



L'image à la lettre

Jean Antoine Diaz

► To cite this version:

| Jean Antoine Diaz. L'image à la lettre. Iris, 262 p., 2007, IRIS, 978-2-84269-814-0. hal-03172292

HAL Id: hal-03172292

<https://hal.science/hal-03172292>

Submitted on 23 Mar 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.

IRIS

La revue de l'IREC

(Institut de recherche études culturelles)

L'image à la lettre

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

IRIS

Directeur de la publication

Jean-Antoine Diaz

Comité de rédaction

Sophie Sarrazin
Magali Dumousseau-Lesquer
Catherine Berthet-Cahuzac
Vincent Parello
Michel Boeglin

Comité scientifique de lecture

Milagros Ezquerro	Paris
Jesus Gonzalez Requena	Madrid
Gaston Lillo	Ottawa
Henri Boyer	Montpellier
Michèle Soriano	Toulouse
Blanca Cardenas	Morelia
Chicharro Chamorro	Grenade
Augusto Escobar	Montréal
Jeanne Raimond	Nîmes

Dessin de couverture : Alain Cazottes

Sommaire

Préambule	7
-----------	---

L'image

Jean-Antoine DIAZ	
<i>Dali et le corps du délire : le rejet de l'abstraction</i>	11
Guadalupe MEJÍA NÚÑEZ	
<i>El rito del sacrificio en Nuestros dioses, texto pictórico de Saturnino Herrán</i>	25
Magali DUMOUSSEAU-LESQUER	
<i>La Ardilla Roja de Julio Medem (1993) : Amnésie identitaire volontaire et réactualisation du mythe de l'éternel retour</i>	33
Monique CARCAUD-MACAIRE	
<i>Rythme et lumière dans El Sol del Membrillo</i>	45
Catherine BERTHET-CAHUZAC	
<i>El cotejo de los intertextos musicales en Dedicatoria de Jaime Chávarri</i>	55
Catherine BERTHET-CAHUZAC	
<i>La subversión del discurso conmemorativo en El desencanto de Jaime Chávarri</i>	77
Bernard GILLE	
<i>Lenteurs assassines du temps</i>	99
Jean TENA	
<i>De la scène a l'écran : Las bicicletas son para el verano (Avec, en filigrane, Marcel, toujours présent)</i>	141

L'image à la lettre

Juan Fernando TABORDA SÁNCHEZ

*Los ensayos literarios de Juan Goytisolo : crítica radical
Su trasfondo histórico*

153

Hubert PÖPPEL

*Las imágenes y los estereotipos de la Argentina en dos
novelas españolas : Carlota Fainberg y Quinteto de
Buenos Aires*

171

Jesús MONTOYA JUÁREZ

*Realismo y ciencia ficción en la ecología mediática : el
simulacro de las imágenes en la literatura de Edmundo
Paz Soldán*

187

Oscar R. LÓPEZ

« El Pájaro » (Paz) : o de la flecha histórica, herida en el instante

201

Travaux recherches

Flore DELATOUCHE

*Les Espagnols à Montpellier : 13 œuvres du Musée
Fabre acquisition, description, attribution*

219

Table des figures

265

Préambule

L'image est considérée ici tant dans le sens iconographique de la peinture ou de l'œuvre cinématographique que dans celui de l'imaginaire tel que le texte peut le produire : clichés, stéréotypes, visions critiques ou spirituelles. À chacune de ces deux acceptions est consacrée une partie de ce numéro. Ensuite, nous offrons un compte rendu sur les peintres espagnols présents par certaines œuvres au Musée Fabre de Montpellier qui ouvre à nouveau ses portes.

Dans une première partie, Guadalupe Mejia interroge une œuvre du peintre mexicain contemporain Saturnino Herrán pour tenter de dégager comment un tableau peut élaborer l'image d'une identité nationale à partir de deux cultures différentes en passant par le syncrétisme religieux. Magali Dumousseau-Lesquer étudie un film de Julio Medem pour dégager les conditions culturelles de la mémoire et d'un possible accès à l'histoire dans l'Espagne contemporaine. Monique Carcaud-Macaire s'intéresse à une œuvre de Victor Erice afin de repérer les procédés d'un film sur l'art qui évoque la création comme capture de la lumière dans le cadre d'une culture méditerranéenne. Catherine Berthet-Cahuzac s'attache à étudier les possibilités du montage pour montrer comment le cinéaste espagnol Chavarri parvient par l'image à évoquer la complexité de situations, de relations, au sein de la famille. Bernard Gille constate ce déclin de la figure paternelle en étudiant l'interaction entre film et musique. Jean Tena étudie ce thème en terme de désenchantement culturel dans le cinéma de Chávarri.

Dans une seconde partie, Juan Fernando Taborda étudie les œuvres de Juan Goytisolo où celui-ci recourt à la fois au roman et à l'essai pour élaborer une vision critique de l'Espagne afin de tenter d'inscrire son pays dans une culture moderne. Hubert Pöppel considère deux romans espagnols contemporains pour montrer comment ce genre littéraire peut traiter les images et les stéréotypes dont on affuble l'Argentine afin d'offrir au lecteur une perception

de la réalité faite à la fois de distance et d'empathie. Jesús Montoya s'intéresse au travail du romancier bolivien Edmundo Paz Soldán qui évoque le monde actuel dominé par la culture de masse et les technologies de la communication audiovisuelle pour tenter de faire face à la question du comment vivre dans un univers régi par l'image. Oscar R. López suit cette même veine existentialiste chez Octavio Paz qui, dans son poème « El pájaro », recours à l'image de l'oiseau pour élaborer une vision spirituelle et remettre ainsi en cause la religion du progrès dans l'impasse de laquelle se trouve l'homme contemporain héritier problématique des Lumières.

La question qui sous-tend ce numéro est donc la suivante : quelles images ou quel rapport à l'imaginaire pour que l'homme puisse poursuivre l'aventure de la culture ?

L'image

Dali et le corps du délire : le rejet de l'abstraction

Jean-Antoine DIAZ

Université Paul-Valéry, Montpellier III

« libérer les petites choses »

S. Dali

Le corps propre, comme image au miroir, constitue un premier objet. La tradition picturale occidentale a amplement travaillé cet objet princeps en quoi un corps peut consister à être le corps de l'Autre. Enfants Jésus, corps supplicié du Christ, anges annonciateurs du comble de la virginité, nymphes renaissantes au paravent de la mythologie, puis scandale de la nudité profane à l'ère bourgeoise : *Olympia* et *Le déjeuner sur l'herbe* (1863).

Nous essaierons de voir comment Salvador Dalí, partant de l'héritage de l'impressionnisme parvient à faire du corps la forme qui lie érotisme et surréalisme. Ce qui ne va pas sans une entreprise iconoclaste.

Ensuite nous considérerons la limite que le choix de l'image du corps fixe à cette entreprise critique en évoquant dans quelles conditions ce choix est associé au rejet de l'abstraction et donc à une certaine conception de l'objet de la peinture.

Les peintures de Salvador Dalí constituent l'une des œuvres marquantes du ^{xx}e siècle. Non seulement le peintre catalan s'est très tôt intéressé au portrait mais il a dans le même temps combattu l'abstraction. Ses tableaux présentent donc l'intérêt supplémentaire d'un parti pris esthétique selon lequel la représentation du corps est étroitement liée à la question de l'objet. Quel est l'objet de l'art dans sa relation au corps ?

Nous essaierons de répondre à cette question dans le cas de Dalí en proposant une étude de ses œuvres de jeunesse et de celles qui

le font accéder à la maturité : des autoportraits de 1921 à la *Métamorphose de Narcisse* (1937) en passant par *Petites cendres* (1928) ou *l'Angélus architectonique de Millet* (1933).

Les premières œuvres marquantes de Salvador Dalí sont des portraits parmi lesquels se détachent des autoportraits. Nous sommes en 1920. L'artiste a 16 ans. Il travaille à se poser comme tel. L'adolescent se compose une image au miroir, cherche à impressionner le regard des autres, de l'Autre social en jouant à l'artiste anarchiste. De cette chasse au regard, il fait œuvre. C'est d'abord *Autoportrait au cou de Raphaël* (1920-1921) par lequel le jeune Salvador se présente à un public beaucoup plus large que celui de Figueres : les artistes et les amateurs d'art. La tête de l'adolescent se situe au centre du tableau, dressée, de trois-quart, au bout d'un long cou. Les cheveux sont longs « comme ceux d'une jeune fille » mais de longues pattes, qui lui valurent le surnom de « Señor Patillas », encadrent le visage. Les sourcils sont soulignés en arcs amples. Les lèvres sont d'un rouge soutenu. Le contraste entre maquillage et pattes signale le caractère sexué du corps comme étant une question donnant lieu à une composition. Le tableau semble composer un personnage extrait de l'image au miroir. Entre le miroir et le tableau, s'établit une fiction de l'image autour du regard que l'adolescent pose sur lui-même. Le corps n'est ici représenté que par le cou et la tête, évoquant cette réduction.

Ce portrait se détache sur le fond de la paisible baie de Port Lligat suggérant que l'artiste en son image apparaît avec son monde. Il est le sujet artiste se détachant sur fond d'un objet primordial. La facture est impressionniste. Les tons sont quasiment fauves, qui assortissent le visage au paysage du fond, avec des tons plus chauds pour celui-ci. Cependant si l'on prête attention, ce qui se trouve au centre du tableau, c'est le regard. Le regard du jeune Salvador fixé sur le spectateur comme le regard mélancolique de Raphaël en son autoportrait de 1506. L'image de l'adolescent artiste nous regarde signalant le regard que nous portons sur le portrait. Ainsi le corps en tant qu'il est lié à l'image, fût-elle une représentation partielle, met en cause le regard. Il est vrai que le corps n'apparaîtra jamais en son entier, il présente un objet du désir en son incomplétude même. D'autre part, le corps apparaît en sa représentation comme marqué par le signifiant. Dans le cas de ce premier autoportrait, mis à part les longs cheveux et les sourcils, le titre porte référence à Raphaël,

c'est-à-dire à l'histoire de la peinture et à la mélancolie. Autant dire que par ce portrait, l'artiste se présente physiquement en se reven-quant d'un maître mais aussi d'une identification imaginaire.

Ensuite Dalí est étudiant à Madrid de la Academia de San Fernando. Dans sa chambre de la Residencia de Estudiantes, il se livre en solitaire à des gammes cubistes. Il produit des autoportraits en particulier *Autoportrait à « l'Humanité »* et *Autoportrait cubiste* (1923). Le style cubiste, inspiré de Juan Gris, favorise et accentue l'analyse du corps en facettes, en parties, ce qui a pour conséquence qu'il ne se détache plus clairement du fond. Il semble être un objet parmi d'autres en prise au miroitement du regard. Seule exception, le visage où cependant les traits ont disparu. Ne subsiste que le regard réduit à deux taches en amandes sous l'arc ample des fameux sourcils encadrés par les pattes et la chevelure noire. Avec l'analyse cubiste, qui vaut non pas décomposition mais insistance sur la composition, s'opère une réduction à l'essentiel. L'être, ou l'identité si l'on veut, de l'artiste semble attaché à ces parties du corps privilégiées par le signifiant. En effet cette découpe opérée par le signifiant est suggérée à présent dans le tableau lui-même où apparaissent des fragments de titres de périodes de l'époque comme *La Publicitat* ou *L'Humanité*. Ce sont là des essais qui pointent vers une esthétique du fragment et du collage. En effet, à cette époque Dali peut encore peindre un tableau de facture quasi pointilliste comme *L'enfant malade (Autoportrait à Cadaqués)*. Point commun cependant, le nez s'est estompé. Le regard mélancolique subsiste, rémanent, évoquant un deuil. Il est même dissymétrique dans *Autoportrait cubiste*, un œil blanc, un œil noir suggérant une schize.

La rencontre avec García Lorca va imprimer une préoccupation plus clairement érotique et amoureuse au travail d'un Dali qui jusqu'alors s'essayait à différents styles sous l'influence de Juan Gris ou de Giorgio Morandi. Dans un premier temps, le peintre se réfugie dans un purisme par lequel il cultive un cubisme apaisé. De retour à Cadaqués, il va réaliser des tableaux qui, entre 1923 et 1926, montrent des corps sculptés en référence à l'esthétique antique. Cette sorte de classicisme contemporain évoque des Vénus, s'illustre dans des portraits d'Ana María, sœur de Dali, ou d'amis comme Buñuel. Cependant la représentation du corps féminin, corps de l'Autre, met en valeur les qualités callipyges du modèle.

Personnage à une fenêtre, *Venus y Cupidillas* (1925) et *Jeune fille de l'Ampurdán* (1926) continuent à témoigner d'un corps qui découpe le signifiant : le dos, les reins, les fesses.

Début 1927, Dalí termine un tableau intitulé *Composition aux trois figures* qui se veut le point achevé de ce purisme. L'artiste y est représenté en saint Sébastien émergeant nu du flot qui cependant fait office de cache-sexe. Le corps du saint correspond à celui d'une sorte de statue vivante, marin qui brandit un parchemin en se tenant à égale distance de deux personnages féminins allégoriques : la sensualité et la science. Ce corps statufié du martyr exprime la volonté de rester impassible face aux tentations, dans une position d'équilibre. Cependant, déjà pointent dans l'avant-bras les veines qui évoquent la tension que le désir imprime à la chair. Le corps de l'artiste apparaît ainsi comme corps affecté par le signifiant tout comme celui de saint Sébastien avait été percé de flèches. D'ailleurs, de multiples cupidons accompagnent Vénus dans la mythologie dalinienne de ces années là. Ce travail ébauche une érotique dont l'objet est un corps qui témoigne tel celui d'un martyr.

Dès cette même année 1927, cet idéal d'un art objectif symbolisé par saint Sébastien va voler en éclat. Le corps marqué du signifiant va s'avérer corps morcelé, amputé, appareillé. C'est l'image au miroir qui se brise pour laisser place à une représentation du corps comme montage ouvrant sur un hors-sens et mettant en cause le regard. *Saint Sébastien à la tête de sole* est un dessin dont Dalí illustre un texte consacré à célébrer le saint martyr. Le titre évoque un des surnoms dont le peintre aimait affubler Lorca. L'œuvre montre un corps stratifié dont la tête a été remplacée par une sole, queue vers le haut, dont le bras gauche a été amputé, dont les jambes n'ont pas d'extrémités représentées, dont le sexe a une apparence schématique et incertaine, dont le cœur est une plaie sangui-nolente menacée par un essaim de flèches, dont l'avant-bras droit tumescent est irrigué de manière spectaculaire. S'impose alors une vision du corps en proie au signifiant et au désir de l'Autre dont il semble être le martyr, et aussi bien le témoin. Ainsi se confirme la mise en place d'une érotique associée étroitement à une tentative de représenter ce qui échappe à la raison et dont le corps est le lieu. Ainsi s'annonce ce qui fera l'essentiel de l'apport de Dalí au surréalisme.

Cette vision du corps appareillé devient explicite avec une autre

œuvre de 1927 intitulée précisément *Appareil et main*. Tel un monument chancelant érigé à l'onanisme, un mannequin hérité de la peinture métaphysique de Chirico se dresse sur ses béquilles, couronné par une main rouge turgescente veinée de bleu, sous le regard d'une baigneuse impassible. Le corps s'avère être un montage déconcertant et précaire, voué au désir et à la mort. Tel celui de l'âne pourri qui apparaît dès 1926. Dans un tourbillon de bleu qui emporte une bribe de corps féminin, objet du désir. S'en est fini de l'équilibre, de l'harmonie, de la totalité et du sens. L'idéal néo-classique du purisme est brisé. Place au fragment introduit par le cubisme que Dalí pratique encore à l'occasion en 1926. S'initie une représentation paradoxale du corps dans la mesure où elle correspond à une image iconoclaste. Comment faire image de ce corps auquel la totalité échappe ? Telle est l'entreprise de Dalí à ce moment là. Il s'agit de peindre un corps divisé par la jouissance. Un corps du délire dans le sens où sa représentation signifie une tentative de répondre à l'impossible de ce que Dalí lui-même appellera l'énigme du désir en intitulant un tableau de 1929. Dans le sens où le délire vaut interprétation.

C'est ce dont témoigne une œuvre de 1928, *Petites cendres*, dont le style s'apparente au langage du rêve par le recours à une sorte de rébus. Un corps semble flotter dans l'azur, réduit à l'état d'embryon ou de moignon. Il est un reste, un tronc parasité en des zones enflammées par le désir, harcelées par des volatiles. Il a perdu la tête (c'est le cas de le dire) qui gît comme dans le sommeil du rêve, divisée entre deux tons, deux éléments, entre ciel et terre. Mais il en est une autre qui lui fait face, les yeux écarquillés, la face rougie par la lubricité, hantée par une poitrine de femme, menacée de mort comme l'âne à la dentition de cadavre. Des seins disséminés semblent des regards. Une pyramide en haut à gauche du tableau pointée par un doigt flottant suggère que l'artiste cherche par son œuvre, à établir l'équation picturale du désir. L'absence de représentation du sexe anatomique suggère un irréprésentable soit ce point de bascule où celui qui cherche pour résoudre l'énigme se retrouve regardé par ce qui cause son désir : les seins. Point où il se retrouve face à un impossible, face au réel qui cause sa vocation de peintre et dont il tend à faire, en chaque tableau, une sorte d'équation ou de formule. Face à l'abstraction, il s'agirait ici d'un réalisme non illustratif comme chez Bacon.

Avec *Baigneur* et *Baigneuse* (série initiée par *Désirs inassouvis*) se confirme la rupture entamée par les deux œuvres précédentes en ce qui concerne la représentation du corps. Traité par le procédé de l'anamorphose celui-ci apparaît désormais gonflé par le désir, réduit à une série d'objet partiels gisant sur la grève comme des résidus. Le corps se réduit à ses parties sollicitées par le fantasme et par une jouissance prélevée sur le corps propre. Tel ce sein gorgé de sang qui semble dégouliner sur une poitrine et que l'on retrouve dans *La mémoire de la femme enfant* (1932). Telle cette main hypertrophiée alors que la tête n'est plus qu'une sorte de minuscule rondelette frappée du sceau de la mort.

Fin 1928, cette impossibilité à figurer la cause du désir autrement que par le morcellement et l'anamorphose va conduire Dalí aux confins de l'abstraction comme l'illustre le tableau intitulé *Quatre femmes de pêcheurs de Cadaqués*. Une œuvre où la figuration du vivant approche le pur symbole à la manière de Hans Arp, membre du groupe surréaliste. Mais Salvador ne renonce pas, il se considère même comme voué au salut de la tradition picturale occidentale, fort de la signification de son prénom. Il entame un véritable combat contre l'abstraction. Le corps restera dans son œuvre un objet privilégié de la représentation, comme dans celle d'un créateur de mode voué à couvrir d'un voile le vide de la jouissance. La méthode que Dalí suivra dans cette confrontation avec l'impossible réel sera la paranoïa critique qui laisse apercevoir chaque œuvre comme création du délire. Face à l'énigme absolue du désir qui anime le corps, l'artiste peint simplement ce qu'il trouve à l'occasion. Tel Éros, il est fils de Poros et de Pénia. Dans son dénuement, il recourt à l'opportunité. C'est ce qu'il pratiquait déjà, enfant, en contemplant les taches de moisissures au plafond de la salle de classe qui semblait le provoquer à interpréter leur forme au cours de longues rêveries. Tournant le dos à l'abstraction, l'artiste se voue à peindre ce qui fait tache, le point aveugle dans le tableau : le regard. L'objet de la peinture n'est pas l'image qu'offre la représentation mais se trouve conforté dans ce que le tableau montre, dans ce qu'il donne à voir. En rejetant l'abstraction, l'artiste poursuit le mystère des choses vues, le mystère du monde, fût-il mental. Il se consacre à réinventer la réalité pour en chiffrer l'essentiel en un tableau. Soit l'œuvre comme nouage de l'apparence et de ce qui la sous-tend.

Cet essentiel de la réalité, Dalí va continuer à le poursuivre en rejoignant le surréalisme. Reste à savoir si la surréalité qu'il cherche à peindre correspond ou non au point sublime évoqué par André Breton. Pour le jeune peintre catalan, la surréalité c'est ce qui à la fois mine et soutient la réalité. Donc Dalí fait scandale y compris parmi les surréalistes. Il cherche à peindre ce qui cloche, ce qui dérange, ce qui fait retour après avoir été rejeté à la marge. Il peint des corps découpés par la marque de la jouissance et du désir. Ainsi le scandale vient dès le premier contact avec les surréalistes, avec un tableau intitulé *Le jeu lugubre* (1929) où apparaissent la tête d'un rêveur, celle du *Grand Masturbateur* de la même année, dans un halo onirique, la main hypertrophiée d'une statue, des fesses d'un rouge incandescent, le caleçon souillé d'un personnage à barbe. À tel point que Gala Eluard fut chargée de sonder Dalí sur d'éventuelles tendances coprophiles. Le corps partiellement anamorphosé devient métaphore du désir. Ainsi, toujours en 1929, *Les premiers jours du printemps* est un tableau qui présente au premier plan un couple. L'homme barbu, bâillonné, agenouillé, en costume gris impeccable, les mains déformées en lambeaux bariolés, montre un anus et un vagin. Sa tête est penchée vers la femme dont les seins percent du chemisier. Celle-ci porte une cravate écarlate qui rejoint son sexe au cou. Sa tête a l'aspect d'un grand orifice cerné de poils d'où s'envole un essaim de moucherons.

La tête précisément, déjà au centre des premiers autoportraits, va devenir l'objet privilégié de la représentation par l'anamorphose. Cette tête du rêveur yeux clos, découpée en objet partiel dès 1929 avec *Le miel est plus doux que le sang*, va se retrouver en 1929 anamorphosée dans *Le jeu lugubre*, le *Portrait de Paul Eluard*, *Le grand Masturbateur* et *L'énigme du désir* et encore en 1931 avec *Persistance de la mémoire* assimilée aux montres molles ou en 1934 avec *Crâne atmosphérique sodomisant un piano à queue*. Nous dirons que le corps du désir, objet d'une métonymie céphalique, se découpe sur le réel de la chair. Ce qui opère le découpage du corps, c'est le signifiant du désir qui fait que telle partie singularisée gonfle de manière hypertrophiée pour dire un excès ou semble évanouie comme montre molle. L'anamorphose du corps morcelé est convoquée pour dire un point de réel qui fait tache et autour duquel se noue la vie, la jouissance, le rêve, la mort.

Ainsi avec *l'énigme du désir* (1929), la tête du rêveur, apparue dès

Le miel est plus doux que le sang (1926), se présente artistiquement connectée, par des volutes architecturales dignes de Gaudí, à un corps. Ce corps du rêveur, ou corps du désirant, a l'aspect alvéolé et perforé des formations rocheuses que Dalí avait tant contemplées au Cap Creus. Il a l'aspect d'un escargot antédiluvien. Yeux et boucles clos, le rêveur exhibe un corps qui porte la marque, en de multiples alvéoles, du signifiant « ma mère ». Par l'un des deux trous que porte le corps-carapace, s'aperçoit sur la ligne d'horizon un buste de femme nue dans une sorte de niche. Le corps du rêveur est donc marqué d'une perte qui renvoie à l'horizon d'un objet primordial. Au premier plan à droite, gît une pierre blanche qui semble faire contrepoint au buste lointain mais aussi à un groupe qui derrière la tête du rêveur évoque l'amour-haine entre père et fils. Ce que le signifiant vaut de perte au corps semble se réduire à un rien sur une grève, à une marque.

Le corps du rêveur semble prendre en charge ce que le sujet endormi ne saurait dire et c'est cela que l'artiste peint. Un corps hameçonné comme dans *Le Grand Masturbateur*, en proie aux fourmillements, aux efflorescences, aux perforations, aux excroissances, à l'image de la gueule de fauve de *L'énigme du désir*. Si l'on peut parler de sujet, c'est dans le sens où un corps est sujet au bourgeonnement de certaines de ses parties qui semblent échapper à tout contrôle. À tel point que ces parties hystérisées doivent être soutenues par des béquilles : la fesse droite dans *L'énigme de Guillaume Tell* (1933), le coude et le pied dans *Méditation de la harpe* (1932-1934), la tête dans *La harpe invisible, fine et moyenne* (1932). Il s'agit d'un processus métaphorique qui évoque un corps dont les parties sont comme un instrument dont on joue (tocar en espagnol) et dont la mélodie ne peut être représentée que par l'anamorphose soit une forme de monstre. Peindre le corps du désir équivaut ici à montrer l'excès d'un corps décapité comme dans *Le spectre du sex-appeal* (1934), d'un corps radiographié. Le reste de l'opération semble être le regard du petit Salvador vêtu d'un costume de marin. Comment représenter ce qui échappe à la représentation ? Telle est la question. Question devant laquelle Dalí ne recule pas puisqu'il va toujours cultiver une peinture figurative. La figuration, et en particulier celle du corps, vient servir de matériel imaginant à partir duquel tenter de suggérer ce qui échappe à la conscience, à la raison, à la représentation. C'est la distorsion elle-même qui

fait sens. En fin de compte, Dalí propose des images et l'on sait à quel point les images ont fait l'objet de débats et de controverses au cours des siècles et en particulier pour les religions du Livre. Mais il présente des images démarquées, décalées, dérangementes, qui font scandale parce qu'elles tendent à suggérer ce qui à la fois sous-tend et mine les représentations convenues et donc la fonction de l'art elle-même.

Dans la période que nous considérons, les images n'ont pas un caractère directement religieux malgré les variations sur *L'Angélus* (1859) de Millet. Jusqu'en 1951, le corps du supplicié n'est pas celui du Christ ni même celui de *La tentation de Saint Antoine* (1946). Le corps du supplicié, c'est le corps morcelé, tendu et distendu par cela même qui l'anime et qui fait énigme. Terme que Dalí reprend volontiers pour intituler ses œuvres. Le corps qu'il représente est, tel un théâtre, le lieu d'un drame. Les tableaux eux-mêmes ont un caractère théâtral. Il s'agit de représenter ce qui arrive au corps au titre d'un événement. Comme lieu, comme espace, ce corps morcelé peut aussi bien être représenté comme un meuble, voire un lieu de vie. C'est le cas de *Visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement surréaliste* (1934-1935). L'objet de la peinture s'impose alors comme étant ce morceau, ce lambeau, ce résidu qui résulte d'une opération de découpe par le signifiant. Telle ou telle partie du corps se trouve détachée, privilégiée au registre de la jouissance.

Dès 1934, le corps peut faire fonction de meuble comme dans *Le spectre de Vermeer de Delft pouvant être utilisé comme table*. Le corps meuble comprend éventuellement un ou des tiroirs comme un bureau ou une commode. À chaque fois, le tiroir est placé à un endroit du corps qui se trouve ainsi découpé comme partie pouvant faire usage, pouvant donc donner lieu à une jouissance. Ça peut être le regard à partir des yeux comme dans *Harpe invisible* (1934) ou dans *Femme-tiroir* (1936) ou pour la carte d'invitation à la rétrospective Dalí à la Lefèvre Gallery de Londres (1936). Ça peut être la poitrine dans le cas de la couverture du N° 8 de la revue *Minotaure* (1936) ou la poitrine et l'abdomen pour *Le cabinet anthropomorphique* (1936) et *La Vénus de Milo aux tiroirs* (1936). Dans le cas de *Girafe en feu* (1936-1937), c'est la poitrine et la cuisse qui se trouvent investies de cette valeur d'usage. Le tableau lui-même pouvant ensuite relever de la valeur d'échange.

En outre, le tiroir suggère que l'objet ainsi découpé dans le corps

est un objet que l'on désirerait voir, un objet réputé être situé là mais qui n'est pas un objet évident. En effet, un tiroir est fait pour être tiré, comme le nom l'indique, par quelqu'un en quête d'un objet supposé être là. Or les œuvres se contentent de placer des tiroirs entrouverts comme autant de pièges à regard. Donc sous couvert d'évoquer un objet non évident, c'est-à-dire un objet non-objet, celui du désir qui peut être suscité par une poitrine, une cuisse ou des fesses comme dans *Poésie d'Amérique* (1943), ces œuvres célèbrent la peinture comme art qui consiste à attirer et capturer le regard. Celui de l'artiste qui peint et celui du public qui accourt aux expositions.

Nous voyons donc que l'image et en particulier l'image du corps fait fonction de référence pour l'artiste qui cherche à représenter son monde, la manière dont il voit. Avec *Couple aux têtes pleines de nuages* (1936), le monde, un paysage de Port Lligat se voit découpé par le profil de deux bustes. Le tableau lui-même devient bout de corps qui découpe le monde.

Le regard s'avère comme véritable objet de la peinture également dans le fait que Dalí consacre régulièrement des œuvres à peindre des images doubles ou triples, voire des métamorphoses. Ces œuvres signalent la préoccupation fondamentale de l'artiste qui consistait à tenter de suspendre l'apparition même des objets et des formes, c'est-à-dire saisir la schize de l'œil et du regard. Dès 1929, il peint *L'homme invisible* qui évoque la forme du corps comme se détachant/se confondant avec les objets hétéroclites qui le composent. Ces éléments composants/leurrants peuvent être d'autres corps comme dans *Marché d'esclaves avec apparition du buste invisible de Voltaire* (1940). Cet aspect leurrant confirme qu'il s'agit de représenter à partir de l'image du corps, un objet qui ne relève que de l'apparence. L'artiste n'est pas phénoménologue, c'est en peignant qu'il tend un piège au regard. Il n'y a pas d'au-delà au tableau. L'artiste ne renfloue pas la métaphysique. Lorsque Dalí peint l'horreur de la guerre, il représente l'infini d'un regard vide (*Visage de la guerre, 1940-41*).

Lorsque seize ans après *L'autoportrait au cou de Raphaël* (1920-21), Dalí réalise *La métamorphose de Narcisse* (1937), le miroir des eaux est passé dans le tableau et il ne s'agit plus directement d'un autoportrait. L'artiste a recours à la mythologie. C'est le tableau qu'il montra à Freud à Londres en juillet 1938. Ce tableau repré-

sente une sorte de ponctuation qui met fin à toute une période durant laquelle Dalí aura tenté de peindre l'énigme de l'apparition des formes et donc la prolifération des interprétations superposées dans une même œuvre. La métamorphose de Narcisse signifie une véritable conversion qui permet à l'éphèbe, représenté nu de dos dans une sorte de partie d'échec au fond à droite, d'échapper à la capture de sa propre image et de trancher pour une interprétation littérale. La silhouette de Narcisse, objet de sa propre solitude, est interprétée comme dans une translation narrative par cette main tenant la naissance d'un narcisse (la fleur). Ce passage du Narcissisme à l'objectivité du désir suppose non seulement d'assumer l'unité du corps propre face au miroir en surmontant le morcellement mais également de renoncer à un regard tout puissant capable de saisir la totalité des possibles. À l'unité fascinante de l'image du corps propre se substitue l'unité du choix, c'est-à-dire du désir. C'est la métamorphose du narcisse qui permet d'échapper à la prolifération délirante des métamorphoses pour accéder à l'unité d'un regard. Désormais Dalí va peindre une vision, tableau après tableau à l'exception de quelques œuvres comme le *marché d'esclaves* déjà cité ou *L'énigme sans fin* (1938). D'ailleurs très vite Dalí ne se cherchera plus un maître en la personne de Freud, il laissera les arcanes supposées de l'inconscient pour cultiver une forme de classicisme se revendiquant plutôt de Goethe. Devenir classique sera son mot d'ordre, aux accents au fond nietzschéens, qui consistera à passer de la psychologie à la culture de la forme en dénonçant une époque de décadence et en particulier l'abstraction.

En passant par l'unité de l'image dans le miroir, sans s'y arrêter toutefois, le corps du délire, corps morcelé et ambigu, fera place au corps de Gala, corps de l'Autre, objet d'un art courtois. Une culture de l'irrationnel trouvera à se convertir en « conquête de l'irrationnel » qui fait penser aux polders évoqués par Freud. Le réel que la méthode paranoïaque affrontait avec le seul délire se retrouve traité sur le mode du mystère religieux dans le cadre d'une conversion à la religion du père.

L'art de Dalí a produit des images et en particulier des images du corps comme support à toute image. La peinture du corps lui a permis de traiter à sa manière la question de la représentation comme question plus fondamentale de l'apparence au sens de l'apparition. L'image d'un corps portant la marque du signifiant, marque du

désir, l'a amené à aborder la figuration à partir d'un impossible à voir, par la tache, le point, le collage. L'artiste renvoie ainsi l'image à ce qu'elle est : une composition à partir d'éléments épars et hétéroclites, à partir de résidus, de restes suscitant l'interprétation. Il nous rappelle à chaque œuvre que l'image du corps a, comme toute figuration, fonction de métaphore lorsqu'elle permet de représenter, de donner à voir l'impossible à voir sous une forme chiffrée. Donner à voir par exemple ce qui fait l'unité du corps en son image.

La surréalité est un reste inassimilable présent dans la réalité figurée. Le point sublime qu'invoquait André Breton s'avère ici comme point de réel qui, lui, ne promet aucune sorte d'harmonie ou de conciliation puisque dans le tableau il fait tache. L'objet de la peinture s'avère quant à lui comme position en acte, comme regard source de l'œuvre. Ce réel qui marque en se démarquant de la réalité rend compte du fait que des peintres comme Dalí, Bacon ou Cueco se soient tenus à distance de l'abstraction qui semble chercher à montrer directement l'infigurable dans une sorte de court-circuit de l'image. Leur orientation semble plutôt consister à travailler la réalité, son apparence en terme d'apparition, pour en piéger le réel. Le tableau constituant la formule singulière de ce réel. Dans le cas de Dalí ou de Bacon, nous aurions affaire non pas à une obscénité de l'image du corps mais à une obscénité fondamentale de l'art lui-même qui travaille à montrer ce qui ne peut être vu. L'aborder par l'image du corps, c'est l'aborder par le point où l'imaginaire touche au réel.

Bibliographie

CASTANET, Hervé. *Entre mot et image*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.

DALÍ, Salvador. *Journal d'un génie adolescent*, Salvador Dali, Monaco, Le Rocher, 2000.

Œuvres complètes — Oui 1, La révolution paranoïaque-critique et Oui 2, L'Archangélisme scientifique, Paris, Denoel-Gonthier, 1971.

La vie secrète de Salvador Dali, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1952.

Journal d'un génie, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1964.

- GARCIA LORCA, Federico—Salvador DALI. *Correspondance, 1925-1936*, Paris, Carrère, 1987.
- GAILLEMAIN, Jean-Louis. *Dali, désirs inassouvis. Du purisme au sur-réalisme, 1925-1935*, Paris, Éditions Le Passage, 2002.
- GIBSON, Ian. *Lorca-Dali, un amour impossible*, Montréal, Stanké, 2001.
- La vie publique de Salvador Dali*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.
- MAS PEINADO, Ricard et Carlos ROJAS. *Dali*, Paris, Hazan, 2003.
- NURIDSANY, Michel. *Dali*, Paris, Flammarion, 2004.
- REDFORD, Robert. *Dali*, Paris, Phaidon, 2004.

El rito del sacrificio en *Nuestros dioses*, texto pictórico de Saturnino Herrán

Guadalupe MEJÍA NÚÑEZ

Universidad de Guadalajara (México)

«De esto ya muchísimo hace,
Fue allá en Tula
Fue allá en Huapalcálco
Fue allá en Xuchatlápan,
Fue allá en Tlamohuánchan,
Fue allá en Yohuallíchan
Fue allá en Teotihuacan».

Fray Bernardino de Sahagún¹

En efecto, fue Teotihuacan un centro ceremonial, en donde habitaron los dioses, tema al que Saturnino Herrán acudió, a partir de los hallazgos arqueológicos encontrados en la zona de Teotihuacán (1910).²

De la obra de Saturnino Herrán, el tríptico *Nuestros dioses* iniciado en 1915 forma parte de su producción final, tema con el que acudió al concurso del Teatro Nacional de México para realizar un friso decorativo. Actualmente la obra se conserva en el museo regional de Aguascalientes,³ así como los estudios previos realizados al carbón.

1. Fragmento del poema *Respuesta de los Tlamatinime a los doce primeros frailes*, forma parte del libro de «los Coloquios» es una recopilación hecha por Fray Bernardino de Sahagún, de las pláticas y discusiones que tuvieron los doce primeros frailes con los indígenas quienes llegaron en 1524 con los señores principales y sabios indígenas, para discutir sobre temas religiosos.

2. Periodo en el que S. Herrán laboró como dibujante invitado para dar testimonio de los monumentos encontrados. Asimismo reprodujo los frescos encontrados en el Templo de la Agricultura.

3. Saturnino Herrán, originario Aguascalientes (1887) murió en la ciudad de México (1918) en donde residió desde el año 1903.

A partir de 1914 Herrán utiliza la técnica de trazos en lápices de colores y manchas en acuarela, a la que llamo dibujo acuarelado. Su experiencia en el tema de lo prehispánico captó los diversos momentos del México antiguo.

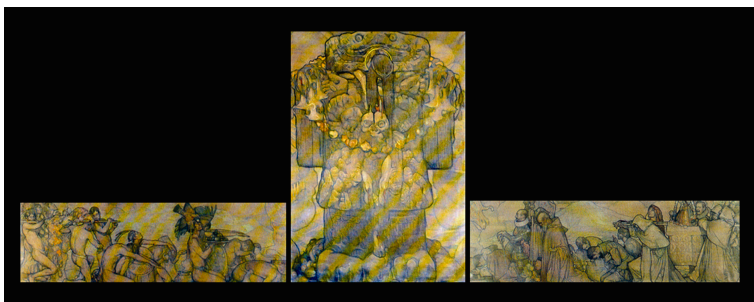


Figure 1. — Triptico «Nuestros dioses»

En el presente estudio, se analiza el sistema semiótico del texto, esto es, sus formas de articulación, que en última instancia es lo que genera el sentido. Para ello se toman en cuenta las particularidades de la materia signifiante. Puesto que la representación icónica plantea cierta jerarquización de contenidos, cuya base primaria obedece a ciertos mecanismos codiciales. Finalmente viendo que toda función semiótica inscrita en un texto guarda relaciones con estructuras exteriores al texto, se determina la manera en que tienen lugar los procesos de transcripción y las mediaciones que la afectan.

A nivel geométrico, los fragmentos extremos que articulan la parte central tienen una dimensión de $57,5 \times 175$ cm, están delineados en una horizontalidad, mientras que el segmento central se erige en una vertical de $88,5 \text{ cm} \times 62,5 \text{ cm}$.



La significación del tríptico, se genera en la medida en que sus elementos integrantes organizan sus relaciones; así observamos que la continuidad de la horizontal se interrumpe por la vertical central. Cada segmento mantiene independencia entre sí; pero al mismo tiempo, se establecen puntos geométricos de articulación, en la medida en que la línea horizontal forma un ángulo recto con la vertical.

Ahora bien, la continuidad horizontal genera un orden que se organiza de izquierda a derecha y de derecha-izquierda, mientras que los personajes se subdividen en grupos de 5,3 y 4 sumando un total de 12 integrantes en cada fragmento extremo.

1 Tablero izquierdo

En el contexto indígena observamos: cinco indígenas que llevan en andas las ofrendas. Enseguida tres indígenas hincados con actitud reverencial. Entre ellos un tambor, al frente una olla de la que emana el copal.

Posteriormente un grupo de cuatro hombres: dos en posición erigida aparecen hincados con penachos de plumas de quetzal, uno de ellos lleva una charola de frutas con ofrenda. Al frente, dos indígenas postrados con el rostro oculto entre los brazos y una vasija de la que emana copal, se forman nubes ascendentes.

Los indígenas portan un taparrabo como vestimenta, algunos llevan penachos y plumas, en todos ellos se aprecia la corpulencia en su anatomía que responde a cánones estéticos renacentistas, en la que hace evidente la idealización hacia lo indígena.

2 Tablero derecho

Es el contexto de lo hispano la distribución grupal se organiza de derecha a izquierda: en un grupo de cinco hombres, un conquistador con el rostro dirigido al espectador y cuatro frailes encapuchados llevan en andas a la Virgen María: icono rodeado de un arco de flores.

Continúa un trío de hombres hincados en posición reverencial: dos de ellos con la cabeza inclinada. Al frente un grupo de cuatro hombres: el Sr. Principal sentado en la silla gestatoria, sus manos

descansan sobre una espada clavada en el suelo, detrás de él, dos frailes: uno sostiene el varipalio de la silla, mientras el otro inclina la cabeza destapada en actitud de respeto. Al frente un monje postrado en el suelo. Todos los personajes aparecen con vestimenta que los identifica como frailes o conquistadores. Del incensario emana humo, en el fondo las montañas y volcanes de México.

A nivel pictórico observamos el uso de colores cálidos que contrastan con el azul quetzal de las plumas que portan los guerreros indígenas, mientras que en el fragmento derecho predomina una gama de tonalidades en azul que contrastan con las tonalidades marrón de los hábitos religiosos.

3 Tablero central

Se trata de una versión transformada de la diosa *Coatlicue* en cuyo cuerpo se inserta Cristo. El monograma INRI en la parte superior de su cabeza convoca el pasaje de la cruxifixión de cristo.

El culto a Coatlicue constituye un movimiento continuo en el ciclo cósmico pues en ella se genera muerte y vida; de su vientre nace el dios Huitzilopochtli y en su cuerpo muere Cristo.

Alfonso Caso señala: «Huitzilopochtli es el Sol, el joven guerrero que nace todas las mañanas del vientre de la vieja diosa de la tierra y muere todas las tardes, para alumbrar con su luz apagada el mundo de los muertos» (González Torres, 2003: 86)

De esta manera, las fuerzas divinas ejercen su continuidad cíclica en el mundo de los mortales. Los dioses rigen al universo creado por ellos y el hombre les venera a través de los ritos ceremoniales.

El área central, es el sitio en donde se encuentran los dioses. Las montañas del trasfondo, así como la presencia de las nubes generadas a partir del ángulo recto que surge en el encuentro de la horizontal con la vertical vienen a constituir un punto de articulación para dar apertura al espacio en el que habitan las deidades, se establece el punto de unión entre tierra y cielo.

3.1 Concreciones semióticas

La presencia de elementos prehispánicos e hispanos nos remite al periodo del México Colonial (S. XVI).

El ritual religioso nos lleva a la microsemiótica del sacrificio en dos contextos opuestos:

- Los indígenas van al encuentro de la deidad para idolatrarla, el rito del sacrificio se sugiere a través de algunos elementos: procesión, ofrendas, instrumentos percutivos, dos indígenas guerreros (primero y segundo plano) que portan penachos con plumas de quetzal y ofrendas de frutos.
- Los hispanos van en procesión al encuentro de Cristo Crucificado.

Todas las connotaciones icónicas dan la visión de un conjunto ceremonial. Ambas secuencias mantienen su autonomía y permanecen ajenas a la existencia del otro.

La simetría horizontal los nivela en planos de igualdad y aún cuando no establecen contacto, vienen a ejercer prácticas similares.

La crucifixión aparece codificada: Coatlicue, monolito de piedra, ejerce la función de soporte de la crucifixión, a manera de stipes (palo vertical de soporte), los brazos extendidos de Cristo en una horizontal, se muestran desnudos y sangrantes.

El tema se evidencia con el tratamiento de la simetría iconográfica y debido a la posición que mantiene el cuerpo de Cristo en relación a la estructura del tríptico, cuyos extremos responden a la tendencia iconográfica de estabilizar el equilibrio.

El tríptico responde entonces a esta estructura, debido a que la cruz se marca por la verticalidad de Coatlicue y la horizontalidad en los brazos de Cristo.

Los 12 personajes que integran cada uno de los segmentos (izquierdo-derecho) son menores en proporción al tamaño de los dioses, se sigue con la tradición medieval de relacionar la proporción del tamaño con la santidad: lo divino se muestra superior a lo terreno.

3.2 Mediación

El tema del sacrificio se retoma a partir de la figura de la mediación: al respecto Cros señala: «Cristo es mediador en la medida en que se le sacrifica» (Cros, 2002: 205), asimismo observamos que en la tradición mariana, María es la intercesora entre Cristo y los hombres, ella aboga por su salvación. De ahí la devoción hacia su culto.

En el tablero derecho la presencia de María al encuentro de su hijo se hace presente (cuatro hombres la llevan en andas), asimismo encontramos la representación de Juan en el fraile (ubicado en el primer plano derecho). Ambas figuras son representaciones clásicas en la iconografía de la crucifixión. El rito del sacrificio se potencializa con la presencia de la mano izquierda de Juan, que aparece en posición abierta y extendida, simbolizando en la iconografía cristiana: las heridas de Cristo en su cuerpo crucificado (Juan 19: 26-27).

El ritual religioso convoca al texto cultural de la muerte de Cristo, la microsemiótica del sacrificio se reactiva con la presencia de las flores amarillas de cempaxuchitl que evocan la muerte, así como la sangre que brota del costado de Cristo y los pequeños huesos que engarzan el collar que lleva sobre su cuello la diosa Coatlicue.

El sacrificio de Cristo se asimila en el contexto de los católicos como un acto de amor y salvación hacia la redención del hombre.

Sacrificio que funciona a través de la mediación, pero además, genera la producción de sentido en el texto, hacia una propuesta de sincretismo religioso, en donde es posible la coexistencia de los opuestos.

El título: «Nuestros dioses» programador de sentido en el texto, ejerce por consiguiente una función vertical coatli-céntrica y cristocéntrica, como ejes centrales del universo pictórico.

A nivel icónico, la proporción de Coatlicue es mayor que la de Cristo, sin embargo, la estructura del tríptico en la proporción geométrica de su conjunto adquiere la forma de una media cruz. Se trata entonces de una cruz incompleta que carece de la base inferior. Lo cual viene a ser significativo en el marco de un sincretismo cultural religioso, cuyas proporciones se reconocen preferentemente en una integración con lo indígena. Así vemos como los signos icónicos, productores de sentido, transcriben en una época en que se reivindica lo indígena y se pondera lo nacional como un bien colectivo.

Conclusiones

Desde una perspectiva de la recepción iconográfica, el tríptico «Nuestros dioses» es la integración de un México que basa su existencia en dos culturas. Herrera hace del sacrificio el equivalente de

una propuesta hacia la reivindicación de una estética por lo nacional.

Nuestros dioses contempla representaciones que transcriben un sincretismo en donde se funden elementos religiosos españoles y prehispánicos, dando lugar a un espacio en el cual los contrarios coexisten. *Coatlicue* y *Cristo* vienen a ser la representación de lo divino en donde cada cultura tiene los dioses que le conviene, la fusión de ambos transcribe la coexistencia de universos posibles. Así vemos que el sacrificio genera su producción de sentido, hacia un sincretismo religioso, en el que está presente el rito, como partícipe de lo divino y, cuando los dioses mueren: «lo que queda entonces de común y universal ya no es el Dios de la religión cristiana, al cual todos deberían llegar, sino la idea misma de divinidad, de lo que está por encima de nosotros» (Todorov, 1999: 200).

Referencias Bibliográficas

- CAMPOS, Marco Antonio, *Saturnino Herrán en Aguascalientes y la ciudad de México*, Aguascalientes, México, Editorial Filo de Agua, 2004.
- CROS, Edmond, *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS. 2002.
- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel y José Enrique ORTIZ LANZ, «Resucitar a los dioses» en *Dioses del México Antiguo*, México, Editorial Antiguo Colegio de San Ildefonso 2003 (3ª edición) p. 189-194.
- GONZÁLEZ Torres, Yolota, *Mitología y Religión*, México, Larousse SA. 2003.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, *Filosofía Náhuatl*, México, UNAM, 1979.
- SCHÖKEL, L. Alonso y Juan MATEOS, *La Biblia* (traducción de los idiomas originales), coedición: Cristiandad y Verbo Divino, Madrid, 1982.
- SOUSTELLE, Jacques, *El arte del México antiguo*, Barcelona, Editorial Juventud, 1969 (1ª edición).
- TZVETAN Todorov, *La conquista de América, el problema del otro*, México, siglo XXI, 1999 (10ª edición).

ZAID Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*, México, siglo XXI, 1998
(22ª edición), p 47.

ZAPETT TAPIA, Adriana, *Saturnino Herrán*, México, Circulo de Arte,
1998.

La Ardilla Roja de Julio Medem (1993) :
Amnésie identitaire volontaire
et réactualisation du mythe de l'éternel retour

Magali DUMOUSSEAU-LESQUER

Université d'Avignon

Dans le film *La Ardilla Roja* (1993), Julio Medem met en scène des personnages insatisfaits de leur passé. Ainsi, lors de sa première apparition, Alberto, personnage principal, est présenté seul, de nuit, sur une plateforme surplombant la mer. Après avoir regardé derrière lui, dans le vague d'un paysage urbain, il cherche la force de se jeter dans l'eau déchaînée de la mer dont les vagues s'écrasent en contrebas. Il s'énerve et donne de forts coups de pieds dans la balustrade qui le protège contre la chute, comme s'il voulait la briser. À ce moment-là surgit une moto, poursuivie par une voiture rouge. Cette moto ne parvient pas à négocier son virage et tombe sur la plage en contrebas, réussissant ainsi à franchir en la cassant, cette balustrade qui sépare le monde « d'en haut » du monde « du milieu » (le monde d'en bas étant alors représenté par la mer) et que Alberto tentait de rompre sans succès. Celui-ci, afin de porter secours au conducteur de la moto, rejoint le monde « du milieu » par un chemin permettant la liaison entre ces deux espaces. Ainsi, dès l'entame apparaissent les premiers éléments constitutifs du texte sémiotique basé sur l'opposition haut/bas, distribué tout au long du film par une multitude d'occurrences, notamment à travers les nombreux mouvements de caméra verticaux, les effets de panoramique reliant un lieu situé en contrebas à un autre situé en hauteur, les jeux de plongée/contre-plongée...

Nous apprendrons que la conductrice de la moto, essayait ce soir-là de fuir un mari violent, et par là même leur passé commun non satisfaisant. C'est aussi une rupture sentimentale qui poussait Alberto à mettre fin à ses jours cette nuit là, après le départ de

sa fiancée Elisa. Tous deux tentaient donc d'échapper à un passé récent pénible, passé qui finalement ne s'effacera pas dans la mort mais dans le recours à l'amnésie identitaire volontaire. En effet, lorsque Alberto rejoint Sofía sur la plage, il ne s'agit plus ni de Alberto, ni de Sofía mais de « J » et de Eli/Lisa. En accédant à la plage située en contrebas, au « monde du milieu », les deux protagonistes semblent avoir perdu leur identité première, de façon plus ou moins volontaire : Sofía est frappée d'une amnésie identitaire causée par sa chute, ce à quoi remédie Alberto en lui inventant une nouvelle identité à travers le personnage de Eli/Lisa, et un nouveau passé, commun, puisque les voilà tous les deux fiancés. Leur véritable passé tombe dans l'oubli puisque Alberto, qui se présente désormais sous le pseudo « J » et qui élude toutes les questions posées par la jeune femme quant à son histoire à lui, refuse de révéler le moindre indice sur le passé de Eli/Lisa, prétextant en se réfugiant derrière la thérapie, que c'est à elle d'effectuer ce travail de mémoire. La vie de ce couple s'inscrit donc uniquement dans le temps présent et la possibilité d'un futur basé sur un passé fictif. Le passé réel de ces deux personnages semble alors être resté dans le monde supérieur, où Félix, le mari de Sofía continue à errer, telle une âme en peine, à la recherche de sa femme disparue.

Autour des deux principaux protagonistes gravitent d'autres personnages, eux aussi déçus de leur passé :

- Félix, le mari de Sofía, qui souhaiterait effacer le passé récent et retrouver le bonheur initial du couple. Désespéré, il se transforme en chauffard et écrase la nuit, tous ceux qui croisent son chemin.
- Antón, chauffeur de taxi frustré qui aurait souhaité être pilote de rallye et qui compense sa frustration par une vitesse excessive.
- Carmen, sa femme soumise, qui rêve de reconnaissance et d'indépendance.
- Begoña, veuve d'un mari allemand, qui part à « la chasse » aux allemands afin de retrouver le bonheur perdu.

L'espace filmique est ainsi distribué entre ces deux univers spacio-temporels, le monde « d'en haut » et celui « du milieu ». Cette distribution est complétée par un troisième univers, le monde « d'en bas »,

représenté par l'eau qui prend dans ce film deux aspects distincts : l'eau bouillonnante de la mer et celle, trouble, des profondeurs de l'étang, pouvant ainsi représenter à la fois l'origine de la vie ou son aboutissement, la mort.

Une analyse détaillée nous permet de compléter la répartition verticale de l'espace filmique par une organisation horizontale bien définie elle aussi autour de valeurs temporelles. Ainsi, lors de la séquence de l'accident de Sofia, nous pouvons remarquer que la moto entre dans le champ par la gauche, et que lorsque Alberto lance un dernier regard à son passé, il le fait en direction de bâtiments se situant eux aussi à sa gauche. Ceci détermine une clé de lecture qui se vérifiera tout au long du film et qui associe les éléments situés à gauche du champ au passé, comme la photo de Elisa, la véritable fiancée de Alberto, la photo animée de Félix, l'étagère où Alberto range le tee-shirt à l'effigie de Elisa... Ceci se remarque aussi et surtout lorsqu'il est question du, ou plus précisément des passés de Sofia. Il s'instaure alors ce que nous pourrions appeler une lutte entre les deux passés, le véritable incarné par Félix et le fictif représenté par Alberto. Cette lutte qui se matérialise réellement en un combat à la fin, se joue aussi tout au long du film à travers la place qu'occupent les deux hommes dans le champ. Ainsi, lorsque Félix et Alberto partagent une même séquence, Félix se situe toujours à gauche du champ, Alberto étant à droite. Il en est de même lorsque Sofia évoque sa véritable histoire : c'est alors elle-même qui occupe l'espace de gauche, Alberto se situant à droite. Par contre, lorsque Alberto fait référence au passé inventé de Sofia, autrement dit, lorsqu'il se substitue à son passé réel et que le personnage de Félix n'est pas évoqué, il se situe à gauche du champ. Cette compétition mettant en rivalité un passé réel récent douloureux et un passé imaginaire idéal, se vérifie également auprès des personnages féminins, Elisa, la véritable fiancée et Eli/Lisa, la fiancée inventée. Eli/Lisa, la fiancée fantasmée est censée prendre la place de Elisa ainsi que son identité afin de recréer un temps passé, plus lointain, le temps où le couple connaissait le bonheur. Ceci se révèle très clairement dans le rêve de Alberto : Elisa, représentant le passé réel entre dans le champ par la gauche, puis apparaît Eli/Lisa par la droite. Enfin, Elisa disparaît par la droite, substituée par Eli/Lisa ce qui concrétise la substitution du passé réel par le passé fictif.

Ainsi, l'organisation de l'image filmique semble s'articuler autour d'univers spacio-temporels consciemment déterminés. Cependant, même si ces espaces sont clairement délimités, ils ne sont pas fermés. Nous remarquons en effet, qu'il existe toujours une relation entre eux, par le biais de frontières ou d'espaces ouverts, qu'il s'agisse de la balustrade cassée, de l'utilisation du travelling nous permettant de voir Alberto passer d'une pièce à l'autre comme si nous avions une coupe du mur de séparation, de la fenêtre ouverte de l'appartement de Alberto qui permet à la caméra d'achever à l'intérieur de l'appartement situé en hauteur, un effet panoramique commencé en contrebas sur la plage... Ceci justifie, entre autre, l'étonnante récurrence de fenêtres ou portes ouvertes ou en train d'être ouvertes, notamment à l'hôpital, ou lorsque Félix vient chercher Sofía chez son frère Salvador. La notion de passage à travers le temps et l'espace, se retrouve aussi dans les divers recours à l'hypnose permettant à Ana de voir l'écureuil caché en haut de l'arbre et à Sofía de communiquer avec Félix, ou encore dans la télépathie grâce à laquelle Félix et Sofía rentrent en contact. L'abolition des frontières spatiotemporelles est parfois totale comme lorsque la caméra nous permet de rentrer dans l'intimité de Sofía ou bien encore lorsque le temps présent finit par se confondre avec le passé. Ainsi, lors d'un dîner en tête en tête, le dialogue échangé entre Sofía et Alberto s'intercale avec un autre, identique, prononcé dans le passé lors d'un voyage en avion, par Sofía et Félix.

Ces diverses ouvertures, ces passages spatiotemporels entraînent logiquement des tentatives de communication entre les divers « mondes » évoqués. Cette communication peut être le fait d'un médiateur représenté notamment par un animal. Nous nous sommes interrogés bien sûr sur le choix du titre du film et sur l'importance accordée à cet écureuil roux. Pourquoi un écureuil, cet animal ne correspondant pas, à notre connaissance, à une symbolique particulière ? Ce qui caractérise l'écureuil, c'est qu'il peut parcourir un arbre depuis sa base jusqu'à sa cime, en transportant de la nourriture. Cette caractéristique lui permet d'assumer le rôle de médiateur entre le monde d'en haut et celui d'en bas dans le camping, puisque Alberto et Sofía décident de planter leur tente au pied d'un arbre majestueux, l'Arbre, pourrions-nous dire, puisque tout se passe autour de ce même pin. Sa fonction de médiateur se traduit par l'échange d'objets entre le monde « du milieu » et celui « d'en

haut ». Ainsi, il se manifeste à plusieurs reprises en jetant divers objets, ou en renvoyant sur terre, la nourriture que Sofía lui dépose au pied de l'arbre telles des offrandes. Il est intéressant de noter que ces aliments ne correspondent en rien à la nourriture d'un écureuil, ce qui peut expliquer l'échec de leur ascension. Les gambas et les calamars étant issus de la mer donc de l'eau symbolisant les origines, nous pouvons nous demander si ce choix singulier n'inscrit pas dans le film le signe d'un désir de remonter précisément, après une chute initiale, dans le monde « d'en haut », monde des origines. Ceci tend à se vérifier à travers la récurrence du thème de la chute (chute de Sofía à moto, chute de Ana, double de Sofía, à vélo, chute de Alberto et Félix en voiture dans l'étang, chute du fruit de l'arbre sur le crâne de Alberto...) et de celui de la tentative d'ascension, celle-ci étant toujours vouée à l'échec, comme nous le notons à travers l'exemple du calamar et de la gambas que l'écureuil renvoie dans le monde d'en bas, ou lorsque Sofía, tombée du monde « d'en haut » au début du film, chute pour la deuxième fois alors qu'elle essaie précisément de grimper à l'arbre.

Cette aspiration à regagner un monde supérieur s'accompagne dans le film de diverses tentatives de retour en arrière au niveau temporel. La répétition délibérée au ralenti de la séquence de l'échange des casques entre Alberto et Sofía, la série de flash-back finaux sensés aider le spectateur à mieux appréhender l'intrigue, mais qui sont totalement inutiles, en sont autant de manifestations. La chronologie se trouve aussi bouleversée de par les nombreuses répétitions jalonnant le film, tant au niveau des dialogues que des situations, et qui introduisent l'idée d'un temps qui se répète, d'un temps cyclique. Ainsi, tout comme l'a fait Alberto en début de film, Sofía le compare plus tard, à un poisson hors de l'eau et l'aide à respirer en reprenant les mêmes termes que ceux qu'il avait lui-même employés. De même, tout comme la chute de Ana, double de Sofía, à vélo convoque la chute de Sofía à moto, l'évanouissement du jeune Alberto à la vue du sang de Félix reformule celui de Alberto à la vue de son propre sang... Nous relèverons aussi la récurrence délibérée à travers l'usage de divers gros plans, d'éléments circulaires tout au long du film, comme le calamar, la fenêtre du juke-box, la roue de la voiture de Félix, les roues de la bicyclette...

Enfin, la notion de cycle temporel se manifeste à travers la multitude de doubles. Ainsi, les enfants Alberto et Ana, apparaissent comme les doubles, « en plus jeunes », des personnages principaux Alberto et Sofía : le jeune Alberto se révèle être champion de vitesse, comme Alberto, les deux ont le même comportement face à la vue du sang, et lorsque Félix s'adresse à l'un c'est l'autre qui répond. Ana chute de vélo comme Sofía chute de moto, elle se prête à l'hypnose, tout comme Sofía, et elle forme avec le jeune Alberto un couple, tout comme Sofía avec Alberto.

La figure du double, récurrente dans le film, s'exprime aussi à travers des jeux de symétrie (reflet de l'enseigne du taxi, les deux poissons qui se regardent dans l'assiette, la symétrie de l'image de Alberto portant un tee-shirt à son effigie, le double prénom que Alberto donne à Sofía : Eli/Lisa...).

Diverses tentatives de communication s'établissent aussi entre le monde des eaux profondes et troubles de l'étang et le monde « du milieu ». Ces tentatives de contact prennent la forme d'immersions (nage en apnée de Sofía, chute de Alberto et Félix dans l'étang...) ou sont le fait d'un autre animal médiateur, le poisson, présenté précisément toujours hors de l'eau.

À l'intérieur de ces différents univers spatiotemporels, les divers protagonistes se déplacent et agissent sous l'influence de deux valeurs antagonistes qui sont le mensonge et la vérité. Ainsi, le mensonge sur leur identité respective pousse Alberto et Sofía à fuir et à se réfugier dans le camping. Chacun d'eux possède deux identités, l'une véritable, cachée et l'autre révélée mais fausse. Face à eux se dressent deux personnages dont le rôle est de faire éclater la vérité afin de rétablir le passé enfoui. Ainsi, c'est la quête de la vérité et la nostalgie du passé qui anime Félix dans ses recherches et qui motive Antón à répondre à l'avis de recherche lancé à la radio. Le personnage de Antón, bien que secondaire, revêt un intérêt particulier de par sa qualité de père, dictant la loi et veillant à son respect. Sa principale fonction semble être de rétablir la vérité ou un ordre bouleversé. Ainsi, c'est grâce à son intervention que Félix parvient à retrouver le couple coupable en fuite. De même, il intervient à plusieurs reprises auprès de ses enfants afin de rétablir leurs véritables identités lorsque ceux-ci s'embrassent en jouant au papa et à la maman, réduisant ainsi le risque d'inceste entre frère et sœur et l'usurpation de sa propre condition de père. Il se présente comme

un père traditionaliste, sévère et machiste dont la loi ne souffre aucune transgression. Cependant, cette autorité est mise à mal à partir de l'arrivée du couple en fuite dans le camping, et enfreinte dès lors à la fois par les enfants, par Sofía et même par Carmen, sa femme. Ainsi l'interdit paternel se trouve transgressé au sein de cet espace de nature préservé qu'est le camping, par l'influence de ce couple, coupable de mensonge et qui cherche à se cacher.

