissé ? Ou romancer plus ?

Enfin, le critique allait être en mesure de retrouver ces certitudes que le texte de Guibert avait jusqu'ici écartées d'un revers de page du roman général.

Ce serait bien mal connaître Guibert, pourtant, que de penser que le journal viendrait si facilement gommer la stratégie que l'œuvre avait patiemment tissée. *Le Mausolé des amants* ne donne guère de réponse, au contraire de par son statut problématique, il renforce le soupçon, il l'accentue. Ce sont ces rapports entre le journal et l'œuvre que je voudrais explorer, en mettant en relation *Le Mausolée des amants* avec, d'une part, *Cytomégalo virus* et, d'autre part, avec la vidéo que Guibert avait tournée, *La Pudeur ou l'impudeur*.

Précautions

Le Mausolée des amants apparaît d'emblée comme un texte problématique. D'abord, parce qu'il est posthume : comment savoir si Guibert souhaitait la publication de son journal ? D'ailleurs nombre de journaux publiés de manière posthume, il suffit de penser à Kafka, n'étaient pas a priori destinés à être publiés. Et l'on peut s'interroger sur le fait que jamais, de son vivant, Guibert n'ait ni engagé une publication, ne serait-ce que partielle, de son journal (à l'inverse par exemple de Gide qui en avait fait un livre à part entière), ni souhaité en donner des extraits, par exemple, dans ses livres, dans la presse ou sur les plateaux de télévision. Néanmoins, le texte qui ouvre *Le Mausolé des amants* semble indiquer que Guibert était résolu à la publication :

(J'écrivais des lettres à T. [...]. Les lettres ont cessé, le cahier a pris le relais, est devenu l'endroit où il pouvait venir lire, à tout moment, dans mon absence. Je lui laissais mes clefs pour qu'il soit plus libre de le consulter. Maintenant j'ouvre la boîte en public, j'ouvre le cahier et je le laisse ouvert, exposé : je peux facilement m'imaginer mort².)

En fait, le journal n'était jusqu'ici connu qu'à travers les œuvres elles-mêmes, Guibert en insérant des recopies partielles³. Par exemple, *Le*

1. *Le Mausolée des amants*, Gallimard, 2001. Cité désormais M.

2. M page 9.

3. Ce que Marie Darrieussecq montre bien à travers sa lecture de *Mes parents*, *op. cit.*

Paradis, rend compte d'un événement relaté dans *Le Mausolée* ; la rédaction obsessionnelle par Suzanne de lettres à ses parents :

Suzanne ne supportait plus rien [...]. Une seule chose l'occupait : écrire des lettres à ses parents, qu'elle dictait à sa gouvernante, des lettres joyeuses innocentes, où elle ressuscitait les premiers goûters du printemps, les jeux avec les petits camarades¹.

Suzanne, quatre-vingt-quatorze ans, vient d'écrire à ses parents. Sa sœur Louise, quatre-vingt-quatre ans, a terriblement du mal à lui expliquer que là-haut il n'y a pas d'adresses.

Suzanne, dans cette lettre comme envoûtée par l'enfance : revenue à l'heure des goûters, des jeux, du jeudi après-midi, des petits camarades².

Mais cette pratique ne saurait se limiter à un seul livre, elle vaut pour tous : les échos sont innombrables.

Cependant, ces éléments de coïncidences ne suffisent pas à dissuader du statut problématique de ce dernier texte. En effet, reste la question de savoir si tout est là ou si les pages que *Le Mausolée* rassemble ne sont qu'une partie de ce journal. La quatrième de couverture (signée par Guibert) semble apporter un embryon de réponse, en cela que *Le Mausolée* semble y être considéré simplement comme un livre supplémentaire dans la production de Guibert, c'est-à-dire un lieu où les lignes de partage s'effacent mais sans statut particulier affirmé :

On repère, dans la trame de ce livre, plusieurs livres en un, et aussi plusieurs refus de livres : un livre qui s'appellerait *Roman posthume*, un autre qui s'appellerait *Mes parents*, encore un autre qui s'appellerait *Autobus et métro*, une suite des *Aventures singulières*, un journal de travail, mais c'est le *Récit d'amour* qui l'emporte : bâti comme un mausolée pour le corps des amants. Apparaît alors, par-dessus tout, le refus de ficeler un roman pour en livrer la matière brute, la vive continuité de la vie, des rêves, des rencontres, des aventures...

D'un côté, on observe que Guibert prend soin de bien délimiter les bornes de ce texte, en particulier à travers les titres de livres qu'il cite. D'un autre côté, on peut voir que le terme *Récit d'amour* est traité sur le même plan que les titres cités. Est-ce à dire que Guibert considère ce texte comme un livre supplémentaire avec les mêmes incertitudes génériques : comme une page ajoutée au roman général ? En outre, il s'agirait également de tenter d'interpréter la place centrale donnée au *Récit d'amour* sur le reste.

1. Pages 107-108, Gallimard « Folio », 1992.

2. M page 388.

D'ailleurs, la lecture ne laisse pas surprendre puisque *Le Mausolée*, à l'inverse de ce que *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, en particulier, faisait supposer, ne donne, par exemple, que peu d'indications nouvelles au sujet des relations entre Guibert et Foucault.

Allers-retours

Le Mausolée des amants n'est pas le premier texte de Guibert qui se donne comme un journal. Dans les derniers moments de sa vie, en effet, paraît *Cytomégalo-virus*, dont le sous-titre, plus qu'explicite, est « Journal d'hospitalisation ». D'autre part, on peut aussi considérer le film-document qu'il donne à TF1, *la Pudeur ou l'impudeur*, où Guibert se filme dans l'intimité de sa vie de malade, dans la proximité de la chair meurtrie, comme une autre forme de journal, qui sur le même mode que *Cytomégalo-virus* interroge cet écrit donné pour fondateur que serait *Le Mausolée*. D'un point de vue formel l'écart entre *Cytomégalo-virus* et *Le Mausolée* est grand. *Cytomégalo-virus* couvre une quinzaine de jours, il est ponctuel, les notations sont courtes, télégraphiques, au point que le fragment prenne parfois l'ascendant sur la phrase :

Du verre à même la rétine¹.

Il s'agit bien là de cette écriture de la rapidité du carnet emporté avec soi pour consigner les faits et se substituer à une mémoire suspecte. Le carnet, le journal, cependant, n'a pas ici pour seule fonction de d'enregistrer les faits pour qu'on ne les oublie pas, il se donne plutôt pour but d'être un instantané : l'événement est pris dans les rets du contexte de la perception, à la manière de l'image qui saisit le vif, l'à vif de l'espace entrecroisé du moi et du monde. L'écriture, *staccato* et *presto*, de *Cytomégalo-virus* rejoint la pratique photographique de Guibert. Ainsi, dans *Le Seul visage*, qui donne une partie des photos que Guibert expose chez Agathe Gaillard, décrivant la genèse d'un de ses clichés, il écrit :

La photo n'était qu'un instant de ma relation avec le visage, et d'un attachement sentimental².

Ce qui peut se perdre, et que le journal a pour tâche de maintenir, c'est une configuration *hic et nunc* de la conscience. D'ailleurs, nulle distance n'opère entre la rédaction (septembre 91) et la publication (janvier 92),

1. Page 8.

2. Les éditions de minuit, 1984, page 1984.

Guibert meurt en décembre 91. Son texte, s'il a été corrigé, reste de toute façon dans cette dynamique de l'omniprésence de la maladie dans le rapport à l'écriture. Lorsque l'on ouvre *Le Mausolée*, on constate une nette différence entre les carnets tapés par Hervé Guibert et les pages dactylographiées par Christine. Les premières alternent les longs développements et les notations alors que les dernières sont pressées, plus accérées. Comme pour *Cytomégalovirus*, la fin du *Mausolée* retrouve le fragment, sa concision et sa totalité liée à cet *hic et nunc* auquel s'attache l'écriture :

L'apprenti imprimeur en bas de chez moi¹.

ou encore :

Les étranges plis laissés par la nuit sur le visage, et que le jour tarde à défaire².

Ce qui se joue donc dans *Le Mausolée des amants*, c'est l'apparition d'une différence très nette de statut entre, d'une part, le journal tel que Guibert a pu le concevoir et l'écrire et, d'autre part, le texte qu'il donne à l'éditeur. Dans le journal à proprement parler l'écriture est prospective, elle avance au fil des événements alors que les premiers carnets, qui constituent le texte préparé par Guibert lui-même, sont l'objet d'une correction rétrospective :

(L'artiste ne doit-il pas avoir laissé un pied dans son enfance, et projeté l'autre dans sa tombe³ ?)

Mais comment comprendre cet enjambement du temps, ce nœud que l'écriture forme et qui tient la vie entre les lignes du texte ?

Incertitudes

J'ai essayé de montrer précédemment que les livres de Guibert échappaient à l'autofiction. Il ne s'agit pas seulement de brouiller les catégories mais plutôt de les dépasser à travers le roman général. Le journal de Guibert confirme d'ailleurs cette difficulté à se tenir au roman⁴ :

1. M page 396.

2. M page 404.

3. M page 241.

4. Cf. « Dégénérescence du roman et fondation du moi chez Hervé Guibert », Colloque Genre(s), formes et identités génériques, Montpellier, juin 2001.

Je me mets à écrire le roman (*Le désir d'imitation*) : tout de suite l'ennui d'une fabrication, je sais déjà tout ce qui va se passer (comme dans une nouvelle sans doute, mais là la distance est accablante), mais surtout l'écriture au fur et à mesure qu'elle se produit, assez poussivement, ne semble qu'une pâle illustration des idées, quels remèdes à cela ? La fabrication du roman me rend paresseux, mais d'une paresse liée à la tristesse : je retarde le moment de cette écriture, car lorsque cette écriture sera accomplie, peut-être cette écriture sera-t-elle morte (il est peut-être préférable de tourner autour de l'idée du roman, de le rêver, comme Gide dans *Paludes*, et de le rater, plutôt que de le réussir, car le roman réussi est peut-être une forme très banale de l'écriture¹).

Si le journal se présente comme la matrice du roman général, le sol sur lequel les œuvres s'établissent et duquel elles s'arrachent (comme le montre, par exemple, la page 91 qui se retrouve dans l'ouverture de *L'Image fantôme*²), il n'en reste pas moins qu'il est lui-même l'objet d'une incertitude générique majeure. *Le Mausolée des amants* me semble, en effet, moins renvoyer à cet exercice traditionnel de l'écriture diurnale, dont Gide est sans doute l'un des meilleurs exemples, qu'à une pratique décalée du journal. Ainsi *Le Mausolée des amants* est-il un journal sans date, dépourvu de repères chronologiques explicites (à la différence, par exemple, de *Cytomégalo-virus*³), ne laissant au lecteur d'autres indications que les références aux œuvres en cours d'écriture ou publiées. Mais cette façon de soustraire le journal à ses marques génériques traditionnelles recoupe le projet du *Récit de la mesquinerie*, dont Guibert fait part, ainsi écrit-il :

Le livre *Le récit de la mesquinerie* (Journal intime non daté) (la retranscription partielle des trois carnets⁴).

