

CINCINNATI ROMANCE REVIEW



A peer-reviewed electronic journal published by
the Department of Romance Languages and Literatures
of the University of Cincinnati

VOLUME 29

2010

Cincinnati Romance Review
Department of Romance
Languages and Literatures
University of Cincinnati
PO Box 210377
Cincinnati, OH 45221-0377
ISSN 2155-8817 (online)
ISSN 0883-9816 (print)
www.cromrev.com

In memoriam

Félix Menchacatorre Egaña
(1949-2008)

Editorial Board

Editors

Spanish and Portuguese Editor:

María Paz Moreno

French and Italian Editor:

Michèle Vialet

Assistant Executive Editor:

Patricia Valladares-Ruiz

Assistant Editor:

Isabel Gómez-Sobrino

Internal readers

Sanford Ames

Enrique Giordano

Carlos Gutiérrez

Janine Hartman

Fenfang Hwu

Jeff Loveland

Thérèse Migraine-George

María Paz Moreno

Armando Romero

Nicasio Urbina

Patricia Valladares-Ruiz

Michèle Vialet

External readers

Abraham Acosta
Daniel Adelstein
Beatriz de Alba-Koch
María Auxiliadora Álvarez
Palmar Álvarez
Olga Arbeláez
Mark Bates
Carmen Benito-Vessels
Javier Blasco
Ari Jason Blatt
Roberto E. Campo
Elsy Cardona
Antonio Cortijo Ocaña
Armelle Crouzières-Ingenthron
Jed Deppman
José Domínguez Búrdalo
Anne Duggan
Luis Duno-Gottberg
William Edminston
Lucía Florido
Maria Galli Stampino
Carlos Javier García-Fernández
Rangira Gallimore
Randal Garza
Miguel Gomes
Cristina González
Vincent Grégoire
Germán Gullón
Julie Hayes
Polly Hodge
Raúl Ianes
Sharon Keefe Ugalde
David Knutson
Cheryl Krueger
Katherine Kurk
Jeanne Sarah de Larquier
Michael Lastinger
Gisèle Lorient-Raymer
Carlos Mamani
José María Mantero
Manuel Martínez
Ana Merino
Philippe Met
Paul Miller
Luis Millones Figueroa
Anne Mullen Hohl
Kirsten Nigro
Buford Norman
Valerie Orlando
Vicente Pérez de León
Ariane Pfenninger
Suzanne Pucci
Blas Puente
José Santos
Connie Scarborough
Carol L. Sherman
Jonathan Strauss
Juana Suárez
Laura Wittman
Enrique Yepes
Clarisse Zimra

Cincinnati Romance Review

Volume 29 (2010)

Table of contents

Articles

Ribera metafísica de la cuentística de Guimarães Rosa <i>Fernando Burgos</i>	1
Leyenda negra y propaganda política. A propósito de la literatura panfletaria <i>Antonio Cortijo Ocaña y Ricardo Fonseca</i>	13
Hipertextualidad, subjetividad, poesía holográfica y Eduardo Kac <i>Eduardo Acuña-Zumbado</i>	31
Don Juan de Marco, un libertino domesticado <i>Vicente Pérez de León</i>	44
Conocimiento en <i>Caídos del cielo</i> y <i>La pistola de mi hermano</i> de Ray Loriga <i>Carmen Urioste Azcorra</i>	62
Representing the Occupation in the Novel of the 1950s: <i>Ne jugez pas</i> <i>Margaret Atack</i>	76
Lecture alchimique du poème “Élévation”. Sens du texte et intérêt de son étude <i>Bonaventure Bella Omgba</i>	89
Perspective as a Metaphysics of Knowledge and Power, and Literature as Its Other <i>Larry W. Riggs</i>	99
The Gendered Journey: Feminizing the Quest Motif in Chrétien de Troyes’ <i>Yvain or Le Chevalier au Lion</i> . <i>Karen Jane Taylor</i>	106

Book reviews

- José Manuel Lucía Megías. *El libro y sus públicos*. Madrid: Ollero y Ramos, 2008. 262 pp. 119
Antonio Cortijo Ocaña.
- Anna Caballé e Israel Rolón-Barada. *Carmen Laforet: Una mujer en fuga*. Barcelona: RBA, 2010. 515 pp. 122
Lisa Nalbone.
- Saray Pavón Márquez. *Gricisitudes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2010. 52 pp. 125
María Paz Moreno.
- Alberto Prieto Calixto. *Héroes, prisioneros y renegados. El cautiverio en la narrativa hispánica de los siglos XVI y XVII*. Gijón, Spain: Prensa Académica Castellana, 2009. 191 pp. 127
Carlos M. Gutiérrez.
- Patrick Weil. *How To Be French: Nationality in the Making since 1789*. Trans. Catharine Porter. Durham and London: Duke University Press, 2008. 438 pp. 129
Janine Hartman.

Ribera metafísica de la cuentística de Guimarães Rosa

Fernando Burgos
The University of Memphis

La consideración hermenéutica de este trabajo se origina en la revisión de los elementos narrativos esenciales de modernidad que participan en la configuración de una metáfora del tiempo como clave creativa y ontológica—en el sentido de una metafísica de la existencia—del cuento “La tercera orilla del río” publicado en 1962.¹ La articulación moderna del relato en Guimarães Rosa proviene de su concepción codificada de lo cuentístico, en la cual la deliberada autarquía de la proliferación simbólica tiende a evitar la convergencia explicativa de tal codificación. Es decir que mientras es posible que la colmada multiplicidad simbólica de los cuentos de Guimarães pueda favorecer el arribo de una vertiente exegética como totalidad, y en dirección al erguimiento de una visión metafísica o de una recuperación filosófica, lo más frecuente en su obra cuentística será la dinámica interrelación de símbolos en el momento en que éstos comienzan a transformarse dando origen así a una afluencia de lecturas que marcarán diversos registros creativos. De allí la sorprendente complejidad de los cuentos de Guimarães y al mismo tiempo el tentador aunque fútil venero de acercarse a estos textos narrativos atraídos ya por una traducción directa de sus símbolos ya por las pistas de referencias basadas en la distribución de los acontecimientos narrativos en lugar de atender a la fluidez producida por la producción metafórica de las imágenes.

Concentrarse en el caso de la cuentística de Guimarães en los sucesos de lo que rudimentariamente se llama “la historia” y desde allí parafrasear registros paranarrativos ofreciendo una explicación racional de sus símbolos no conforma de modo ninguno con una lectura modificada por el éxtasis de metáforas con la que el autor de *Grande Sertão: Veredas* leyó nuestros códigos y afirmaciones culturales rebasando sus convicciones y seguridades. ¿De qué manera el recuento de la “historia” que sigue podría tener relevancia artística para un texto empeñado en una plasmación no

¹ “A terceira margem do rio” apareció por primera vez en la colección *Primeiras estórias*.

figurativa de la temporalidad? “En ‘La tercera orilla del río’ la sorpresiva decisión de un padre de familia por viajar permanentemente en una canoa cerca del río de su casa destruye la unidad de su hogar, obligando al hijo a vigilar y cuidar de su padre a quien debe dejarle provisiones en lugares de la ribera donde él anticipaba que su padre podría alcanzar”. Acabo de glosar paródicamente una manera de ver la ‘historia’ entre tantas otras—el padre se volvió loco, la relación entre padre e hijo es anómala—para destacar los substratos de orden ideológico o de valoración moral inmiscuidos en tales ordenaciones así como la posible utilización prejuiciada que informarán las consecuentes paráfrasis de dicho análisis. Desde un posicionamiento estético que atienda a las correlaciones metafóricas del relato, nada verdaderamente significativo se alcanza en el recuento de la fábula previamente indicada, pero—aún así frente a este claro discernimiento—no es tan infrecuente encontrarse con lecturas embebidas en la historia de lo que acontece en vistas a la producción de un correlato de símiles extrínsecos—sus incitaciones (el gatillo disparador), desarrollos y corolarios —así como en la reconstrucción de lo representable aun habiéndose percibido la total ausencia de intencionalidad en el hecho estético de la representación en primer lugar. Que los espacios del silencio artístico hayan sido esenciales en las mejores conquistas de las vanguardias y de otros textos fundadores de la modernidad latinoamericana no parece haber suprimido el sentido de desasosiego frente a manifestaciones artísticas que privilegian la abstracción por sobre el paralelismo con el desenvolvimiento de entornos figurativos.

La sensación de que nada ocurra en la experiencia de lectura de las expresiones artísticas de la modernidad y la consiguiente ansiedad que esto produce es claramente subrayada por Jung en su ensayo sobre *Ulises* de Joyce:²

Tenía un tío cuyas ideas eran siempre directas y al grano. Un día él me paró en la calle y me preguntó: “¿Sabes cómo el diablo tortura a las almas en el infierno?”. Cuando le respondí que no sabía, me dijo: “Él las deja esperando”. Luego de decirme eso, se fue. Este recuerdo me vino a la mente cuando surcaba *Ulises* por primera vez. Cada frase en *Ulises* crea una expectativa que no se cumple. Finalmente, resignándose, uno deja de esperar algo y, horrorizado, gradualmente se cae en la cuenta de haber dado en el blanco. En realidad, nada ocurre, nada en absoluto proviene de ello aunque una secreta expectativa que lucha con una resignación desesperanzada arrastra al lector página a página. (110, mi traducción)

Aun en el sarcasmo jungiano sobre el hecho de que esperar sin saber lo que va a ocurrir es una cuestión de tortura más acorde con los planos del infierno, sobresale con mucha

² Los sentimientos encontrados de admiración y aburrimiento, exaltación y desilusión, de crítica y alta valoración de Jung sobre la novela de Joyce se encuentran tanto en su propio ensayo “Ulysses: A Monologue” como en una carta que Jung le dirigiera a Joyce en 1932. El énfasis es mío.

más fuerza el halago sobre la expectativa de lo por venir y con ello la exaltación de ser sorprendido en cualquier momento de la lectura y de participar activamente en la búsqueda de sus propuestas. Es, en realidad, y de modo no intencional, un elogio sobre el *pathos* de la experiencia moderna y la realización de que el arte de la modernidad nada tiene que ver con protocolos disponibles de interpretación ni con una mecánica del entretenimiento. Es la conciencia, asimismo, de que sólo interrogándonos continuamente podemos expandir nuestra capacidad imaginante, castigando de ese modo la *hubris* de todo lo que damos por cierto y definitivo así como de todo aquello cabalmente ajustable a nuestro horizonte de expectativas.

Así, el tiempo que un hombre permanezca dentro de una canoa que transita por este medio torrentoso en “La tercera orilla del río” no debería asaltarnos por la pregunta de si acaso esta embarcación va o no va a “despeñarse, horas abajo en el estruendo y la caída de la cascada bravía con hervor y muerte” (365)³ y en la zozobra del hijo que observa y narra “Apretaba el corazón” (365) sino en la transmisión epifánica que sobreviene de tal experiencia. Es decir que deberíamos alojarnos en la libertad que la imaginación conlleva en su creativo portal inefable, de suerte que sintamos la “historia” de contenidos como un punto de partida que a poco andar tenemos que desalojar del horizonte de la lectura si verdaderamente queremos experimentar el júbilo de la recepción que nos depara toda obra de arte en una nueva apertura que invade con formaciones interrogantes y metafóricas, leyéndonos. El énfasis, por tanto, en el perfil de lo que acontece en la narración de “La tercera orilla del río” con el propósito subyacente ya discutido y en cualquier variedad de sus recapitulaciones crea un espejismo en el cual comienzan a prevalecer ya los elementos emocionales de la “historia”, ya los de verbalización positivista por sobre los del dinamismo de la imaginación, en cuyo caso uno tendría que preocuparse—entre otros rastros y residuos de la fábula—por el destino de la madre y de los otros dos hermanos del narrador, aparte de otros personajes y situaciones, yendo más allá de la escueta información que se da en la narración sobre ellos y en este proceso terminar por llenar el texto de realidad, disminuyendo la realzada imagen del hombre en la canoa con un profundo olvido de que “donde la imaginación es todopoderosa, la realidad se vuelve inútil” (Bachelard 299).