Le texte sémiotique mensonge/vérité s'articule donc principalement autour de la notion d'identité et se prolonge dans l'identification des personnages les uns aux autres. En effet, progressivement, Sofía acquiert les caractéristiques de Alberto et inversement. Ainsi, alors que Alberto, le chanteur, ne chante plus, c'est Sofía que l'on entend chanter telle une diva sous la douche. Elle finit d'ailleurs par porter le tee-shirt à l'effigie de Alberto, signe d'une identification totale, qui s'annonçait déjà à travers l'échange des odeurs corporelles par le biais de l'échange des casques de moto. Alors qu'elle s'affirme virilement, puisque, comme elle conduit la moto, Antón l'exclue de l'ensemble des femmes « *que no tienen huevos* », Alberto se féminise :

— ANTÓN. — « *Las mujeres, no tenéis huevos y eso se nota* ».

— ALBERTO. — « *Yo tampoco tengo huevos, por eso no sé conducir una moto* ».

C'est lui qui fait la cuisine ; il ne travaille pas et vit aux crochets de sa femme, se définissant lui-même comme un inutile, définition complétée par Sofía : « *Alberto es un inútil. No sabe hacer nada, sólo follar, cocinar y mentir* ». Lors des affrontements avec Antón ou Félix, il ne réagit pas laissant le soin à Sofía de briser l'autorité paternelle d'Antón en le gignant.

Cette identification, voire ce changement d'identité sexuelle se matérialise au niveau de l'esthétique dans l'emploi significatif des couleurs attribuées aux deux protagonistes. Au début du film, le bleu, couleur immatérielle, « supra-terrestre », céleste, semble être attribué plus particulièrement à Alberto et le marron, couleur de la terre associée à la mère, à Sofía. Or, progressivement, cette répartition devient plus confuse tendant même à s'inverser.

La notion d'identité sexuelle confuse se retrouve à travers le personnage de Salvador qui lors de sa première apparition se fait pas-

ser au téléphone pour une femme de ménage. De même, la présentation de Alberto, de dos, les cheveux longs ainsi que celle de Sofía conduisant une moto peuvent prêter à confusion. Ce n'est que lorsque celle-ci s'exprime enfin que Alberto, surpris, découvre qu'il ne s'agit pas d'un homme. Nous remarquerons aussi la coiffure de Luis Alfonso, ami de Salvador (cheveux longs, queue de cheval) et la couleur des cheveux des deux lesbiennes, l'une teinte en marron/rouge et l'autre en bleu. Le thème de l'homosexualité est d'ailleurs récurrent, et présenté soit de façon positive à travers le couple Salvador/Luis Alfonso, et celui des gérantes du camping, soit de façon négative à travers les injures de Antón ou de Félix.

Ainsi, prisonnier du doute et du mensonge, le couple Alberto/Sofía finit par s'interroger sur son comportement, ne sachant plus dans quel monde ils sont réellement...

— ALBERTO. — « *Eli, tu sabes en qué mundo vivimos* »

— SOFÍA. — « *No estoy segura* »...

ni s'ils se situent du côté du bien ou du mal. Sofía demande alors à Alberto, ou plus précisément au double de Alberto par le biais de son visage imprimé sur son tee-shirt : « *¿ tú y yo somos buenas personas ?* ». Effectivement, ce couple fautif pour être tombé de façon volontaire dans le mensonge, est en fuite, comme le prouve leur départ de l'hôpital, et c'est pour cela que Alberto souhaite éviter le contact avec autrui, contact qui pourrait déboucher sur des questions embarrassantes. Ce couple se positionnerait plutôt du côté du mensonge, et donc du mal, ce que semble corroborer la fin du film où l'on apprend que Sofía a feint son amnésie, et notamment la séquence finale dans laquelle Alberto qui est en train de dire à Sofía, « *tú no sabes lo que llevo dentro* » reçoit un excrément d'écureuil sur le crâne, répondant en s'exclamant, par la même, à sa question : « *¡ mierda !* ». De plus, ils tentent d'échapper à Félix, qui les rejoint volontairement depuis le monde « d'en haut », faisant son apparition dans le camping précisément sous l'arbre, et qui se présente deux fois comme « *el ángel* » de Sofía, venant rétablir la vérité et l'ordre. À chacune de ses apparitions, il est associé au vent, synonyme de souffle et symboliquement associé au messager divin et assimilé aux anges. Cependant, il s'agit là aussi d'un personnage double qui présente à la fois les traits de l'ange et du démon. Tel

un mort vivant qui ne respire pas, qui ne saigne pas, même lorsqu'il se mutile en se coupant la joue, il sème la mort, la nuit, en écrasant les passants au volant de sa puissante voiture rouge ce qui le rapproche plus d'un des chevaliers de l'apocalypse ou d'un ange déchu que d'un messenger du bien. Provoquant Alberto, il gagne la première bataille grâce à son troisième bras, mais perd le combat escathologique final puisqu'il meurt noyé dans les eaux troubles de l'étang lors de l'accident auquel réchappe Alberto.

Ainsi, lors de l'analyse de ce film, nous ne pouvons qu'être frappés par la récurrence d'un certain nombre de signes fortement connotés culturellement, distribués dans les divers textes sémiotiques haut/bas, ciel/terre, mensonge/vérité, interdit/transgression, fuite/quête... et constitutifs de la microsémiotique du Paradis Terrestre... Associés aux textes sémiotiques chute/tentative d'ascension, au thème du double, de la communication entre deux espaces spatiotemporels, et du temps cyclique, ils redistribuent les indices constitutifs du texte culturel de la quête du Paradis Perdu ou Nostalgie du Paradis, en convoquant le mythe de l'éternel retour tel que nous le présente Mircea Eliade¹. La notion de Paradis s'inscrit dès le début du film par la naissance de Eli/Lisa, homme qui devient femme, sur le sable, après que la lumière a remplacé les ténèbres et les eaux bouillonnantes et menaçantes des premiers photogrammes. Car il s'agit bien d'une naissance comme le démontre la gestuelle de Alberto qui entoure l'ouverture du casque de ses deux mains, aide le nouveau-né à respirer avant de découvrir son sexe (*Alberto* : « *vaya pero si eres una chica* ») et de lui attribuer un nom puisqu'elle n'a pas d'identité. Désormais, Alberto n'est plus seul dans ce monde qui s'éclaire peu à peu. Le Paradis Terrestre est aussi présent à travers la représentation du camping, endroit isolé se situant à l'est, en pleine nature, avec un point d'eau en son centre, à la fois fermé et ouvert à quelques élus qui peuvent franchir la porte imposante que surveille l'écureuil roux. Dans ce camping, Alberto et Sofia s'installent sous un arbre, grand et robuste, parcouru par l'écureuil médiateur. Or, nous connaissons la symbolique attachée à l'arbre², notamment chez les sociétés pri-

1. Mircea Eliade : *Le mythe de l'éternel retour*, éd. Gallimard, Col. Folio essais, Paris, 1969, 182 p.

2. Mircea Eliade : *Le sacré et le profane*, Gallimard, col. Folio essais, Paris, 1965, 185 p.

mitives, qui l'associent à la porte permettant le passage entre les trois niveaux cosmiques (Terre, Ciel et régions inférieures) assurant ainsi la continuité de l'espace. C'est précisément au pied de cet arbre que Alberto dresse la moto, tel un totem des temps modernes, à la façon des hommes archaïques pour qui le poteau sacré représentait un axe cosmique (*l'Axis mundi*) assurant la communication avec le Ciel. Alberto présente d'ailleurs bien d'autres similitudes avec cet homme archaïque. Il est intéressant de noter par exemple, lorsqu'il chante avec son groupe *Las moscas*, son costume et la scénographie empruntés à des temps préhistoriques. De plus, il ne travaille pas, et consacre son temps, avec Eli/Lisa, à assouvir autour de leur campement les besoins primaires que sont la nourriture, le sexe, et le sommeil. Nous remarquons ainsi que Alberto ne crée pas, qu'il ne chante plus, comme dans un désir de ne pas laisser de trace, de ne plus s'inscrire dans l'histoire, ce qui se vérifie lorsque qu'il ment à la gérante du camping qui a reconnu en lui l'ancienne vedette. Or, l'homme des sociétés traditionnelles ne peut vivre que dans un espace ouvert vers le haut où la communication avec le monde transcendantal est rendue possible par les rituels comme la distribution d'offrandes et la répétition de gestes archétypaux notamment la cosmogonie. Nous retrouvons chez Alberto et Sofía ce rituel d'offrandes déposées au pied de l'arbre ainsi que, par l'utilisation significative des couleurs bleu et marron, omniprésentes dans le film, l'acte de hiérogamie cosmique, mariage entre le Ciel et la Terre à l'origine de la création cosmique (n'oublions pas Sofía se marie en marron). Cette régénération cosmique se matérialise dans le film toujours par l'utilisation de ces deux couleurs que l'on note notamment lors de la répétition des cycles lunaires, la lune passant par exemple du brun au bleu. Or, en participant rituellement à la fin du monde et à sa recreation, l'homme archaïque devenait contemporain de *l'Ilud Tempus*, du temps des origines. Il naissait à nouveau et recommençait son existence avec de nouvelles forces vitales. Cette régénérescence se traduit dans le film par les diverses renaissances et la répétition des Paradis Terrestres. Ainsi, lors du dernier défi opposant Alberto et Félix, il se produit une nouvelle chute, la voiture de Félix dans laquelle se trouvent les deux hommes plongeant dans l'étang. Alors que Félix meurt, Alberto se présente par la suite comme un homme nouveau, vrai, qui dévoile enfin son identité et ses sentiments. Nous avons là les deux repré-

sentations symboliques de l'immersion associée soit à la mort, soit, dans le cas de Alberto, à la régression dans le préformel, l'émergence qui suit répétant alors le geste cosmogonique de la manifestation formelle¹. Ainsi, l'immersion dans l'étang qui est récurrente pour les personnages de Sofía et Alberto, serait l'équivalent de plusieurs régénérations, donnant naissance, après un bref passage dans l'indistinct à un individu nouveau. C'est pourquoi, à la suite de l'accident, le couple se rencontre à nouveau dans un lieu présenté comme un Paradis Terrestre, le zoo de Madrid, grâce à l'intervention du frère de Sofía répondant au prénom significatif de Salvador. Alberto rejoint Sofía dans une cage fermée par des grilles et avance dans une végétation luxuriante, entouré de chants d'oiseaux. Au centre, il découvre Sofía. Il lui propose alors de recommencer à zéro leur histoire puisqu'ils sont en fait deux inconnus l'un pour l'autre, ce qui constitue le début d'un nouveau cycle. Alberto révèle leur véritable nom à tous les deux alors que le monde « d'en haut » se manifeste par l'intermédiaire de l'écureuil qui, comme domestiqué, se laisse voir pour la première fois, ceci bien sûr, n'étant pas sans rappeler la Genèse.

Nos deux héros nous donnent ainsi l'impression de vivre dans un temps cyclique, sorte d'éternel présent, symptomatique de la nostalgie d'une situation paradisiaque et qui pose le problème de l'abolition de l'Histoire. En effet, le recours à l'amnésie identitaire volontaire et les diverses modalités de régénération tendent toutes à annuler le temps écoulé, à effacer l'Histoire par un retour régulier au Temps des origines, comme dans un refus d'assumer la responsabilité d'une existence historique et d'un passé non satisfaisant. Ainsi, ce film pourrait n'être perçu que comme une banale histoire d'amour, qui bien que basée sur un double mensonge, s'achève pour le mieux. Or, l'étude des divers textes sémiotiques convoquant le texte culturel de la quête du Paradis Perdu, en fait une réactualisation du mythe primitif de l'éternel retour permettant à l'individu de se maintenir dans un état ahistorique. Nous pouvons alors nous demander dans quelle mesure ce film de 1993 pourrait être le reflet du comportement d'une génération née à la fin des années 60 (représentée dans la fiction par Alberto et Sofía), participant en partie à la movida madrilène (à laquelle il est fait allusion à tra-

1. *Op. cit.* p. 112.

vers le groupe *Las Moscas*), et qui se plonge volontairement dans une amnésie historique, signe d'une crise identitaire, par rapport au passé récent de l'Espagne dominé par le franquisme et dont elle n'assume pas l'héritage.

Rythme et lumière dans *El Sol del Membrillo*

Monique CARCAUD-MACAIRE

*Institut de sociocritique de Montpellier,
Université Paul-Valéry, Montpellier III*

Film méticuleux et modeste, *El Sol del Membrillo* problématise et argumente, en tant qu'objet cinématographique et avec ses moyens propres, c'est-à-dire, ceux de l'image en mouvement, un certain nombre de données, voire de postulats relatifs au cinéma lui-même. Parmi ceux-ci, la représentation analogique du réel, les théories du cadre (cache/limite/scène), la discontinuité, la bivalence art/medium, la notion d'écriture et celle de code, l'irréductible lien entre temps et espace et, bien sûr, l'intersection entre la lumière et la couleur.

Cette problématisation s'établit dans un dialogue constant, générateur d'une rivalité, voire d'une confrontation, en tout état de cause productive, entre deux arts, la peinture et le cinéma ; entre deux pratiques, la création picturale et la création cinématographique ; entre deux réalités figuratives, le pigment vs la pellicule impressionnée, mais aussi deux genres cinématographiques, deux modalités du filmique, le documentaire d'une part et la fiction de l'autre.

Filmer l'artiste à l'œuvre n'est pas une nouveauté lorsque Victor Erice s'engage dans la réalisation de son film. *Le Mystère Picasso* de H.-G. Clouzot a déjà proposé un exemple et suggéré un protocole pour l'entreprise : mettre l'outil cinématographique « à disposition » pour que soit restituée la pratique du peintre. Le travail de Erice, pourtant, semble venir ouvrir et nourrir d'autres perspectives.

Tout naît de la *confrontation* déjà mentionnée. En effet, si cette notion paraît devoir s'imposer, c'est parce que les deux artistes se mesurent, dans le cadre de l'exercice de leur art, à une *extériorité*, un « déjà-là », une réalité, sur laquelle leur pratique respective n'a pas de prise : la nature, son cycle déterminé, lent processus

qui conditionne l'expérience plastique d'Antonio Lopez et celle du cinéaste. Se trouve ainsi construit un jeu de réflexivité : le peintre cherche à saisir et à restituer, avec respect et en toute humilité, la vérité de la matière et l'impalpable de la lumière, dans le même temps que la caméra, humble elle-aussi, mais « physiquement » sensible car l'énonciation n'est pas gommée, cherche à saisir, elle, le travail de l'artiste dans ce qu'il a de vrai, opérant une mise à nu¹ de la création artistique. Mais ceci construit également un jeu de dissemblance (du représenté, du discours) entre les deux œuvres en évolution, ne devrait-on pas dire, en cours d'inachèvement perpétuel ?

Pour ce qui est de sa thématique profonde, *El Sol del Membrillo* répond à un impératif de création relevant d'une sorte de *prescription culturelle* : saisir le rythme complexe de la nature et de l'homme. Les pistes d'analyse seraient nombreuses, mais ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est d'essayer (en toute humilité aussi) de questionner le rapport qui est susceptible de s'établir, dans un contexte méditerranéen, entre l'écriture du cinéma, art de la lumière et medium lié à la lumière, et le travail du plasticien engagé dans un dialogue serré avec la lumière et la nature². Ce qui m'intéresse aussi, c'est d'essayer de voir les effets discursifs engendrés par l'écart qu'introduit, dans l'écriture de la *matière* (par exemple, le velouté de la feuille du cognassier, le charnu du fruit, la lourdeur de l'air dans les gouttes d'eau, le grain de la peau de la main qui tient le pinceau...), la nature lumineuse des images.

I Image et lumière

Sur cette nature lumineuse, il n'est peut-être pas inutile d'opérer un retour, ne serait-ce que parce que le film y réfère constamment, au travers de la gestuelle du peintre, notamment, et par les choix de mise en film qu'opère Victor Erice.

Les rayons lumineux se définissent à l'aide de plusieurs paramètres interdépendants : la « période », qui est la *durée* d'une vibration, la « fréquence », qui en est le *nombre par seconde*, et la « lon-

1. Il y a « mise à nu » en effet, car la caméra est pour ainsi dire « postée », ce qui produit un dispositif spectral particulier, marqué d'une sorte de voyeurisme pudique.

2. Ce dialogue intime, cette confrontation homme/nature, me semble déjà en soi, profondément méditerranéenne.

gueur (d'onde) », c'est à dire la *distance* parcourue par la vibration, trois paramètres sur lesquels repose le cinéma en tant qu'invention technique, et réalité esthétique. L'œil humain n'est sensible pour sa part qu'aux radiations électromagnétiques qui correspondent au spectre visible (les six domaines de stimulations colorées différentes¹), mais sa structure complexe et son interaction avec le cortex cérébral permettent de voir des variations très subtiles d'intensité lumineuse, de couleurs et de formes. Tout ce qui se voit l'est par la lumière qui elle-même subit, avant de pénétrer dans l'œil, des interactions avec la matière qu'elle rencontre, quelle que soit sa nature ; c'est ainsi que la lumière peut être absorbée, transmise, réfractée, réfléchie ou diffusée, mais, le plus souvent, elle subit de façon concomitante à des degrés variables l'ensemble de ces effets². On remarquera d'ores et déjà que toutes ces possibilités sont déclinées par la mise en image du réel et de ses objets que propose le film de Erice, attirant de facto le regard sur la matérialité de ceux-ci.

Lors de la rencontre avec la matière, la *réflexion* de la lumière peut s'accompagner de *diffusion* — ceci dépend de la surface plus ou moins lisse, plus ou moins granulaire, de l'objet. L'aspect lisse crée l'effet de brillance, et le film sait capter cette réflexion de la lumière lorsqu'il s'agit de cadrer les fruits jaunes/dorés dans le soleil, ou sous la lumière d'un projecteur. Par contre, lorsque la structure microscopique de l'objet est moins homogène, il y a diffusion de la lumière et le rayonnement diffusé renseigne l'œil sur la couleur.

La machine optique qu'est l'œil humain reçoit ces variations particulières des rayons lumineux, qui, transformés en influx nerveux, sont transmis au centre cérébral de la vision où ils sont analysés. La vision, thème essentiel du film, est donc l'affaire de l'œil qui détecte et code la brillance et la diffusion c'est-à-dire la couleur ; la perception³ est l'affaire du cerveau qui fournit une description unifiée de l'objet à partir des propriétés transmises par la vision,

1. Celles dont la longueur d'onde est comprise entre 380 (le violet) et 780 nanomètres (le rouge).

2. Par ailleurs, c'est la nature des liaisons chimiques qui constituent un corps (la matière) qui fait que celui-ci retiendra certaines longueurs d'ondes et apparaîtra coloré ou non.

3. Étant donné que la vision est binoculaire, cette perception du monde est stéréoscopique : en effet, la fonction cérébrale n'est pas seulement de mélanger les deux images reçues, mais de les comparer, créant relief et profondeur de champ, ce que vise à reproduire le medium cinématographique.

à laquelle s'ajoutent les deux autres opérations psychiques liées à la perception : l'intellection et la cognition, dans le cadre desquelles intervient la médiation de l'anthropologique et de la socio-culture. Le film *El Sol del Membrillo* discourt à sa manière sur exactement ceci : la saisie du réel par l'acte mécanique et culturel de vision, et l'aptitude de l'artiste à rendre celle-ci : comment imiter par le biais d'une re-présentation artistique, comment transcrire, restituer, *rendre* toute cette réalité de la perception et des sensations, voire des émotions que celle-ci procure ? Comment, ce faisant, saisir, pour le rendre sensible, le rythme de la nature et sa réalité de lumière ? Si un appareil de prise de vue peut, en effet, capturer le réel presque aussi parfaitement que l'œil humain, interpréter l'image, c'est à dire la *voir*, dépasse en revanche les capacités de n'importe quelle machine, aussi sophistiquée soit-elle. Cette impuissance, le film l'avoue constamment, dans le même temps qu'il essaye désespérément de la vaincre.

La perception visuelle est, par ailleurs, associée à des stimuli olfactifs, auditifs et tactiles, réalités concrètes et vitales que ne néglige pas la problématisation opérée par Erice. On se remémorera à cet égard certains plans : celui, par exemple, où Enrique Gran, l'ami en visite, est rappelé à l'ordre lorsqu'il s'apprête à toucher l'un des fruits qu'est en train de peindre Antonio Lopez ; ou bien ces plans récurrents montrant, en cadrage serré, une main qui enserre avec sensualité le fruit coloré, brillant et charnu ; ou encore, tel plan décrivant dans la durée le geste de l'homme portant le coing jusqu'à ses narines pour le humer avec application et méthode, mais aussi, avec délectation.

À ces exemples, on ajoutera d'autres signes du texte, en particulier ces fragments de monologues ou de dialogues où se trouve évoquée l'odeur (verte, à maturité, ou de pourriture) du fruit. Il est à remarquer, cependant, qu'en dépit de tous ces détails, le film ne cherche pas à produire un *exposé*, il n'illustre pas, non plus, une *théorie* de la perception : il la *parle*, avec les moyens des sens, et d'une manière culturelle, très méditerranéenne. Il suffit de penser, pour s'en convaincre, à la séquence de la dégustation du fruit par les étrangers qui le découvrent : « goût de poire mûre », « sec », « meilleur pour la confiture », entend-on, par bribes. La prise de son, en particulier, rend sensuellement concret ce rituel de dégustation : l'oreille du spectateur s'emplit du bruit du fruit que l'on tranche, du

craquement opéré par la morsure dans le charnu du coing, tandis que l'œil est invité à se perdre dans la lenteur de la mastication.

Les contenus événementiels et le traitement filmique dont certains aspects premiers viennent d'être évoqués, par delà ces thèmes du regard, de la lumière, de la matière et de l'Art, renvoient déjà à un sujet culturel méditerranéen. *El Sol del Membrillo*, par ses formes esthétiques et de contenu, manifeste une façon de voir, de penser et de dire le monde, vision culturelle spécifique qu'une étude sémiotique du film permet de mettre en évidence. En effet, l'analyse fait émerger des opposites conceptuels : le circulaire s'oppose au rectiligne (cf. l'arbre, la tour...), la verticalité à l'horizontalité, la transcendence à l'expérience et la continuité à la rupture. Au niveau de la sémantique profonde, les contradictions dynamiques *vie ↔ mort*, *ordre ↔ désordre* sont d'autres formes conceptuelles qui viennent avec régularité ordonner les représentations, donc les significations, dans le film de Erice. Par ailleurs, la problématisation du **voir** qui s'y rencontre, de même que les discours sur la symétrie qu'on y relève, et, enfin, la référence récurrente à la perspective (cf. la géométrie (ainsi) *révélée* du peintre) laissent affleurer la médiation discursive du perspectivisme issu de la philosophie de Ortega y Gasset. S'avoue aussi une méditerranéité profonde identifiable dans les universaux de pensée alimentant le texte, mais qui s'y dotent d'une hispanité historiquement marquée.

La nature des éléments de rythme observés par l'analyse transcrit elle aussi ce magma conceptuel, en particulier la dynamique continuité/rupture.

2 Le rythme, paramètre esthétique et culturel

Très vite, en effet, le film installe son rythme propre, un rythme fait de lenteur (cf. la première séquence mettant en image la préparation de la toile, et où la narration est rendue fluide et la durée sensible grâce à l'utilisation du fondu-enchaîné) mais aussi d'accélération (les plans « prosodiques » donnés en raccord, montrant les fruits dans l'arbre) et de retours (le cercle de lumière, la sphère du soleil, les nuages noircissant le ciel, eux aussi ponctuatifs et prosodiques). Sur le plan narratologique et non plus iconique, c'est la structure diariste qui établit et décline intervalles et durées.

Rythme visuel¹ et rythme sonore entrent par ailleurs en contraste. L'extérieur de la maison du peintre, principalement matérialisé par la bande-son, est le lieu de l'urgence et du désordre : le film en effet juxtapose les couches sonores, sons référentiels, martèlement régulier du bruit du train, rumeur de la rue etc. L'espace intérieur est quant à lui caractérisé par le feutré, la lenteur, le geste pesé, méthodique ; et c'est la radio qui, avec la retransmission des actualités, importe dans l'*édén* du peintre la référence au désordre.

S'agissant du rythme, le film oscille entre norme et liberté. Norme, car un espace sonore réaliste est construit ; liberté, car on observe des ruptures : celles, par exemple, introduites par les raccords brutaux ; mais aussi des continuités : le continuum ou les amorces sonores en sont de bons exemples ; et également des fréquences, tel le fondu au blanc qui vient scander de manière récurrente le passage du temps et la narration filmique. De plus, tout en thématissant, entre autres par les moyens esthétiques qui viennent d'être évoqués, le rythme éternel de la vie et de la mort, le film confronte différents rythmes et réalités qu'il problématise : espace-temps cinématographique $\longleftrightarrow$ espace plastique et temps de l'acte pictural, cinéma, art de la lumière $\longleftrightarrow$ peinture, manipulation du code lumineux, instant prégnant de l'image photographique $\longleftrightarrow$ durée qui permet de recomposer l'image peinte, in-évidence de la nature $\longleftrightarrow$ évidence de l'image.

À tout cet ensemble de données, il faudrait adjoindre, pour la gloser, la question du rythme perceptif, lié au médium lui-même et à son emploi. Dans quelle mesure les sautes, les ruptures, les continuités visuelles et sonores sont-elles perçues ? Et le sont-elles de manière équivalente par tout spectateur ? Une question identique serait à poser, d'ailleurs, s'agissant de l'illusion de la troisième dimension étant donné le rapport que le film établit entre support, volume et surface. En effet l'écran plat, espace à deux dimensions, restituée, selon des modalités qui lui sont propres, une réalité tridimensionnelle : la tentative de fixer, dans une projection à deux dimensions, un objet vu comme volume dans un espace à trois dimensions. Comment le dispositif spectatorial généré par le film

1. On relèvera à titre d'exemple l'opposition récurrente entre les plans fixes accompagnés de mouvement dans le cadre et les plans mobiles vides de tout mouvement, dont le montage se sert pour créer une rythmique propre.

entraîne-t-il la négociation perceptive ? Quelles en sont les modalités ?

3 La lumière méditerranéenne, impératif formel et thème

Au cinéma, la lumière joue à la fois un rôle de composition picturale (dans l'espace), et de composition musicale (dans le temps). Inscrite dans la durée, elle doit être « peinture en musique » ou « musique en peinture ». En vérité, nous sommes nécessairement face à cette double composition, quoique fasse le cinéaste.

Cette affirmation nous invite à penser le cinéma comme étant à la jonction de réalités esthétiques multiples. L'art cinématographique en effet, cherche à faire parler la lumière, voire il la théâtralise pour la rendre expressive¹, artifice qui, tout en fondant la poéticité des images en mouvement, construit le réalisme.

Le cinéma classique a tendance, pour sa part, à éclairer abondamment et de manière signifiante : le code de la lumière, qui gère la répartition des masses et des zones d'ombres et de lumière, guide alors l'œil du spectateur dans la lecture qu'il fait de l'image donnant ainsi au monde un sens obvie. Le cinéma moderne, pour sa part, a tendance à éclairer au minimum, ce qui veut dire, dans la limite de ce qui est nécessaire à la clarté et à la lisibilité de l'image, refusant ainsi d'ajouter à la signifiante du monde². Cette position entraîne, pour l'écriture, deux formes possibles : le continuum lumière indifférencié, ou alors des ruptures, par la co-présence de blocs lumineux hétérogènes.

Dans *El Sol del Membrillo*, nous n'avons pas une lumière asservie au sens obvie ; le film, au contraire, explore les formes possibles de la lumière, dans le même temps qu'il en décline les « états » possibles (par exemple, les trouées dans l'obscur, ou l'envahissement total du cadre par une lumière qui inonde la représentation), dans une sorte d'érotisation maximale. La magie de cette image « sculptée » restitue le mystère de la nature qui de facto n'est pas enregis-

1. La séquence finale en offre un excellent exemple : la lumière s'y trouve mise en scène en tant que telle, face à l'appareil de prise de vue.

2. On se remémorera les notions suggérées par Jean-Luc Godard pour signifier cette différence : le cinéma classique est « Art de l'éclairage », le cinéma moderne, « Art de la lumière ».

tré « littéralement », en dépit de la posture documentariste qui se donne à voir sous d'autres aspects du film. Au contraire, par cette stratégie d'écriture, c'est une vision culturelle qui se trouve énoncée, et du discours s'instaure par delà la représentation et son ambiguïté que soulignent, entre autres, les plans multiples cadrant les coings, irréductiblement présents, exhibant leur matière aux prises avec la lumière. La brutale discontinuité lumineuse qui s'observe par endroits, les variations de la palette chromatique, les sautes¹ et ruptures² sollicitent l'œil, le re-captent pour mieux interpeller le sujet face au questionnement de la représentation, et à la problématisation de l'irreprésentable : l'être-là lumineux de la nature.

Dans *El Sol del Membrillo*, l'impératif — relativement « classique » — de hiérarchisation de la lumière dans la mise en forme d'une scénographie du plan contribue à mettre en valeur alternativement et le peintre, Antonio Lopez, et l'objet qu'il scrute constamment, qu'il élit et qu'il désigne même, par les marques qu'il leur fait à la peinture blanche : les fruits de l'arbre, objets de sa fascination. L'intersection couleur/lumière, en effet, travaille le cadre et la scénographie à maintes reprises : citons ensemble les plans rapprochés montés en accolade, les nombreux moments où l'artiste est filmé au second plan, dans une lumière forte et blanche qui modèle son visage et le fait se détacher sur fond clair, alors qu'à l'avant-plan, servant de point d'appui pour la mise en scène visuelle comme pour la vision spectatorielle, nous avons, formant sur cadre, les feuilles sombres du cognassier dont la couleur et l'aspect lisse sont parfaitement rendus. Citons encore les séries de plans d'objets qui reviennent avec régularité et donnent au film scansion et rythme. Parmi ceux-ci, je me contenterai de relever les plans montrant des fragments de corps, exhibés, eux aussi, dans leur matérialité apte à moduler la lumière : pieds sur la terre meuble, sur le sol boueux, ou sur un morceau de plastique humide ; main tenant une règle, un crayon, un pinceau, ou saisissant un fruit ; doigt maintenant

1. Je citerai pour mémoire une saute récurrente : la juxtaposition en raccord du plan de l'arbre et de celui de la tour, juxtaposition soulignant des opposites formels et conceptuels : diurne ↔ nocturne, couleur bleue ↔ couleur verte, nature ↔ culture.

2. Un exemple est celui de la rupture qu'introduit, dans la continuité visuelle générée par la régularité des fermetures au blanc, l'irruption de la fermeture au noir, lorsque la palette de couleurs se métamorphose et que le solaire bascule dans le lunaire.

avec fermeté et science la palette en bois. J'évoquerai enfin d'autres plans, comparable à ces derniers : ceux montrant les fruits à des étapes différentes de leur maturité ; ou encore ceux montrant les outils de l'artiste : pinceaux, fil à plomb, etc. On relève à chaque fois le même travail extrêmement abouti de l'éclairage : une source lumineuse pourvoyant sans artificialité des surfaces réfléchissantes, voire des points de couleur exacerbée ; et un effet de profondeur permettant d'opposer le net et le flou. Par ces moyens sont rendues concrètes et visibles la matérialité des objets et l'évidence lumineuse de l'image qui les capte et nous les soumet. La main de l'artiste elle-même, ou son avant-bras, sont ainsi donnés/montrés comme *matière* grâce à cette lumière qui leur confère volume et modelé.

Toutes ces observations nous conduisent à aborder la question du *multi sensé* (cf. l'intenté du cinéaste, la création artistique et la réalisé autonome qu'elle produit) qui se trouve transcrit/écrit dans le film à partir de la rencontre de la lumière et des rythmes visuel et narratif. Dans *El Sol del Membrillo* s'énoncent conjointement d'une part, un propos de jouissance, et, d'autre part, un propos d'impuissance. La jouissance dont discours le film est d'ordre sensoriel : les cinq sens sont en effet convoqués par la mise en fiction ou la mise en image. Présents à l'image d'une manière ou d'une autre, vue, odorat, toucher, goût se trouvent également transcrits par des mots qui, eux aussi, comme nombre des plans, reviennent souvent, sont ressassés par une voix qui les profère comme avec gourmandise : « plenitud », « hermosura », « muy, muy bonito ». Ils le sont, qui plus est, par des phrases inachevées, laissées en suspens, sorte d'invites à humer, à voir, à consommer, destinées au spectateur rendu captif par cette forme si particulière d'énonciation. Quant à l'ouïe, c'est au niveau de la représentation plus que du représenté, qu'elle apparaît dans le film : bruit du vent qui sature le micro, grondement sourd de voitures, d'avions, de trains... qui disent la constante confrontation entre nature et culture.

Dans le film s'affirme en conséquence un discours sur l'**inatteignable** discours culturellement marqué, médiateur d'une appartenance méditerranéenne, qui vient « paramétrer » celui tenu sur la création artistique et la représentation du monde au moyen de l'Art. Inatteignable de la couleur (impossibilité de produire des vibrations colorées), inatteignable de la lumière en interaction avec la

couleur, si ce n'est par le palliatif que propose la description verbale (et encore... si l'on considère le nombre de séquences où, lors de passages de visiteurs, le peintre s'efforce de commenter, d'expliquer ces effets de coloration et de luminosité, le doute est permis) ; inatteignable de la nature (on soulignera ici le paradoxe de l'artiste héritier du discours normé selon lequel la beauté dans l'art se définit par l'imitation de la nature), car elle est vie, évolution, temps. Elle ne peut donc être que réduite, figée, *altérée* par la création artistique ; elle ne peut que devenir « nature morte », ainsi que le suggère si bien la classification des genres en peinture¹.

1. Ce terme désignait à l'origine des tableaux représentant des animaux morts. On se remémorera aussi le credo impressionniste : exprimer la nature dans ce qu'elle a de mouvant, de transitoire.

El cotejo de los intertextos musicales en *Dedicatoria* de Jaime Chávarri

Catherine BERTHET-CAHUZAC

Université Paul-Valéry, Montpellier III

Dedicatoria se construye a partir de un doble hilo narrativo. Chávarri lo explica como la consecuencia de un doble proyecto que no se llegó a conciliar, ateniéndose el director a la relación del protagonista con Carmen, y al tema del incesto, en el contexto de la España contemporánea, mientras que el productor, Elías Querejeta, pretendía privilegiar la relación con el otro personaje femenino, Clara.¹ El resultado es una obra atípica, de tono peculiar. La continua superposición de las intrigas favorece la impresión de hibridez de una obra que oscila entre diferentes formas genéricas (el dramón, la comedia de costumbres, la película policíaca...), sin fijarse en ninguna en particular. Ahí radica precisamente la peculiaridad de la película. Postularé que la irresolución del proyecto obró como un germen morfogenético, que justifica la integración de la noción de dualidad en la matriz textual.

Las secuencias liminares enfocan en la pareja formada por Juan y Carmen, desde el encuentro (sec. 1) hasta la instalación de la joven en el piso del periodista (última secuencia). *Dedicatoria* se concluye con la enumeración con tono de broma de todos los «objetos» que los dos protagonistas van a compartir: *Esta puerta es tuya... Y este cuadro es tuyo. El espejo es tuyo (etc.) Y la habitación y la cama*. Pero, aunque se repite, la última pregunta (*¿Y tú?*) no encuentra más respuesta que la risa sarcástica de don Giovanni, la cual concluye en este momento preciso *el Aria del champán* (música diegética, fuera

1. Rosa Alvares y Antolín Romero, *Vivir rodando*, Valladolid, Ed. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1999, p. 91: *No conseguíamos unir las dos historias que componían la película. La mía era la del incesto del personaje de Carmen y su padre; la de Elías era la del «triángulo» ente Clara, Juan y Paco.*

de campo).¹ La cita musical desmiente la posibilidad de una clausura de la película bajo forma de *happy end*, para recalcar en la elusión final. Ni el silencio que se instaura ni el fundido negro que lo acompaña resuelven la tensión así creada. La cita de *don Giovanni* deja entrever al contrario un final abierto, a la vez que manifiesta la persistencia del donjuanismo. En efecto, este aria expresa el ímpetu algo demoníaco del héroe a la vez que anuncia loas fechorías planeadas. La carcajada, que se inserta de modo inusual en la obra operística,² plasma el papel del burlador cínico:

*Afin qu'ils aient par le vin
la tête échauffée,
fais préparer
une grande fête
Si tu trouves sur la place
quelque fille,
essaye de l'amener
elle aussi avec toi.
Que la danse soit
sans aucun ordre:
tu feras danser
qui le menuet,
qui la folie,
qui l'allemande.
Et moi pendant ce temps,
de l'autre côté,
avec celle-ci et celle-là
je veux faire l'amour.
Ah! ma liste,
demain matin,
d'une dizaine
tu dois t'accroître.*³

1. «Aria del champán», *Don Giovanni* de Mozart, 1^o jornada: Juan le abre la puerta a Carmen, después de enchufar el magnetófono (segunda entrada de Carmen).

2. Apunta Charles Rosen que la presencia imperante de esta carcajada es fruto de la tradición escénica, al contrario de la risa que sigue, la cual es prescripción de la partitura: Ch. Rosen, *Le style classique: Haydn, Mozart, Beethoven*, N.R.F., éd. Gallimard, Paris, 1978.

3. Libreta de *Don Giovanni* en *Avant-Scène Opéra*, «don Giovanni», Paris, novembre-décembre 1979, p. 68.

Si comparamos apertura y clausura del filme, consta que la relación entre banda musical y banda de imagen se invierte: la música de Schumann,¹ que acompaña los títulos iniciales, se contrapone con el relato de los amoríos de Juan, seductor empedernido, en la medida en que el lied ensalza el amor absoluto de una pareja fusional. Este quiasmo en la construcción fílmica desestabiliza los dos polos de una contradicción que se inicia ya en el *incipit*.

La ambigüedad del desenlace manifiesta pues un eje constante de la película: la noción de pareja está refutada sistemáticamente en el mismo momento en que se está constituyendo. Carmen reaparece de manera imprevista en la última secuencia, interrumpiéndose el otro hilo narrativo, en torno a Clara, sin más aclaraciones. La escena en que Juan y Clara bailan después de una cena íntima, intercala un plano breve que sorprende por su irreductibilidad con la secuencia englobante. Esta anticipación de una secuencia ulterior (de Juan, Carmen y Luis festejando el cumpleaños de éste) bien se puede considerar, como lo hacen algunos críticos, como una señal de la capacidad adivinatoria de Clara. Pero la justificación diegética proviene aquí necesariamente de una extrapolación y no limita el valor funcional del plano. Esta intercalación sin motivación explicitada pone de relieve el carácter conceptual de las conexiones inducidas por el corte seco. El empalme viene a ser signo tangible de la compenetración de las dos intrigas.

El cruce de los hilos narrativos refuerza la impresión de un vaivén amoroso, que dibuja una infinidad de relaciones triangulares. Al triángulo sugerido por Carmen, Clara y Juan se añade este otro formado por Juan, Clara y Paco. Por otra parte, Juan, que viene a ser el amante de Clara, se inscribe como un doble de Paco. La escena de presentación de estos personajes expresa, en efecto, la ambivalencia de los papeles. Se asemeja con la evocación de la intimidad de una pareja desayunando en su habitación, hasta que entra en el campo el marido, Paco (en el trasfondo, en el umbral del cuarto de baños contiguo). Lógicamente, el incesto entre Luis y Carmen induce otras dos relaciones triangulares, con Juan por una parte, con la madre por otra parte. Signo de ello será la explicitación del espacio

1. *Widmung* (con doble título; traducidos al español: *Dedicatoria* (título inicial), *A mi novia* (título decidido ulteriores): es el primer lied del ciclo de *Mirten* (*Mirten*). La letra es una adaptación de un poema de Ruckert.

prescrito para el incesto: *estaba en nuestra habitación, la de Josefina y mía, mirándose al espejo [...] Y la besé y ella también me besó...*

La escena del cumpleaños subraya la desmultiplicación de la figura ternaria. Juan y Luis intercambian su papel: Luis toca música, que Juan reproduce después de grabarla en un magnetófono, lo cual permite que aquél sustituya a éste, en el baile con Carmen. La coreografía de la habanera es ocasión de un juego de acercamiento/distanciación entre uno y otro, mientras las palabras de la canción evocan un adulterio. La habanera desempeña pues una función fáctica.¹ Interconecta, resementizándolas a posteriori, las dos secuencias precedentes, en que la misma melodía —sin la letra— acompañaba el inicio de la relación entre Juan y Camen.

El paralelo con Luis se duplica, esbozándose un último triángulo entre éste, Juan y Clara:

JUAN. — *¿Conoces a Clara? [...] Y ¿de qué la conoces?*

LUIS. — *De una cacería.*

JUAN. — *¿A Clara? ¡A Paco sí, pero a Clara!...*

LUIS. — *Bueno, supondrás que han sido todas la cacerías posibles...*

Las confesiones de Luis arrojan nueva luz sobre las frecuentes alusiones a la caza. Este motivo, que expresa metafóricamente una búsqueda amorosa incesante, refiere no sólo a Luis, sino también a la mayoría de los personajes, hasta los personajes secundarios como la duquesa o la mujer encontrada fugazmente en un café. Los papeles femeninos en particular dan a ver un libertinaje a lo moderno:

JUAN. — *Y ¿a cuántos has dicho que sí?*

CLARA. — *Puedes hacer un cálculo.*

DONATO. — *La señora Duquesa me tiene dicho que el retrovisor debe usarse para ver los coches y no lo que pasa en el asiento de atrás.*

Con que la inscripción del donjuanismo va más allá de la simple cita de la ópera *Don Giovanni* y la analogía inmediata entre el héroe de Mozart y el protagonista de Chávarri. Al contrario, la película

1. Cf. M. Fano, «Défense et illustration des musiques de film», *Vibrations* n° 4, *Les musiques des films*, Toulouse, Éd. Privat, 1987.

se entronca con el conjunto esbozado por el *texto cultural*¹ de don Juan. La sistematización de la figura triangular, fundamental ya en los diferentes textos particulares acerca del tema viene a constituir una primera zona de coincidencia. Nada extraño pues si esta figura descolla de las tres citas de Mozart. *El Aria del champán* como *El Aria del Catálogo* (sincrónico a la secuencia de las fotos clavadas en la pared) le confieren a Leporello una posición de mediador. En el primer caso, el criado está encargado de llevar al castillo nuevas mozas. En el segundo caso, se le manda revelar a Elvira las fechorías de su amo. *El Aria del champán* multiplica las alusiones al triángulo ya que la fiesta planeada tiene como fin apartar a Mazetto de su novia Zerlina, y termina con la integración del trío formado por Elvira, Donna Anna y Don Ottavio, reunidos para vengarse del burlador (*Siam grati*).

Más allá de sus divergencias, las músicas de Schumann y Mozart se corresponden en este punto ya que el lied superpuesto con los créditos iniciales insinúa la presencia del padre, por detrás de la pareja que acaba de constituirse. En efecto, el título del ciclo a que pertenece esta obra remite a las circunstancias de su producción:

Con mirtos, rosas y pepitas de oro, quisiera adornar este libro, amorosamente [...] Un día, este libro caerá entre tus manos [...] Las letras pálidas te mirarán, amada mía, susurrándote nostálgicas palabras de amor.²

El vocablo *Myrten* (sacado de un pasaje de un lied compuesto poco antes) explicita el estatuto de la partitura: se trata de un regalo nupcial. La boda sella la victoria difícil contra un padre opuesto a

1. Me valgo del concepto que propuso E. Cros, en *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, Collection Études sociocritiques, Montpellier, Éd du CERS, 1995. Según la definición de E. Cros, el texto cultural es *un fragment d'intertexte d'un certain type qui intervient suivant des modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture. Il s'agit d'un schéma narratif de nature doxologique dans la mesure où il correspond à un modèle infiniment retransmis qui, en conséquence, se présente comme un bien collectif dont les marques d'identification originelles ont disparu*, (cap. II, p. 17).

Veremos a continuación otras huellas del texto del donjuanismo.

2. Texto sacado del último lied del ciclo de los *Liederkreis*, «Mit myrthen und Rosen». Brigitte François-Sappey recuerda con mucha precisión el vínculo que une las dos obras de Schumann: en *VVAA, Guide de la mélodie et du lied*, Paris, éd. Fayard, 1994. La traducción proviene de este libro (p. 688).

la unión de los dos amantes.¹ O sea que la composición del himno amoroso empalma directamente con la experiencia vital de la pareja schumaniana. La relación problemática al padre resurge con el intertexto del *Ave Maria* de Schubert, citado en el postludio, en la medida en que la idealización de la mujer amada pasa por el filtro de una exaltación del amor paterno. En efecto, el modelo de la invocación a la Virgen contribuye a la tonalidad sublime del conjunto schumaniano. Pero, en la obra original, la plegaria corresponde a un momento en que están reunidos padre e hija, borrándose la figura del amante: la heroína le pide a la Virgen protección para su padre, y será de notar la repetición de la palabra *virgen* (9 ocurrencias), con la cual la joven se autodefine, aproximándose así a la representación de la Santa Madre: *O Santa Virgen, mira las penas de una virgen/O Santa Virgen, te llama una virgen, etc.*²).

El contexto de creación de la obra de Schumann explica, sin duda, la presencia de múltiples deícticos referentes al yo y al tú. La afirmación exacerbada de la pareja contrabalancea la amenaza paterna, como conjurándola, tanto más cuanto que éste es el lied que abre el ciclo de *Myrten*. Un paralelo se puede establecer con la obra de Mozart puesto que la ópera se particulariza, respecto a los otros textos acerca del tema de don Juan, por el énfasis en la muerte del padre: arranca *don Giovanni* con el asesinato del padre de *donna Anna*, originándose así una estructura de tipo circular, encuadrada por las apariciones del Comendador.³

La evicción del padre será el motivo que federa la película por una parte y los dos intertextos musicales que acompañan las secuencias liminares por otra parte. La película pone en escena el progresivo aislamiento del Luis, quien queda encarcelado. La recurrencia de las escenas en el tren funciona como un signo de la distancia que lo separa de los otros personajes. La repetición de planos breves mostrando el exterior de la cárcel marca la ruptura con el resto del mundo. El suicidio, en fin, corresponde a su desaparición definitiva del relato.

1. Cf. André Boucourechliev, *Schumann*, Paris, Ed du Seuil, 1956, coll. Solfèges, capítulo 4 (p. 59-94).

2. *Ibid.*

3. La ópera arranca con las quejas de Leporello y el tumulto provocado por los gritos de *donna Anna* y el duelo entre *Don Giovanni* y el Comendador. Se concluye con la escena con la estatua, y el epílogo del coro de los personajes reunidos en la escena para cantar la vuelta al orden, después de desaparecer el burlador.

El detalle de los perros transcribe una trayectoria simbólica, que tiende a la eliminación, a este nivel también, de la figura paterna. Estos animales funcionan como atributos de Luis, y convierten a Carmen en un sustituto paterno (*Cuando no está Luis, ella tiene que dar de comer a los perros*). Sirven de conectores entre padre e hija, asimilando un personaje con otro: cuando Juan clava en la pared la fotografía de Carmen —significativamente dentro de la perrera— entre las numerosas fotografías de sus entrevistados, le añade un papelito rezando la leyenda prevista por Falcón: El hombre *de los perros*.¹ La secuencia se resemantiza a posteriori con las confesiones póstumas de Luis, que apuntan la concomitancia entre los perros y el incesto:

Volví a casa con tres preciosos cachorros de pointers. El Falcón empezó en lo de los perros. Josefina trabajaba en un hotel. A mí no me gustaba que estuviera todo el día fuera de casa. Carmen había cambiado mucho. Era una mujer. Me di cuenta de que empezaba a mirarla como si no fuera mi hija...

De modo que el desenlace anuncia la superación de esta etapa de fusión con el padre: la instalación en casa de Juan es correlativa del abandono de la casa familiar, y por lo tanto de los perros. Así saluda irónicamente Clara a la moza: *¿Y los perros? Se van a morir de hambre*.

Los diferentes textos en torno al padre se acompañan de la idea de culpa, cualquier sea la realización fenotextual de ésta (incesto en la película de Chávarri —asesinato en *don Juan*— representación de un padre durmiendo, víctima potencial de *la crueldad de los hombres*² en el *Ave Maria* de Schubert —expresión de un sentimiento de culpabilidad en los escritos de Schumann).³ Pero, en la película de Chávarri, la diferencia radica en que el padre es el único personaje que sufre las consecuencias de sus actos. Para los otros

1. El subrayado es mío.

2. Cito la letra del Canto.

3. Cf. Rémy Stricker, *Robert Schumann — Le musicien et la folie*, Paris, éd. Gallimard, N.R.F., 1984. R. Stricker cita algunas letras escritas en aquella época por el compositor a su novia: *Il n'est pas possible que tu appartiennes en même temps à lui et à moi; il faut que tu en abandonnes un, lui ou moi*. También, después de la denuncia a Wieck: *Je t'avoue que je ne puis plus prier, tant la douleur m'a plié et rendu insensible. Une grande faute pèse sur moi: celle de t'avoir séparée de ton père, et cela me torture souvent*. (citado p. 79).

personajes, se repiten los actos transgresivos, sin el corolario, que es el castigo. A primera vista, parece un detalle sin trascendencia, pero precisamente la predicción del director de la cárcel, después del suicidio de Luis, señala esta carencia: *Se abrirá una investigación. Pero nunca sabremos quién le dio las pastillas.*

Aún más, los comportamientos transgresivos parecen estar es vía de normalización. La mujer del café seduce a Juan en los baños y vuelve del breve encuentro para contar al círculo de sus amigos sus «hazañas», riéndose abiertamente (diálogo inaudible). Por su parte, Paco y Clara bromea a propósito de la poca discreción de Juan, al que tachan, riéndose ellos también, de *sin vergüenza*. Más significativo, Clara evoca sin señal alguna de remordimiento su primera experiencia amorosa, cuando niña, de tal modo que la literalidad del texto nos sugiere una escena de pedofilia sin víctima: *La primera vez, tenía diez años [...] Tenía las manos grandes y calientes. ¿No preguntas nada? Me esperó varias veces a la salida de la escuela. Tenía un coche grande, verde. No sabes las ganas de que me volviera a tocar.*

El tema del incesto se contextualiza, integra una serie graduada de comportamientos amorosos, de los que resulta ser la alteración patológica. Me llama la atención en particular la sugerencia de un paralelo entre Juan y el padre incestuoso o el médico de la joven Clara, en el momento en que se inician la relación con Carmen. El comentario del portero (*Cada día son más jóvenes*) insinúa la transgresión, otra vez consentida, como lo subraya la reacción de Carmen. Hasta el incesto, que está evocado en un monólogo de Luis en focalización interna, queda presentado en su ambivalencia: *No hay nada mejor en el mundo. [...] cuando estaba estaba con ella era maravilloso, y para ella también...*

No me fijaré en la caracterización psicológica de los personajes, que explica las contradicciones de la víctima y el autor del incesto (o el pedófilo, en el caso de Clara), atrapados en un sentimiento confuso de inocencia y culpabilidad, de atracción y rechazo. (*¿Qué otra cosa podía hacer la chica?*, reconoce Luis, después de ser denunciado por Carmen). Me detendré en las elipsis, los implícitos que al fin y al cabo eufemizan el motivo del incesto. Si bien la revelación de lo que sigue un tabú provoca literalmente la separación de Juan y Carmen, concluyéndose la secuencia con un plano de Carmen llorando, a continuación se reúnen los dos amantes en un desenlace aparentemente feliz, sin que se explique el cambio de situación. A

nivel temático sí están recapitulados los estragos del incesto (los llantos, las dudas y contradicciones, los pesares, la denuncia, el encarcelamiento y, por fin, el suicidio) pero sin efectismo. La renovación del tema debe mucho al tratamiento elusivo. A este propósito, el proceso intertextual deja patentes las afinidades entre el texto fílmico y el texto citado de la habanera. La letra de la canción que se oye durante el encuentro en la cárcel hace alarde de un amoralismo complacido, que refuta el componente melodramático:

*Allá en La Habana, cierta mulata
de un hombre blanco se enamoró.
Dígame usted lo que pasó.
Que la mulata muy talamera
a su bohío se lo llevó.
Y cuando estaban entusiasmados
y se juraban eterno amor,
llegó el marido de la mulata.
Dígame usted lo que pasó.
El mulato se quiso vengar
y un machete muy largo sacó.
Pero ahí al tirarse a matar,
los miró, se fijó y... se marchó.*

*Allá en La Habana, allá en La Habana,
¡son tan dulces los besos de las cubanas!
Allá en La Habana, allá en La Habana,
pasan las mismas cosas, vidita mía, que aquí en España.
Pasan las mismas cosas, vidita mía, que aquí en España.*

El súbito cambio de tono de la última palabra, aislada por el breve silencio, anula de modo inesperado el suspense creado por la acumulación de estereotipos sacados del dramón. Reproduce la ambigüedad constitutiva de la película, la cual oscila entre el tono ligero de la comedia y el patetismo. La serie musical corrobora este carácter híbrido. El movimiento lento del *Concierto en sol* de Ravel refuerza la carga emocional de los pasajes con fuerte tensión dramática. Este trozo acompaña las tres escenas que dan a ver el desamparo de Carmen después de morir su padre, de Paco después de recibir la carta de Clara, y de Juan buscando refugio cerca de Aurora. Al contrario, la *Melodía húngara* de Schubert impone su carácter de *divertimento*. Su reiteración (4 occurrences) interconecta las diferentes

confesiones entre Juan y Clara. La repetición del mismo fragmento musical favorece la unidad de tono, restándoles trascendencia a los diálogos por imponer el filtro de una mirada homogeneizante, distanciada del enunciado.

Por esta misma ambivalencia, *Dedicatoria* coincide con el intertexto de *Don Giovanni*. Remitiré a las conclusiones de Charles Rosen, que demostró la doble herencia, de la *ópera seria* y la *ópera buffa*,¹ así como el impacto de esta hibridez de la obra de Mozart. El musicólogo demuestra el carácter atípico y, en cierto lado, escandaloso, de una obra cuya variedad en el tono rompe con el decoro imperante en esa época. Así se explica Charles Rosen la denominación, específica, de *dramma giocoso* que idearon los propios autores de *don Giovanni* para sustituir la expresión convencional de *opera buffa*: la forma escogida sería expresión de un pensamiento con tinte libertario:

*Dans les années 1780, libéralisme politique et libéralisme sexuel étaient étroitement liés [...] Lors de la première de Don Giovanni, les implications politiques de la liberté sexuelle agitaient tous les esprits...*²

Estas reflexiones plantean el problema de la relación de la obra de Mozart con el texto cultural del cual participa. Si bien transcribe un pensamiento de tipo liberal, la ópera se subtitula *Il Dissoluto Punito*. Dicha denominación, que sintetiza el vínculo lógico transgresión $\Rightarrow$ castigo, recuerda el valor edificante del mito, perceptible ya desde los primeros textos acerca de don Juan. Se introduce así una tensión, dentro de la ópera, entre la aspiración a la libertad sexual, tal y como la apunta Charles Rosen, y el subtítulo. Si me fijé en el análisis de la ópera, apartándome del análisis de la película de Chavárri, fue para demostrar cómo el texto de *Don Juan* polariza ejes dialécticos parecidos a los que se encuentran en *Dedicatoria*. El corolario culpa-castigo (poco importa si confirmado o no) me parece fundamental en la medida en que está ideologizado. En el caso de *Don Giovanni*, la ambivalencia del *dramma giocoso* minora el valor ejemplar del mito y refuerza al contrario su otra potencialidad, a saber la apología del placer, las fascinación de una búsqueda amorosa

1. Charles Rosen, *op. cit.*, p. 409-413.

2. *Op. cit.*, p. 410. En los años 1780, liberalismo político y liberalismo sexual resultaban estrechamente vinculados [...]. Cuando se estrenó *Don Giovanni*, las consecuencias de la libertad sexual eran motivo de inquietud.

nunca satisfecha, lo cual impele a rechazar las normas de conducta dictadas por el cuerpo social. La ópera se contrapone en esto con el acto de fe que constituye el lied de Schumann. Vimos en efecto que *Dédicace* proclama las virtudes de un amor sublimado, indefectible. Esta obra expresa así su apego a valores morales como la fidelidad, la unión afectiva y espiritual, el afán de elevación del alma:

*Toi mon âme, toi mon cœur,
toi ma félicité, ô toi ma douleur,
Toi l'univers où je vis,
le ciel où mon esprit se meut,
ô toi, tombeau où
j'ai enseveli à jamais mes tourments.*

*Tu es le repos, tu es la paix,
tu m'as été donnée par le ciel.
Ton amour me rehausse à mes yeux,
ton regard m'a transfiguré à mes yeux,
par cet amour tu me fais me dépasser,
mon bon génie, le meilleur de moi-même!*

*Toi mon âme, toi mon cœur,
toi ma félicité, ô toi ma douleur,
toi l'univers où je vis,
le ciel où mon esprit se meut,
mon bon génie, le meilleur de moi-même!¹*

Así pues la película se da a ver como el espacio en que confluyen dos bloques discursivos difícilmente compatibles. Por su localización en los créditos de apertura, el lied de Schumann haría de servir de referencia ideológica, pero en realidad esta función le es denegada. A mi parecer, la ambigüedad de *Dedicatoria*, particularmente de su clausura, constituye un elemento clave para la valoración de la obra. El texto fílmico superpone dos sistemas de valores antitéticos, sin resolver la contradicción. La expulsión del padre, la falta de castigo para los demás personajes se entroncan con la superación de normas de conducta que parecen anticuadas. Una consecuencia de esta postura es la problematización de las categorías del saber.

1. Traducción de Daniel Henry, para el C.D. *Schumann lieder*, Vladimir Askhenazy, piano — Barbara Bonney, soprano, Decca, 1997.

El otro se manifiesta recurrentemente en su extrañez: *Con Luis nunca se sabe/Luis cuenta muy pocas cosas/Paco nunca se sabe si parece...* Las alucinaciones de Clara transcriben la idea de una alteridad imposible de aprehender: *Puede ocurrir en cualquier sitio, sobretudo en casa. Te encuentras con la persona con la que vives y de pronto es otro. Es otra persona/Es casi una obsesión. Veo a Paco, lo veo. Está rodeado de velas. Creo que está muerto. Está allí y al mismo tiempo en otro lugar y no sé cuál es...* La misma canción cantada por Luis, en la cárcel, expresa la necesidad de callar ciertos eventos: *Con calma, me han puesto bajo llave. Si mi madre lo supiera lloraría.*

Por lo general, los diálogos transcriben el problema del saber o de la ignorancia. Esta dialéctica viene a ser un eje que polariza un gran número de expresiones gramaticalizadas. En efecto, es de apuntar la convergencia de los modalizadores: la repetición obsesiva, en la continuidad dialogada, de *sabes, por supuesto, claro, verdad* revitaliza las potencialidades semánticas de estos significantes. La conversación grabada con magnetófono entre Luis y Carmen reproduce el mismo texto semiótico, acerca del saber, en la medida en que el juego entre los dos personajes introduce una falsa adivinación. Carmen hace alarde de una sabiduría engañosa ya que las predicciones serán desmentidas por la continuación del relato (*vivirás muy viejo*).

La actividad periodística, casi nunca explicitada,¹ interviene como pretexto narrativo, en relación con la problemática general del texto fílmico. La única escena en que se evoca el oficio de Juan y Paco se reduce a una larga conversación por teléfono en torno a la cuestión de la veracidad: *Usted sabe muy bien la diferencia que hay entre un rumor y una noticia. El rumor cundiría por cien vías distintas y seguirse un rumor. Y eso es lo que pasa en este caso. Esto es una agencia de noticias, no de rumores...*

El enigma constituye una forma modelizante del relato. La situación profesional y privada del protagonista sirve de pretexto narrativo. Juan es sujeto de una serie de investigaciones que infieren una en otra. El punto de arranque de la dinámica textual es el encuentro fallido con Luis. Origina una búsqueda imposible, de la que surge

1. En su entrevista con R. Alvares y A. Romero, Chávarri expresa su desinterés por este aspecto: *Se supone que es (el protagonista) una estrella de la prensa escrita, por eso vive así. No me pareció necesario explicarlo. Contamos la parte que considerábamos interesante para la historia. Vivir rodando, op. cit., p. 97.*

otro interrogante, acerca de Clara, quien, por su postura donjuanecsa, aparece como un doble de Luis.