Mais cette instabilité du journal est d'autant plus forte que plus tard Guibert note encore, égarant tous les jalons placés jusque là :

T. j'ai pensé tout à l'heure que le roman général dont je te parlais, *Le récit de la mesquinerie*, allait se clore avec cette lettre : commençant par une tentative de roman, puis continuant sous la forme du journal, puis aboutissant à la lettre, qui est la vraie forme de ce récit, la forme sincère. Le mouvement,

1. M page 145.

2. Cf. annexe 1.

3. Découpé chronologiquement du 17 septembre au 8 octobre.

4. M page 49. On notera à quel point cette affirmation légitime la question du statut du texte préalablement posée.

un jeu de flèches, comme des masques ôtés les uns après les autres : il ' je ' tu. Le modèle de la lettre d'amour¹.

On pourrait se satisfaire de cette déclaration de principe, si toutefois ce *tu*, ce destinataire privilégié, T., ne s'effaçait progressivement au profit d'un destinataire universel, le lecteur :

Mes lettres ont un tort : celui de l'outrage, de l'exagération ; en t'écrivant, sans doute, je n'écris pas seulement à toi, mais au personnage du roman général (T.), j'élabore quelque chose, s'interposent entre toi et moi à ces moments-là des lecteurs de mes lettres, et nous sommes déjà enterrés²...

Dans les cent premières pages du *Mausolée*, la lettre à T. semble transposée directement dans le journal comme le montrent les guillemets : parole extraite d'un dialogue à distance dont le texte d'ouverture du *Mausolée* donne le fonctionnement :

(J'écrivais des lettres à T. [...] il m'interdisait de les déchirer, elles s'em-pilaient. Je lui disais : « je t'ai écrit, là », en désignant la boîte, qu'il allait ouvrir [...]. Les lettres ont cessé, le cahier a pris le relais, est devenu l'endroit où il pouvait venir lire à tout moment, dans mon absence. Je lui laissais mes clefs pour qu'il soit plus libre de le consulter³.)

Lorsque les guillemets disparaissent et que T. n'est plus interpellé par Guibert au travers d'un texte qui singe la parole au style direct, n'est-ce pas le passage de la lettre au cahier qui est ici stigmatisé. Mais faisons retour sur cette évolution dont parle Guibert du *il* vers le *tu*, du roman vers la lettre. Dans le dernier carnet, Guibert écrit :

(Toute fiction est une mystification⁴).

Aussi, les masques qui tombent les uns après les autres, au fur et à mesure que les livres s'écrivent, au fur et à mesure que les répétitions se développent dans l'œuvre, contribuent à une circulation de l'écriture dont le genre serait le médium. L'incertitude générique, le genre dé-généré, alimente la vitalité de l'écriture en la maintenant en mouvement, c'est-à-dire en en différant l'arrêt :

1. M page 103.

2. M pages 102-103.

3. M page 9.

4. M page 433.

Le livre n'est vraiment vivant qu'au moment où il s'écrit, où il se trame en cachette, comme une conspiration. Quand on le tape il est déjà presque mort : hors de soi¹.

Ainsi la mise à distance du terme de l'écriture correspond-il à son développement spatial à travers la reproduction, le même devenant autre, comme *La mort propagande n° o* verse dans *La mort propagande*, passant du il au je :

Il est impressionnant, en regardant la continuité des dessins (il y en a maintenant une vingtaine, et j'ai fait attention d'en conserver l'ordre), de voir combien le début est renié, inexistant, aboli par la suite : à un moment, sur quatre ou cinq feuilles seulement, le dessin se trouve, trouve un équilibre, une force puis repart doucement vers une autre abolition, vers une inexistence inversée : celle de la répétition, de la surcharge, de la monstruosité. En repassant en revue la totalité des dessins, on voit le dessin naître vraiment, partir de rien et prendre un peu, avant de se dégrader (il doit en être de même pour l'écriture), il faut savoir abandonner le dessin quand il est mûr, car la fleur peut bien être pourrie, pas le dessin².

Mais ce déploiement de l'écriture sur la chose, ce refus du singulier au profit de l'épaisseur de la substance du divers retrouve aussi ce que Guibert a cherché dans la vidéo, avec *La Pudeur ou l'impudeur*, cette représentation, au sens de retour dans l'étendu de cette contraction extrême de l'instant :

(Il faut déjà avoir vécu les choses une première fois avant de pouvoir les filmer en vidéo. Sinon on ne les comprend pas, on ne les vit pas, on ne peut en faire la synthèse, la vidéo absorbe tout de suite et bêtement cette vie pas vécue. Mais si la vidéo parvient à faire le lien entre photo, écriture et cinéma, elle m'intéresse. Reconstituer en vidéo un instant vécu est un peu moins impossible qu'avec la photographie, qui produit alors un faux : avec la vidéo on s'approche d'un autre instant, de l'instant nouveau, avec, comme en superposition, dans un fondu enchaîné purement mental, le souvenir du premier instant. Alors l'instant qui est attrapé par la vidéo a aussi la richesse du passé³).

Représenter n'est donc pas seulement re-produire mais faire surgir de l'écart un originaire authentique, une vérité cachée dans les replis de l'être. Pourtant Guibert nous a habitué à cette absence totale de sécurité

1. M page 210.

2. M page 180.

3. M page 413.

dans le discours, d'ailleurs les dernières pages du *Mausolée* n'ont de cesse de le rappeler et de renvoyer à cet axiome central :

En écrivant je mens, j'espère¹.

Dé(s)-voilement(s)

Dans un des entretiens rassemblés dans les *Dits et écrits*², Michel Foucault, interrogé sur le rôle de l'écriture dans la formation de soi, remarque qu'il existe bien avant l'âge classique, bien avant les *Essais* de Montaigne, une écriture de soi : les *hupomnêmata*, dont Platon fait la critique dans le *Phèdre*. Les *hupomnêmata*, c'est-à-dire, littéralement, ce qui soutient la mémoire, étaient des cahiers, des carnets dont la fonction consistait à écrire la vie, à conserver, outre des renseignements pratiques (livres de comptes, notes, etc...), des citations, des règles de vie :

Il ne s'agit pas de traquer l'indéchiffrable, de révéler ce qui est caché, de dire le non-dit, mais au contraire de rassembler le déjà-dit, de rassembler ce que l'on pouvait entendre ou lire, et cela dans un dessein qui n'est autre chose que la constitution de soi-même³.

Il me semble justement que la pratique du journal chez Guibert tient à cette volonté de conserver le déjà-dit, d'ailleurs, le journal (que ce soit *Le Mausolée des amants* ou *CytomégaloVirus*) est parcouru par les références, les citations, et presque les notes de lecture. Ainsi aux remarques sans surprise sur les écrivains « préférés », T. Bernhard, P. Handke, s'ajoutent des citations inattendues, par exemple ce poème de Walt Whitman :

Camarade, ceci n'est pas un livre :
Celui qui touche ce livre touche un homme,
(Fait-il nuit ? Sommes-nous bien seuls ici tous les deux ?)
C'est moi que vous tenez et qui vous tiens,
D'entre les pages je jaillis dans vos bras — la mort me fait surgir⁴,

comme des remarques sur des œuvres que Guibert jusque là n'avait jamais évoquées :

1. M page 103.
2. « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours » avril 1983, Gallimard « Quarto », tome 2, 2001, pages 1202-1230.
3. *Op. cit.*, page 1224.
4. M page 140.

Les personnages de Bernanos sont des escrimeurs : joutes du dialogue, duels de l'âme¹.

Or, ces références, ces notations ne sont pas seulement indiquées afin de faire du journal le lieu d'une critique ou pour laisser un témoignage des influences de l'écriture de Guibert. Plus fondamentalement, comme dans les *hupomnêmata*, il s'agit de constituer un *trésor*², à la fois pour l'écriture à venir et, par conséquent, pour le gouvernement de soi³. Cependant, si les notations qui concernent le régime alimentaire, comme chez les stoïciens, ont disparu, en revanche *Le Mausolée* fait part régulièrement d'éléments qui ont pour but de conduire à un mieux vivre, comme autant de moyens techniques de cet apprentissage de soi par soi que Foucault constate dans les *hupomnêmata* :

Moments exquis de pure jouissance de vie : écouter le vent dans les branches, lire quelques lignes de *Mémoires d'une naine* puis reposer le livre, rêvasser à mes travaux en cours, observer un lézard perché sur la pomme dans laquelle j'ai croqué hier soir, faire quelques plans vidéo de contemplation, attendre T. et C. qui vont revenir du marché avec plein de bonnes nourritures abondantes, prendre une douche fraîche au soleil, mettre une chemise propre, apaiser sa faim, tout est délice⁴.

Dans son étude sur l'écriture de soi, Michel Foucault observe avec l'arrivée du christianisme et l'exigence de pureté qui y est rattachée une modification de ses modalités qui passe d'une *askêsis* du souci de soi à une exploration des formes de la conscience de soi. *Le Mausolée des amants* rend également compte de cette dernière forme de l'écriture à travers le dévoilement de l'intime. Chez Guibert, le journal entretient néanmoins un rapport complexe à l'égard de cette intériorité que Foucault attribue aux examens de conscience des récits de soi dont l'objectif consiste à rendre compte des *arcanes de la conscience*, à *mettre au jour les mouvements de la pensée [...]* afin de *dissipe[r] l'ombre intérieure où les complots de l'ennemi sont tramés*⁵ : d'un côté Guibert n'évoque et ne montre que ce qu'il y a de plus personnel, de plus propre à son être, le corps, la sexualité, la maladie, de l'autre il affirme :

1. M page 431.

2. Michel Foucault, *op. cit.*, page 1 223.

3. L'un et l'autre étant très fortement lié : *Trois livres en chantier, c'est un peu trop. Mais tant qu'ils resteront en chantier, ils seront un prétexte pour ne pas me tuer.* M page 436.

4. M page 413.

5. Michel Foucault, *op. cit.*, pages 1 224 - 1 225. On pense bien sûr à la *Vita Antonii* que cite Foucault mais plus encore aux *Confessions* de saint Augustin et, plus tard, à saint Jean de la Croix et à Thérèse d'Avila.

Comme la photographie peut n'être qu'un événement de lumière, sans sujet (et c'est où elle est le plus photographie), j'aimerais un jour me lancer dans un récit qui ne serait qu'un événement d'écriture, sans histoire, et sans ennui, une véritable aventure¹.

Mais, à peine vient-il d'affirmer sa volonté de renoncement à ce moi qui polarise l'écriture, à peine formulé, le souhait d'émancipation se tord dans une rature qui n'en laisse plus percevoir que la velléité étouffée dans les échos de la répétition :

J'ai écrit l'autre jour qu'il faudrait se livrer à de purs événements d'écriture (comme les pures photos sont de purs événements de lumière), *sans sujet, sans histoire*. Mais ce qu'il faudrait surtout, ce serait ne plus du tout décrire le monde (ce que je n'ai jamais fait, en fait), ne plus vouloir le mettre en écriture, ou la longue bande continue, quotidienne, qui fait la relation qu'on a avec lui (le journal). *Je voudrais m'enfermer encore plus en moi-même*, et ne plus avoir affaire qu'aux événements les plus intérieurs, car le monde, maintenant, me semble décevant, invisible. Comme renaître après une mort (car ce serait peut-être l'arrêt complet de cette activité), je chercherais une conscience plus rare que l'écriture²...

Ce mouvement paradoxal de voilement-dévoilement, de retrait et d'exhibition conduit semble-t-il à la vidéo, c'est-à-dire au terme du paradoxe, là où le dévoilement est le plus absolu mais, en même temps aussi, là où Guibert se replie le plus radicalement sur cette stratégie de fictionalisation dont il est coutumier :

(J'aime dans le travail le moment où il décolle imperceptiblement vers la fiction après avoir pris son élan sur la piste de la vérité³.)