La preponderante construcción metafórica del cuento de Guimarães va disolver el concepto de narratividad como el de la transmisión de una historia o el de reflejo extranarrativo basado en un marco de temas, levantándose en su lugar el dinamismo de la imagen: una canoa con un hombre en su interior se desplaza en un río no espacial

³ Sigo la traducción de Valquiria Wey del libro citado en la bibliografía *Campo general y otros relatos*. En este caso, cotejando con el texto original en portugués he corregido en la cita el obvio error de la versión de Wey en la cual “para se despenhar” aparece como “para desempeñarse”. Todas las citas del cuento “La tercera orilla del río” corresponden a la traducción de Wey incluida en *Campo general y otros relatos*.

sino vivencial.⁴ Aquel de un tiempo sin confines frente a cuyo predominio sobredimensionado se recorta la expectativa de un ser incierto cuya destinación, incluyendo la posibilidad de su salvación, parece desembocar más en la nada y la consiguiente aceptación de su nidad que en la concreción de objetivos identificables a una cotidianidad determinada o a una gratificación pragmática. El hecho de que ni el padre ni el hijo sean colocados en la canoa sino que su instalación definitiva allí o deseo de ello correspondan a su propia voluntad da énfasis al tratamiento existencial en términos de presentar el ejercicio del libre albedrío como la verdadera alternativa de realización en medio de un espacio físico que ostensiblemente se convierte en temporalidad. El intento de separación del relato como anécdota y por lo tanto como símil de una productividad historiada en el marco de una narración que principalmente *cuenta* respecto de su representación como dinámica de la imaginación responde a una operación analítica que bloquea la concepción del arte como experiencia. De allí la equivocada substanciación por distinguir los eventos que preceden o aquellos paralelos a los de la gestación de la imagen del tiempo como el eje sobre el cual rotan los signos de la reflexión existencial.

Esto último correspondería a una racionalización del curso plural de la imaginación advirtiendo en su realización un haz de contenidos. Tal práctica analítica haría coincidir la hermenéutica con el establecimiento de procedimientos, convirtiendo así la lectura en una formulación rígida. Las voces del arte narrativo de Guimarães, reaccionando en contra de esta aproximación de procedencia positivista, apremian a dejarnos traspasar por el cuerpo de la escritura como el de un estado que descompone la rigidez de nuestras percepciones y asalta la ordenación del pensamiento, invocando en la lectura un acto de recepción en el cual son más bien las metáforas del texto las que nos leen. La resistencia a dejarnos leer, a ser leídos en lugar de leer contenidos que intentamos desglosar cuenta ciertamente con una larga tradición enraizada en el pensamiento cartesiano.

Los signos más universales de lo moderno en la escritura de Guimarães Rosa se pueden situar atendiendo al acercamiento que Fokkema y Lyotard hacen al tema de la modernidad. Para Fokkema: “En la modernidad, la relación entre texto y mundo representado se caracteriza por el principio de la duda epistemológica. Ni hay pretensión de que el texto describa verdaderamente el mundo que se propone describir ni que la explicación ofrecida sea más que una aproximación a la verdad” (16, mi traducción). El ingreso del padre al espacio del río en el cuento de Guimarães conlleva un aura de misterio tanto para el narrador y los personajes del texto como para los lectores quienes no pueden sino ser absorbidos por la perplejidad del evento: “Nuestro padre no volvió. No iba a ninguna parte. Sólo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa. Lo extraño de esa verdad espantó a la

⁴ La relación entre este cuento de Guimarães y el relato “A la deriva” de Horacio Quiroga es motivo de otro estudio.

gente” (361). Esta incertidumbre de por qué el padre no regresa y de sus reales motivaciones para incursionar en el río dentro de una canoa no requerirían en verdad de ninguna explicación en el quehacer creativo de un texto que asume el discurso estético de la modernidad. La ansiedad ocasionada por el desconcierto de un acto aparentemente arbitrario así como la necesidad de resolver el misterio o por lo menos de esclarecer el hilo conductor de la incomprensión sembrada por el padre responde más bien al imperativo de una actitud racionalista así como a los extendidos hábitos derivados de los patrones del realismo estético, los cuales—al menos dentro de un concepto de periodización literaria—deberían haberse extinguido para la época en que Guimarães publicaba (1929-1967). Por esta razón, Fokkema cuestiona la validez de ordenar la producción artística a través de diferentes períodos: “El concepto de periodización tiende a confundir el hecho de que, exceptuando la sucesión de la literatura de vanguardia, todavía se lee una variedad de literatura no contemporánea. Los códigos del periodo realista deberían haber terminado alrededor de 1880 o 1890, sin embargo aún hay muchos lectores de Flaubert y Tolstoy” (12, mi traducción). La visible persistencia del realismo como discurso cultural naturalista, es decir marginado de modernidad, no sólo en su acepción de demarcado signo de duración histórica sino que también como surgimiento de una simulación neorrealista en los siglos veinte y veintiuno instila el entusiasmo por promover esa modalidad antimoderna ya sea bajo el espurio auspicio de los consumismos y gustos impuestos por el mercado, ya bajo una superficial capa de modernidad cuyo patente disfraz apunta a toda una literatura de simulacro en el sentido que Baudrillard le da a este término.

Es en este contexto que podemos entender la dificultad de aceptar que la acción del padre en “La tercera orilla del río” quede irresuelta como sujeto de una interpretación, es decir que se presente como la instalación de un enigma para el cual no se ofrecen perceptibles claves narrativas o cuya existencia haya sido complicadamente codificada en la exuberancia de signos transformados en imágenes y de la ulterior conversión de éstas en gestaciones metafóricas sostenidas por la diseminación de sus componentes. Esto explica asimismo el intento de encontrar en el elemento de la locura una justificación de la decisión del padre como lo expone Paulo Rónai en la introducción “Os vastos espaços” de *Primeiras estórias*:

Pues bien, en la multitud de figurantes de *Primeiras estórias*, casi todos los “personagentes” pertenecen a dos categorías: la de los locos y la de los niños. Los de la primera son particularmente numerosos . . . cuando la alienación se declara paulatinamente es aceptada como un aspecto doloroso de la rutina de la vida (“La tercera orilla del río”). . . . La primera persona narrativa puede corresponder a un yo que no es el del autor sino el de un relator [como] el de “La tercera orilla del río”, que se va contagiando con la demencia del padre. (22, 25 mi traducción)

Si aceptáramos la premisa sostenida en la aproximación crítica citada de que el éxodo del padre hacia el río ha sido guiado por su inestabilidad mental, la cual además “contagia” al hijo quien es el relator de la narración, deberíamos entonces, por un principio de consistencia lógica, poner en duda cada una de las afirmaciones del narrador, o en su defecto estudiar la visión entera del universo narrativo dentro de una plataforma artística dimensionada por el tema de la locura. Aun admitiendo la riqueza de planos que evocaría tal estudio me parece que esta dirección analítica no puede ser fundamentada en este texto ni por la dinámica de su narración ni por sus constituyentes simbólicos. Por otra parte, cuando el propio narrador se interroga sobre la posibilidad de su locura es cuando más seguridad declara sobre la certeza de su juicio: “¿Estoy loco? No. En nuestra casa la palabra loco no se usaba, nunca más se usó, en todos los años, nunca a nadie se acusó de loco. . . . Estaba en mis cabales” (365). No intento sugerir que un personaje narrativo que desmienta el hecho de estar loco no lo esté en el iceberg del mundo ficticio sino sólo revisar el grado de congruencia narrativa que tendría en el texto tal enfoque, y especialmente las articulaciones de tal lectura con la visión metafórica del cuento.

Uno debe preguntarse también si acaso el retraimiento de la realidad, es decir, el auto-destierro del padre en el río en este caso, legitimaría una aplicación del estigma de la locura. Clínicamente es una consideración. El arte, afortunadamente, es mucho más amplio que una evaluación psicológica. El extrañamiento social, como se sabe, ha expuesto en la historia del arte una fuente pródiga de realizaciones marcantes por su continuo afán de búsqueda y comprensión de la existencia ya sea en sus cauces de afirmación individual, de confrontación con la soledad, de alcance de lucidez, de crítica social, de enseñanza, de auto-confianza, de acercamiento místico, de encuentro religioso, y de contentamiento espiritual. Frente a la idea de que las acciones del padre y del hijo son gobernadas por la locura, se puede responder que un “decir” narrativo no indica necesariamente el curso de su universo imaginario. Es preciso conferirle real significación al poder que tiene la metáfora para rebasar la descripción y desde allí acceder a las fuentes de imaginación alimentadas por la comunicación de sus símbolos, valorando con ello el planteamiento de Ricoeur al canalizar la riqueza de la propiedad metafórica en su manifestación dual de “sentido” y “referencia”: “Por consiguiente, me he arriesgado a hablar no sólo de sentido metafórico, sino de referencia metafórica, para expresar este poder que tiene el enunciado metafórico de re-describir una realidad inaccesible a la descripción directa” (33).

Al volver al momento en el que el hijo—auspicioso narrador del texto a la vez— declara que el padre no regresó a casa luego de su llegada a ese espacio tan deseado por él, y releer lo que verdaderamente hacía allí nos damos cuenta de que en realidad no hay carencia de elucidación al respecto: “Sólo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa, para no salir de ella nunca más” (361). Tal percibida glosa—la cual en el fondo señala la génesis de una metáfora—no satisface, sin embargo, una lectura basada en la interpretación de

contenidos, y de hecho crea más obstáculos que avenidas de esclarecimiento para un discurso crítico que no atiende a la fenomenología de la formación de imágenes sino a la sustitución de contenidos por razonamientos de filiación fundamentalmente distributivos. En el caso de textos como el que comento aquí, las repercusiones de un enunciado poético como “ejercitar la invención” no pertenecen a la clase de dilucidación que provea una justificación conducente a planos exegéticos coherentes y articulados en la construcción de un discurso crítico entronizado en la sistematización razonada del acontecimiento narrativo en cuestión. Es preciso, por tanto, dirigirse a la codificación simbólica de la narrativa de Guimarães, para lo cual en este punto de la narración podemos acudir al término “invención”, como propuesta de estudio de los signos gestantes de una de las metáforas claves del texto. La base latina de “invención”, *inventare e invenire* concurren en la comprensión polisémica de su significación desde imaginar, tramar, hallar y descubrir hasta crear en el pensamiento y constituirse como la primera persona—el primer ser—que anuncia una idea o la esboza mentalmente. Cuando el padre ejecuta, por tanto, la invención de permanecer en los espacios del río no ha optado de ninguna manera por una actividad fija ni menos carente de explicación. Su propósito se encuentra diseminado en la propia polisemia del término.

La invención de permanecer en el río consiste en imaginar la imaginación de lo inefable, en hallar una dinámica de lo permanentemente imaginante sin que aquello pueda hacerse todavía presentable o demostrable. Es decir que el padre no va al río para demostrarle nada concreto a su familia ni a la gente del pueblo. Supuestamente, la justificación de su acción fue transmitida a otra persona, la cual en el tiempo de la narración que tiene el hijo-narrador para indagar ha muerto: “Cuando quise saber y, resuelto, indagué, me dijeron lo que se decía: nuestro padre, alguna vez, había revelado la explicación al hombre que le preparó la canoa. Pero, ahora, ese hombre ya había muerto. Nadie que supiese, que hiciese memoria de nada.” (364). Para el hijo, la especulación sobre lo que el hombre que preparó la canoa que utilizaría el padre, sabía o no sabía deja de importar frente al transcurso del tiempo. Las horas, los días, las semanas, los meses, los años, las mediciones de cualquier tipo, lentas o rápidas, todas tienen el mismo fin: pasan, mudan, dejando nada detrás de sí: “Los tiempos cambiaban en la lenta prisa del tiempo” (364).

El narrador intenta vigilar los desplazamientos del padre por el río y en el proceso envejece contemplando la inefable espacialización del tiempo junto a la única compañía que le va quedando: “los bagajes de la vida” (364). Un sentido de responsabilidad primero (alimentar al padre) y culpabilidad luego (no haber conseguido relevar al padre de su lugar en la canoa) le persiguen obsesivamente al extremo de que ese percibido fracaso le lleva al cuestionamiento de su propia esencia humana: “¿Soy hombre, después de este perjurio?” (366). Estas tribulaciones del hijo concurren, no obstante, como los padecimientos necesarios del universo de observación y no de existencia que a él le han correspondido vivir. Son, en otros términos, pesadumbres de iluminación puesto que es sólo en la comprensión de que el padre ha descendido en ese

espacio para encontrarse en el cauce de las aguas que no se detienen, donde sobreviene la epifanía de que lo que el padre le está mostrando es la inevitable fluidez de un tiempo desgajado de tiempos. En ese punto de lucidez—no importa que haya sido en la hora de vislumbrar la muerte y morada del padre en una región trascendente “Porque me pareció que él venía: de la parte del más allá” (365) ni en el momento que se acerca su propia muerte—el hijo también va a desear que le dejen en una canoa que viajará por el agua irrefrenable. Por otra parte, se presentan en esta instancia narrativa las falsas pistas de atender a la historia como he discutido anteriormente, en este caso la sugerencia de la cuestión religiosa a la que apuntaría el texto en la relación inseparable de padre e hijo. Es decir, la redención terrenal compensada con el acceso a lo eterno pero que en Guimarães—a diferencia del contexto bíblico—haría alusión al sacrificio del padre quien le mostraría al hijo la verdad, renunciando a la compañía de su familia y de todo bien material. Como parte de este estamento bíblico se podría ‘traducir’ también la referencia a Noé y al fin del mundo, es decir, la acción del padre como resultado de un aviso de Dios frente a las inminentes inundaciones del pueblo, lo cual, sin embargo, es desechado por el narrador como “falsas habladurías” (364). Finalmente en este mismo lineamiento del decir discursivo, no metafórico del texto se reproduciría el tema de la semejanza de lo humano con el ser divino creador, la simbiosis de hijo y padre apuntada en el cuento en la impresión de quienes conocían al narrador y a su familia “A veces, algún conocido nuestro encontraba que me iba pareciendo más a nuestro padre” (363), lo cual el hijo inmediatamente disputa con el conocimiento de haber presenciado una transformación regresiva del padre en su apariencia animalesca y que en términos de una interpretación como la propuesta en este trabajo concuerda más bien como especie de temporalidad.