El enigma es corolario de la dialéctica ocultación vs desocultación. En esto coinciden los dos papeles temáticos de Juan: sea como periodista, sea como confidente, tiene por función liberar la palabra refrenada. El mutismo de los personajes, la carencia repetida de respuestas a las preguntas es señal de las prohibiciones que rigen los comportamientos: *¡Con lo que a mí me gusta hablar y tener que estar siempre callado!*, lamenta Donato. La banda musical participa de este conjunto. Por su función fática, recalca en la práctica de la confesión: la repetición de la *Melodía húngara* de Schubert produce un efecto de microencadenamiento que le confiere al fragmento musical valor de tematización de las confidencias entre Juan y Clara. Las tres citas de Mozart actualizan al contrario el concepto de ocultación. *El Aria del champán* dice el simuló: descubre los preparativos de una verdadera trampa. La primera ocurrencia de este fragmento de la ópera enfatiza en la actuación del protagonista chavarriano, que se esconde al llegar Paco y Clara y hace de mirón hasta la salida del marido (está filmado detrás de la rejilla del ventanillo de la bodega). La dialéctica se va precisando con las otras dos citas. En efecto, *Siam grati* se puede descifrar como una escenificación de la ocultación: Don Ottavio, Donna Anna, Donna Elvire se disfrazan y fingen para, mejor vengarse, serle agradecidos a un huésped que esconde su propia hipocresía —a la que acaba de descubrir el *aria del champán*— bajo modales nobles. Parecidamente, *El Aria del catálogo* sirve de revelador de las fechorías del burlador:

*Petite madame, voici le catalogue
des belles qu'a aimées mon maître:
c'est un catalogue que j'ai fait moi-même;
regardez, lisez avec moi.*
En Italie six cent quarante,
en Allemagne deux cent trente et une,
cent en France, en Turquie quatre-vingt-onze,
mais en Espagne elles sont déjà mille et trois.
Il y a parmi celles-ci des paysannes,
des femmes de chambre, des bourgeoises,
il y a des comtesses, des baronnes,
des marquises, des princesses
et des femmes de tout rang,

de toute forme, de tout âge.
 Chez la blonde il a l'usage
 de louer la gentillesse;
 chez la brune, la constance;
 chez celle aux cheveux blancs la douceur;
 il recherche en hiver la grassouillette,
 en été la maigrelette;
 la grande est majestueuse,
 la petite toujours charmante;
 des vieilles il ne fait la conquête
 que pour le plaisir de les porter sur la liste;
 sa passion prédominante est la jeune débutante;
 il n'a cure qu'elle soit riche,
 qu'elle soit laide, qu'elle soit belle,
 pourvu qu'elle porte jupe;
 vous savez ce qu'il fait.¹

La coincidencia entre el aria y la secuencia concomitante induce una fetichización de los seres. Leporello hace la lista de las mujeres seducidas por su amo, clasificándolas para establecer un inventario de tipos femeninos. Juan amontona un sinnúmero de fotografías, reuniendo clisés sacados de la prensa internacional (de Marilyn Monroe, Candice Bergen...) con clisés de personajes a quienes, supuestamente, entrevistó (un guardia civil, Clara, un criminal...). La pared tapada de fotos corresponde a un *collage*, deja ver el proceso de selección y reagrupación de fragmentos de lo «real» aislados de su contexto original. La sucesión de los planos fijos (primeros planos) se independentiza de la disposición decidida por Juan, como lo revela la intercalación de un plano de conjunto que sirve de punto de referencia. El catálogo, la pared de fotografías, la elaboración secuencial coinciden en la noción de montaje, hacen visible la reorganización arbitraria de lo «real». Las leyendas de las fotografías escogidas por Juan rebajan los personajes representados a nivel de meros tipos preestablecidos: *La hija de la bruja/El jefe de la banda/Vivir cazando/Vocación de orden/El hombre de los perros*. Este último ejemplo no sólo identifica a Carmen con Luis, sino que señala también el proceso de sustitución. El comentario no coincide con el objeto referido. Veo en esto el signo de una distorsión. Se deja entrever la discrepancia entre el proyecto y su realización, entre el dato

1. Traducción de *L'Avant-Scène*, op. cit. El subrayado es mío.

real, inmediato, y su exposición. El concepto de desfase estructura el relato.

La comunicación se posterga sistemáticamente. Los múltiples hilos narrativos son pretexto para un continuo juego de encuentro/desencuentro, que impide asentar las condiciones de una situación de interlocución. La entrevista con Luis constituye un nexo del relato, pero se trata del objeto de una búsqueda imposible, a través de la cual se actualizan/potencializan sin cesar las dos vertientes del texto semiótico coincidencia/no coincidencia. El encuentro de Luis y Juan es correlativo del rechazo de la entrevista que había sido prometida: *Ahora no. No tengo ganas ni es el momento [...] Mira, vuelve, pero sigo en que no habrá entrevista*. El diálogo resulta denegado en el mismo momento en que se está entablando: *¡Ni de mujeres vamos a poder hablar!* La confesión del personaje sólo se realizará después de volverse irremediable la separación por el suicidio que aparece pues como una etapa previa: Juan recibe de las manos de Donato la grabación de las *memorias póstumas*.

El magnetófono viene a ser un actante esencial en la dinámica textual. Es un mediador que se interpone entre los interlocutores, como lo sugiere la discusión ente Juan y Clara cuando la primera entrevista, y permite escuchar a posteriori lo que se dijo. Notaré a este propósito el paralelo entre la devolución de la cinta que contiene la confesión de Luis y la grabación de la discusión entre Luis y Carmen. En efecto el diálogo no es referido en el momento de su enunciación sino después, cuando Carmen lo reescucha, a solas en el tren.

La recurrencia de planos que muestran a los personajes por detrás de rejas figura la idea de una barrera separando a los interlocutores. Eso constituye un paralelo más entre Luis y Carmen. A los planos de aquél detrás de las rejas de la cárcel responden los planos de ésta detrás de las rejas de los dos espacios que le son prescritos narrativamente, es decir la perrera y el cercado en que cuida de los niños. La duplicación del densenlace (por iniciativa de Juan, Carmen ha de volver a llamar en la puerta, como en un ensayo de ficción), pone de relieve un detalle similar. En efecto, las dos variantes de la escena final se distinguen primero por la visualización o no de barrotes en la pantalla. Las columnitas de la puerta del corredor se reflejan en el espejo, reproduciendo así este motivo icónico: vislumbramos a los personajes detrás de como rejas. En la segunda

versión, Juan abre la puerta antes de acoger a Carmen sin que haya necesidad de hacerlo, y suprime así este efecto visual.

La reiteración de preguntas sin respuesta también problematiza el proceso de comunicación, sea porque les personajes contestan sin tener reparo en la pregunta, o porque contestan a una pregunta con otra pregunta o bien callan. La actitud elusiva de Donato, cuando le entrega las grabaciones a Juan (*Esta pregunta está de más*) es un ejemplo de esta sistemática. Por eso la clausura de la película aparece como la última relalización fenotextual de una matriz que se inició con las primeras secuencias. Por su concomitancia con el laconismo del fundido negro final, el mutismo de Juan plasma el concepto de vacuidad, perceptible también a otros niveles de la película. Por ejemplo, la transmisión de la información periodística es doblemente problemática. Juan redacta artículos de prensa sin preocuparse por su difusión. Poco importará si es consecuencia del desinterés de Chávarri por el tema, o si es señal de la libertad de acción de un periodista famoso. Lo que me interesa es la repetición de diálogos que ponen en tela de juicio la adecuación con el público potencial:

JUAN. — *Había quedado con Luis, con su marido, para hacer una entrevista.*

JOSEFINA. — *¿Una entrevista? ¿A Luis?*

JUAN. — *Sí, sí.* (Josefina se ríe).

CLARA. — *¿Tú crees que esto va a interesar a alguien?*

LUIS. — *Y ¿a quién le va a interesar?*

JUAN. — *A mí.*

LUIS. — *No basta.*

Mientras Paco explica detalladamente lo que es una verdadera información, durante su larga conversación telefónica, una serie de planos encuadran diferentes fragmentos del artículo de Juan, publicado en *El País*. A primera vista, todo está en orden, y sin embargo una lectura más atenta deja ver la desavenencia entre los componentes del artículo. Una fotografías de Clara (una de las cuales formaba parte de la serie de clisés clavados en la pared del despacho de Juan) ilustran el conjunto, en concordancia con el título (*La hija de la bruja*), preo este conjunto encabeza un texto que trata de grabaciones históricas de música rock. Además se desdobra el concepto

de desfase puesto que el artículo lamenta el que el público no tenga acceso a estos discos, por causa de una política editorial demasiado restrictiva.

Las más veces, la comunicación pasa por conducto de un mediador, cuya función resulta ambivalente. Si bien permite la interlocución —como en el caso de Donato, que intermedia dos veces entre Juan y Luis—, también el mediador puede perturbar el mensaje, por su interposición. En la obra citada de Mozart, Leporello no sólo desoculta sino que también focaliza los eventos referidos. ¡Quedó famoso el *mil e tre* del estribillo del Aria del catálogo precisamente por el énfasis en un número que ya por sí connota el exceso! En la película, Carmen se halla en una situación equívoca respecto a Juan y a Luis. No es mediadora; al contrario, obstaculiza el encuentro entre los dos, por su silencio. Pero usurpa esta función (sustituyéndose otra vez a su madre):

LUIS. — *¿Cómo sabías que tocaba el acordeón?*

CARMEN. — *Se lo he dicho yo* (una secuencia visualizada poco antes contradice dicha afirmación).

Sobretudo, es Juan quien redacta la carta dirigida a Paco, en lugar de Clara. Incluso firma él en nombre de ella. Al recibirla, Paco acude a leerle este correo a su propio autor. Se instaura así una dinámica que confunde (*fluctue*) las categorías del enunciador y del enunciatario. El magnetófono contribuye a la difracción del hecho comunicacional, ya que permite desmultiplicar el acto locutorio: Juan como Carmen vienen a ser a la vez destinatador y destinatario de los mensajes cuando reescuchan su propia vez. Un enunciatario sustituye a otro cuando Juan le hace escuchar a Carmen la grabación de Luis, de la que se enteró antes. La incidencia de este fenómeno se explicita en una secuencia entre Juan y Clara, cuando la mujer denuncia la actitud manipuladora respecto al otro, y la desviación del curso normal de un diálogo. Sigue una escena clave en que Clara simula una confesión con doble destinatario, manifestándose el papel actancial del magnetófono, que se convierte en homólogo de Juan:

CLARA. — *¿Esta pregunta es para mí o para el magnetófono?*

[...]

CLARA. — *¿Para quién es la pregunta?*

JUAN. — *Para los dos.*

CLARA. — *Imposible.*

JUAN. — ¿Para quién quieres que sea?

CLARA (a Juan, después de hablar diigiéndose al magnetófono). —
¿No preguntas nada?)

JUAN. — *Cuéntame más.*

CLARA. — *¿A ti?*

JUAN. — *A mí.* (Juan para la grabación).

La opacificación del proceso comunicacional transcribe un patrón cultural antinómico del que rige la estructuración del lied. Este género estriba en la compenetración del texto y de la música, con propósito de forjar un lenguaje apto para expresar la plenitud de sentimientos apasionados. En *Widmung*, este intento se traduce por una depuración de los procedimientos. La expresión se condensa, en una forma breve. El canto silábico, la composición de la melodía por grados conjuntos facilita favorece la legibilidad del enunciado. Los pedales, la repetición de los acordes, la estructuración estrófica del poema ponderan el discurso musical. La reescritura del poema sacado de la obra de Ruckert refuerza aún más la homogeneización del mensaje: se repiten los cuatro primeros y el último verso de Ruckert, de invocación exaltada a la amada, afirmándose así la presencia de un nexo semántico, convergente con el título. La simbiosis entre piano y canto acentúa esta impresión: los matices prescritos (*innig*- fervoroso; *lebhaft*- vivo), la tonalidad escogida (el La mayor, que fue la tonalidad predilecta de los románticos para significar el Amor absoluto, según recuerda Brigitte François-Sappey),¹ los movimientos ascendentes de la melodía combinados con los crescendos y los acelerados traducen el sentimiento enaltecido, señalan el encarecimiento en el recurso de los afectos. El canto a media voz sugiere que se descubre una intimidad.

El gran número de deícticos que remiten al yo y al tú recalca en la forma de la interpelación. El título escogido por Schumann cobra valor reflexivo: señala el mismo acto locutorio (la dedicatoria), sin explicitar quién es el destinatario. Por supuesto, el contexto de la composición hace superflua tal precisión. Sin embargo podemos

1. *Op. cit.*, p. 689.

considerar que la formulación radica en un implícito.¹ En este sentido, el título del lied funciona de modo parecido al título del ciclo al que pertenece. En ambos casos, los términos resultan descontextualizados, y necesitan recontextualizarse para recuperar un significado. Ya mencioné, en efecto, que *Myrten* provenía del último poema de los *Liederkreis*, cuyo texto también se ajustaba a una situación extrae textual identificable.

Se genera así una dinámica textual, que viene a ser amplificada por la intertextualidad con la película de Chávarri. En ésta el término *dedicatoria* resulta imposible de referenciar. No arroja luz sobre el relato, puesto que la película no permite privilegiar a una protagonista en particular. El que la mujer de Paco sea homónima de la Destinataria del lied, Clara Weck, no basta para establecer el paralelo, o sería un paralelo inconcluido, debido al entreverado de los hilos argumentales. Tampoco se puede leer este título como una clara alusión a la estructura enunciativa, en la medida en que ésta no es explicitada. El vocablo *dedicatoria* se opone al laconismo de los créditos de apertura. La sobriedad de los recursos produce un efecto de distanciamiento, que contrabalancea el papel de embrague de los créditos: la banda de imagen se compone de una simple sucesión de rótulos con letra blanca, dispuestos regularmente sobre un fondo negro, sin indicación alguna de un enunciatario. El título de la película se da a ver como una pura cita, sin referente inmediato.

Schuman contramodelo. La película problematiza los valores inducidos por el lied de Schumann. Forma límite de la «era de la sospecha», *Dedicatoria* mezcla los pretextos narrativas y los géneros narrativos. El resultado es una obra de contornos indeterminados² que no cae ni en la apología del placer ni en el discurso moralizador. Replantea el problema de la relación amorosa, en tanto relación al otro, en una sociedad en plena mutación. El libertinaje donjuanesco, signo de la reciente liberalización de las costumbres, manifiesta la primacía de la fruición, en una sociedad marcada por la promoción del individualismo y la crisis de valores que esto conlleva. De

1. Se puede suponer que por esta razón, para explicitar el acto interlocutorio, las ediciones irán sustituyendo *Dedicatoria* por el título original del poema de Ruckert, *A mi novia*.

2. El propio Chávarri habló de una película *descafeinada*: citado en Rosa Alvarez y Antolín Romero, *Vivir rodando*, Valladolid, Ed. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1999.

ahí el paralelo con el motivo del incesto, al que podría aplicarse sin dificultad esta definición sintética del donjuanismo, propuesta por el diccionario de Pierre Brunel: *Le donjuanisme apparaît comme une protestation de l'instinct contre l'interdiction proclamée par les lois et contre les obligations de la conscience et de la morale universelle*.¹ Estructuralmente, el motivo del incesto se engarza con el motivo de don juan. La alteración de los patrones de comportamiento halla su traducción en ambos textos. Lejos de ser moralizado, el tabú del incesto integra una cadena de significantes que dejan ver la hiperbolización del sujeto del deseo y la relación problemática al padre. Por eso postulé que la irresolución del proyecto de Chávarri y Quejeta operó como desencadenante de la dinámica textual: la peculiaridad de *Dedicatoria* radica precisamente en la conjunción de los dos textos culturales, la cual de este cotejo la revitalización de las potencialidades de cada uno.

1. *Dictionnaire de don Juan*, P. Brunel coord., Bouquins, art. culpabilité, p. 240.

ANNEXO

Ocurrencias musicales♦ *Dedicatoria, de Schumann*

- títulos de crédito iniciales

♦ *Melodía húngara, de Schubert*

- entrevista /desayuno con Clara
- confesiones de Clara (en casa de Juan): revelación del libertinaje
- confesiones de Clara (en el coche de Juan)
- última secuencia, discusión entre Clara y Juan, antes de llegar Carmen. Confesiones de Juan

♦ *Don Giovanni, de Mozart*

- *Aria del catálogo*: se clava la fotografía de Carmen en la pared, entre las muchas fotos seleccionadas por Juan
- *Siam grati*: visita de Paco y Clara a Juan; este se esconde al llegar sus amigos.
- *Aria del champán*: desenlace, hasta el fundido negro final

♦ *Concierto en sol de Ravel*

- encuentro con Carmen en la estación, después de la muerte de Luis
- visita a Aurora (Juan, borracho, canturrea la habanera: superposición del canto, *in*, y de la música de Ravel, *off*)

♦ *Melodía de fluta*

- conversación entre Juan y Luis en el patio de la cárcel
- llegada de Juan a la cárcel, después del suicidio de Luis

♦ *La niña de fuego* (canción interpretada por Manolo Caracol)

- Juan, desde lejos, observa a Carmen, la cual está detrás de la reja de la perrera.

♦ *He's my man* (Billie Hollidays)

- cena con Clara (música diegética)
- adulterio (Juan/Clara)

♦ *Habanera*

- visita de Juan a Carmen. Pasan delante de la habitación de Luis besándose.
Carmen: *Esa es la habitación de mi padre* ⇒ habanera, versión instrumental (música de acordeón).
- primera noche de amor en el hotel (Juan/Carmen)
Carmen: *Sé algunas cosas* (dándole un beso a Juan) ⇒ melodía de la habanera en la flauta
- fiesta de cumpleaños en la cárcel (ocurrencia diegética)

La subversión del discurso conmemorativo en *El desencanto* de Jaime Chávarri

Catherine BERTHET-CAHUZAC

Université Paul-Valéry, Montpellier III

El desencanto presenta, entrecruzándolos, una serie de entrevistas con la viuda y los hijos de Leopoldo Panero — poeta español que fue considerado como una figura oficial del franquismo. La película, que necesitó un año de rodaje, entre 1974 y 1975,¹ se da explícitamente como punto de partida una ceremonia en honor del difunto poeta, en Astorga, en agosto de 1974 (títulos de crédito y primera secuencia). Se mezclan los dos eventos —la celebración astorgana por una parte, las entrevistas de los familiares por otra parte— confrontándolos mediante una utilización sutil del montaje. Obra situada deliberadamente entre realidad y ficción, sometida al filtro de una mirada que no deja de manifestar su presencia, *El desencanto* se vale de esta doble base para dar a ver una realidad contradictoria. Ya desde el *incipit*, se contrapone el rechazo del pasado, inducido por el título, y el acto conmemorativo. Los recuerdos personales del padre que murió doce años atrás (en 1962) sirven de catalizador para replantear el pasado nacional.

I El desmoronamiento de la figura paterna

Las posiciones de los Panero en cuanto a la muerte del padre resultan ser algo ambiguas. Si bien Michi se acuerda que lloró esta desaparición cuando niño, no deja de minorar el impacto del evento, una vez adulto:

1. Las condiciones reales del proyecto, por iniciativa de Elías Querejeta, y del rodaje están descritas en el libro editado por éste: *El desencanto...* ed. E. Querejeta.

- *Entonces yo me pasé tres días llorando y persiguiendo a toda la gente que me quería escuchar gritando una frase que luego he repetido mucho. Era ¡éramos tan felices!*
- *... Leopoldo, que es uno de los temas realmente más importantes de la película. Significa, cristaliza la ruptura y una serie de cosas, más que la muerte de papá, el hecho de Leopoldo.*
- *A partir de la muerte de mi padre, es decir a partir de 1962 hasta ahora sí ha habido un descubrimiento en mi vida, este descubrimiento se ha llamado Felicidad Blanch. Es decir antes, y tampoco recuerdo la muerte de mi padre, pero antes mi madre no existía para nada.*

Lo mismo pasa con Felicidad, que describe su dolor, su sensación de aniquilamiento el día de la *tragedia* (será éste un término recurrente) pero para reconocer enseguida que se sintió renacer al enviudar (*Yo me rejuvenecí de cierta manera*). En cuanto a Leopoldo María, usa de la provocación hasta hablar de un acontecimiento feliz que le dio nuevo aliento a la familia: *a raíz de la feliz muerte de nuestro padre empezó en nosotros, en nuestra familia, a surtir el humor...*

De modo que se instaura un discurso ambivalente, dándonos a ver un momento a la vez trágico y emancipador. Leopoldo Panero, poeta famoso, hombre leído, rico, rodeado de amigos lucidos es objeto de fascinación, pero también de rechazo. Los recuerdos familiares, cargados de acritud, derrocan la figura mítica en vez de favorecerla. El testimonio no está exento de una nueva forma de mistificación: la opción de filmar únicamente a los Panero, sin interferencia de otra persona, sin comentario ni pregunta ajena, en largometraje (97 minutos), nos sume en un flujo verbal del que destacan las contradicciones, los excesos, en fin la opacidad del discurso referido.¹ A pasar de todo, esta larga confesión tiene por propósito explícito *desvelar*, denunciar la *leyenda* familiar (Leopoldo María), desocultar *la otra cara* del patriarca. Las entrevistas dejan percibir la amargura de la esposa desatendida (nótese la recurrencia de palabras como *desilusión* o *fracaso*) así como los estigmas de una niñez difícil aun-

1. El propósito es explícito: Chávarri expuso su voluntad de huir del género del *cinéma vérité*: *Felicidad quería suprimir unas referencias al alcoholismo de todos: una crítica justa, porque la pobre Felicidad no era alcohólica. Entonces se llegó a al conclusión de que la película era una mezcla de realidad y ficción, que estaba bien como estaba y nada más: palabras literales de Leopoldo María.* (citado en Rosa Alvares y Antolín Romero, *Vivir rodando*, Valladolid, Ed. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1999, p. 72).

que ocultada por una fachada de honradez: se habla de un padre brutal, poco cariñoso, alcohólico, etc.

La contradicción no radica meramente entre los recuerdos personales y el homenaje oficial de la ciudad de Astorga. A lo largo de la ceremonia a la que da lugar la erección de la estatua también se insinúan signos equívocos, de modo que lo que se problematiza es el mismo proceso de la conmemoración. La película arranca con la imagen de la estatua todavía sin desenvolver (primer plano). A continuación, el objeto del discurso pronunciado en el momento de desvelar la estatua es esencialmente Astorga, relegándose Leopoldo Panero en un segundo plano. De hecho los elogios se dirigen al escultor, representante actual de la ciudad de Astorga, mucho más que al objeto de la escultura: *Aquí en un rincón de la propia ciudad de Astorga se inaugura un monumento con el que el cincel incomparable del escultor astorgano Marino Amaya deja perpetuado en piedra lo que ya lo estaba en las almas, la memoria del hombre y del poeta.*

Es relevante la palabra *rincón*. Este detalle, disconforme con la realidad, contradecido por la secuencia final que nos muestra la estatua en la plaza frente al palacio episcopal, va en contra del panegírico que sería de esperar. Más notable aún, la panorámica sincrónica a las primeras palabras (*Excelentísimos, ilustrísimos señores y señoras...*) le quita su razón de ser al exordio y refuta el elogio, al presentarnos un gran número de sillas vacías. Signo patente del olvido, o por lo menos del desinterés, este plano problematiza una práctica social cuyo fin es ensalzar un fragmento del pasado. Sentados en un extremo de la fila de sillas vacías, la viuda y los hijos Panero entran en el campo de la cámara solamente al final de la panorámica. Si añadimos a esto su parecer molesto, consta que se hallan al margen de una ceremonia supuestamente en honor de su familia.

Introducida desde el arranque, la dialéctica encanto/desencanto es un eje fundamental de la película. A un pasado disfórico sigue un presente que se percibe como aún peor, considerándose la muerte de Leopoldo Panero como el origen de la recesión. Son muchas las alusiones a las dificultades ecoómicas de la familia a partir de este momento. Michi insiste en el progresivo derroche del patrimonio paterno. La evocación de la prosperidad pasada está presentada en ruptura con el presente, gracias al desajuste reiterado entre banda de sonido y banda de imagen. Los recuerdos de Felicidad, en *off*, se

superponen al plano de un cartel indicando la venta de Castrillo. La evocación nostálgica de la mansión llena de amigos, por Felicidad, en *off* otra vez, se carea con planos fijos de Castrillo en ruinas: una serie de encuadres cada vez más ajustados nos lleva progresivamente a un plano detalle enfocando en una quiebra de la pared.

La repercusión del destino familiar resulta amplificadora por la fuerte carga de auto irrisión, a lo largo de las entrevistas. Michi se autorretrata como un *apático*. Juan Luis reconoce haber fracasado su carrera política y literaria. Leopoldo, que pasó vicisitudes graves (droga, alcohol, cárcel...), se complace en utilizar el término de *desastre* para calificar a toda la familia:

- ... Entonces empecé una serie de carreras, empecé filosofía, empecé políticas y luego empecé cine. No terminé ninguna. Ni siquiera me examiné en alguna. Después de eso, trabajé unos años en el Instituto de Cultura Hispánica pero estuvieron a punto de echarme porque lo hacía muy mal. Y luego... luego, nada... (Michi)
- Mi situación siempre fue bastante conflictiva pues lo dejé retirándome de mis actividades políticas y abandoné la Universidad. (Juan Luis)
- Pues su carrera literaria se ve frustrada. sucesivamente por la actuación de Leopoldo. Así como su carrera de padre se ve frustrada también por la cuestión de Leopoldo. (Michi, a propósito de Juan Luis)
- Pues hemos sido la causa del desastre de mi madre en absoluto. Todos. Aquí el que menos corre vuela, ¿no? Porque mi madre también fue la causa de mi desastre, etc. (Leopoldo María).

El presente se da a ver como un remedo fracasado del pasado. Nos convertimos en sustitutos de mi padre pero a nivel más malo, explica Leopoldo María en un trozo no desprovisto de consideraciones freudianas. La película da la sensación de una continua degradación, respecto a un pasado ya sometido a valores inauténticos. Leopoldo María se burla de una sociedad basada en el *intercambio de humillaciones*.¹ Michi se ve a sí mismo como un *fin de raza* (repetiéndose esta idea al principio y al final de la película).

En una visión algo determinista, se le atribuye al pasado la responsabilidad del fracaso actual. Ya apuntaba Jean Téna, en su artículo publicado en *Co-Textes*,² que la muerte del padre es en reali-

1. *El intercambio de humillaciones, más que el intercambio mercantil, es lo que estructura la sociedad actual*, afirma Leopoldo María.

2. Jean Téna, «Famille, je vous hais», *Co-Textes* n^{os}, 27-28, *Cinéma et Espagne franquiste*.

dad pretexto para hablar de sí mismo. Muchas veces las entrevistas se asemejan a una defensa personal. La familia busca en sus recuerdos la fuente de los problemas actuales. Prueba de ello es la repetición sin cesar de expresiones como *los primeros momentos*, *el primer día*, *primero*. Haré hincapié en la manera de Leopoldo María de aludir a *la primera cárcel*. Además, cada personaje pondera su discurso con giros que se repiten hasta funcionar como muletillas: éstas se han de considerar como una serie semiótica que transcribe la dialéctica entre comienzo y caducidad. Felicidad no deja de emplear el verbo *empezar*, incluso cuando está evocando la muerte de su marido (son 8 ocurrencias en este solo momento).¹ Michi también utiliza preferentemente este verbo, mientras Leopoldo privilegia a *raíz de* y Juan Luis recurre repetidas veces a *última hora*.

Para evocar su vida pasada con Leopoldo Panero, Felicidad selecciona los momentos inaugurales que son el encuentro, el noviazgo, la llegada a Astorga, y la luna de miel. Todos los recuerdos revelan que la frustración se instiló desde el origen. El primer encuentro con el poeta es un *fracaso* (ésta es la palabra utilizada por Felicidad). El momento del noviazgo deja entrever tensiones, premisas de la desilusión por venir. La llegada a Astorga es motivo de decepción. La luna de miel tampoco satisface las esperanzas de la novia, quien, según confiesa ella misma, descubre desde su instalación en Castrillo la *cara oculta* de su marido: *Sin embargo no fue solo eso la luna de miel. La luna de miel fue ruidosa. A los pocos días llegaron todos sus amigos porque de Leopoldo había dos versiones: la tranquila, la silenciosa la sosegada y luego esa otra tan social, tan necesitada de sus amigos...yo pensaba: ya no estaremos solos...*

La primera escena que reúne a Michi y Juan Luis remite también a un origen: el de su historia personal. Los dos jóvenes discuten, en un intento de destacar el principio de lo que merece trasladarse a la pantalla. Los puntos de vista divergen, pero conviene notar que cada hermano escoge un acontecimiento trágico —la estigmatización de Leopoldo María/la muerte de Leopoldo Panero— como punto de arranque de la película por realizar:

1. *empezó a dar órdenes... cuando he empezado la comida, empecé a notar... Empezaba a anochecer. Empecé a hablar... empezaba a llegar la gente, empezaban a subir. Empecé a pensar...*

- Realmente empieza el momento en que oigo, vamos oigo y presencio y escucho las primeras discusiones sobre Leopoldo. (Michi)
- A última hora para mí la historia, hasta que muere mi padre en 62, había tenido mucha importancia. (Juan Luis)

Llegan a confundirse el principio y el final, presuponiéndose que el fracaso era de prever desde el origen. Si volvemos a la expresión machacada por Leopoldo —*a raíz de la feliz muerte¹ de mi padre*— bien notamos que la fórmula sintetiza los dos polos de la dialéctica. Según Leopoldo María, la niñez fue un tiempo de infelicidad, constituyó una primera etapa de la vida destinada a desaparecer cuanto antes para dejar paso al vacío existencial: *en la infancia vivimos y después sobrevivimos*. La evocación de la infancia convoca los signos de la caducidad. Un ejemplo: los primeros escritos, a los 4 años, tendrían carácter *apocalíptico*. De las confesiones de Leopoldo María y de Michi surge la noción de un nacimiento nefando, entroncada ésta con el texto bíblico de los rácimos de uva: Michi renueva la metáfora implícita al explicar que *tampoco es nuestra la culpa, que llevamos tantos hectólitros de alcohol en nuestra sangre*, mientras Leopoldo habla de una *maldición bíblica* que afecta a la familia. El muchacho compara a la cárcel con un *útero materno*. Veo en esta metáfora la reiteración de la idea de un ser destinado a la desdicha desde el mismo momento de su concepción.

Tal visión de la vida desemboca lógicamente en la sensación creciente de un hundimiento en una situación sin escapatoria alguna. Uno después de otro, los personajes refutan toda posibilidad de evolución. La estructura de la película confirma esta impresión de un *círculo vicioso*.² La clausura de *El Desencanto* multiplica las señales de la caducidad. La conclusión desengañada de Michi deja paso al epitafio de Leopoldo Panero, al que sigue la imagen de la estatua del padre, antes de un último fundido negro. De modo que el filme se halla doblemente enmarcado, por los propósitos de Michi (construidos en torno a la noción de *fin de raza*, como ya vimos) y por la repetición del plano de la efigie paterna (*incipit* y *desenlace*).

1. El subrayado es mío.

2. Otra vez es Leopoldo María, quien aparece un relés del enunicador, quien subraya esta idea: *Todo es un círculo vicioso que es imposible romperlo*.

En resumidas cuentas, el texto fílmico integra señales del inmovilismo. El número y la duración de los planos fijos remite a esta noción. La lentitud sistemática de los movimientos de cámara coincide con el efecto producido por la lentitud del 2º movimiento de la *Sonata en La mayor* de Schubert. La estructura del fragmento musical estriba en la repetición obsesiva de las mismas notas hasta el punto de sugerir la carencia de progresión: aparece como una traducción musical del estancamiento.

Los créditos iniciales consisten en un plano fijo, mudo, en una fotografía de la familia (de Felicidad con sus tres hijos más precisamente), con nada más el ruido de la cámara como fondo sonoro. El mismo plano superpone así las dos modalidades de la imagen, fija y animada a la vez. Dicho de otra manera, queda inscrita en una misma imagen la dualidad entre lo móvil y lo inmóvil.

El desencanto, el sentimiento de un fracaso programado desde siempre plantean el problema del cambio o de la permanencia. A la idea de una pérdida se añade, paradójicamente, la idea de la inmutabilidad de los seres y su entorno. Michi, que se complace en la paradoja, ve a su hermano Leopoldo María como a un parangón de lo estable dentro de lo inestable (*ha sido el más constante*). El joven cuestiona la misma noción de *desencanto*, por conllevar este vocablo el sema de la evolución. Al contrario, el pesimismo de Leopoldo María se entronca con un sentimiento agudo de lo efímero. Los propósitos de Felicidad reúnen sin conciliarlas las dos posturas:

- *Para estar desencantado, hace falta antes haber estado encantado. Y no, desde luego, no recuerdo más que cuatro o cinco momentos muy frágiles... Creo que el desencanto es una cosa que me ha venido impuesta por muchos y variados elementos.* (Michi)
- *Bueno, siempre he sido así vs soy otra persona de lo que era cuando murió tu padre.*
- *La reacción hubiese sido totalmente diferente que entonces porque el mundo ha cambiado muchísimo y de una manera aceleradísima. No compares aquello con esto...* (Felicidad).

Los signos del cambio se acumulan en la película. En la misma serie léxica, el casamiento se define literalmente como una transmutación (*¿Cómo eras antes de convertirte en Felicidad Blanch?*). La figura paterna también es polarizada por este texto semiótico. Si Juan Luis se autodefine como heredero del poeta, cuya memoria le

parece permanecer intacta, los demás juzgan que el patriarca pertenece a un pasado caduco. Abundan los deícticos que señalan la distancia temporal (*en aquel momento/en aquellos tiempos /ahora que ha muchos años/ya hace bastantes años...*). A esta luz se explica la ambivalencia de la ceremonia de homenaje a Leopoldo Panero. De modo más general, consideraré que pertenecen a la práctica de la conmemoración todos los elementos (la erección de la estatua, los poemas escritos o leídos en memoria de—, el epitafio...) cuyo fin es perpetuar el recuerdo. Ateniéndonos a las solas secuencias liminares, no podemos sino notar el empalme con los signos de la discontinuidad, introducidos insistentemente por la presentación previa de Felicidad y las cavilaciones finales de Michi:

- *El murió a las siete de la tarde en Castrillo de las Piedras... Una vez más se producía un corte en mi vida*¹,
 → corte (con anticipación sonora de la música de bando acompañando la ceremonia en Astorga).
- *Yo precisamente ahora en septiembre quiero hacer unos exámenes médicos para descubrir si podemos perpetuar la raza de alguna forma.*
 → corte; plano fijo del epitafio.

El trabajo de montaje resulta polarizado por el concepto de continuidad. En la secuencia 2, el corte —cuya ambivalencia se demostró hace ya tiempo— introduce un falso *continuum*. La alternancia de los primeros planos y los planos de conjunto sobre los Panero parece indicar una simple variación del enfoque en un conjunto homogéneo. Pero es de notar que, entre dos planos, Felicidad y sus hijos cambiaron de posición (en un primer tiempo, ellos estaban sentados a la derecha de su madre, la cual se halla después entre los dos hijos). Esto supone un elipsis temporal, por mínimo que sea, pero lo niega la continuidad del discurso en *off*. El mismo fenómeno se repite durante la escena en el Colegio italiano: la continuidad de la discusión se opone a los cambios en la posición respectiva de Felicidad, Michi y Leopoldo María. Se deja entrever así el proceso de montaje a posteriori.

Lejos de ser simple restitución de lo que se grabó, *El desencanto* recupera semantizándola la dificultad inicial para darle coherencia

1. El subrayado es mío.

a un material heterogéneo debido a la duración del rodaje.¹ Se pasan por alto los cambios de actitud y de indumentaria, sin intentar naturalizarlos. Las más veces, basta la uniformidad de los procedimientos, del tono y del ritmo para fundir los planos dispares dentro del flujo de la entrevista. Pero en no pocos casos el montaje se hace ostensible, subrayando así que la película es fruto de la reorganización de las diferentes confidencias. El efecto de progresión de los recuerdos nace de un *collage* de fragmentos discursivos con reelaboración de la cronología de los recuerdos. Tomaré los ejemplos de las secuencias 12 a 15. Forma un conjunto subdividido en dos bloques netamente diferenciados. En las secuencias 12 y 14, Felicidad está sola, frente a la cámara, contando el primer encuentro con su marido. En las secuencias 13 y 15, está filmada al lado de Michi; la madre contesta a las preguntas del hijo. Entrecruzar las secuencias produce una nueva coherencia que oculta la discontinuidad de cada bloque. En efecto, el salto espacial y temporal (Felicidad no viste igual en las secuencias 13 y 15) pone en evidencia el carácter equívoco del empalme.

Los desajustes entre una banda de sonido que introduce continuidad y una banda de imagen que dice la ruptura, las anticipaciones y los retrasos sonoros, las superposiciones de las voces que reúnen planos distintos, problematizan los límites de las secuencias. La remembranza de la desaparición del padre impulsa una dinámica, que repercute en el conjunto fenotextual, y cuyo eje es la antitesis continuidad vs discontinuidad.

2 El orden materno

Las circunstancias particulares de la película, que se acabó de rodar poco antes de la muerte de Franco y se estrenó en 1976, favorecieron sin duda alguna la repercusión que tuvo esta obra en España. No impide que si la película fue percibida como la plasmación de un sentimiento generacional, se deberá ante todo a sus potencialidades significativas, que rebasan, claro está, la sola persona circunstancial de Leopoldo Panero. El sema del parricidio integra este conjunto. En efecto, el epitafio se construye alrededor de una metá-

1. Las circunstancias materiales del rodaje están descritas en *Vivir rodando*, *op. cit.*

fora que hace patente la ambigüedad de las relaciones entre padre e hijo, que subraya por lo tanto el quiebro del sistema patriarcal. La expresión inicial —*Ha muerto/acribillado por los besos de sus hijos*— ensalza la figura del patriarca, rodeado del cariño de su descendencia, a partir de un significante que denota el asesinato. La expresión vincula de manera indisoluble la matanza con la manifestación de la unión familiar.

La ausencia de representaciones icónicas del padre es un signo recurrente. Nunca se nos desvela la estatua: todavía sin desenvolver y luego cubierta de una bandera, en las secuencias 1 y 2, nos está presentada sumida en la oscuridad, en los últimos planos. Tampoco aparece el patriarca en las fotografías insertadas en la película. Estas constituyen una microsemiótica que se podría analizar a la luz de las teorías de Pierre Bourdieu.¹ El sociólogo demostró en efecto, en *Un arte medio*, que la fotografía familiar desempeña una función social, de legitimación y promoción de la institución familiar: plasma, para perpetuarlos, unos cuantos tipos sociales. El individuo fotografiado, sometido a hábitos, no tiene más remedio que asumir papeles preestablecidos, reproducir comportamientos codificados. Así es como la fotografía filmada en un largo plano fijo, durante los créditos iniciales, cobrar valor simbólico. La representación de Felicidad Blanch con sus tres hijos hace patente inmediatamente una estructura de tipo matriarcal.

El discurso se tiñe de un matiz netamente psicoanalítico. Felicidad asimila literalmente el matrimonio a una renuncia al padre (*Es un trauma que me ha quedado siempre*). El hogar se define como un espacio sometido a una relación de poder tensa, con un padre ausente y enajenante,² al que sucede una madre autoritaria (*traté por todos los medios [...] que yo colmara el vacío que había dejado vuestro padre*). La comparación de la viudez con un *rejuvenecimiento* sugiere un movimiento de vuelta a un estado anterior al padre..

Se hace imperante la evocación de un estado regresivo. Como ya vimos, los tres hijos se presentan como sustitutos fallidos del padre, hasta etal punto que Michi concluye con dudas acerca de su facultad de reproducción (← xx) . El replanteamiento de los papeles de

1. Pierre Bourdieu, *Un art moyen*, Paris, Éditions de Minuit, s. d., p. 39.

2. El discurso de Michi acerca de su madre transcribe claramente la dialéctica enajenación/desenajenación (*terrorizada, sojuzgada / liberación, revelar...*).

cada uno en el seno de la familia, después de fallecer el poeta, insinúa en filigrana el concepto del incesto:

- *Juan Luis fue como la sustitución de tu padre, mi nuevo marido* (Felicidad)
- *Una vez en un restaurant... creo que el camarero tenía la idea de que yo era todo el vívola de mi madre. Me hizo mucha ilusión o sea hasta me excitó sexualmente.* (Juan Luis)

Coincidencia increíble, Leopoldo comete un lapsus que desdobra la referencia al Edipo precisamente en el momento en que se pretendía refutarlo: *quizá el esquizofrénico carece de Edipo y, no sé, a mí en todo caso no me interesa acostarme con mi pa... con mi madre*. Considerado desde un enfoque freudiano, el lapsus es un revelador, que desoculta un mensaje segundo distinto del mensaje intencional. Lejos de ser señal de emancipación, la denegación del Edipo dejaría traslucir al contrario la imposibilidad de superarlo, el vínculo con la etapa fusional de la infancia. La metáfora de la *cárcel/útero* participa del mismo discurso latente.

Si vuelvo a esta metáfora, es porque me parece ser un punto nodal del texto fílmico. La figura materna está vinculada estrechamente con la confusión entre origen y caducidad, con la sensación de un fracaso programado ya desde el comienzo. El retrato despiadado de Felicidad Blanch por sus hijos —sobre todo en las últimas secuencias, a partir de la escena en el colegio italiano— se emparenta con la imagen de la Mujer malvada, tal y como la comentó el sociopsicoanalista Gérard Mendel.¹ El problema de la responsabilidad materna se va agudizando. La autoridad (*a mí siempre me ha gustado el orden*) es criticada por ser excesiva y castradora (*quedé yo como única reponsable de ese tipo de castigos*).

Los hijos Panero hablan de cohibición, se perciben como es un estado de dependencia pasiva frente a su propio destino:

- *el desencanto es una cosa que me ha venido impuesta... y en que yo simplemente pues como en todo he participado como espectador* (Michi).
- *en lugar de, no sé, pedirme explicaciones y así tratar de remediar la situación que lo había producido, decidiste meterme en un sanatorio donde lo pasé muy mal* (Leopoldo).

1. Gérard Mendel, *Pour décoloniser l'enfant, Sociopsychanalyse de l'Autorité*, Paris, Payot, 1971.

Las entrevistas dan a ver una inadecuación con el mundo real. Se insiste en la inaptitud para el trabajo. El compromiso político así como el compromiso literario resultan frustrados. El papel progresivamente preponderante del personaje de Leopoldo María conlleva un crescendo, en que se explica, con un pesimismo no exento de cinismo, el *desastre*, la droga, las tentativas de suicidio... La cárcel/ útero cobra valor de refugio, aunque sea un refugio terrorífico: *La cárcel es el lugar donde mejor me lo he pasado. O sea si fueran cuatro meses lo vería encantado... es el único lugar como se suele decir donde es posible la amistad.*

La autocensura tan aguda desvela una visión del yo degradada, como si el individuo fuera incapaz de acceder al Ideal del yo. La desacralización del padre y la desvaloración de sí mismo son corolarios. El requisitorio se va ampliando hasta significar el derribe de todo un sistema simbólico. La película se concluye con una palabra de Michi, que afirma la doble culpabilidad, del padre y de la madre: *llevamos tantos hectólitros de alcohol en la sangre, tanto por parte del padre como de la madre.* El empalme con las últimas imágenes, que van de la estatua al palacio episcopal, subraya el impacto social y simbólico de la crítica familiar. Los dos «monumentos» son dos formas de afirmación de un orden establecido — pero resulta que se trata de un orden vaciado de su contenido.

La introspección conlleva una denuncia de la sociedad, como si la nación y la familia fueran responsables las dos del fracaso personal. Michi hace hincapié en la imposibilidad de lograr cualquier cosa en un país que es objeto de muchas de sus críticas. Juan Luis manifiesta para España el mismo sentimiento ambivalente de fascinación/ rechazo que para su padre. Dice necesitar *huir* de él de vez en cuando. De hecho, la contestación no pasa de la homología entre estructura familiar y estructura social. Las evocaciones de la cárcel, de la represión policiaca quedan reducidas a unas cuantas alusiones breves, sin encajar en una reflexión global. Se elude el contexto político, en beneficio de una cristalización sobre la esfera privada. La formulación provocadora de Leopoldo es señal de este desliz. Con el paralelo entre *intercambio de humillaciones* e *intercambio mercantil* (*el intercambio de humillaciones, más que el intercambio mercantil, es lo que estructura la sociedad actual*), recupera el concepto de reificación pero desestabilizando las premisas marxistas.

El enunciado fílmico resulta mediatizado por la práctica del psi-

codrama. Surgen los rencores pasados. Están evocados los destinos particulares, presentados todos a partir de situaciones de desavenencia con el grupo social (sea la familia, la ciudad o la nación). De los recuerdos destaca en efecto la indiferencia desdeñosa del marido, el descuido del padre, la hostilidad de la pequeña ciudad de provincia respecto a la forastera, la rivalidad inhibitoria de los hermanos. Arranca la película aislando a modo de preámbulo una expresión de Felicidad que señala inmediatamente la insistencia en la representación de un destino contrario: otra vez *se producía un corte en mi vida*.¹ La reminiscencia final de los racimos de uva bíblicos (*llevamos tantos hectólitros de alcohol en nuestra sangre*) insinúa la transferencia de las culpas. Leopoldo María explicita la coherencia del conglomerado de los recuerdos, estructurados en torno a la figura del chivo expiatorio.² Se presenta como a una víctima inocente (o, mejor dicho, sin mayor culpabilidad que los demás), que permite la cohesión del grupo familiar: *yo he sido el chivo expiatorio de mi familia, me he convertido en el símbolo de todo lo que más detestaban, ellos mismo, pero que estaba en ellos mismos...*

La banda de sonido participa de la misma configuración semiótica. Durante la primera discusión entre Juan Luis y Michi, se oyen tres veces el canto de un gallo (en *off*). Este se repite con el corte en seco que abre la secuencia en que Juan Luis evoca la muerte de su padre. La ausencia de justificación diegética subraya el valor simbólico del ruido. El sincronismo con el diálogo reúne la marginación de Leopoldo María y la muerte del poeta:

- 1ª ocurrencia, sincrónica a con «empieza el momento en que oigo, vamos oigo y presencio y escucho las primeras discusiones sobre Leopoldo». (Michi)
- 2ª ocurrencia sincrónica a «yo, el punto de referencia, el compañero de juegos mío era Leopoldo. Y de pronto...» (Michi)
[lo cual coincide con el empalme con el plano de Leopoldo, solo en cementerio].
- 3ª ocurrencia sincrónica a «pudo empezar otra historia».³... (Juan Luis)

1. El subrayado es mío.

2. El papel del personaje se vuelve imperante, en una segunda parte del documental. Obviamente, la mirada de Leopoldo María impactó en la valoración de los recuerdos, hasta tal punto que éste aparece como un relé de la instancia focalizadora.

3. Los subrayados indican los puntos de sincronía

- 4ª ocurrencia: coincidencia con el empalme con la secuencia 49, donde se cuenta cómo una vieja le anunció a Juan Luis la muerte de su padre.

La iteración de un mismo ruido produce un efecto de microencadenamiento, que extiende el sema del parricidio al personaje de Leopoldo. Padre e hijo vienen a ser homólogos, en la medida en que aparecen como dos figuraciones del chivo expiatorio. La homología es señal de la incesante dialectización de las problemáticas. En realidad, se entremezclan la conmemoración y el escarnio, para cuestionar la relación del ser individual a la colectividad.

3 Un sujeto problemático

Si volvemos a las teorías de Bourdieu, la función social de las fotografías es doble ya que la legitimación del grupo social conlleva la afirmación de la pertenencia del individuo a dicho grupo. Todas las fotografías que fueron seleccionadas en la película reproducen los códigos apuntados por el sociólogo en *Un art moyen*: dan a ver escenas en el campo, tertulias o fiestas entre amigos, muestran a los niños. Es decir que privilegian momentos de ocio, o de regocijo, y sugieren la cohesión de un grupo feliz. Consideraré que forman una primera serie, analogía con otra serie, constituida por las tomas de la casa de Astorga o de Castrillo, en la medida en que éstas desempeñan un papel similar. Se insertan entre las tomas de la entrevista a modo de ilustración de los recuerdos referidos. La instancia de enunciación inscribe con eso al individuo dentro de sus circunstancias. O sea que este recuso coincide con un discurso sobre lo inmanente y lo contingente. En efecto, las discusiones entre Leopoldo y su madre, en la segunda mitad de la película, se van deslizando de los recuerdos personales a consideraciones más generales acerca del yo:

LEOPOLDO. — *Yo no creo en esa entidad que se llama persona. Yio no creo en el yo en lo absoluto. O sea que yo no creo que marque la infancia, que marque... la infancia sí marca un poco, ¿no? Pero no creo que marque la generación, que marque nada. Uno puede cambiar perfectamente...*

FELICIDAD. — *Ah, y tú ¿no crees que yo no he cambiado?*

LEOPOLDO. — *Una madre española y... no sé, de las Hurdes puede no comprender*

FELICIDAD. — *Y una madre precisamente de Las Hurdes quizá fuera la que hubiera comprendido mejor.*

La recurrencia del léxico de la transformación cobra se resemantiza. La asimilación del matrimonio con un proceso de transmutación¹ subraya el carácter contingente de la personalidad. La expresión *convertirse en Felicidad Blanch* dice la enajenación de un sujeto alterado por su relación al otro. Por eso Michi habla de descubrimiento de la realidad de su madre: *porque realmente pues, no sé, no había siempre vivido una vida de señora con poeta ilustre al lado, que no había sido la suya, que había sido una etapa.*

Recupero deliberadamente los términos (*circunstancia, alteración*) utilizados por Ortega y Gasset porque el planteamiento de *El desencanto* me parece tener afinidad con la teorización propuesta por el filósofo español. En efecto, me llama la atención el paralelo semántico entre alteración y enajenación. La continuidad dialogada deja entrever la complejidad del yo, plasmado por las condiciones en que está sumido y susceptible de transformaciones conforme evoluciona su contexto: noté, entre otros ejemplos, las expresiones que caracterizan a Leopoldo (*de Leopoldo había dos versiones/ el segundo Leopoldo...*). El discurso introspectivo corresponde a la búsqueda de un *yo auténtico*, primero, que se hubiera vuelto inalcanzable. Es por lo que se postula la necesidad epistemológica de considerar al individuo desde una perspectiva historicista. Así me explico la significación, relevante en mi opinión, de la autodefinición que interviene a modo de conclusión: *somos un fin de raza nada de Wittelsbach, nada wagneriano, somos un fin de raza astorgano*. Lejos de ser superflua, la especificación introducida por el calificativo (*astorgano*) explicita el determinismo del entorno.

La intercalación de los planos ilustrativos (fotografías, planos de Castrillo y de la casa de Astorga) subraya los recuerdos de los lugares de la historia familiar, funciona como elemento de contextualización. En un momento en que evoca su luna de miel, Felicidad menciona el nombre de Castrillo. La palabra sirve de conector: sincrónicamente, se intercala un plano fijo de un cartel indicando que el pueblo dista 1,5 Km. Me llama la atención la extrema redundan-

1. Cf. *supra*.

cia de la imagen. La indicación del cartel no nos proporciona más información; viene a repetir *Castrillo*. Significa pues el concepto de ubicación.

El recurso de la intercalación deja entrever la presencia del enunciadador. Coincide con la cita musical para señalar la metalepsis. El caso de las secuencias 19 a 23 es ejemplar. El *andantino* de Schubert es montado sincrónicamente a las secuencias insertadas, sin aparecer en las secuencias integradoras. Se manifiesta de este modo el estatuto de la música, emanación del espacio extradiegético. De modo convencional, la banda musical pone de manifiesto el cambio de nivel narrativo, modaliza las imágenes con las que se superpone.

Se produce un efecto de sinestesia entre el *andantino* y la visualización de la casa solariega desierta, mientras Felicidad explica las desilusiones pasadas. La lentitud de este fragmento de la *Sonata en La*, la repetición obsesiva de la línea melódica, encerrada dentro de un ámbito reducido, la tonalidad del fa sostenido, que contrasta con la tonalidad general de La mayor, refuerzan el efecto de lamento. La dicción lánguida de Felicidad, la amargura de las palabras, la lentitud sistemática de los movimientos de cámara, concuerdan con el *andantino* de para significar el desencanto, para manifestar la huella de una mirada focalizadora.

Más que los mismos hechos, impera la percepción de los hechos. Es lo que subraya la recurrencia de giros como *Para mí, creo, me parece, ¿qué te parece?, ¿qué significa para ti? según me contó* etc. Se desmultiplica la función focalizadora: la reagrupación de las entrevistas es pretexto para una circularidad de la delegación narrativa, siendo cada personaje alternativamente narrador y objeto de la narración. Cuando Michi comenta la actitud de su madre, poniendo de relieve su desenajenación después de enviudar, un plano medio corto de Felicidad tomando el té con sus hijos y charlando alegremente, se intercala. En este momento, Felicidad Blanch, aunque visible en la pantalla, queda inaudible mientras seguimos oyendo a Michi, sin alteración alguna en la banda de sonido a pesar del corte. El efecto de superposición modaliza la secuencia insertada, dando a ver el papel de relés de Michi: el montaje confunde los dos niveles de focalización (por el narrador implícito/por el narrador-focalizador delegado). De modo general, el desfase entre la continuidad dialogada y la banda de imagen plasma el cotejo de los puntos de vista: es verdad que las más veces, sirve de vinculación

arbitraria entre secuencias dispares, pero en todos los casos reúne en la banda de sonido voces a la vez claramente diferenciadas y superpuestas.

El desencanto se aparta deliberadamente del objetivismo. Lo explica claramente J. Chávarri: *el planteamiento consistía en hacer un docudrama, romper el lenguaje característico del cinéma vérité y contar de alguna manera que aquella era una ficción también. Es decir, reconocer, desde la forma misma, que estaba manipulado*.¹ Se diseñan huellas del enunciador. Conservar la vacilación de Felicidad (*Quita, lo he olvidado*), con el ademán de la mano en dirección del operador, introduce ambivalencia. Da una impresión de veracidad, por no suprimir el detalle incongruente. Pero también sugiere la presencia del interlocutor, y la contigüidad de los espacios, es decir la ficcionalidad del discurso filmado. Parecidamente, el ruido inaugural de la cámara (créditos de apertura) deja percibir la presencia/ausencia del enunciador: representa metonímicamente al director, y en el mismo tiempo es signo del mutismo. Bien se sabe en efecto que, en el cine, este tipo de ruido viene a señalar su contrario — el silencio: pone de manifiesto la ausencia de sonidos diegéticos o extradiegéticos (entre ellos la música) que se supone ocultan los sonidos provenientes del espacio profílmico.² Los créditos se reducen a un plano fijo, sobre una fotografía de los Panero. Anuncian así la discreción de la instancia de enunciación, que deja intuir su presencia, pero representándose en la periferie del texto fílmico: en el fueracampo o detrás de la cámara. Manifiestan la fusión de los enunciados: en la pantalla, se confunden la fotografía —que se ha de considerar como un texto primero— y el plano fílmico sobre la fotografía.

La ausencia en la pantalla/en la banda de sonido del interlocutor de los Panero produce un efecto similar al que describió Gérard Genette a propósito del monólogo interior en la ficción literaria.³ Se borran los lindes del discurso referido: en este caso se borran los signos introductorios de la entrevista. Se crea así la impresión

1. *Vivir rodando*, op. cit., p. 66.

2. Bazin fue uno de los primeros en apuntar el convencionalismo de la música de cine, en tanto discurso superpuesto en tiempos del cine mudo, para ocultar el ruido de los aparatos. Cabe subrayar que el silencio de los créditos, con el solo ruido en *off* de una cámara, sugiere el ambiente privado de una proyección de filmes del círculo familiar, fuera de la circuitos comerciales y tecnológicos.

3. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 193 et sqq.

de una inmediatez ilusoria. Las entrevistas constituyen narraciones supuestamente *libres de cualquier tutela narrativa*,¹ aunque siguen supeditadas a una instancia de enunicación cuya presencia se manifiesta en el contexto (aquí los créditos, los planos liminares, los componentes musicales e icónicos superpuestos). En resumidas cuentas, el *discurso inmediato* pone en tela de juicio la mimesis, llevándola hasta sus extremos. Volviendo a la intercalación de las fotografías, bien se nota que la función ilustrativa de éstas se dialogiza. Repetidas veces, un *travelling* de avance rectifica el encuadre, aislando así un fragmento de la foto. El cambio de perspectiva pone de manifiesto el desdoblamiento de las instancias narrativas, aduce una como reescritura de la fotografía, por la descontextualización/recontextualización de sus componentes.

Por lo general, la imagen y la parte dialogada se corresponden temáticamente: las imágenes de la casa solariega de Astorga se superponen con la evocación en *off* de este lugar; las fotografías del pasado se superponen con los recuerdos de juventud. Sin embargo, el tono amargo se contrapone con la impresión de armonía y alegría que se desprende de las fotografías. Esta distorsión socava el valor veridictorio de una forma cultural que reelabora lo real, para hacerle conveniente socialmente.² La desavenencia es notable en la secuencia en que Michi escarnea la competencia feroz entre los hermanos, mientras se suceden en la pantalla vistas de nos niños, aparentemente muy unidos.

En la secuencia 47, un *travelling* de avance se inicia con el recuerdo del momento preciso del fallecimiento de Leopoldo Panero (*al cogerle la mano...*). La cámara se acerca hasta filmar a Felicidad en primer plano. Convergen los tres elementos, el empalme de la imagen y del sonido, la lentitud del movimiento de la cámara y el recurso del primer plano, para manifestar la carga emocional, la fuerte subjetivización. Además, la muerte del poeta es evocada por su viuda y dos de sus hijos mediante tres secuencias empalmadas por cortes en seco, que constituyen tres enfoques particulares de un mismo evento.

1. Gérard Genette, *ibid.*, p. 194.

2. P. Bourdieu precisa que en este tipo de fotografías, el sujeto ha de posar precisamente porque tienen por fin alterar la realidad, suavizándola y recomponiéndola.

Así pues el montaje sirve de herramienta para desocultar las mentiras. Los tres relatos de la muerte del padre se contradicen de manera notable. Según Felicidad, las causas de la muerte fueron atribuidas a una indigestión. Pero un corte en seco vincula este primer recuerdo con el de Michi, quien evoca el estado de embriaguez de un padre tachado por otra parte de *alcoólico*. La concatenación de los dos trozos subraya que la mentira perdura hasta el tiempo presente. La película en su globalidad se da a ver como un intento de desenmascarar las cosas. De ahí proviene la reiteración de la alusión a una cara oculta de las cosas. Aparece el *docudrama* como una prorrogación del proceso instropectivo iniciado por los Panero. En efecto, el concepto de desdoblamiento se extiende hasta la misma película. Es de notar el paralelo entre las *dos versiones* de Leopoldo y las *dos historias que se pueden contar*:

Sobre la familia, tanto sobre la familia como sobre los individuos en particular, hay Una es la leyenda épica [...] y otra es la verdad. Y la leyenda épica de nuestra familia que es lo que me figuro que se habrá contado en esta película puede ser muy bonita, romántica y *lacrimosa pero la verdad es una realidad bastante, en fin, deprimente.* (Leopoldo María)

El relato fílmico nos incita a desconfiar de nuestra percepción del objeto. La forma del documental oscila entre transparencia y manipulación. Ya apunté la sutileza del montaje. Otras huellas ínfimas revelan la problematización de la representación. Me fijaré en el momento en que Juan Luis alude a su placer por identificarse con héroes del *western*. La intercalación de tres planos del muchacho disparando sobre botellas mezcla imágenes mentales e imágenes reales. El procedimiento parece normal ya que se gramaticalizó hace tiempo. Lo que sí es problemático es la sucesión de los planos. El efecto inducido por la serie deja pensar que Juan Luis dispara a tres botellas distintas, rompiéndolas una después de otra. Pero, bien mirado, las botellas ocupan todas la misma posición: un árbol en último plano sirve de punto de referencia. Sin embargo, no se trata de la triplicación de una misma imagen puesto que las botellas cada vez se rompen de modo distinto. Ni es posible la sucesividad ni es posible la simultaneidad. La inverosimilitud rompe el pacto de lectura y pone en evidencia las incertidumbres del hecho perceptivo.

La ruptura de la linealidad de los recuerdos, la expresión reiterada de las dudas, las contradicciones, las omisiones manifiestan la imposibilidad de aprehender claramente los hechos. Se polarizan las dificultades de la práctica introspectiva. El todo formado por las entrevistas deja entrever la opacidad de la memoria. La recurrencia & surabondance de *recordar* et *acordarse* de así como la frecuencia y la variedad de los modalizadores es signo de ello. Basta con citar unos ejemplos: *lo que recuerdo más, me acuerdo muy bien, recuerdo perfectamente, tampoco recuerdo* etc. El más relevante, es *casi recuerdo*, en la medida en que asocia significantes no compatibles. Se justifica la falta de lógica, siendo este giro un signo de oralidad. Eso no impide que los automatismos del lenguaje oral quedan polarizados por la combinatoria general del texto filmico. El modelizador se convierte en otra herramienta de la problematizar, al aplicarse a categorías imposibles de relativizar. Así es como Michi suele ponderar su discurso con expresiones que alteran la noción de evidencia (*El hecho de Leopoldo es una cosa bastante obvia*¹/*Creo que hay una cosa evidente*² etc.). Aún más la segunda cita da lugar a una digresión paradójica, que no deja de alternar afirmación y refutación de este concepto: *Creo que hay una cosa evidente: para estar desencantado hace falta antes haber estado encantado. Y no, desde luego [...] Creo que el desencanto es una cosa que me ha venido impuesta por muchos y variados elementos.*

Las categorías del saber resultan inestables. Fórmulas como ésta desvelan una valoración del mundo ambivalente, que pone en tela de juicio la relación del sujeto con lo percibido. En vez de excluirse mutuamente, como sería lo normal, los dos polos de la antítesis entre lo contingente y lo ineludible se superponen para expresar el desamparo de un ser incapaz de superar su destino. El autoanálisis rejoint des prises de postura historicista et fenomenológicos. *El desencanto* se puede descifrar como una reacción frente al determinismo de circunstancias disfóricas, como un intento de recuperación de sí mismo y del mundo circundante. La manifestación de los sentimientos comprimidos se contraponen con el homenaje en memoria del padre fallecido. La matriz textual se construye en torno a esta reunión de dos posturas incompatibles. La técnica del mon-

1. El discurso de Michi acerca de su madre transcribe claramente la dialéctica enajenación/desenajenación (*terrorizada, sojuzgada / liberación, revelar...*).