(Pour moi, en fabriquant un livre, c'est souvent quand le récit prend l'allure d'un journal qu'il est le plus fictionnel⁴.)

Ainsi, retournement ultime, l'écriture du moi (y compris cette écriture vidéo qui se développe dans *La Pudeur ou l'impudeur*) se montre incapable de tout séjour ; dé-générée, elle se régénère dans la circulation de ses accidents qui interpénètrent les strates, les dimensions d'un moi écartelé, déchiré qui rejoint cet espace dont j'ai déjà décrit⁵ le déploiement

1. M pages 146-147.

2. M page 147. Je souligne.

3. M page 410.

4. M page 411. Cf. aussi annexe 2.

5. Cf. « Dégénérescence du roman et fondation du moi chez Hervé Guibert », Colloque Genre(s), formes et identités génériques, Montpellier, juin 2001.

pour le roman, l'entre-deux peaux. D'ailleurs ce motif réapparaît dans *le Mausolée* :

Et si je venais à mourir (tu connais mon fanstasme) je voudrais être cette incrustation-là, qui dilaterait légèrement ces mêmes conduits, mais en laissant couler beaucoup d'autres flux, sans jamais peser, comme une présence très forte dans l'oubli et l'affection, loin du malheur et de l'obsession : en cas de mort je ne veux pas t'obséder, je veux être un souvenir doux, un anneau invisible, un cœur cousu sans couture, sous ta propre peau¹...

Ici, nulle mutilation, nulle atteinte à soi n'est l'objectif de l'exploration de cet espace de la chair ; rien de semblable, par exemple, à ces attitudes dont parle Didier Anzieu dans *le Moi-peau* :

Les mutilations de la peau — parfois réelles, le plus souvent imaginaires — sont des tentatives dramatiques de maintenir les limites du corps et du Moi, de rétablir le sentiment d'être intact et cohésif².

Chez Guibert, l'écorchure qui permet de voir cet espace caché de l'entre-deux peaux (sans pour autant jamais pouvoir le découvrir, l'arracher et le faire apparaître en totalité, comme si l'œil pouvait tout à coup embrasser le champ complet de l'espace, à 360°, perçant l'énigme de ce dos qui le masque à demi) est, à l'inverse, le lieu que l'écriture n'a pas réussi à suturer, n'a pas eu le temps de joindre bord à bord, de manière si parfaite et si lisse qu'il s'est effacé tout à fait sur le reste de la surface, à force de répétitions de points de plus en plus fins. Le dévoilement total, complet ne vaut que dans l'espace restreint de l'échancrure laissée à la jonction de l'entre-deux peaux, qui loin de toute forculsion entretient la perméabilité indispensable à cette circulation d'Hervé Guibert à H. G., ou Hervé Guibert 2, comme Suzanne, sa grand-tante, le nomme. L'entre-deux peaux est donc l'espace d'une écriture de l'ouverture, générique qui se tient dans le vecteur qui anime le jeu de flèches, passant de *il* à *je* puis à *tu*, qui croise dessus avec dessous, dehors avec dedans.

A quel genre de journal a-t-on à faire avec *Le Mausolée des amants* ? S'il est certain qu'il a à voir avec les *hupmnêmata* en cela qu'il tente d'être l'exercice d'une maîtrise de soi pour mieux diriger l'œuvre vers cette émotion qui en maintient la vitalité, il est aussi une pratique animée d'une double finalité. D'une part celle d'une *technè* de l'écriture, oscillant entre

1. M page 124.

2. Dunod, nouvelle édition augmentée, 1995, page 42.

le vrai et le fictionnel, à l'image de l'interprétation musicale de Glenn Gould (et son écho littéraire chez Thomas Bernhard dans *le Naufragé*) :

L'enregistrement des *Variations Goldberg* par Glenn Gould où on l'entend chantonner en arrière-fond, et trépigner sous son piano (la matière fantomatique de la musique se manifeste) : un livre qui serait percé par endroits par la voix de son auteur¹.

et d'autre part celle d'une *technè tou biou* qui, à l'inverse de ce que dit Foucault des *hupnêmata*, assure un étonnant syncrétisme entre cette ascèse stoïcienne et cette introspection que les récits de soi, sous l'influence du christianisme, inaugurent et développent. Au croisement de ces lignes qui dessinent les frontières du territoire de l'écriture de soi, il faut ajouter les caractéristiques propres à l'œuvre de Guibert. Au terme des ambiguïtés, des hybridations, *Le Mausolée des amants* se présente moins comme l'expression d'une monstruosité que comme celle d'un stoïcisme passionnel dont l'objet dernier résiderait dans une recherche toujours à renouveler, hors d'atteinte :

Un des rôles de la littérature est l'apprentissage de la mort².

Mais c'est peut-être dans cette synthèse entre la littérature et la vie que se trouve la dernière forme générique de l'œuvre de Guibert, ce genre privilégié du littéraire, parce qu'originel, matriciel — à l'image de ce qu'est le journal pour l'œuvre —, l'épopée (ou pour utiliser un terme que l'on retrouve régulièrement dans les livres de Guibert), l'aventure, seule capable de traverser cette contrée mystérieuse et authentique de l'entre-deux peaux :

Il faudra choisir : entre le suicide et le livre. Handke disait que l'agonie est la seule épopée possible³.

Annexe 1

Je souligne les passages qui marquent le lien entre les deux textes.

L'Image fantôme, Éditions de Minuit, 1981, page 9.

1. M page 393.

2. M page 435.

3. M page 368.

Il y avait, dans un de mes Bibi Fricotin, une invention fabuleuse qui me faisait rêver, et qui me faisait très peur en même temps si j'imaginai qu'on pouvait les retourner contre moi les tinettes à lire la pensée. **Depuis, j'ai trouvé dans des réclames plus ou moins salaces l'existence de lunettes qui transpercent les vêtements, qui déshabillent.** Et j'ai imaginé que la photographie pouvait conjuguer ces deux pouvoirs, j'ai eu la tentation d'un autoportrait...

Le Mausolée des amants, Gallimard, 2001, page 91.

On pourrait dire que la photo, certaine photo est une pratique très érotique : cette façon d'attoucher presque le sujet de l'encercler, de modifier ses attitudes, mais surtout de tester à distance avec l'idée que l'appareil est magique et infernal, que la disposition des lentilles et le rouage des mécaniques en font un objet de pouvoir extrême, **comme les lunettes à lire la pensée de Bibi Fricotin, ou les lunettes à déshabiller des réclames salaces** : ce visage, ce corps que j'ai devant moi, dans la durée de la pose, de la mise au point, du déclencheur, je suis avec lui comme si je le sondais, c'est une seconde de vérité ou de mensonge qui va se produire, mais quelque chose va apparaître, quelque chose va se révéler, quelque chose va se trahir. Je vais savoir quelque chose de plus, je vais l'emprisonner, et il sera comme une preuve. Le secret de l'autre sera mon secret. Et ce visage qui me fixe peut bien se décomposer : il est déjà mort.

Annexe 2

Le Mausolée des amants, Gallimard, 2001, page 330.

Vincent ne m'a pas poussé dans le Trou du diable. Et pour cause. Tout ce qui est écrit à la fin de mon dernier livre est archifaux. Je n'étais pas à Croix-de-Vie le week-end du 1^{er} mai, mais à Munich où le pape est venu en visite, et d'où une tempête de neige l'a effectivement chassé. Ce n'est qu'une semaine plus tard que j'ai pu faire pour de bon ce voyage avec Vincent, alors que mon livre, qui le racontait en détail, était déjà fini, et remis à l'éditeur. Tout se passa différemment que dans ces pages. Vincent ne dort pas quarante-huit heures d'affilée. Il n'avait emporté aucune drogue, mais un flacon d'eau de fleur d'églantier, pour adoucir nos peaux. Si le récit apocryphe du voyage avait pu remplir treize pages, le récit du vrai voyage n'aurait pu à peine qu'en remplir une demie. Les choses s'étaient simplement déroulées, agréablement.

L'aigle contre le bouc : le monde animal dans *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez

Adélaïde de Chatellus

Université de Rouen

Crónica de una muerte anunciada raconte la mise à mort de Santiago Nasar, un jeune homme de 21 ans — victime probablement innocente — tué par les frères Pablo et Pedro Vicario, afin de venger l'honneur de leur sœur Angela, répudiée le soir de ses nocces car elle n'était pas vierge. Sans doute pour cacher le nom de son véritable amant, Angela donna celui de Santiago, car elle pensait que ses frères ne le tueraient pas. Mais les jumeaux, accablés par le devoir de laver l'honneur familial, mirent à mort le jeune homme en dépit de l'absence de preuves.

Cette histoire est racontée par un ami de Santiago, dont le lecteur ignore le nom, qui était avec lui le soir des nocces, qui parle 27 ans après la tragédie, après avoir refait l'enquête que le juge avait menée peu après le crime. Sur la base du dossier rédigé à l'époque, ce narrateur a interrogé à nouveau les témoins, membres du village. Le but de cette seconde enquête — menée presque trente ans après les faits — est de connaître et de retrouver la vérité : « Ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo » (p. 97)¹, « recomponer el espejo roto de la memoria » (p. 14), tel est le but du narrateur ami qui reste convaincu de l'innocence de Santiago.

Suivant l'optique sous laquelle on se place, le personnage de Santiago fait donc l'objet de deux regards contraires : pour certains — les frères Vicario, auteurs du meurtre, ou Angela, leur sœur — il est coupable ; pour d'autres — le narrateur, certains villageois, et le lecteur au bout

1. A partir d'ici, les citations du roman seront extraites de Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Madrid, Mondadori, 1987, 118 p. ; la référence de la page sera donnée entre parenthèses.

du compte — il est probablement innocent. Culpabilité ou innocence obéissent à deux logiques contraires, dont chacune s'exprime dans des métaphores animales appliquées au protagoniste. Dans l'affirmation qui fait de Santiago un coupable, le jeune homme est égorgé comme un porc ; il reçoit une mort dégradante répondant à l'avalissement — à l'animalisation — qu'il est accusé d'avoir fait subir. Inversement, dans la logique selon laquelle il serait innocent, Santiago est un bouc émissaire, sacrifié dans une *catarsis* collective, pour expier la violence du village. Si Santiago est une victime sacrifiée, le roman acquiert les traits d'une tragédie, tandis que le protagoniste a ceux d'une figure christique. Deux thèses inverses — culpabilité ou innocence — habitent ainsi le texte, et sont traduites par des métaphores animales.

Dans la première logique, Santiago est accusé de s'être élevé au-dessus de son rang, de s'être approprié plus que ne lui en donnait le destin. Cette prétention est traduite par la métaphore de l'oiseau de proie, qui compare le jeune homme tantôt à un épervier, ou à un faucon. « *Halcón que se atreve con garza guerrera peligros espera* » l'avait ainsi mis en garde le narrateur, au sujet de la prostituée María Alejandrina Cervantes (p. 68)¹. La phrase est en réalité une citation des trois premiers vers du *villancico* de Gil Vicente qui sert de conclusion à sa *Comedia Rubina*. Comme le démontre aussi Eugenia González Pérez (Pellicer, 1997, 565), le poème reprend le topique médiéval de la *caza de amor*, dans lequel le galant est représenté par un oiseau de proie.