La penetración de elementos metafísicos a lo largo del texto hace evidente las limitaciones que tendría una dirección hermenéutica basada principalmente en los cauces de referencia bíblica mencionados. El hermético sistema de símbolos de esta compleja pieza narrativa exige rebasar una traducción de contenidos como si fuera necesario desocultar las vértebras de la imaginación en concreciones visibles en una realidad determinada. Las resonancias de las imágenes no residirán por tanto en el encuentro de claros bloques paralelísticos con el discurso de un texto determinado sino en su rizomática manera de reproducirse, mudando a otra imagen en el momento de su pretendida captación. El sentido de insignificancia retratado en la petición del hijo por poder hacer lo que hizo el padre en cualquier momento de “su tiempo” aun en la realización de ser ya tarde para él adviene en la transformación de la imagen de transmisión del padre, es decir, de canoa en “una simple canoa/ ‘canoinha” (366) Intrascendencia acentuada además por su precisa adjetivación de “nadería”. Esa supuesta disminución no resulta sin embargo en descreimiento de la enseñanza y destino del padre sino por el contrario en afirmación de que lo que el hijo va a lograr en este caso es la comprensión de su propio capítulo de la muerte en el texto del tiempo que es cada existencia, aceptando el destino de la vida como un “estar” en el tiempo y

una permanencia en lo fluyente e irrefrenable. Visión esta última que es sólo en apariencia contradictoria y perentoriamente inescrutable ya que se justifica a sí misma como imagen nutriente de una imagen mayor cuyo poder metafórico es visiblemente multi-evocador y transmutable: “en esa agua, que no cesa, de extendidas orillas: y, yo, río abajo, río afuera, río adentro—el río” (366). Percibir la brevedad de la vida como un suceso insignificante en medio de la “mezquindad del mundo” (366) redimensiona por otra parte la lectura heideggeriana sobre las contradicciones que comportaría una visión divisiva y adicionada del ser y su temporalidad: “El ‘ser ahí’ no existe como una suma de vivencias que vienen una tras otra para desaparecer después de haber sido reales un momento. Este ‘una tras otra’ tampoco va llenando paulatinamente un recipiente. Pues ¿cómo serían éste ‘ante los ojos’, si sólo es ‘real’ la vivencia ‘actual’ y los límites del recipiente, el nacimiento y la muerte, el uno por pasado y la otra por venidera carecen de realidad?” (494).

En la ribera metafísica de esta captación que abre una de las posibles lecturas de este texto acudimos a Lyotard para quien la modernidad independientemente del momento epocal en que florezca “no puede existir sin un cataclismo de principios y convicciones y sin el descubrimiento de la ‘carencia de realidad’ de la realidad, junto con la invención de otras realidades (*The Postmodern Condition* 77, mi traducción). Lyotard conecta la idea de la carencia de lo real de la realidad de la visión moderna a la concepción nihilista de Nietzsche y, principalmente, al concepto kantiano de lo sublime. Es decir que detrás de los telones del tiempo por los que se desplaza la canoa con su silente cargamento humano acechan el arribo de la nada y el cifrado cometido de representación de lo inefable. Ninguno de los dos principios, sin ser intrascendentes, comporta valores mensurables. La nada es una respuesta a la vaciedad filosófica de la existencia que no intenta interrogarse a sí misma. La experiencia de lo sublime que para Lyotard transcurre en ese sibilino dilema de lo “concebible” y lo “presentable” y últimamente en el fracaso de la imaginación por entregar un concepto consumado de la percepción inicial se emparenta, precisamente por esa esencia contradictoria y falible, con lo inefable, en este caso las barcas del tiempo como metáfora sobre la metafísica de la existencia. Le cabe al padre del cuento de Guimarães mostrar el curso de una acción sin racionalizarla, indicando lo concebible. El resto, para quien se interese—el hijo en esta narración—en lo concebible y aún no representable, debe bogar así como el padre—aun sin rumbo—en el río que le guió en la fulminante absorción de su propia temporalidad. Ese encuentro con la modernidad es uno de los más preciados por Lyotard:

Llamaré arte moderno a aquel dedicado a refinar su ‘pequeña sabiduría técnica’, su *‘petit technique’* como decía Diderot. Este arte nos muestra que lo irrepresentable existe. Permite visualizar aquello que puede ser concebido y que ni puede ser visto ni hecho visible. . . . Uno reconoce en esas instrucciones los axiomas de las vanguardias en pintura en cuanto éstas se dedican a hacer un

alusión de lo irrepresentable a través de representaciones visibles”. (*The Postmodern Condition* 78, mi traducción)

El hijo ve el río y las evoluciones del padre en la canoa, las variaciones de sus mudanzas al mismo tiempo que los despliegues de sus repeticiones. Es una visión continua de sus traslados, apartamentos y quietudes. Allí está lo visible. Las alusiones de lo que no se puede hacer corpóreo se encuentran incrustadas en el derroche de imágenes que habitan el texto como simientes de lecturas que en esa comprensión de lo moderno señalada por Lyotard observarán en la ausencia de representación de lo que suele denominarse lo real una vía de recuperación y enriquecimiento del arte.

El abandono de lo figurativo, por tanto, resultará en una retribución del poder simbólico del texto conducente en el cuento de Guimarães a la construcción de una metáfora del tiempo como aporía ontológica. Tal consideración hermenéutica expone una articulación entrelazada de los elementos diegéticos configuradores, es decir, principalmente, el espacio del río y el desplazamiento en este medio de un hombre metido en una canoa con el de una cosmovisión existencial del ser como transcurso, conciencia y preparación de la muerte, cuestión esta última producida en la iluminación que le llega al hijo en el cierre de la historia, expresada por su deseo de hacer lo mismo que el padre. En la decisión de ambos, padre e hijo, transcurre—en el curso de un modo artístico no representativo—la aprehensión sobre aquello que podría constituir la esencia de la temporalidad como dimensión existencial. En esta visión triádica—transcurso, conciencia y preparación—se desplazan intercambiabilmente imágenes de muerte, temporalidad y memoria como signos entretreídos de una posición metafísica sobre la condición inmensurable y contingente del ser y del tiempo.

El cuento debe operar por tanto vaciando el tiempo cronológico de su narratividad cuya dimensión y cabida va a ser ocupada por la experiencia existencial del tiempo. La apropiación metafísica de la temporalidad que rige el destino de los protagonistas del cuento de Guimarães llena de significación el espacio narrativo, pudiéndose así deducir que el corolario artístico de tal experiencia conlleva la captación de la narratividad como la de una manifestación de temporalidad. Así captada, esta expresión temporal operará engullendo las figuras espaciales de la historia, plasmándose, por lo tanto, como un tiempo que no corre con el reloj de los personajes ni con un intento de fijación temporal narrativa sino con la fluidez del río que sostiene la metáfora del tiempo como espina dorsal del ser en cuanto abyección hacia la nada.

En “La tercera orilla del río” las instancias cronológicas o los eventos que apuntan a un suceder del tiempo tales como—“*cierto día*, nuestro padre mandó que se le hiciera una canoa” (360), “Nuestra casa, *en ese tiempo*, estaba aún más cercana al río” (360), no sólo están desprovistos de un referente puntual de temporalidad en la historia sino que además contrastan con enunciados en los que el barroquismo de su juego de contrarios viene a conformar claras premisas existenciales: “esta vida era sólo demorarse” (365)”. Asimismo, es precisamente la ausencia del padre la que crea la idea

de perpetuidad del río. Queremos decir que mientras el padre representa una figura de ausencia para su familia, él logra eclipsar el espacio transcurso del río, sugiriendo de este modo que el verdadero ingreso en el tiempo reside en la comprensión de la existencia como viaje sin destino, dejando de importar la dirección que lleva la canoa y resaltando en su lugar la presencia de un ser dentro, quien no puede jamás deshacerse del curso de esa temporalidad. En la vertiente de esa dimensión absoluta y omnipresente de un tiempo metafísico emerge la introspección. Esto justifica en el cuento el destacado lugar narrativo que ocupa la firme y consciente decisión del padre por mandar a construirse una canoa y colocarse en la embarcación. El curso incesante del agua del río conlleva en su más primario simbolismo una representación de la inevitabilidad temporal y de la conciencia sobre la muerte que deviene de tal captación.

Las dudas, impugnaciones e incredulidades pertenecen al universo reflexivo del hijo y no del padre cuya decisión sobre su propósito de encomendar la construcción de una canoa para luego irse con ella al río es absoluta y determinante aun a costa de la separación de su familia y a expensas incluso de convertirse en un frágil elemento entregado a la accidentalidad de la deriva del río. Su posicionamiento en el fondo de la canoa y el propio movimiento de la canoa por el río permiten tanto el ejercicio de la reflexión por parte del hijo así como la plasmación de un trazo correspondiente a la idea de *duración* bergsoniana, consistente con la recuperación del pasado que hace el hijo, convirtiendo esos recuerdos en un tiempo presente que impactarán en la también resuelta decisión final suya de seguir el destino del padre. El análisis que hace Deleuze del concepto de duración de Bergson en el sentido de que éste “no es meramente experiencia vivida sino experiencia expandida o incluso llevada más allá. Es decir que es ya una condición de la experiencia en cuanto ésta siempre nos da una amalgama del espacio y de la duración” (37, mi traducción), explica la función de la ampliación del espacio de la memoria en el texto de Guimarães en tanto que la revivificación del presente a través del pasado y la consecuente interdependencia de éste con el presente advienen planos claves en la comprensión del hijo sobre la conciencia de que el renacimiento de la vida se encuentra en su preparación para la muerte, y que más vale ser depositado “en una simple canoa, en esa agua que no cesa, de extendidas orillas” (366) que descartar la acción del padre—y por ende la suya—como producto de la locura.

A esto se añade la correlación que Deleuze hace del concepto de duración al de multiplicidad y al de memoria, conciencia y libertad.⁵ La primera relación implica metafísicamente que el concepto de duración engloba las dimensiones del presente, del

⁵ Deleuze afirma específicamente : “Desde *Tiempo y libre albedrío* en adelante, Bergson define duración como multiplicidad, un tipo de multiplicidad” (117, mi traducción), demostrando la fuente físico-matemática y las ramificaciones metafísicas del concepto de multiplicidad. En relación a memoria y libertad señala: “Duración es esencialmente memoria, conciencia y libertad. Es conciencia y libertad porque es primordialmente memoria. Ahora bien, Bergson siempre presenta esta identidad de memoria y duración de dos maneras: ‘la conservación y preservación del pasado en el presente;’” (51, mi traducción).

pasado y del futuro. Es decir que el pasado no se puede traer a un presente actual si no fue percibido como futuro en su instancia del presente que va a ser registrado como pasado. La segunda relación admite la falta de estructuración y sistematización en la manera como actúa el concepto de duración con lo cual el pasado que va a revivir en el presente proviene de un registro accidental y difuso de la memoria, y cuya supuesta organización o enunciación secuencial en el relato oral o escrito e incluso en los mismos recovecos del recuerdo visual nada tiene que ver con la noción de orden sino con la de contracción. De suerte que al estudiar el efecto de la duración en “La tercera orilla del río” no podemos hacerlo equivalente al de tiempo ya que rescatar la totalidad del pasado es imposible aun cuando ese pasado se concibiera como un periodo limitado. El hijo, en el texto de Guimarães, no revive el tiempo del padre ni el suyo propio sino la intimidad misma de su recepción, es decir, la experiencia del tiempo. Esta vivencia es lo que permite la formación de una visión existencial: el ser—el padre, el hijo—es caída (canoa) y lanzamiento en el tiempo (el río). A ello sobreviene la comprensión del deseo de bogarlo cursando esa temporalidad como existencia en transcurso puro.