2. El subrayado es mío.

taje viene a ser imperante. Deja ver el ensamblaje de los recuerdos. Los reorganiza, después de fragmentarlos. Compagina los recuerdos familiares con las otras formas, socializadas, de evocación del pasado (fotografías, discurso de homenaje al padre etc.). Esta reelaboración de las entrevistas entremezcla las prácticas de la introspección y de la conmemoración, polarizándolas en torno a la contradicción supuestamente irresoluble entre permanencia y cambio.

Lenteurs assassines du temps

Bernard GILLE
Université Paris IV

Il faut faire comme nous, souffrir *en mesure*.

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*.

De durables malentendus sont nés autour du titre et du thème de *El Desencanto*¹. Même s'il est illusoire de prétendre contester une *doxa*, un retour aux composantes filmiques devrait fournir l'occasion de questionner un film désormais non réductible aux circonstances historiques de sa réalisation, de son élaboration et de sa réception lors de sa sortie sur les écrans en 1976.

Sans prétendre que l'oubli où l'on tient d'ordinaire les occurrences musicales hypothèque toute recherche de sens dans cette œuvre majeure de la cinématographie espagnole, nous voudrions explorer ce que nous propose la rencontre du subtil montage des images et dialogues avec les citations de l'*andantino* de la sonate D. 959, mentionnée au générique, et, par conséquent, intégrée au système de signification du film.

On ne saurait se contenter de verser *El Desencanto* au bilan de la désinvolte et souvent gratuite utilisation des musiques emprun-

1. Le tournage et la sortie du film ayant coïncidé avec les dernières années puis avec la mort de Franco, les glissements métaphoriques étaient inévitables. La préface de Jorge Semprún à l'édition du scénario par les éditions Querejeta a été, en 1976, une première étape dans ce transfert de l'histoire d'une famille particulière à l'Histoire de l'Institution Familiale dans ses modalités les plus contraignantes et archaïques. La critique a opéré un fondu enchaîné entre la peu exemplaire figure paternelle de Leopoldo Panero et la terrible ombre portée d'un dictateur qui prétendait incarner la perfection des « valeurs » de l'Hispanité. Cette *doxa* semble être remise en cause, et il est temps de revenir au « documentaire sur une famille », intention première de Jaime Chávarri cf. Rosa Alvares et Antolín Romero, *Jaime Chávarri, vivir rodando*, Seminici, Valladolid, 1999, p. 69-70.

tées au répertoire classique dans les années soixante par imitation mal comprise des modèles de la Nouvelle Vague¹ ou par référence à des films « culte ». L'image projetée sur sa musique d'un Schubert naïf et spontané a longtemps prévalu et a donné, entre autres innarrables biographies filmées, *La belle meunière* de Marcel Pagnol en 1948. Comme le constate Rémy Stricker, avec le temps « [...] la "popularité" de Schubert est tout simplement devenue plus élitiste. Des films, en mal de caution esthétique, imitent le *Barry Lyndon* de Kubrick (1975) qui allumait anachroniquement ses chandelles XVIII^e avec le Trio en mi bémol majeur D. 929² ». Il y aurait une étude assez éclairante à mener sur le goût des élites progressistes dans l'Espagne des années soixante-dix, sur les retombées du snobisme de leur discothèque dans la fabrication des musiques de bon nombre de films. Les plus novateurs ont en commun un air de famille. Le producteur Elías Querejeta n'est pas étranger à cette marque de « fabrique », à la « caution esthétique » de certaines « illustrations » musicales suggérées fermement à de jeunes réalisateurs qui ne jouissaient pas de l'indépendance dont se targuait leur mentor³. *Habla mudita* (1973), premier long métrage de Gutiérrez Aragón, est saturé d'occurrences de *La truite*, quintette en la majeur D. 667 crédité au générique, mais sous l'égide de l'inévitable Luis de Pablo à qui les rédacteurs de la fiche technique, depuis lors religieu-

1. Cf. Frédéric Gimello-Mesplomp, « la Musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Entreclacs, ¿ musique de film ?* n° 3, Janvier 1998. L'article étudie avec pertinence la collaboration entre musiciens et auteurs de film, mais il manque une réflexion sur le traitement des emprunts à la musique classique, si caractéristique des films de Godard.

2. Rémy Stricker, *Franz Schubert, le naïf et la mort*, Gallimard, 1997, p. 11.

3. L'importance de Elías Querejeta dans le combat pour un cinéma indépendant, favorisant une politique des auteurs, n'est plus à démontrer. On se reportera, pour les années de *El Desencanto*, à Juan Hernández Les, *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1986.

Jaime Chávarri fait état de cette collaboration dans le choix des illustrations musicales de *Dedicatoria* (1980) « Tanto Elías como yo teníamos motivos personales para darle [a la película] ese título, que pertenece al lied de Schumann que se oye durante los títulos de crédito ». R. Alvarez, A. Romero, o. c. p. 91-92. Mais il souligne ses divergences, admises par Querejeta, fondées sur les exigences du scénario. « Elías no estaba acostumbrado a utilizar música de fondo con letra. Pero en este caso la música es ornamental. De hecho, se me ocurrían escenas enteras en función de la música, como casi siempre. Si decido insertar una canción, lo hago en el momento que creo más oportuno, con un significado. La música de fondo me interesa menos ». o. c., p. 96-97.

sement recopiée, ont attribué l'ensemble de la musique. *El Desencanto* est une production Querejeta et la présence de Schubert s'expliquerait par les manies mélomanes du maître d'œuvre. Nous tenterons de montrer que ce syllogisme historico-culturel est un peu court. Ici, et à part entière, le générique revendique l'intervention d'une œuvre de Schubert qui, dans les années 70, n'appartenait pas aux « standards » ressassés au concert, à la radio ou au disque.

L'*andantino* de la sonate D. 959 n'est pas artificiellement codé par l'usage ou l'usure des pratiques culturelles. À cet égard, la citation n'a pas un sens préétabli, ce qui risque de lui ôter toute valeur signifiante aux yeux des pourfendeurs de clichés, toujours prêts à dénoncer la musique de piano, instrument « connoté » bourgeois, ou à faire de la musique « classique » une affaire classée. Autre mise en garde. Pour couper court aux commentaires hâtifs, nous allons « montrer » la partition pour que nul ne puisse parler de la sonate de Schubert, mais de ses citations, prélèvements qui ruinent l'économie, l'équilibre, le mouvement du continuum musical. Là pourrait être le vrai scandale de la récupération des musiques classiques par le cinéma. Certains films adultèrent leurs emprunts musicaux en leur imposant la médiocrité de leur scénario et de leurs personnages. On sait assez comment Brahms a servi de caution sublimante aux *Amants* de Louis Malle¹. De tels dévoiements permettent de mieux apprécier l'intelligence et le respect avec lesquels Chávarri a introduit, en 1976, accordée à l'enjeu de *El Desencanto*, une citation, elle même tronquée, d'un mouvement de sonate.

Il suffit de rappeler les faits établis par les musicologues². En septembre 1828, Schubert écrit trois sonates qui « conçues et réalisées dans le même temps, offrent tant de rapprochements stylistiques que l'unité organique de leur groupe est une évidence³ ».

1. Il serait abusif de condamner de manière globale l'utilisation que peut faire un metteur en scène de la musique classique tout au long de sa carrière. Louis Malle a su parfaitement intégrer le *Moment musical* n° 2, D. 786, au contexte pathétique de *Au revoir, les enfants*. Manoel de Oliveira a rythmé les intermittences de la passion en insérant le premier *Klavierstück* — toujours de Schubert — à *La lettre*, adaptation de *La Princesse de Clèves*.

2. Brigitte Massin, *Franz Schubert*, Fayard, 1977. Ouvrage de référence pour l'étude de la biographie et des œuvres qui fait la synthèse des travaux de base de Otto Erich Deutsch, auteur en particulier d'un catalogue auquel renvoie le numéro de la sonate citée par *El Desencanto* : D. 959.

3. B. Massin, o. c., p. 1277.

L'*andantino* en *fa* dièse mineur, relatif du la majeur des autres mouvements de la sonate D. 959, représente une durée de plus ou moins huit minutes (selon les interprétations) dans un continuum musical de près d'une heure cinquante pour les trois œuvres enchaînées. Nécessaire rappel avant d'établir les termes de la confrontation entre le film et sa musique, pour ne pas artificiellement retrouver dans une citation toutes les caractéristiques d'une des créations les plus novatrices dans l'histoire de l'écriture pianistique. D'autant que Chávarri ne cite que le thème initial de l'*andantino* et sa *coda* sans intégrer l'épisode central « moment halluciné de pure improvisation, détaché de tout contexte, d'une liberté totale dans son organisation ¹ ».

Dans la version du film à laquelle nous nous référons ², les citations de l'*andantino* n'occupent que 5 minutes 32 sur les 92 de la durée totale du film. S'en tenir à ce constat chiffré serait aussi intéressant et éclairant que d'établir les occurrences du mot « père » dans le dialogue pour en conclure que le concept de paternité est dominant dans *El Desencanto*. Pour discrète que soit la présence de la citation musicale, elle n'en est pas moins un facteur important de structuration du déroulement filmique par l'extension croissante des trois premières occurrences tirées du début du mouvement et par la coïncidence des trois dernières séquences avec l'intégralité de la *coda* de l'*andantino*.

Il est indispensable de restituer les caractéristiques de la structure du film, ce qui n'est pas, comme on le sait, en résumer le contenu anecdotique. Le montage des entrevues avec les membres de la famille Panero a introduit dans le documentaire un ordre fictionnel ³ créateur d'un récit dont la chronologie peut être recomposée à grands traits par référence aux séquences de l'édition du scénario. Nous ajoutons quelques dates de tournage pour illustrer le brassage temporel auquel le montage soumet le matériel filmé par Chávarri. La mort du père, évoquée dans le dialogue de la

1. B. Massin, o. c., p. 1282.

2. Retirage de la cassette éditée par E. Querejeta, cette vidéo accompagne le livre de Jorge Praga, *Biografías del tiempo*, n° 5 de la collection « Aprender a mirar », Caja de España, Valladolid, 1999.

3. Témoignage de J. Chávarri : « los Panero se convierten en seres de ficción cuya existencia real me niego a admitir fuera de la sala de montaje ». Jaime Chávarri, *El Desencanto*, Ed. Querejeta, 1976, p. 143.

séquence 24 est signalée entre crochets pour la distinguer du temps d'un tournage, lui-même discontinu et réparti sur plus d'une année.

Le film comporte 56 séquences que nous distribuons en 2 parties¹ : la première partie est d'une grande lisibilité qui ne requiert aucun artifice de présentation (voir page suivante).

Dans la deuxième partie, les lieux et les temps s'entrelacent dans le montage, avec une prédominance des séquences tournées en septembre 1975 au bar El Majuelo (B) et au Lycée italien (LI) La séquence 52, dans une rue de Madrid, accentue, par son caractère insolite, la mise à l'écart de Juan Luis jusqu'alors absent physiquement du deuxième temps du film. Le retour de la galerie (G) de la salle à manger (C) de la place d'Astorga (Pl) et de la maison de campagne de Castrillo (Ca) — que nous distinguons par des italiques — sont autant de rappels de la première partie. La séquence 55 (EP), épitaphe tirée des *Œuvres complètes* de Leopoldo Panero père, renvoie à l'espace de l'écriture non plus énoncée par un personnage, comme dans les séquences de lecture (séquence 6, 19) ou de bribes de poème récitées par Felicidad, mais prise en charge par le spectateur (voir page suivante).

La construction cyclique semble soulignée par la récurrence, dans l'ultime séquence, de la statue recouverte. Mais ici pas d'éternel retour. Débutant sur un plan tourné à l'aube, en extérieur, mais dans un lieu indéterminé, le temps filmique s'achève sur la lumière d'une aurore que le mouvement de la caméra fait basculer dans l'obscurité crépusculaire de la façade du palais épiscopal. Il faudra revenir sur cette indétermination de la lumière que la musique contribuera à souligner et à rendre signifiante.

Pour le moment, cette constatation doit nous inciter à la prudence dans la recherche de parallélismes et de correspondances « structurantes ». La construction suggère, en dépit de la sensation de ressassement éprouvée par le spectateur, une progression secrète, un glissement de la figure centrale. Leopoldo María va reléguer à la périphérie du récit les autres protagonistes du roman familial. Tout le film bascule autour de son apparition, à l'exacte

1. Les numéros de séquence renvoient à l'édition du scénario citée à la note 10. De très utiles compléments aux textes d'accompagnement ont été apportés par la biographie de L. Benito Fernández, *El contorno del abismo, vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, éd. Tusquets, Barcelona, 1999. Pour le contrepoint entre tournage et biographie du poète, cf. p. 176-211.

Générique		1		2-23										24		28																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																							
Photos Famille		Inauguration de statue Panero		Mariage, vie conjugale. Témoignage de Feliciad Juan Luis, Michi.										Mort de Leopoldo Panero		Intervention de Leopoldo María																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																							
[Tournage]		28-8-74		1. Septembre 1974 2. Avril 1975										[27-8-62 Castrillo]		Madrid septembre 1975: Bar																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																							
		Astorga		Astorga																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																			
29	G	30	C	31	C	32	LI	33	LI	34	G	35	B	36	LI	37	B	38	LI	39	B	40	G	41	LI	42	B	43	G	44	LI	45	B	46	LI	47	B	48	LI	49	B	50	C	51	Ca	52	rue	53	B	54	C	55	EP	56	Place astorga																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																
						Madrid								Madrid										Madrid										Madrid																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					

moitié (28) des 56 séquences du film. Celui qu'on entrevoit dans la séquence 3, silhouette muette dans le cimetière de Loeches¹, envahit toute la dernière partie, toujours dans un contexte madrilène, exception faite de quelques photos d'enfance à Castrillo. Chávarri ordonne ainsi l'abolition de la figure paternelle et des nostalgies maternelles. Leur référence à un ordre provincial traditionnel est devenu caduc face à la rébellion et au désordre de la modernité qu'incarne Leopoldo María. La construction du film dit la rupture avec le monde de l'enfance (Astorga, Castrillo) sans que, pour autant Madrid marque un « progrès ». Perpétuels retours sur la vie de collègue au Lycée italien désert, péroraisons ironiques au comptoir d'un bar, à Madrid, l'enfance n'en finit plus de mourir. L'enchaînement des séquences de la deuxième partie montre assez les résurgences d'Astorga dans l'omniprésence bruyante de Madrid où, entre perte et retrouvailles, survit un fils dans l'absence d'un père dont la dernière image du film marque le territoire fantomatique.

Pourquoi ajouter à une construction aussi cohérente et significative ? Que peut dire du film la musique ? Que peut faire dire le film à sa musique ? Pour tenter de répondre à ces questions sans a priori théorique, il est utile de situer les occurrences de l'*andantino* dans le continuum des séquences, de préciser leur durée respective, de les confronter avec les personnages, les références spatio-temporelles, certaines composantes sonores et autres types de discours auxquels elles sont associées. Nous distinguerons les fragmentations de la première partie de l'*andantino* (**Sch. 1, 2, 3**) de la *coda* finale citée in extenso (**Sch. coda**) (voir page ci-contre).

On constate la progression de la durée des citations musicales tout au long de la première partie. Le film commence par le « bruit ² » d'un appareil de projection suivi des flonflons de l'orphéon, censés célébrer la mémoire du poète « local ». Il ne faut jamais oublier la constante ironie à l'œuvre dans tous les films de Chávarri, d'autant plus perceptible qu'elle s'exerce par contraste avec l'« authenticité » d'autres références culturelles fondatrices de son système

1. « En noviembre de 1974 ruedan en el camposanto de Loeches (Madrid) con Leopoldo María solo. No quiere rodar con Juan Luis ni con Michi. En el cementerio recita unos poemas ». J. Benito Fernández, o. c. p. 186. Chávarri n'a conservé que quelques plans de ce tournage, insérés dans la séquence 3. Cf. Scénario Querejeta, p. 29.

2. Pour une réflexion sur le « bruit » au cinéma, cf. *Entrelacs*, p. 20, et l'article de T. Millet sur le bruit du projecteur, *Entrelacs*, p. 28-31.

de valeurs. L'*andantino* de Schubert s'insinue progressivement jusqu'à la moitié — 45 minutes — de la durée du film, pour ne réapparaître que sur les trois séquences finales. Il marque à l'évidence la présence d'un univers distant du son embryonnaire et parasite de l'appareil de projection et, plus encore, du degré zéro de l'expressivité musicale d'une mauvaise fanfare. Il faudra revenir sur le sens de ce saut qualitatif.

Autre constat. La musique de Schubert n'est incluse que dans l'univers d'Astorga. Intérieur (comedor¹) et extérieur (Villa Odila de Castrillo) pour Felicidad, salle à manger de la maison de ville pour Michi, seuls membres de la famille physiquement présents sur les occurrences musicales qui, pour les autres, ne sont associées qu'à leur simulacre : photos de Juan Luis ou Leopoldo María, et, en conclusion, statue dissimulée du père sur les derniers accords de l'*andantino*. La logique d'exclusion qui préside à ce jeu d'associations sélectives entraîne une disparition de la musique — de la séquence 26 à 54 — avant sa résurgence finale. L'*andantino* n'accompagne plus dans la deuxième partie, les rappels des intérieurs d'Astorga ou des extérieurs de Castrillo². La musique disparaît avec l'entrée du « personnage » de Leopoldo María et du contexte madrilène. La *coda*, qui n'est pas pure reprise de l'*andantino*, ne reviendra que sur l'image de la salle à manger, deux séquences avant la fin du film, en écho aux ironiques réflexions de Michi.

Ce rappel des caractéristiques générales de l'insertion musicale dans le contexte de *El Desencanto* ne prétend pas rendre compte de la subtilité d'un montage/mixage non réductible à une illustration

1. Schubert n'est jamais associé à la « Galería » dont le scénario dit : « Esta es la habitación más clara de la casa ; aquí, en la voz y la imagen de Felicidad, parece que el pasado se hace más melancólico, menos opresor ». Scénario Querejeta, séquence 7, p. 35.

2. L'absence de musique transforme la perception de l'espace de la maison d'Astorga. Une comparaison entre le travelling des séquences 14 et 30 est particulièrement éclairante. Le labyrinthe des souvenirs parcourus par l'*andantino* est désormais mis à l'encan. Le dialogue (p. 64) ruine toute possibilité d'abandon lyrique en rappelant, par la voix de Michi, la « sucesiva línea de ventas disfrazada siempre bajo excusas muy etéreas ». Dans la vision de Felicidad, assise, à la séquence 51, dans le froid, dans la ruine de Castrillo qui est aussi celle de ses souvenirs — insert des photos ensoleillées des jours anciens — l'absence de la musique qui, à la séquence 16, accompagnait la voix, appesantit le silence d'un lieu qu'abandonne la mémoire.

de quelques théorisations de la musique *de* film¹. Il s'agira ici de la musique *du* film, de son apport dans la spécificité, dans la matérialité de son *tempo*. Cette analyse pragmatique des quatre séquences devrait permettre une prise en compte des programmations d'une musique d'emprunt par sa scénarisation et de suivre le cours de ses inévitables détournements. Le rappel détaillé des échanges entre images, dialogue et occurrences musicales devrait mettre en garde contre toute généralisation hâtive sur le montage² et la fonction de la *musique de film*. Au-delà du pointillisme volontairement — mais relativement — exagéré de cette restitution des synchronismes, pourraient se faire jour quelques correspondances entre la finitude du roman familial des Panero et le temps d'une musique elle aussi inéluctablement vouée au silence. Correspondances ne signifie pas thématisation et il faudra se garder de confondre synchronisme et mimétisme.

Le discours musical n'étant pas autonome dans un film, une analyse musicologique de l'*andantino* serait ici « déplacée ». Nous nous contenterons de souligner quelques caractéristiques des constantes et des variations de la structure rythmique qui va se fondre dans le tempo du montage et segmenter, souvent de manière significative, le texte dialogué devenu parole. La couleur sonore des fluctuations modales, si caractéristiques de Schubert, ne pourra être évoquée que très superficiellement. Nous signalerons, en conformité avec le déroulement du film, les particularités de la première partie de l'*andantino*, afin de restituer la spécificité du discours musical dans sa confrontation et son intégration aux composantes iconiques et verbales.

L'*andantino*, tempo soutenu, ne souffre pas les alanguissements « romantiques » des mouvements lents.

La basse assure, dans la première partie, la régularité de la mesure à 3/8 par un *ostinato* ternaire, où la note accentuée semble

1. Pour une information et une esquisse de bibliographie sur la musique de film en Espagne, cf. Alejandro Pachón Ramírez, « En Espagne », *Cinémaction*, n° 62, 1992, p. 196-205. Depuis les travaux de référence de Michel Chion, en particulier *La musique au cinéma*, Fayard, 1995, une très utile mise à jour des avancées théoriques sur le son [et la musique] au cinéma été proposée par la revue *Iris*, University of Iowa, Spring 1999, n° 27.

2. Un modèle de réflexion, à cet égard, a été proposé par Carole Desbarats, « Jean Luc Godard : Passion. Monter la musique », *Les conceptions du montage*, *Cinémaction*, n° 72, 1994, p. 114-119.

suspendue par l'effet du *legato* entre les deux derniers temps de la mesure, *legato* non marqué systématiquement dans la partition à laquelle nous nous référons¹.



Un mi bécarré introduit une modulation qui change la couleur de la reprise médiane.



Ce qui ne remet pas en cause la stabilité tonale de la basse : les modulations ne s'écartent pas de la tonalité dominante de *fa* dièse mineur, note répétée à l'octave inférieure à la fin de la première partie de l'*andantino*.



Cela donne à la basse ce caractère quasi « obsessionnel » dont parle Brigitte Massin².

La répétition et la continuité de deux noires pointées, autour desquelles s'organise la voix supérieure, confirment l'ostinato de la basse. Un motif intercalé, en doubles croches, avec appoggiature

1. Franz Schubert, *Complete Sonatas for Pianoforte Solo*, Dover Publications, 1970, p. 242-247. (Reprise de l'édition Breikopf & Hartel, Leipzig, 1888).

2. Brigitte Massin, o. c. p. 1282. Nous ne reprenons pas ici les références de B. Massin au *Voyage d'Hiver* non plus que les rapprochements avec d'autres œuvres de Schubert, en particulier le *Wanderer*. La très fine interprétation psychologique de l'*andantino* traduisant la lassitude du voyageur pourrait nous mener sur les berges glissantes du pathos, en rupture avec le ton et la finalité du film de Chávarri et la spécificité d'une sonate non « programmée ».

Séquence 14.

Como en la sec. 2, Felicidad habla con su hijo Michi.

Felicidad. Recuerdo el camino hacia Astorga en el tren. La ilusión que yo traía de ver esta ciudad.

1. Felicidad (off)
Luego la llegada.



Plan d'ensemble.
Travelling avant.
(Steadycam).
Ouverture de porte vitrée à
deux battants. Progression
dans le couloir d'entrée

La casa está tan bonita,
tan llena de recuerdos,
con el tiempo pasando
sobre ella.



Mobilier *isabelino*.
Travelling avant (tremblé)
vers un écusson en pierre

En la galería...



2. me asomé
unos minutos.
Leopoldo estaba a mi lado.



Travelling latéral droite sur
des étagères, dans
l'obscurité. Poteries

Se oía, al fondo, el sonar
de las campanas,
la fuente goteando.



Progression vers la lumière
de la salle à manger.
Mobilier *isabelino*

3. ¡ Qué bonita !



Travelling avant rapide,
légèrement tremblé
(steady-cam)

¡ Qué bonita ! le decía
Nunca nos debemos
marchar de aquí.



Montée de l'escalier. vers la
zone lumineuse du vitrail
circulaire aux initiales de
Moises Panero (MP)

Es aquí donde debemos quedarnos. Sin embargo, no fué eso sólo la luna de miel.



Pano-travelling droite.
Montée de deuxième travée. Paroi vitrée laissant voir la galerie de l'étage.
Interruption du travelling

Dans le montage audio-visuel des deux premières séquences, l'*andantino* remplit en apparence une des fonctions les plus classiques de la musique de film. Associée à Felicidad, qu'elle soit ou non dans le cadre, à sa voix comme à sa perception de l'espace, la musique semble servir de leitmotiv au personnage, avec cette « prétention au portrait » signalée par Michel Chion¹. Tout, dans la séquence 14, se prête à une parfaite intégration thématique de l'*andantino*. Par sa tonalité mineure, les reprises montantes et descendantes de ses motifs, il répond en écho au « grain » de la voix de Felicidad, si souvent nostalgique, rêveuse, un peu lasse, toujours *musicale*. Les trois plans qu'il « accompagne » enchaînent leurs images dans la fluidité des travellings, la steadycam permettant, par un léger tremblé, de donner une dimension subjective à la découverte de la maison d'Astorga. D'abord parfaitement synchrone avec la continuité des images, son entrée dans le film coïncidant avec l'effet théâtral de l'ouverture des deux battants d'une porte intérieure, le flux musical sera interrompu arbitrairement au milieu de la mesure 17 dont la fragmentation du motif répétitif descendant soulignera l'interruption du travelling dans l'escalier, au moment d'accéder à l'étage. En accord avec le changement d'énonciation de la voix off rompant avec le ton élégiaque des plans antérieurs.

1. Michel Chion, *Le son au cinéma*, p. 135 : « Le leitmotiv, on le sait, reposant souvent sur des conventions figuratives et symboliques, a des prétentions au portrait ; il veut exprimer par des moyens musicaux appropriés la grâce ou la noblesse de cette femme, la félonie de cet homme et la majesté de ce manoir ».

Séquence 15. p. 44.

[...] **Michi**. Creo que es una persona...

Séquence 16.

Comedor casa Panero en Astorga

Int.jour.Felicidad continúa relatando a Michi su luna de miel.

Felicidad. Recuerdo que lo que más me impresionó

Michi (off) muy, muy sensible.

Felicidad ...cuando hacía viento, esa cosa tan peculiar del viento pasando por las encinas.

Voix off de Felicidad alternativement présente, absente puis de retour dans le champ sur le déroulement des 14 plans de Castrillo de las Piedras.

1. Yo comprendía que
eso se hubiera



Ext. jour. Plan général
Castrillo en hiver Felicidad,
de dos, avance vers les
bâtiments délabrés

grabado en la vida de
padre de niño.
Porque es una cosa que
sólo la tenía Castrillo.



2. Por las noches



cuando te asomabas

Plan moyen.
Raccord de mouvement.
Felicidad, de profil, suivie
par travelling gauche
avance.

3. a la ventana y corría...



Plan de grand ensemble
du pigeonnier

4. esa brisa que corre
muchas veces



Raccord dans l'axe.
Plan rapproché, en contre
plongée, d'une fissure à la
base du toit du pigeonnier

5. en Castrillo al atardecer,



Raccord dans l'axe.
Plan très rapproché de la
fissure.

6. cambiaba el mundo
en que vivíamos.



Plan moyen. Dépendances.
Porte fermée d'une grange.
Felicidad passe
hors-champ.

7. (Voix off de Felicidad
hors champ)
Era otro mundo,
¿ No ?



Plan d'ensemble.
Dépendances murs
délabrés. Ouvertures
béantes. Un volet est posé
à la base du mur.

8. Pero, claro, las risas de
Luis Rosales, los chis...



Plan moyen. Fenêtre, vitres
brisées, persiennes
disjointes, de guingois.

9. ... tes, los poemas leídos
en alta voz.



Plan d'ensemble de la
maison des métayers.

10. Las canciones,
todo el repertorio...



F. S. 106

Plan moyen rapproché
d'un portique, 3/4 gauche,
en légère contre plongée.

11. de canciones de Luis.



Plan moyen.
Véranda vue de l'extérieur.
Carreaux brisés.

12. Todo eso
efectivamente...



Plan moyen rapproché.
Vue de l'intérieur de la
véranda. Felicidad entre
dans le champ.

(Voix off de Felicidad entrant dans le cadre)
13. ...rompía por completo.
Michi (off). ¿Qué otros amigos había ?



Raccord dans l'axe.
Effet de passage à un plan rapproché de Felicidad regardant à l'intérieur de la véranda.

14. **Felicidad**. Bueno, estaba Luis Felipe.



Grand plan d'ensemble fixe.
Felicidad longe la haute paroi du mur en continuité de la véranda.

Luis Felipe era, como sabes, más bien triste.
Le teníamos que animar.



[Retour au plan initial de la séquence].
15. Pero también se animaba. Le hacíamos bromas.



Plan moyen.
Felicidad dans la salle à manger d'Astorga.

sobre una chica muy mona que teníamos en casa, y le sentaba muy mal.



Lors du pèlerinage à Castrillo autour duquel s'ordonne la séquence 16, le recours à l'*andantino* ne semble pas exempt des conventions liées au leitmotiv. À voir Felicidad cheminant dans le domaine dont elle a été dépossédée, on pourrait se souvenir de la définition de Flaubert :

Ruines : Font rêver et donnent de la poésie à un paysage.

Cette dérision ne serait pas si mal venue si l'on sait voir ce que l'on entend.

En effet, la confrontation des trois messages mis en œuvre par le montage/mixage montre que la contiguïté avec l'image « ruine » l'apparente continuité de la musique, sa fluidité. Le « staccato » visuel du découpage des plans déconstruit l'ordonnance du discours musical. Les mesures de rythme ternaire, dont l'importance

a été signalée, sont arbitrairement scindées, en particulier dans la succession rapide de trois raccords dans l'axe imposant au spectateur, par le brusque rapprochement de la fissure du pigeonnier, la perception de la dégradation d'un bâtiment emblématique des prétentions aristocratiques des Panero. Cette déconstruction gagne la continuité syntaxique du discours autobiographique de Felicidad quand elle rappelle l'encombrante présence de Luis Rosales, sur des images prosaïques d'appentis et dépendances, d'une rusticité accordée au souvenir du tonitruant trublion. La musique ne peut plus, dans sa dépendance de ces ruptures syntaxiques et iconiques, assumer son rôle de leitmotiv de l'aristocratique mélancolie de Felicidad. Les images à contre-temps la déstructurent en correspondance avec le point de vue ironique du « désenchantement » de Felicidad.

Le plan 13 est à cet égard révélateur de cette distance prise envers les complaisances « romantiques » qu'un discours critique paresseux projette sur la musique de Schubert. Absente du cadre depuis le plan 7, sur les derniers accents nostalgiques de sa voix passée en off (« Era otro mundo, ¿ no ? »), Felicidad rentre dans le champ au plan 12, le visage tourné vers la véranda à l'intérieur de laquelle se trouve la caméra qui la cadre en plan moyen. Le saut, c'est à dire la continuité dans la rupture qu'introduit, dans le plan 13, le raccord dans l'axe du plan rapproché de Felicidad est sémantiquement confirmé par un dialogue (« rompía por completo ») en totale redondance iconique avec la véranda aux vitres brisées. On constate que ces composantes convergentes « tombent » sur le dernier temps d'une mesure tronquée du motif descendant de l'*andantino*. Mais *El Descanto*, comme tout grand film, a sa propre logique qui n'est pas réductible à un système. Lorsque Felicidad reprend sa marche autour de la maison, longeant une muraille grise, crevassée, qui semble l'écraser, le montage respecte intégralement la synchronisation entre la voix, l'image et la structure ternaire de la composition musicale. C'est sur la modulation introduite par le mi bécarré et qui introduit une couleur tonale plus légère, que la voix off évoque Luis Felipe Vivanco. Schubert s'accorde alors à l'« authenticité » d'un poète dont l'ombre accompagne Felicidad dans la traversée soudainement apaisée et amusée de ses souvenirs.

Chávarri annonce dans la séquence 16 la substitution du narrateur ou porte-parole de la famille Panero. Dès le début, il impose la présence de Michi dont le jugement sur sa mère à la fin de la

séquence 15 (« creo que es una persona ».) s'achève en début de 16 (« ... muy sensible »), en surimpression de la première phrase prononcée par Felicidad s'adressant à son fils hors-champ. La voix de Michi est encore présente au plan 13 dont la complexité et l'importance ont été signalées précédemment. Il entre en scène. Comme le schéma de l'insertion des occurrences musicales dans la structure du film l'a fait apparaître, d'interlocuteur il devient le locuteur désormais associé à l'*andantino*.

Autre transition dans l'intégration de la musique au montage/mixage. Dans le dernier plan de la séquence 16, retour à l'image initiale de la salle à manger d'Astorga, la citation schubertienne accompagne la parole de Felicidad, en plan fixe dans le cadre. Le contrepoint se resserre autour de la confrontation du discours verbal et musical, ce qui amorce l'autre jeu de correspondances.

Pour une lecture plus efficace du contrepoint qui va s'instaurer dans la troisième séquence accompagnée de musique, il faut restituer la construction de l'ensemble de la première partie de l'*andantino* dont les étapes seront reportées dans le tableau synchrone. Les correspondances, déphasages, ruptures entre discours iconique, verbal et musical seront ainsi davantage perceptibles et significatives.

Première partie
Motif a



Motif b



Motif a



Transition

Motif a



Motif b orné et accentué

Transition
Deuxième partie
(à l'octave)
Motif a



Motif b



Transition



Motif a



Motif b (orné)



Transition

Résolution (*Fa* dièse,
ostinato)

Séquence 25. [Deuxième temps de la séquence]

Michi, solo en el comedor de Astorga. Un largo plano medio.

Michi. Esto funciona bien a medias. Funciona bien seis meses o siete. Hasta que ...

1. ...Leopoldo, realmente...



Insert de photos :

Motif a

Leopoldo nouveau né

se convierte en...

2. en una amenaza en
potencia, luego el tiempo...Leopoldo à deux ans,
bras levé poing fermé.3. demostraría que no...
que sí era tal la amenaza...Leopoldo quatre (?) ans
Zoom arrière sur la photo.**Motif b**Felicidad donne le repas
à Leopoldo sous le regard
de Juan Luis.

4. contra la carrera literaria
de Juan Luis



Juan Luis, présentant un
gateau d'anniversaire
(10 ans).

5. Retour au plan initial.
[Pause]



Por supuesto, entonces,
fallan dos cosas en el
planteamiento primitivo
y quizá no consciente
de Juan Luis.



Motif a

Por un lado, no es tal padre,
es decir, los hijos no lo
aceptamos como tal padre.



Trans

La mujer que sería mi
madre lo acepta, en un
principio, los dos o tres
primeros años, como tal
padre.



Pero luego, devorada por
unos celos tremendos
empieza a separarse de él...



motif a

y su carrera literaria...



en aquel momento,
realmente, además, tenía
todas las bazas en la mano
o las podía haber tenido
¿no?



motif b

Era justo el momento en
que todo el mundo estaba
más o menos...



pendiente de nosotros.
Me refiero a intelectuales.



trans

Su carrera literaria se ve
frustrada sucesivamente
por la actuación de
Leopoldo.



Así como su carrera de
padre se ve frustrada por la
actuación de Leopoldo,



**motif a
octave**

pero con mi madre y
conmigo también,
su carrera literaria
exclusivamente por
Leopoldo.



Y no sólo porque Leopoldo
escribiera o dejara de
escribir, sino porque
Leopoldo va haciendo una
serie de cosas que no había
hecho J. Luis,



motif b

quizá por falta de valor.



motif a

Aparte de que, ahora,
vistas a lo lejos,



me parece que es mucho
más interesante la
literatura de Leopoldo que
la de Juan Luis.



trans.

[Silence. Long soupir.]



No sé, porque de hecho,
euh...



aun..., aunque...,
aunque Leopoldo no
hubiera escrito,



motif a

después de la muerte de
mi padre, siempre había
habido una ruptura clara
entre J. Luis y él.



motif b

Las razones, hay que
buscarlas en la psiquiatría.



Pero siempre la había
habido. Entonces, si
quieres, cristalizó en la
carrera literaria o en...



trans

la carrera efectiva de Juan
Luis pero siempre había
habido una ruptura. Eso me
parece que está bastante
claro.



[Pause]



Luego, no sé...



En el momento actual, ya
no existentes relaciones.
Por lo visto, bah... por lo
menos, por lo que yo sé.



Résolution

[Dernière mesure à peine
audible]

Transition, après la mort du père, annonçant l'apparition de Leopoldo María qui va dominer la deuxième partie, la séquence 25 anticipe sur les bouleversements entraînés par la présence du second fils du poète disparu.

L'*andantino*, jusqu'alors leitmotiv de Felicidad, entre en correspondance avec la thématique traitée dans le monologue de Michi, celui-ci ne pouvant être identifié à la musique en raison du statut de narrateur omniscient qu'il s'arroge, à ses risques et périls. Le traitement de la citation musicale est d'une telle originalité qu'il mérite qu'on s'y arrête, en distinguant deux temps de durées totalement disproportionnées.

Au début de la séquence 25 où Michi tente d'analyser les raisons de la crise familiale, les deux premiers motifs musicaux **-a** et **-b-** et la voix off projettent sur quatre banales photos de famille l'ombre des conflits internes.

Le récit elliptique du cadet des Panero télescope ordre chronologique de la reconstitution de l'enfance et désordre des affrontements présents. Les surinterprétations du message verbal sollicitent le sens d'un geste (le bras levé de Leopoldo María — à l'âge de deux ans ! — devient menace), d'une expression du visage (l'air maussade de Juan Luis présentant son gâteau d'anniversaire doit être vu comme une prémonition des rivalités et frustrations futures). De manière plus emphatique, sur la troisième photo, d'abord décadrée pour y découper une « maternité », (Felicidad donnant le repas à Leopoldo âgé de quatre ans), un zoom arrière restitue l'intégralité du cliché. La révélation de la présence de Juan Luis, au bord du cadre, presque en amorce, devient, par l'intervention de la caméra, figure de sa marginalisation. Leopoldo accapare aussi l'amour maternel.

Tout est dit, montré en quinze secondes. L'*ostinato* des deux motifs musicaux rythme de sa cadence le montage des photos et approfondit le message verbal qui lui est superposé en premier plan sonore. La thématique « caïnique » est en place. Un intellectuel espagnol n'a nul besoin qu'on lui explicite cette référence topique.

Chávarri choisit alors de filmer en un plan de plus de deux minutes le monologue de Michi, « accompagné » par la citation intégrale de la première partie de l'*andantino*. Le synchronisme des deux discours, par l'artifice de la durée du plan séquence, confronte l'épuisement d'une parole à une musique dont seule une résolution arbitraire vient interrompre le cours ¹.

1. Le retour *ostinato* des quatre mesures que nous nommons « résolution » dans le tableau est, en fait, dans la sonate, une pause avant que « la basse s'étant apaisée, une course de plus en plus précipitée de la voix supérieure fasse psychologiquement

Dans un documentaire, toute parole saisie en direct, sans montage, met le locuteur en danger. De répétition en digression, de réitération en reprise dubitative, Chávarri laisse Michi discourir à sa perte. L'herméneute du début, conférencier maîtrisant syntaxiquement et logiquement la saga des Panero, avec l'aval pseudo-théorique d'un freudisme mondain, termine piteusement son brillant exposé sur un constat d'échec. Le narrateur omniscient ne savait rien et la longue durée du plan séquence a permis de suivre les étapes de sa déroute. Le génial désordre de Leopoldo María est hors de portée des rationalisations et ratiocinations de son cadet. On soupçonne Chávarri d'avoir gardé cette prise pour laisser Michi s'enfermer, le condamnant pour un inhabituel manque d'humour.

La structure répétitive de la citation musicale semble s'accorder à l'absence de progression de la démonstration verbale. Sur les principales articulations du récit, retours du motif **a** et **textbfb** ; sur la réitération comparative (*así como...*), effet d'emphase de la reprise des mêmes motifs à l'octave ; sur les digressions, les **transitions**. Enfin, sur les derniers mots, la **résolution**. On constate le subtil jeu de correspondance établi par le mixage. Les mots ne se détachent pas sur un fond sonore. Ils sont encadrés, accompagnés, comme dans le mélodrame ou dans le lied.

Il est possible que les lieux communs sur les caractéristiques de l'écriture schubertienne aient présidé à ce jeu de correspondances. Depuis Schumann, on s'est plu à louer ou regretter les « célestes longueurs » d'un compositeur « qui ne sait pas développer » ou, plus grave encore, « qui ne sait pas finir¹ ». Ainsi naissent les topiques sur lesquels on construit les *doxa* normatives qui ordonnent ce qu'il est convenu de nommer la culture générale et son répertoire de clichés.

Mais un examen plus approfondi des synchronismes démontre que Chávarri, tout en jouant des tropismes répétitifs à l'œuvre chez Schubert, a su se garder d'un mimétisme illustratif. Accompagnatrice de la parole, la musique lui fausse compagnie après

décoller ce chant qui tournait à l'ossession ». (Brigitte Massin, o. c., p. 1282). Rappelons que cet épisode « halluciné » n'a pas été retenu dans le montage musical de *El Descanto*.

1. Sur l'inachèvement des œuvres, cf. le bel essai de Jacques Drillon, *Schubert et l'infini, à l'horizon le désert*, p. 43-52 et p. 55-63, Actes Sud, 1996 ; sur les lieux communs en général, cf. Remy Stricr, o. c. p. 7-16

la seconde occurrence des motifs à l'octave. Alors que la syntaxe verbale s'appauvrit dans une parataxe balbutiante, coupée de silences, l'*andantino* suit son cours imperturbable, vers un semblant de conclusion. La musique continue, indifférente aux vides de la parole. C'est donc qu'elle ne double pas le message verbal. Programmée par le texte qu'improvise Michi, elle annonce la venue de Leopoldo. Mais plus secrètement, plus profondément que les mots, elle la suggère par son rythme obsédant. Non qu'elle puisse prétendre à une quelconque transcendance. Le tableau des correspondances synchroniques, outre sa fonction de référence pour étayer l'analyse, est aussi destiné à rappeler à quiconque voudrait la « spiritualiser » que la musique, elle aussi, n'est qu'écriture et, qu'à ce titre, elle ne peut échapper à la pesanteur des conventions rhétoriques de tout langage. Mais elle parle une autre langue et dans le contrepoint de la séquence 25, elle impose aux spectateurs une double Annonciation du génial désordre que va introduire Leopoldo María. Brigitte Massin, dans l'étude de la sonate, souligne la « poignante redite » de l'*andantino*. Michi, vers la fin de son intervention s'en remettait à une explication relevant de la *psychiatrie*, mot qu'il bredouille, dans un souffle. Depuis le début, la musique, dans l'autonomie de son mode mineur et de son rythme obsessif, a suggéré au spectateur le cours souterrain de la folie de Leopoldo María, source tragique et fondamentale de la déstabilisation de l'ordre familial.

L'*andantino* est désormais associé à l'ensemble des survivants de la famille. N'ayant plus pour seule fonction d'accompagner les séquences de Felicidad, la musique gagne, ici, une autonomie qui, sans l'affranchir des programmations de la scénarisation, lui permet d'échapper à l'habituelle instrumentalisation des musiques d'emprunt. Leopoldo va introduire le désordre d'un destin dans les accommodements de la nostalgie. Tout au long de la séquence 25, l'*andantino* a entrouvert la porte de la folie qui va mettre à mal, au cours de la deuxième partie de *El Desencanto*, la médiocrité des faux-semblants, fondateurs de la vie sociale, mais aussi redistribuer les rôles du roman familial. La musique, par l'ouverture qu'elle offre sur un territoire indistinct, vaste comme l'angoisse, est pour le spectateur la messagère diffuse et obsédante du malheur. Elle va s'éclipser longuement avant que la *coda* ne revienne sur les trois derniers plans constitutifs des trois dernières séquences.

La programmation de la *coda*, citée intégralement tout au long

des séquences 54, 55, 56 est beaucoup plus explicitée par son contexte filmique. Elle ne donnera pas lieu à une aussi subtile osmose entre thématique et messages expressifs. Dans la première partie, le thème initial revient, pianissimo, « enrichi d'un double commentaire de part et d'autre de son registre ¹ ».

À la basse, les doubles croches et les intervalles allègent et dynamisent le rythme de l'ostinato de la première partie.



Dans la voix supérieure, des triolets répondent en écho à la noire pointée qui maintient le tempo *andantino*



Une cellule rythmique renouvelle la transition et amorce le mouvement



Mouvement descendant qui, à la basse, dans un premier temps fait retour à l'ostinato du début.



1. B. Massin, *o. c.*, p. 1282.

La voix supérieure resserre le jeu d'intervalles de son dialogue.



Après deux accords, le dernier permettant un rappel du *fa* dièse dans les aigus, descente en triple croche jusqu'au *fa* dièse dans les graves.



Dernière modulation sur les motifs a et b.



Le thème se perd dans une série d'arpèges, pianissimo, les deux derniers accords, dans la tonalité dominante, à peine audibles.



La structure de la *coda*, intégrée à la confrontation des trois composantes filmiques, conduit au schéma suivant :

Motif a1



Motif b1

Motif a 1
Transition

Motif a2



Motif b2

Accords de transition
et descente

Motif a3



Motif b3



Arpèges



Accords de fin



En contrepoint des considérations ironiques de Michi sur une improbable paternité et de deux plans qui font retour au Père, les motifs de la *coda* sont répartis selon la logique narrative de la conclusion du film.

Séquence 54.

Comedor casa Panero en Astorga. Int. Día. Michi, sentado solo en el sofá. Mientras habla lento travelling de alejamiento hasta terminar en plano general.

Michi. Por mi experiencia personal a lo largo de estos años, me temo que no vamos a tener descendencia.

Entonces, me interesa resaltar esto, porque somos un fin de raza nada Wittelbasch, nada Wagneriano. Somos...

... un fin de raza astorgano



a 1

Travelling arrière ouvrant
l'espace de la salle à
manger

muy erosionado
por el tiempo.



Y que tampoco es nuestra
la culpa,



es decir, llevamos tanto
hectólitro de alcohol en
la sangre,



b 1

tanto por parte de padre
como de madre,



que hay un momento en
que,
por lo visto,



no damos más de sí.
Yo, precisamente...



en septiembre, espero
hacerme unos exámenes...



Fin du travelling.

médicos,



a 1

para descubrir si podemos
perpetuar la raza de alguna
forma



Ouverture complète du
champ en grand plan
moyen. Au fond, au centre
du cadre, Michi.

Le monologue de Michi coïncide avec le début de la *coda*, c'est à dire la reprise polyphonique qui dialogue aussi bien dans la voix supérieure qu'à la basse. On peut y voir une métaphore musicale des conversations ou des paroles superposées, parfois en

fondue enchaîné, procédé fréquent dans le mixage des dernières séquences¹. L'*andantino* se fait écho de la libre parole des Panero.

Le travelling arrière ouvre le cadre de la salle à manger et redouble l'effet de distance créé par l'humour de Michi. Il faudra revenir sur la dérision avec laquelle il envisage la fin de la lignée des Panero. Constatons pour le moment la parfaite adéquation des échanges entre message verbal et musical. Le synchronisme entre le ton désabusé des paroles et le resserrement du dialogue polyphonique du motif **ai** et de la **transition** avant leur prochaine disparition s'inscrit dans la logique de l'enchaînement des plans. À la voix de Michi, problématique géniteur, répond la musique sur l'image de l'épitaphe du père.

Séquence 55.



Épitaphe. Plan fixe du texte.
Une page des *Œuvres Complètes* de Leopoldo Panero.

Ha muerto acribillado
por los besos de sus hijos,



Transition

absuelto por los ojos
más dulcemente azules,



Texte du poème se
détachant sur une page
saturée de LUMIÈRE.

y con el corazón más
tranquilo,



el poeta Leopoldo Panero,
que nació en Astorga y
maduró su vida bajo el
silencio de una encina.



Que amó mucho,



1. Cf. Séquence 48 et surtout, 52 sur la déambulation madrilène de Juan Luis. Éd. Querejeta, p. 90 et 92.

bebíó mucho, y ahora,
vendados sus ojos,



a 2

espera la resurrección
de la carne.



La musique scande la lecture. Si on imagine un spectateur lecteur point trop analphabète, c'est sur *bebíó* puis sur *ahora espera la resurrección de la carne* qu'il percevra le moment où la *coda*, perdant ses ornements sur l'occurrence du motif **a2** se resserre autour de sa structure ternaire initiale. Le dialogue entre les vivants s'est tu. Reste la parole pétrifiée de l'építaphe.

Fondu enchaîné sur séquence 56

Séquence 56.



b 2

Ext. Lueurs de l'aube.
Place d'Astorga.



Au premier plan, à gauche statue recouverte de plastique blanc. En arrière plan, en amorce, la façade du palais episcopal de Gaudí. À droite, sur le ciel blanc, dans la profondeur de champ, silhouette d'une statue sur une colonne entre deux frondaisons.



Lent pano-travelling latéral vers la gauche.

Accords

Avancée de la caméra vers la statue, conjuguée avec la poursuite du travelling.

**b 3**

Disparition de la zone lumineuse du ciel

**a 3**

Poursuite du pano-travelling avec pano ascendant ; en légère contreplongée, la statue et la façade entrent progressivement dans le cadre.

b 3

Disparition de la zone lumineuse du ciel.

arpèges.

Le travelling fait glisser la statue et la façade vers la gauche. La statue se découpe, nimbée de lumière, sur la masse sombre du palais episcopal qui occupe tout le cadre.



Fin du travelling

Arpèges**Accords**

Noir. Fin du film.

Dans la séquence 56, les correspondances entre image et musique sont explicites au point de ne pas nécessiter une analyse détaillée.

La dynamique de la *coda* est programmée par le fondu enchaîné, les travellings et le transfert de lumière. En trois mesures, le registre sonore passe d'un accord de *fa* dièse *forte*, très accentué, redoublé à l'octave dans les aigus, au *fa* dièse d'une note grave isolée, pianissimo. Cette descente vertigineuse de doubles croches est synchrone de la progressive disparition de la zone lumineuse dont la statue, glissant au premier plan, captera les reflets venus du hors champ. Une dernière modulation puis une série d'arpèges alternés introduisent à l'entrée dans le champ de la silhouette à contre jour de la façade du palais épiscopal d'Astorga. Le travelling se poursuit pour, sur un dernier arpège enchaîné, s'achever lorsque la façade occupe tout le cadre. Des deux accord de fin, seul le premier sera perceptible. Le dernier, qui dans la partition s'estompe dans le silence prolongé d'un point d'orgue, disparaît dans la coupure abrupte qui marque la fin du film.

La programmation de l'image par la forte charge symbolique de la musique est tout aussi évidente. L'« assombrissement » de la couleur sonore contribue à faire glisser la statue. Les arpèges, dans le grave du clavier, semblent la vouer aux ténèbres qu'elles creusent. C'est là tout l'enjeu de la reprise de la séquence 1. L'effigie de Leopoldo Panero n'est plus ironiquement accompagnée d'une fanfare. Chávarri, sans renoncer à l'humour tout au long du film, ne fait jamais de la dérision un système. La musique de Schubert participe de l'aura fantastique qui nimbe la forme indistincte de la statue confisquée. Raccordée et accordée à cette aube étrangement crépusculaire, la *coda* de l'*andantino* vient de changer la perception du symbole autour duquel s'ordonne le film. Par la soudaine gravité de cette récurrence, le spectateur, confronté à l'interruption du continuum filmique, est invité à donner un sens à la mutuelle programmation de l'image et de la musique.

Destinée à mettre en valeur, la pertinence des programmations très diversifiées de la citation de la sonate D. 959, notre analyse tendait à répondre à une première question : que peut faire dire le film à sa musique ? Mais, la musique, irréductiblement de Schubert, venue d'un autre temps, d'une autre culture, que dit-elle du film ? Quelle place revendique-t-elle dans la production et l'interprétation du sens ?

Faire parler une musique est une entreprise malaisée. Il y a des œuvres « à programme » dont un film peut intégrer, récupérer,

manipuler les codifications conventionnelles¹. Mais que faire dire aux formes « pures », telles les sonates ? En quoi l'*andantino* pouvait-il s'accorder aux choix tactiques de Chávarri ? Comme nous l'avons souligné, l'humour dont use le réalisateur n'emprunte pas les voies de la distanciation par la seule dérision. Chávarri n'a pas « distancié » le destin des Panero avec l'assurance moralisatrice caractéristique des montages idéologiques. Il s'est contenté de rester à distance, sans complaisance, sans chercher à cacher sa profonde compréhension de personnages à la fois extrêmes, excessifs et pourtant si proches dans la banalité de leurs déchirements et de leur échec.

Proche et lointain, familier et étrangeté absent, tel est le piano de Schubert. Intérieure, intime, sa musique échappe à l'emphase. Michi nous donne une clé pour en comprendre le choix.

[...] somos un fin de raza nada Wittelbasch, nada Wagneriano. Somos un fin de raza Astorgano, muy erosionado por el tiempo.

Intertextualité hispano-germanique fort éclairante dans sa dérision². La dénégation de la référence à Louis II de Bavière et au drame wagnérien est bien accordée à la banalité, confinant au sordide, de la chute de la maison Panero. Michi reprend, à sa manière, la dénonciation par Leopoldo María du travestissement de la vérité en légende épique. Pas d'embrasement du Walhalla mais une inéluctable extinction. Un Crépuscule sur le mode mineur, Astorguien, dernière image du film dont on a signalé l'indétermination temporelle due à l'ambiguïté du noir et blanc. Dans le raccourci temporel du cadet des Panero, la folie et la sexualité ont leur part. Mais la démence mégalomane du prince wagnérien n'est plus que régression éperdue vers l'enfance chez Leopoldo María. On sait où ce complexe de Peter Pan l'a mené. Le conte de la folie ordinaire des familles est d'autant plus tragique qu'il tient la chronique de l'apparente normalité des travaux et des jours où elles se perdent. Pour

1. Cf. Catherine Berthet, *Sociocritique de la musique de film II : Carmen*, Cotextes, n° 25, Montpellier 1993. Par la précision de ses analyses et la richesse des réflexions méthodologiques, cet essai présente une synthèse très aboutie de cette problématique de la codification musicale reprogrammée par un film.

2. Toute la réflexion de cette étude aurait pu porter sur l'intertextualité et ses multiples implications théoriques. Notre but n'était pas d'inclure la citation musicale dans l'intertexte du montage où elle se fonde, mais, au contraire, de la faire émerger du contexte pour des commentateurs restés sourds. Une reprise intertextuelle serait un utile correctif à cette dissociation tactique revendiquée.

dire ce cheminement secret des violences familiales, la musique de Schubert « humaine, trop humaine » est une « accompagnatrice » discrète et lointaine, qui ne juge ni ne condamne.

La succession des occurrences de l'*andantino* a rassemblé la famille. Les voix et les images de Felicidad, Michi, les inserts de Leopoldo María et de Juan Luis, associés à la musique de Schubert, rejoignent le mort sur les derniers motifs de la *coda*. La sublimation de la statue qu'une fanfare avait ironiquement inaugurée tient à ce saut qualitatif de l'accompagnement musical. On ne peut que constater le changement de point de vue de Chávarri, ce renoncement final à la distance humoristique, cette soudaine gravité présidant à l'unité retrouvée autour de l'image énigmatique du père après tant de provocations iconoclastes.

L'*andantino*, intégré, comme on l'a vu par ses confrontations avec les autres messages, au cours du destin des Panero, ne s'en distingue pas moins par la spécificité de l'écriture et de la perception musicales. Les découpages décalés dans le montage des images, les pertes de synchronisme entre parole et flux musical, tout ce que permet la manipulation technique des sons et des lumières rappellent au spectateur la présence d'une autre dimension étale du temps, préservée des remous de l'Histoire.

Pour autant, l'*andantino* ne peut être seulement un narrateur externe, instance qu'il suffirait de nommer pour en définir le statut et la fonction¹. L'objet de cette étude étant de faire émerger la présence schubertienne pour proposer une lecture moins réductrice de *El Desencanto*, nous ne chercherons pas à modéliser, codifier ou théoriser le statut narratif de l'*andantino* ni son insertion dans le

1. Au terme (provisoire ?) de vingt années consacrées à l'étude du son au cinéma, Michel Chion a dépassé l'opposition entre musique diégétique et extradiégétique. Dans *La musique au cinéma* (1995), il a proposé une terminologie mieux adaptée à la spécificité cinématographique. Dans *El Desencanto*, la fanfare qui aurait pu être « musique d'écran » vient, en anticipation de la cérémonie d'inauguration, sur une image de la statue solitaire, dans un plan sans profondeur de champ. Celle-ci se détache sur un fond de mur de moellons sans rapport avec les bâtiments de la place d'Astorga. Cette acousmatisation, pour reprendre un terme emprunté par Michel Chion, à Pierre Schaeffer, souligne la relation d'antithèse de la fanfare avec l'*andantino*. La citation schubertienne correspond à la « musique de fosse » mais jamais à la troisième catégorie ajoutée par le critique : « musique on the air ». En effet, l'*andantino* est trop intégré à la structure, à la construction, voire à la thématique pour être « en situation de superposition libre » provoquant des « conjonctions fortuites ». Cf. *La musique au cinéma*, p. 171).

temps du *récit*. Nous voudrions plutôt montrer combien l'oubli de la dimension temporelle spécifique d'une musique a préparé les glissements métaphoriques de la *doxa* historicisante. Ce qui ne remet pas en cause la présence de l'Histoire d'Espagne dans *El Desencanto*, film marquant lui-même une date dans l'histoire du cinéma espagnol.

El Desencanto est un film moderne qui n'affiche pas ses partis pris. La visée documentaire de Chávarri lui interdisait les variations formalistes ou les remises en cause idéologiques des conventions du langage cinématographiques auxquelles se livraient, alors, les metteurs en scène européens¹. En 1975, l'enjeu d'un réalisateur espagnol ne pouvait être esthétique ou iconoclaste. Le film, dans l'apparente froideur de sa chronique familiale, avait rendez-vous avec l'Histoire.

Mais, paradoxalement — est-il meilleur antidote à la *doxa* — c'est cette acceptation du temps documentaire, de l'histoire immédiate, qui a permis à *El Desencanto* de ne pas masquer ni diluer sa provocation dans la temporalité allégorisée que la dureté des temps imposait aux grands films désormais classiques de Carlos Saura. Chávarri n'a pas non plus construit un film de montage de documents où la musique et ses décalages sont un facteur fondamental de distanciation dénonciatrice comme dans *Canciones para después de una guerra* de Basilio M. Patino (1971). Les Panero sont à la fois trop ordinaires et trop atypiques, pas assez anonymes pour être intronisés représentants « exemplaires » d'une Espagne

1. Le son et la musique ont fait l'objet de multiples expérimentations dans les années où Chávarri s'initiait aux techniques et esthétiques de son art. Loin des propositions de Godard (le *Mépris* 1963, *Pierrot le Fou*, 1965, etc.) de Resnais (Hiroshima mon amour, 1959, *Muriel*, 1963, *Providence*, 1977) de A. Robbe-Grillet [et Michel Fano] (*L'Immortelle*, 1963, *L'Eden et après*, 1971). Chávarri ne semble pas non plus intéressé par les démontages idéologiques de J. M. Straub et D. Huillet (*Chronique d'Anna Magdalena Bach*, 1967, *Othon*, 1969, *Moïse et Aaron* 1975). *El Desencanto* serait plus proche du traitement musical de *India Song* (1974) où Marguerite Duras, outre le célèbre thème de d'Alessio, a inséré la *Quatorzième variation Diabelli* de Beethoven, dont l'effet sonore est assez voisin de celui que produit l'*andantino*, dans un contexte fort différent. *El Desencanto* est un documentaire dans la ligne des représentants de l'école américaine, entre fiction et documentaire, Frédéric Wiseman (*Titicut Follies*, 1967, *Juvenile court*, 1973, *Welfare*, 1975) et Robert Kramer, (*In the country*, 1967, *Milestones*, 1975) avec lesquels Chávarri est en phase sans les avoir nécessairement connus. Le documentaire est une question de morale partagée, non d'esthétique imitée.

franquiste déclinante. Leur propre déclin leur suffit, et la majeure partie du film est consacrée à construire un processus autodestructeur auquel participe, à sa manière, chacun d'entre eux. Mais sous la brutalité des affrontements, de l'autodérision suicidaire, du mal être filmé dans sa dimension quotidienne affleure le temps beaucoup plus destructeur de la durée, de sa lente érosion, qui avance, *ostinato*, dans la circularité, la quasi-immobilité du tempo de l'*andantino*.

Cinéma et musique sont des arts du temps¹. Leur rencontre ne simplifie pas la réflexion sur la temporalité spécifiquement cinématographique. Sans nous perdre dans des considérations héraclitéennes, ni revenir sur la dialectique du *tempo* filmique et du temps filmé, tout en sachant que nous n'en avons pas épuisé les articulations ni les problématiques théoriques par la confrontation « matérielle » des discours, nous voudrions, pour conclure, explorer une variante des multiples implications intertextuelles : l'intertemporalité.

Le 26 septembre 1828, à Vienne. Schubert a terminé, entre autres compositions, le « montage » de trois sonates pour piano. Peut-être en hommage à Beethoven qu'il a vu agoniser en mars 1817. Et puis, à son tour, « le 19 novembre, à trois heures de l'après-midi, il s'endormit, et son bon visage absolument inchangé indiquait qu'il s'en était allé sans combat² ».

Septembre 1975. Jaime Chávarri commence le montage des sept heures tournées depuis un an. Le 27, trois militants du FRAP sont fusillés à Madrid. En novembre, une copie de travail de deux heures et demie change l'orientation première, axée sur le père. Le 20, mort de Franco. En décembre, avec l'assentiment des Panero, Chávarri peut commencer le mixage. Le temps schubertien de 1828

1. Cf. Michel Chion, *L'audio-vision*, F. Nathan, 1994. En particulier le chapitre VI : influence du son dans la perception du temps dans l'image, p. 16-21. « La musique de piano, par exemple, n'est-elle pas constituée de milliers de petits indices de temps réel vectorisé, puisque chaque note aussitôt née commence à s'éteindre ? » p. 21.

Il faut lire dans le livre de R. Stricker (cf. note 3) le chapitre sur le temps schubertien, p. 209-242. Les grands livres de Gilles Deleuze *L'image-mouvement* (1983) et *L'image-temps* (1985) vont à l'essentiel de ce questionnement. Le but de notre présentation était trop étroitement pragmatique pour intégrer les subtiles analyses et la conceptualisation du philosophe dont les exemples de référence sont plutôt tirés d'un cinéma de la modernité auquel ne nous semble pas appartenir *EL Desencanto*. Cf. note 1 page précédente.