La métaphore — déjà présente dans l'épigraphe de Gil Vicente extraite du même *villancico* (« *La caza de amor es de altanería* ») — a sans doute une origine métonymique : Santiago est le fils de Libanais émigrés en Colombie dans les années 1920, sans doute à la chute de l'empire ottoman, laquelle provoqua de grands troubles au Liban qui en faisait partie (ceci expliquerait l'adjectif *turco* appliqué par le village aux Libanais (p. 101) ainsi qu'au jeune homme (p. 113). Santiago parlait arabe avec son père (p. 15), de qui il tient l'amour des chevaux, et l'art de la chasse au faucon. Les métaphores de l'épervier et du faucon qui lui sont appliquées proviennent probablement, par métonymie, de cette dextérité orientale dans la chasse de haut vol.

Lorsque Santiago devient prédateur, la métamorphose vaut encore pour l'objet de ses désirs, et le monde qui l'entoure. Les jeunes filles auxquelles s'intéressent le jeune homme font l'objet d'une métaphore végétale. Divina Flor, fille de la cuisinière, et Flora Miguel — fiancée officielle

1. Voir aussi : « ...era un gavilán pollero [que] andaba solo [...] cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a depuntar por esos montes... » (p. 91)

du jeune homme — ont en commun leur nom de fleur. De la servante en pleine adolescence, le narrateur — reprenant les pensées de Santiago par focalisation interne — déclare « empezaba a florecer » (p. 16). Au sujet de Flora Miguel il affirme qu'en raison d'interminables grasses matinées elle était fraîche comme une rose, ce qui rejaillissait sur son caractère (« ...gozaba de cierta condición floral, pero carecía de gracia y de juicio... » (p. 110)).

Ces femmes fleurs sont aussi animalisées, et ce de manière plus fréquente : au chapitre I, lorsqu'il prend un café dans la cuisine au lever du jour, Santiago regarde Divina Flor. Par focalisation interne, le narrateur rend d'abord compte des pensées de Santiago, et affirme ainsi que la jeune fille « todavía era un poco montaraz » (p. 16). Puis, au style direct, Santiago s'adresse à la servante et lui dit « ya estás en tiempo de desbravar » (p. 16). *Montaraz* et *desbravar* ébauchent une métaphore qui ferait de la servante un animal à soumettre, et peuvent provenir des préoccupations du jeune homme qui, comme tous les lundis, s'était levé ce matin-là pour s'occuper de son élevage dont il devait castrer les veaux¹.

Notons que l'animalisation de la jeune servante répète celle dont sa mère avait fait l'objet des années plus tôt, de la part du père de Santiago (« Ibrahim Nasar [...] la había amado en secreto varios años en los establos de la hacienda » (p. 17)). C'est ainsi, qu'avertie du danger qui pèse sur Santiago, la cuisinière — qui craint pour sa fille — taira le message par ressentiment envers les hommes de la famille Nasar, devenant l'une des responsables du drame. Le fils paie les fautes du père, dans une logique très biblique, qui manifeste la lutte impossible contre le poids du temps, thème central du roman.

La métamorphose vaut encore pour le cadre dans lequel évolue Santiago. Dans le même passage, la cuisine est humanisée (« La cocina, con el cuchicheo de la lumbre y las gallinas en las perchas, tenía una respiración sigilosa » (p. 16)). La pièce acquiert, par déplacement, des qualités humaines, lesquelles — si l'on remonte la logique du texte — sont sans doute celles de Divina Flor qui sert discrètement le café à son maître.

La personnification vaut enfin pour les lapins qu'éventre Victoria Guzmán afin de préparer le déjeuner, et dont elle jette les tripes aux chiens, attirés par l'odeur de mort (p. 16-17). Les chiens tournant autour des lapins métaphorisent une situation humaine à venir, la mort de Santiago. Poignardé au ventre devant chez lui, le jeune homme entrera dans la cuisine les intestins dans les mains, et lors de l'autopsie, au chapitre IV,

1. Voir « ...se iba los lunes a *El Divino Rostro*, la hacienda de ganado que heredó de su padre... » (p. 12), ou encore « ...tenía que estar temprano en *El Divino Rostro* para castrar terneros. » (p. 25)

les chiens tourneront autour du corps pour manger les tripes (p. 76), tout comme au chapitre I ils avaient tourné autour des lapins éventrés. En outre, lors de la même autopsie, le curé du village, ne sachant que faire des entrailles, les jettera aux ordures avec une bénédiction de rage (p. 79) qui n'est pas sans rappeler le geste hargneux de la cuisinière au chapitre I¹.

Ainsi, lorsque Santiago devient prédateur, les éléments non humains (la cuisine, les lapins) sont personnifiés, tandis que les humains sont végétalisés ou animalisés (Divina Flor devient fleur ou proie, devant Santiago aigle). La conquête amoureuse est bien le lieu d'une inversion généralisée des règnes, d'une perturbation de l'ordre établi, conséquence du fait que Santiago change de nature.

Or, si l'ordre de la nature n'est pas respecté, ne serait-ce que chez un seul, c'est l'ensemble du monde qui est perturbé, en vertu d'une sorte de dépendance entre les éléments. Pour l'inconscient collectif, le changement de degré à l'intérieur d'une hiérarchie (Santiago s'approprie plus qu'il ne devrait) est perçu comme dangereux, au même titre que le changement de règne (les hommes changés en animaux et les éléments non humains devenus hommes). Ce conservatisme — qui n'est pas sans rappeler La Fontaine (« La tortue et les deux canards », « La grenouille et le bœuf ») — laisse entendre que toute perturbation de l'ordre établi est impossible, car elle est une menace pour l'ensemble du corps social qui risque d'en périr. Aussi, la réponse ne se fait pas attendre : la réponse, c'est la loi de l'œil pour œil, dent pour dent. La collectivité s'efforce de remettre chacun à sa place, afin de rétablir l'ordre initial. C'est à ce titre que Santiago — qui s'était élevé comme un aigle — est tué comme un porc.

« Fue destazado como un cerdo » (p. 12) déplore le narrateur qui affirme aussi que les frères — bouchers de leur état — ont poignardé leur victime sous l'aisselle, car c'est là que se trouve le cœur chez les cochons². Pour exécuter leur besogne, les frères se sont d'ailleurs armés de couteaux à égorger les porcs³. Enfin, dans un registre légèrement différent, au moment où les jumeaux portent les coups, Santiago pousse un cri de veau (« soltó un quejido de becerro » (p. 116)).

1. « [Victoria Guzmán] tenía tantas rabias atrasadas la mañana del crimen, que siguió cebando a los perros con las vísceras de los otros conejos, sólo por amargarle el desayuno a Santiago Nasar. » (p. 17)

2. « Pedro Vicario le buscó el corazón, pero se lo buscó casi en la axila, donde lo tienen los cerdos. » (p. 117)

3. « ...los gemelos [...] pasaron por el depósito de la pocilga, [...] y escogieron los dos cuchillos mejores : uno de descuartizar de diez pulgadas de largo por dos y media de ancho, y otro de limpiar... » (p. 55)

Cette volonté de donner à Santiago une mort avilissante est la réponse à l'animalisation que le jeune homme est accusé d'avoir commise. Un même personnage, Santiago, fait l'objet de deux métaphores animales contraires : en situation amoureuse, il est prédateur et comparé à un aigle. Au moment de sa mort, inversement, les métaphores sont empruntées à des mammifères repoussants (les porcs) ou pacifiques : lapins et veaux sont herbivores et, n'ayant ni crocs ni griffes, ils se défendent par la fuite et non par l'attaque. Telle est la logique de la vengeance : Santiago, coupable, meurt comme un animal (porc, veau ou lapin) car en s'élevant au-dessus de son rang, il aurait lui-même animalisé et perturbé l'ordre établi. Mais que le narrateur porte un regard sur son ami, et c'est la thèse inverse qui prévaut : le jeune homme est innocent, et sa mort injuste est alors une mort sacrificielle qui en fait un bouc émissaire, et un Christ.

Si l'on s'attache aux propos de l'anthropologue René Girard (Girard, 1989 ; Girard, 1999), le bouc émissaire était, dans la tradition juive ancienne, un bouc mené dans le désert par certains membres de la communauté pour expier les péchés d'Israël :

Le bouc émissaire est d'abord la victime du rite juif qui était célébré lors des grandes cérémonies d'expiation (...) Il consistait à chasser dans le désert un bouc chargé de tous les péchés d'Israël. Le grand prêtre posait les mains sur la tête du bouc et ce geste était censé transférer sur l'animal tout ce qui est susceptible d'envenimer les rapports entre les membres de la communauté. L'efficacité du rite consistait à penser que les péchés étaient expulsés avec le bouc et que la communauté en était débarrassée (Girard, 1999, 238).

En faisant converger sur lui la violence collective, l'animal était censé purifier la communauté. C'est du même mouvement de *catarsis* dont semble victime Santiago. Bien que seuls les frères plantent les couteaux, la responsabilité collective n'en demeure pas moins évidente, car les villageois — tous avertis de l'intention des frères — n'ont rien fait pour empêcher le meurtre, ont laissé mettre à mort le jeune homme, et ont même convergé vers la place centrale pour assister au crime comme à un spectacle¹. Santiago est indirectement tué par tous, victime d'une soif de sang collective : la richesse des Nasar entretenait la jalousie, les origines orientales un racisme discret (p. 101), tandis que les conquêtes amoureuses provoquaient haines et craintes.

1. Voir par exemple : « La gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen » (p. 108) et « La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles » (p. 113).

Si Santiago meurt innocent, le roman est alors une tragédie, comme le confirment par ailleurs des éléments de *Crónica* qui obéissent aux canons du genre. Ainsi des trois unités. L'unité de temps est évidente puisque l'histoire se déroule entre minuit (heure à laquelle les invités quittent la noce) et sept heures du matin, heure de la mort de Santiago. Les événements racontés se déroulent sur quelques heures, de sorte que l'unité de temps — l'impératif d'une seule journée — est bien respectée.

Même chose pour l'unité de lieu : l'ensemble de l'histoire se déroule dans le village, tandis qu'une majeure partie des épisodes a lieu sur la place centrale, qui semble ainsi faire office de scène.

L'unité d'action est manifeste : tous les chapitres traitent des dernières heures de Santiago. Dans une composition très Faulknerienne¹, les trois premiers chapitres décrivent ainsi une structure cyclique, et se déroulent le lundi, aux mêmes heures de l'aube, vues à chaque fois sous un angle différent. Au chapitre I, ce que fit Santiago entre son lever à 5 h 30 et sa mort à 7 heures ; au chapitre II ce que firent les mariés à l'aube du funeste lundi, tandis que le chapitre III décrit l'activité des bourreaux avant le lever de leur victime. Le chapitre IV évoque, lui, les conséquences de la mort (autopsie de la victime, emprisonnement des jumeaux) et traite donc encore du drame. Enfin, le dernier chapitre décrit en détail la mise à mort, et constitue un retour en arrière, puisqu'il est la suite logique des trois premiers chapitres. Tous les chapitres du roman traitent du drame, et ébauchent une unité d'action. Les trois unités de la tragédie grecque semblent ainsi respectées, dans une œuvre pourtant narrative.