OBRAS CITADAS

- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura, 1958. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. Print.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. New York: Zone Books, 1991. Print.
- Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984. Print.
- Guimarães Rosa, João. *Campo General y otros relatos*. México: Fondo de Cultura, 2001. Print.
- . *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Print.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura, 1951. Print.
- Jung, Carl Gustav. *The Spirit in Man, Art, and Literature*. Princeton University Press, 1971. Print.
- Liotard, Jean-Francois. *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford, California: Stanford University Press, 1991. Print.
- . *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo Veintiuno, 2003. Print.


Leyenda negra y propaganda política. A propósito de la literatura panfletaria

Antonio Cortijo Ocaña

University of California

Ricardo Fonseca

University of California

 El estudio de la leyenda negra española debe insertarse dentro de unos parámetros teóricos que obedecen en general a lo que se ha dado en llamar “revisionismo histórico anglosajón”. Aunque durante décadas (y ya desde trabajos pioneros de estudiosos decimonónicos) la crítica hispánica había señalado el carácter históricamente no veraz de las acusaciones que pendían sobre el Imperio español de los siglos XVI y XVII y el carácter chauvinista de las críticas de la leyenda negra, ello alcanzó solo relevancia en el mundo anglosajón cuando se replanteó en la segunda mitad del siglo XX un revisionismo de la cultura protestante. Se producía el mismo como una crítica a los postulados del famoso *The Protestant Ethic* así como a la *nueva* visión de la Contrarreforma católica como una verdadera Reforma, desbancando con ello al Protestantismo de su puesto (privilegiado por una crítica partidista) de innovador frente a la visión del catolicismo como retardatario y fanático en la en el Quinientos y Seiscientos. Asumía de fondo *The Protestant Ethic* una construcción *post factum* que veía en la Reforma protestante la semilla y germen del éxito del imperio británico de los siglos XIX y parte del XX, interpretando dicha *ética protestante* como responsable y aval de éxitos económicos, comerciales, dinerarios, políticos y culturales. Nada más ageno a la realidad ni menor conexión la existente entre el dominio anglosajón en la época mencionada y el sistema religioso y cultural creado por el Protestantismo.

Los estudios revisionistas de la leyenda caen dentro de estos parámetros de análisis. En varios estudios recientes sobre la vida y obra de Bernardino de Mendoza y Carlos Coloma de Saa¹ he mencionado que los más de trescientos panfletos antiespañoles salidos de las prensas inglesas durante 1570-1650 obedecen a una

¹ Antonio Cortijo & Ángel Gómez Moreno, *Bernardino de Mendoza*, Madrid: Ministerio de Defensa, 2008; Antonio Cortijo, *Carlos Coloma de Saa*, Madrid: Ministerio de Defensa, 2010.

campana legítima pero deliberada de desprestigio de lo español con un propósito ideológico y propagandístico. Su afán no es la representación de una realidad ni la escritura de *historia vera*, sino hacer de los mismos herramienta bélica con la que coadyuvar al esfuerzo militar de la Inglaterra de Isabel I en su lucha (económica) por la supervivencia de Inglaterra frente al Imperio español. Aislada económicamente Inglaterra como consecuencia de las guerras de los Países Bajos y necesitada de lograr una salida a sus productos o enfrentarse a la bancarrota, Isabel I se vio obligada a apoyar primero a las Provincias Unidas (Holanda) y en segundo lugar a la Francia hugonota, para contrarrestar el poderío español. A este afán se unían (pero de modo secundario) motivaciones religiosas, nunca suficientes como para justificar el enfrentamiento bélico. Sin embargo, el puesto inglés en esta lucha era uno de absoluta inferioridad frente al poderío español, a lo que se añadía el llamado problema *interno* inglés: ni la población era mayoritariamente protestante, ni el Protestantismo era felizmente aceptado por todos, ni estaba clara que la lealtad nacional superara a la lealtad religiosa por parte de los súbditos católicos ingleses. Isabel I, además, debía hacer frente a las acusaciones de ilegitimidad tras la muerte (asesinato legal) de la reina escocesa tras años de encarcelamiento y al miedo y terror a un posible asesinato. En este clima, junto a mosquetes, picas, culebrinas, armas de asalto y maquinaria de asedio, más cantidades considerables de pólvora y caballos, amén de barcos, las prensas inglesas se van a utilizar como un instrumento bélico más que oponer a las armas hispanas. Los panfletos a que me refiero se escriben tanto para un público inglés como europeo y cumplen fundamentalmente un doble propósito. En primer lugar justificar la legitimidad de la lucha inglesa (y holandesa y francesa) ante una digamos opinión pública europea, defendiendo la idea de *guerra justa*. En segundo lugar buscar el convencimiento del súbdito inglés de dicha *justicia* apelando a los sentimientos de *miedo* y *angustia* ante el peligro del ataque hispano. Para ello se hacen necesarias dos cosas: dar impulso a la construcción de la idea de nación y de la *lealtad a la misma*; construir un imaginario *enemigo* infrahumano (el español) que atenta en su misma esencia contra los valores de la civilización occidental, un Anticristo sangriento y bestial que solo busca la destrucción y la ruina.

Los documentos que pertenecen a este grupo de panfletos son de muy variado tipo. Algunos son simples invectivas, de carácter burlesco y tono sardónico, que caricaturizan lo español (carácter nacional, nación en su conjunto, etc.). Otros son de tipo religioso, en que se insiste en el denigramiento de lo católico como fanático, supersticioso e inquisitorial. Otros, por último, son de vena histórica, que ofrecen al público un análisis (subjetivo) de sucesos históricos como si se tratara de *historia vera* (descripción objetiva histórica). En su totalidad sirven para pintar una imagen del enemigo español que se modela con los trazos de barbarie, primitivismo, sed de sangre, afán de destrucción y *dominio universal*. La nación inglesa, por el contrario, queda caracterizado por los rasgos contrarios de tolerante, progresista, tolerante y en búsqueda del contacto (no conquista) con otros pueblos motivada por la búsqueda del intercambio comercial. Nada, claro, más falso y alejado de la realidad. Pero a la vez nada

más preciso en cuanto al propósito para el que se crea esta literatura, que, repetimos una vez más, no quiere ser historia verdadera sino instrumento de propaganda. Lo curioso, en todo caso, es que muchas de las ideas vertidas desde esas prensas han logrado pervivir durante cientos de años a la hora de caracterizar lo hispano, y hasta siguen manifestándose en modos varios y múltiples en varias disciplinas.

El documento que aquí publicamos, salido de las prensas en 1624, ha de incluirse dentro del clima de recrudescimiento de las tensiones bélicas al final de la llamada Tregua de los Doce Años, que marca el fin de la *Pax Hispanica*. De hecho será el preludio de la declaración de guerra contra España por parte de Inglaterra en 1625, que durará hasta la firma de las paces por el Tratado de Madrid de 1630. Todo ello ocurre tras la firma del Tratado de Madrid de 1623 por el que se concierta el matrimonio del príncipe de Gales, Carlos, con la infanta española María Ana, que causó enormes tensiones en Inglaterra y a la postre resultaría infructuoso. En 1604 España e Inglaterra habían firmado un armisticio tras casi 20 años de guerra (desde 1585), periodo saldado con enormes pérdidas económicas para los dos países, aunque más relevantes para el caso inglés. A excepción del ataque de Drake en 1587 y el de 1596 a Cádiz, más el desastre de la Invencible, esta guerra había resultado en particular nefasta para Inglaterra, con el desastre de su Armada en las costas portuguesas en 1589, la sangría de dinero ocasionada por el destacamento de tropas inglesas en Francia y Flandes para luchar contra los tercios, su infructuoso intento de apoderarse de la Flota de Indias, etc. y el cierre de los mercados continentales a los productos y comercio ingleses. Por el acuerdo Jacobo I se compromete a no intervenir en los asuntos político-bélicos continentales y a proclamar la tolerancia religiosa al catolicismo; España renuncia a buscar el derrocamiento del rey inglés. Inglaterra se compromete asimismo a no involucrarse en los Países Bajos y a abrir el Canal de la Mancha al transporte marítimo español, así como Inglaterra a suspender sus actividades de piratería en el Atlántico, previa concesión de determinados derechos comerciales en América. Una de las consecuencias a largo plazo de este Tratado de 1604 fue la firma de la llamada Paz de los Doce Años de 1609 (o Tregua de Amberes), firmada entre España y las Provincias Unidas y que señalaba el fin de una confrontación bélica de ochenta años (desde 1568). Para España la paz suponía el freno a una enorme sangría de hombres y dinero, más el costo del mantenimiento de los tercios estacionados en los Países Bajos, aunque las concesiones hechas a las Provincias Unidas supondrían un golpe considerable al prestigio español en Europa. Para Holanda resultaba ventajoso el armisticio al acabar con el embargo económico español, en especial tras haber perdido el apoyo económico y de tropas de Francia (por la Paz de Vervins de 1598) y de Inglaterra (por el Tratado de Londres de 1604).

A pesar de la oposición de Mauricio de Nassau, y con el apoyo diplomático del Gran Pensionario de Holanda, Johan van Oldenbarnevelt, el tratado se llegó a firmar y de acuerdo al mismo se hizo un compromiso para levantar por parte de España el embargo que prohibía a las Provincias Unidas el comercio con Europa, así como se les ofrecía la posibilidad de cierta libertad comercial en las Indias, reconociéndose *de facto* la independencia de las mismas (Holanda, Zelanda, Utrecht, Frisia, Groninga, Overijssel y Güeldres). La tregua se extendería hasta 1621, año en que se reanudan los conflictos armados, solo saldados definitivamente en 1648 por el Tratado de Münster y Paz de Westfalia.

En el contexto de reanudación de las tensiones bélicas, en 1624 se firmaría el Tratado de Londres entre Inglaterra y las Provincias Unidas de los Países Bajos por el que se establece su alianza militar frente a las tropas españolas. Tras lo infructuoso de las negociaciones para la boda de Carlos Estuardo, príncipe de Gales, y María Ana, infanta española, más el derrocamiento de los príncipes electores del Palatinado Federico V e Isabel Estuardo (hija y yerno de Jacobo I) por la fuerzas españolas en la guerra de los Treinta Años y las acusaciones mutuas de incumplimiento de los acuerdos de la paz de 1604, Felipe IV y Jacobo I (y sus privados en conde-duque de Olivares y el duque de Buckinham) reanudaron sus hostilidades y el monarca inglés declaró la guerra a España el mismo año. El acuerdo anglo-holandés (firmado el 5 de junio en Londres) incluía cláusulas de cooperación militar mutua en caso de ataque español a alguno de los territorios de las potencias firmantes, válidas por un periodo de 2 años y prorrogables. Al Tratado de Londres siguió el de Southampton de 1625, ahora firmado por Carlos I, el nuevo monarca inglés, en parte motivado por el rencor de su boda frustrada con la infanta María Ana, por el que Inglaterra y las Provincias Unidas sellaban un pacto de colaboración contra España no solo en los Países Bajos sino en todos los territorios del Imperio español. Intención principal del tratado era la restitución al trono del Palatinado de su hermana y cuñado (Isabel Estuardo y Federico V), depuestos con ayuda española. El tratado, que tendría validez hasta 1630 cuando España e Inglaterra firmen el Tratado de Madrid, afecta en particular a operaciones navales, ofensivas y defensivas, con la mira en particular al ataque (infructuoso a la postre) a Cádiz que comandaría Sir Edward Cecil contra la flota de Indias. En las operaciones conjuntas debería haber un barco holandés por cada cuatro ingleses; la quinta parte del botín correspondería a los holandeses; los puertos flamencos bajo dominio español serían bloqueados por la flota holandesa, mientras la flota inglesa haría lo propio con los puertos españoles en la península ibérica. Se considera este tratado como el primero de carácter internacional en el que se regula el transporte de mercancías de contrabando y en el mismo se autoriza el requisamiento de la carga de cualquier navío que transporte suministros militares o armas con destino a España.