2. Témoignage de J. von Spaun, B. Massin, o. c., p. 480

conflue avec les circonstances qui, en 1975, président à la « fabrication » de *El Desencanto*¹.

La musique dans *El Desencanto* ne vient pas d'ailleurs, elle vient d'avant. Tout en étant intégrée ou associée par l'artifice du mixage à la chronique des Panero, la spécificité de son univers sonore, sa mélodie, ses rythmes l'ancrent dans une autre perception², une autre dimension d'un temps qui se fait visiteur autant qu'inquisiteur du présent.

L'intrusion de l'*andantino* dans *El Desencanto* pourrait rappeler le retour de la chanson *Some of these days* à la fin de *La Nausée*.

[...] nous tous, qui nous abandonnions à l'existence, parce que nous étions entre nous, rien qu'entre nous, elle nous a surpris dans le débraillé, dans le laisser-aller quotidien. [...] Elle n'existe pas, puisqu'elle n'a rien de trop : c'est tout le reste qui est trop par rapport à elle. Elle est³.

Outre qu'il est toujours dangereux de transcender la musique en *métamusique*⁴, le cinéma de Chávarri est trop éloigné de l'ontologie sartrienne pour que l'on confonde la saisie phénoménologique du roman avec l'enjeu documentaire du film. Néanmoins, cette page magistrale nous a semblé exprimer mieux que tout métalangage la perpétuelle distance qui sépare les dialogues des Panero des résurgences musicale. Loin du « débraillé » de la parlerie diluée dans la prise de son directe, la citation de l'*andantino*, dont, on l'a « vu », l'écriture resserrée, compacte semble ne pas offrir de prise au temps, poursuit son cours répétitif pour mieux suspendre l'instant. « Elle est ». Mais prise au piège d'un autre texte qui la réduit, venue comme toute création culturelle d'un autre contexte historique, la

1. Éd. Querejeta, p. 142-144 « [...] no mezclaremos bandas de sonido sin el visto bueno de todos ».

2. « L'auditeur-spectateur reste à l'écart de ce soliloque sans interlocuteurs qu'on appelle sonate ! Il n'est plus interlocuteur, mais tiers ou témoin » W. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Le Seuil, 1983, p. 31. Tout ce livre remet en question de manière essentielle les glissements métaphoriques qui mènent à postuler l'existence d'un « langage musical ».

3. Jean -Paul Sartre, *La Nausée*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1981, p. 206.

4. Cf. W. Jankélévitch, o. c., p. 19-20. Tout ce premier chapitre, « *Éthique* » et « *Métaphysique* » de *la Musique* est une utile mise en garde contre les glissements métaphorico-lyriques de commentateurs qui cèdent aux appels des sirènes, oublieux de l'ordre apollinien.

citation musicale pourrait sembler avoir gagné l'intemporalité qui ouvre sur une transcendance, une immortalité dont on ne connaît que trop le caractère illusoire¹. La musique n'est rien de plus que l'existence que lui reconnaît le temps humain dont elle est issue et qui est son unique horizon. Elle n'est pas, comme le dirait Roquentin, « de l'autre côté de l'existence ». La musique est mortelle. Elle est là, resserrée, compacte comme un chœur qui oublierait sa déploration pour marteler impitoyablement la pulsation qui ordonne son éphémère vibration dans le courant temporel.

Mais, puisqu'elle est là, dans le film, qu'elle y ouvre une profondeur de temps, une perspective sonore qui relativise l'Histoire et tient à distance son médiocre présent, pourrait-on enfin faire entendre — comprendre — combien il est indécent de continuer d'associer à un film parcouru par la musique de Schubert le sinistre souvenir d'un dictateur. De substituer à une réflexion sur le naufrage d'une famille, la sempiternelle dénonciation d'une Institution Familiale dont les contempteurs s'accommodent assez bien, parfois, lorsqu'il s'avère que le nom honni peut ouvrir des portes. Les Labdacides et les Atrides n'avaient pas attendu le franquisme pour s'affronter à mort.

Les Panero eux aussi ont été jusqu'au terme de leur autodestruction. Leur décadence s'est faite déchéance. En 1994, Ricardo Franco — on ne dira jamais assez le hasard des rédemptions onomastiques — a revisité *El Desencanto*. Comme l'a noté Jorge Parga dans l'analyse de *Después de tantos años* :

Así encontramos lo que queda de « el fin de raza » de los Panero, tres islas absolutas sin nada que ver con el hirviente archipiélago de *El Desencanto*. [...] En una definitiva vía muerta que paraliza este film, [...] que intenta combatir con imágenes decorativas y una música que impide el silencio, lejos de la exquisita austeridad de la sonata de Schubert que enmarcaba levemente algunas escenas de la obra de Chávarri².

1. Cf. W. Jankélévitch, *o. c.*, p. 19-20. Tout ce premier chapitre, « *Éthique* » et « *Métaphysique* » de *la Musique* est une utile mise en garde contre les glissements métaphorico-lyriques de commentateurs qui cèdent aux appels des sirènes, oublieux de l'ordre apollinien.

2. Jorge Parga, *Biografías del tiempo*, Caja España, Valladolid, 1999, p. 228.

Les études qui prennent en compte la musique sont trop rares pour que nous ne soulignions pas cette fine analyse contrastive. En 1994, Schubert ne peut plus « accompagner » les trois frères dans leur isolement, leur enlissement. L'*andantino*, dans sa circularité, était encore mouvement, mesure. Dans le film de Ricardo Franco, perdus dans leur méandre, les Panero ne peuvent plus « souffrir en mesure », rassemblés par une même musique. *Después de tantos años*, constat de l'immobilisation du flux vital des Panero, doit se contenter de « thèmes » comblant les vides.

Tout film doit mériter les citations qu'il emprunte. Le metteur en scène l'a d'ailleurs bien précisé : « La música de fondo me interesa menos ». Par ce qu'il a fait dire à l'*andantino* autant que par ce qu'il a laissé surgir de l'inévitable et inaliénable autonomie des musiques, Chávarri n'a pas introduit dans le documentaire une transcendance mais un arrière-pays qui préserve ses personnes devenues person-nages des réductrices métaphores du contexte. Les citations de l'*andantino* de la sonate D. 959 contribuent à faire de *El Desencanto* un film classique, inclassable mais indispensable parce que toujours ouvert à l'émotion comme à la réflexion. L'ellipse qui s'instaure entre le film commencé en 1974 et sa « suite » de 1994, accélère, pour le spectateur qui les verrait en continuité, le processus de la dégradation. Comme si le temps s'était engouffré dans la brèche ouverte par la mort de Felicidad. En 1974, la digue tient toujours et les occurrences répétées du réitératif *andantino*, sans compromission avec les désordres de l'Histoire, encadrant le destin des Panero sans les mimétismes d'un simple leitmotiv, rappellent les lenteurs assassines du temps. Discrète mais implacable comme l'érosion, la lointaine musique de Schubert est accordée à la lucidité de *El Desencanto*. Chant du « désenchantement » pour un film sans complaisance moralisante, sans illusion lyrique. Pour un film « non récupérable ».

De la scène a l'écran :
Las bicicletas son para el verano
(Avec, en filigrane, Marcel, toujours présent)

Jean TENA

Université Paul-Valéry, Montpellier III

De tous temps, en Espagne comme ailleurs, l'adaptation d'œuvres littéraires a été une pratique cinématographique courante, parfois dominante¹. Mais, à partir de 1979, des accords officiels entre la télévision publique et la production cinématographique privée vont accélérer ce mouvement : « las consecuencias reales de esta operación sólo se vieron *a posteriori* : por una parte, la tendencia a adaptar a la pantalla la rica tradición de la literatura hispana (que no era nueva, ya lo hemos visto) se reforzaría desde entonces². » Pour Jean-Claude Seguin, « cette priorité accordée aux adaptations va avoir pour première conséquence la production d'œuvres de "qualité" d'une facture impeccable, mais pas toujours très inspirées. En outre, ce recours renouvelé aux textes littéraires met en évidence l'absence cruelle de scénaristes³ ».

C'est dans cette mouvance favorable que se situent les deux adaptations littéraires successives de Jaime Chávarri, *Bearn*, en 1983,

1. D'après Román Gubern, « entre los factores que sueldan el paso del cine mudo al sonoro, y de éste al cine franquista, por encima del precipicio de la Guerra civil, figuran la perezosa política de adaptaciones literarias o escénicas ». Entre 1932 et 1936, par exemple, le pourcentage des adaptations varie de 33 à 59 % (Román Gubern/José Enrique Monterde/Julio Pérez Perucha/Estevé Rimbau/Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 16 et 155). Pour plus de détails, on peut consulter, entre autres, l'ouvrage de Luis Quesada, *La novela española y el cine* (Madrid, Ediciones J. C., 1986) ou le catalogue de José Gómez Vilches, *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española* (Área de Cultura del Excmo Ayuntamiento de Málaga, 1998).

2. Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, p. 376.

3. *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994, p. 101.

et, l'année suivante, *Las bicicletas son para el verano*¹. Dans ce dernier cas, « la inserción de la palabra teatral en un vehículo cinematográfico » (selon la si suggestive définition de Pere Gimferrer²)

1. Selon Juan Antonio Ríos Carratalá, « la crítica consideró que para Chávarri era una película de encargo, pues no se parecía a lo hecho anteriormente (*Bearn*). Gil de Muro, además, subrayó el enorme distanciamiento con qué abordó la película » (*El teatro en el cine español*, Generalitat valenciana. Conselleria d'Educació i Ciència. Institut de Cultura Juan Gil-Albert. Diputació Provincial d'Alacant, 1999, p. 170).

Selon le metteur en scène lui-même, Fernando Fernán Gómez considérait le scénario comme « una mierda » et n'acceptait pas l'idéologie du film : « Mi obra era cien por cien anarquista y en la película no se nota » (Rosa Alvares/Antolín Romero, *Jaime Chávarri. Vivir rodando*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1999, p. 116 et 117).

Même (ou pire) son de cloche (mais pas de la même paroisse !) chez Juan Antonio Bardem : « Yo creo en la convención teatral. Quiero decir que, cuando mi querido y respetado Fernando Fernán Gómez [amigo, colega y socio] escribe, muchos años después, *Las bicicletas son para el verano*, yo admito que un personaje entre en escena y “diga” que la aviación franquista está bombardeando la Gran Vía ; yo me lo creo. Pero que luego un productor, Alfredo Matas, y un director, Jaime Chávarri, se atrevan a hacer la versión cinematográfica de esa obra de teatro, sin disponer de los mínimos medios de producción necesarios, se me revuelven las tripas. Sobre todo porque están engañando a la audiencia, al público joven que tuvo la fortuna de no ver la Guerra Civil. O sea, que los terribles bombardeos de Madrid se reducen a una pequeña bomba de humo que explota frente a un portal de la plaza de la Paja. Que la épica entrada de las Brigadas Internacionales en la Puerta del Sol es ese escuálido desfile desangelado de unos pocos figurantes. Ni medios ni talento : del cerco de Madrid hay miles y miles de metros de material documental excepcional. Basta saber utilizarlo creativamente. Aparte de que en la película, aunque sea de un modo liminar y quizá sin mala intención, se prolonga el discurso franquista de que las milicianas eran unas putas. ¿ A qué si no viene ese zapateado de Laura del Sol sobre el velador de un cafetúcho ? ¿ A qué si no viene que Jaime Chávarri señale a los “comunistas” como los “malos” y a los “anarcos” como los ángeles buenos ? En fin, otro colega que engrosa las filas del Partido Anarquista Burgués Independiente, que yo creé especialmente para Luis García Berlanga, en 1949.

No se puede transmitir a las nuevas generaciones una versión tan torpemente manipulada, tanto por omisión como por falta de sentido crítico y talento creativo » (*Y todavía sigue*, Barcelona, Ediciones B, 2002, p. 60-61).

2. « Teatro y cine », *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 114. Cette insertion est toujours problématique à cause « des différences fondamentales entre les images et les mots... les deux moyens d'expression ne découpent pas le réel de façon identique et... ce qui se dit par le biais du matériau iconique est d'un autre ordre que ce qu'exprime le langage. Sans doute, on a bien affaire à deux systèmes de signes, mais ceux-ci se ressemblent moins qu'ils ne s'affrontent » (Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 202). Dans un autre registre, *Pablo*, un personnage de *Las bicicletas...*, déclare : « A mí no me gusta leer novelas. El cine, sí. En el cine lo ves todo. En cambio, en las novelas no ves nada. Todo tienes que imaginártelo » (p. 47).

concerne deux œuvres presque contemporaines : Premio Lope de Vega en 1977, la pièce de Fernando Fernán Gómez est représentée au Teatro Español de Madrid en 1982 et publiée en 1984.

Né en 1921, adolescent durant la guerre civile, le dramaturge produit une œuvre « repleta de notas autobiográficas¹ », « llena de esas resonancias autobiográficas, de esas vivencias », « donde se cifran las vivencias, los trazos de autobiografía sublimada », afin de « contarse pudorosamente a sí mismo y su tiempo » (« Introducción » de Eduardo Haro Tecglen, p. 26, 28, 31). On peut facilement vérifier ces affirmations en comparant le texte de la pièce à celui des mémoires de l'auteur, *El tiempo amarillo*.

Mère célibataire et comédienne, comme *Manolita*, la mère de Fernán Gómez s'était heurtée à des réactions parentales que la fiction inverse : « Precisamente allí, en el cielo, puso el grito el regente de imprenta cuando se enteró de que su hija quería dedicarse a un oficio tan lleno de peligros para una chica joven y guapa. Pero tomó partido a favor de ella la madre, a quien no le parecía mal que su niña fuera artista, pues así podría ser una mujer independiente » (*El tiempo amarillo*, p. 95). Curieusement, à la même page, le divorce des grands-parents, conséquence de ce choix (« Los dos enemigos mortales decidieron separarse judicialmente. Para don Álvaro, al que sólo le faltaban dos meses para la jubilación, aquello debió de ser como un alba de oro, la llegada de una doble libertad »), trouve son écho dans le divorce transitoire de *doña Marcela* qui annonce joyeusement (« voy a contar yo mis alegrías », p. 151) qu'elle a décidé de se séparer de son mari (« ese cafre », « ese mas-tuerzo »), aussi socialiste que le grand-père de l'auteur mais à un degré moindre (le « amigo de Pablo Iglesias » des mémoires devient, non sans malice, « ¡ Si hasta creo que un día vio de lejos a Pablo Iglesias ! »).

Les rapprochements sont, bien sûr, légion, et on se contentera ici d'en évoquer quelques uns pour cerner brièvement cet « effet de réel », ce « coefficient de réalité », qui sous-tendent l'œuvre théâtrale. D'abord sur un plan strictement individuel. Par exemple, et cela est, par ailleurs, le propre de nombre d'adolescents, les poèmes d'amour de *Luis* à *Charito* (p. 71) ou à *Maluli* (p. 163) ont leur répondant réel, moins effectifs, il est vrai : « mis compañeras de clase,

1. *El teatro en el cine español*, p. 72.

a las que escribía unos versos espantosos que, afortunadamente, luego no les entregaba » (p. 136). Car *Luis* veut être écrivain, comme a tenté de l'être son père : « a mí una de las cosas que más me gustaría ser es escritor » (p. 99) ¹.

Un autre jalon classique de l'éducation sentimentale des adolescents (espagnols, en particulier) est le rôle de la domestique, presque toujours jeune, dont les mémoires soulignent l'importance (« Creo que no debo de ser el único hombre en cuya educación han tenido gran influencia las criadas », p. 117). Mais, en fait, le succès relatif de *Luis* auprès de *María* (« el niño y la criada también están tan ricamente », p. 114) sublime une réalité beaucoup moins exaltante : « La criada no quería abrirme la puerta de su cuarto cuando llamaba por las noches » (p. 174) ; « Pero nunca me abrió por la noche la puerta de su cuarto » (p. 226) ; « Pero María nunca abrió la puerta de su cuarto » (p. 232).

La simple lecture croisée des mémoires et de la pièce permettrait de multiplier à l'envi ces rapprochements. Il semble plus intéressant de se pencher brièvement sur des exemples qui associent mémoire individuelle et mémoire historique, collective, générationnelle. Le plus souvent autour d'un facteur incontournable de « aquellos años de muerte y disparate » (*El tiempo amarillo*, p. 154) : la faim. La cuillerée de lentilles que chacun des personnages de la pièce s'accuse de dérober dans la casserole commune (p. 174-178) n'est pas uniquement une ficelle mélodramatique permettant de déboucher sur une antithèse fortement soulignée (« ¡ qué vergüenza, qué vergüenza ! »/« qué hambre », p. 178) : c'est aussi la trace indélébile d'une réaction combien humaine face à la férocité (le mot est de l'auteur) de la faim (« adquirí la costumbre de entrar furtivamente en la cocina, cuando no había nadie, y comerme una cucharada de aquellos garbanzos a medio hacer. A veces reiteré las cucharadas y en el momento de llevar los garbanzos guisados a la mesa resultó que casi no había nada en el puchero », *El tiempo amarillo*, p. 227). Certains, plus malins, échappent à cette malédiction collec-

1. Souvent, l'auteur ajoute à *Luis* d'autres personnages porteurs de ses aspirations ou de ses virtualités. C'est le cas, par exemple, de *Manolita* en ce qui concerne une vocation théâtrale précoce (« las funciones teatrales de aficionados, en las que empecé a tomar parte », *El tiempo amarillo*, p. 136). Haro Tecglen analyse parfaitement ce mécanisme quand il fait allusion à « un personaje doble, repartido en dos papeles » (p. 15).

tive, mais pas à l'ironie des voisins qui les traitent de « cerditos » (*El tiempo amarillo*, p. 192/*Las bicicletas...*, p. 173). Pour conclure cette rapide série consacrée à la faim endémique, caractéristique de toute guerre civile, on citera l'épisode surréaliste du « bombardement de pains » qui surprend au moins autant le jeune Fernando des mémoires (« la aviación de Franco “bombardeó” las calles de Madrid con panecillos », p. 240) que son double *Luis* (« ¡ No bombardean, están tirando pan ! », p. 182) ¹.

Les quelques paragraphes relativement descriptifs qui précèdent soulignent, malgré quelques ressorts mélodramatiques évidents mais vraisemblables en période de guerre civile (cf. la mort au front du père de l'enfant de *Manolita*, suivie de celle de *Julio*, le mari improvisé de la jeune femme, victime d'un bombardement ²), le poids d'un vécu individuel, générationnel, collectif, qui n'échappe pas, selon Haro Tecglen, à un certain « pesimismo histórico » (p. 12) ³.

Ce vécu, bien évidemment, ne peut nourrir la production de la scénariste et du metteur en scène. Et, avant tout, pour des raisons générationnelles. Collaboratrice de Chávarri (*Bearn*, 1983 ; *Tierno verano de lujurias y azoteas*, 1993) mais aussi de Pilar Miró (*El crimen de Cuenca*, 1979), la scénariste de *Las bicicletas...* (Dolores Salvador Maldonado alias Salvador Maldonado), née en 1938, ne peut avoir qu'une connaissance indirecte de la vie quotidienne durant la guerre civile. Il en va de même pour le metteur en scène, né en 1943. De toute évidence, donc, et même sans tenir compte du fait que « les écritures sont irréductibles et qu'il n'y a pas d'équivalence sémiotique » entre théâtre et cinéma, scénariste et réalisateur vont mettre en œuvre cette « mobilisation, consciente et non consciente à la fois, d'un savoir, d'une compétence culturelle apte à reconnaître dans le texte original ce que certains appellent une “mémoire intertextuelle”, c'est-à-dire ces matériaux culturels préconstruits qui l'in-

1. Une note de Haro Tecglen confirme et précise ce « bombardement » dont on retrouve la trace dans des ouvrages historiques (cf. Fernando Díaz-Plaja, *La vida cotidiana en la España de la guerra civil*, Madrid, EDAF, 1994, p. 206 ; Javier Cervera, *Madrid en guerra. La ciudad clandestina. 1936-1939*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 496) : cette action de démoralisation de l'adversaire a eu lieu le 3 octobre 1938.

2. F. Díaz-Plaja résume l'ambiance de ces années de guerre en une phrase lapidaire : « la vida cotidiana se transformaba en la muerte cotidiana » (*Ut supra*, p. 113).

3. Ce pessimisme semble se résumer dans une phrase que prononce *don Luis* vers la fin de la pièce : « no ha llegado la paz, Luisito : ha llegado la victoria » (p. 206).

nervent... Cette mobilisation, en même temps qu'elle effectue sur eux un travail de reconnaissance, les déconstruit en les redistribuant ». D'où ces « écarts » qui, « plus que les ressemblances, font sens¹ ».

Parmi tous les « écarts » que l'on peut relever en comparant les deux productions, on a choisi de se limiter à analyser celui qui peut sembler le plus significatif et que Juan Antonio Carratalá résume par le verbe « airear² ». Même si elle peut paraître imposée par les spécificités de la narration cinématographique, grande consommatrice d'espaces, cette « aération » propose, en fait, une nouvelle lecture. Elle s'impose, avant même le générique, dès la séquence d'ouverture dont Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, après André Gardies, ont souligné l'importance dans tout texte filmique : « les débuts sont des “moments contractuels” fixant la règle du jeu narratif, établissant le pacte de lecture proposé et servant à mettre “en phase” le public avec l'œuvre³ ». Ici, le film se démarque d'emblée de la pièce en montrant une banderole où s'inscrit le fameux « No pasarán » pendant qu'un texte écrit résume les événements d'une période qui va de février 1936 à avril 1939. Les termes choisis révèlent nettement une position pro-républicaine et anti-nationaliste. On retrouvera la même banderole lors d'un défilé de miliciens montant en ligne dont la pièce ne donnait qu'une version sonore en coulisse (p. 130). Vus en plongée par quelques personnages qui les saluent du balcon ou filmés au niveau

1. Monique Carcaud-Macaire/Jeanne-Marie Clerc, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, Montpellier, Éditions du CERS, 1995, p. 24-25 et 13.

2. « *airear* la obra desplazando la acción a diferentes lugares », *El teatro y el cine español*, p. 161. Cet ouvrage contient, à propos de *Las bicicletas...*, d'autres remarques intéressantes sur l'éclairage (« una luz que, aparte de corresponderse con la época del año, puede interpretarse de forma simbólica [...] un cambio de luz, impuesto por la cronología de los hechos históricos, pero eficaz para transmitir una sensación que refuerza el argumento original », p. 164) ou sur l'aspect précinématographique du texte théâtral (« escenas cortas, entrecruzamiento permanente de personajes, alusiones frecuentes al mundo exterior a la familia, atención especial al diálogo emocional y verbal de los protagonistas y una especie de difícil equilibrio entre las distintas parcelas cultivadas dentro de la misma obra », p. 171 — l'auteur cite le critique Eduardo T. Gil de Muro). Cf. aussi Emmanuel Larraz, « Evocación de Lola Salvador Maldonado, guionista » dans l'ouvrage collectif *Filmar en femenino*, Dijon, Hispanística XX, 1997, p. 199-200.

3. *Pour une lecture sociocritique...*, p. 148.

de la rue, miliciens et banderole ajoutent un contrepoint épique, un certain souffle historique à une œuvre que Fernán Gómez qualifiait lui-même d'antihéroïque. Et, comme l'humour ne perd pas ses droits, les prises de bec de *doña Marcela* et de *don Simón*, son mari (cf. p. 81-83), sont synthétisées cinématographiquement : l'un lève le poing tandis que l'autre essaie de l'en empêcher, tout en regardant le défilé d'un air sceptique et renfrogné.

Vers la fin du film, la guerre terminée, a lieu une scène significative qui n'existe pas non plus dans la pièce : *Manolita*, double victime d'une guerre qui a tué le père de son enfant et son mari, regarde, en plongée, des gamins qui jouent avec les restes de la même banderole. L'illusion lyrique a pris fin et l'espoir d'hier est foulé aux pieds par cette même « génération innocente » qui va supporter, des années durant, la chape de plomb franquiste. Là encore, le film illustre admirablement, quoi qu'indirectement, une des phrases-clé de la pièce : « no ha llegado la paz, ... ha llegado la victoria » (p. 206).

Cette même « aération » permet aussi de visualiser (donc de rendre plus percutant) le choix idéologique de la scénariste et du metteur en scène, légèrement différent de celui du dramaturge, même si les deux ne sont pas incompatibles. Des scènes tournées dans les rues ou sur les terrasses d'avant-guerre (marché, bouquinistes, café, tramway...), idylliques à souhait, contrastent avec la vision rapide, par une fenêtre, des effets d'un bombardement (explosions, flammes, cris des victimes...) ou avec une scène, hélas classique, d'après-guerre, visualisée dans le film et seulement relatée dans la pièce par *Manolita* : « unos soldados... Un grupo... Yo he tenido la culpa... Ha sido por defenderme a mí... Me han dicho no sé qué, una burrada... Yo me he revuelto... Uno de ellos, que debía de estar borracho, me ha metido mano. Entonces, Luisito se ha ido hacia él. Le han pegado entre todos, le han tirado contra la pared. Uno de ellos le daba golpes con la pistola, así, en los costados » (p. 197-198) ; dans le film, les deux soldats n'ont pas l'air ivres, ils sont, tout simplement des vainqueurs à qui tout semble permis¹ : encore la dichotomie, souvent signalée, entre la paix et la victoire. Le sens de ces scènes rajoutées est clair : d'un côté, un

1. La séquence semble illustrer un poème célèbre de Jaime Gil de Biedma, publié en 1966, « Años triunfales » (*Las personas del verbo*, Barcelona, Lumen, 1998, p. 125) :

peuple paisible, *civilisé* ; de l'autre, des *barbares* qui tuent des victimes innocentes et se croient tout permis. Manichéisme ou naïveté, sans doute, mais aussi choix idéologique et militant qui, distillé à petites doses, est d'une efficacité certaine.

Pour en terminer avec ces « écarts », une séquence, qui résume divers passages de l'œuvre théâtrale ou en crée d'autres de toutes pièces, présente un intérêt certain. C'est celle du café où *Luis* et *don Luis* dialoguent (comme dans le texte scénique, mais ailleurs) avec un combattant ou avec le couple de « cerditos ». Des miliciens des deux sexes se mêlent à des civils de toutes sortes dans un joyeux brouhaha qui culmine avec la danse suggestive d'une milicienne interprétée par Laura del Sol. Celle-ci semble symboliser toutes ces femmes qui, comme aussi *Manolita*, essaient d'échapper au schéma traditionnel de la ménagère bien-pensante¹.

Basée sur un vécu dont on a tenté, plus haut, de préciser la portée, la pièce, relativement « réaliste », prend parfois des allures de parabole. Conservant, en guise de « noyau dur », le microcosme de l'immeuble, le film n'hésite pas à s'ouvrir sur le macrocosme madrilène, homologue d'une Espagne bouleversée par la guerre civile : il accentue d'autant plus cet aspect « parabolique », exemplaire, qu'avait déjà détecté Marcel Oms évoquant « ces personnages que leur quotidienneté "ordinaire" hausse à l'exemplarité des destinées familiales vécues à des millions de modèles² ».

Pour terminer, on pourrait examiner rapidement quelques séquences qui, tout en restant, dans l'esprit et parfois dans la lettre, fidèles à l'œuvre théâtrale, rendent compte de la spécificité de l'écriture cinématographique par rapport à la seule parole, même mise en scène sur les planches. D'ailleurs, si le « prologue » de la pièce,

«Media España ocupaba España entera
con la vulgaridad, con el desprecio
total de que es capaz, frente al vencido,
un intratable pueblo de cabreros...».

Les deux soldats du film sont, sans doute, « los más insolentes de los vencedores » (vers final du poème qui en parodie un autre, de Rubén Darío).

1. Cette libération de la femme, visualisée par l'attitude de la danseuse milicienne, trouve peut-être son origine dans une intervention relativement surprenante de *doña Dolores*, généralement moins compréhensive : « Ahora las cosas están cambiando... Algunas han cambiado ya del todo [...] De ahora en adelante el amor es libre » (p. 157). À ce niveau, le film semble bien déconstruire et redistribuer certains éléments de la pièce.

2. *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 287.

un dialogue entre *Luis* et *Pablo*, est riche en dénotations et connotations cinématographiques (p. 45-48), c'est une sorte de mise en abyme, limitée à quelques séquences, que nous propose le film (photogrammes et affiches du pré-générique ; caméra filmant le défilé des miliciens ; gros plan d'une photo de Louise Brooks, tombée d'un livre exilé au grenier...).

L'écriture cinématographique peut, par exemple, accentuer des données explicites ou implicites du texte théâtral. Un zoom suivi d'un gros plan sur le poste de radio qui diffuse l'annonce du soulèvement de l'armée ; une plongée sur des statues religieuses que l'on casse se transformant en contre-plongée sur des locataires apeurés à la suite d'un lent travelling vertical ; une série de champs/contre-champs et de gros plans de visages graves dans la séquence finale où est prononcée, dans la lignée de la si suggestive opposition paix/victoire, une autre phrase-clé qui met en abyme le titre et clôt la pièce et le film : « Sabe Dios cuando habrá otro verano »... Autant de procédés qui renforcent un dramatisme déjà évident. Sur un autre plan, les scènes de guerre imaginaires du « prologue » de la pièce que se joue *Luis* devant un compagnon légèrement inquiet (« Pablo le mira, sorprendido » ; « Por la expresión de Pablo se entiende que no tiene muy buena opinión del estado mental de su amigo », p. 48) gagnent en ludisme grâce au ralenti et aux arrêts sur image qui ponctuent le déroulement du générique. Et la bande-son, avec des coups de feu plus réels (ou réalistes) que les « ¡ Ta-ta-ta ! » de la pièce (p. 48), annonce déjà le contrepoint que l'on a relevé plus haut entre l'avant-guerre civilisé où l'on joue, la guerre barbare où l'on meurt et l'après-guerre problématique où l'on survit¹.

Selon Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, « l'adaptation cinématographique ne se limite pas à sa plus ou moins grande fidélité à l'histoire, ni à la simple reproduction de contenus. Dans la mesure où elle est, en soi, une opération de création culturelle, elle segmente, elle rejette, elle intègre, voire elle ajoute des éléments, et, ainsi, elle en modifie la nature profonde [...] les modifications constatées... sont le signe d'un bouleversement en profondeur des significations, générées par un contexte sociocultu-

1. « La guerre civile est évoquée dès le générique par les amusements d'enfants qui miment à leur insu le combat fratricide qui se prépare et que l'arrêt sur l'image fige, çà et là, en des grimaces inquiétantes sous les apparences du jeu » (Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma*, p. 287).

rel qui les justifie. L'adaptation... présente toujours, pour partie, un contenu implicite décalé ou différent, ne serait-ce que du fait de la différence du medium utilisé : écriture ou image¹ ».

Las bicicletas son para el verano confirme parfaitement cette analyse. Face à un texte qui l'interpelle mais dont il ne peut assumer le vécu, Jaime Chávarri, metteur en scène, utilise toutes les possibilités du code cinématographique. Mais il est aussi, et peut-être avant tout, le représentant d'une génération qui essaie, par tous les moyens, de décrypter le sens d'un événement crucial qu'elle n'a pas vécu mais qui l'a, du moins en partie, conditionnée.

Œuvres de Fernando Fernán Gómez utilisées

Las bicicletas son para el verano, Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 124), 1984 (avec une « Introducción » très dense de Eduardo Haro Tecglen).

El tiempo amarillo, Madrid, Debate, 1998, 2^e édition en un volume.

1. Pour une lecture sociocritique..., p. 264.

L'image à la lettre

Los ensayos literarios de Juan Goytisolo: crítica radical Su trasfondo histórico

Juan Fernando TABORDA SÁNCHEZ

Universidad de Antioquia

El objeto de este artículo es señalar la importancia del contexto histórico de los ensayos literarios de Juan Goytisolo, mostrar cómo en su caso la exploración creadora está unida de manera indisoluble el ejercicio de un pensamiento crítico, sostener que sus ensayos no son incidentales dentro del conjunto de su obra literaria y, antes bien, estos explican y complementan la evolución de su concepción de la literatura, como un soporte reflexivo. Desde su primer libro de ensayos, *Problemas de la novela* (1959), existe una correspondencia, un paralelo con su obra novelística, en este caso con la etapa inicial de compromiso político y de una poética «realista». Así, también, sus libros *El furgón de cola* (1967), «Presentación crítica de D. José María Blanco White» (1972) y *Disidencias* (1977), se corresponde a lo que se ha denominado sus novelas de ruptura, *El tríplico del mal — Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del Conde don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975). Esta correspondencia, por supuesto, debe entenderse en un sentido amplio, no reductivo ni esquemático, sino atendiendo su posición crítica frente a la tradición cultural española, sus mitos «esencialistas» y los olvidos voluntarios e involuntarios en los procesos de conformación del canon literario. Y es posible, igualmente, trazar un paralelo entre los libros de ensayos *Crónicas sarracianas* (1981), *Contracorrientes* (1985), *El bosque de las letras* (1995), *Cogitus interruptus* (1999), con su obra novelística posterior, *Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), y las subsiguientes novelas, donde es más explícito su propósito de rescatar para la literatura española la tradición cultural árabe y judía conversa, y su presencia viva a lo largo de la historia, no como un pasado inerte.

Juan Goytisolo es uno de los escritores más importantes y prolíficos dentro del panorama de la literatura española contemporánea. Su obra se ha caracterizado por la búsqueda decidida de la expresión literaria adecuada, de lo que sólo puede decirse a través y con los medios de la palabra escrita, en una exploración fecunda y decidida que se trasluce de novela a novela; por su concepción de la literatura como problematización y crítica, como actividad de conocimiento; por la sospecha permanente hacia los lugares y las historias comunes. Y es uno de los escritores españoles que, con su vasta obra ensayística, más ha reflexionado sobre las implicaciones del hecho literario, sobre la relevancia cultural de la literatura en un mundo cada vez más deshumanizado, y sobre la función social y política del escritor, sobre su participación intelectual. Así en su obra crítica ha venido insistiendo de manera enfática en la urgencia, dentro de un proyecto de modernidad inconclusa, de mantener viva la tradición que fundara la singularidad artística y literaria de España, a partir de sus escritores medievales renacentistas y del Siglo de Oro. En este sentido su obra reviste un interés especial para el ámbito hispánico, con mayor razón para el lector hispanoamericano, porque a través de ella encuentra un puente propicio para acceder a la comprensión, desde la perspectiva del presente, de esta tradición de la literatura española. Además, porque reinterpreta a los clásicos no sólo a partir de su propio trabajo creativo y de la lectura específica de ellos consignada en sus ensayos, sino a la luz de las obras de los escritores latinoamericanos —Borges, Lezama Lima, Paz, Fuentes, Cabrera Infante, entre otros—, propiciando una reconciliación con un pasado común conflictivo a través de la lengua y la literatura.

Para insistir sobre la importancia de la crítica y la idea de la literatura que hay en los ensayos de Juan Goytisolo, es necesario, como un paso metodológico primordial, ubicar su trasfondo histórico. Hacer una referencia al contexto de la realidad donde estos nacen a la vida como entidad cultural y establecen relaciones complejas, armónicas o de oposición, con otros textos de la cultura. Y es pertinente a lo sumo por dos razones, primero, porque es fundamental para la comprensión plena de toda obra literaria contrastar su contexto vital, histórico social. Sin su conocimiento es imposible restituir y precisar el sentido, establecer su horizonte hermenéutico, en la medida en que el esfuerzo investigativo e inteligencia crítica permita su restitución, porque no se puede afirmar la clausura del

sentido en el campo de la recepción de una obra literaria o artística de importancia, ya que este permanece abierto a lo largo del tiempo a través de las estructuras semánticas latentes del texto literario. Lo que significa que, ni la restitución precisa del marco referencial de la obra ni la aplicación interpretativa crítica, agotan las lecturas de la misma, aunque esta certeza no puede inhibir la tarea constante que implica, en una concepción amplia, la actividad filológica. El sentido de una obra, su horizonte de expectativas pertenece al gran tiempo de la cultura, al ámbito del tiempo de la vida humana, se enriquece a través de la historia y cada época está en la obligación de concretizar este horizonte de expectativas para traer las obras a un presente vivo. Pero en el caso del estudio, análisis y comprensión del ensayo literario, de obrar en su ámbito de significación, ahondar en el contexto histórico donde éste surge es más acucioso tal vez que frente a otros géneros literarios por su naturaleza híbrida, por ser a la vez la expresión literaria de una singularidad artística con su visión de mundo y un texto que respeta de manera no ficcional el marco referencial que constituye su trasfondo histórico.¹

El segundo aspecto por el que es importante tener en cuenta este contexto social y político para dilucidar el sentido de la obra, es porque independiente de las clasificaciones de género y de las particularidades metodológicas de aproximación a cada obra atendiendo su especificidad, el contexto histórico de la obra está inmerso dentro del mismo texto. Sin especificar el género, sin determinar el carácter ficcional o la naturaleza híbrida de representación del mundo real en su complejidad y de estilización de una voz singular a través de la escritura que busca dar cuenta de este mundo, el universo representado hace parte del mismo texto. Así, en el caso de la obra de ficción, el marco o contexto esté ampliamente codificado a través del lenguaje literario y, en el ensayo, aparezca como su referente directo. Y esta es una idea cara a la concepción de la literatura y de la crítica literaria que tiene el mismo Goytisolo desde su acercamiento, lectura e influencia de los formalistas rusos, quienes fueron los que sostuvieron este postulado, como da cuenta de manera particular en el ensayo «La novela española contemporánea»,

1. Alfonso Reyes define el ensayo literario como un género híbrido, «el centauro de los géneros literarios», mezcla de creación literaria y afán expositivo, teórico — filosófico o científico— según el tema, y en este espacio fronterizo es donde reside su especificidad (cf. Reyes, 1959: 400-403).

recogido en el libro *Disidencias* (1977), donde al formular una crítica a la llamada «novela social española» parte precisamente de esta aseveración: «Cuando la vida entra en la literatura se convierte a la vez en literatura y hay que juzgarla como tal. [...] para calibrar la obra literaria, habrá que considerar que en ella “el contexto forma parte del texto” y “ciertos rasgos estructurales del texto son elementos auténticos del contexto”» (Goytisolo, 1977a: 154). Aunque en este caso el ensayista se refiere a la novela de manera específica, la apreciación es aplicable a la obra literaria en general sin distinción del género. Para determinar entonces el contexto histórico de la obra no hay que buscarlo en una perspectiva extratextual y analizarla de manera restringida al marco referencial privilegiando éste de forma unívoca y reductiva, porque el contexto está entretejido en el mismo espacio textual de la obra literaria, con mayor razón en el caso del ensayo literario por su naturaleza híbrida, donde el texto establece una relación directa con el mundo considerado desde la experiencia directa de lo real, mundo que se manifiesta en una de sus múltiples facetas precisamente a través de esta urdimbre de textos que conforman su realidad cultural.

Ahora bien, enfrentados al hecho de determinar el contexto histórico de la labor crítica de Juan Goytisolo como parte de la estructura de los ensayos, se está ante el mismo dilema al que se ven abocados los historiadores cuando se plantean el problema de la importancia del tiempo y de su periodización en el estudio de la historia; cuando confrontados con su oficio tratan de responder a la pregunta de cuál es el tiempo que deben seleccionar para obtener una verdadera comprensión de la historia (cf. Jaramillo Uribe, 1994: 227-237). En otras palabras, si se quiere dilucidar el trasfondo histórico de la obra ensayística del autor de *El furgón de cola* (1967), quien asume el desafío de cuestionar los valores tradicionales de la historia intelectual y cultural española, de una España para la que, siguiendo la conocida expresión de Mariano José de Larra, «no pasan días» (*Apud* Goytisolo, 1967: 11), cabe preguntar qué tiempo histórico se debe privilegiar.

Si el artista —en este caso el escritor— es hijo de su tiempo, como afirma Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*, la obra por tanto

es manifestación de la relación entre el artista y su tiempo;¹ y el tiempo, la época, se cuela entre las líneas de la obra y se despliega, estratificada, en sus elementos compositivos: en el lenguaje, en las unidades de significación, en los objetos expuestos (cf. Gutiérrez Girardot, 2004: 11) y, por consiguiente, a través de los condicionamientos sociales de un léxico y a través de la determinación de sus unidades de significación por la sustancia cultural, histórica, social y política de la época. Si la relación, entonces, entre la obra literaria y su tiempo es fundamental para su comprensión, ¿se debe, por tanto, prestar atención sólo al período de tiempo comprendido por la vida del creador, que es el de la producción de la obra, tiempo que indiscutiblemente está presente en el texto? O, ¿es necesario atender también, en la determinación del trasfondo histórico, al tiempo propio de los asuntos tratados, un tiempo temático que abarcaría la historia, el contexto vital, de los temas abordados y por lo tanto un período de tiempo que trasciende la vida del autor y de la creación de la obra? En este último caso, si los ensayos literarios de Juan Goytisolo se ocupan de una tradición literaria que comienza a mediados del siglo xiv con el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, ¿debe comprenderse para este propósito, la determinación del contexto histórico, un tiempo mayor que es el tiempo propio de los temas que los ensayos abordan? La respuesta a este interrogante depende de la articulación de dos criterios distintos y sin embargo no excluyentes. En este sentido es necesario prestar atención a una periodización factual, sincrónica o de corta duración y a un período de tiempo, sedimentado en los temas abordados, diacrónico o de larga duración, de estructuras sociales, políticas y culturales, que llega desde un pasado histórico remoto tratado en los ensayos hasta la época de producción y recepción de la obra.

En el primer caso, a través de una mirada sincrónica que comprende la vida del autor y su producción ensayística, el trasfondo histórico se puede definir bajo el título que el mismo Goytisolo da a

1. La tesis de Hegel sobre la relación entre el arte y su tiempo está expresada en los siguientes términos: «... así como cada hombre en su actividad, sea esta política, religiosa, artística, científica, es hijo de su tiempo y tiene la tarea de elaborar el contenido esencial y la figura por tanto necesaria de aquel, así también resulta la determinación del arte que encuentre para el espíritu de un pueblo la expresión artística conforme...» (Hegel, 1989: 442)

la recopilación de una serie de artículos periodísticos reunidos luego en la primera parte del libro *Pájaro que ensucia su propio nido* (2003): «De la España de Franco a la de Pedro Almodóvar». Estas dos realidades históricas, políticas, culturales de España, en algunos aspectos no tan disímiles o inconexas, según el mismo Goytisolo (2003: 7), es el lapso de tiempo en el que despliega su actividad ensayística y la realidad política y cultural que se convierte en blanco principal de su obra crítica. Es un período histórico que comprende la dictadura de Franco, caracterizado por la represión y la censura de su régimen, que se prolongó durante treinta y nueve años desde comienzos de la Guerra Civil (1936) hasta la muerte del dictador (1975), y por sus consecuencias en todos los órdenes de la vida social, intelectual, política y económica de España.

En este sentido sincrónico, Juan Goytisolo, como él mismo lo advierte en sus memorias, es hijo de la Guerra Civil y de su violencia intestina.¹ Su obra literaria y su destino intelectual están marcados por este acontecimiento, por la saña de la conflagración bélica que desnudó de manera dramática los conflictos y contradicciones irresueltos de la sociedad española —su atraso frente a un proyecto de modernidad plena— y confrontó violentamente posiciones ideológicas antagónicas —la cruzada católico— nacionalista contra el espíritu republicano y sus manifestaciones liberales, anarquistas, marxistas —y por la subsecuente dictadura franquista fundada en el ideal nacional-católico y lo que significó para al menos dos generaciones de españoles: un estado de minoría legal, de incapacidad forzosa, de coerción de las libertades y derechos civiles— imposibilidad de votar, de expresarse y oír opiniones adversas gobierno, de leer un libro o ver una película no censurados, de asociarse libre-

1. En Coto vedado lo expone de manera expresa: «A decir verdad [...] la fecha temprana del mutis de tu madre privó a su partida de una auténtica dimensión de dolor. Lo que te fue arrebatado entonces iba a pesar con fuerza en tu destino, pero las consecuencias de tu orfandad no se manifestarían sino más tarde: extrañamiento de la figura paterna, tibieza religiosa, indiferencia patriótica, rechazo instintivo a cualquier forma de autoridad, cuantos elementos y rasgos plasmarían luego tu carácter guardan sin duda una estrecha relación con aquella. No obstante, en la medida en que la querencia de tu madre se había eclipsado con ella, puedes decir que, en estricto rigor, más que hijo suyo, de la desconocida que es y será para ti, lo eres de la Guerra Civil, su mesianismo, crueldad, su saña: del cúmulo desdichado de circunstancias que sacaron a luz la verdadera entraña del país y te infundieron el deseo juvenil de alejarte de él para siempre» (Goytisolo, 1999: 174-175).

mente, de protestar, de sindicalizarse^I — y, por ende, la pérdida de la responsabilidad ciudadana para decidir sobre el destino de la sociedad; la reducción de la vida social al ámbito de lo privado y de la supervivencia egoísta al imperio del más fuerte; la miseria moral a la que quedaron expuestos aquellos españoles dotados de una sensibilidad social y moral que no estaban de acuerdo con el régimen franquista, que tenían aspiraciones de una mayor equidad y justicia y que por diferentes razones no pudieron exiliarse, así no estuvieran de acuerdo con el régimen. La represión, los tabúes, los hábitos mentales de sumisión al poder, de autocensura y aceptación acrítica de los valores oficiales que entrañó la dictadura franquista; el temor a pensar por cuenta propia, de leer y escribir sin miedo, de hablar y escuchar con entera libertad. En este sentido sincrónico, la obra literaria de Juan Goytisolo, incluyendo sus ensayos, implica en un momento dado una lucha denodada por liberar la palabra del secuestro de la seudocultura de la época fascista y de la «instauración de presuntas verdades intangibles», para mantener un orden artificial fundado en una hipotética y ahistórica esencia española, que era necesario preservar a toda costa contra «la mortal agresión» (Goytisolo, 1977 a: 139) de los que de alguna forma representaban un pensamiento disidente. Desde la reflexión inicial de los ensayos reunidos en *El furgón de cola* (1967), sobre el papel del intelectual y el escritor en las últimas décadas del franquismo, enfrentado a la censura y con la pretensión de superar desde una posición autocrítica, una cultura de la queja originada en la pretendida «decadencia» de España y en el pesimismo inveterado de los intelectuales españoles ante los cambios históricos, con el propósito de hacer un análisis serio sobre los aspectos morales y culturales del proceso de adaptación de la sociedad española —iniciado con el franquismo— a la moderna civilización industrial, y poniendo como ejemplos la actitud de responsabilidad intelectual y social de Larra y Cernuda, a *Libertad, libertad, libertad* (1978), publicado a raíz de la muerte del caudillo y bajo el optimismo de la transición a la democracia, sus ensayos y su obra literaria están guiados, en un esfuerzo por desasirse del fantasma de la Guerra Civil y de Franco, por lo que puede de-

I. Cf. al respecto los ensayos de Goytisolo «In memoriam F.F.B. 1892-1975» y «Hemos vivido una ocupación». En: *Libertad, libertad, libertad*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 11-29. Y «De cara al futuro». En: *España y los españoles*, Barcelona, Lumen, 2002, pág. 141.

nominarsen una función performativa de la literatura: la liberación del léxico y la sintaxis del sometimiento a la retórica dominante y de los mecanismos de autocensura, y el rechazo a la imposición de unos valores identitarios artificiosos que inciden en las costumbres, aun en los comportamientos individuales y sociales en relación con el cuerpo y la sexualidad, como una de las variadas formas en que se manifiesta la censura del poder a través de una moral opresiva. Para lograr este propósito, desalienar la palabra, desmitificar las creencias irrefutables de una supuesta esencia española, de romper con la retórica y complacencia de una tradición ortodoxa, además del arduo trabajo estilístico que tal fin implica; del necesario conocimiento de la historia política y cultural de España; de exploración y autoconciencia de sí mismo, Juan Goytisolo emprende, mediante los ensayos literarios, en medio del panorama de represión y censura franquista y sus posteriores consecuencias, el rescate y valoración de una tradición intelectual de españoles al margen, sin cuya memoria, su empeño no tendría sentido, ya que su obra tiene el propósito de construir una tradición crítica en una cultura hispánica moderna que carece en gran medida de ella, como bien lo ha señalado Eduardo Subirats (2003: 129).

Por esta razón, el empeño de construcción de una tradición crítica a lo largo de su vida intelectual, el período de tiempo sincrónico o de corta duración como trasfondo de histórico de la obra ensayística de Juan Goytisolo, marcado por la Guerra Civil y la dictadura de Franco, hay que extenderlo hasta la transición a la democracia y comprender así la válvula de escape que vivió la sociedad española al final de la dictadura, en lo que, como un foco epocal y su hito más sonoro, se denominó la «Movida» cultural, con epicentro en Madrid a comienzos de la década de los ochenta —la España de Pedro Almodóvar—; y abarcar lo que este «movimiento» y otras manifestaciones culturales de la época significaron en el ámbito político y cultural de la historia reciente española: neutralización de la crítica social y la reflexión histórica, cinismo moral sin tapujos en los contenidos de algunas de sus manifestaciones artísticas; estética trivial, despolitización de la sociedad, estetización de la política, privilegiando la teatralización mediática a los contenidos, y la degradación de las expresiones del pensamiento (cf. Subirats, 2000: 22). La consolidación de una sociedad de «nuevos ricos, nuevos libres, nuevos europeos», según el calificativo sarcástico dado por Goytiso-

lo (1995a: 223) a la sociedad española a partir del ingreso del país a la Comunidad Europea. Sin embargo, la libertad política, de expresión y las grandes transformaciones sociales que trajo el final de la dictadura franquista, no pueden reducirse sólo al fenómeno de la Movida, que es un movimiento social y cultural regresivo en el proceso de transición a la democracia, que soslaya precisamente la consolidación de una tradición crítica en la modernidad cultural española. Lo interesante de esta periodización sincrónica es señalar que los ensayos de Goytisolo con su tono polémico y provocador tienen como objeto analizar y cuestionar estas fluctuaciones históricas de represión, intolerancia y su correlato en un tipismo cultural trivial, de complacencia acrítica, de escamoteo de la historia, presentes en la cultura contemporánea y que pretenden resaltar una pretendida esencia hispánica ahistórica o una visión romántico populista de complacencia folclórica.¹

Por esta misma razón, la intención de construir una tradición crítica, en la determinación del contexto histórico de la obra ensayística de Juan Goytisolo, es necesario cruzar este período de tiempo sincrónico o de corta duración, denominado al tenor de su misma obra «De la España de Franco a la de Pedro Almodóvar» —bajo una concepción historicista factual: el acontecimiento de la Guerra Civil, la dictadura fascista y del fin de la dictadura, y dentro de este contexto la vida y la obra de Juan Goytisolo— con un período de tiempo mayor, de larga duración o diacrónico, entendido bajo las formas de unas estructuras sociales, políticas y culturales sedi-

1. Se podría plantear la hipótesis que la obra literaria de Juan Goytisolo adquiere su mayor relevancia e importancia frente al franquismo, frente a la censura, la represión, la miseria moral del régimen y la «apertura» que significó en un momento dado su labor de divulgación y crítica y de ruptura frente a los valores culturales tradicionales perpetuados a través de la dictadura, y que frente a una realidad social nueva, la transición a la democracia y las grandes transformaciones sociales y políticas vividas por el país a partir de su ingreso a la Comunidad Europea, la obra literaria de Goytisolo y sus ensayos pierden fuerza y eficiencia para nombrar esta nueva realidad y caen en el espacio de los lugares comunes, de ahí la crítica de Inger Enkvist (2000) hacia la «retórica» de su ensayística, el temor de Fernando Savater ante la amenaza de la «goitisolización de España» con su «narcisismo lúgubre» (Savater, 1998: 334-336). Sin embargo, la hipótesis que guía este ensayo es la contraria, que la producción ensayística de Juan Goytisolo y su eficacia se mantienen vigentes aún después de la muerte de Franco como crítica filológica radical y como una propuesta hermenéutica integral frente a la historia de la literatura en lengua castellana y frente a la cultura y la historia de España.

mentadas a lo largo de la historia, que es necesario conocer para la comprensión plena de su obra literaria y de su concepción de la literatura: es el problema —histórico— de la definición de la identidad nacional en el contexto de la modernidad occidental y de las diversas maneras de abordar este problema, bien desde una definición esencialista y católica, castiza y unitaria, de una identidad fija a través del tiempo, o bien desde una concepción fundada en categorías analíticas de una historiografía crítica, con un método racional y de corroboración de fuentes, dialógica, en el sentido de tener en cuenta los aportes de las diferentes culturas que conforman la compleja conciencia nacional española.

Se comprendería así, dentro de esta concepción diacrónica, la denuncia que hace Goytisolo de un proceso histórico de mitificación y exclusión en la conformación de la identidad de España y su rechazo esta tradición castiza y, por lo tanto, su pertenencia intelectual a una corriente crítica humanista, con una concepción divergente de plantear el problema de la autoconciencia de España y de la visión de su historia.

La pregunta de cómo se produjo la peculiaridad nacional española y a partir de qué época (cf. Goytisolo, 1977 a: 142), es recurrente en la historia del pensamiento español moderno como una forma de encarar los problemas que cada etapa de su devenir histórico presenta. Se formuló con un tono de urgencia por los intelectuales reunidos en torno a la generación del 98, como consecuencia de la crisis social y política que implicó el fin del imperio español con la pérdida de la última colonia de ultramar (cf. Subirats, 1998: 53), para abordar asuntos como el atraso español en relación con la modernidad occidental, la injerencia de una tradición religiosa intolerante y totalitaria y el problema de la decadencia Ibérica que el mismo sentimiento de crisis suscitó; y se replantea, así mismo, cuando se busca dar explicaciones a los traumas de la historia reciente como consecuencia de la Guerra Civil del 36 y el período subsiguiente. Es el interrogante que encierra el trasfondo histórico temático de los ensayos de Juan Goytisolo y que por lo tanto es necesario dilucidar para la comprensión plena de su obra. La pregunta está presente como sustrato de toda su obra novelística y ensayística. En esta última, de manera especial, en los libros *España y los españoles* (1969), «La presentación crítica de don José María Blanco White» (1972), *Disidencias* (1977) y *Cogitus interruptus* (1999); se puede retomar,

principalmente, al hilo de las reflexiones de los ensayos «Homo hispanicus: el mito y la realidad», «El caballero cristiano»,¹ «Supervivencias tribales en el medio intelectual español»² —dedicado a resaltar la figura e importancia del proyecto historicista de Américo Castro—, del citado prólogo sobre Blanco White y de «Historiadores y mitólogos».³

Expuesto de manera sumaria, para Goytisolo existe una tradición predominante y mayoritaria de concebir la historia de España como un proceso providencialista, basado en una esencia castiza y ahistórica que se mantiene a través de una supuesta continuidad a lo largo del tiempo, desde el pasado remoto de las colonias romanas de Hispania hasta la actualidad, e inmune a cualquier crítica historiográfica. Esta tradición justificaría una violencia fundacional para mantener la identidad originaria, privilegiando los aportes romanos y visigodos y negando la importancia de la presencia árabe y judía en la conformación de la identidad nacional española.

La visión sustancialista de la historia de España, fundada en esencias fijas e irreductibles, en categorías con tan poco peso historiográfico como la hidalguía y el honor de un idealizado sujeto histórico, el caballero español y cristiano —que, según García Morente, es un «paladín defensor de una causa, deshacedor de entuertos e injusticias que va por el mundo sometiendo toda realidad al imperativo de unos valores supremos, absolutos e incondicionales» (Apud Goytisolo, 1977a: 140)— es, para Goytisolo, una simplificación suprema de la historia y adolece de una concepción mesiánica de los hechos, al admitir de manera expresa o tácita una presunta intervención celeste —cristiana-católica— en los destinos nacionales: la España «Sagrada». Es una ficción, la exaltación de un mito; y a pesar de haber tenido diferentes defensores —la mayoría ilustres intelectuales de la historia de España— y por consiguiente diferentes formas de plantear el asunto, todos ellos pretenden, de uno u otro modo, sostener la existencia de una constitución unitaria de lo hispánico sustentada en un ideal castizo.⁴ En el fondo, obedecen al propósito común de limpiar y atenuar la violencia fundacional que entraña la

1. Cf. España y los españoles (2002), p. 23-28 y 37-44.

2. Cf. Disidencias (1977a), p. 137-149.

3. Cf. Cogitus interruptus (1999), p. 58-63.

4. Goytisolo señala entre las formas de mitificación de la identidad nacional, una glorificación trascendente de un España arquetípica y ahistórica presente en el concepto de «metahistoria» de Ganivet e «intrahistoria» de Unamuno, como base de

supresión de las diversidades culturales en este proyecto de unificación nacional. En un sentido inverso, se podría denominar a esta empresa mitificadora como la contracara de un proceso de «limpieza de sangre»; el intento de superación de los traumas —en algunos casos de manera inconsciente— que implican, a lo largo de esta historia, la eliminación de los moros y los judíos en lo que se llamó la «Reconquista», bajo el ideal castellano, religioso y militar de los Reyes Católicos y el Santo Oficio; de superación del trauma de la violencia inherente a la conquista de América y las guerras religiosas de la Contrarreforma emprendidas en Europa, para afirmar la supremacía y extender los límites de la monarquía católica; y de las secuelas culturales y políticas que implicó esta configuración de la hispanidad, a sangre y fuego, para un proyecto de modernidad, en su caso fallido, postergado. Lo que se traduce, en la reflexión argumental que hace Eduardo Subirats al respecto en un ensayo titulado «Siete tesis contra el hispanismo», en los siguientes términos:

El mismo poder político eclesiástico que erigió la monarquía hispánica liquidó de raíz, tanto en la península, como en el Continente, todas aquellas reformas teológicas, epistemológicas y políticas sin las que no era posible construir el significado filosófico y político de la «modernidad» en un sentido histórico del concepto (por oposición a la banalización académica y mediática de esta palabra). Este proceso de supresión de las diversidades culturales y de la subsiguiente constitución de la unidad homogénea de la España nacionalcatólica comprende la eliminación del Humanismo y la Reforma en los siglos *xvi* y *xvii*; la decapitación de la Ilustración en sus aspectos tanto científicos, como éticos, estéticos y políticos en el siglo *xviii*; la liquidación del liberalismo español y latinoamericano en el siglo siguiente; y, no en último lugar, la combinación de crueldad autoritaria y mesianismo cristiano que se ha extendido a lo

la españolidad. Cuestiona, siguiendo las enseñanzas de Américo Castro, la idea de una España «ortodoxa», con valores perdurables e ideales en la fe católica y en un europeísmo cristiano, defendida por Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. Y toma partido a favor de la historiografía de Castro, quien resalta el aporte de las tres castas —judíos, moros y cristianos— en la configuración de la singularidad cultural de España, en su polémica disputa intelectual con Claudio Sánchez Albornoz, quien defendía una interpretación católica-nacionalista de la historia de España y catalogaba como «insignificante» el aporte y la presencia islámica a la configuración de la identidad de España. La obra de Goytisolo se puede leer desde la perspectiva de esta polémica. Cf. «Supervivencias tribales en el medio intelectual español» (Goytisolo, 1977: 137-149).

largo de una inacabada y colorida sucesión de fascismos ibéricos [...] en el siglo xx. (Subirats, 2004: 153)

Para Goytisolo (2002: 18), el mito de un origen castizo, de una esencia hispánica ahistórica, como característica engañosa de la identidad nacional, actúa sobre la realidad histórica de España, deviene real, se enquistaba en su estructura política, social y cultural y toma visos de virulencia mórbida en los diferentes momentos de crisis y desajustes de la historia de España frente al contexto de la modernidad occidental. Sobrevive así a la decadencia militar y ruina del imperio; se mantiene intacto para soslayar el abismo infranqueable entre España y la Europa ilustrada; para ocultar el fracaso de un proyecto nacional reintegrador durante el siglo xix; reaparece, como un nacionalismo tardío, en los escritores de la generación del 98, y emerge, de nuevo, en el «discurso florido» de la falange, en la «Cruzada salvadora» de 1936-1939 y en la dictadura fundada en su ideario católico-fascista (cf. Goytisolo, 1999 a: 64-65). Y a la par que se pretende mitificar los orígenes para mantener una supuesta continuidad de la esencia de España a prueba de milenios, se quiere borrar lo que significó la invasión árabe y su presencia en la Península durante ocho siglos, como si fuera un «indeseado» (cf. Castro, 1998: 24) período de interrupción de la verdadera historia, y minimizar su aporte cultural a la compleja configuración de la identidad española. Se pretende olvidar, motivado por el entonces en ciernes mito del ideal castizo —como un mecanismo de autodefensa y en un afán de superar el trauma de una violencia fundacional— la destrucción de la España cosmopolita y pluricultural del Medioevo en donde, sin negar sus conflictos, convivieron cristianos, moros y judíos, integrados socialmente por lo que se puede denominar una triple distribución del trabajo: los cristianos «forman la casta militar; los hebreos asumen las funciones de orden intelectual y financiero; los moriscos, en fin, cultivan los oficios mecánicos y artesanales» (Goytisolo, 2002: 25). Olvido con graves consecuencias a lo largo de los siglos posteriores, porque a través del mito se soslaya lo más característico, desde una perspectiva humanista, de la identidad plural de España: la arquitectura mudéjar, la literatura de origen converso y la poesía árabe. Los aportes a la ciencia y a la filosofía de la época, a la religión, de árabes y judíos; la España de culturas confluentes:

Amnesia equivale a pérdida de identidad, no la nacional o religiosa cuyo cultivo sistemático alimenta al revés los fundamentalismos retrógrados, sino cultural y creativa: sin el arte y la literatura mudéjares, San Juan de la Cruz y Cervantes, Velázquez y Goya, La Celestina y Gaudí, España no sería lo que es. Los manipuladores del pasado practican a hurtadillas una reducción jibara (Goytisolo, 1999 a: 63)

La lectura de los ensayos de Goytisolo dedicados al problema de España —del «ser» de los españoles¹— en la perspectiva de dilucidar el trasfondo histórico de su misma obra ensayística, muestra la importancia que tiene entender cómo se formó la peculiaridad cultural hispánica con el aporte de las tres castas, cristiana-islámica-judía, durante los siglos x al xv en un proceso histórico de transculturación, y para comprender las graves consecuencias que trajo la exclusión del otro, del moro, del judío, de las civilizaciones precolombinas. La negación de la identidad multicultural deja como resultado el desconocimiento de sí mismos y el vacío que ello conlleva —en su caso bajo la ficción castiza— para interpretar la propia historia y evitar en una perspectiva racional y humanista que los errores del pasado se vuelvan a repetir. Para Goytisolo (1977: 143), siguiendo la tradición crítica de los estudios historiográficos de Américo Castro, la cultura islámica y hebrea, conjuntamente con la cristiana, configuraron de manera decisiva la plural identidad de los españoles, diferenciándolos radicalmente de los demás países

1. Para Ana Nuño en el prólogo al libro *España y los españoles* de Juan Goytisolo: «La “españolidad” lejos de ser un referente en la que la mayoría de los españoles acepta reconocerse, es una entidad problemática, abierta a discusión y disenso, y una y otra vez puesta en tela de juicio o sometida a revisión» (Nuño, 2002: 8). Goytisolo participa con sus opiniones de manera vehemente, apasionada y no sin caer en contradicciones y posiciones ambiguas, en esta discusión. Por ejemplo, al exponer su punto de vista, insiste en su marginalidad frente al medio intelectual español o el «ninguneo» al que ha sido sometido al igual que Américo Castro, hecho que hay que interpretar no como una censura frente a su libertad de expresión y participación en los medios de opinión escritos de amplia circulación, como él tantas veces afirma (cf. Enkvist, 2002: 203), sino por el hecho de pertenecer a una corriente de pensamiento crítico, disidente e iconoclasta. Lo que no significa, por el contrario, que su pensamiento sea sesgado o sectario, afirmarlo así reñiría, según nuestra interpretación, con la lectura aplicada a un análisis fiel a los textos de su obra ensayística, en los que no existe pretensión de síntesis y de afirmación de verdades incontrovertibles (cf. Goytisolo, 1972: 20; 1999: 83), mas sí rigurosidad en la exposición de sus ideas y un afán polémico y provocador.

de Europa occidental. Esta «occidentalidad matizada», en términos de Castro, es el resultado de su origen semítico y tiene una doble cara. Por un lado, es la explicación, «en gran medida» (Goytisolo, 1977: 143), del peso de la religión en la historia de España y sus colonias, del poder y la influencia de la Iglesia, y de su intransigencia e intolerancia frente a las manifestaciones diversas que riñen con su proyecto católico-nacionalista. Así, por su origen semita, tras el catolicismo hispánico confluye el concepto musulmán de «guerra santa» y la variante judía del sentimiento de «pueblo elegido». Los mitos esencialistas, el ideal castizo —la «pureza de sangre»—, la afirmación de una identidad unívoca donde la religión católica tiene un peso específico unido al proyecto político en la conformación de la conciencia nacional, es el nexo que existe, desde una perspectiva historiográfica diacrónica, entre la historia de intolerancia, intransigencia y saña inquisitorial que va de la Reconquista a la Guerra Civil de 1936 y la dictadura franquista.