La répartition des rôles entre les personnages est une autre caractéristique tragique de l'œuvre. Car le récit semble opérer un partage entre les protagonistes (Santiago, les frères Vicario, le couple de mariés) et l'ensemble du village (personnages secondaires, anonymes ou collectifs) qui se remémore, donne des détails, et ressasse la tragédie. Ce rôle du village n'est pas sans rappeler celui du chœur de la tragédie grecque, qui se trouvait au pied de la scène, et commentait en chantant les actions des protagonistes, situés plus haut :

... la tragédie grecque fond en une œuvre unique deux éléments de nature distincte, qui sont le chœur et les personnages (...) Les acteurs sur la scène, ne se mêlaient normalement pas aux choristes de l'orchestre ; et les choristes, eux, ne montaient jamais sur la scène. Autrement dit le chœur (...) restait (...) indépendant de l'action en cours ; il pouvait dialoguer avec

1. García Márquez ne cache pas sa dette envers le romancier américain dont la lecture contribua à sa vocation d'écrivain. La construction des trois premiers chapitres de *Crónica* n'est pas sans rappeler celle de *As I lay dying*.

les acteurs, les encourager, les conseiller, les redouter, voire les menacer.
Mais il restait à part. (Romilly, 1982, 23-24)

Enfin, la fatalité et le destin, causes de la mort de Santiago, ajoutent au tragique, puisque la mort semble obéir à un dessein supérieur. La mort de Santiago est inexplicable : tout tend à montrer l'innocence du jeune homme, et personne n'a cherché à empêcher cette mort injuste (le narrateur insiste à plusieurs reprises sur l'aveuglement collectif du village). Les rares personnages qui ont tenté de faire obstacle au crime n'y sont pas parvenus : en vain, le colonel Lázaro Aponte a désarmé les jumeaux (p. 60) et la laitière, Clotilde Armenta, a fait prévenir Victoria Guzmán, par le biais d'une mendicante (p. 62). Mais les frères se sont procuré de nouvelles armes, et la cuisinière a tu le message, car elle souhaitait secrètement la mort de qui s'intéressait à sa fille. Les faits semblent obéir à un dessein supérieur, la force du destin se sert de l'aveuglement collectif, des soifs secrètes de vengeance, et fait échouer les modestes tentatives humaines.

A bien des égards *Crónica* a donc des caractéristiques tragiques, mais celles-ci culminent surtout dans la dimension christique de la victime. La métaphore Santiago-Christ n'est explicitée qu'une fois, quand le narrateur décrit les blessures du jeune homme, et mentionne un coup de poignard dans la main (« parecía un estigma del Crucificado » (p. 78)) ; cependant, la métaphore n'en demeure pas moins latente dans toute l'œuvre : comme nous l'avons vu, Santiago est indirectement mis à mort par tout le village, par son propre peuple en quelque sorte. À plusieurs reprises (p. 20, p. 23, et p. 26 par exemple), le narrateur évoque en outre le chant du coq, qui pourrait s'expliquer pour des raisons logiques, car les dernières heures de Santiago sont les premières du jour. Mais le chant du coq n'est pas sans rappeler celui de l'Évangile, après la trahison de Pierre : comme le Christ l'avait prédit, le coq chante après que l'apôtre a renié trois fois son maître¹. La valeur symbolique du chant du coq dans *Crónica* est confirmée par le fait que Santiago est mis à mort par Pedro et Pablo Vicario, deux jumeaux qui ont des noms d'apôtres ; et l'on sait par ailleurs que dans le duo c'est Pedro qui a l'initiative du meurtre². C'est lui qui convainc son jumeau de mettre à mort Santiago, lequel était à l'origine leur ami (ce qui explique qu'Angela avait donné son nom, pensant que les jumeaux ne le tueraient pas). La trahison dans le duo est donc bien le fait de Pedro — de Pierre — ce qui confirmerait la valeur symbolique

1. Mat 26, 69-75.

2. « Pedro Vicario, según declaración propia, fue el que tomó la decisión de matar a Santiago Nasar, y al principio su hermano no hizo más que seguirlo. » (p. 63)

du chant du coq : comme dans l'Évangile, il annoncerait une trahison, et contribuerait à faire de Santiago une figure christique.

Le meurtre, lui encore, est lourd de réminiscences christiques, puisque le narrateur détaille les blessures dont sept ont été mortelles. Le chiffre sept diffère des cinq plaies du Christ, mais le choix du chiffre n'est pas étranger à son caractère sacré dans la tradition judéo-chrétienne (songeons au monde créé en sept jours, au chandelier à sept branches, aux sept couleurs de l'arc-en-ciel). Combinaison du chiffre quatre — qui symbolise la terre et ses quatre points cardinaux — et du chiffre trois qui représente le ciel, le nombre sept représente pour Chevalier et Geerbrant (Chevalier, Geerbrant, 1994, 860) la totalité de l'univers en mouvement. Il peut aussi représenter la totalité de la vie morale faite de l'addition des trois vertus théologiques (la foi, l'espérance et la charité) et des quatre vertus cardinales (la prudence, la tempérance, la justice et la force). Sept est donc par excellence le chiffre du sacré et de la perfection, qui seraient ici appliqués à Santiago.

De même, poignardé contre la porte de sa maison, le jeune homme est d'une certaine façon cloué sur le bois (« ...Santiago Nasar no caía porque ellos mismos lo estaban sosteniendo a cuchilladas contra la puerta » (p. 117) de sorte qu'il fallut ensuite réparer la porte lacérée à coups de couteaux (p. 54) ; créature presque surnaturelle, Santiago ne saigne pas après les premiers coups¹ ; enfin, après l'autopsie, des blessures de Santiago sortaient une sorte d'eau (et non pas du sang), qui rappelle l'eau jaillie du côté du Christ sous la lance du soldat romain². Lorsque Santiago est tenu pour innocent, s'accumulent ainsi les réminiscences christiques qui ajoutent au tragique, pour mieux souligner l'innocence du jeune homme à laquelle croit le narrateur ami, et à laquelle finit pas adhérer le lecteur.

Enfin, si culpabilité et innocence provoquent des images animales inverses — l'aigle contre le bouc émissaire — ces deux versions contraires sont sans doute en germe dans le nom de Nasar, dont l'orthographe ambiguë peut donner lieu à deux étymologies : il pourrait provenir de *Nazar*, nom de famille donné au Proche Orient à certains chrétiens, puisque *nazar* signifie « chrétien » en arabe, et désigne à l'origine un disciple de Jésus de Nazareth. Dans son nom, Santiago porterait l'empreinte christique, et le sceau de la victime. Nasar pourrait provenir aussi de l'arabe *naser*, le faucon, l'épervier, également étymon de la dynastie Nasride de Grenade. Si tel est le cas, son nom prédestinerait Santiago à la prédation.

1. « Lo raro es que el cuchillo volvía a salir limpio —declaró Pedro Vicario al instructor—. Le había dado por lo menos tres veces y no había ni una sola gota de sangre » (p. 116).

2. Jean, 19, 31-34.

Ainsi, que Nasar désigne le Christ victime ou l'aigle prédateur, les deux regards contraires que le village porte sur Santiago seraient déjà en germe dans le nom du jeune homme.

Bibliographie

- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1994.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*, Madrid, Mondadori, 1987.
- GIRARD, René. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1989.
- PELLICER, Rosa. SALDAÑA, Alfredo, coord., *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso « Gabriel García Márquez »* celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992, Zaragoza, Tropelías, Colección Trópica, 3, 1997.
- PRIOUL, Françoise. *Le statut sémiologique du personnage dans l'œuvre fictionnelle de Gabriel García Márquez*, thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Paris III sous la direction de Claude Fell, 1998.
- ROMILLY, Jacqueline de. *La tragédie grecque*, Paris, PUF, Quadrige, 1982.

Cuento y «metacuento» en la narrativa venezolana contemporánea

María Nieve Araujo

Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela

Brevísima introducción

Ante todo, reflexionar sobre la naturaleza del género cuento y de esta forma más específica, el «metacuento», significa interrogarse acerca de la especificidad de la prosa narrativa de ficción, de la existencia de la literatura misma, y, tal vez un poco más lejos, como lo expresa Hayden White, «sobre la naturaleza de la cultura y, posiblemente, incluso [...] de la propia humanidad.» (White, 1992, 17) Pero este sendero puede conducirnos a un lugar sin límites, ámbito que no podemos obviar como fuente y referente último de toda manifestación artística, pero cuyo reconocimiento preferimos limitar a estas pocas líneas, dado el carácter más específico de nuestro proyecto: El estudio del «metacuento»; objeto y artificio al que desde ya podemos delimitar como subgénero de un género mayor, el cuento; y éste, a su vez, como subgénero de la narrativa. Cadena que se extiende hasta los géneros discursivos, según la tesis de Bajtín,¹ pasando por la prosa y el discurso literario; sin olvidar, por supuesto, la fragilidad de los límites y de las clasificaciones.

Nuestro recorrido comenzará arbitrariamente en el espacio del cuento, el cual, sin embargo, nunca podrá ser verdaderamente separado del ám-

1. Dice Bajtín: «El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales o escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Cada enunciado separado es, por supuesto individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos.» Entre sus infinitas formas de existencia, que van desde un simple diálogo cotidiano hasta el hermético lenguaje de la ciencia, se encuentran los géneros literarios en todas sus manifestaciones. Cfr. M. Bajtín, «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal* (1979), México, Siglo XXI edit., 1995. p. 248.

bito mayor de los géneros prosaico-narrativos, en donde la noción de relato ha alcanzado una importancia considerable. Los términos «relato» y «narración» se presentan estrechamente vinculados a lo largo de la historia de la teoría literaria y estética. Platón, por ejemplo, distingue entre imitación propiamente dicha (mímesis) y simple relato (diégesis). Cuando el poeta se expresa «en su propio nombre, sin tratar de hacernos creer que es otro quien habla» (Platón, *La República*, Libro III, 393a), estamos ante el simple relato; si por el contrario, el poeta, en lugar de contar, deja hablar directamente a los personajes, esforzándose, en la medida de lo posible, en ofrecernos una ilusión de la realidad sin la mediación del poeta; es el proceso de mímesis el que prevalece.

Aristóteles, a diferencia de Platón, concibe el relato como parte del proceso de imitación poética. La diégesis (relato) es uno de los dos modos de la mímesis. El otro se expresa a través de la representación directa de los hechos por actores que hablan y actúan ante el público.

Pero las tesis de Platón y Aristóteles son, en esencia, concordantes. Con algunas diferencias en el uso de los términos, ambos distinguen dos modos de imitación de la naturaleza por parte del arte, y ambos contribuyen a la distinción entre poesía dramática y poesía narrativa, reconociendo a la primera una superioridad mimética en relación con otras formas poéticas; y atribuyendo cierta debilidad a la diégesis, «simple relato», o modo narrativo, que los induce a colocarlo, jerárquicamente, en un nivel inferior al de la tragedia.