Los sucesos del Palatinado a los que hace referencia este documento refieren a la deposición de Federico V de Wittelsbach-Simmern (1596-1632), Elector Palatino del Rin de 1610 a 1623 (y rey de Bohemia de 1619-1620), llamado *rey de invierno*

(Winterkönig).² Hijo de Federico IV y Luisa Juliana de Nassau (hija de Guillermo de Orange), desde 1610 fue príncipe elector del Palatinado del Rin en el Sacro Imperio Romano bajo la tutela del conde Juan II des Deux-Ponts. Se casó con Isabel Estuardo, hija de Jacobo I y Ana de Dinamarca (a la que la Conspiración de la Pólvora, Gunpowder Plot, de 1605 quisiera poner en el trono como monarca católica inglesa). En 1619 los estados protestantes de Bohemia se rebelaron contra el emperador Fernando II, le depusieron y ofrecieron la corona de Bohemia a Federico, por ser miembro influyente de la Unión Protestante, fundada por su padre. Federico acepta su ofrecimiento, dando con ello inicio a la guerra de los Treinta Años y es coronado en Praga en noviembre de 1619. Inmediatamente Fernando II se lanza a una ofensiva para la recuperación de la corona de Bohemia, venciendo a Federico (abandonado por sus defensores y aliados) en Tilly, el 8 de noviembre de 1620. Las fuerzas imperiales de Maximiliano I de Baviera invadieron el Palatinado y Federico hubo de huir a Holanda en 1622, donde viviría casi todo el resto de su vida. Un edicto imperial le privó formalmente del palatinado en 1623. Tras la Paz de Westfalia su hijo, Carlos I Luis, Elector Palatino, volvería a recuperar los estados de su padre. No hace falta recalcar el hecho de que al ser Isabel Estuardo hija de Jacobo I la deposición del elector del Palatinado se tomó como afrenta personal en Inglaterra.

En todos los sucesos mencionados estará involucrado en primera fila don Carlos Coloma de Saa, embajador español en Londres substituyendo a su antecesor el conde de Gondomar. Coloma no solo figura en la contienda bélica flamenca como capitán de caballería de los tercios, sino tiene un papel activo en la guerra del Palatinado y ejercerá funciones diplomáticas en Londres y de consejero en Madrid con relación a los sucesos político-bélicos del momento. Reproducimos a continuación un extracto de lo que ya tuvimos ocasión de indicar con relación a la guerra del Palatinado y la participación en la misma de Coloma (*Carlos Coloma de Saa. Las Guerras de los Estados Bajos*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2010).

² Ésta no es una obra única entre las salidas de las prensas inglesas (y europeas) en la presentación y análisis del problema del Palatinado, en su mayoría tendentes a ofrecer como consejo la reanudación de hostilidades contra España. Mencionemos, por ejemplo, la de John Reynolds, *Votivae Angliae: or, The desires and wishes of England Contained in a patheticall discourse, presented to the King on New-yeares Day last. Wherein are unfolded and represented, many strong reasons, and true and solide motives, to perswade his Majestie to drave his royall sword, for the restoring of the Pallatynat, and Electorat, to his sonne in law Prince Fredericke, to his onely daughter the Lady Elizabeth, and their princely issue. Against the treacherous usurpation, and formidable ambition and power of the Emperour, the King of Spaine, and the Duke of Bavaria, who unjustlie possesse and detain the same. Together with some aphorismes returned (with a large interest) to the Pope in answer of his. Written by S.R.N.I.* (Printed at Vtrecht [i.e. London: S.n.], MDCXXIII. [1624]).

El siguiente episodio de peso en que se ve involucrado Coloma es la guerra del Palatinado (consecuencia de la elección como rey por parte de Bohemia de Federico V, príncipe del Palatinado, en lugar del archiduque Fernando). Este territorio podía impedir las comunicaciones de los Países Bajos hispanos con los territorios alemanes de los Habsburgo, además de controlar el valle de Rin. Felipe III autoriza la invasión del Palatinado, mientras los alemanes se comprometen a atacar Bohemia. El ejército español se compone de dos alas, al mando de Gonzalo de Córdoba (procedente de Italia) y Ambrosio Spínola (procedente de Flandes, al que se unen las tropas del condado de Güeldres, mandadas por Henri van den Berg). El del Palatinado es dirigido por los marqueses de Ansbach (Ansbach) y Turlask (Durlach). Tras tomar los católicos Mainz (Maguncia), se plantan ante Oppenheim y Spínola pide ayuda a Carlos Coloma (es 1620), que será encargado de tomar Bad Kreuznach como cuartel general. Spínola toma a continuación Alzem y Oppenheim. Como miembro del Consejo de Guerra y en medio de las deliberaciones concernientes a la ayuda inglesa a la causa protestante, no sabemos más (en la narrativa de Diego de Ibarra, *La guerra del Palatinado*) de Coloma en esta guerra, porque Spínola le envía a Madrid en misión diplomática. Defiende allí la tesis de que la Tregua [la Paz de los Doce Años] ha sido y será calamitosa para España, que hay que enfocarse en la guerra naval y el reforzamiento de la armada contra Holanda, así como abandonar la guerra en Alemania y mantener la paz con Francia. Aun así se mantuvieron negociaciones con Mauricio de Nassau (el archiduque favorecía la paz) pidiéndole la renuncia al comercio con las Indias y la apertura del Escalda. El archiduque escribe a Felipe III pidiendo la presencia de Carlos Coloma. A su vez Spínola, abandonadas las pretensiones del elector del Palatinado en Bohemia y deseoso éste de firmar una tregua con España, quiere hacer venir de Madrid a Coloma, pidiendo al rey que le nombre maestro de campo general del ejército del Palatinado. Es 1621 y Felipe III muere el 31 de marzo. Poco después a Carlos Coloma se le premia con la encomienda de Montiel y la Ossa. Y en el mismo año, brevemente, desempeña la harto confusa misión de ser guarda mayor, en el castillo de Barajas, de Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, acusado de conspirar para erigirse en rey de Sicilia-Nápoles. En la corte se aloja en casa de su amigo Diego de Ibarra (hijo del consejero Francisco de Ibarra y padre del historiador Francisco de Ibarra), poco después nombrado miembro del Consejo de Estado por el conde-duque de Olivares. Sabemos que en este aposento gozó de veladas literarias donde se discutieron asuntos de escritura de historia y hasta leería partes de su historia de las guerras de Flandes, a punto de darse a la imprenta. En julio de dicho año muere el archiduque Alberto. Isabel Clara Eugenia, viuda y gobernadora de los Países Bajos, nombra a Coloma miembro del Consejo de Estado de los mismos. El año se salda con la intervención por la corona del condado de Elda por bancarrota y la muerte del primogénito.

Estando en Amberes recibe una carta en marzo de 1622 en que se le comunica su nombramiento como embajador extraordinario en Inglaterra. Como tal, igual que los diplomáticos de París, Londres o Viena, debe estar en continuo contacto con el

gobernador(a) general de Flandes. Antes de irse se publica la primera edición de *Las guerras de los Estados Bajos* (Cambray: Jean de Rivière, 1622), dedicada a su amigo don Diego de Ibarra, sin la licencia de impresión (que se le concedería en 1623), aunque se ha sospechado que ello se debiera a su marcha a Inglaterra, lo que le obligaría a proceder con prisa. Aun antes de embarcarse para Albión arregla y ultima la edición de la *La guerra del Palatinado* de Francisco de Ibarra, que había muerto en la batalla de Fleurús en agosto de 1621. En mayo de 1622 desembarca en Dover y, ya en Londres, se instala en una casa del barrio de Holborn. Allí deberá hacer frente a los asuntos de la paz con Inglaterra. La hija de Jacobo I, mujer del príncipe del Palatinado, está exiliada con su marido en Holanda. Inglaterra necesita de los mercados de España e Indias para hacer frente a una economía desmejorada, así como teme el poder en aumento de una marina holandesa, y para contrarrestarla (y echarla de las Indias) debe unirse a España. El poder en ascenso de los puritanos hace asimismo al rey mantener una actitud condescendiente con respecto a los católicos (ingleses e hispanos). España debe aislar a Holanda de la ayuda inglesa. Asimismo, debe solucionar el problema del Palatinado. El conde de Gondomar (predecesor de Coloma en su puesto de embajador) había estado trabajando para la posible boda de Carlos I (príncipe de Gales entonces) con la infanta María de España (en noviembre de 1622 Endymion Porter llega a España para tantear las posibilidades de un viaje personal del príncipe a Madrid). Asimismo, había fomentado una política de sobornos que las escasas rentas y fondos de Carlos Coloma se veía imposibilitado de mantener, de lo que éste se queja amargamente en numerosas cartas. En frente tiene como archienemigo a George Villiers, marqués de Buckingham. Éste y el príncipe de Gales (haciéndose llamar Tom Smith y John Smith) viajarán de incógnito a la corte madrileña (en marzo de 1623) y, descubiertos, se les harán grandes fiestas de recibimiento. Mas la condición indispensable (que el hijo de la pareja crezca como católico y que la Inglaterra protestante revierta a la fe católica) parece un obstáculo insalvable (así como la renuencia de la infanta española a casarse con un protestante) y se produce una desconfianza mutua entre Buckingham y el conde-duque de Olivares (por no decir de Roma). La infanta debería esperar un año para ver si se cumplían las condiciones de tolerancia a los católicos en Inglaterra, aunque Jacobo I sólo había pensado en un primer momento en conceder libertad de conciencia a la infanta (cuando llegara a Inglaterra), no a los católicos en general. Para acelerar el proceso el conde-duque envía como embajador extraordinario a Inglaterra al colérico Juan Hurtado de Mendoza, marqués de la Hinojosa (Coloma actúa de embajador ordinario), aunque la intención de la corte madrileña (por parte de Felipe III y IV) no había sido nunca la de llegar a culminar dicha boda. El de Mendoza no mantiene relaciones muy cordiales con Coloma. Y entretanto Buckingham y el príncipe siguen hospedados en Madrid. El príncipe al fin se avino a firmar las condiciones que le imponían, aunque sin intención de cumplirlas. Coloma, en su embajada, se dedica a proteger a cuantos católicos puede, así como a refugiar a carmelitas, franciscanos, jesuitas y clero secular, y en general a hacer profesión pública de su fe. El príncipe de Gales llega por fin a Inglaterra en

octubre de 1623, humillado y sin boda, jaleado por el parlamento puritano. Coloma, que sigue carteándose con Isabel Clara Eugenia, le aconseja una ofensiva por mar contra Holanda, pues el comercio marítimo es su mayor fuente de ingresos. Coloma y Hurtado de Mendoza deben hacer frente en estos momentos (ya el año de 1624) a la hostilidad de gran parte de la sociedad y corte inglesas, la precariedad de fondos y la animadversión del príncipe de Gales y, en especial, Buckingham. Los dos embajadores se las agencian para entregar una nota a Jacobo I en que acusaban a Buckingham como responsable del fracaso de las nupcias; aunque pareció haber tenido su efecto, rey y valido se reconcilian y los embajadores se ven en difícil coyuntura; incluso el embajador inglés en Madrid, sir Walter Aston, se queja al rey y pide el castigo de los dos embajadores. Como parte de sus funciones en la corte inglesa, Coloma protesta a Jacobo I por la representación de *A Game at Chesse*, ofensiva contra España, así como envía informes sobre un plan que se le ha comunicado para la invasión de Irlanda en ayuda a los católicos de la isla.³ Por fin en octubre de 1624 Jacobo I le autoriza (previa disposición del conde-duque) salir de Inglaterra, rumbo a Flandes, donde desde 1621 las hostilidades se habían reanudado y donde ya está en marcha el sitio de Breda.

Reiniciada la guerra, se había tomado Julich y recibido la derrota humillante de Bergen-op-Zoom (en 1622). En 1624 Spínola, tras un año de inactividad (1623), pone sitio a Breda, al norte de Brabante, cerca de la frontera con Holanda, gobernada por Justino de Nassau. Mauricio de Nassau se apresta a defenderla encaminándose allí con un ejército. Coloma mientras tanto ha salido con bien de unas imputaciones del gobierno inglés con respecto a su embajada y ha sido enviado -no a Cambray, con su familia, como pedía- al sitio de Breda, por la necesidad de mandos cualificados. En el entretanto da a la luz la segunda edición de su obra histórica. Y se mantiene en el puesto de embajador, en la corte de Bruselas. Mauricio de Nassau ayudaba a los sitiados con un ejército del norte; por el sur lo hacía el del conde de Mansfeld, que venía por el Artois y Hainault. Para hacer frente a este último se pone al frente de las tropas españolas a Carlos Coloma. El de Mansfeld decide unirse a las tropas de Mauricio en vez de atacar por el sur y se resolverá a entrar en Holanda por mar, entre Steenberg y Roosendaal. Es ya 1625. Muere Jacobo I y sube al trono Carlos I, que proclama la guerra a España. El de Mansfeld logra desembarcar, pero es puesto en retirada. Las tropas españolas, ante lo desesperado del hambre y frío, se dan al pillaje. Cunde la indisciplina. Muerto Mauricio, su hermano, Enrique intenta librar a Breda. Pero no lo consigue y la ciudad se rinde -aunque con un coste económico insostenible para la monarquía hispánica- el 2 de junio de 1625. Coloma queda a cargo de todo el ejército en Brabante. Pasa por fin a Cambray a ver a su familia. Sale una nueva tirada de su edición de 1624, con diferente portada y ya con la licencia y escribe su *Carta dirigida por don Carlos Coloma a un amigo*

³ Wilson, Edward M. & Olga Tudor. "The Spanish Protests Against a 'Game at Chesse.'" *The Modern Language Review* 44 (1949): 476-482.