El otro lado de la occidentalidad matizada de España, es la afirmación de una identidad cultural plural que se enriqueció a través del aporte de las tres culturas mencionadas, precisamente en el período histórico que una visión providencialista de la historia quiere negar como un lapso de tiempo indeseado. La obra de Goytisolo se sitúa por consiguiente en esta disyuntiva. En una crítica radical del proceso de mitificación de la historia, señalando la violencia sectaria y autodestructiva que entraña tanto el estilo agresivo intelectual de sus defensores, como, en la práctica, la política católica-fascista, que tan hondas heridas ha dejado a lo largo del tiempo. Y, frente al desconocimiento de la propia identidad cultural, el rescate y revaloración de esta occidentalidad matizada y su importancia para las artes y la literatura; para la filosofía, la ciencia y la religión; para un proyecto humanista que compense, de alguna manera, los vacíos de la historia de España en relación con la historia de la Ilustración. Una tradición que abarca y se remonta a la relevancia de las obras de los escritores conversos en una edad conflictiva y se mantiene viva aunque minoritaria a través de una corriente de pensamiento crítico en la cultura hispánica moderna.

Situar la obra ensayística de Juan Goytisolo en el anterior contexto histórico no pretende recalcar de manera tautológica una verdad sabida para la historiografía, para los estudios de la literatura española y los que existen sobre el autor, sino señalar la importancia

que tiene en este contexto su crítica literaria en un sentido filológico amplio, con una perspectiva humanista e histórica, de preservación de la memoria cultural y de fundamento de una hermenéutica que redescubre los textos clásicos de la literatura española (El libro de Buen amor, El cancionero de obras de burla, La Celestina, La Lozana andaluza, la obra de San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, las novelas de María Zayas, etc.), reconstruyendo para su comprensión el contexto vital, histórico, donde las obras nacen, pero leídas desde la perspectiva del presente, desde la atalaya levantada sobre el actual nivel de conocimientos, de las disciplinas e investigaciones interdisciplinarias que se ocupan de tal fin, sin pretensiones de síntesis ni de afirmación de conclusiones incuestionables (cf. Goytisolo, 1999 a: 83). En este sentido la lectura implícita en los ensayos literarios de Goytisolo responde afirmativamente a la pregunta de si hoy puede leerse a los clásicos españoles sin una urgencia academicista, sin una acumulación de datos inertes por falta de audacia interpretativa. Y, es fundamental, además, para entender la lectura que el autor hace de la literatura hispanoamericana contemporánea a lo largo de toda su obra ensayística, en tanto interpreta su configuración y desarrollo en relación directa con la historia política, cultural y literaria de España, y advierte cómo su evolución incide en la renovación de la literatura peninsular a través no sólo de la innovación formal del lenguaje literario, sino de la reinterpretación que los escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo xx hacen de los clásicos españoles.

Bibliografía

- CASTRO, Américo. «Américo Castro en el texto», en Quimera. Número 169, mayo 1998, p. 24-31.
- ENKVIST, Inger. y Ángel Sahuquillo. Los múltiples yos de Juan Goytisolo. Un estudio interdisciplinar. Ameria: Instituto de Estudios Almerienses, 2000.
- ENKVIST, I. «Juan Goytisolo colaborador de la página de opinión de El País», en Imprevue. Número 1-2, 2001, p. 203-229.
- GOYTISOLO, Juan, (1967). *El furgón de cola*, en *Los ensayos*. Barcelona, Península, 2005.

- GOYTISOLO, Juan. «Presentación crítica de José María Blanco White», en Blanco White, J. M., *Obra inglesa*. Buenos Aires: Fomenter, 1972.
- GOYTISOLO, Juan. *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- GOYTISOLO, Juan. *Libertad, libertad, libertad*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- GOYTISOLO, Juan. (1985) *Coto vedado*. Barcelona: Mondadori, 1995.
- GOYTISOLO, Juan. *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- GOYTISOLO, Juan. *Cogitus interruptus*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- GOYTISOLO, Juan. *Pájaro que ensucia su propio nido*. Barcelona: Mondadori, 2003.
- GUTIÉRREZ Girardot, Rafael. *Heterodoxias*. Bogotá: Taurus, 2004.
- HEGEL, G. W. F., (1989) *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal.
- JARAMILLO Uribe, J. (1989), *Ensayo de historia social*. Tomo II, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- REYES, A., (1959), «Las nuevas artes», en *Obras completas*. Vol. IX, México, Fondo de Cultura Económica, p. 400-403.
- SAVATER, Fernando. *Despierta y lee*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- SUBIRATS, Eduardo. «La restauración de una España multicultural», en *Quimera*. Número 169, Mayo 1998, p. 53-58.
- SUBIRATS, Eduardo. «De la transición al espectáculo», en *Quimera*. Número 188-189, 2000, p. 21-26.
- SUBIRATS, Eduardo. «Homenaje a Juan Goytisolo y una conclusión provisional», en Goytisolo, Juan. *Tradición y disidencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- SUBIRATS, Eduardo. «Siete tesis contra el hispanismo», en *Revista de humanidades Tecnológico de Monterrey*. Número 17, 2004, p. 149-166.

Las imágenes y los estereotipos de la Argentina en dos novelas españolas: *Carlota Fainberg* y *Quinteto de Buenos Aires*

Hubert PÖPPEL

Universidad de Jena, h.poeppel@un-jena.de

Con un cartel desmesurado comienza la novela *Quinteto de Buenos Aires* (1997) de Manuel Vázquez Montalbán, y la propaganda de la *Fundación Nueva Argentinidad* hace que la mirada del observador dentro de la novela se dirija hacia una vaca y, delante de ella, hacia una muchacha, la cual, por su parte, llama la atención sobre la inscripción: «Argentina volverá a ser la madre vaca» (QBA, 9).¹ Cuando Claudio, el narrador de Antonio Muñoz Molina en *Carlota Fainberg* (1999), se pasea por las calles de Buenos Aires, repara en una gran vaca disecada delante de un restaurante. Se trata de «una vaca monumental, saludable, con esa expresión de felicidad budista que tienen las vacas del campo» (CF, 145).²

¿Vacas felices, país feliz? ¿Será que esta fórmula reproduce la primera impresión de la Argentina que ambas novelas quieren evocar en el lector con las dos imágenes casi alegóricas? En ambos relatos las vacas constituyen una especie de superficie, un objeto que atrae la mirada, a partir del cual se introducen cada vez nuevos estereotipos y lugares comunes. Si descontamos las diferencias en el procedimiento, las imágenes que proyectan los dos españoles en la Argentina y en su capital coinciden en una cantidad sorprendente de detalles. ¿Eso significa que la realidad argentina de hecho concuerda con el acercamiento literario? ¿O, más bien, tenemos aquí

1. Todas las citas de la novela siguen la edición de 1997, con la abreviación QBA.

2. Citamos la edición de 2001 de la novela publicada en 1999 (abreviación CF). Una primera versión, más breve, la publicó Muñoz Molina en 1994 como novela de entregas en el diario *El País* (cf. sobre las dos versiones el prólogo del autor, además de los comentarios de Myro, s. f.).

un caso de estereotipos especialmente arraigados que los autores fácilmente pueden utilizar como inventario para jugar con ellos?

I Imágenes y estereotipos

Si hablamos de estereotipos y de imágenes de otros que la literatura evoca y transmite, entonces cabe preguntar en primer lugar a la disciplina que en las últimas décadas ha tratado estos problemas: la imagología. En 1966 Hugo Dyserinck publicó su artículo fundamental «Zum Problem der *images* und *mirages* und ihre Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft»,¹ con el cual dio inicio a una nueva línea de investigación de la literatura comparada. En él, Dyserinck parte del diagnóstico que después de la Segunda Guerra Mundial las ciencias de la literatura simplemente habían tapado con el manto del silencio su tradición nacionalista (incluso nacional-socialista). Por eso exigió revisar a fondo las imágenes que mutuamente tenemos del otro, pues por lo general esas imágenes se fundamentan en prejuicios que se prestan para ser adaptados por las distintas ideologías y, en consecuencia, para ser interpretados según el efecto político deseado. Puesto que, en su opinión, la literatura coadyuva a perpetuar imágenes tipificadas, la tarea de las ciencias de la literatura consiste en detectarlas dentro de las obras; y puesto que la transmisión de imágenes de otras culturas depende en alto grado de la recepción de sus literaturas a través de traducciones y de estudios sobre la historia literaria, la literatura comparada debe ser, para Dyserinck, la protagonista de este tipo de investigaciones.

A lo largo de cuarenta años ha defendido la imagología como una tarea primordial de la literatura comparada, y de manera especialmente decidida en el primer número de la revista *Intercultural Studies* de 2003. Ahora, después de tantos años, el tono es más agresivo que en su primera contribución. Lo podemos comprobar con la tradición que traza Dyserinck, desde la posición —para él nociva— de Welleck, la cual habría abierto el camino para la destrucción completa de la literatura comparada, hasta una sucesión de cada vez nuevas propuestas, cada vez más efímeras: «from *Literature and the*

1. «Sobre el problema de las imágenes y miradas, y su investigación en el contexto de la literatura comparada».

other arts up to Gender studies, Postcolonial studies, Culture studies, even Gay studies — and consequently to one *change of paradigms after the other*» (2003, 4).

Él, por su parte, repite los principios que rigen su concepto: la creación de una disciplina independiente que —partiendo de la neutralidad cultural y libre de las ataduras que provienen de las filologías nacionales— fuese capaz de investigar las relaciones literarias e intelectuales internacionales. Para lograr la meta habría que admitir que las imágenes de otros y las miradas hacia el otro desempeñan un papel decisivo en muchas obras literarias. Por cierto, esas imágenes no representan cualidades reales de colectividades, sino, por el contrario, ficciones del otro e ideas fijas históricamente formadas; en consecuencia, por contraste o analogía, constituyen también ficciones de uno mismo. La imagen del otro y la autoimagen siempre van de la mano. Por consiguiente, Dyserinck exige una posición radicalmente neutral para detectar los estereotipos: «comparative imagology, as a study of identity following the principles of critical rationalism, has to call to mind one of the most important findings: *nations* and even *peoples* are not constant or God-given factors, but only conceptual models» (10).

En su extensa recopilación de documentos sobre la relación Alemania-Francia, Ruth Florack (2001) ha criticado duramente a la imagología tradicional. En su fondo ve un concepto esencialista de nación (20). Por eso, la solución que ella propone consiste en hablar exclusivamente de estereotipos y renunciar completamente al concepto de «imagen», porque en él percibe una cercanía demasiado peligrosa a la idea de la literatura como reflejo de la realidad (21). Con esta propuesta, sin embargo, Florack va demasiado lejos, pues los textos literarios trabajan con la construcción de imágenes, y nuestras dos novelas lo hacen extensivamente. Consciente de este hecho, nuestra lectura evitará caer en la trampa de asumir los dos textos como reflejo de la realidad argentina desde la perspectiva española; incluso hay que rechazar la tentación de leer las novelas como intento de representar *la* (única) imagen de la Argentina de (todos) *los* españoles.

Un segundo reproche formula Florack en contra de una imagología demasiado facilista. Sus argumentos provienen de Benedict Anderson y reclaman una reflexión más profunda sobre la lectura constructivista del concepto de nación. Pero si comparamos esta crí-

tica con el reciente manifiesto de Dyserinck de 2003, según el cual naciones y pueblos no son realidades creadas por Dios, sino, por el contrario, «conceptual models», entonces pareciera como si el quisiera proponer un punto de partida que coincide con lo que Bock (2001) llama constructivismo radical —al que pretende superar con modelos explicativos más equilibrados—. Este tema, sin embargo, ya nos lleva demasiado lejos, pues me interesa otro detalle del debate.

El tono ácido de la última toma de posición de Dyserinck probablemente tiene que ver con el hecho de que su exigencia de un punto de vista absolutamente neutral del observador, justificada con referencia al racionalismo crítico, hoy en día difícilmente encuentra adeptos. Conocidas son las posiciones que a lo largo de un siglo, desde el postulado de la libertad del juicio apreciativo de Max Weber, constantemente se repiten. No obstante, no hay por qué elegir entre dos alternativas opuestas: entre la perspectiva externa absoluta, lo que Adorno llamara en su *Minima Moralia* la visión utópica de la redención, y una comprensión empática, exenta de toda distancia. Las ciencias de la literatura hacen parte de un proceso comunicativo, en el cual se responsabilizan por actualizar tradiciones y revisar textos con el fin de preguntar si todavía aportan algo para la vida contemporánea. Las ciencias de la literatura exploran el potencial del lenguaje literario e intentan, dentro de este proceso comunicativo, construir puentes entre las distintas culturas. Para lograr sus metas, requieren de una distancia crítica que permite acercarnos a los contextos que todavía no conocemos y que permite comprender el sentido del lenguaje poético o ficcional. Pero las ciencias de la literatura con su distancia crítica también son conscientes de que los resultados de sus esfuerzos necesariamente tienen que ser parciales y provisionales.

Esta digresión sobre las tareas de la investigación literaria está íntimamente ligada con las dos novelas que estudiamos aquí, puesto que tanto Vázquez Montalbán como Muñoz Molina juegan de distintas maneras con las miradas españolas hacia la extraña Argentina y con las imágenes del país latinoamericano que lentamente se convierten en estereotipos. De «jugar» entendemos, en este contexto, que ellos precisamente intentan construir literariamente esa distancia crítica que permite que la empatía y la perspectiva desde afuera se acerquen. Por eso no nos interesan tanto las imágenes

concretas de la Argentina que evocan o proyectan las novelas, sino más bien la pregunta cómo los textos narrativos logran construir esas imágenes y a la par las cuestionan. Comencemos con *Carlota Fainberg*, o sea, indirectamente, con lo que Dyserinck había enunciado como sus adversarios: los Gay Studies, los Gender Studies, los Cultural Studies, etc.

1.1 *Carlota Fainberg*

En el aeropuerto de Pittsburgh dos españoles que nunca antes se habían visto esperan que por fin acabe la tormenta de nieve que impide el tráfico aéreo. Claudio, el profesor de literaturas hispánicas, se dirige a Buenos Aires para presentar una interpretación de un soneto de Borges. El comerciante Marcelo Abengoa quiere viajar a Miami. Locuaz de naturaleza, aprovecha la oportunidad para contarle a Claudio una aventura amorosa que había vivido pocos años antes en un hotel de la capital argentina con una mujer llamada Carlota Fainberg. En la segunda parte de la novela, Claudio sufre un fracaso rotundo con su conferencia en el congreso sobre Borges, en la ciudad que solamente conocía a través de su obra. Antes de regresar a los Estados Unidos, a su universidad que no le dará el ascenso prometido, deambula por las calles bonaerenses y encuentra el hotel del que le había hablado su compañero de la larga espera. De lejos cree ver a Carlota Fainberg, la inolvidada amante de éste, y llega a saber que la mujer había muerto veinte años antes, de manera que Abengoa había pasado las dos noches más eróticas de su vida con un fantasma.

Como imágenes o estereotipos de la Argentina que propone la novela y que reaparecerán, con las debidas diferencias, también en *Quinteto de Buenos Aires*, podríamos enumerar la siguiente lista: la identificación indirecta de Buenos Aires con la Argentina, el lujo y la riqueza de los años veinte y el intento de la burguesía porteña de imitar las culturas inglesa y norteamericana; la presencia de la influencia italiana, la decadencia incontenible, la sempiterna crisis económica, la destrucción de la infraestructura y la venta total del país que aprovecha en primer lugar España, en una especie de nuevo colonialismo; la dictadura militar y la suerte de los perseguidos; final y obviamente Borges. Guiado por él y por sus textos Claudio

percibe y observa la capital; y quizá le debemos a Borges el giro fantástico hacia el final de la novela.

El elemento fantástico de la amada muerta, sin embargo, no constituye sino el último paso en el camino de la construcción de la distancia crítica. Antes, la novela había utilizado otros métodos para distanciarnos de las imágenes y estereotipos que el mismo texto construye, de los cuales quisiéramos subrayar la distancia geográfica, la implementación de teorías literarias, así como, en estrecha relación con este procedimiento, la reflexión sobre el mismo lenguaje.

Lo primero que llama la atención en esta novela es el hecho de que en una historia sobre Buenos Aires dos españoles se encuentren en un aeropuerto norteamericano. Con este inicio, Muñoz Molina obtiene casi automáticamente una posición que aparentemente le permite contemplar de manera neutral la relación entre la Argentina y su propio país, y más aún, los mutuos prejuicios. Rápidamente, sin embargo, el papel del narrador empieza a cuestionar esta ganancia en perspectiva externa. Pues es a través de Claudio y de su mirada retrospectiva que llegamos a saber de su conversación con Marcelo Abengoa y de su propia visita a Buenos Aires. Y es más: el profesor de literatura ni tan siquiera intenta presentar un relato objetivo de los acontecimientos, así que las imágenes de Buenos Aires que esboza Abengoa tienen que pasar por su filtro. Sus propias impresiones de la ciudad no solamente se mezclan con sus experiencias traumáticas en el congreso, sino todavía llevan la impronta de los textos de Borges. La distancia geográfica no conlleva, entonces, la neutralidad, sino un conglomerado de imágenes que se entrelazan mutuamente.

El segundo nivel del distanciamiento proviene del hecho de que Muñoz Molina ha elegido el aeropuerto de Pittsburgh para iniciar su novela. En el prólogo lo explica con el recurso biográfico de un viaje en auto por el estado de Pennsylvania, pero los comentarios de Claudio insinúan un trasfondo bien distinto. Como ciudad cuya universidad es la sede de la *Revista Iberoamericana* y de la *Latin American Studies Association*, Pittsburgh consiguió destacarse en el transcurso de los años noventa como el centro de los Estudios Culturales y de las cada vez nuevas teorías literarias y culturales. La desigualdad entre el pequeño instituto donde trabaja Claudio y el peso académico de Pittsburgh se subraya claramente en las citas y

alusiones que el profesor de literatura de la provincia implementa profusamente en su discurso. Constantemente busca ayuda en las autoridades de moda: Eco, Lacan, Derrida, Paul de Man, etc. Pero al mismo tiempo deja vislumbrar que en realidad no está a la altura del debate teórico: incomprensibles le parecen los textos críticos de Lezama Lima (CF 44), y por si fuera poco, confiesa no haber leído ni uno de los estudios de Foucault a los cuales constantemente se refiere (88).¹

En toda su dimensión la importancia de la mención de Pittsburgh se revela en Buenos Aires. Allá, en el congreso, la nueva estrella en el cielo del New Lesbian Criticism, Ann Gadea Simpson Mariátegui, pone en ridículo al ingenuo intérprete de los sonetos de Borges, vilipendiándolo como reencarnación de todos los inquisidores y conquistadores. A su venerado Borges, su contrincante combativa lo llama «dead white male trash» (156), y no en vano la conferencia de ella llevaba el título programático: «From Aleph to Anus: Faces (and feces) in Borges. An attempt at Postcolonial Anal/ysis» (149). Al final, Ann Gadea gana la convocatoria por el puesto que Claudio creía asegurado. Su jefe, el latinoamericano Morini, justifica su decisión con el argumento que hay que investigar con las teorías en curso. Para él, el español no es sino un colega mediocre que no es capaz de alcanzar la superioridad de los Hispanic Studies en los Estados Unidos y especialmente en Pittsburgh; los mismos Hispanic Studies que la novela parodia. En la novela, esa superioridad auto-declarada no significa, entonces, la posición externa neutral. Lo intuimos ya antes de los grandes debates teórico-ideológicos de Buenos Aires. El medio para decirlo es, naturalmente, el idioma. Pues con España, con los Estados Unidos y con la Argentina, Muñoz Molina construye artificialmente tres mundos que a continuación hace chocar el uno con el otro, para que ellos mismos se deconstruyan paródicamente.

Oriundo de Madrid, Claudio ha perdido por completo su lengua materna original en los años de su deformación académica. El español que él ha adquirido es una mezcla artificial entre estilo dema-

1. «Abengoa se extendió imperturbablemente en pormenores sobre [...] variantes de analidad y oralidad cuya significación transgresora no ofrece ninguna duda desde los estudios pioneros y esclarecedores de Michel Foucault, estudios que citamos tantas veces en nuestros papers, aunque yo confieso, para mi vergüenza (y si supiera, también para mi ruina), que jamás he terminado de leer ninguno de ellos».

siado elaborado y rebuscado, con una sintaxis recargada de subordinaciones, intercaladas con palabras y conceptos ingleses, y con constantes referencias a términos teóricos de su disciplina. Como contraste desempeña el papel de hablante español no contaminado el eterno viajero Abengoa, que busca y evalúa en todos los rincones del mundo hoteles para que su empresa los compre y los integre a su imperio hotelero. Este hombre locuaz y eficiente se convierte, por ende, en el representante de la España tradicional —e inculta, desde la perspectiva norteamericana—. El encuentro de dos personalidades tan diferentes le permite a Muñoz Molina introducir en el texto distanciamientos lingüísticos que evitan una identificación precipitada de la novela con una mirada norteamericana o española hacia la Argentina. He ahí un buen ejemplo:

Abengoa era un yacimiento inagotable de sexismos verbales, un arcaico depósito sedimentario del idioma español (y de las implícitas ideologías patriarcales de dominación) con el que yo me había topado por azar en el aeropuerto de Pittsburgh, aislado no se sabía por cuánto tiempo por uno de los blizzards más tremendos del siglo, según repetían con victorioso entusiasmo los weather men (y women) de la televisión. Me veía a mí mismo como enfrentado a un case study, como un antropólogo que encuentra de repente a uno de los últimos miembros de una tribu al filo de la extinción. ¿Cuántos años habían pasado desde la última vez que yo oí hablar de (quote) «una tía de caerse de espaldas» (unquote)? ¿Diría también Abengoa que aquella mujer a la que vio en el pasillo del Town Hall estaba como un camión o como un tren, o que (comillas, por favor) «tenía un polvazo»? (63).

El español, con sus intentos fracasados de adaptarse con gestos y ademanes, con la inscripción en los discursos exigidos y con su lenguaje a la academia norteamericana, no es capaz de ver en su compañero de espera en el aeropuerto sino «ese compatriota rudo y provinciano que no sabía pronunciar correctamente ni la palabra más fácil en inglés» (122). Pero el mismo Claudio que emite este juicio también tiene nostalgia de los bares y de las tapas de Madrid. En realidad, nunca ha comprendido a fondo la cultura del país en el cual vive, y siente envidia de los latinos porque ellos sí logran amoldarse rápidamente a los Estados Unidos y a su idioma. Al final, no le quedan sino dos alternativas: soñar con Buenos Aires y

con Carlota Fainberg, la mujer que, por ser una apariencia fantástica, casi se convierte en un cuento de Borges y, por ende, en una nueva imagen de la Argentina. La segunda alternativa es: esperar regresar algún día a España para poder volver a hablar de manera normal, o sea, para poder hablar con Marcelo Abengoa. Los tres mundos polémico-parodísticos que Muñoz Molina construyó se desenmascaran mutuamente, sin que en este proceso se denieguen las condiciones subyacentes al juego literario, cuidadosamente seleccionadas por el autor. Condiciones que incluyen también las distintas miradas y los estereotipos: la España que compra la infraestructura argentina a precio de subasta; o el sistema universitario norteamericano que decide sobre los discursos en boga y que excluye a quienes no estén dispuestos a subyugarse a ellos.

En el nivel de la ficción, sin embargo, percibimos como el proceso de desenmascaramiento de los estereotipos va de la mano de distribuciones sutiles de simpatía y de empatía. Eso lleva a que la Argentina, a pesar de las crisis que paulatinamente aumentan el grado de marginalización del país, se convierte, gracias a la figura de Jorge Luis Borges y de su intérprete un poco torpe, en algo parecido a un centro alternativo imaginario, capaz de generar nuevos discursos no hegemónicos.

1.2 *Quinteto de Buenos Aires*

Quinteto de Buenos Aires tiene como tema acontecimientos mucho más serios que un congreso sobre Borges. Un tío le pide al detective privado Pepe Carvalho que busque a su hijo Raúl, quien viajó a la Argentina y desapareció. En Buenos Aires lo recibe en el aeropuerto Alba, profesora universitaria de literatura y cuñada de Raúl. Durante la dictadura, ella, su hermana Berta, Raúl y otros cuatro o cinco amigos habían sido arrestados. Los militares habían matado a Berta y entregado en adopción a su pequeña hija. Gracias a sus contactos con los altos mandos, el padre de Raúl había logrado sacar al grupo de la cárcel, bajo la condición de regresar a España y de no buscar nunca a su nieta.

Hacia la mitad de la novela de quinientas páginas, el lector conoce las respuestas a la mayoría de las preguntas de la narración detectivesca: Alba en realidad no es Alba, sino Berta, que había asumido la identidad de su hermana porque se sentía culpable de la muerte

de ella. Los viejos amigos se apoderaron de las investigaciones de Raúl sobre vacas, y ahora, después de escalar hacia los círculos del poder en la democracia, intentan sacar ganancias de ellas, en perfecta colaboración con los anteriores perseguidores. A menudo surgen en la novela escenas con un Capitán misterioso. Paralelamente sentimos cómo la novela se focaliza cada vez más en una determinada estudiante de Alba-Berta que resulta ser la hija del Capitán. Ambas observaciones nos hacen sospechar rápidamente lo que Carvalho solamente hacia el final del libro logra comprobar: el mismo Capitán, torturador de Alba-Berta, había adoptado la hija, la cual, sin saberlo, había tomado clases con su madre.

Vázquez Montalbán, utilizando la novela policíaca para dirigir su mirada hacia la Argentina y para preguntar por las víctimas de la dictadura, no dispone tan fácilmente del medio de la distancia irónica que es tan característico en *Carlota Fainberg*. Él se vale, antes bien, de la figura de la hipérbole, de la exageración literaria, que se evidencia, por ejemplo, en el número completamente irreal de asesinatos y suicidios en el transcurso de la investigación, pero también en la reducción absoluta a la que Carvalho somete la Argentina. Al principio, preguntado de manera estereotipada: «¿Qué sabes tú de Buenos Aires?», el detective contesta invariablemente: «Tango, desaparecidos, Maradona» (QBA 10, 19, 20, etc.). El hecho de que en la última página, después de vivir varios meses en la ciudad, su respuesta sea exactamente la misma (522), aumenta aún el efecto del procedimiento literario. La discrepancia hiperbólica entre una realidad que difícilmente se deja explicar y su reducción extrema a tres tópicos, incluso después de un largo proceso de sumergimiento en esta realidad, marca para el lector el juego serio que va a jugar con él Vázquez Montalbán. El juego consiste en un vaivén constante entre la exageración y la aparente moderación, para que lentamente se muevan imágenes fijas y se disuelvan sólidos conceptos desde cada vez nuevas perspectivas.

Es más, Vázquez Montalbán subraya con el primer diálogo entre el detective y Alba-Berta en el aeropuerto que este juego constituye, para él, una de las funciones primordiales de la literatura:

— Los tangos son como las novelas. Siempre mienten, dice ella.

— Eres experta en tangos, replica Carvalho entre pregunta y afirmación.

— No. En literatura. Doy clases en la universidad (QBA, 23), remata la profesora de literatura.

Si en una novela, aún más en una novela policíaca, un personaje investido de autoridad postula que todas las novelas mienten, entonces se inaugura un círculo bien intencionado de paradojas: no solamente se menciona el topos de la verdad de las mentiras; también se lo involucra en el contexto de la novela, donde cuestiona la pretensión de la verdad objetiva que suelen representar en ella los profesores y los detectives. Este hecho tiene tanto más peso cuanto llegamos a saber que la profesora mintió en relación con su nombre y su persona. Dado este trasfondo, ¿cómo el lector puede confiar en la historia que se desarrolla en la novela?; y ¿cómo puede dar crédito a que concuerde con la realidad lo que la novela cuenta sobre la Argentina?

Desestabilizar esa fe ingenua es la meta de Vázquez Montalbán. Sabe, igual que Muñoz Molina, que no es suficiente reinterpretar simplemente los viejos estereotipos, y tampoco sirve sostener que las tipificaciones y las imágenes no tienen nada que ver con la realidad. Lo que hace falta es arrastrar delante de un espejo la confianza cándida en la función de representación de la literatura: delante de un espejo cóncavo y deformante que disminuye o abulta para reflejar, en última instancia, situaciones grotescas y esperpénticas; pero también pueden ser espejos que llevan a que el texto se refleje en sí mismo. Por ejemplo cuando Carvalho entra por primera vez en uno de los cafés de Buenos Aires como iniciación en la «cultura y que-rencia» (37). En las paredes observa «la iconografía de los cafés y su tiempo, precisamente en este que parece haber conservado su propia lógica del tiempo» (37). Así como el café de otras épocas exhibe en su interior las imágenes de otros tiempos, para resaltar tanto más la distancia que lo separa de la realidad contemporánea —en este aspecto se parece al hotel en la novela de Muñoz Molina—, así la novela *Quinteto de Buenos Aires* exhibe cada vez nuevas imágenes, a veces parecidas a rápidas escenas cinematográficas, a veces bodegones de filigrana que no tienen otra función sino la de explicarle al lector la construcción misma de la novela y su trabajo con imágenes.

El efecto que surge a través de la multiplicación de imágenes, junto con sus reflejos, lo resume Carvalho. Al preguntar por lo que pien-

sa de la Argentina, esta vez no contesta como lo suele hacer con sus tres estereotipos. Esta vez dice: «No creo que exista», y añade: «Tampoco existe España, ni Europa. San Marino probablemente sí. Pero las realidades complejas no admiten abstracciones metafísicas [...] Hay muchas y a la vez reales Españas [...] como hay muchas posibles y reales Argentinas» (466-467). Por ende, lo que más le había impresionado en el país habían sido los vacíos que dejaron los treinta mil desaparecidos en esta realidad múltiple y plural.

Ahí, donde Carvalho niega la posibilidad de llegar a concebir una noción y una imagen fijas de una nación, se sitúa cerca de Dyserinck. Pero él no está interesado en una revisión objetiva de los estereotipos. Su actitud se parece a la melancolía que está de luto por las posibilidades de construir nuevas realidades y nuevas imágenes que desaparecieron con los muertos. Este tipo de melancolía y nostalgia con el cual invistió Vázquez Montalbán a su protagonista, siempre está en peligro de convertirse en puro cinismo. Uno de los rasgos más irritante del detective va en esta dirección: el de quemar libros. En Buenos Aires, la costumbre de Carvalho degenera en verdaderos holocaustos culturales cuando poco después de su llegada se compra las joyas de la literatura argentina, solamente para prender fuego en su chimenea: *Adán Buenosayres*, las *Obras completas* de Borges, etc. El punto culminante alcanza la incineración de los documentos culturales cuando reduce a cenizas el exclusivo Club El Aleph, o sea, simbólicamente, al mismo Borges, o, mejor dicho, el culto alrededor de Borges que celebra la burguesía argentina (337).¹ El punto culminante, sin embargo, ya implica el cambio de perspectiva. Alba-Berta, la profesora de literatura, al principio profundamente indignada, lentamente comprende la intención de los actos simbólicos de Carvalho. Finalmente es ella la que entrega al español la novela *Respiración artificial* de Piglia, para que juntos puedan ver, en la oscuridad, como «las llamas empiezan a lamerse las unas a las otras» (388).

Casi trescientas páginas antes, cuando Carvalho le había confesado la quema de *Adán Buenosayres* de Marechal, el detective había iniciado el proceso que llevaba al cambio de opinión. Pues en esa oportunidad había resumido su concepto personal de cultura. Pa-

1. Que la quema del Club Aleph ocurre en el capítulo con el título «El hijo natural de Jorge Luis Borges», es un guiño más para tumbar el pedestal sobre el cual Borges ha sido petrificado.

ra él, hay dos fenómenos centrales que conforman la cultura: los libros y la comida. Ambos, sin embargo, no son otra cosa sino intentos de camuflar el hecho de «que nos comemos crudos los unos a los otros»; cultura es el «disimulo del canibalismo. El artificio del canibalismo» (108). La cultura no sirve para enseñar a vivir, solamente sirve como máscara de la muerte.

Los excesos pirománticos del detective barcelonés no nos llevan, por ende, en la dirección de la quema de libros que hicieron inquisidores y fascistas, sino más bien hacia una actualización del antropofagismo de la vanguardia brasileña (Oswald de Andrade); o, también, como opina Buschmann (2005, 40), hacia la dialéctica del recuerdo y del olvido que rompe las cárceles literarias y desemboca en un proceso de reflexión. No importa cómo se interprete este tipo de quema de libros, aquí va de la mano de una mirada cínica-melancólica —para no decir alegórica— hacia imágenes y símbolos nacionales; mirada que lo devora todo: estereotipos, ideas fijas y documentos culturales aparentemente perennes. No lo hace para crear, ex nihilo, algo completamente nuevo, sino para disolver y para cuestionar.

El camino de la quema de libros hacia la comida, en este caso el comer la vaca argentina de forma bien argentina —en el contexto de la teoría de Carvalho sobre la cultura culinaria como acto civilizado que a duras penas logra camuflar el hecho de que «nos comemos crudos»—, encuentra en Vázquez Montalbán su imagen distorsionada y esperpéntica en la comilona pantagruélica con los representantes de los grupos sociales que apoyaron la dictadura y que todavía la siguen defendiendo. Solamente las escenas hiperbólicas¹ en la cocina que cobran la vida a todos los empleados del restaurante permiten que la novela por fin se acerque a la solución. Ésta abre las puertas para cuatro imágenes contradictorias: la del final feliz, la de la fuga del Capitán, la de la bolsa de libros que Alba-Berta entrega a Carvalho y de la que asoma *Adán Buenosayres*; la del refrán-estereotipo que usa Carvalho: «Tango, desaparecidos, Maradona» (522).²

1. Las cuales, por cierto, nos hacen recordar el surrealismo, o bien las películas de Marco Ferreri y Peter Greenaway.

2. Ya terminada esta contribución, llegué a conocer el artículo «“Maradona, tango, desaparecidos”: la Argentina de los años noventa vista por un español», de Mónica Beatriz Musci (2006). Ella también se plantea la pregunta por la función de

2 Las novelas como mediadores de la percepción

Como marca y tema que comparten en su quehacer literario Vázquez Montalbán y Muñoz Molina podemos enunciar, sin lugar a dudas, la identidad de España después de Franco, la pregunta por los mecanismos del poder y el interés primordial por las víctimas.¹ Ambos dirigen prácticamente al mismo tiempo su mirada hacia la Argentina. Pero no lo hacen con un paralelismo simplista del tipo: Argentina después de la dictadura es como España después de Franco. Para ambos, un acceso tan directo a las supuestas realidades es imposible. Por eso ellos tienen que instalar distancias críticas y mediaciones; la función mediadora por excelencia lo desempeña la literatura: lo subraya clara y reflexivamente el hecho de que ambos se sirven de profesores de literatura como personajes de sus novelas.

De esa manera, la totalidad de las imágenes, de los estereotipos y de los lugares comunes que entran en la novela para ser disueltos y cuestionados empieza a aparecer, tal como lo expresa Alba-Berta, como «ruina de un imaginario [...] Buenos Aires», y no como «ruina de una realidad» (146). «¿Qué ha ofrecido al mundo Buenos Aires?», pregunta ella. «¿Borges? ¿La literaturización de una desidentificación perpetrada por Borges, Bioy, Mallea, Sábato, Macedonio Fernández?» Y no exige de sus estudiantes respuestas a las preguntas. Ella quiere que las vuelvan a preguntar, «metabolizadas. Merodeadas», incluso en forma de un tango (147) o en forma de novelas que comienzan con la mirada externa hacia las vacas argentinas, para buscar después el equilibrio que intentan alcanzar *Carlota Fainberg* y *Quinteto de Buenos Aires* entre el acercamiento empático y la distancia crítica.

los estereotipos culturales en la novela, y la contesta de manera parecida a nuestra propuesta: «se activa el estereotipo para cuestionarlo, socavar su naturalización o reflexionar irónicamente sobre su funcionamiento» (123). Sin embargo, ella se centra mucho más que nosotros en la relación entre estereotipo y «realidad», cuestionada por la novela, que en la reflexión sobre el funcionamiento de la novela.

1. Eso lo postulamos a pesar de que Arnscheidt (2005) en su amplio estudio subraye más bien el papel de Muñoz Molina como representante del mercado de los best-sellers en España.

Bibliographie

- ARNSCHIEDT, Gero. *Schreiben für den Markt. Der Erfolgsautor Antonio Muñoz Molina im spanischen Kulturbetrieb*. Frankfurt/M.: Vervuert, 2005.
- BOCK, Hans Manfred. «Nation als vorgegebene oder vorgestellte Wirklichkeit? Anmerkungen zur Analyse fremdnationaler Identitätszuschreibungen», en Ruth Florack (ed.). *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 2000, II-36.
- BUSCHMANN, Albrecht. *Die Macht und ihr Preis. Detektorisches Erzählen bei Leonardo Sciascia und Manuel Vázquez Montalbán*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- DYSERINCK, Hugo. «Zum Problem der *images* und *mirages* und ihre Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft»; <http://cf.hum.va.nl/images/info/dyser.html>, dos partes (acceso 2006) [publicado originalmente 1966, en *arcadia*, 1].
- DYSERINCK, Hugo. *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier, 3ª. ed. 1991.
- DYSERINCK, Hugo. «Imagology and the Problem of Ethnic Identity», en *Intercultural Studies*, 1, 2003; www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyerinck.shtml (acceso 2006).
- DYSERINCK, Hugo y Karl Ulrich Syndram (eds.). *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier, 1988.
- FLORACK, Ruth. «Nationale Stereotype als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Eine Standortbestimmung», en Ruth Florack (ed.). *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2001, I-48.
- LEERSSEN, Joep. «National Identity and National Stereotype»; www.leerssen.nl (acceso 2006).
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Carlota Fainberg*. Madrid: Punto de Lectura, 2001.

MUSCI, Mónica Beatriz. «Maradona, tango, desaparecidos: la Argentina de los años noventa vista por un español», en Raquel Macciuci y Natalia Corbellini (eds.). *De la periferia al centro. Discurso de otredad en la narrativa española contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones al Margen, 2006, 121-134.

MYRO, Enrique. «Carlota Fainberg»; <http://home.worldonline.es/jemyro/libros/CarlotaFainberg.htm> (acceso 2006).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Planeta, 1997.

Realismo y ciencia ficción en la ecología mediática: el simulacro de las imágenes en la literatura de Edmundo Paz Soldán

Jesús MONTOYA JUÁREZ

Universidad de Granada

Si la teoría había buscado en las heterotopías latinoamericanas, si los textos de Borges y Macedonio habían abierto el debate sobre la cuestión «Modernidad/Posmodernidad», fijando la atención de Foucault, Barth, Hassan o Baudrillard¹, es el «género de la teoría» (Jameson 1985) el que sirve ahora como intertexto para una literatura que se observa a sí misma como posmoderna.

Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, Bolivia, 1967) es uno de los autores de su generación que mejor ha logrado hacer confluir en su literatura la integración de la cultura masiva y las tecnologías de la comunicación, cine, televisión, internet, MUDs. Fotografía digital, con la preocupación filosófica de estirpe borgiana por el conflicto realidad/simulacro y las posibilidades y las complicidades del discurso artístico en una contemporaneidad mediada por el espectro de las tecnologías de la comunicación audiovisual. En efecto, textos como *Por favor rebobinar* o *Las películas de mi vida*, de Fuguet, *Mantra*, del argentino Rodrigo Fresán, o las novelas *Sueños digitales* o *El delirio de Turing* de Paz Soldán, visitan la tradición cultural de la literatura latinoamericana desde el planteamiento de que ya no es posible marcar las distancias con lo masivo, desde la aceptación de

1. Las fábulas borgianas de tiempos simultáneos, senderos que se bifurcan, bibliotecas, zaires y otros son una y otra vez consideradas en el debate que se desarrolla desde principios de los setenta. La literatura del silencio, la literatura de la exhaustividad (*exhaustion*), la literatura del relleno (*replenishment*), y posteriormente la literatura posmoderna, han tenido en el punto de mira los textos de Borges. Sobre esta cuestión pueden leerse entre otros los textos de Hugo Achugar (1994), Alfonso de Toro (1991) y Alberto Moreiras (1999).

que la ecología mediática «ha invadido todo y es la vía de acceso a la representación» (Amar Sánchez, 2000: 165).

Los personajes de Paz Soldán, navegando en la dicotomía apocalípticos-integrados, acaban mostrándose indefensos en una Latinoamérica imaginada, en un espacio urbano de la Bolivia que se despliega en la novela. Río Fugitivo vuelve a versionar la ciudad latinoamericana, al modo en que, entre otros, Onetti hiciera en la estela de Faulkner, ahora dibujando un espacio urbano atravesado por lo que la teoría posmoderna ha calificado de «simulacro» audiovisual, en un momento en el que lo real ya ha despegado hacia su irrealidad. Una Latinoamérica afectada de los movimientos de población transnacionales, globalizada, atravesada por las marcas socio-culturales consecuencia del neoliberalismo, y, junto a ésta, el dibujo del horizonte de identidad en crisis de la clase media latinoamericana en extinción o en fuga, en una reescritura desde lo audiovisual de la novela del dictador en una democracia neoliberal. Tanto en *El delirio de Turing*, como en *Sueños digitales* encontramos la preocupación por la reconfiguración del individuo en la nueva ecología mediática, por los límites del arte, por su capacidad de activar líneas de fuga, de resistencia y agencia de la literatura en competencia con los medios, que resultará interesante dilucidar.

La omnipresencia de la videocultura y la medialidad ha influido decisivamente en la reflexión teórica sobre la posmodernidad. Para Jameson, uno de los principales teóricos de lo posmoderno, la virtualidad y los medios son elementos clave en la construcción del espacio y tiempo posmodernos, descritos por él en sus ya clásicos ensayos con las metáforas del «pastiche» y la «esquizofrenia» (Jameson 1991, 2002). Representar el espacio como «pastiche» supone conciliar elementos de culturas diversas y productos incluso catalogados como de mal gusto o «kitsch», reciclarlos e incorporarlos como códigos del discurso artístico. El tiempo como «esquizofrenia», confiere al presente una relación problemática con el pasado histórico, que se percibe como un conjunto de presentes desconectados entre sí. Para la sociedad actual se hace difícil elaborar una imagen global de su presente, de ahí que, para Jameson, la sensación de realidad se esté perdiendo ante la omnipresencia de infinidad de imágenes fragmentadas y contradictorias de lo real que saturan la capacidad de interpretación de los sujetos y caen rápidamente en el olvido (Jameson 1991, 2002). Una idea similar desarrolla Baudri-

llard, para quien la «sociedad del espectáculo», con el desarrollo de los medios de comunicación, deviene «sociedad de la ceremonia», la alienación moderna, en «éxtasis de la comunicación», convirtiendo la realidad en un simulacro que se propone obscenamente como más real que lo real (Baudrillard 1994). Para Baudrillard la realidad se anula en un *vanishing point* (punto de desvanecimiento) con su transformación en «imágenes en tiempo real» (Baudrillard 1997). Sólo percibimos el simulacro que ha llegado a suplantar a lo real mismo. Frente a la oportunidad post-física de Vattimo, con cada nueva adquisición tecnológica, con cada aceleración, piensa Virilio, el ser humano se enfrenta si no a un fin, sí a una pérdida: «no hay adquisición sin pérdida. No hay adquisición tecnológica sin pérdida a nivel de lo viviente, de lo vital». Lo que es cierto a nivel del espacio reducido es también cierto respecto de la memoria (Virilio 1997: 54).

En *Sueños digitales*, del diferente uso de los elementos tecnológico-televisivos, de sus diversas soluciones narrativas y conexiones con el contexto cultural latinoamericano de fin de siglo, se desprenden actitudes que superan la tradicional oposición apocalípticos/integrados que a propósito de la expansión posmoderna de la *mass culture* esbozara Umberto Eco (Eco 2004). La crítica latinoamericana, en relación con una idea similar a la «oportunidad» postmetafísica de cierto posmodernismo, interpreta la fragmentación de los Metarrelatos como incertidumbre y, a la vez, como desafío, el de la construcción de nuevos proyectos utópicos desde la intemperie, la periferia de las ruinas de una Biblioteca que se había constituido en metáfora de la Modernidad (Achugar 1994) o con las esquirlas o cenizas de las utopías de los años sesenta (Hopenhayn 1994), ahora que la desarticulación de las voces totalizadoras de la Modernidad, o de su «lado oscuro», la Colonialidad (Mignolo 2003) así lo permiten. Como lo expresa Volek «[...] el contexto posmoderno es más propicio para la reinención de la identidad latinoamericana; porque fue mucho más difícil, para el latinoamericanismo, buscar una identidad a través de conceptos importados que lo colocaban en posición de inferioridad» (Volek 1994: 9).

Sueños digitales (2000), promueve un concepto de real que poco tiene que ver con las categorías del realismo tradicional, cuestiona

decididamente el verosímil realista¹ convirtiéndose en la mejor descripción de la pérdida de densidad de la realidad de que hablan teóricos del posmodernismo filosófico, desde Debord a Vattimo. Junto a esta descripción de la irrealidad de lo real se da en la novela la tematización de la tensión entre la posibilidad-imposibilidad de una utopía en el arte; se trata, por tanto, una presentación autorreflexiva del simulacro, una reflexión sobre la incidencia e interrelación de tecnología, literatura y vida, en conexión, desde nuestra perspectiva, con la teoría posmoderna y la crítica cultural latinoamericana.

I El Río Fugitivo de Paz Soldán o cómo llegamos a ser Sueños digitales

El autor boliviano de *Río fugitivo* (1998) o *El delirio de Turing* (2003), plantea en *Sueños digitales* (2000) la narración de la desrealización de lo que tradicionalmente conocíamos por real con la penetración masiva de la tecnología virtual: el dibujo del espacio de la cotidianidad entre la percepción de la realidad sobresaturada de estímulos hiperreales que procede de la virtualidad de las computadoras, Internet, la fotografía digital, la publicidad o la televisión, y que se desliza dentro de esa cotidianidad humana que a los ojos del protagonista se muestra cada vez más irreal, decrepita y deprimente. Aunque el autor se vale de la construcción de una ciudad imaginada, *Río Fugitivo*, en la que se desarrolla la trama, trasunto de su natal Cochabamba, la novela, en su cuestionamiento de los límites entre realidad virtual y cotidianidad real que se redefine a partir de aquella, no abandona en ningún caso el pacto de verosimilitud realista, si bien, dicho pacto está transido por la experiencia, compartida por el receptor, de una cotidianidad en la que otros mundos virtuales están presentes: alude a lo que hoy es susceptible de ser real.

1. Somos conscientes de que en la percepción de un texto como realista es determinante la productividad de la recepción y las variantes culturales que la determinan (Villanueva 1997; Even Zohar 1985). Sin embargo, y a pesar de la complicación a este respecto introducida por la narrativa metafictional y posmoderna, nos sigue pareciendo útil para entendernos la distinción estructural de Todorov entre los diferentes pactos de verosimilitud, realista, fantástico o maravilloso, atendiendo a la aparición o no del elemento fantástico, inexplicable racionalmente, y a su problematización o no en el interior del texto (Todorov 1972).

Sueños digitales plantea no pocos de los *themes* popularizados por la clásica narrativa de ciencia ficción que proyecta «distopías» en futuros alternativos (o no) a partir del cruce de medios de control de la información y tecnologías audiovisuales. Sin embargo, a diferencia de la ciencia ficción o del *cyberpunk*,¹ la novela no requiere del elemento fantástico, no necesita imaginar nuevas tecnologías o nuevas presencias y oscuros usos de las mismas. La combinatoria del paisaje urbano latinoamericano, las estridencias de los anuncios publicitarios, la arquitectura hipermoderna y posmoderna, la saturación televisiva de los canales por cable y la realidad virtual de las computadoras se sobrepone a una realidad barrial deteriorada, repetidamente descrita con las mismas palabras; la realidad ajena a las luces y colores sobresaturados del centro, se constituye ahora en fantasmagoría, en clisé, en algo que dudosamente puede ser definido como real. La realidad «hiperreal» del centro urbano se deshace en barrio periférico:

Aceleró el paso. La luz del alumbrado público carecía de fuerza pasado el puente. El río era una frontera que separaba la ciudad luminosa de la zona de sombra. Barrios de casas decrepitas, donde vivían aquellos que habían escapado de la pobreza pero no habían terminado de dar el salto a la seguridad económica. Ventanas azuladas por la luz de los televisores, Volkswagens brasileiros estacionados en la calle, triciclos tirados en las aceras, perros insolentes y gatos advenedizos (Paz Soldán 2001: 32).

En la contemplación de la «ciudad luminosa» parece hacerse presente un futuro inmediato. Eso piensa el protagonista, Sebastián, cuando mira la ciudad por la ventana:

Se le ocurrió que algún día [...] el futuro hacía implosión sobre el presente, [...] uno podría elegir el pedazo de realidad que se apoyaría en las ventanas. Uno estaría en Río Fugitivo, trabajando frente a la pantalla, y apretaría un botón y aparecería de pronto el monumental contorno de los rascacielos de Maniatan — ruidos de helicópteros y ambulancias y acaso un gorila en la punta del Empire State [...] (60-61).

1. Aunque éste último reorienta los temas de la ciencia ficción aproximando los mundos futuro y presente, vinculando así sus a menudo oscuros universos alternativos a la experiencia de la vida cotidiana en las sociedades posmodernas (Cavallaro 2000: 14).

La visibilidad funciona con valor ambivalente. La elección vital para todos los personajes protagónicos está en decidir lo que se presenta la mayoría de las ocasiones como no elegible, *id est*, el lado de la cámara: la egolatría del escenario o el «voyeurismo» de quien contempla el espectáculo. Pero en tiempos de visibilidad absoluta el poder se halla detrás, en la zona del conocimiento —nunca total— y el control —nunca del todo posible— del simulacro, a la que en la novela repetidamente se alude como «zona de sombra», ahora en sentido positivo, como espacio deseable y no alcanzable. Sebastián, diseñador gráfico, es quien mejor encarna ese deseo de anonimato del artista, ocupar la zona de sombra en la que se cocinan los entresijos de la Historia. Por contra, la visibilidad mediática sí se muestra accesible. El «salto a los medios», la transformación del sujeto en imágenes para consumo, forma parte de la trayectoria de algunos personajes, como es el caso de la purista defensora de la fotografía tradicional, Inés, acusada de inducir al suicidio para obtener su reportaje.

La fórmula del escándalo mediático, reducido a clisé (Watergate, Yomagate, Narcogate), es un género informativo de una televisión posmoderna (Waisword, 2001) tendente al *reality* en el que se evidencia la desconstrucción de la dicotomía realidad-ficción (Verón, 1993). *Sueños digitales* adopta elementos del *thriller* político inspirado en el escándalo, mirado desde la distancia, ya que se centra, no en las figuras públicas, sino en los efectos de la corrupción en la cotidianidad mediatizada de la clase media. Cada uno de los personajes de la novela es a un tiempo productor y consumidor de simulacros, cuya superposición crea una red cada vez más densa de simulación. Sebastián, diseñador gráfico del periódico Tiempos Posmodernos, contratado por el Ministerio de Informaciones, acepta eliminar fragmentos del pasado del político mediante la manipulación digital de fotografías comprometedoras del período militar. Pese a colaborar en la corrupción de la memoria nacional, sólo puede observar a través de los medios los cambios en una realidad que camina por delante de él y que no puede controlar. El pasado acaba transformado; la memoria es elástica: la realidad se borra.

El *theme* de la posthistoria está fuertemente representado en la novela. *Sueños digitales* sugiere la idea de un fin que ya ha tenido lugar, la percepción de que la propia contemporaneidad se ha convertido en una especie de diferido de una realidad ya extinta y reci-

clada hasta la extenuación a través de sus imágenes, como sugiere la teoría posmoderna.¹ La nostalgia histórica, el deseo a sabiendas imposible de vivir directamente los hechos se traduce en una fetichización de la historia, convertida en imagen consumible. Lo importante es el «cholulismo» de saberse ahí, mejor dicho, de «soñarse» ahí, en los momentos en que la historia ocurre, no importa de qué lado. Y para ello se hace necesaria la materialización de lo soñado en imágenes virtuales. Por eso, las fotografías del viaje de novios en Antigua de Sebastián y su esposa, Nikki, por eso, las *polaroids* de la Mamá Grande, una de las vecinas de Sebastián, a su marido, por eso, Pixel, compañero en Tiempos Posmodernos de Sebastián, decora su apartamento con imágenes globalmente reconocibles del último tercio del siglo xx:

Sebastián miró las fotos en blanco y negro en las paredes, en las que Pixel se había insertado digitalmente. En una, Pixel era un oficial más posando junto al Che en una escuelita de Vallegrande, antes de que lo fusilaran. En otra, miraba con indiferencia a la niña vietnamita que, desnuda, corría escapando a un bombardeo yanqui con napalm. Abrazaba al chino que se enfrentaba a los tanques antes de la masacre de Tiannamen. [...] Era un edecán de Pinochet en La Moneda [...] (76-77).

La incorporación de los espacios virtuales de la televisión o Internet en la novela, la familiaridad con que los personajes hablan y emplean los nuevos entornos cibernéticos, convirtiéndose en usuarios —lectores y productores— de la tecnología (Landow 1992), la simbiosis ser humano-máquina (Baudrillard 1990; Hayles 1999) encarnada en la adicción de Pixel, pero también en Sebastián, que sólo es capaz de pensar como seres digitales a las mujeres reales que conoce, la presencia de un televisor encendido de modo casi continuado, haciendo que las preguntas por lo que ocurre tengan a menudo un doble referente, todo ello apunta a la cotidianización de la virtualidad que la crítica posmoderna ha puesto de relieve. En el discurso del narrador hallamos la lexicalización paródica de títulos o citas de textos teóricos canónicos. La repetición, explicitación, literalidad de las referencias refuerza la idea de saturación irónica que se aleja de la insinuación metafórica, en una práctica estética

1. Esta idea puede leerse en: Baudrillard 1994, 1997; Jameson 1991, 2002; Vattimo 1987; Lipovetski 1996.

conscientemente posmoderna. De este modo vemos subrayarse en el discurso narrativo una familiaridad con el corpus teórico de autores ya clásicos como Eco o Lyotard. Los títulos de *Apocalípticos e integrados* o *La posmodernidad explicada a los niños* aparecen reiteradamente, parodiados, en la novela:

[...] un historiador acucioso, de esos que investigaban sus pistas con lupa (o con programas más avanzados que Photoshop) repararía en un detalle que no casaba y descubriría que esa foto tan real había sido violada (la pornografía explicada a los intelectuales) (220).

El intertexto de Eco constituye uno de los ejes de la novela. Los personajes protagónicos se hallan vinculados a una tecnología de la que se muestran dependientes o incluso adictos. Las posturas apocalípticas, en cuyo extremo está la del padre de Sebastián, irónicamente refugiado en Colorado, Estados Unidos, en una vida de asceña, sin teléfono ni computadora, son contempladas por los jóvenes como algo ridículamente romántico, anacrónico o incomprensible. La fascinación que manifiestan los protagonistas más jóvenes por las novedades informáticas, por el mercado musical globalizado o los programas importados de la televisión americana o argentina, dibuja el retrato de una generación que ha crecido en la presencia de la televisión, de unos jóvenes cuyas retinas indiferentes se hallan sobresaturadas por el espectro virtual, para los que el paisaje rural boliviano les es mucho más extraño que la formidable silueta de la Gran Manzana:

Al salir de la ciudad se encontró con barrios de casuchas miserables, que ostentaban con orgullo una antena de televisión. El espacio urbano no duraba más de diez minutos; luego el campo, la pobreza. Se sintió mal: era fácil, en su mundo, olvidarse del país en que vivía. (130)

Sebastián y Píxel, amigos y compañeros en el periódico, cada cual a su modo, ejemplifican una misma ansiedad generacional por confirmar la densidad material de su existencia, la realidad de la propia subjetividad. Ambos personajes se construyen como usuarios de entornos virtuales y, a su vez, acababan disolviéndose de modo diferente en esa virtualidad. Si Píxel se introduce en el juego

virtual por computadora (MUD: Multi-User Dungeon) asumiendo el rol de *Laracroft*, Sebastián, en cambio, verá desaparecer su imagen de todas las fotografías de los álbumes de su esposa, desaparición virtual que prelude la desaparición de su vida,¹ su desaparición física mediante el anacrónico gesto de arrojarle desde el Puente de los Suicidas, rogando que no haya una cámara que capture ese instante.

Los «seres digitales», construcciones pastiche generadas por Sebastián para la contratapa de *Tiempos Posmodernos*, título que hace un guiño *Tiempos Modernos* de Sartre, a partir de simulacros fotográficos combinados, convocan la idea cinematográfica de la «producción»: la recombinación de elementos reciclados, imágenes que la moda o la academia convirtieron en iconos, perdido en el tiempo su significado. La recomposición de cabezas y cuerpos, se convierte en «parodia neutra» que se agota en sí misma: «La cabeza de Labastida y el cuerpo de Janet Reno. Carla Morón y Gabriel García Márquez. Almodóvar y Graciela Rodó de Boulanger. Vladimiro Montesinos y Cecilia Bolocco. Darío Grandinetti y Rigoberta Menchú [...]» (112).

Hay, no obstante, en la novela, la escenificación de la tensión entre una teoría del arte que busca huir del polo apocalíptico, de la consideración de que el «fin del Arte» supone el fin efectivo de la producción artística, y, por otro lado, la duda o la constatación de que no hay modo posible de originalidad, de que se agotaron los recursos de la innovación, reduciéndose todo a un baile de cadáveres. La pregunta por la identidad del protagonista se repite y se convierte en leitmotiv de la novela. Sebastián, ni pintor, ni fotógrafo, debe reinventar un modo en el que poder considerarse artista:

— Si no eres fotógrafo digital, ¿qué eres? [...]

— ¿Qué soy? —dijo [Sebastián]— lo que diga ella [...] ¿Qué soy Inés?

— Mejor no opino. [...]

Pero a él le hubiera gustado saber qué era. Qué, quién, por qué, y por qué no (99).

1. La desaparición final de su vivienda, puede leerse como el único elemento que quiebra el pacto realista: la realidad física como una enorme fotografía digital manipulable. Pero el narrador deja en territorio ambiguo tanto la desaparición de su imagen en las fotos como la de su vivienda, sugiriéndonos un proceso intimidatorio a cargo de *La Ciudadela*, los secuaces de Montenegro.