Bastantes siglos más tarde, el teórico francés Gérard Genette, como muchos otros a lo largo de la historia del término, definirá el relato sin insistir en la clásica polémica en cuanto a su carácter mimético; pero sin olvidar hacer alusión a aquellos aspectos de la controversia que permiten subrayar el carácter lingüístico que interesa destacar en una perspectiva estructuralista. Para Genette, el relato es «la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit.» (Genette, 1981, 158)

Cuento y «metacuento»

Definido de esta manera, la noción de relato es compatible, entre otras, con las nociones de novela y de cuento. Ignoramos cómo ofrecer una idea justa de la naturaleza de este último. Si la sorpresa lineal, como lo afirma Borges, es «el recurso general de la lírica» (Borges, 1996, 226) propondremos la conocida tesis de Cortázar para intentar agotar el del cuento. Su

primera afirmación tiene que ver con la inexistencia de leyes de construcción del género. Al no existir tales leyes sólo puede hablarse de constantes o de recurrencia de puntos de vista. Aunque es posible —señala— «llegar a tener una idea viva del cuento, [...] eso siempre es difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, [...] mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla.» (Cortázar, 1993, 384)

No obstante, Cortázar comienza emparentando la novela y el cuento con el cine y la fotografía respectivamente. Mientras que la novela, como la película, están dotadas de un orden abierto, de un principio de construcción sin límites rigurosos; el cuentista, al igual que el fotógrafo, «debe recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abra de par en par una realidad mucho más amplia,...» (Cortázar, 1993, 384) «El cuento se define, entonces, por la significación, la intensidad y la tensión con que aborda ese pedazo de realidad. Un cuento es significativo —nos dice— cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.» (*Ibid*, 386)

Las tres características se suponen mutuamente; todas ellas se refieren no sólo al tema sino también a su tratamiento literario por parte del escritor, y a la fuerza con que llega al receptor. El cuento, según Cortázar, forma parte de la esencia misma de la condición humana, por su capacidad de apertura de lo efímero hacia lo trascendente. Un cuento, como la vida, para que sea significativo tendrá que desarrollarse sobre las bases de la tensión y la intensidad.

Generalizando, podemos decir que el cuento es un género prosaico y narrativo, producto del tratamiento de lo real, refaccionado por la imaginación, y que pretende, no sabemos si intencionalmente, abismarnos hacia el o los sentidos del trozo de realidad que ha seccionado. Todo ello también caracteriza a la novela. ¿Dónde reside entonces la particularidad del cuento? ¿En la brevedad? Sí, pero la brevedad no es una condición *a priori*, es el producto del pequeño trozo de realidad que debe recortar el cuentista, y sobre todo, de la manera cómo se enfrenta a él.

El problema tampoco reside en la naturaleza del referente, real o imaginario. El relato, si abstraemos al máximo y lo imaginamos más allá de cualquier manifestación concreta (cuento, novela, leyenda, mito, fábula...), presenta una estructura tan compleja como lo real, pues siendo su más genuina representación en toda época, sociedad y cultura, tiende

a convertirse en la vida misma; por ello dice White que el problema de la narración sólo sería problema para aquellas culturas que carezcan de ella. (White, 1992, 17) Radica la complejidad del relato —hecho del todo visible en la novela— en su necesidad de aludir a fenómenos tales como el tiempo, el espacio, la causalidad, el sujeto; y a las innumerables vueltas de tuerca que pueden dársele a cada uno y a sus derivados. En fin, el espectro de posibilidades del relato es tan grande como grande es el mundo.

Dentro de este amplísimo panorama, el cuento puede definirse como un tipo de relato, de referente real o imaginario —no hay pureza en estos términos—, producto del recorte o la focalización de un solo elemento de la gama ofrecida por el sistema «relato», y de su tratamiento rápido e intenso; lo que deviene representación de una escena, significativa en la medida en que alegóricamente hace referencia al mundo de donde fue tomada; que alcanza un pronto y definitivo desenlace; y que por todo ello, resulta breve.

Pero sucede a veces que por un procedimiento de sobrecarga semántica, como lo dijera Genette, el cuento alude a un trozo de realidad que no es otro que su propio proceso de creación. Diversas son las maneras como puede expresarse este fenómeno;¹ en todos los casos el cuento se erige como una autorrepresentación, al descubrir ante el lector, los mecanismos y artificios con los que se construye. Lo anecdótico y argumental se convierte en crítica y reflexión. El cuentista devela su juego. El texto deviene poética. Dice José Balza: el «metacuento» «es el hallazgo de un cuento que se cuenta a sí mismo.» (Balza, 1993, 478)

En el vasto universo del cuento hispanoamericano, no son escasas las poéticas esparcidas en la geografía del relato breve. Manifestaciones concretas de ese juego narrativo descubierto en donde la acción de contar se hace forma y contenido, argumento y lenguaje de la textualidad, son, entre muchas otras, los cuentos «La novela del tranvía» (1887), de Manuel Gutiérrez Nájera, «Un hombre muerto a puntapiés» (1927) y «Novela guillotizada», de Pablo Palacio; «Continuidad de los parques» (1954), de Julio Cortázar; «Leopoldo, sus trabajos» (1959), de Augusto Monterroso; la novela corta *Para una tumba sin nombre* (1959), de Juan Carlos Onetti; y más recientemente, «La composición del relato» (1993), del argentino Carlos Chernov.

1. Recordemos algunas: Imbricación de historias, duplicación interna, juegos con el tiempo, historias que se corrigen sin cesar o que son ofrecidas por diferentes miradas, etc.

En Venezuela, el libro *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia, considerado unánimemente por la crítica como el origen del cuento fantástico en el continente, es también iniciático de una tradición que mostrará diversos perfiles en la escritura de cuentistas posteriores; tradición que se expresa en un afán por dejar al descubierto el montaje de los acontecimientos, por sustituir la visión absoluta del narrador tradicional por los puntos de vista de los personajes que se completan y se corrigen entre sí, y por reabsorber la historia dentro del discurso, o fragilizar al máximo los límites entre enunciado y enunciación; al presentar, como tema y argumento del texto, a escritores y lectores ejerciendo como tales.

De los ocho cuentos que conforman el libro de Garmendia, dos de ellos, «El librero» y «El cuento ficticio», pueden considerarse claras manifestaciones del «metacuento», pero, en general, el libro es una verdadera poética del relato breve. Continuadores de esta tradición son, entre otros, Salvador Garmendia, Luis Britto García, José Balza, Gabriel Jiménez Emán y Ednodio Quintero. Todos más o menos contemporáneos, creadores de breves relatos que perpetúan el diálogo «metaliterario» con el resto de la producción hispanoamericana, diálogo que reafirma los intentos de renovación de nuestros escritores y su compromiso con la modernidad literaria en el continente.

Casos concretos

Ante la imposibilidad de hacer alusión, y mucho menos de profundizar en el estudio de las obras de los cuentistas mencionados; optamos por ofrecer una pequeñísima muestra de los textos que, por diversas razones, hemos considerado «metacuentos». Nos referimos a los cuentos «El personaje», de Ednodio Quintero, del libro *Volveré con mis perros* (1975); y «La mujer de espaldas», de José Balza, tomado de una antología preparada por el autor, publicada en 1986, pero que reúne textos de *Ejercicios narrativos* (1967, 1976 y 1982), y de *Un rostro absolutamente* (1982).

Entre las razones que nos animan a vincular y estudiar simultáneamente parte del trabajo de estos dos narradores, podemos mencionar su contemporaneidad, fijada imprecisamente por las décadas de 1940 (nacimiento de ambos), y de 1970 (escritura y publicación de gran parte de los textos que nos interesan). Igualmente la vinculación es posible dada la representatividad de la obra, no sólo cuentística, sino también ensayística y novelística de cada uno, en el panorama actual de las letras venezolanas, y por su trascendencia en el ámbito hispanoamericano, y, por qué no, un poco más allá.

Pero el motivo principal radica en lo que podríamos llamar el carácter lírico de su prosa narrativa, y en la construcción fragmentaria y autorreflexiva de gran parte del conjunto de sus relatos. Veamos los dos seleccionados.

«La mujer de espaldas», penúltimo cuento del libro, relata la historia del asesinato de una mujer por parte de su ex-marido. Comienza con un narrador en tercera persona, que pasa, casi inmediatamente, a la primera, bajo la perspectiva de un joven periodista acosado por las ansias de «escribir ficción», y silenciado por el temor de narrar «con fórmulas periodísticas.» (Balza, 1990, 171) El primer párrafo puede considerarse como un pequeño prefacio: «...su simpatía, su desparpajo cultural, sus guiños mentales me permitieron asociarlo con cierta idea exterior de lo que debe ser un escritor» (p. 171); que alcanza todo su sentido al final del cuento.

En el segundo párrafo encontramos al periodista entrevistando a un personaje que identificamos con el primer narrador, y que resulta ser el jefe de un equipo encargado de la elaboración de un diccionario. El periodista «puede improvisar preguntas como si supiera a qué se refieren [...], y convence a millones de lectores» (p. 171). Más adelante, en una posible tercera secuencia, el periodista, olvidándose del diccionario, comienza a contar «cuanto realmente le interesaba», pero sus impresiones nos llegan aún desde la perspectiva del primer narrador, autor del diccionario: «aludió al esfuerzo para diluir la trama y contó algún rasgo de la protagonista.» Así se van delineando los rasgos autorreflexivos del relato.

En la historia del periodista aparecen nuevos narradores, un limpiabotas de la plaza central y el propio asesino, personajes sólo referenciales, pero que refuerzan la verosimilitud deseada; y que parece no alcanzarse plenamente, dada la acotación del primer narrador: «...y aún escuchándolo el asunto es confuso: no posee el periodista los claros hilos que exige un relato de muerte, se extiende en detalles, [...] se complace en una frase. En fin...» (p. 173) A partir de aquí, el sujeto de la enunciación tiende a diluirse entre las voces del limpiabotas, del periodista y del escritor de diccionarios. Cuando alguno de ellos dice: «la historia se conoció por el asesino mismo;» (p. 173) el discurso deviene hipotético. Desde la perspectiva del asesino se narra la más larga secuencia. Pequeño relato (la historia de los amantes) dentro del relato marco: la historia del periodista contada por el escritor. Así, el narrador homo e intradieгético, que comienza ubicando la historia en un presente indeterminado (¿el de la escritura?), se desplaza hacia un pasado cercano: las entrevistas del periodista, para llegar a un pasado lejano: la muerte de Marie-Jos o María Inés, contada por un narrador extradieгético, el asesino.

Esta es, *grosso modo*, la estructura del texto. En un segundo nivel, el de la interpretación, y haciendo todas las salvedades necesarias, comenzamos por equiparar el cuento con el signo peirceano,¹ y completar el esquema inicial, que pone en marcha la rueda del sentido, con la presencia del autor y del lector implícitos.

Gérard Genette, como sabemos, a diferencia de Todorov y Roland Barthes, ha dividido el relato en tres niveles. El primero está dado por el enunciado narrativo, es decir, la relación de uno o varios acontecimientos; el segundo equivale a la fábula o historia y sus diversas relaciones de encadenamiento, oposición o repetición. El tercero, remite «al acto de narrar considerado en sí mismo.» (Genette, 1998, 46) Ahora bien, si volvemos al cuento como un signo triádico, a la manera de Peirce, significa considerarlo como una correlación de tres elementos, objeto, *representamen* e interpretante; o la presencia de dos de ellos en un tercero distinto; correlación que genera el proceso de inferencia llamado semiosis;² y que en el relato se expresa tanto en el nivel de la creación, como en el de la recepción. Confrontando ambas tesis, proponemos la siguiente analogía: el *representamen* equivale al enunciado narrativo, o relato en sí; el objeto, a la historia o sucesión de acontecimientos reales o ficiticios; y el interpretante, al acto de narrar en sí mismo.

En el cuento, una instancia narrativa, a través de una voz, focalizada en diferentes puntos (personajes), es el depositario de una cadena de interpretantes a través de los cuales un objeto (las historias del escritor, del periodista, del limpiabotas, del asesino), es representado por un *representamen*, el enunciado-relato. En el plano de la recepción, el narratario hace las veces de narrador, y el proceso de lectura deviene espejo de la producción. Nuestro cuento «materializa» ambos procesos.