[Gondomar] en elogio de su conducta durante la negociación del casamiento [de la infanta María con el príncipe de Gales], zanjando así la acusación que sobre él vertieran en Inglaterra.

El tema central de *Certaine Reasons* es el de la guerra del Palatinado y el honor de Inglaterra⁴, y se ofrecen argumentos a Jacobo I para que reanude la guerra con España. En la obra se insiste en varios de los temas más abundantes en la literatura panfletaria de la leyenda negra. Así, si al imperio español le ha interesado solo la ganancia económica ilícita, la destrucción de naciones y el dominio absoluto, la intención inglesa ha sido siempre pura y honesta:

The meaning of the Spaniard is directly opposite to that of the English. For his endeouour is by Treaties to circumuent, to gaine time, to vndoe his enemies by delays, to aduance his owne profit and dominion, to despise peace as pernicious to him, and his great power to nourish warre, especially in *Germanie*, where by the dissention of the Princes diuersity of Religion, & assistance of his friends, he may be sure not only to lose nothing, but to gaine, & to fish safely in troubled waters.

La importancia de la guerra del Palatinado radica en constituirse en un episodio de enorme trascendencia para frenar el afán de dominio universal del imperio hispano:

If *Germanie* as the heart bee possess by the Spaniard, who strives to get the dominion all over Europe the rest of the Princes shall not long draw or enjoy any vital life or spirits. The heart therefore must be succored [...]. Necessity requires warre [...] The restitution of the Palatinate cannot be procured by treaty.

La restitución del Palatinado no puede hacerse por medios pacíficos y, lo que es más, se deben escuchar los argumentos de la teoría de *preemptive war*: “The safety of the King and kingdome requires warre. For it behoues vs then to look to our selues, when our next neighbours houses are on fire.” En suma, se apela al honor de la nación inglesa, pues (como termina el documento), si tras haberse granjeado buena opinión y fama

⁴ Entre las muchas obras contemporáneas que abordan el tema, señalemos *The 4. of Octob: 1622. A true relation of the affaires of Europe, especially, France, Flanders, and the Palatinate Whereby you may see the present estate of her prouinces, and coniecture what these troubles and wars may produce. Together with a second ouerthrow giuen the French Kings forces at Mompelier, by those of the Protestant League, wherein were slaine a great number of the Kings armie. Last of all. the remoue of the famous siede before Bergen, vpon the 22. of September last, with the retreat of Spinola to Antwerp, as taking aduantage of the time, and not able to continue, for feare of vtter dissipation* (London: Printed [by Bernard Alsop?] for Nathaniel Butter, and Nicholas Bourne, 1622), anónima.

entre las naciones del mundo, caen en el letargo, perderán fe y reputación, por lo que “magnanimous Princes are more bound in honour to recover the estates of their friends which they have taken into their protection, then their owne goods.”

Es decir, solo mediante una guerra *a muerte* que aniquile al enemigo hispano, brutal y deseoso de ganancias ilícitas a la par que atento a la destrucción de las demás naciones, se puede salvaguardar el honor de Inglaterra y conseguir la supervivencia de la misma.

Pero pongamos asimismo un contexto económico en que entender el recrudecimiento de hostilidades al término de la Tregua de los Doce Años. Si *Certaine Reasons* insta al rey inglés a que declare la guerra de nuevo contra España, podemos indicar que en el campo español abundan igualmente las opiniones a favor de una cancelación de la paz de los Doce Años y un reinicio de hostilidades contra Inglaterra. Entre los que así opinan figura de modo relevante Carlos Coloma, a favor de una teoría política de índole tacitista-pragmática. Su labor como consejero de estado y de asuntos bélicos se caracterizó por defender las posturas del partido pro-guerra dentro de la política española de relaciones con los Países Bajos. Durante los años de armisticio en la Tregua de 1609-1621 en las guerras de Flandes, Coloma, junto a otros oficiales como Luis de Velasco y Juan de Villela, prefirió abiertamente la guerra. Así, por ejemplo, se lo sugiere a Felipe III en Carta al rey fechada en Cambrai a 8 de junio de 1620 (AGS, Est. 2308). También nota Israel⁵ que en el norte de África la presencia de Holanda se había incrementado notablemente desde 1608, a través de intermediarios judíos holandeses y marroquíes. “By 1621 the republic was the main supplier of arms and manufactures to North Africa and the chief ally of the Sultan of Morocco in his confrontation of Spain” (6), como Coloma expresa al rey (Rodríguez Villa 385-86).⁶ Todo ello se sitúa en el contexto de una posible renegociación de las cláusulas del Tratado de armisticio con Holanda. Coloma indicaba en un consejo por escrito que “if in twelve years of peace the Dutch have undertaken and achieved all this, we can easily see what they will do if we give them more time [...]. If the truce is continued, we shall condemn ourselves to suffer at once all the evils of peace and all the dangers of war” (Adams & Parker 39).⁷ Igualmente en este contexto, también estuvo involucrado nuestro autor en avisos al rey sobre la restauración y fortalecimiento del papel comercial de Amberes (Estevan Estringana), “intended to restore part of Europe’s north-south carrying trade to direct Spanish control and reduce the role of Holland, thereby striping the Dutch of the gains

⁵ Jonathan Israel, *Dutch Primacy in World Trade, 1585-1740*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

⁶ Rodríguez Villa, Antonio. *Ambrosio de Spinola, primer marqués de los Balbases*. Madrid: Fortanet, 1904.

⁷ Adams, Simon, & Geoffrey Parker. “The Indecisive War, 1618-1629”. In Geoffrey Parker [& Simon Adams] ed[s]. *The Thirty Years’ War*. London: Routledge, 1997. 42-73.

the had made since the closure of the Scheldt and particularly since 1609 (7; carta de Coloma a Felipe III, 8 de junio de 1620, AGS Est. 2308)⁸. Ello no es extrañar, pues los historiadores de la economía han resaltado que con el trasvase de la importancia comercial del Mediterráneo al Atlántico y la incorporación de Flandes al imperio Habsburgo, Amberes se aupó a un puesto de primacía (ayudado por ser el delta del Escalda, Mosa y Rin, la llamada ‘puerta de Europa’), gracias al conocimiento de técnicas comerciales refinadas, los fuertes lazos con la diáspora poderosa de amigos y parientes establecidos en regiones neurálgicas europeas, una industria de lujo especializada y la paz de la Tregua de los Doce Años, más la importancia de Amberes como satélite de los puertos holandeses y zelandeses y como centro de abastecimiento y distribución para el interior del país. Nótese que causas semejantes son las que menciona Coloma (muchas de ellas con relación náutica):

El bloqueo virtual del Escalda hacia el mar, la piratería y el bloqueo de los puertos de mar flamencos dificultaron la posición [...] en cuanto a exportación e importación. La diáspora dejó de funcionar después de 1640. Solamente se mantuvo el comercio con España y sus colonias. El horizonte se había hecho más pequeño. (87-88)

En cuanto a este último punto de la estrategia naval que permitiera la libre circulación de mercancías, es abundante la participación de Coloma. Stradling señala que en 1620, con referencia al *modus operandi* del Escuadrón Ostende, Coloma, “now minister and quartermaster general of the army [de Flandes], exerted an influence in Brussels similar to that of Malvenda and Aróztegui in Madrid. In 1620, Coloma pointed out that the twenty ships of the newly-envisaged Ostend squadron should support themselves financially if allowed to operate ‘not together [i.e. in armada formation], but

⁸ Estevan Estringana, Alicia. *Guerra y finanzas en los Países Bajos católicos*. Madrid: Laberinto, 2002. Para un análisis magistral de la historia de las relaciones económicas entre España (Castilla) y Flandes, ver Thomas, Werner, & Eddy Stols. “La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica”. En Thomas Werner, & R. Verdonk eds. *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflámencos a inicios de la Edad Moderna*. Leuven: Leuven University Press, 2000. 1-73. Para el período que toca a Carlos Coloma, dichos autores defienden que, en un clima de beneficio mutuo, “los Países Bajos meridionales fueron aún más integrados en el sistema mundial del Imperio español en un intento de vencer al enemigo también económicamente. Cada vez más mercaderes y artesanos flamencos se abrían camino hacia la Península Ibérica” (61). Para tratados contemporáneos que, desde Inglaterra, hablan del papel comercial de España ver *The maintenance of free trade according to the three essential parts of traffique; namely, commodities, moneys and exchange of moneys, by bills of exchanges for other countries, or, An answer to a treatise of free trade, or the meanes to make trade flourish, lately published. By Gerard Malynes merchant*, London: Printed by I. L[egatt] for William Sheffard, and are to bee sold at his shop, at the entring in of Popes head Allie out of Lumbard street, de Gerard Malynes; y del mismo autor *Consuetudo, vel lex mercatoria, or The ancient law-merchant Divided into three parts: according to the essentiall parts of trafficke. Necessarye for all statesmen, iudges, magistrates, temporall and ciuile lawyers, mint-men, merchants, marriners, and all others negotiating in all places of the world. By Gerard Malynes merchant*, London: Printed by Adam Islip, Anno Dom. 1622.

hunting like corsairs [*pyrateando como cossarios*]” (31).⁹ Stradling también señala que, durante el gobierno del conde-duque de Olivares, la mayor parte de los expertos militares anteriores no estaban ya disponibles, por haber fallecido; pero “one of the wisest heads, that of Don Carlos Coloma, who had served his apprenticeship at sea in the Mediterranean at fourteen [...], was still available for consultation” (96)¹⁰. Ni que decir tiene que este cúmulo de repercusiones económicas consecuencia directa de la Tregua de los Doce Años, así como su efecto no solo en las Provincias Unidas de los Países Bajos sino, por añadidura, en Inglaterra, están en el trasfondo de muchas de las discusiones aparentemente solo bélicas de *Certaine Reasons*.

Es decir, dependiendo de dónde se sitúen los intereses, el mantenimiento de la paz iniciada a comienzos del siglo XVI acarrea beneficios para unos y perjuicios económicos a otros. Aunque para comienzos de la década de 1620 son mayoritarias las voces y opiniones que insisten en que la guerra será a la postre de mayor beneficio económico, político y militar para la mayoría, y, según esta lógica, se va haciendo claro que es en su propio *interés* el reanudar hostilidades. *Certaine Reasons* articula un discurso sobre el tema del *honor* nacional herido, la responsabilidad en los pactos de cooperación militar y los consabidos *topoi* de la leyenda negra antiespañola, que han de sopesarse con el trasfondo de las dificultades económicas inglesas al final del periodo de la Tregua de los Doce Años, más la herida al honor nacional que suponen el rechazo a la boda del príncipe de Gales con la infanta española más el derrocamiento del príncipe Elector del Palatinado.

⁹ Stradling, R.A. *The Armada of Flanders: Spanish Maritime Policy and European War, 1568-1668*. Cambridge: UP, 1992.

¹⁰ Para un análisis de las primeras luchas navales holandesas contra España, consúltese (por mor de conocer el interés en Inglaterra) *The true and perfect declaration of the mighty army by the sea made and prepared by the generall states of the vnitied prouinces, purposely sent forth to hinder the proceedings of the King of Spaine, vnder the conduct of Peter Vander Does generall of the said army: together with all whatsoever hath bene done by the said army against the islands, townes, castels, and shippes, belonging to the said King of Spaine. As also what the said army hath gotten and wonne in the said viage; with the whole discourse of the aduentures of the said army, both in their going forth, and retuning againe, from the 28. of May, 1599. vntill the 6. of March, 1600. Collected by Ellert de Ionghe, captayne of the artillery in the said viage* (Printed at London: By [S. Stafford for] Iohn Wolfe, 1600), de Ellert de Jonghe.

CERTAIN E / REASONS / AND / ARGUMENTS / OF / POLICIE / Why the King of ENGLAND / should hereafter give over all further / Treatie, and enter into warre with / the Spaniard. / Printed M. DC. XXIV.

[1] CERTAIN E REASONS / AND ARGUMENTS OF POLICIE WHY THE KING OF / England should hereafter give over all / further Treatie, and enter into / warre with the Spaniard.

For the first, which is leaving off all treaty.

Because the English in all treaties taken in hand with the Spaniard and the house of Austria, and continued so many yeares with such labour and charges, hath not only bin unfortunate, but also scornefully abused by the Spaniard, who is exceedingly disagreeing from the honest mind and meaning of the English. For so many yeares while things stood stronger on the side of the English, nothing hath been effected by treatie; and who can presume that anything will be effected now, when things are brought into far worse case?