Queda representada en la novela la tensión entre el deseo utópico de vincular arte y praxis social, empleando el resquicio en forma de una «s» camuflada entre los píxeles de cada foto de Montenegro retocada por Sebastián en la Ciudadela, como un mensaje en clave esquizofrénico que recupere el pasado al tiempo que lo destruye, y la otra cara del espejo, la constatación de que no hay modo posible de vanguardia ajena a los intereses neoliberales, reduciéndose todo a un baile de cadáveres. El resultado del arte de Sebastián, sus seres digitales, no tienen más destino que el de extenderse como una capa de irrealdad sobre Río Fugitivo, como un cáncer, enfermedad de la materialidad de un cuerpo degradado, que se arrastra en el inconsciente, a pesar del simulacro. Los únicos sueños imaginables para Sebastián se parecen demasiado a la descripción de la realidad mediatizada: «soñaba con Seres Digitales paseando su hibridez en una ciudad llena de edificios magenta, donde rondaba un hombre conocido como el Bibliotecario y la gente se suicidaba desde un puente» (129).

En tiempos en los que «la telepresencia deslocaliza la posición, la situación del cuerpo», la novela de Paz Soldán se resuelve en un suicidio como una vuelta a la corporeidad, a la mortalidad del cuerpo como posibilidad de pensarse «fuera de las lindes de completa usurpación que prometen los movimientos agenciados desde los centros gubernamentales» (Ramos González: 490). *Sueños digitales* plantea, ante las nuevas reglas de juego marcadas por la omnipresencia tecnológica, una aceptación realista de las nuevas condiciones, sin fatalismos apocalípticos, pero de dicha aceptación como hemos visto, se desprende una alternativa de tintes sombríos: la muerte como único puente a la vacía utopía del silencio o la vida en forma de «s» camuflada para seguir produciendo literatura.

Obras citadas

ACHUGAR, Hugo. *La Biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.

ÁFRICA VIDAL, María del Carmen. *Hacia una patafísica de la esperanza: reflexiones sobre la novela posmoderna*. Alicante: Universidad de Alicante, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama, 1997.

- BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. «Videosfera y sujeto fractal», Luciano Anceschi, (ed.). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1990: 27-36.
- BECHELLONI, Giovanni. «¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?», Luciano Anceschi, (ed.). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1990: 55-63.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- CASTILLA DEL PINO. «La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje», *Teoría del personaje*. Carlos Castilla del Pino, comp. Madrid: Alianza, 1989.
- CAVALLARO, Dani. *Cyberpunk and cyberculture*. London and New Brunswick NJ: The Athlone Press, 2000.
- DE TORO, Alfonso, «Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)», en *Iberoamericana*, nºs 155-157, 1991: 441-469.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, «Les règles d'insertion des "realèmes" dans la narration», *Littérature* 57. Février 1985, 109-118.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra, 1988.
- HASSAN, Ihab. *Postmodern Turn, essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- HAYLES, N. Katherine. *How we became Post-human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Mathematics*. Chicago: U of Chicago P, 1999.
- HOPENHAYN, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: FCE, 1994.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

- JAMESON, Fredric. «Posmodernismo y sociedad de consumo». *La posmodernidad*. Hal Foster, (ed.). Barcelona: Kairós, 2002: 165-186.
- LANDOW, George P., *Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore and London: John Hopkins UP, 1992.
- LIPOVETSKI, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- MIGNOLO, Walter, *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- MOREIRAS, Alberto, *Tercer Espacio: Literatura y duelo en América Latina*, Santiago, LOM/Universidad Arcis, 1999
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. *Sueños digitales*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- RAMOS GONZÁLEZ, Rosario, «La “fábula electrónica”: Respuestas al terror político y las utopías informáticas en Edmundo Paz Soldán», MLN, nº 118. Johns Hopkins UP, 2003. 466-491.
- SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther. *Postmodernismo y metaficción*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1991.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- VATTIMO, Gianni. «La posmodernidad: ¿una sociedad transparente?», Andrés Ortiz-Osés, comp. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- VERÓN, Eliseo. «Ficción televisiva e imaginario social». *El espectáculo de la pasión*. Ed. Nora Maziotti. Buenos Aires: Colihue, 1993: 29-41.
- VILLANUEVA, Darío. *Theories of Literary Realism*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- VIRILIO, Paul, «El último vehículo», Luciano Anceschi (ed.). *Video-culturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990. 37-45.
- VOLEK, Emil. *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Santa Fe de Bogotá: Serie Cuadernos de Trabajo de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 1994.

W AISWORD, Silvio, «Interpretando los escándalos. Análisis de su relación con los medios y la ciudadanía en la Argentina contemporánea». *Controlando la política: Ciudadanos y Medios en las nuevas democracias latinoamericanas*. Ed. Enrique Peruzzotti y Catalina Smulovitz. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.

«El Pájaro» (Paz): o de la flecha histórica, herida en el instante

Oscar R. LÓPEZ

*Associate Professor of Modern and Classical
Languages, Saint Louis University, St Louis,
MO. arieslop@yahoo.com*

El presente trabajo es un reconocimiento del visionarismo de Octavio Paz a partir de una lectura del poema «El pájaro», texto perteneciente a «Condición de nube», a su vez perteneciente a «Bajo tu clara sombra», la primera sección constitutiva de *Libertad bajo palabra*, libro conformado por cinco secciones según la segunda edición hecha por Fondo de Cultura Económica. Esta colección de poemas la componen catorce pequeñas piezas, la más extensa es «El pájaro» de sólo diecinueve versos distribuidos en dos estrofas de a doce y siete cada una. La edición de *Libertad bajo palabra*, publicada en 1968, recoge una selección de poemas del autor escritos entre 1935 y 1957.¹ Para Paz, este es «su verdadero primer libro» (66) según le confesaba a Enrico Mario Santí, crítico que define éste como «el libro de la formación poética del escritor mexicano», (79) y quien opina que en la primera edición de 1949 ya había encontrado su «voz poética». Agrego que en esa visión en la que había encontrado la voz poética, Paz se adelantaba en varios decenios a filósofos críticos del fracaso moderno.

A tono con lo anterior hay que insistir en que cuando en América Latina se habla de posvanguardia es necesario hacerlo dentro de una concepción estética en la que desde la enunciación del poema (el yo lírico) se desborda la dimensión humana, dimensión distinti-

1. Ver *El acto de las palabras* de Enrico Mario Santí quien registra en detalle las variantes que opera Paz con motivo de esta edición del libro (66).

va de otras estéticas (la romántica¹ y la modernista²), para privilegiar aspectos de la realidad como el lenguaje. Con ello, los transfondos históricos dejan lugar a preocupaciones de nivel trascendente.

«El pájaro» es un poema de 1944, justo un año después de que no sólo el autor, sino también la crítica que se ocupa de él, hacen notar que ha finalizado una etapa de su vida, la de iniciación, y ha entrado en otra que es «una tentativa de exploración, (sic) de la poesía moderna, una reconciliación» (Santí 77). Como los bordes y las zonas fronterizas, de especial interés en Paz (Santí 72) el poema surge en momentos en que agoniza una etapa y empieza otra. Es una obra que en su brevedad trasluce rasgos identificatorios de la poética paciana dentro de la posvanguardia, o mejor dicho, la enraiza en las ideas modernas, las que expresan crítica de los postulados trascendentes y conciben la comprensión del mundo a partir de la dialéctica de las contradicciones. A Paz no puede sustraérsele de un permanente diálogo con el presente humano inscrito en la his-

1. La estética romántica eleva el yo como la fuente de conocimiento primordial que no requiere de los objetos exteriores para su realización. Es decir, el yo se piensa a sí mismo en la búsqueda del yo absoluto. Desde luego, el yo en su realización necesitaba de algo opuesto a su realización. Ese algo es el no-yo, de manera que siempre el yo romántico se encontraba entre el deseo del infinito, el yo absoluto y la imposibilidad de lograr ese ideal. Por ello el individuo terminaba sumergido en la frustración, en el desespero, en el dolor, en la tristeza, en el llanto, ahogado en el licor o la droga, o en la muerte. Todo ello cuando, por las trabas de la sociedad, se veía impedido de lograr la comunión entre el yo romántico arrebatado y el ideal de naturaleza al cual aspiraba. Por el contrario, no pocas veces el éxito hacía ufano al individuo romántico, héroe de aventuras exóticas.

2. Como abría de suceder con los poetas de la Vanguardia en los primeros decenios del siglo xx, los del Modernismo se sintieron de identidad cosmopolita: viajes reales o imaginarios por el mundo extranjero constituirán una constante en su trasegar creador. Se declararon ciudadanos del mundo al asumir el universo como patria. Esta concepción corresponde a la primera fase del Modernismo en la que cualquier época de la vida humana les sirve de motivo poético. Es la fase de la analogía por la convicción de que el poeta oficia de sacerdote, de guía para un lector sufriente a quien, con su creación, trata de conducir al origen, a un tiempo primordial perdido por el descenso del hombre a las miserias de la vida (etapa primera arraigada en la filosofía platónica, en el pensamiento esotérico, aquel de que el hombre ha perdido la bondad y unidad primordial al sucumbir en la multiplicidad, también porque ha caído en el mal). Es un yo social, no difuso (voz como el de los vanguardistas). El estudio de Octavio Paz en el capítulo «El caracol y la sirena» de *Cuadrivio* explica tres etapas del Modernismo que van desde lo etéreo en la primera, a la ironía en la tercera cuando los poetas descienden hasta el hombre de la calle y miran con preocupación el destino de América Latina («Oda a Roosevelt» de Darío es el mejor ejemplo de la última).

toria. Lo destacable es que mientras los poetas de posvanguardia disociaban la persona lírica y el poeta social. Paz se mantuvo atento al devenir histórico. Eso que Guillermo Sucre llama su vivacidad. Paz avizora el curso sin norte de un tiempo de vértigo, el que resulta de la utopía del progreso inspirada en las ideas de la ilustración. Su crítica, pues, desborda la propia modernidad en cuanto deja ver el fallido intento de sus pretensiones de progreso redentoras.

El yo lírico de «El pájaro», a pesar de su presencia atenuada, interviene con su bastón visionario como ente contemplador crítico de una realidad avizorada en dos instantes: el primero fijo, el segundo en movimiento. En un mismo arco de poeta visionario se tensan esos dos momentos opuestos del tiempo. De ellos extrae el poeta su filo reluciente: la transparencia del instante y la opacidad de las cosas cotidianas; entre ambas instancias, el hombre arrastrado en su cauce hacia la muerte.

El poema es escrito en el año en que el poeta viaja a los Estados Unidos e inicia su itinerancia por tierras de Francia, la India, el Japón y Suiza. La trayectoria del viaje expresa la inmersión del poeta en universos culturales distintos, Occidente y Oriente. Es cuando descubre el lenguaje coloquial a partir del cual logra una expresión poética más diáfana y audible sobre la realidad observada. Lo dicho hasta aquí, más que una contextualización, podría aparecer como mero recuento biográfico. Empero, el propio Paz no dejó de alimentar el dudoso beneficio de la utilidad de las biografías. Por un lado, entendía la obra creadora como la biografía espiritual del poeta, pero por el otro, como pie de apoyo para escudriñar mejor el misterio poético: «Los poetas pueden ser leídos sin acudir a sus biografías: ¿qué sabemos de Homero o de Teócrito, de Shakespeare o de Fernando de Rojas? Pero conocer la biografía de los poetas no daña la comprensión de sus obras, al contrario, como siempre la enriquecen» (143).¹ También, sus dudas sobre las clasificaciones y nomenclaturas constituyen una invitación a leer un poema concibiéndolo como constructo autosuficiente. En efecto «El pájaro» lo es.²

1. Remito al libro *Convergencias*. Allí Octavio Paz le responde a su interlocutor, Benjamín Cuadra, a propósito del trabajo de la crítica.

2. Al hablar de los estilos en *El arco y la lira* dice Paz que los poetas se alimentan de éstos, pero los trascienden: «Los poemas permanecen y cada uno de ellos constituye una unidad autosuficiente, un ejemplar aislado, que no se repetirá jamás» (18).

No obstante lo dicho, la lectura que encaro entrega una aproximación a la obra paciana mediante la recurrencia a la creación poética del autor y su visión moderna desprendida de las elucubraciones teóricas de su prosa.

Suele acontecer que la crítica, por lo general la inscrita en las clasificaciones modernas, emprende el estudio de las obras canonizadas y desdeña las de segundo orden;¹ juicio que, no pocas veces, condenó al silencio lo que se determinaba marginal sin atender al hecho de que en éste, lo marginal, reposaban voces esclarecedoras, y no de modo infrecuente, refulgentes senderos insospechados. En gran parte, la crítica posmoderna, y aquella fundada en los estudios poscoloniales, se distanció de la moderna merced a su interés por prestar atención a todo tipo de márgenes, no sólo los referidos a grupos sociales o minorías, sino a discursos, y también a textos sin figuración dentro de la estética de un mismo autor.

Los poemas de «Condición de nube», en su diafanidad, convocan varias de las inquisiciones de Paz sobre el mundo objetivo lo mismo que la huella de sus convicciones filosófico-poéticas correspondientes a ese período y varias de las cuales repetirá en obras fundamentales de su prosa tales como *El arco y la lira*, *Los signos en rotación* y *Los hijos del limo*.²

Los catorce poemas enclavan dentro de la nueva actitud poética del creador en que la presencia subjetiva apenas brinda espacio a un hablante lírico extasiado en la contemplación del mundo circundante hasta succionarle su médula, hasta hallar su transparencia en el vislumbre del instante. Ya no se trata del poeta desbordando subjetividad tal como acontecía con los románticos, tampoco del desvanecimiento o evaporación humana tal como en la vanguardia, es el mundo absorbido en la meditación contemplativa del vidente quien destella refucilos de sus visiones a través de la magnificación de instantes eternizados: En la cima del instante/me dije: «Ya soy eterno/en la plenitud del tiempo», (45) pues conoce que éstos instantes sólo son relámpagos de luz porque «Y el instante se caía, en otro tiempo, abismo sin tiempo» (45).³ En una fase poética como la

1. Apoyándose en uno de los antologistas de la poesía de Paz al inglés (Weinberger), Joseph Tyler destaca la importancia que tienen las obras menores en la iluminación de las reconocidas (1049).

2. En adelante usaré *El arco*, *Signos* y *Los hijos*.

3. Los versos corresponden a «Apuntes de un insomnio» de «Condición de nube».

descrita Paz deja que el hablante lírico afirme el instante concebido como una erótica, como reivindicación del ahora. Es por ello por lo que en escenarios del día o de la noche, el cuerpo de los amantes, sobre todo el de la mujer, es centro de comunión con los elementos de un espacio detenido en un haz de tiempo. Para entonces Paz, obsesionado por entender el sentido del tiempo según el hombre moderno, había aprendido a descreer de la ilusión de futuro pensada por el afán de perfectibilidad historicista. Afán levantado sobre el edificio racional del hombre Occidental. El futuro finito, confinado en la cultura Occidental anterior al siglo xviii a la salvación paradisíaca cristiana, o al pasado, en permanente renovación presente de las sociedades primitivas, habían dejado de existir. En su defecto, al trono del tiempo ascendieron el cambio, el progreso y la contradicción, ésta última fundada por la razón crítica cuya única estabilidad es ser crítica constante de sí misma. La realidad llegó a ser movimiento progresivo de la sociedad hacia una perfectibilidad esquiva.

Ahora bien, ¿qué le queda al hombre Occidental si ya no existe la esperanza redentora, ni el reencuentro renovador con un pasado en retorno cíclico? El instante, «el presente en su manifestación más pura», el que no puede convertirse en duración fija o eterna. El instante, el cual Paz reconoce es conquista de los poetas modernos, pasa a ser «una creencia subyacente en las actitudes e ideas de la mayoría de nuestros contemporáneos» (*Signos* 368). Y ello porque «El ahora nos reconcilia con nuestra realidad: somos mortales» (*Signos* 369). El instante, en su capacidad de lograr un arrebatado de éxtasis, se hace estático en el poema. Es ese absoluto de que habla Yurkievich: «Paz no puede despojarse de la apetencia de absoluto que considera específica del hombre, no puede acallar su nostalgia de la plenitud paradisíaca, pero sabe que estos bienes sólo pueden ser vislumbrados o ilusoriamente poseídos en el relumbró momentáneo del poema» (222).¹ El poeta en su acto revelador, anterior a cualquier otra experiencia humana, se convierte en una suerte de sucesor del sacerdote cristiano.²

1. Ver *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*.

2. Esta manera de asumir el rol del poeta provoca entre los cultores de las reflexiones posmodernas una de las críticas ideológicas más fuertes a las teorizaciones pacianas. George Yúdice, por ejemplo, dice en «La vanguardia a partir de sus exclusiones» que con el ocaso de los grandes relatos o discursos privilegiados que deter-

El hombre ha dejado de imaginarse formas de engañar a la muerte. Al hacerlo, se reconcilia con la vida. Sobre estas certezas, «El pájaro» constituye un poema magistral a través del seguimiento que el poeta hace de su vuelo por cuanto se convierte en cifra de relación entre el cielo y la tierra, el aire y las cosas terrenales, entre el pasado, el presente y la única realidad existencial que le espera al hombre: la muerte, verdadera realidad futura. Detrás de cada poema de «Condición de nube» existe una fina hebra sobre la que penden momentos revelados y reveladores del movimiento de las cosas en la naturaleza o del devenir de las acciones humanas, eso que Occidente llegó a llamar historia. Por eso «El pájaro» es puntual como puesta en escena poética de varias de las principales preocupaciones pacianas ligadas al tiempo. En su comprensión del mundo moderno el poeta mexicano percibe que el tiempo moderno se opone al de las sociedades primitivas, las cuales concibieron el tiempo como principio original, como negación de lo temporal: «Todas las sociedades, excepto la nuestra, han imaginado un más allá en el que el tiempo reposa, por así decirlo, reconciliado consigo mismo: ya no cambia porque, vuelto inmóvil transparencia, ha cesado de fluir o porque, aunque fluye sin cesar, es siempre idéntico a sí mismo» (*Signos* 345).

El paso de una sociedad en que el hombre se regía por la confianza en su destino determinado por fuerzas exteriores provenientes de la naturaleza, los dioses o un Dios particular, hacia otra en que el hombre se autoerige motor del cambio, gesta visiones de la realidad que el poeta acomete en calidad de intérprete. Para acceder a la comprensión de la forma como los poetas en la sociedad moderna del siglo xx —los poetas de la vanguardia— rompen con la tradición decimonónica, resultan útiles los postulados teóricos de Walter Mignolo. Postulados que si bien son más expeditos para la narrativa, sirven para penetrar el territorio poético. En «La figura del poeta en la lírica de vanguardia» opone el poeta de la vanguardia al poeta modernista (Darío, Gutiérrez Najera), el cual construía una figura poética, un yo poético asimilable al autor social. El de vanguardia, por el contrario, desborda los límites de lo humano hasta convertirse en voz. Aunque, conviene hacerlo notar, en los poemas de «Condición de nube» no se cumple por entero ese proceso de

minan valor «han perdido legitimidad los corifeos del “nuevo hombre”» (196). Por supuesto, Paz es uno de ellos.

evaporización del hablante lírico. La presencia del mundo objetivo en cada frase deja apenas un leve resquicio para que la voz poética deslice su presencia y manifieste el júbilo del avizoramiento contemplativo.¹ Dice Mignolo: «La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que “paulatinamente se evapora”, para dejar en su lugar la presencia de una voz» (134). El teórico expone el funcionamiento de este proceso de evaporación: «Este efecto se logra por una serie de procedimientos (desaparición del cuerpo, locación en el espacio; disonancia de categorías de la persona; fusión del polo del sujeto con el polo del objeto) correlativos con un pensamiento que privilegia el lenguaje sobre el hombre» (148).² Ya veremos en el análisis que la incursión tardía y casi sugerida del hablante lírico es el reconocimiento de la condición trágica de sí mismo y de los demás hombres desvalidos frente a la inexorabilidad del tiempo desatado, esto a instancias del mundo objetivo invocado en plena quietud, en su reposada transparencia.³

La creación poética paciana de «Condición de nube» no ostenta

1. En sentido estricto Paz pertenece a una segunda Vanguardia o Posvanguardia. Valga su propia voz cuando Santí le interrogaba sobre el hito que significa en su vida 1943: ¿Qué acabó? Pues acabaron los años de iniciación. ¿Qué comenzó? Pues una tentativa de exploración, de la poesía moderna, una reconciliación. Cuando yo escribí era el final de la Vanguardia. Los viejos vanguardistas habían regresado al orden. Borges empieza a escribir alejandrinos, Villaurrutia escribe décimas, incluso Cernuda regresa a la tradición. Algunos, como Guillén, nunca la abandonan. Mis primeros poemas fueron como la excepción a la Vanguardia. De pronto, en esos años redescubro otra vanguardia, una experiencia distinta (77).

2. A conclusiones como esta arriba Mignolo luego de analizar fragmentos de *Altazor* y de «Aguila o sol».

3. Una de las actitudes diferenciadoras de Paz con la primera Vanguardia es que su poesía convoca un rechazo a «el arte puro, el aspecto crítico, el rigor estético de la vanguardia; desean un arte comprometido, pero sin renunciar a la independencia del arte y el artista» (Santí 91). No pocos de los poetas españoles (los conoce muy temprano en su participación en el encuentro de escritores contra el fascismo, ver *Memorias de España 1937* escrito por quien era entonces su esposa, la escritora Elena Garro) seguían las tendencias de la primera Vanguardia. Es decir, Paz es otro ejemplo contundente para confirmar la sospecha de los críticos que han leído la Vanguardia y la Posvanguardia latinoamericana como la recreación distante y enriquecida de modelos metropolitanos a partir de la vivencia de la realidad inmediata, no como mero fenómenos epigónicos del europeo. Yúdice, en texto citado en nota anterior, piensa que los poetas no siempre fueron urbanos ni dejaron de vincular aspectos mundonovistas en sus proyectos e, incluso, buscaron su reconocimiento conscientes de la actitud marginadora europea.

una completa disociación de la persona lírica y el poeta social. El diálogo con el presente humano hace parte de ese territorio de imágenes ligadas a la naturaleza y a la corrosión del tiempo, imágenes invitadoras en búsqueda del momento privilegiado e intenso, aquél único viable para eternizar la perennidad del mundo objetivo y sus pobladores. Lo que Guillermo Sucre llama su vivacidad o deseo nunca agotado, por lo mismo pasajero. Opuesta a la abstracción, la vivacidad

no puede fundarse sino en lo concreto, en un deseo que, aunque se cumple, nunca deja de ser deseo; sus verdaderos dominios son los del cuerpo y del instante, en sí mismos pasajeros. Si la eternidad supone la pasión por lo trascendente, la vivacidad quiere ser la transparencia de lo inmanente y, por tanto, convertir lo relativo (el acá y el ahora) en un absoluto (181).¹

Ahora sí entremos al poema.

«El pájaro»

El poema «El pájaro» está estructurado a partir de dos estrofas captadoras de dos puestas en escena de imágenes temporales opuestas. Advertir esta oposición espacio-temporal abre la puerta para recuperar premisas y preocupaciones sobre las que Paz gravitó a lo largo de su vida.²

Si se miran por separado las dos estrofas del poema (la primera de 11 sílabas que va desde el primer verso «Un silencio de aire, luz y cielo» hasta «se consumaba el mediodía;» y la segunda de «Y un pájaro cantó, delgada flecha» hasta «y en un abrir los ojos nos morimos», verso que cierra el poema) se halla que enfrentan dos concepciones excluyentes del tiempo: la primera, exalta la contemplación, el instante convocador de todas las instancias temporales, aquéllo que hace posible percibir las cosas en su diáfana intensidad, donde el espacio es habitado por contrarios reconciliados; la segunda, instaura la presencia de lo vital, lo fugaz, aquéllo que padece la

1. Ver *La máscara y la transparencia*.

2. Sucre considera que la obra de Paz es espacial. Es una obra que «excluye todo sentido de evolución o progreso. Un poema o un libro de Paz no propone un avance con respecto a los que le preceden, sino una intensificación. También de este modo lo que busca Paz afirmar es la vivacidad» (197).

herida del tiempo, la que conduce hacia la muerte y deja al hombre sin noticias de ese futuro ineludible.

Resulta tarea fácil trazar un plano de dos coordenadas para graficar los sentidos espacio-temporales entrevistados en el poema. En el plano vertical de la primera estrofa caben en su apaciguada serenidad las doce frases que la componen. Luego, si se desciende hasta el plano horizontal, el de la vida en la segunda, en sus siete frases se desencadena el movimiento. Las cosas fluyen precipitadas. En ellas el hombre es arrastrado por el carro de la muerte. Existe una particularidad semántica entre los versos iniciales de ambas estrofas. Aquéllos enuncian una frase central o sintética «Un silencio de aire luz y cielo» «Y un pájaro cantó, delgada flecha» sobre las que los demás versos constituyen su predicado. El laconismo de los dos versos encierra al propio tiempo un contraste. Mientras en el primero aparecen verbos en imperfecto, verbos connotadores de quietud (reposaba, sosegaba, saciaba), en el segundo, el verbo irrumpe con el uso del pretérito indefinido subrayando el contraste con la estrofa anterior. El pájaro cantó, es decir, ya no canta, porque el uso del indefinido significa acciones terminadas, lo fugaz. Tanto es así, que cuando se realiza la acción de inmediato deja de ser.

Enfrentadas dos percepciones del tiempo, en la primera estrofa se describen acciones congeladas. Cada frase expresa imágenes de tiempo real detenido en su curso; en la segunda, las acciones se suceden en forma vertiginosa. Cada frase enfatiza la peremnidad del mundo objetivo a través del movimiento. Cada frase expresa tiempo historizado.

La oposición atemporalidad-temporalidad conforma el eje del poema. Las imágenes concurren en la primera estrofa para reforzar la idea de que todo está suspendido en la claridad del mediodía. Las frases largas del poema se encabalgan en cinco pares de versos (1 y 2, 3 y 4, 5 y 6, 7 y 8, 9 y 10) para lograr la fusión de las cosas contempladas («El tiempo en el minuto se saciaba»). Tal fusión se obtiene gracias al estancamiento del tiempo, el cual de ordinario, y gracias a su transcurso, marca la diferencia entre las cosas.

En conseguir el efecto de dos percepciones del tiempo, el poeta ha usado, entre otros recursos, el encabalgamiento. Este cumple en la primera estrofa la función de contribuir al significado de lo ininterrumpido, de lo duradero, contrario a la segunda estrofa en la que apenas aparece un encabalgamiento, pero con un uso distinto, no

para superponer dos imágenes en una misma idea, sino para completar una frase o prolongar su sintaxis.¹

Lo anterior se realiza en los versos del poema de manera contundente: «La transparencia del espacio/era la transparencia del silencio», espacio y silencio se mezclan en la misma sensación. Ambos son habitantes del instante porque están más allá de las palabras y del visible color de las cosas del mundo objetivo. Así ocurre con «La inmóvil luz del cielo sosegaba/el crecimiento de las yerbas», lo que equivale a decir que las yerbas (en la tierra) tampoco se mueven, participan de la misma quietud de lo celeste. Los elementos del cosmos entran en un estado de reconciliación en el que el hablante lírico hace parte de él. De idéntico modo, «Los bichos de la tierra, entre las piedras,/bajo una luz idéntica, eran piedras». El hecho de colocar los bichos entre las piedras, resalta la carencia de movimiento de animales que de ordinario viven en subrepticio deslizamiento. A su vez, las piedras pierden su referencia de objeto pesado en cuanto en el contexto del poema adquieren la levedad de los entes sin vida. El mundo objetivo se reconcilia en todos sus elementos lo mismo que el hablante lírico, el cual, ausente hasta entonces parece enmudecer en la contemplación. Sin embargo, de lo que se trata es de un momento de transparencia o arrebató lúcido. El poeta, gracias a su estado de revelación, plasma el encuentro consigo mismo cuando capta el mundo en su máxima luminosidad.² Ese silencio, que ya hemos dicho no es místico, sucede justo en el mediodía, esa fracción temporal que según Maurice Balmer en la visión espiritual de Octavio Paz

representa el momento en que las esferas visible e invisible de la realidad coinciden más nítidamente, de modo que el día puede tomar cualquier dirección, abriéndose al momento de la visión unitaria o a los poderes maléficos del lado oscuro de la existencia. Porque el

1. Es interesante lo que sucede aquí. El encabalgamiento se usa a veces para producir efectos de sentido. Uno de ellos es el de «estimular la velocidad de la lectura para subrayar una impresión de impetuosidad que armonice con la pasión expresada» (Beristáin 170). En «El pájaro» el encabalgamiento prolonga las frases como un recurso para plasmar la quietud en la forma y con ella la prolongación del instante.

2. Al respecto piensa Santí que «el descubrimiento del mundo a partir del sacrificio relativo de la personalidad tiene, por tanto, implicaciones que sobrepasan aquellas formales o técnicas que tocan en particular a la dicción del poema. En realidad, estructura todo un conocimiento o sabiduría a partir del descubrimiento de la *otredad* — el mundo existe fuera de mí y yo soy ese mundo» (117).

mediodía es instantáneo: pronto desencadena una visión unitaria y podríamos hablar de un abrirse —un *épanouissement*, para usar la palabra francesa—, y en este caso no sería instantáneo, o se desvanece, devolviendo al artista a la monotonía de la realidad cotidiana (260).¹

El cierre de la primera estrofa confina tiempo y espacio en una misma pose: la fijeza, el instante: «El tiempo en el minuto se saciaba». Valga decir, el tiempo en su sucesión infinita adquiere suspensión en el minuto, se sacia en él. El mediodía, es el cenit, cuando el sol se impone en lo más alto del horizonte. El significado del mediodía en la poesía paciana es la instauración del momento o resplandor que el poeta atrapa en vuelo poético. Paz sabe que el esfuerzo poético consigue trascender el mundo objetivo hasta obtener visiones de su transparencia, cuando las cosas se detienen no en su movimiento físico, mas sí en la mente reveladora del poeta que logra conquistar sus correspondencias, su sosegada armonía. Todo a pesar de que es consciente de que «Oh mundo, todo es noche/y la vida es relámpago» como dice en otro poema de «Condición de nube». ² El exceso de luz, en sí mismo, no transparenta el mundo. Es el poeta oficiando de vidente quien penetra la luz. ³

Antes de registrar la sucesión acelerada de los eventos en la vida cotidiana, el poema trae una última frase encabalgada. En ella se sintetiza toda la descripción de los versos de la primera: «En la quietud absorta se consumaba el mediodía». Reforzada la idea de la primera parte del poema en una imagen sintética, en efecto el día continuará consumiéndose, pero ahora con la precipitud de los acontecimientos desatados luego del mediodía.

1. Pierre Maurice Balmer en «El mediodía en la filosofía de Octavio Paz» (*Thesaurus XLVI* 1991: 245-289) considera el mediodía como una presencia constante en la poética paciana. Observa en Paz tres fuentes poéticas de las que mana: el budismo Zen, el surrealismo y la cultura precolombina mexicana. Dice Balmer: «Es en el arte y en la literatura orientales donde Octavio Paz encuentra la realización práctica del mundo de las analogías, de la presencia de lo esotérico, de la negación del tiempo como discurso, de la exaltación del instante, de la negación de las dicotomías» (248). Este entrecruce de modelos culturales en el que circula la poesía y el pensamiento de Paz es inscribible en lo que Alfonso de Toro en «Pasajes-Heterotopías-Transculturidad» llama transculturidad (21).

2. Remito al poema «Vida entrevista».

3. Remito al poema «Mediodía» perteneciente a la sección «Asueto» donde la luz engeguece. El yo lírico lo que hace es que «Cierro los ojos y a mi sombra me fío/esta inasible gloria, este minuto,/y a su voraz eternidad me alío» (34).

La forma como el significante también significa, en «El pájaro», es bastante perceptible en el uso y distribución de los sonidos.

El uso del imperfecto expresado en la materia fónica de vocales abiertas (a, o) transmite la idea de hechos dilatados (reposaba, sosegaba, saciaba, consumaba) además de brindar la sensación de acciones ininterrumpidas hasta el punto de llegar hasta el aletargamiento. Estas, en asocio con las terminaciones de las vocales citadas (en la mayoría de los casos o) a, o, e crea la posibilidad del contraste con la segunda estrofa en la que lo que se destaca es la fugacidad del tiempo; donde en oposición a lo impersonal del hablante lírico consustanciado con el mundo objetivo, surge estridente el yo lírico. He ahí el gran contraste, con la serenidad de los sonidos de la primera estrofa: «Y sentí que la muerte era una flecha». El peso más fuerte de la segunda estrofa recae en este verso en que el yo lírico se cruza para encarnar la presencia irrefragable del tiempo, el cual deviene de alguna parte no conocida. Pero, contrario a las frases encabalgadas de la primera parte del poema, ahora la sucesión de cosas es vertiginosa. No sólo son registradas con el uso del indefinido, sino también mediante la presencia de verbos indicadores de mucho movimiento: vibrar, mover, despertar, abrir.

Por lo demás, el canto del pájaro es tan agudo que es metafórico en delgada flecha que hiere el pecho de plata del cielo. Lo paradójico del poema es que flecha (símbolo del rayo solar) y pájaro (símbolo de lo espiritual) surgen en medio de la quietud para generar lo que es su negación:¹ lo material, lo corruptible: lo terrenal. Por su canto el mediodía es interrumpido o es sacado de su quieta armonía. La herida en su pecho, en todo el centro del cielo, imagen metaforizada también, se trasmuta de lo contemplado estático a lo que es fugaz. Es el descenso de lo atemporal para caer en lo temporal, lo que va camino de la muerte; lo esplendoroso-ideal, descendiendo hacia lo breve-temporal precipitado, como un aguacero, hacia la muerte: «en un abrir los ojos nos morimos» («sentí que la muerte era una flecha».) La vinculación del nosotros (nos morimos), es acaso la solución más realista e irreversible de la tensión formal con que aparece dada la expresión de la obra. El yo lírico expresa su subjetividad, pero implica un tú, un otro con el que dialoga, un otro

1. Ver *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot.

que también es yo en cuanto puede afirmar la misma irremediable realidad del yo poético, yo muero, todos «nos morimos».¹

Ahora, es cuando se entiende que la primera estrofa era una pausa para hacer notar la brevedad de la vida, una verdad existencial inexorable a la que Paz acudirá a menudo en su poesía. Y como dice Yurkievich:

El existencialismo agudiza en Paz la visión desintegradora de la realidad. Todo pierde sentido; el tiempo se desmembra en presentes inmóviles; el mundo se vuelve caos, caprichosa confusión, absurdo. A la arbitrariedad del mundo corresponde la arbitrariedad del lenguaje; ambos se relativizan (204).

El poema termina al involucrar al hombre concebido como ser vital, no es sólo el yo lírico el que padece la acción del tiempo, es también el yo colectivo (nosotros): el hombre, quien comprende que la contemplación tiene cabida para redimirlo, por un instante, de la muerte, pero es también el recorderis de que el tiempo es inexorable. Lo mismo ha dicho el poeta en su prosa de *Signos* cuando el hombre en la modernidad abusando de su razón arrogante, busca la perfección en una sociedad desenfrenada en su afán de conquistar el futuro, vive «un continuo ir hacia allá — no sabemos dónde. Y llamamos a esto progreso» (357).

No sobra cerrar estas reflexiones sobre «El pájaro» destacando que siendo un poema 1944 Paz anticipaba la crítica que filósofos connotados como J. F. Lyotard² o Gianni Vattimo³ habrían de acometer contra la gesta del progreso emprendida por la Ilustración.

1. Es obvio que me apoyo en Benveniste en «De la subjetividad en el lenguaje», cuando explica que el yo, la persona, opuesta al no-yo, el tú, puede intercambiar el rol. El yo en el poema paciano es un nosotros transcendido, ampliado.

2. «La modernité, depuis au moins deux siècles, nous a appris à désirer l'extension des libertés politiques, des sciences, des arts et des techniques. Elle nous appris légitimer ce désir parce que ce progrès, disait-elle, devait émanciper l'humanité du despotisme, de l'ignorance, de la barbarie et de la misère» (148).

3. G. Vattimo es uno de los pensadores que mayor interés ha prestado a la periferia. El pensador italiano propone el reconocimiento de lo local, de los *dialectos*, como una manera de emanciparse. Es el momento de identificación de los grupos (dialectos) que no estaban al centro, el momento de hacerse reconocer. No es la época de la oportunidad espontánea y libre de grupos «también los dialectos tienen una gramática y una sintaxis, más aún, no descubren la propia gramática hasta que adquieren dignidad y visibilidad» (17).

Sin desatender las preocupaciones trascendentes de la posvanguardia, el poeta mexicano no descuida su poesía de las frustraciones históricas.

Obras citadas

- BALMER, Pierre Maurice. «El mediodía en la filosofía de Octavio Paz». *Thesaurus* XLVI (1991): 245-289).
- BENVENISTE, Emilio. *Problemas de lingüística general*. Trans. Juan Almela. México: siglo XXI, 1986.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- DE TORO, Alfonso. «Pasajes-Heterotopías-Transculturidad: estrategias de hibridación en las literaturas Latinoamericanas: un acercamiento teórico». *Aves de paso*. Birgit Mertz-Baumgartner/Erna Pfeiffer Eds. Verveurt: Iberoamericana, 2005.
- GARRO, Elena. *Memorias de España 1937*. M. México: siglo XXI, 1992.
- LYOTARD, Jean Francois. *La postmoderne Expliqué Aux Enfants*: correspóndanse, 1982-1985. Paris: Éditions Galilée, 1986.
- MIGNOLO, Walter. «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». *Revista iberoamericana* 118-119 (Jan-Jun/1982): 131-148.
- PAZ, Octavio. *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral-Biblioteca Breve.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- PAZ, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1983.
- PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- SANTÍ, Enrico Mario. *El acto de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

- SUCRE, Guillermo. *La máscara y la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TYLER, Joseph. «De Lugares comunes a nociones distantes: la poesía de Octavio Paz». *Actas del X congreso de la Asociación de hispanistas, I-IV*. Barcelona: Promociones y Pubs Universitarias, 1992: IV 1049-57.
- VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*. Trans. Teresa Oñate. Barcelona: Paidós, 1996.
- YÚDICE, George. «La vanguardia a partir de sus exclusiones». *Carnal Knowledge*. Ed. Pamela Bacarisse. Tres Ríos: Pittsburgh, 1991.
- YURKIEVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

Travaux recherches

Les Espagnols à Montpellier : 13 œuvres du Musée Fabre acquisition, description, attribution

Flore DELATOCHE

Université Paul-Valéry, Montpellier III

Introduction

Le Musée Fabre de Montpellier rouvrira ses portes début 2007 ; la restauration des édifices, un réagencement interne de l'espace, au sein d'une superficie triplée, vont donner lieu à l'exposition d'un nombre plus important de tableaux, dont des œuvres peu ou jamais exhibées. Malgré la part relative d'œuvres espagnoles du Musée Fabre par rapport à leurs équivalents italiens ou flamands, cette collection compte quelques œuvres notables, représentatives de l'art de cette époque, comme les Zurbarán, ou la *Sainte Marie l'Égyptienne* de Ribera, prêtées à de nombreuses reprises pour des expositions en France, en Espagne et dans le reste du monde.

Ces tableaux du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècles furent marqués par les thématiques religieuses du Concile de Trente (1545-1563). Cette période correspond au moment faste de l'Espagne, tant sur le plan politique et économique que culturel, durant lequel la littérature, la musique, la peinture connurent un épanouissement majeur. Les thèmes de prédilection de ce moment artistique furent des peintures religieuses qui exaltaient les préceptes dévots du Concile de Trente en lutte contre les hétérodoxies religieuses, ainsi que des portraits qui menaient à la pérennité de l'image personnelle et des *bodegones*, ou natures mortes, reflets des nourritures, coutumes culinaires et animaux de la péninsule à cette époque. Soutenus par le mécénat royal et ecclésiastique, les artistes peignaient presque uniquement pour les églises et les couvents, en dehors des personnalités nobles ou royaux.

L'esprit défini par le Concile de Trente effaça de l'art toute divergence indécente et non orthodoxe. Le nu, les irrespects envers la noblesse, la grandeur ou l'exactitude de la représentation des scènes religieuses — en règle générale, toute liberté renaissante — furent abandonnés, en opposition à la Réforme et à l'iconoclasme hétérodoxes. L'Église s'employa à trouver une réponse systématique aux attaques et inconvenances protestantes contre les dogmes et les images pieuses catholiques¹. Aidée par la docilité dévote des artistes qui diffusèrent sa doctrine, l'Église imposa aux peintres les sujets à représenter, optimisant ainsi l'émission conventionnelle de ses messages. Entre Renaissance, naturalisme, baroque, rococo et néo-classicisme, la période post-tridentine traversa les ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles en développant ce qui serait considéré par la suite comme le zénith de l'art espagnol, l'époque picturale incontournable de l'Espagne.

Sous l'Ancien Régime, les tableaux post-tridentins, notamment les représentations religieuses, avaient demeuré dans les mains des nobles fortunés et du clergé, enfermées dans leurs riches demeures, églises et monastères. L'engouement pour la peinture espagnole fut initié en Europe par la découverte de cet art à partir de la Guerre d'Espagne napoléonienne, au sein d'un ^{xix}^e siècle en proie à des difficultés martiales et économiques. Entre 1808 et 1813, dans le but d'édifier un nouvel empire européen, Napoléon Bonaparte mena une invasion militaire de l'Espagne. Lors de cette intrusion française, de nombreux membres des troupes françaises, surtout des Généraux d'Empire, tel le très connu Maréchal Soult, procédèrent à des pillages de tableaux et objets d'art du patrimoine ibérique. Durant ce ^{xix}^e siècle, la nation comme l'Église catholique espagnoles se trouvèrent mêlées à un conflit généralisé entre traditionalisme et libéralisme. Au sein de cette scission entre les anciennes et les nouvelles valeurs, l'Église perdit de son pouvoir. En 1836 puis en 1855, les *desamortizaciones* de Mendizábal et de Madoz, des sécularisations de biens monastiques, comprirent des ventes aux enchères d'un nombre important d'œuvres d'art ; le clergé vit ses biens confisqués en même temps que furent interdits les différents ordres religieux, dans le but de démembrer l'Église de l'Ancien Régime, de diminuer son pouvoir social et économique. Les nombreux biens

1. Émile MÂLE, *L'art religieux au ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 23, 33-34, 42.

mobiliers et artistiques qui se trouvaient dans les édifices religieux passèrent dans des ventes aux enchères publiques. Les marchands d'art profitèrent de cette période de désordre politique pour entrer sur le marché de l'art espagnol encore jamais exploré et peu cher. Ces événements martiaux et désamortisateurs bousculèrent l'ordre établi en Espagne, mais impulsèrent l'extension de la connaissance des peintures espagnoles post-tridentines au regard du monde.

L'arrivée dans le reste de l'Europe de nombreuses œuvres espagnoles au *xix^e* siècle attira l'intérêt des marchands d'art et des collectionneurs anglais, russes ou français, qui profitèrent des ventes de tableaux d'autres grandes collections privées. Ainsi, au *xix^e* siècle en France, comme à Montpellier, les importants legs et dons au Musée Fabre de personnalités montpelliéraines rendirent possible une extension de la connaissance artistique espagnole, l'enrichissement de ce musée montpelliérain, permettant alors la diffusion plus large de ces œuvres vers un plus grand objectif : l'Europe, puis le Monde. Au début du *xix^e* siècle, les Espagnols étaient peu représentés dans les galeries du musée. Les ventes de collections privées se firent à point nommé ; elles permirent l'enrichissement du musée en œuvres espagnoles qui lui manquaient. À la différence des tableaux hollandais du Musée Fabre et en contrepartie de la dominante donatrice de ce musée, les Espagnols ne constituent pas une collection acquise par un seul don. Fabre, Bruyas, Collot, Valedau, Bouisson-Bertrand, ou Puech-Cazelles sont autant de légataires qui permirent l'agrandissement de la collection espagnole du Musée de Montpellier.

Aucun ouvrage synthétique n'a été effectué sur les Espagnols du Musée Fabre, c'est pourquoi il est instructif de rassembler au sein d'une synthèse ces treize œuvres, à la veille de la mise en place des expositions et de la réouverture des bâtiments au public. À cause de leurs historiques d'acquisition complexes, il est intéressant d'expliquer dans quelles circonstances ces treize tableaux ont traversé la frontière espagnole au *xix^e* siècle et de quelle manière ces toiles, sans liens physiques premiers, sont arrivées au musée de Montpellier. En outre, l'inventaire de la collection du Musée Fabre permet la compréhension des thématiques picturales tridentines et de la diffusion au reste de l'Europe des œuvres espagnoles, restreinte jusqu'au *xix^e* siècle.

I Première partie du XIX^e siècle

1.1 Début du XIX^e siècle : legs Valedau et Fabre, 1836 et 1837

Les acquisitions de ces tableaux espagnols par les donateurs du Musée Fabre eurent lieu à l'époque de la première *desamortización*, mais n'ont cependant rien à voir avec cet événement économique. Les achats premiers de ces œuvres furent sans doute effectués avant cette date.

Ce tableau fit partie du legs de 1836 du banquier parisien Antoine-Louis-Joseph-Pascal Valedau (1777-1836), spécialisé dans les écoles du Nord (flamands et hollandais du XVII^e siècle). L'auteur de cette *Assomption* reste inconnu ; nous nous demandons même s'il ne serait pas flamand, du style de Rubens, ou allemand¹ — ce serait la raison pour laquelle il faisait partie de la collection Valedau.

La Vierge Marie, soutenue par plusieurs anges, monte au ciel après sa vie terrestre en présence des apôtres et des saintes femmes. Il est à noter dans la composition la limite entre le terrestre et le divin : les humains, apôtres et saintes femmes, restent séparés du ciel par la division horizontale, au milieu du tableau, qui démarque la frontière spirituelle de la frontière matérielle du monde. La Vierge s'élève seule pour rejoindre la Sainte Trinité au ciel ; elle est le centre du tableau grâce au travail d'attraction optique de la composition et des couleurs, son ample manteau à la couleur soutenue précisant le lieu et le personnage de l'intérêt du tableau. Seule et dominant la composition, elle est symbolisée comme la Reine des mondes divin et terrestre.

Tous les apôtres et les femmes portent leurs regards vers la Vierge arrivée à l'apogée de sa vie de sainte femme, dont la dimension divine les atteint tous profondément en ce moment d'intense dévotion. D'après la Tradition vivante de l'Église, non retranscrite dans les Évangiles, Marie aurait connu son Assomption au ciel à Éphèse, chez l'apôtre Jean, qui fut chargé par le Christ de prendre soin de la Mère de Dieu lorsqu'il était sur la croix. Le *Livre de Jean sur la mort de Marie*, texte apocryphe, relate cette Assomption. Une tradition secondaire place cet événement à Jérusalem. L'exaltation

1. BUVELOT (Q.), HILAIRE (M.) et ZEDER (O.), *Tableaux flamands et hollandais du Musée Fabre de Montpellier*, Paris, Institut Néerlandais — Montpellier, Musée Fabre, 1998.



Figure 1. — Legs Valedau, 1836 : Anonyme, *Assomption de la Vierge* *.

École de Séville ou flamand (genre de Rubens) ou allemand,

Ni signé ni daté,

Huile sur cuivre, 19,5 × 9,5 cm,

Montpellier, Musée Fabre.

* Exp. : *Tableaux flamands et hollandais du Musée Fabre de Montpellier*, Paris, Institut Néerlandais ; Montpellier, Musée Fabre, 1998.

de Marie commença au v^e siècle, lorsque le terme de *Mère de Dieu* lui fut appliqué au Concile d'Éphèse. Mais le dogme catholique ne précisa qu'en 1950 l'Assomption de Marie comme son couronnement en tant que Mère du Christ et par là même de Dieu, et comme l'élévation de son corps et de son âme au ciel, une fois sa vie terrestre achevée¹.

Les œuvres de dévotion furent produites en nombre du xvi^e au xviii^e siècles, à la demande du clergé, pour figurer les saints, personnages divins, anges et autres représentations religieuses qui pussent exalter la foi catholique, en réponse aux attaques du protestantisme contre les dogmes chrétiens et leurs images.

1.1.1 *Don Fabre, 1837 : Ribera, Tête d'Apôtre et Sainte Marie l'Égyptienne*

C'est à François-Xavier Fabre (1^{er} avril 1766-16 mars 1837), Héraultais de naissance, collectionneur passionné de peinture et peintre lui-même, élève de David, que le musée doit sa création, grâce à des dons de tableaux de sa collection privée et à un legs de 30 000 francs pour l'accroissement du musée, en 1838². Après plusieurs voyages, Fabre revint en 1825 à Montpellier pour un séjour de treize ans, durant lequel il fit sa première donation à la ville, offrant un certain nombre de ses propres acquisitions picturales des xvi^e, xvii^e, xviii^e siècles. Il créa le musée qui prendrait son nom et qui fut ouvert au public en 1828. Fabre augmenta son premier don par un legs testamentaire, l'année de sa mort, qui enrichit le musée des deux toiles de Ribera. Cependant, le premier tableau de la *Tête d'Apôtre* ne certifie aucune attribution au peintre hispano-italien, qui signa pourtant dès 1625 «*Español*» et fut surnommé *Spagnoletto* (petit Espagnol) en raison de sa taille.

F.-X. Fabre acheta la *Tête d'Apôtre* le 9 août 1826, à un certain M. Alcouf. Une inscription au dos du tableau, au crayon sur le châssis, «*Michel-Ange de Caravage "Archimède"*», sans doute écrite pendant ses différents transferts, fit d'abord croire à une *Tête d'Archimède* du maître italien Caravage (1573-1609), avant que Fabre

1. Constitution apostolique du Pape Pie XII, *Munificentissimus Deus*, 1^{er} novembre 1950, <http://366jours.free.fr/articles.php?lng=fr&pg=991>, consulté le 18 mai 2006.

2. Théodore GUÉDY, *Musées de France et collections particulières*, Paris, 1889.



Figure 2. — José de Ribera (atelier mineur de), *Tête d'Apôtre* *.

Ni signé ni daté,
Huile sur toile, 40,5 × 32,5 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

* Exp. : *Ribera, 1591-1652*, 1992, Madrid, Prado ; Naples, Pinacothèque de Capodimonte.

ne l'attribue plus tard à Ribera¹. L'attribution de cette toile est donc incertaine. Martin Soria la considéra comme une copie d'une tête de saint Paul, opinion corroborée par Pérez Sánchez en 1981, au colloque de Fuensalida, près de Tolède, bien que Xavier Dejean, conservateur du Musée Fabre fin ^{xx}^e siècle, pense qu'il s'agit d'une copie du ^{xix}^e siècle.

Il existe plusieurs représentations de saint Paul par Ribera qui permettent l'analogie avec notre *Tête d'Apôtre*². Chacun de ces tableaux représente le saint de trois-quarts, sur fond neutre foncé, son visage paré d'une longue barbe brune. Ces répliques reproduisent le saint en buste, en plan rapproché comme ici, ou peint jusqu'aux genoux. Cette toile pourrait également être une tête de saint Paul, peinte en plan serré sur fond neutre, penchée vers la droite et délimitée par une barbe brune dense. Saül persécutait les disciples du christianisme avant d'être converti par une vision lumineuse du Christ, sur le chemin de Damas. Il devint apôtre, à la suite de cet événement, en plus des douze apôtres de Jésus, qui avait déjà été crucifié à cette date, et il effectua des voyages pour prêcher l'Évangile³. Cette représentation ténébriste du saint se rapproche du type de Saint Paul de l'époque. Le saint paraît contempler le spectateur directement dans les yeux, comme pour transmettre le message de la foi, comme il le fit sur le pourtour nord-est de la Méditerranée. Il tient souvent une épée et un parchemin ou un livre, parce qu'il fut décapité et qu'il rédigea un évangile, base de la religion chrétienne ; un autre de ses attributs est un navire, symbole de ses voyages. Néanmoins, notre version restreinte du corps du saint ne permet pas d'observer ces attributs.

Jusepe de Ribera utilisa sa virtuosité picturale avec une faculté de reproduction de la réalité qui sut dévoiler jusqu'aux détails (reliefs de la chair, peau burinée, mains laborieuses) et défauts physiques des personnages (rides, verrues, poils). Il étudia aussi les

1. Dossier d'œuvre Ribera, *Tête d'Apôtre*, Montpellier, Archives Musée Fabre, note inventaire Desmazes, 1938.

2. Nicola SPINOSA, *L'Opera Completa del Ribera*, [Milan, Rizzoli Editore, 1978] Naples, Electa, 2003, n° 54 a.

3. Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, [1261-1266] (trad. T. Wyzewa) Paris, Diane de Selliers, 2000, t. I, « Saint Paul apôtre », p. 308-316 ; M. VERNES, *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Société anonyme La Grande Encyclopédie, t. XXV, p. 113-115, « Saint Paul ».

difformités humaines (le *Pied-bot*, 1642, Louvre) ¹. En 1611, il partit pour l'Italie, à Parme, à Bologne et à Rome, peignant la série allégorique, naturaliste et ténébriste des *Cinq Sens* (*Le Goût*, 1613-16, Hartford, Wadsworth Atheneum). Il passa le reste de sa vie à Naples, dans l'atelier du peintre caravagiste Azzolino qui lui offrit sa fille Caterina en mariage, puis dans son propre atelier. Son style évolua, à partir de 1635, d'un ténébrisme caravagesque débordant, aux lumières dramatiques et fonds sombres, à une touche plus légère et calme, une palette plus claire et lumineuse. Portraitiste, peintre de saints, de figures pénitentes, de philosophes antiques et de sujets de mythologie, il peignit peu de paysages. Les dernières années de vie se révélèrent tumultueuses. Il décéda le 3 septembre 1652.

Parmi les meilleurs représentants du courant ténébriste du baroque, Ribera sut figurer la dimension pieuse propre à l'époque post-Concile de Trente. Le tableau suivant démontre la ferveur pénitente d'une autre figure sanctifiée, Marie l'Égyptienne.

Cette toile est d'attribution certaine, signée et datée : « Jusepe de Ribera español 1641 ². » Elle provient de la collection florentine du XVIII^e siècle du Marquis Gerini. Fabre acquit cette œuvre en 1825, puis la légua au musée avec tous ses autres tableaux en 1837.

Sainte Marie l'Égyptienne est souvent représentée presque nue, famélique, ses cheveux jouant le rôle de ses vêtements. Elle est fréquemment confondue avec Agnès et Marie Madeleine. L'attribut qui la distingue consiste en trois pains qu'elle tient à la main ou posés sur un rocher. Entourée d'un paysage âpre de roches, avec une unique percée de ciel en haut à gauche du tableau, vers là où le regard de Marie l'Égyptienne est tourné, « la sainte est représentée debout, décharnée, dans l'extase de la prière, les cheveux épars, le bras et l'épaule droits nus, le reste du corps couvert d'une étoffe de bure, les mains jointes ³ ». Le décor de la grotte où s'est retirée la sainte est seulement composé d'un rocher sur lequel sont posés un crâne et un morceau de pain. On note une nette différence entre la féminité de la jeune femme qui vécut de son corps et de

1. *Dictionnaire de la peinture espagnole et portugaise du Moyen Âge à nos jours* (sous la direction de Jean-Philippe BREUILLE), Paris, Larousse, 1989, p. 237-241.

2. Dossier d'œuvre Ribera, *Sainte Marie l'Égyptienne*, Montpellier, Archives du Musée Fabre.

3. André JOUBIN, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du Musée Fabre de la ville de Montpellier*, Paris, Blondel La Rougery, 1926.



Figure 3. — José de Ribera, *Sainte Marie l'Égyptienne* *, 1641.

Huile sur toile, 131 × 104 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

* Exp. : *Les chefs d'œuvre du Musée de Montpellier*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1939, n° 100 ; *Kunsthalle, Bern*, n° 79 ; *Trésors de la peinture espagnole. Églises et musées de France*, Paris, Musées des Arts Décoratifs, 1963, n° 71 ; *Le Nu*, Montpellier, Musée Fabre, 1978 ; *Vélasquez et la peinture espagnole*, Musée National de Tokyo, 1980 ; *Osaka Daimaru Art Museum*, 1981 ; *Pintura española del siglo XVII de los museos provinciales de Francia*, Madrid, Prado, 1981, n° 1 ; *Ribera*, Napoli, Museo di Capodimonte, 1992, n° 1.85° ; Madrid, Prado, 1992, n° 108° ; New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, n° 59 ; *L'ascèse et la gourmandise*, Vienne, Musée des Arts Décoratifs, 1996 ; Bologne, Pinacoteca Nazionale, 1998.

plaisirs et le parchemin désertique qu'est devenu son corps d'ancienne courtisane afin d'expier ses fautes. Sa peau dure et sèche, flétrie, ses mains abîmées, son visage cadavérique, répétition du crâne posé sur le rocher, symbolisent sa dégénérescence charnelle lente, avant de trouver le repos éternel au sein du Paradis des repentants, après des dizaines d'années de martyre pénitent et de privation physique pour laisser la priorité à la réflexion spirituelle, à la prépondérance de l'activité de l'esprit. Les rides de tout son corps traduisent l'intensité passionnelle de la dévotion dans cette chair suppliciée, sacrifiée. Cette entreprise d'autodestruction démontre la tension spirituelle de la sainte égyptienne, au-delà du désarroi physique et moral qu'elle tente de dépasser par la prière. Ce travail de mortification doit la mener dans les cieux les plus cléments de la repentance. Elle se fait ombre parmi les ombres du décor aride et des démons qu'elle souhaite faire fuir de son corps de pécheresse.

Dans cette version de Ribera de Marie l'Égyptienne, la sainte est vêtue du manteau que l'ermite Zosime lui offrit pour couvrir son corps après que ses habits furent trop abîmés pour la vêtir et que seuls restèrent ses cheveux pour la protéger. La flamme du regard de la repentante est intense, tourné dans son intégrité vers le Christ. Ce tableau est caractéristique des représentations extatiques du *xvii^e* siècle. La tête de mort sur le rocher à la gauche de la sainte symbolise la piété. Mais le crâne est également le reflet d'une certaine angoisse que les générations du Concile de Trente ressentirent, des méditations et des interrogations sur la mort¹. Ces pensées furent une réflexion sur la vie et la mort, surtout un travail à l'œuvre du salut humain, toujours dans une vision religieuse tridentine. Les pénitents furent beaucoup représentés (la Madeleine, le repentir de saint Pierre), l'extase fut promue comme une démonstration vertueuse d'amour. Les mystiques réalisaient le désir de l'époque de l'union avec Dieu, du rapprochement de la terre et du ciel.

1. Émile MÂLE, *op. cit.*, p. 144, 184, 187.

1.2 Milieu du XIX^e siècle : vente Sout, 1852

1.2.1 Vente Sout, 1852 : Sarabia, *La Vierge et l'Enfant Jésus* ; Zurbarán, *L'Ange Gabriel et Sainte Agathe*

Durant les guerres napoléoniennes, les Généraux d'Empire s'approprièrent de multiples œuvres dérobées dans les monastères et demeures aristocratiques. Le plus connu des pillards napoléoniens reste le général d'Empire de Napoléon I, Jean de Dieu de Sout (1769-1851), grand collectionneur de peinture, qui connut une illustre carrière militaire. Lorsqu'il quitta l'Espagne en 1812, il emmena avec lui toutes les œuvres de peinture qu'il avait sélectionnées pour redécorer sa demeure sévillane, le palais de l'ancien évêque. Malgré plusieurs décrets interdisant l'exportation d'œuvres d'art d'Espagne, le représentant du Maréchal, M. Barrillon, en obtint l'autorisation le 22 août 1810¹. Sout se retira quelques années plus tard dans son château de Soulberg, où il exposa les tableaux espagnols amassés lors de ses pillages de la Guerre d'Espagne.

La Vierge et l'Enfant de Sarabia, *Sainte Agathe* et *L'Ange Gabriel* de Zurbarán furent mis en réserve à l'Alcazar de Séville en 1810, à l'instar de centaines d'autres tableaux espagnols. Lorsqu'entre les 19 et 22 mai 1852 les collections du Maréchal Sout furent mises aux enchères, Jean-Pierre Collot, donateur et intermédiaire du Musée Fabre, acheta, grâce à une des rentes qu'il offrit au musée montpelliérain, trois toiles : une *Vierge et l'Enfant* et deux Zurbarán très connus, représentatifs de la piété espagnole, *L'Ange Gabriel et Sainte Agathe*.

Cette *Vierge* est attribuée à José de Sarabia (Séville, 1605 — Cordoue, 1669), peintre sévillan connu pour l'habileté de ses pastiches ; on possède néanmoins très peu d'informations sur le peintre². Assise contre une balustrade, la tête couronnée d'étoiles, la *Vierge* tient sur ses genoux l'Enfant qui regarde le ciel où s'agitent des ché-

1. Ignacio CANO RIVERO, « Seville's Artistic Heritage during the French Occupation » (trad. personnelle), in TINTEROW (G.), LACAMBRE (G.) et al., *Manet-Velázquez : The French Taste for Spanish Painting*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 93-113.

2. Service d'étude et de documentation du département des peintures espagnoles, Paris, Louvre, dossier Sarabia.



Figure 4. — José de Sarabia, *La Vierge et l'Enfant Jésus*.

Ni signé ni daté,
Huile sur toile, 148 × 106 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

rubins dans la lumière¹. Le regard tendre de Marie vers son fils rappelle une dimension plus humaine de la représentation de la Vierge à l'Enfant, moins statique et hermétique que durant le Moyen Âge. L'humanité de ces deux personnages bibliques est rappelée dans cette toile par la présence d'éléments comme la balustrade ou le berceau — symbole tendre de la condition de bébé de l'Enfant Jésus et rappel de la jeune maternité de la Vierge —, aux draps défaits.