Resumiendo, «La mujer de espaldas» puede ser leído como un relato, que cuenta las siguientes historias: la del productor del diccionario en el momento de la entrevista, la del periodista y su argucia para adueñarse de la historia del asesino; y la de este último, más larga, que abarca los pormenores de su vida con Marie-Jos, la traición de la mujer y su muerte. Pero estas tres historias pueden agruparse, desde la categoría de la *priméite*,³ como un **ícono**; mientras que en su relación con ciertos enclaves

1. Charles S. Peirce define el signo como «quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre». *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 121. Este signo remite por igual a fenómenos naturales y convencionales, extralingüísticos y lingüísticos, oraciones y textos.

2. Semiosis: «une action ou influence qui est ou implique la coopération de trois sujets, tel qu'un signe, son objet et son interprétant,...», Peirce, *op. cit.*, p. 133.

3. Siguiendo otra vez a Peirce y su segunda tricotomía del signo. Cfr. *op. cit.*, pp. 139-140.

(mises en abymes) esparcidos a lo largo del relato en forma de acotaciones del narrador, pequeñas y reflexivas frases entre paréntesis, la historia comienza a devenir **índice** de una segunda historia implícita (*secondéité*): la del relato como tal, que conduce a su consideración, en un nivel **simbólico** (*tercéité*), como «metacuento».

Dos o tres líneas finales para referirnos a «El personaje», de Ednodio Quintero. Este brevísimo cuento es la confesión de un narrador, escritor de literatura, en relación con el destino cruel que le reserva a todos sus personajes: la muerte; para evitar «el riesgo de que algún mutilado personaje, jorobado o desorejado, me asalte en plena calle con intenciones de lastimarme, de hacerme daño sólo con su presencia, señalándome delante de la gente como el único culpable de su deformidad». (Quintero, 1975, 117)

Salvo esta intervención en primera persona, la historia está narrada en tercera persona, y la perspectiva es a veces la del escritor, a veces la del personaje. Este último avanza lentamente por la calle, toma el autobús, y «a través de la ventanilla contempla los árboles que viajan en sentido contrario.» (p. 119) Se dirige inexorablemente al encuentro con su muerte, pues la pluma del escritor es implacable; pero en el párrafo final algo comienza a cambiar. El hombrecito «no tendrá oportunidad de conocer los espejos ni escuchará la doble detonación ni sentirá la mordedura del plomo quemándole la carne pues la pluma que se deslizaba veloz sobre la superficie blanca se ha detenido al comienzo de una frase y de los ojos del hombre doblado sobre sí mismo fluye una línea oscura que al derramarse en la página da origen a un pequeño lago sanguinolento.» (p. 120)

¿Resonancias de Cortázar? Parece muy posible. Por los menos tres son las interpretaciones que se imponen: El hombre (escritor) está soñando, la sangre sobre el papel es la de su personaje; o bien, es su propia sangre. ¿Asesino o víctima? ¿Por qué no, ambos? Mientras «Continuidad de los parques» representa un momento de la recepción; el texto de Ednodio Quintero, en estrecho diálogo con la narrativa de Cortázar, recrea parte del miedo, del riesgo y del sueño del escritor de ficciones. En la expresión de la conciencia narrativa se origina su carácter metaliterario.

Bibliografía

BAJTÍN, M. «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal* (1979), México, Siglo XXI edit. 1995.

- BALZA, José. «El cuento: Lince y topo. Teoría y práctica del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila, 1993.
- BALZA, José. *La mujer de espaldas* (1986), Caracas, Monte Avila, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. «El arte narrativo y la magia», en *Discusión, Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1996.
- CORTAZAR, Julio. «Algunos aspectos del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *op. cit.*
- ECO, Umberto. *Lector in fabula* (1979), Barcelona, Lumen, 2000.
- GENETTE, Gérard. «Frontières du récit», en *L'analyse structurale du récit (Communications, 8)* (1966), Paris, Seuil, 1981.
- GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato* (1993), Madrid, Cátedra, 1998.
- PEIRCE, Charles S. *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- PLATON. *República*, Libro III.
- QUINTERO, Ednodio. *Volveré con mis perros*, Caracas, Monte Avila, 1975.
- WHITE, Hayden. *El contenido de la forma*, (1978), Barcelona, Paidós, 1992.

L'anthologie *Teatro del 68* de Felipe Galván : un acte de (recon)naissance d'un sous-genre théâtral mexicain

Sandrine Guyomarch

Université de Perpignan

Mexique. 1968...

Deux mots. Deux réalités entre lesquelles un lien logique semble avoir été passé au buvard, dans la trame de l'histoire mexicaine contemporaine. Le monde occidental continue en effet d'ignorer jusqu'à l'existence d'un événement qui s'est produit exactement dix jours avant que les télévisions internationales ne se focalisent sur la capitale mexicaine, siège de la XIX^e Olympiade.

Il a ainsi fallu 30 ans, à l'occasion du trentenaire du massacre de Tlatelolco, car c'est bien de cela qu'il s'agit ici, pour que des expressions artistiques acquièrent une existence officielle au Mexique. Cette commémoration a donné lieu à diverses manifestations artistiques, les unes de nature spontanée, et d'autres de caractère plus institutionnalisé. Nous appelons manifestations spontanées les représentations théâtrales auxquelles la commémoration a donné lieu. Nous distinguons ce type de manifestations de celles qui font l'objet d'une publication dans l'anthologie *Teatro del 68*, qu'a dirigée le dramaturge mexicain Felipe Galván.¹ Si toute commémoration relève d'une dimension rituelle, que la représentation théâtrale possède par nature et permet d'exploiter, un projet éditorial, par le simple fait qu'il doive, pour advenir, entrer dans le cadre institutionnel qu'est la maison d'édition, dans le cas présent, la SOGEM, répond à un projet distinct.

1. Felipe Galván (Coord.), *Antología : Teatro del 68*, México DF, SOGEM, 1999.

Le processus d'édition des textes de théâtre permet effectivement une valorisation de ces derniers, tout en leur assurant un potentiel de réception bien plus large que ne le permet la représentation. Il convient alors de s'interroger sur le statut que nous pouvons donner à cette anthologie, ainsi qu'à son contenu : qu'est-ce, en effet, que le *Teatro del 68* ?

Un thème contre un anathème

L'anthologie que Felipe Galván a constituée se compose de 13 pièces qui traitent, de manière plus ou moins directe, des événements étudiants qui se sont déroulés principalement dans la capitale mexicaine.

Tout commence le 22 Juillet 1968 avec une bagarre entre étudiants à la fin d'un match de football. Les étudiants, agressés et frappés par un groupe de policiers, décident d'organiser un mouvement de protestation contre la violence policière. Mais la situation, loin de s'apaiser, se complique suite aux assauts répétitifs des policiers contre les manifestants ; tandis que ceux-ci durcissent leur opposition, le gouvernement parle d'un mouvement subversif ; les autorités universitaires s'impliquent dans le conflit (on pense notamment à la figure emblématique de Barros Sierra) qui s'étend tant géographiquement que socialement. L'escalade de la violence ne paraît pas pouvoir déboucher sur une quelconque négociation entre les parties en conflit. Pourtant, face à l'échéance des Jeux Olympiques, le gouvernement semble assouplir ses positions, laissant augurer une résolution pacifique du conflit. Cependant, dix jours avant l'inauguration des Olympiades, la sixième manifestation organisée par le Consejo Nacional de Huelga finit dans un bain de sang : « No se había visto un enfrentamiento tan sangriento entre el gobierno y los ciudadanos de México desde la época de la revolución » affirme D.C. Levy¹. L'armée aurait encerclé la place et les soldats auraient ouvert le feu sur la foule. Cet épisode tragique est évidemment relaté dans la plupart des pièces de l'anthologie, et le Mouvement reste associé à la « matanza de Tlatelolco. »

Cependant, loin d'être « planté », dans une vision définitive et finie, ce décor reste plongé dans des zones d'ombre. Ainsi, à chaque commémoration du « massacre de Tlatelolco », le périodique mexicain *Proceso* consacre un numéro spécial, où il tente d'apporter des réponses. De son côté, le gouvernement mexicain protège au contraire l'accès à des archives qui pourraient se révéler déstabilisantes, plus de 30 ans après les faits.

1. D.C. Levy, *Universidad y gobierno en México, la autonomía en un sistema autoritario*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 62.

30 ans, c'est aussi la distance qui sépare les deux pièces, celle qui ouvre et celle qui clôture l'anthologie de Felipe Galván. Celle-ci se compose en effet des pièces suivantes : *Vida y obra de Dalomismo* de Enrique Ballester (1969), *La Fábrica de los Juguetes* de Jesús Gonzalez Davila (1970), *Octubre terminó hace mucho tiempo* de Pilar Campesino (1970), *Sólo sí, sólo mí, mejor hasta mañana* d'Ismael Colmenares (1970), *Conmemorantes* d'Emilio Carballido (1981), *Me enseñaste a querer* d'Adam Guevara (1988), *Nomás que salgamos* de Gabriela Ynclan (1988), *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)* de Xavier Robles (1991), *Idos de Octubre (68 : historia deshabitada)* de José J. Vasquez Torres (1993), *El cerro es nuestro* de Enrique Mijares (1993), *Rastro de restos* d'Arturo Aamaro et Alexandro Celia (1994), *Triángono habitacional (De Tlatolco a Tlatelolco)* de Felipe Galván (1997), et enfin *68 : las heridas y los recuerdos* de Miguel Angel Tenorio (1998).

Cet étalement dans le temps de la production des 13 pièces qui constituent l'anthologie, ainsi que le contexte esthétique et socio-politique particulier dans lequel chacune d'entre elles a été produite, sont des conditions qui déterminent les modalités d'écriture et les stratégies dramatiques adoptées par les dramaturges. C'est donc bien l'hétérogénéité qui semble régner sur l'ensemble de cette production.

Une production sélectionnée

Cette anthologie réunit les œuvres de 13 dramaturges, dont certains ont traité les événements étudiants de 1968 dans d'autres pièces. C'est le cas, par exemple, de Emilio Carballido, dans *La pesadilla* et *¡Unete pueblo !*, ou de *Muchacha del alma* de Jesús González Davila.

Toute anthologie est le fruit d'une sélection. Or, si le fait de ne recenser dans l'anthologie qu'une seule des œuvres de chaque dramaturge produite sur 1968 peut relever d'un critère qualitatif, cette diversité auctoriale répond sûrement davantage à l'objectif que semble s'être assigné Felipe Galván, lors de l'élaboration de l'anthologie : lui donner une légitimité, qui pourrait se mesurer au nombre de dramaturges associés à son projet d'édition.

Une production hétérogène

Cette diversité auctoriale a une conséquence directe sur la nature des pièces : celles-ci reflètent la sensibilité particulière de chaque dramaturge. Aussi, rien d'étonnant, par exemple, à ce que *Octubre terminó hace mucho tiempo*, de Pilar Campesino, reflète les préoccupations personnelles de la

dramaturge, dont l'œuvre se focalise sur les conflits sociaux et individuels, catalysés à travers les conflits du couple. C'est exactement cette situation en huis clos que l'on retrouve dans cette pièce, où Elena et Mario, les protagonistes, sont la métonymie de la conscience mexicaine, un microcosme où toutes les tensions sociales convergent et aboutissent à la destruction du couple.