[1.]¹¹ The King by seven divers treaties and ambassages hath effected just nothing in this cause, which concerns the peace of Germany [2] and the whole estate of his sonne in law:

1. In the yeare 1619, by the Earle of Carleil;
2. By Sir H. Wotton at Vienna 1620;
3. By Conway and Weston in the same yeare;
4. By the Lord Digby, 1621;
5. By Weston in the same;
6. By the Lord Chichester Baron of Belfast;
7. By the Prince in Spaine, 1623.

Besides, how many carriers have been sent? How many letters written? And what adoe hath beene made by ordinary ambassadours and ministers?

2. The honor of the King and kingdome requires that this tie of treaties which they have been entangled in all this while should now be broken off. For if they should continue that course which hath brought no benefit to either themselves or to others, or to the common cause, who can excuse them? Besides, they should expose themselves to contempt and scorne, by stumbling so often unpardonably at the same stone. With their friends and subjects they should bring themselves into suspition and hate, by continuing a thing so dangerous. And to strangers they should not onely increase the ill opinion which the [3] world hath conceived of their secure cariage, but also they should give all men good cause to forsake them hereafter, if they should chance to have need of them.

3. By treaties the English have not onely got and gained nothing, but farther all the businesses of themselves and their friends have ever gone backward to the worse: the Spaniards going forward alwayes with a high looke and a brazen face, and wisely making use of the faire forewind of fortune, turning their countenance to the English and their mind to their owne advantage.

4. The meaning and scope of the Spaniard is directly opposite to that of the English. For his endeavour is by treaties to circumvent, to gaine time, to undoe his enemies by delays, to advance his owne profit and dominion, to despise peace as pernicious to him, and his great

¹¹ The text includes different numbered points made by the author from “2” to “5”, although the author missed or forgot to write “1” before this paragraph.

power to nourish warre, especially in Germanie, where by the dissention of the Princes diversitie of religion and assistance of his friends he may be sure not onely to lose nothing but to gaine, and to fish safely in troubled waters. But the intention of the English [4] is honest, viz. to give peace to Europe and to every one his owne. Neither doth he intend to get benefit to himselfe and rule over others. And how can these contradictories be reconciled by treaties?

5. The very adverse part doth ill interpret and take these treaties of the King as if thereby he intended nothing els but to gaine time and to waite for the revolution of fortune or the occasion of change, with a mind altogether estranged from any peaceable composition, and onely pretending an intention of treating. As the archbishop of Mentz doth in expresse words write of the King to the Elector of Saxon, 7 Octob. 1623. The letters may be seene.

Reasons for the second: of undertaking warre with Spaine

The faith promised mutually to one another, which they have violated, the breaking of the covenants confirmed by solemne stipulation, the injuries offered, the deeds and instruments of the covenants falsified, and [5] such like as these which follow, all or any one of these are esteemed of all nations just cause of entring into warre.

Now then must we declare how faith hath beene violated, and the solemne conditions of the League have been broken by them. The last yeare a surcease of armes for 15 moneths was propounded of the Spaniard, accepted of the English, and upon certaine articles upon both parts agreed upon was set downe in instruments, signed and sealed. But the Spaniard and their complices, both at the very time in which they sealed the articles, and also afterward, did many waies violate and pervert them, both by leaving out what was agreed upon, and inserting what was not covenanted at all. That instrument of truce was exhibited and communicated in the Empire in the month of March, many weeks before it was either concluded or signed in England: in the meeting at Iutterbock, to the end that the war-like preparations of the Princes of Germanie might be hindered, and in Hungary to Gabor that he should not stirre. It was exhibited long before it was concluded, as if it had been [6] fully concluded and sealed. And marke their cunning and false practise by this exhibition of it, and a false perswasion which they added to it, that all things should shortly be accommodated, were the Princes of the Empire so moved and perswaded, that they compelled the Duke of Brunswick to lay downe armes, and to depart out of the bounds of Germanie, denying him all provision and passage. But the instruments of the truce were not subscribed by the English but in the 21 of Aprill olde stile, or the first of May new stile, and after in the moneth of August ratified by the Elector Palatine. Moreover, in those instruments and deeds given abroad there to Germanie by the other partie, these words in the third article (“Declaring them enemies of the Empire and our Allies”) were left out, as words that might give just cause of offence to the Princes of the Empire, when they should see such a hard declaration extorted and wrung out of the English. But in the instruments signed in England, those words were expresly set downe, notwithstanding the exception made against them by the King s sonne in law.

[7] <2>[1] In the last article in their deeds it was left out that the King of England should send his deputies for the interest of his son in law when yet in that consisted the very hinge and controversie of the businesse, and the foundation of the mind and will of the King of England, as it is expressed in the English instruments. There is also a falshood to be noted in the subscription of the day. In the English is expressed the 21 of April, English stile; in theirs the first of May. Mo[r]e things may be brought to shew, that there was either falshood or else double deeds.

Furthermore, it was also expresly provided by way of caution that all things should abide in the Palatinate in the place and state as they then were during the truce: that all acts of

hostilitie should cease; that neither Allies nor friends should be offended, but that both parts should enjoy the peace of the League. But Spaniards and their complices did and doe still in the time of the truce exercise all kinds of hostilitie by confiscating of their good who have withdrawne themselves from the ruine of their countrey, by abolishing religion, by dismembering and transferring unto others [8] the better parts of the Palatinate, as was done with the Lordship called Bergitras, with the diocesses of Bleyensteine and Nevenhane, and others, by imposing continuall servitudes, and by often extorting new contributions from the opp[r]essed by drawing out the blood and soule of the afflicted, and by wasting and wearing out all the poore subjects with their insolent tyrannie. The very Spaniards have in that part which they hold in the Platinat imposed an exaction of above thirty thousand dollars a moneth over and above the ordinarie impositions. Verdugo, in his proposition, when he imposed an exaction was not afraid to affirm that it was done with the knowledge and sufferance of the King of England, and that he did to move the people. This extortion hath now continued divers moneths, and is yet still exercised. Lastly, the Spaniards and their complices did never for all the truce lay downe armes in the Empire, but went on with victorious warre against the friends of the King of England and his sonne in law: yea we yet see them to proceed on still scorning and breaking this league of the truce, making it a net to catch their enemies in.

[9] 2. The Spaniard hath by force and armes possess himselfe of the patrimony of the innocent infants the grand children of the King of England, hath cast his daughter and sonne in law out of all their estates and dominions, and doth detaine the Palatinate against the hope hee hath given and promise which he hath so oft made of restoring it: hee hath besieged the citie of Frankendale the dowrie of his daughter, and invaded it in hostile maner, neither would he vouchsafe to raise the siege at the most earnest entreaty of the King of England, by which he had falsly perswaded him that the Palatinate should be safe.

3. Forsomuch as the Spaniard doth oppresse the Allies and friends joyned in confederation and blood with the King, doth cast them out of their dominions, and doth pursue them with hostilitie even against his faith given; there is no other course left to help them but by armes: treaties in this case will prove unprofitable.

[10] 4. The safety of the King and kingdome requires war. For it behoves us then to look to our selves when our next neighbours houses are on fire. Princes lose both power and strength when their Allies do perish. The encrease of a potent neighbor whose friendship is unsafe, as it cannot be without just suspicion, so is it also dangerous and hurtful. The liberty of Germany, now ready to perish, is to be relieved, and the conservation of it doth greatly concerne both the English and all the Princes of Europe. Germanie is the heart of Europe, for so nature seems to have placed it; the Palatinate is the motion in the heart, according to the lawes. If Germanie as the heart bee possess by the Spaniard, who strives to get the dominion over all Europe, the rest of the Princes shall not long draw or enjoy any vitall life or spirits. The heart therefore must be succored, if you would have the rest of the members on the body to be safe. But by these weake remedies of treaties you shall do no good: stronger things are to bee applied, the disease still encreasing.

5. Necessity requires warre. Great preparations for warre are made by the Spaniard [11] here neare at hand; his mind and intentions are well enough knowne. A potent Prince makes no reckoning of friends when he finds opportunity to oppresse them. The English are now brought into that extremitie by their owne foresayd counsels, that unlesse they doe prevent by war, they will shortly be prevented. The Spaniard knows full well that he may not trust them any longer, and that it is the part of an unwise man to stay for the first blow, which is commonly the crisis of the future war, by which we may take a scantling of the event of it, which is usually overcome by prevention and diversion, according to the saying of that prudent King. Politicians say that he which consults of breaking and making war hath alreadie broken, and that he is not well

advised or wary enough who neglects to prevent his enemy. The Spaniard, who is naturally distrustful, doth without question construe and take this consultation and alteration of minds in England for a breach and a war, and experience will shortly shew it, if prudence takes not place; but if he see the English men remisse, he will say that they want not strength but corage, and that it is base feare that keeps them back.

[12] 6. The King of England in the yeare 1621, the 12 of November, set downe the conditions of peace and what he would have to be observed and kept by his son in law, and sent them to the Emperour for his finall declaration; and did then withall protest of the effusion of blood that would follow and of the warre which he should be compelled unto if the Emperour would not subscribe unto those conditions. But the Emperour and the Spaniard have not onely deluded the conditions but went boldly on with warre against the innocent infants and the King s blood. And is he not now bound in honor to recover what he prescribed by warre which he threatned and denounced, that the conditions were not performed.

7. Suspension of armes was promised at Vienna to the Lord Digby, who brought the Emperour s letters with him to Bruxels, concerning that businesse; yet by collusion was the contrary given in charge to the Infanta, and sent thither, either before or at the same instant, insomuch that that suspension was changed into a most cruell war, which was executed with the more immanitie, because the King of England hath under-taken the protection of the [13] Palatinate and was pleased to strengthen and defend it with his owne garrisons. And 1. when the Lord Digby had in the King s name long and exceedingly solicited, but in vaine, the raysing of the siege at Frankendal; this answer was given him: that it was against the honor of the Spaniards to leave a citie which they had once besieged without the expresse commandment of the King of Spaine. 2. In the very time of the treaty at Bruxels was Heidelberg taken and spoyled. 3. If he could not then obtaine by treaties and entreties a thing uncertaine and subject to chance, and which was not in their hands, but onely in hope will restitution of those things which they are possess of, be now procured by those former meanes? The Spaniards, as they will do nothing for love, so wil[l] they also refuse nothing when they are compelled by feare and force, as one of themselves hath confessed.

8. The proscription which is the head of the evils which have followed, by which the King s son in law was declared infamous and all his grandchildren pronounced fallen from all right of succession, was most earnestly solicited by the Archduke Albert, and was consulted of in the Spanish ambassador s house. And is [14] there not then just cause that the father sh[o]uld by warre vindicate the honour of his son?

9. The restitution of the Palatinate cannot be procured by treaty, for this course hath bin often tryed and used even by the Prince himselfe, but ever in vaine. Therefore, there is now no other meane to be used, save the way of warre.

10. The honour of the King and kingdome requires that now these wrongs be sought to be righted by warre, the last arrow in necessities quiver, and the onely meane now left of preserving reputation. He doth but draw on new injuries who neglects to revenge the old, especially so intollerable as hath been offered to the English. But if now, after they have raised so good opinion and hope of themselves in the world, they should grow faint and fall backe into their former lethargie, they should lose all faith and reputation. I cease to shew how magnanimous Princes are more bound in honour to recover the estates of their friends which they have taken into their protection, then their owne goods.

FINIS.

OBRAS CITADAS

- Adams, Simon, & Geoffrey Parker. "The Indecisive War, 1618-1629". En Geoffrey Parker & Simon Adams, eds. *The Thirty Years' War*. London: Routledge, 1997. 42-73. Print.
- Anónimo. *The 4. of Octob: 1622. A true relation of the affaires of Europe, especially, France, Flanders, and the Palatinate Whereby you may see the present estate of her prouinces, and coniecture what these troubles and wars may produce. Together with a second ouertbrow giuen the French Kings forces at Mompelier, by those of the Protestant League, wherein were slaine a great number of the Kings armie. Last of all. the remoue of the famous siedge before Bergen, vpon the 22. of September last, with the retreat of Spinola to Antwerp, as taking aduantage of the time, and not able to continue, for feare of vtter dissipation*. London: Printed [by Bernard Alsop?] for Nathaniel Butter, and Nicholas Bourne, 1622. Print.
- Cortijo Ocaña, Antonio, & Ángel Gómez Moreno. *Bernardino de Mendoza*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2008. Print.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *Carlos Coloma de Saa*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010. Print.
- Israel, Jonathan. *Dutch Primacy in World Trade, 1585-1740*. Oxford: Clarendon Press, 1989. Print.
- Estevan Estringana, Alicia. *Guerra y finanzas en los Países Bajos católicos*. Madrid: Laberinto, 2002. Print.
- Jonghe, Ellert de. *The true and perfect declaration of the mighty army by the sea made and prepared by the generall states of the vnitied prouinces, purposely sent forth to hinder the proceedings of the King of Spaine, vnder the conduct of Peter Vander Does generall of the said army: together with all whatsoever hath bene done by the said army against the islands, townes, castels, and shippes, belonging to the said King of Spaine. As also what the said army hath gotten and wonne in the said viage; with the whole discourse of the aduentures of the said army, both in their going forth, and retuning againe, from the 28. of May, 1599. vntill the 6. of March, 1600. Collected by Ellert de Ionghe, captayne of the artillery in the said viage*. Printed at London: By [S. Stafford for] John Wolfe, 1600. Print.
- Malynes, Gerard. *The maintenance of free trade according to the three essentiall parts of traffique; namely, commodities, moneys and exchange of moneys, by bills of exchanges for other countries, or, An answer to a treatise of free trade, or the meanes to make trade flourish, lately published. By Gerard Malynes merchant*, London: Printed by I. L[egatt] for William Sheffard, and are to bee sold at his shop, at the entring in of Popes head Allie out of Lumbard street, de Gerard Malynes; y del mismo autor *Consuetudo, vel lex mercatoria, or The ancient law-merchant Diuided into three parts: according to the essentiall parts of trafficke. Necessary for all statesmen, iudges, magistrates, temporall and ciuile lawyers, mint-men, merchants, marriners, and all others negotiating in all places of the world*. London: Printed by Adam Islip, Anno Dom. 1622. Print.