La Vierge à l'Enfant représente un thème pictural type, celui de la dévotion mariale, l'exaltation de la Vierge Marie. Il existe plusieurs types de dévotions mariales occidentales : la Vierge protectrice, la Vierge à l'Enfant, la Vierge de douleur, ainsi que les types symbolisant les différentes périodes et événements de sa vie, de son Immaculée Conception à son Assomption au ciel : Visitation, Nativité, Annonciation, Purification. Dans le thème de la *Vierge à l'Enfant*, même type que la *Maestà* italienne, on rencontre plusieurs déclinaisons : la Vierge au lait, ou Vierge nourrice, est répandue, néanmoins, la Vierge entrônée portant l'Enfant Jésus (très diffusée depuis le iv^e siècle) est la plus représentée. Vierge Reine, elle symbolise sans doute l'Église. À partir du xiii^e siècle, se multiplient les versions plus tendres de la Vierge à l'Enfant d'où irradie une plus grande douceur maternelle que dans les représentations antérieures².

Durant la Contre-Réforme, les images mariales ou encore des martyrs furent un sujet de prédilection de l'Église catholique pour contrecarrer l'impiété du rejet du dogme de la Mère de Dieu immaculée et les remises en questions protestantes de la pureté virginale de Marie.

Après les peintures de mystiques, de scènes bibliques ou de personnages illustrés dans leur foi, les toiles que possède le Musée Fabre de Zurbarán présentent deux nouvelles représentations religieuses de sujets picturaux de la chrétienté : un ange et une martyre, peints seuls au centre de la composition.

Francisco de Zurbarán (province de Badajoz, 1598-Madrid, 1664), originaire d'Estrémadure, fut un des maîtres sévillans du réalisme ténébriste du Siècle d'Or contre-réformiste. Outre la représenta-

1. Dossier d'œuvre Sarabia, *Vierge à l'Enfant*, Montpellier, Archives du Musée Fabre.

2. DUCHET-SUCHAUX (G.) et PASTOUREAU (M.), *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, [1990] 1994, p. 234-237.



Figure 5. — Francisco de Zurbarán, *L'Ange Gabriel**, vers 1635-1638.

Ni signé ni daté,
Huile sur toile, 145 × 60 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

* Exp. : *Les Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier*, Paris, Orangerie, 1939, n° 104, p. 77 ; *Kunsthalle Bern*, 1939, n° 83 ; *Trésors de la peinture espagnole, églises et musées de France*, Paris, Louvre, Musée des Arts Décoratifs, 1963, n° 94 ; *Zurbarán*, Casón del Buen Retiro, 1964-1965, n° 85 ; *Velázquez et la peinture espagnole*, Musée National de Tokyo, 1980, n° 4 ; Madrid, Prado, 1981 ; *Zurbarán*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1987 ; Paris, Grand Palais, 1988, n° 15, p. 150-151, repr. p. 149 ; Madrid, Prado, 1987-1988 ; Séville, 1998, n° 30, p. 128, repr. coul. p. 129 ; Madrid-Bilbao, 2005, n° 9, p. 70, repr. coul. p. 71, p. 198.

tion de natures mortes et de portraits, il caractérisa son œuvre d'une simplicité rigoureuse, mais tendre, dans une approche de la figuration cléricale et spirituelle, affirmée par son art du détail et l'humilité avec laquelle il représenta des aspects du quotidien. Il sut dépeindre le réel et démontrer son savoir des conceptions théologiques de l'époque. Adeptes de l'exaltation de la théologie mariale, il peignit avec une certaine ardeur religieuse pour des couvents (Notre-Dame de la Merci, franciscains de Saint-Bonaventure et dominicains de Séville ; Chartreuse de Jerez ; Hiéronymites de Guadalupe, en Estrémadure), ainsi que pour la famille royale et des particuliers nobles. Le peintre abandonna ensuite ses influences ténébristes pour une touche légère sans clair-obscur, alliant dorénavant des couleurs moins contrastées et des ciels moins sombres. Le peintre décéda le 27 août 1664, à Madrid.

L'Ange Gabriel, jeune homme blond imberbe dont la grâce reflète la pureté divine dont il est le messager, est représenté de trois-quarts, dans une attitude de marche (vers la Vierge pour lui apprendre la naissance future de Jésus, ou vers le spectateur pour lui annoncer la Bonne Nouvelle). De sa main gauche s'élève l'insigne des hérauts, surmonté d'une croix nimbée avec les lettres AVM (*Ave Maria*). Les lettres AV de la salutation de Gabriel à Marie lors de l'Annonciation symbolisent *Ave*, tandis que le M est le monogramme de Marie¹. Ces initiales nous permettent de nous poser en effet la question : ce tableau serait-il une Annonciation ? Les yeux levés vers le ciel et la main droite tendue, « vêtu d'une robe rose, recouverte d'un surplis blanc, agrafé par des rosaces d'or² », l'ange s'avance sur un ciel gris nuageux, au devant d'un paysage sombre, rocheux, peu verdoyant, si ce n'est un feuillage doré. Ces caractéristiques forment une rupture avec la douceur et la lumière qui se dégagent du personnage angélique et des draperies qui le vêtent. L'aspect juvénile de l'ange pourrait être inspiré des enfants de chœur présents lors du *Corpus Christi* de Séville, habillés de longues tuniques ceinturées ; les saintes, telle *Sainte Agathe*, furent sans doute peintes elles aussi, selon María Luisa Caturla, d'après les modèles des cortèges de ces processions³.

1. Michel HILAIRE, « *L'Ange Gabriel* », in *Chefs d'œuvres du Musée Fabre de Montpellier*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2006, p. 28.

2. Dossier d'œuvre Zurbarán, *L'Ange Gabriel*, Montpellier, Archives du Musée Fabre.

3. *Ibid.*

Parée de ses attributs de messenger divin de l'Annonciation, cette représentation ne laisse pas d'interroger le monde de l'art sur sa symbolique première : se pourrait-il que ce tableau soit un morceau d'une Annonciation en diptyque disséminé ou un simple portrait de l'ange ? Dans le premier cas, le second panneau serait une Vierge recevant le message de l'Annonciation, comme l'a avancé André Joubin¹, hypothèse réfutée par Paul Guinard², l'attitude de l'ange ne correspondant pas, selon lui, à l'iconographie de l'Annonciation. Celui-ci pense que ce tableau proviendrait d'un ensemble de peintures réparties entre la National Gallery, la collection du roi de Roumanie et divers musées d'Amérique et qu'il ne serait pas une partie d'Annonciation, mais bien une figure à part entière, focalisée sur l'Ange seul, dont nous pouvons considérer d'autres exemples comme dans *l'Archange Saint Gabriel* de José Camarón Bononat (1731-1803), lui aussi un portrait simple de l'ange (fin XVIII^e siècle, huile sur toile, 54 × 43 cm, Valencia, Musée des Beaux Arts).

Messenger de Dieu dont le nom signifie « Force de Dieu », « Homme de Dieu » ou « Homme à qui Dieu fait confiance », cet ange d'un ordre supérieur est chargé de transmettre les messages liés à l'Incarnation ; il annonce à Zacharie la naissance de Jean-Baptiste et à Marie, à Nazareth, qu'elle va donner le jour à Jésus. Il est souvent représenté paré d'un lys ou d'un sceptre autour duquel s'enroule un phylactère portant l'inscription *Ave Maria*. Depuis le V^e siècle, l'archange est peint ailé, comme dans ce tableau de Zurbarán, et dès le XIV^e siècle, il arbore des traits féminins, qui font de son androgynie une de ses caractéristiques principales jusqu'au XVII^e siècle. On lui attribue un bâton de messenger, un lis (symbole de la pureté de la Vierge, en réponse aux protestants), ou un sceptre, et un phylactère à la phrase de salutation mariale *Ave maria gratia plena*³. Gabriel est un symbole d'annonciation de la délivrance de l'humanité qui sera sauvée de ses péchés grâce à l'arrivée prochaine du Messie rédempteur et miséricordieux. La dévotion aux anges fit partie des cultes nouveaux qui pussent exalter la foi des fidèles de la période post-tridentine. Michel, Gabriel, Raphaël, Barachiel, Jehudiel, Uriel et Sealtiel sont les sept archanges. Les trois premiers res-

1. André JOUBIN, *Memorandum*, Paris, 1929, p. 26.

2. Dossier d'œuvre Zurbarán, *L'Ange Gabriel*, Montpellier, Archives du Musée Fabre, lettre de P. Guinard, 28 mars 1950.

3. DUCHET-SUCHAUX (G.) et PASTOUREAU (M.), *op. cit.*, p. 167.

tèrent un objet de culte, tandis que les quatre autres, apocryphes, ne furent pas reconnus par l'Église¹.

De même que ces anges, les peintures de saints, figures de l'abnégation de sa vie au profit de la religion, connurent la valorisation tridentine. Les peintures religieuses de martyrs constituaient des représentations didactiques et exemplaires des préceptes et des vertus chrétiennes.

Sainte Agathe est une martyre chrétienne du iv^e siècle ; après avoir refusé les avances du consul de Sicile Quintien, elle fut torturée sur l'ordre de celui-ci, ses seins arrachés à la tenaille. Fêtée le 5 février, Agathe est la protectrice de la Sicile, de Catane, de Palerme et de l'île de Malte ; elle est la patronne des femmes atteintes d'un cancer de la poitrine et amputées d'un sein, des fondeurs de cloches, des bijoutiers, des nourrices (symbole de celle qui peut apporter la subsistance aux plus faibles et démunis). On la prie contre des catastrophes naturelles : les éruptions volcaniques, la foudre, les incendies et tremblements de terre. Elle est en général représentée avec ses seins coupés posés sur un plateau et des tenailles, quelquefois un bâtiment en flammes ; elle peut également porter la palme des martyres (elle est alors la figure de la vierge victorieuse), ou encore une torche, un bâton enflammé, ou son voile avec lequel elle essaie d'éteindre un feu, pour développer le thème de la sainte protectrice ignifuge. Ses reliques reposent dans une chapelle qui lui est dédiée dans la cathédrale de sa ville natale.

Sur un fond neutre noir, le jeu de clair-obscur détache, avec une diagonale lumineuse partant du haut à droite vers le centre, sainte Agathe qui se tient debout, légèrement penchée vers l'avant, et regarde le spectateur. Seuls les mains, le cou et le visage ressortent des amas de tissus dont elle est vêtue. Sa douceur est mise en contraste avec les étoffes imposantes et largement plissées qui inondent la toile et absorbent l'espace. Un collier de fines perles orne le cou d'Agathe, symbole sans doute d'une féminité bafouée — rappelée durement par le plateau qu'offre à notre regard la jeune femme avec le malheureux trophée de ses deux seins mutilés, l'offrande modeste et digne de sa féminité sanctifiée pour avoir été sacrifiée. On pourrait penser qu'elle nous présente sa poitrine déchiquetée sur ce plateau tout en la protégeant timidement et humble-

1. Émile MÂLE, *op. cit.*, p. 259-263.



Figure 6. — Francisco de Zurbarán, *Sainte Agathe* *, vers 1634.

Ni signé ni daté,
Huile sur toile, 129 × 61 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

* Exp. : Paris, 1939, n° 105, p. 78 ; *Trésors de la peinture espagnole, églises et musées de France*, Paris, Palais du Louvre, Musée des Arts Décoratifs, 1963 ; Madrid, Buen Retiro, 1964-1965 ; rétrospective *Zurbarán*, New York, Metropolitan Museum of Art — Paris, Grand Palais, 1987-1988, n° 11, p. 135-136, repr. coul. p. 137° ; Madrid, 1988, n° 15, p. 164-166, repr. coul. ; Séville, 1991-1992, n° 29, p. 88, repr. coul. p. 89 ; Séville, 1998, n° 30, p. 128, repr. coul. p. 129 ; Madrid-Bilbao 2005, n° 10, p. 72, repr. coul. p. 73, p. 198.

ment de la main droite, comme pour rappeler assez pudiquement le caractère généralement tabou de ces deux morceaux charnels estropiés. Outre sa grande tranquillité, la jeune femme semble exprimer un message de haute sainteté. Les yeux de la sainte directement tournés vers l'observateur du tableau, il s'agit d'un inter-regard qui permet la discussion de la figure peinte avec l'observateur de la toile. Cette représentation propose une intertextualité au message de cette œuvre : au-delà de la démonstration de sainteté martyrisée, se dégage la sérénité tout à fait exemplaire de la sainte, le moment éternel après le supplice des martyrs, celui où ne reste que le calme. Le regard de sainte Agathe n'exprime ni peur ni souffrance ; son martyre l'a délivrée et fait passer au-delà des préoccupations charnelles, dans une attitude emplie de grâce et de délicatesse. Peut-être peut-on y distinguer une fine touche de mélancolie pour avoir vu sa vie écourtée ou son amour pour sa foi malmené ; mais la richesse sage et dévote prime. Le poète Paul Valéry fut admiratif de cette œuvre, qu'il vit à ses vingt ans. Il écrivit *Sainte Alexandrine* en 1891¹ et prénomma sa fille Agathe.

En 1582, le cardinal Gabriel Paleotti recommanda vivement le culte de sept saintes martyres². À cause de la grande pudeur de l'époque, Agathe fut peu représentée au Siècle d'Or. Les Mercédaires et les Hospitaliers en demandèrent toutefois quelques reproductions, car Agathe symbolise les vertus indéniables du don de sa vie pour la défense de sa foi et de l'offrande de la subsistance aux plus faibles, en tant que patronne des nourrices. Pour les protestants, le culte aux saints était une superstition païenne, en réponse de quoi l'Église chercha à renouveler les images pieuses. Les Catacombes resurgirent tout à fait à propos à cette époque, dévoilant les dévots morts pour leur religion, regroupés dans ces cimetières d'anciens chrétiens persécutés. Les portraits de martyrs, « luttant sous nos yeux ; que nous voyions couler leur sang », illustrèrent l'abnégation de la vie des fidèles pour leur foi, « transfigurant la souffrance et la métamorphosant en allégresse³ », comme sainte Agathe.

1. Paul VALÉRY, *Sainte Alexandrine*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, [1957] 1960.

2. Michel HILAIRE, « *Sainte Agathe* », in *op. cit.*, p. 181-182 ; cardinal Gabriel Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582.

3. Émile MÂLE, *op. cit.*, p. 121 et 140.

2 Seconde partie du XIX^e siècle

2.1 Deuxième moitié du XIX^e siècle : envoi de l'État de la collection Campana, 1863 et legs Bruyas, 1876

2.1.1 Campana, envoi de l'État, 1863 : Sánchez Coello, *Portrait de jeune Prince*

Giovanni Pietro Campana di Cavelli (1808-1880), directeur du Mont de Piété de Rome accordant des prêts sur gage, fut un collectionneur de tableaux, d'objets d'art et de bijoux antiques, dès 1829. Accusé d'enrichissement personnel, il fut condamné en 1857 à vingt ans de prison, qu'il réalisa en exil. On mit ses collections en vente, rachetées par la France par les émissaires de Napoléon III, Léon Renier et Sébastien Cornu, puis redistribuées par l'État français entre différents musées¹. La toile arriva à Montpellier, mise en dépôt parmi d'autres objets (n° 604 du catalogue Cornu : École Espagnole, *Portrait de jeune inconnu du temps de Philippe II*²).

Ce portrait, ainsi que celui qui le suit, forment un autre type de peinture répandu. Sans lien avec les représentations religieuses — bien que certains portraits illustrassent la religiosité de leurs sujets —, ces compositions eurent pour motif la représentation pérenne des individus qui y furent dépeints. Décrite leur apparence et mises en relief leurs qualités, les sujets de ces œuvres visaient la démonstration de leurs caractères personnels innés et statut social.

Jeune garçon assumant les fonctions de chevalier d'un ordre religieux et militaire, le personnage posté de trois-quarts est vêtu d'un costume de soie brochée rouge, bleu et or, avec sur le cœur brodée la décoration espagnole en croix fleurdelisée rouge de l'Ordre de Calatrava³. Une fraise entoure son cou. Qui peut être ce jeune prince aux cheveux courts ? Le petit chevalier est enserré dans ces vêtements élaborés, au seuil d'une adolescence qu'il vit déjà dans la sévérité, paré d'une lourde et conséquente mission de milice

1. Archives municipales de Montpellier, fonds Instruction publique-Sciences, lettres et arts, dossier 2R3-2 — *Musée Fabre : dons, dépôts, envois de l'État*, lettre du préfet de l'Hérault au maire, 17 février 1863.

2. *Ibid.*, lettre du préfet de l'Hérault au maire, 17 février 1863, lettre du Ministère d'État aux Beaux-Arts.

3. Dossier d'œuvre Sánchez Coello, *Portrait d'un jeune prince*, Montpellier, Archives du Musée Fabre.



Figure 7. — Alonso Sánchez Coello (atelier de), *Portrait d'un jeune prince**.

Ni signé ni daté,
Huile sur toile, 53 × 41 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

* Le *Portrait d'un jeune prince* fut prêté à la Préfecture en 1941. Il fut installé dans l'appartement du Préfet Régional, puis retourna au musée en 1946.

monastique, à l'instar des chevaliers des Ordres d'Alcantara, de Santiago, des Templiers ou des Hospitaliers. On remarque des sortes de branches s'insérant dans le côté gauche du tableau : « c'est peut-être pour ne pas l'incarcérer davantage dans un cadre trop lourd et fermé, qu'explose autour de lui cette ramification d'entrelacs sauvages¹. » Or l'allègement des vernis effectué cet hiver a dévoilé, sur les limites du tableau, le bord d'une manche à droite et un drapé sur la gauche, et non pas des branchages. Ce tableau pourrait ainsi être un morceau d'une toile plus grande, d'une composition de groupe.

Après une adolescence passée au Portugal, Alonso Sánchez Coello (Benifayo, province de Valence, 1531-Madrid, 1590) étudia en Flandres vers la moitié du xvi^e siècle, sous la direction du peintre hollandais Antonio Moro, dont il acquit les influences froides et distantes, une application dans les détails des traits des visages et des costumes, sur un fond peu accessoirisé. Mêlant à cette influence celle de Titien (Venise, v. 1488-1576), il devint portraitiste royal de Philippe II. Également peintre de scènes religieuses, il fonda en outre un art du portrait de Cour, qui se développerait dans l'Europe, conventionnel, mais sachant fixer l'humanité cachée sous les apparences de Cour.

Au dos de la toile apparaît l'inscription : « Portrait d'un enfant par Pantoja rapporté d'Espagne en novembre 1819 ». Auparavant attribuée à un anonyme de l'Ecole romane du xvi^e siècle, puis à l'École italienne avec Christofano Allori (Florence, 1577-1621), cette œuvre reçut ensuite l'attribution au peintre de Philippe II, Juan « Pantoja » de la Cruz (Valladolid, 1551-Madrid, 1610). Durant le colloque de Fuensalida de 1981, Pérez Sánchez attribua ce portrait à Sánchez Coello. Il s'agit sans doute d'un travail de l'atelier du peintre, si l'on en considère la touche sèche et mécanique.

Les portraits et les natures mortes furent, ainsi que les thèmes de mythologie, les peintures non religieuses qui eurent cours de tous temps.

2.1.2 Legs Bruyas, 1876 : Antolínez, *Portrait d'homme* ; Espínós, *Guirlande de fleurs*

À la vente de la collection Soult de 1852, le *Portrait d'homme* et *Guirlande de fleurs* furent achetés par un collectionneur, Paul Per-

1. *Ibid.*, Xavier DEJEAN.

rier. Le mécène et collectionneur d'œuvres françaises du ^{xix}^e siècle — dont certaines de ses amis Delacroix et Courbet —, Alfred Bruyas (1821-1877), les lui racheta, en 1860, puis les légua au musée en 1876¹.

Le montpelliérain Alfred Bruyas fut un amateur de peinture à partir des années 1840, lorsqu'il suivit une formation dans l'atelier du conservateur du Musée Fabre et professeur des Beaux-Arts de Montpellier, Charles Matet. Il commença, dès ses séjours italiens de 1846 et 1848 et parisiens en 1849 et 1856 — malgré l'incompréhension de ses proches quant à ses dépenses d'argent dans des achats d'œuvres d'art —, la composition de sa collection artistique. Il fit la connaissance des peintres Delacroix et Courbet à partir de 1853. Il offrit une partie de sa collection au musée de Montpellier en 1868 ; « le 27 octobre, le conseil municipal acceptait la donation et le nommait Conservateur de la galerie qui allait porter son nom² ». Après avoir été nommé Chevalier de la Légion d'Honneur en 1876, il éten-dit et acheva son don par le legs testamentaire, le 20 novembre de la même année, de la totalité de ce qui restait de sa collection à sa mort, le 1^{er} janvier 1877.

José Antolínez y Sarabia (Madrid 1635-1675) fut le disciple de Francisco Rizzi (Bologna, 1614-Madrid, 1685), puis un peintre très prisé de la peinture baroque madrilène sous le règne de Charles II. Il fut influencé par l'École d'Anvers avec Rubens et par les maîtres vénitiens comme Titien et Véronèse, dont il eut l'occasion d'étudier les œuvres dans les collections royales, ainsi que dans celles de son protecteur, l'Amiral de Castille. Il choisit généralement pour ses compositions des tons pâles qui procurèrent à ses toiles une note de finesse et de légèreté. Antolínez est reconnu pour être un peintre religieux dont le thème de prédilection est l'*Immaculée Conception*, distinguant les unes des autres par leurs bijoux et parures vestimentaires riches (1658, Madrid, Prado ; 1666, Madrid, Musée Lázaro Galdiano ; 1668, Munich, Alte Pinacothek), dont le pinceau souple fait ressortir une gamme de coloris froids, dorés ou argentés, concurrençant sur ce sujet Murillo à Séville³. Il fut l'auteur de tableaux de thème mythologique, de scènes de genre et de thème

1. Martin SORIA, *José Antolínez. Retrato y otras obras*, Archivo español de Arte, t. XXIX, n° 113, 1956, note n° 2, p. 1.

2. Brochure de présentation *Le Musée Fabre et son pavillon*, Ville de Montpellier.

3. Diego ÁNGULO IÑIGUEZ, *José Antolínez*, Madrid, 1957, p. 29, planche 36.



Figure 8. — José Antolínez y Sarabia, *Portrait d'homme* *.

Ni signé ni daté,
Huile sur toile, 59 × 48 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

* Exp. : *Trésors de la peinture espagnole. Églises et musées de France*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1963 (2^e éd.) ; *Pintura española del siglo XVII de los museos provinciales de Francia*, Madrid, Prado, 1981 ; *Obras Maestras de los pintores de los museos de Francia*, Mexico, Museo de San Carlos, 1994 ; *Luci del Secolo d'Oro Spagnolo*, Bologne, Pinacoteca Nazionale, 1998, n° 62, p. 237° ; Paris, Union Latine, 1998.

populaire, social, telles le *Marchand de tableaux* (Munich, Alte Pinakothek), qui démontrent l'influence de Velázquez dans la représentation atmosphérique, l'étude de la perspective aérienne et le réalisme qui remplit la toile. De plus, excellent portraitiste, il représenta les deux *Fillettes* qui se trouvent au Prado ou *La Famille de l'Ambassadeur Lerche* (1662, Copenhague, Statens Museum for Kunst). Personnage au caractère fort, arrogant, et dont l'honneur était une valeur essentielle, il mourut lors d'un duel, le 30 mai 1675, à quarante ans. Est-ce cette personne qui est représentée sur le *Portrait d'homme* du Musée Fabre ?

Sur fond neutre vert-marron, de trois-quarts, se détache le buste aux vêtements foncés d'un homme à la mine sérieuse, typé espagnol, à la peau bronzée, aux cheveux et yeux bruns. Un anneau est accroché à son oreille droite. Sa longue chevelure noire coule sur le manteau foncé qui recouvre ses épaules, surmonté d'une collette blanche. Le bas de son visage est recouvert d'une moustache et d'une petite barbe sur le menton. Nous constatons, comme l'a montré Martin Soria, une évidente ressemblance entre ce *Portrait d'homme* et celui du portrait de groupe de l'Ambassadeur Lerche. Il demeure tout de même une inadéquation dans la manière de peindre d'Antolínez entre ses tableaux comme les *Immaculées* et ce *Portrait d'homme*. Sa touche de pinceau se rapproche généralement plus de celle du Titien, mais diffère ici de celle retrouvée dans le *Portrait d'homme*, plus lourde en général, si l'on considère l'œuvre globale du peintre madrilène. Selon le dossier d'œuvre du Musée Fabre, la touche de pinceau est un peu molle, « plus près de l'onctuosité sensuelle et un peu lourde des suiveurs de Murillo que d'Antolínez, qui peint plutôt dense et sobre ¹ ».

Ce tableau a connu plusieurs attributions et retours d'interprétation : après l'avoir placé sous l'étiquette École Espagnole du XVII^e siècle et parfois à Murillo, il a d'abord été attribué à Velázquez, puis à Sebastián Gómez, le *Mulâtre de Murillo*, tel qu'il a été annoncé dans la vente Soult de 1852 (en général, les attributions faites pour la vente Soult sont apparues argumentées, voire justes ²). La dernière attribution en date est de Martin Soria, ayant

1. Dossier d'œuvre Antolínez, *Portrait d'homme*, Montpellier, Archives du Musée Fabre.

2. Exp. : *Trésors de la peinture espagnole. Églises et musées de France*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1963 (2^e éd.).

constaté la troublante similitude entre cet homme, que l'on pourrait en effet également identifier à un mulâtre à cause de son hâle, et l'un des personnages d'un portrait collectif de la famille de l'Ambassadeur danois Cornelius Lerche (présent à Madrid entre 1650 et 1653 et de nouveau de 1658 à 1662), conservé au Musée de Copenhague, peint par José Antolínez, où le même homme brun, à l'anneau d'or qui orne son oreille droite, se détache du groupe, avec un mouvement de la main droite tendue vers le spectateur et le regard et la posture traditionnelle des autoportraits¹. Ainsi, cette ressemblance ne laisse pas d'interloquer le monde de l'art : pourrait-il s'agir, dans les deux œuvres, du même peintre s'étant lui-même représenté en autoportrait et au sein de la composition du portrait de groupe, comme l'a fait Velázquez dans ses *Ménines*, ou se pourrait-il que le tableau du Musée Fabre soit un portrait d'Antolínez exécuté par un autre peintre ?

Après les deux portraits du *Jeune Prince* et d'Antolínez que le Musée Fabre possède, un autre genre de peinture ressort de la collection montpelliéraine. Ces représentations sont deux natures mortes, un *florero* et un *bodegón*, néanmoins la première ne se sépare pas de la dimension religieuse classique, inhérente à cette époque, à laquelle elle continue d'appartenir.

Le XVII^e siècle est la période de développement européen du style de *bodegón y floreros* (Flandres, Hollande, Italie, Espagne, France, Allemagne²). Le *bodegón* correspond de nos jours à la nature morte. En peinture, il s'agissait de tableaux représentant de la nourriture et des boissons, des outils de cuisine, des plats et couverts, les éléments que l'on conservait dans les caves, les *bodegas*. Francisco Pacheco utilisait des termes précis pour distinguer les genres particuliers et descriptifs des « *pintura de flores, pintura de frutas, pescaderías, aves muertas y cosas de caza* », identifiant le *bodegón* aux portraits d'après nature³. Par la suite, on employa le terme *bodegón* pour toute peinture de nourriture, d'animaux morts et d'ustensiles culinaires, incluant les représentations florales et fruitières. Par la suite, on employa le terme *bodegón* pour toute peinture de nourri-

1. Martin SORIA, *op. cit.*, p. 1.

2. Ingvar BERGSTRÖM, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, Insula, 1970, p. 13.

3. Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura*, livre 3, [1649] Madrid, Cátedra, édition critique de Bassegoda i Hugas, 1990.



Figure 9. — Benito Espinós, *Guirlande de fleurs*.

Ni signé ni daté,
Huile sur toile, 104 × 83 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

ture, d'animaux morts et d'ustensiles culinaires, incluant les représentations florales et fruitières.

Cette guirlande de fleurs ovale possède en son centre sombre l'ouverture d'une porte de la ville de Valence vers laquelle se dirigent un cavalier, des bergers et leurs troupeaux. Cette fente lumineuse n'accueillerait que les élus, ce en quoi cette toile est également une peinture à message religieux. Valence en devient la figuration terrestre du Paradis, que ces élus valenciens, les troupeaux chrétiens confiants, dociles et fidèles, s'empressent de rejoindre, pour se lover en son sein divin et maternel. Ce mélange de divinité et de maternité peut alors être interprétée comme une représentation mariale. Thème courant dans la peinture nordique, cette guirlande compose une ronde dont les limites seraient celle des vertus à suivre pour accéder à l'éternité, les contours d'un univers, d'une galaxie, le Paradis atteint dès lors que l'on a suivi les préceptes religieux au long de sa vie. C'est aussi un cocon maternel et spirituel, le ventre du monde qui donne la vie et l'accueille à nouveau lorsque celle-ci faiblit. Ou bien est-ce simplement le pourtour de l'endroit où l'on peut s'épanouir physiquement et spirituellement, dans cette rue espagnole, au-delà de ce porche, au sein des fortifications de Valence.

Pérez Sánchez confirma Espinós comme l'auteur de cette toile¹. Benito Espinós dirigea l'Académie Royale de San Carlos à Valence. Il reçut sa formation artistique de son propre père peintre et graveur, José Espinós (1721-1784), et se spécialisa dans la décoration florale et ornementale de soie tissée. Après avoir travaillé dans la *Sala de Flores y Ornatos*, annexe de la fabrique de soie, il fut directeur de l'*Escuela de Flores y Ornatos* des Beaux-Arts de Valence, de 1784 à 1815. Le peintre travailla beaucoup pour Charles IV. Neuf de ses tableaux floraux sont conservés au Prado, les autres à Valence et à l'Escorial, tous avec un schéma de composition presque identique².

Le style du *florero* a pour trait commun avec celui du *frutero* qu'ils ne connurent pas immédiatement une appartenance officielle aux *bodegones*. Les compositions florales et fruitières décrivent également des récipients, ustensiles de cuisine, des aliments ou des

1. Dossier d'œuvre Espinós, *Guirlande de fleurs*, Montpellier, Archives du Musée Fabre ; colloque de Fuensalida, 1981.

2. *Dictionnaire de la peinture espagnole...*, Jean-Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1989, p. 96-97.

fleurs, tout élément de la nature, comme il est coutume de représenter dans les natures mortes. Les tableaux fruitiers de Luis Menéndez, voulant représenter avec réalisme un échantillonnage de tous les comestibles espagnols, font partie du genre du *bodegón* ; *Fruits d'Espagne* de Menéndez en est un exemple.

2.2 *Fin du XIX^e siècle : legs Bouisson-Bertrand, 1895 et Puech-Cazelles, 1899*

2.2.1 *Legs Bouisson-Bertrand, 1895 : Menéndez, Fruits d'Espagne ; Anonyme, Apollon écorchant Marsyas*

Le général Jean-Baptiste Solignac (1773-1850), un des généraux de Napoléon qui combattit en Italie et dans le centre de la France, ramena ce tableau d'Espagne, sous le Premier Empire. Le médecin montpelliérain Bouisson-Bertrand effectua l'acquisition seconde de cette œuvre en 1895, avant de l'offrir au musée des Montpellier.

Luis Meléndez (Naples, 1716-Madrid, 1780), surnommé Menéndez, d'origine espagnole et né en Italie, passa la plupart de sa vie en Espagne. Il entreprit sa formation artistique à Madrid, auprès de son père, en tant que peintre de miniatures pour des bijoux, en même temps qu'il fut disciple du peintre Louis-Michel Van Loo, entre 1738 et 1744, ce qui lui permit de se former à la pratique du portrait. Il suivit l'Assemblée préparatoire pour l'Académie de San Fernando dont il fut renvoyé en 1748, à la suite des critiques que son père formula sur l'institution¹. Il fit un séjour à Rome et à Naples, avant de se spécialiser dans le genre de la nature morte à son retour en Espagne en 1753, dont la qualité atteignit le statut de ce qu'il décrivit en 1772 comme « un divertissant cabinet avec toutes les espèces de comestibles produits par le climat espagnol² ». Meléndez représenta dans ses *bodegones* une collection de plats et cruches, de nourritures, fruits et légumes, poissons et gibiers, posés sur une table, adossés à des fonds neutres. Meléndez tenta en 1760 et 1772, en vain, d'obtenir la place de Peintre du Roi³. Enfin, après

1. Pascal TORRES GUARDIOLA, *La peinture en Espagne du XV^e au XX^e siècle*, Paris, PUF, 1999, p. 98.

2. *Dictionnaire de la peinture espagnole...*, Jean-Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1989, p. 190.

3. *Ibid.*



Figure 10. — Luis Meléndez (attribué à), *Fruits d'Espagne* *.

Ni signé ni daté,
Huile sur toile, 75 × 61 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

* Exp. : *Brillat-Savarin, 1755-1826, Art et Gastronomie*, Brou, Musée de l'Ain, Salle Capitulaire, 1955, n° XXVII 2 (Cat. p. 29) ; *L'art et la table*, Macon, Musée de l'Hôtel de Ville, 1956, n° 17.

les diverses contrariétés que connut sa vie, il mourut dans la pauvreté en 1780.

Dans ce tableau, une lumière baigne les objets dont la matière picturale fut peinte si finement que l'artiste réussit à produire un effet de clarté resplendissante, lisse, sans aspérité¹. Ces *Fruits d'Espagne* de Meléndez sont posés sur une table de pierre, ainsi que, derrière, dans un compotier sur pied. Des raisins blancs « doigts de filles », des pastèques, des grenades, des figues, des arbrouses et des pêches se détachent sur un fond composé d'un ciel sombre et nuageux, nocturne ou de tombée de la nuit. On peut apercevoir des montagnes en bas à droite du tableau, comme seul paysage sur le ciel obscur, qui se fait légèrement plus clair, d'un ocre crépusculaire, derrière les montagnes, tel qu'à l'heure d'un coucher de soleil.

Ce tableau, peut-être espagnol ou encore italien, possède l'attribution incertaine à Meléndez. Au colloque de Fuensalida de 1981, Pérez Sánchez avoua ne pas penser à Meléndez, mais à un peintre napolitain. En effet, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, beaucoup de natures mortes étaient réalisées par des Napolitains, qui les envoyaient en Espagne depuis le vice-royaume².

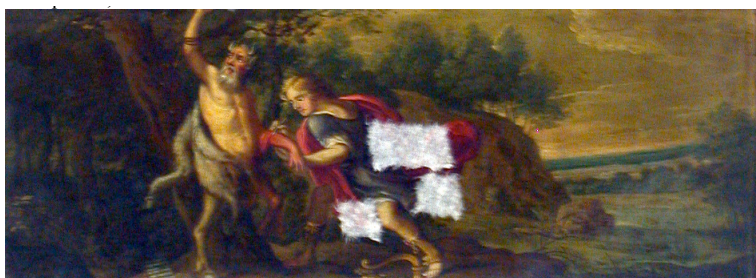


Figure 11. — Anonyme, *Apollon écorchant Marsyas*.

École de Séville, XVI^e siècle,
Ni signé ni daté,
Huile sur cuivre, 11 × 28 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

1. Ingvar BERGSTRÖM, *op. cit.*, p. 82.

2. Véronique GÉRARD-POWELL, *L'art espagnol*, Paris, Flammarion, 2001, p. 202.

Le seul tableau de thème mythologique que possède le Musée Fabre de Montpellier est une représentation de la légende qui regroupe les personnages du dieu grec Apollon et du satyre Marsyas, qui fut mené à la mort par écorchement à la suite d'un duel musical. Le silène Marsyas trouva dans des bois une double flûte et se mit à en jouer, complimenté par tous de surpasser en la matière la dextérité d'Apollon. Fâché, ce dernier lança le défi au satyre de jouer à nouveau mieux que lui de cet instrument, le perdant devant se laisser châtier au gré du gagnant. Aucun des deux concurrents ne réussit à surpasser l'autre. Apollon défia alors Marsyas de jouer la même mélodie, la flûte à l'envers et en chantant en même temps. Le satyre ne réussit pas cette ultime prouesse. Apollon décida alors de suspendre Marsyas à un pin et de l'écorcher vif¹.

Au sein d'un paysage champêtre de rochers et d'arbres, Apollon défait Marsyas de sa peau à partir du bras ; son bras gauche est rougi, tandis que bras droit reste lié à une branche. La lyre qui repose aux pieds d'Apollon symbolise le défi musical qui amena le satyre à son châtiment représenté dans cette scène dramatique où le divin punie le terrestre de son arrogance. Marsyas, apeuré, jette un regard vers le lien de corde qui l'entrave à un arbre. Sa peau de bête arrachée pend de son corps, au pied duquel se trouve la flûte du duel. Les couleurs vives et tourmentées du paysage mettent au premier plan les deux adversaires, ressortant de l'obscurité des bois et mis en relief par la lumière et les tons colorés de leurs peaux et vêtements.

Marsyas est un satyre — divinité champêtre à corps humain, à cornes et parfois à pieds de bouc, dans la mythologie grecque —, ou silène. Le dieu Silène, fréquemment représenté buvant tant de vin qu'il a du mal à tenir assis sur l'âne qui le mène, possédait une grande sagesse cachée, qu'il ne révélait que sous la contrainte. Par antonomase, un silène est le nom du dieu étendu aux satyres, lâches et peu scrupuleux, ils affectionnent le vin, l'amour, malgré une apparence laide et peu docte.

Les œuvres de thème mythologique et les corps humains dénudés furent souvent représentés à la Renaissance, où la volonté de peindre le beau l'emportait sur celle de symboliser le raisonnable et où la réflexion philosophique contemplait l'homme au sein de l'uni-

1. www.culture.gouv.fr/documentation/ccmf/fr/decouvrir/expositions/ovide/ovide_index.htm#marsyas, consulté le 25 avril 2006.

vers. Cependant, lorsque les préceptes tridentins furent diffusés, le retour à des thèmes religieux, pudiques et stricts, fut plus approprié.

2.2.2 Legs Puech-Cazelles, 1899 : Murillo, *La Madeleine*

La *Madeleine* est un thème récurrent de dévotion chrétienne, à l'instar de l'extatique Marie l'Égyptienne ou des Assomptions, exaltations mariales et autres sanctifications. Toujours dans l'optique d'élever la foi chrétienne à son apogée et d'illustrer les vertus catholiques exemplaires, afin de mouvoir les foules dans une vague dévote, des peintures de saints, apôtres ou mystiques furent produites durant l'époque post-tridentine.

Cette Madeleine fut acquise grâce au legs, en 1899, du médecin-major de première classe retraité et officier de la Légion d'Honneur, Félix-Fortuné-Jean Puech, dit Puech-Cazelles. Cette toile fut attribuée à Murillo. Néanmoins, le tableau n'est pas forcément de ce peintre sévillan, il pourrait avoir été peint par un artiste dont le style se rapprocherait du sien.

Bartolomé Estaban Murillo (Séville, 1618-1682) naquit à Séville dans une famille assez modeste. Il fut formé durant cinq ans dans l'atelier de Juan del Castillo (Séville, v. 1590-Cadix, v. 1658), peintre aux influences italiennes. À travers une importante production religieuse, séries monastiques, portraits, scènes de genre avec des enfants, décrivant avec tendresse mais réalisme l'existence des jeunes *pícaros*, Murillo s'imposa comme un peintre indispensable du Siècle d'Or. Dans ses portraits, il mit en valeur, en plus austère et avec un coloris plus sévèrement contrasté, l'influence flamande et l'élégance raffinée du maître anversois Van Dyck — dont il apprit la technique avec un de ses élèves, Pedro de Moya¹. Sont également visibles dans l'œuvre de Murillo les influences de Zurbarán et des vénitiens étudiés dans les collections royales de Madrid, en 1658. Il manipula les effets lumineux de transparence, de contre-jour et de graduation lumineuse. Son travail attira l'attention de Charles II, auquel le peintre doux et humble déclina l'invitation à la Cour. De retour à Séville, il reçut de nombreuses commandes et vécut dans

1. *Dictionnaire de la peinture espagnole...*, Jean-Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1989, p. 202-205.

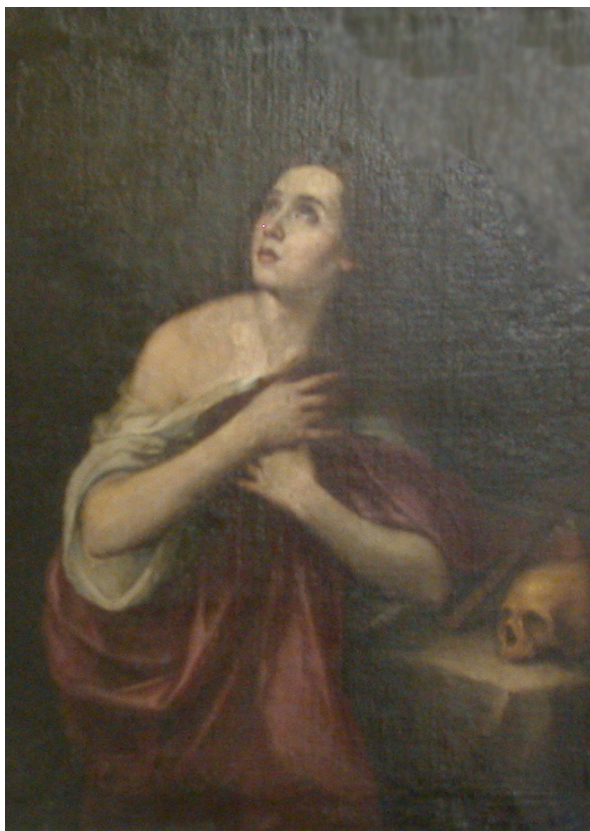


Figure 12. — Bartolomé Estebán Murillo (genre de), *La Madeleine* *, 1670.

Ni signé ni daté,
Huile sur toile, 114 × 84 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

* Exp. : *Murillo*, Madrid, Musée du Prado ; Londres, Royal Academy, 1981.

une situation économique confortable, gérant son atelier et l'Académie de Dessin qu'il créa en 1660 avec Francisco Herrera le Jeune (Séville, 1627-Madrid, 1685). Trois ans plus tard, il en abandonna la présidence au profit du peintre sévillan Juan de Valdés Leal (1622-1690). Débute alors la période la plus prospère de la vie de Murillo, en 1665. Cependant, il décéda le 3 avril 1682 des suites d'une chute alors qu'il peignait un retable pour les Capucins de Cadix.

Recouvrant l'histoire de trois femmes (la pécheresse anonyme qui oignit les pieds de Jésus chez Simon le Pharisien ; Marie de Béthanie, sœur de Marthe, dont le Christ ressuscita le frère, Lazare ; Marie de Magdala que Jésus guérit de ses démons¹), Marie Madeleine suivit Jésus jusqu'à sa mise au tombeau. C'est à elle qu'il repartut en premier après sa Résurrection, dans un jardin (*Noli me tangere* : elle veut le toucher, mais il le lui interdit). On rajouta parfois à ce trio la figure de Marie l'Égyptienne. Patronne des prostituées (pour avoir péché dans son corps), des jardiniers (première réapparition dans un jardin du Christ ressuscité), des parfumeurs et des coiffeurs (pour le vase à parfums utilisé chez Simon le Pharisien), les attributs de la Madeleine sont le vase à parfums, un miroir de courtisane, une tête de mort et la couronne d'épines. Ses sept ravissements par jour au ciel (des anges l'emmènent entendre les chœurs célestes au Paradis) et sa dernière communion furent souvent représentés. Elle est l'exemple du repentir. Avant sa période de pénitence dans la grotte de la Sainte Baume, on la représente sous les traits d'une courtisane séduisante, alors qu'ensuite on figure sa beauté qui s'évanouit peu à peu, elle pleure dans le lieu où elle s'est retirée pour méditer, vivant misérablement. Elle se rapproche de Marie l'Égyptienne, du modèle de réflexion pénitente élaboré pour chaque chrétien.

De trois-quarts, la Madeleine regarde en haut à gauche de la composition, en extase, avec des yeux desquels transparait une foi implorante. Elle semble en contemplation devant le ciel. En bas à droite, un crâne et un crucifix reposent sur une pierre. La tête de mort est un symbole de prière et de réflexion sur la mort et la nécessité d'œuvrer sur terre pour le salut au ciel². À l'instar de Marie l'Égyptienne, la Madeleine porte ses longs cheveux dénoués. De vieux vêtements rabattus sur sa poitrine par ses mains croisées,

1. DUCHET-SUCHAUX (G.) et PASTOUREAU (M.), *op. cit.*, p. 238-239.

2. Émile MÂLE, *op. cit.*, p. 187.

elle est l'image extatique de la pénitente qui se retire du monde pour prier Dieu. La Contre-Réforme encouragea la diffusion des personifications de vertus catholiques, comme Marie l'Égyptienne ou sainte Agathe.

3 Œuvre inclassée

3.1 Anonyme jamais catalogué — acquisition inconnue

La dimension christique forma une grande partie de l'œuvre tridentine. Des Adorations de Mages, Cènes ou Voiles de Véronique, aux Crucifixions, Mises au tombeau ou *Noli me tangere*, les représentations de la vie, de la Passion et de la mort du Christ furent nombreuses.

Nous ne possédons aucune information concernant l'acquisition de ce tableau, jamais catalogué avant sa découverte en 1943, par le conservateur Jean Claparède, dans les réserves du musée, et n'apparaissant pas non plus sur les catalogues comme celui d'André Joubin¹. Autant que son acquisition, l'attribution de cette *Mise au Tombeau* reste incertaine, ce qui lui vaut d'être placée dans la catégorie « anonyme ». Oscillant entre l'École de Fontainebleau, l'entourage de Luis de Morales (selon l'avis réservé d'un spécialiste barcelonais, 1949), ou encore d'une œuvre de la Renaissance languedocienne (Jean Claparède, 1950), une attribution à un auteur précis n'a pu être déterminée. Paul Guinard avait également pensé à l'œuvre d'un peintre tolédan, élève du Greco, Luis Tristán (1586-1640). L'hésitation résida surtout en une classification entre École française de la fin du xvi^e siècle (comme arrêté en 1950) et École espagnole fin xvi^e siècle.

Après la Crucifixion, le Christ mort fut retiré de la croix et placé dans les bras maternels de la Vierge douloureuse, entourée de Marie Madeleine, saint Jean, puis Joseph d'Arimathie, (ancien membre du Conseil délibératif pour juger Jésus), Nicodème (disciple de Jésus qu'il plaça dans le tombeau avec l'aide de Joseph d'Arimathie) et des soldats romains. Embaumé et inhumé dans une grotte fermée par une pierre ronde, le Christ fut enroulé dans un linceul ou des bandelettes. On ne trouve des représentations occi-

1. André JOUBIN, *Catalogues des peintures...*, Paris, Blondel La Rougery, 1926.



Figure 13. — Anonyme, *Mise au tombeau* *.

École française ou École espagnole, fin du xvi^e siècle,
Ni signé ni daté,
Huile sur bois, 54 × 43,3 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

* Catalogué *Christ au Tombeau*, en 1947, dans le dossier d'œuvre Anonyme, *Mise au Tombeau*, Montpellier, Archives du Musée Fabre.

dentales de ces scènes qu'à partir du x^e siècle¹. Dans cette *Mise au tombeau*, le Christ mort, d'un blanc cadavérique, est entouré de la Vierge, à droite, et d'un ange aux ailes rouges qui le soutient, à gauche du tableau. Les personnages ne sont pas représentés en pied, mais coupés au niveau du bassin. L'ange est vêtu de tissus verts et rouges, resserrés à la taille par une ceinture jaune. Il tient dans sa main le linceul blanc qui recouvrira le cadavre de Jésus une fois inhumé. La Vierge douloureuse est voilée de blanc et d'ocre, habillée du blanc immaculé, du bleu royal marial et du rouge symbole du sang du Christ versé pour la rédemption des hommes². Des rochers sont visibles, au loin, derrière Marie, symbolisant la grotte où le corps du Christ fut enterré. Retenu sous les bras par l'ange, le Christ d'un blanc livide est glissé dans sa tombe de pierre. C'est l'ange qui exécute le mouvement de porter le Christ dans son sarcophage, action accomplie normalement par Joseph d'Arimathie et Nicodème. Il s'agit d'une mise au tombeau à la fois matérielle et spirituelle, aux couleurs vives superbes, avec l'unique présence terrestre de Marie, mère pleurante qui suivit son fils jusqu'au bout de sa Passion, jusque dans ce qui aurait dû être son ultime demeure.

Les couleurs éclatantes et les formes des trois protagonistes de cette scène silencieuse et méditative de la Mise au tombeau ne cessent de rappeler les corps allongés du peintre maniériste Luis de Morales (Badajoz, v. 1520-1586). Le maniérisme, aussi nommé Renaissance tardive, est un courant pictural développé au xvi^e siècle en parallèle de la Renaissance. Il définit la touche caractéristique d'un peintre, sa *manière* particulière de peindre, en réaction au mouvement de la Renaissance empreint de perfection dans la représentation du corps et de la perspective. Les maniéristes voulurent rompre avec ces proportions normatisées afin de découvrir une émotion nouvelle, au sein de représentations sombres, à la luminosité presque lunaire, aux corps déformés et aux visages exprimant des sentiments profonds³. Morales usa de contrastes surprenants entre l'obscurité et la lumière. Élève du flamand Kampeneer à Séville, Morales voyagea au Portugal et en Italie, où il reçut les

1. DUCHET-SUCHAUX (G.) et PASTOUREAU (M.), *op. cit.*, p. 248-249.

2. Dossier d'œuvre Anonyme, *Mise au tombeau*, Montpellier, Archives du Musée Fabre.

3. *Dictionnaire de la peinture espagnole...*, Jean-Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1989, p. 200.

influences de Vinci, Bellini et Raphaël. Ses tableaux dévoilent une émotion dramatique. Ses figures aux formes étendues s'allongent, sur des fonds sombres avec peu de paysages, comme des flammes qui tendent vers le ciel, à la manière également du Greco. Il fut surnommé « El Divino » pour son intensité de dévotion dans sa foi religieuse et sa démonstration dans ses œuvres picturales.

L'étape de mise au tombeau du corps de Jésus, après celle de la descente de croix, est suivie par plusieurs personnages (les saintes femmes, saint Jean, les disciples Nicodème et Joseph d'Arimathie, ainsi que des soldats romains) ; or, dans ce tableau, seule Marie est figurée. Ici est mis en relief un aspect tragique, mais adouci par la présence de Marie, divine et terrestre à la fois. Représentés sur un même niveau de transcendance, ces trois personnages sont seuls, sans autre décor ni présence qu'eux-mêmes. Seuls les rochers et le sarcophage rappellent la matérialité de la scène, presque transcendante, paraissant plus divine que terrestre. Ce pourrait être une mise au tombeau spirituelle, immatérielle, seulement animée par Marie, l'ange venu apporter un message à la mère et à son fils (celui d'une résurrection prochaine ?). Il s'agit, en réalité, d'une tradition chrétienne, bien que non écrite dans les Évangiles, d'accorder à Marie la première réapparition du Christ après sa mort, avant qu'il ressuscite, dans une pensée charitable envers celle qui souffrit sans doute le plus de la mort violente du Fils de Dieu, son propre fils¹. Quant à justifier la présence de l'ange dans cette scène qui se voudrait un tête-à-tête mère-fils, l'explication réside dans d'autres exemples de tableaux de ce genre qui intègrent des figures d'anges autour du cadavre de Jésus-Christ. Ainsi, un tableau de Simon Vouet (1590-1649), conservé au Louvre, représente le Christ porté par deux anges, accompagnés des saintes femmes. Ces anges sont « les esprits du ciel qui forment le cortège du Fils de Dieu² », ils montrent le moment où le ciel pleure lui-même la mort de son fils, en le contemplant au bord de sa tombe ou étendu à même le sol.

Avec cette œuvre de piété christique, se clôt l'inventaire des tableaux espagnols des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles du Musée Fabre de Montpellier. Ce catalogue regroupe des exemples des thèmes picturaux développés durant ces trois siècles et qui se devaient de refléter les conceptions promues par le Concile de Trente : une aus-

1. Émile MÂLE, *op. cit.*, p. 249.

2. *Ibid.*, p. 216.

térité décente, l'exaltation de préceptes religieux précis et vertueux et la mise en relief de notions dévotes.

Conclusion

Après plusieurs décennies de représentation de nus et de thèmes mythologiques dans la peinture de la Renaissance, le souffle contre-réformiste, propagé par le Concile de Trente vertueux et conservateur, ramena l'art à des images de piété exacerbée, reflet de la lutte anti-hétérodoxe chrétienne. L'époque post-tridentine voulut rassembler ses fidèles religieux dans un cadre qui exalta le culte des figures mariales, christiques, de sainteté et de martyre, la charité, ainsi que les vertus du catholicisme qui combattait une fragilité que le protestantisme provoquait par son réformisme iconoclaste parmi les dogmes chrétiens. Ainsi fut mis en place un système de représentations très dévot devant contrecarrer les impiétés protestantes. Par des images diverses de Vierges, de Christ durant sa vie et sa Passion, de symboles religieux, de saints et de personnages pieux, « l'art fut de nouveau l'interprète de la doctrine », comme l'exprime Émile Mâle¹. Le catholicisme eut pour but de montrer aux yeux de ses fidèles, de façon exemplative, la souffrance, le courage et l'abnégation des personnes mortes pour leur religion, de renouveler l'enseignement des dogmes et d'en introduire de nouveaux qui pussent prêter main-forte aux anciennes figures de foi et d'insuffler aux croyants la force de se battre tout au long de leur vie pour obtenir une place au sein du Paradis. Ainsi, le Musée Fabre possède une collection d'Espagnols des ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles qui permet de découvrir un échantillonnage représentatif de l'art de l'époque post-tridentine, au travers de thèmes religieux et mythologiques, de natures mortes et de portraits, parmi lesquels restent prépondérantes les œuvres pieuses de dévotion au Christ, à la Vierge et aux saints.

Ce fut au sein du contexte chaotique de l'Espagne du ^{xix}^e siècle, en proie à un conflit international et à des difficultés économiques, associées à une tentative politique de forte libéralisation, qu'émergea la culture picturale espagnole post-tridentine au regard extérieur. À la lumière des œuvres espagnoles de cette période et de

1. Émile MÂLE, *op. cit.*, p. 435-346.

leurs provenances diverses, la manière de diffusion des tableaux espagnols font ressortir les multiples transferts qu'ils ont subi depuis leur lieu de conservation premier jusqu'à leur point d'arrivée définitif. D'abord demeurées dans les monastères, les palais royaux et quelques nobles maisons, les œuvres espagnoles quittèrent ces lieux premiers de conservation, durant les guerres napoléoniennes, à cause des pillages de généraux d'Empire, puis furent également distribuées sous l'effet des sécularisations des biens ecclésiastiques. Par la suite, les tableaux furent revendus à plusieurs reprises, de galeries marchandes en galeries privées, de collections particulières en musées. Certaines toiles furent également léguées par leur propriétaire à une institution culturelle, comme ce fut le cas souvent pour le Musée Fabre de Montpellier.

Durant la période contre-réformiste, l'absence de signature et de datation des tableaux étaient répandue ; survient alors le souci d'attribution de ces œuvres, ainsi que les questionnements et les recherches qui s'ensuivent sur leur auteur. Un seul des treize tableaux regroupés en cette collection montpelliéraine est signé et daté de la main de l'auteur et certifie avec exactitude l'identité du peintre et le moment où celui-ci exécuta son œuvre ; il s'agit de la *Sainte Marie l'Égyptienne* de Ribera. Il est parfois aisé de déterminer l'auteur des toiles par la seule touche très reconnaissable de l'artiste (comme pour les deux Zurbarán), cependant, lorsque le coup de pinceau paraît moins représentatif du style d'un peintre en particulier, démarre le processus d'identification de l'auteur de l'œuvre, parfois difficile, voire impossible à préciser. C'est ainsi que beaucoup de tableaux restent attribués à l'« entourage », à l'« atelier » ou au « genre » d'un peintre.

Les séries et collections espagnoles privées ou monastiques initiales furent disséminées à travers l'Espagne, la France, puis l'Europe entière, ce qui permit à un large public d'en prendre connaissance et de développer un goût pour leur style très religieux, réaliste, ténébriste et revêtu d'un incontestable intérêt artistique. Pour atteindre la connaissance que nous avons développée depuis le *xix^e* siècle de l'art espagnol renaissant, baroque, ou rococo, il fallut traverser des pillages et des *desamortizaciones* qui éparpillèrent les collections espagnoles, mais impulsèrent cependant la diffusion de ces œuvres qui devinrent très prisées, jusque de nos jours. Les Zurbarán, Murillo, Ribera et autres grands artistes qui représentèrent

l'habileté picturale de leur époque, la foi chrétienne, ses croyances, ses cultes et ses rites, furent, plus que de simples peintres, des acteurs de l'échange des savoirs et des coutumes d'une nation entre le ^{xvi}^e et le ^{xviii}^e siècles. De fait, après avoir franchi les frontières et vécu, depuis, sans barrière douanière, l'art espagnol continua de se propager à travers le monde, par l'intermédiaire, notamment, des institutions de culture que sont les musées, qui donnent la possibilité à l'art d'être partagé et favorisent ainsi la communication inter-culturelle.

Bibliographie

Sitographie

Constitution apostolique du Pape Pie XII, *Munificentissimus Deus*,
1^{er} novembre 1950,
<http://366jours.free.fr/articles.php?lng=fr\&pg=991>,
consulté le 18 mai 2006.
[www.culture.gouv.fr/documentation/ccmf/fr/decouvrir/
expositions/ovide/ovide_index.htm#marsyas](http://www.culture.gouv.fr/documentation/ccmf/fr/decouvrir/expositions/ovide/ovide_index.htm#marsyas), consulté
le 25 avril 2006.

Fonds documentaires

Archives municipales de Montpellier, fonds Instruction publique-
Sciences, lettres et arts, dossiers 2R3.

Dossiers d'œuvres, Archives du Musée Fabre, Montpellier.

Service d'étude et de documentation du département des peintures
espagnoles, Paris, Louvre.

Œuvres consultées

ÁNGULO IÑÍGUEZ, Diego, *José Antolínez*, Madrid, 1957.

BERGSTRÖM, Ingvar, *Maestros españoles de bodegones y floreros del
siglo XVII*, Madrid, Insula, 1970.

BUVELOT (Q.), HILAIRE (M.) et ZEDER (O.), *Tableaux flamands et hol-
landais du Musée Fabre de Montpellier*, Paris, Institut Néerlan-
dais — Montpellier, Musée Fabre, 1998.

CANO RIVERO, Ignacio, « Seville's Artistic Heritage during the French Occupation », in TINTEROW (G.), LACAMBRE (G.) et al., *Manet-Velázquez : The French Taste for Spanish Painting, New York, Metropolitan Museum of Art*, 2003 ; BATICLE (J.), GUEGAN (S.), LACAMBRE (G.) et al., *Manet-Velázquez : La manière espagnole au XIX^e siècle* (édition française abrégée), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Dictionnaire de la peinture espagnole et portugaise du Moyen Âge à nos jours (sous la direction de BREUILLE, Jean-Philippe), Paris, Larousse, 1989.

DUCHET-SUCHAUX (G.) et Pastoureau (M.), *La Bible et les Saints, Guide iconographique*, Paris, Flammarion, [1990] 1994.

GÉRARD-POWELL, Véronique, *L'art espagnol*, Paris, Flammarion, 2001.

GUEDY, Théodore, *Musées de France et collections particulières*, Paris, 1889.

HILAIRE, Michel, in *Chefs d'œuvres du Musée Fabre de Montpellier*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2006.

JOUBIN, André, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du Musée Fabre de la ville de Montpellier*, Paris, Bondel La Rougery, 1926.

JOUBIN, André, *Memorandum*, Paris, 1929.

MÂLE, Émile, *L'art religieux au XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, [1932, 1951] 1984.

PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, livre 3, [1649] Madrid, Cátedra, édition critique de B. Bassegoda i Hugas, 1990.

SORIA, Martin, José Antolínez. *Retrato y otras obras*, Archivo español de Arte, t. XXIX, n° 113, 1956.

SPINOSA, Nicola, *L'Opera Completa del Ribera*, [Milan, Rizzoli Editore, 1978] Naples, Electa, 2003.

VALÉRY, Paul, *Sainte Alexandrine*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, [1957] 1960.

VORAGINE, Jacques, *La légende dorée*, [1261-1266] (trad. de Teodor de Wyzewa) Paris, [Perrin et C^{ie}, 1910] Diane de Selliers, 2000.

Pour commander...

Presses universitaires de la Méditerranée
17 rue de l'Abbé-de-l'Épée
F-34090 Montpellier (FRANCE)

☎ 04 99 63 69 24

Fax 04 99 63 69 29

publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Table des figures

El rito del sacrificio en *Nuestros dioses*, texto pictórico de Saturnino Herrán

1	Triptico « Nuestros dioses »	26
---	------------------------------	----

Les Espagnols à Montpellier : 13 œuvres du Musée Fabre acquisition, description, attribution

1	Legs Valedau, 1836 : Anonyme, <i>Assomption de la Vierge</i> .	223
2	José de Ribera (atelier mineur de), <i>Tête d'Apôtre</i> .	225
3	José de Ribera, <i>Sainte Marie l'Égyptienne</i> , 1641.	228
4	José de Sarabia, <i>La Vierge et l'Enfant Jésus</i> .	231
5	Francisco de Zurbarán, <i>L'Ange Gabriel</i> , vers 1635-1638.	233
6	Francisco de Zurbarán, <i>Sainte Agathe</i> , vers 1634.	237
7	Alonso Sánchez Coello (atelier de), <i>Portrait d'un jeune prince</i> .	240
8	José Antolínez y Sarabia, <i>Portrait d'homme</i> .	243
9	Benito Espinós, <i>Guirlande de fleurs</i> .	246
10	Luis Meléndez (attribué à), <i>Fruits d'Espagne</i> .	249
11	Anonyme, <i>Apollon écorchant Marsyas</i> .	250
12	Bartolomé Estebán Murillo (genre de), <i>La Madeleine</i> , 1670.	253
13	Anonyme, <i>Mise au tombeau</i> .	256

Cet ouvrage a été mis en pages par les
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
(*université Paul-Valéry, Montpellier 3*)

publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 3^e trimestre 2007