Si ces pièces se caractérisent par une relative homogénéité, dans une perspective d'ensemble de la production de chaque dramaturge, il n'en va pas de même si l'on considère une perspective d'ensemble de l'anthologie. Ainsi, non seulement la sensibilité de chaque dramaturge se projette dans une œuvre, mais elle est également l'espace de projection des influences et préoccupations esthétiques des différentes générations qui se sont succédées en l'espace de trente ans dans le panorama du théâtre mexicain. Cette remarque concerne davantage la dimension formelle des pièces qui nous occupent. Or, sans procéder à une analyse minutieuse des caractéristiques formelles de chaque pièce, il va de soi que c'est l'hétérogénéité la plus complète qui caractérise l'anthologie dans son ensemble, sensibilités personnelle et générationnelle se conjuguant dans chaque pièce pour lui donner sa forme originale, sa manière particulière d'aborder les faits de 1968 et de construire un discours dramatique propre.

Si l'on s'en tient à quelques données très générales, mais non moins révélatrices, on constate que l'anthologie représente à peu près tous les grands genres théâtraux, excepté la comédie, bien que rarement sous leur forme pure¹. L'organisation des pièces se révèle logiquement très variable : 9 des pièces ne comptent qu'un acte, mais cet acte unique, diversement agencé, peut varier de 4 à 40 pages². Une analyse des différentes pièces nous permet de les classer en trois grands ensembles, représentatifs de cycles relatifs aux événements étudiants de 1968, qui correspondent, sauf exceptions, à une logique diachronique :

— Les pièces « autour de 1968 », qui n'abordent pas le thème directement, travaillent par dénotation et ont recours à des formes théâtrales propres à détourner une éventuelle censure (*Vida y obra de Dalomismo*, farce de portée didactique, *La Fábrica de los Juguetes*, pièce inclassable dominée par l'onirisme et la fantaisie.)

— Les pièces « sur 1968 », caractérisées par leur approche explicite du sujet et une esthétique réaliste, qui cherche à montrer et à choquer (*Rojo amanecer*, *Nomás que salgamos...*).

1. La modernité théâtrale pourrait en effet se résumer à un processus de métissage des genres constant, et cette « impureté » n'a donc rien de proprement original. Ces pièces sont bien un produit de leur temps.

2. Respectivement, *Sólo sí, sólo mí, mejor hasta mañana* et *Me enseñaste a querer*.

— Les pièces « à partir de 1968 », où le message critique est double. Les événements de 1968 servent en effet de prétexte, de catalyseur d'un discours critique (*Conmemorantes*), souvent articulé à travers des formes génériques plus complexes (*Me enseñaste a querer, 68 : las heridas y los recuerdos...*).

Au-delà de l'hétérogénéité qui semblait tout d'abord prévaloir, nous distinguons donc une évolution de la thématique, qui s'effectue parallèlement à une évolution des techniques dramatiques. Doit-on voir, à travers ce glissement solidaire entre fond et forme, une simple évolution de la thématique, liée à des conditions d'émergence du discours de plus en plus favorables à son essor ? Ou bien, ces conditions de possibilité du discours laissent-elles entrevoir la genèse d'un sous-genre dans la production théâtrale mexicaine contemporaine ?

Un statut à définir

Cette dénomination, « teatro del 68 » est, sauf erreur, une création de Felipe Galván et date donc officiellement de 1998, date de genèse de l'anthologie. Cette dénomination n'est pas sans conséquence sur l'appréciation des pièces, étant donné que son statut de paratexte lui fait jouer un rôle homogénéisateur, qui garantit la cohérence de l'anthologie, implique une orientation de lecture des pièces, crée des liens intertextuels... Mais peut-on pour autant alléguer que le « teatro del 68 » constitue un sous-genre théâtral ?

Référons-nous d'abord aux notes introductives de Felipe Galván à l'anthologie qu'il a lui-même constituée. Celui-ci qualifie le « teatro del 68 », terme qu'il a sinon inventé, du moins utilisé officiellement pour la première fois, de thématique, et n'hésite pas à la qualifier de « *rica y veta viva para la dramaturgia mexicana*¹ ». En effet, pour lui, le « teatro del 68 » représente une sorte d'aboutissement du « *realismo con perspectiva social, cercano al género didáctico*² » tel que l'a défini Rodolfo Usigli, c'est-à-dire, selon sa célèbre formule, « *[un] teatro visto cotidianamente, a través del ojo de una cerradura, el que México necesita [...] un teatro realista que corresponda a la realidad de México, que permita al mexicano verse en el espejo*³. »

Il précise que « *la teoría y varios años de práctica estaban en la mesa, [pero que] faltaba el elemento de la realidad mexicana que tuviera la trascendencia suficiente como para impactar y pegar a los creadores al ojo de la*

1. Felipe Galván, *op. cit.*, p. 8.

2. *Ibid.*, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 7. C'est moi qui souligne.

*cerradura*¹. » Le « teatro del 68 » est donc pour lui la manifestation d'une nouvelle relation entre théâtre et histoire. Mais il ne constitue guère un sous-genre, dans la mesure où il n'aurait mené à aucune innovation formelle particulière.

Jacqueline Bixler, dans un article éclairant sur l'anthologie de Felipe Galván², commence par établir une liste des traits communs, ou similarités, existant entre les 13 pièces. Certaines de ces similarités sont de nature thématique : la plupart des pièces focalisent effectivement sur le massacre du 2 octobre, sur les thèmes de la famille, l'amour chez les jeunes, les conflits de génération ou la perte de l'innocence et des idéaux. D'autres sont de nature formelle : la structure fragmentée de certaines pièces permet de mêler passé et présent, histoire et fiction³...

Il s'agit bien de similarités à la fois techniques et thématiques. Cela nous autorise-t-il à penser que le « teatro del 68 » serait plus qu'une thématique, et pourquoi pas, une forme générique autonome ? Assurément non. En effet, comme le rappelle avec justesse Haus Robert Jauss, « Ce qui organise l'aspect particulier ou la structure autonome d'un genre littéraire apparaît dans un ensemble de caractéristiques et de procédés dont quelques-uns dominant et peuvent être décrits dans leur fonction, indice d'un système⁴. » Or, ces similitudes ne peuvent déterminer la structure des pièces étudiées, ni en dépasser le caractère hétérogène que nous avons mis en évidence précédemment.

Mais surtout, comment pouvons-nous déterminer la nature du « teatro del 68 » alors que nous n'avons connaissance que d'une infime partie de ce que représente apparemment la production théâtrale relative aux événements étudiants de 1968 ?

En effet, l'anthologie constituée par Felipe Galván est le fruit d'une sélection dont il conviendrait d'éclaircir les critères, dans la mesure où elle n'intègre guère toute une série de textes, connus et reconnus, dont Felipe Galván dresse une liste non-exhaustive dans son introduction⁵. De plus, ce dernier prend bien soin de préciser que « *el teatro del 68 es un corpus vasto e inacabado, amplio, definidor. En nuestros días se continua*

1. *Ibid.*, p. 8.

2. Article non référencé intitulé « Re-membering the past : Memory-theatre and Tlatelolco. »

3. « A focus on the movement of 68 and its tragic climax ; a fragmented mixture of past and present, history and fiction ; an emphasis on the family as a microcosm of the state ; the integration of music, poetry, slogans, and official discourse from the 60s ; and a thematic focus on youthful love, generation conflict, and the loss of innocence and ideals. »

4. « Littérature médiévale et théorie des genres » in *Théorie des genres*, Ouvrage collectif, Ed. du Seuil, 1986, p. 45-46. C'est moi qui souligne.

5. On pensera notamment à *Todos los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes et *Buenos días !, señor presidente*, de Rodolfo Usigli. Cf., Felipe Galván, *op. cit.*, p. 8.

escribiendo sobre el tema, pese a que la producción es enorme ». Nous avons donc affaire à une matière en plein processus d'élaboration, d'où découle une difficulté supplémentaire d'appréciation.

Cette difficulté méthodologique se voit accentuée par d'autres données, inhérentes à notre objet d'étude : le caractère non-commercial de ce « type » de théâtre rend difficile voire impossible, l'accès à certaines œuvres ; comme l'affirme l'anthologue, « *localizados en ediciones perdidas hay textos que saltan en librerías de viejo y bibliotecas particulares*¹ ». En outre, le théâtre contemporain rend difficile toute distinction générique ou sous-générique classique, c'est-à-dire, arrêtée selon des règles académiques qui semblent immuables.

Or, si en termes stricts, le « teatro del 68 » n'est pas, jusqu'à présent, un sous-genre, il est néanmoins possible de se demander s'il ne l'est pas potentiellement. Les expressions artistiques liées aux événements étudiants de 1968 au Mexique ne concernent évidemment pas que le genre théâtral. Ainsi, 1998, trentenaire des faits qui nous occupent, a-t-il vu émerger une anthologie de textes narratifs sur le sujet. Mais le titre est éloquent : il ne s'agit pas de « *narración del 68* », mais d'une littérature de protestation oscillant *entre el silencio y la disidencia*². De plus, le fait que Fernando Del Paso introduise, en 1977, le genre théâtral au chapitre 24 de son roman *Palinuro de México*³, pour traiter des faits de 1968, nous semble significatif du haut potentiel de théâtralité, plus que de littéarité, peut-être, dont ces événements historiques sont porteurs. Jacqueline Bixler met en effet en exergue la théâtralité inhérente aux événements de 1968, qui découle, selon elle, de la situation tragique de vies qu'on a détruites, de l'intensité émotionnelle que mettent en jeu les conflits politiques et moraux entre pouvoir central et marginalité, entre parents et enfants, ainsi que de la farce pathétique (*sic*) jouée par le gouvernement dans sa tentative de justification et enfin de couverture de ses actes⁴.

Ce lien privilégié entre le genre théâtral et les événements de 1968 n'étonne pas outre mesure, par le fait que le théâtre est étroitement lié à l'Histoire, à la Cité, et cela depuis ses origines. Mais, s'agit-il pour autant d'un théâtre dit de circonstance, ou encore d'un théâtre « historique » ? Et comment la critique classera-t-elle le théâtre de 1968 ? Peut-


1. *Ibid.*, p. 8.

2. Ivonne Gutierrez (Ed.), *Entre el silencio y la estridencia, la protesta literaria del 68*, México, Ed. Aldus, 1998.

3. Del Paso, Fernando, *Palinuro de México*, Madrid, Mundadori, 1986.

4. « [...] the inherent theatricality of 1968 : the tragedy of lives cut short ; the emotional intensity of moral and political conflicts between center and margins, parents and children ; and finally, the pathetic farce staged by the government in its attempt to justify and ultimately cover up the slaughter. »

être l'ignorera-t-elle, tout comme l'histoire officielle mexicaine a ignoré les faits sanglants de 1968. Il n'empêche que ce théâtre est bel et bien vivant ; en marge des productions commerciales, il est joué aujourd'hui essentiellement dans les milieux étudiants. Mais ce théâtre, encore inclassable (mais peut-être est-ce là, finalement, sa véritable raison d'être), tombé dans la machine éditoriale, a fait l'effet d'un « pavé dans la mare ». Cet acte de reconnaissance officiel qu'est l'anthologie de Felipe Galván, est aussi l'acte de naissance du théâtre de 1968.



Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 4^e trimestre 2005