- Reynolds, John. *Votivae Angliae: or, The desires and wishes of England Contained in a patheticall discourse, presented to the King on New-yeares Day last. Wherein are vnfolded and represented, many strong reasons, and true and solide motives, to perswade his Majestie to drave his royall sword, for the restoring of the Pallatynat, and Electorat, to his sonne in law Prince Fredericke, to his onely daughter the Lady Elizabeth, and their princely issue. Against the treacherous usurpation, and formidable ambition and power of the Emperour, the King of Spaine, and the Duke of Bavaria, who unjustlie possesse and detaine the same. Together with some aphorismes returned (with a large interest) to the Pope in answer of his. Written by S.R.N.I.* Printed at Vtrecht [i.e. London: S.n.], MDCXXIII. [1624]. Print.
- Rodríguez Villa, Antonio. *Ambrosio de Spínola, primer marqués de los Balbases*. Madrid: Fortanet, 1904. Print.
- Stradling, R.A. *The Armada of Flanders: Spanish Maritime Policy and European War, 1568-1668*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. Print.
- Thomas, Werner, & Eddy Stols. "La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica". En En Thomas Werner, & R. Verdonk, eds. *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*. Leuven: Leuven University Press, 2000. 1-73. Print.
- Wilson, Edward M., & Olga Tudor. "The Spanish Protests Against a 'Game at Chesse.'" *The Modern Language Review* 44 (1949): 476-482. Print.

Hipertextualidad, subjetividad, poesía holográfica y Eduardo Kac

Eduardo Acuña-Zumbado

Missouri State University

La poesía holográfica u holopoesía, producida en un ambiente virtual, representa una línea más de evolución estética de la superficie bidimensional y estática de representación al espacio tridimensional y dinámico del texto poético hipertextual. A diferencia de la poesía visual, los hologramas no son dibujos en el espacio virtual, sino elementos ópticos que “can perform rather than bear an image” (Kac “Photonic” 2). Como tales, los mismos exigen un enfoque de lectura que crea una interpretación diferente. Según María Teresa Vilariño Picos, el holopoema “desarrolla un juego estético interactivo, móvil, no lineal, discontinuo y dinámico” (2). Como resultado de este dinamismo, la holopoesía subvierte dentro del proceso de su lectura la jerarquía tradicional entre el espacio y el tiempo como opuestos conceptuales en que el segundo se privilegia sobre el primero. Esto último promovido por medio de la utilización de medios electrónicos con los que la participación del lector-usuario en la decodificación del poema es mayor debido no necesariamente a su habilidad de intervenir directamente en la estructura del objeto poético que explora-observa,¹ sino a que su percepción depende activamente de los cambios de su posición espacio-temporal con respecto al holopoema como un todo porque sus constituyentes estructurales están en constante transmutación.

Propongo que en este tipo de poesía virtual, el espacio y el tiempo se deben interpretar en términos dinámicos ya que es en este dinamismo o transmutación constante que el sujeto-lector llega a ser, se configura. Éste ocupa una serie de posiciones diferentes dentro de las posibilidades temporales de su percepción textual.

¹ En este trabajo se sistematizan los conceptos de las entidades “lector-usuario” y “sujeto-lector” en esta investigación de la siguiente manera. El “lector-usuario” es aquella “faceta de la lectura que supone que hay un sujeto pre-existente que, como agente decide leer un hipertexto y cómo usarlo”. Consecuentemente, este “lector-usuario” tiene “preferencias y deseos que guían su uso del hipertexto y esta perspectiva supone que la tecnología hipertextual es subordinada al lector usuario”. En contraste a esta entidad, el “sujeto-lector” viene a ser “la posición creada por la tecnología hipertextual y ofrecida al lector-usuario”, y si este último asume esta posición ofrecida por la tecnología hipertextual, esta “tecnología está creando esta identidad y el lector-usuario asume tal subjetividad por seguir las reglas de la interacción hipertextual” (Anderson, comunicación personal, mayo 2008).

Esta traslación se observa en el acto de lectura de los holopoemas “Phoenix” (1989) y “Abracadabra” (1984-85) del brasileño Eduardo Kac. En estos holopoemas los elementos lingüístico-visuales, a través de sus propiedades ópticas dentro de la totalidad de su arquitectura espacio-temporal, obligan al lector-usuario a cambiar de posición constantemente en el espacio y en el tiempo del poema como un intento por lograr una significación coherente de éste. En “Phoenix”, la confluencia de los planos sintáctico-fonológico, grafémico-léxico y semántico-visual permite la multiplicidad de subjetividades lectoras; mientras en “Abracadabra”, que presenta estructuras espaciales discontinuas en diferentes grados, se juega con los procesos perceptivos del lector-usuario forzándolo a ejercer mayor control cognitivo sobre su experiencia de lectura.

La holografía, como una manera de organizar la luz para que produzca una representación tridimensional, fue inventada en 1948 por el húngaro Dennis Gabor. El holograma es un sistema para almacenar información óptica secuenciada, y también una ilusión o un juego que procura una experiencia visual inmaterial, temporal y extraordinariamente vívida (Vega 55). Los poemas holográficos son creados con rayos láser y en ellos las letras tridimensionales flotan, se mueven en el espacio y varían de color, de textura y de aspecto en el tiempo según la posición desde la que las contempla su lector-usuario. La holopoesía no es una simple traslación de medios de representación, sino de verdaderos intentos experimentales en una nueva textualidad en el contexto virtual. Históricamente, la holopoesía busca relaciones maleables, fluidas y elásticas entre elementos lingüísticos y ofrece la apertura de un nuevo camino en el proceso de la liberación de las palabras de la página impresa. Los poemas holográficos se distinguen de la poesía puramente visual porque su percepción no se da ni lineal ni simultáneamente, sino fragmentaria.

Es posible argumentar que como creaciones lumínicas en constante actualización, los holopoemas no sólo representan un salto enorme con respecto a la poesía anclada en la superficie fija del papel, sino también en lo que concierne a los hábitos de su lectura. El propósito de los holopoetas es el de crear una escritura que no pueda transponerse a otros medios ni, por supuesto, reducirse al plano estático. Se trata, por consiguiente, de una textualidad que propone un tipo diferente de escritura y lectura, y que, a la vez, tiene como principio organizador estructural el movimiento constante. Es a esta inestabilidad estructural a la que el lector-usuario debe de enfrentarse si es de elaborar una posible interpretación del texto poético. Sin embargo, el dilema para el lector holográfico, dentro de esta inestabilidad perpetua del poema, es cómo construir una posible, o posibles, significación(es) textual(es) al tener un(os) texto(s) cuyos constituyentes no dejan de moverse y, en este movimiento, construyen asociaciones y conexiones entre sí que no siempre son latentes para sus lectores. Con cada transmutación textual de cualquiera de los elementos constituyentes, el sujeto-lector mismo se ve obligado a cambiar de posición espacial, con un cambio temporal consiguiente, produciendo una (re)interpretación diferente del poema y/o de sus constituyentes con cada movimiento o posición. Esto extiende y convierte el proceso de

su lectura en un interminable continuo porque cada punto espacio-temporal en la matriz espacio-temporal de lectura del holopoema implicaría una re-interpretación de la última posición y, probablemente, de las anteriores igualmente, como un intento por contextualizar y actualizar las diferentes lecturas poéticas. En otras palabras, cada cambio espacio-temporal de lectura tiene la potencialidad de cambiar la interpretación anterior en un proceso interminable de interpretación y re-interpretación.

El desarrollo de la holopoesía en el brasileño Eduardo Kac tiene su origen a partir de 1983 como consecución lógica de su interés por el avance y la manifestación de la poesía visual brasileña y por la poesía de otros líricos visuales internacionales. Kac explora otros medios de representación poética y abandona el medio impreso que sujetaba a mucha de la poesía visual de entonces para examinar el medio holográfico como alternativa de escritura. Como resultado de sus experimentaciones, desarrolla una textualidad poética elusiva entre la bidimensionalidad del medio escrito estático y la tridimensionalidad del medio holográfico en constante movimiento. Este tipo de poesía le permite a este poeta indagar no sólo en aspectos semánticos pero también sintácticos en el texto y, con ello, sondear en la fluidez de las posiciones del sujeto en el espacio virtual ante un poema estructuralmente inestable.

La poesía holográfica de Eduardo Kac representa un avance técnico con respecto a la poesía concreta anterior no a nivel de la conexión entre lo visual y lo verbal, ya que continúa esta tendencia estructural en la representación de sus poemas, sino en la manifestación dinámica de dicha conexión en el espacio virtual. Un holopoema, según Kac es “a spatio-temporal event: it evokes thought processes and not their result” (“Holopoetry” 186). Al enfocarse en los procesos de pensamiento, esta poesía trae a primer plano al proceso de lectura poético holográfico. El objetivo del holopoema no es la unidad de dicho proceso sino su escisión en múltiples trayectorias interpretativas porque al ser escritura no-lineal, el mismo no implica procesos definitivos. Si la lectura de un texto poético se puede definir como pensamiento estimulado y dirigido por el lenguaje escrito, entonces en la holopoesía, como también sucede en la poesía visual, este lenguaje lógicamente debe reinterpretarse incorporando tanto el elemento verbal como el no-verbal, pero esta vez en un medio fluido que tiende a dislocar su sintaxis tradicional –su unidad. El holopoema, como una textualidad virtual, obliga a su lector-usuario a actualizar su proceso de interpretación asiduamente para contrarrestar la constante transmutación espacio-temporal del texto poético. La premisa básica de esta transformación constante yace en la propia estructura fluida del poema –éste se mueve en un espacio tridimensional, cambia de color y significado, desaparecen y reaparecen sus constituyentes al azar sin ningún input de su espectador, etc.– haciendo tanto de los signos verbales, cuando los hay, como de los elementos visuales, objetos de su proceso de significación persistente, cambiando la dinámica tradicional del proceso de lectura poética anclada en la estabilidad de su medio de producción.

Kac se refiere a la temporalidad del holopoema como no-lineal en el sentido de que ésta es discontinua y reversible ofreciéndole al lector-usuario la oportunidad de moverse de arriba abajo, de derecha a izquierda, hacia adelante y atrás, a cualquier velocidad sin perder, teóricamente, su capacidad de establecer posibles asociaciones entre los elementos poéticos dentro del campo de su percepción en una modalidad temporal dada. Es, sin embargo, en los cambios en el movimiento espacio-temporal donde se ponen a prueba las destrezas interpretativas y asociativas de ese lector-usuario. El holopoema debe leerse en forma fragmentada en movimientos discontinuos e irregulares, lo que hace que éste cambie conforme es visto desde diferentes perspectivas. En este sentido, Kac enfatiza un fenómeno cognitivo muy interesante en la lectura de estos poemas. Él lo denomina “lectura binocular” (“binocular reading”),² refiriéndose al hecho de que en esta poesía la percepción y la información recibida por cada uno de los ojos del lector-usuario –afecta la manera en que éste interpreta el texto poético. En efecto, esta “lectura binocular” enfatiza no la mirada como elemento nuevo en el proceso de lectura poético, sino las variadas fijaciones de los ojos en los diferentes elementos constituyentes fluidos del texto poético. Kac también plantea que la lectura de la holopoesía se hace “in leaps, irregularly, discontinuously, according to each point of view” y continúa argumentando que “looking at a holopoem ...is reading it according to a changing order” (“Perceptual Syntax” 1). Estas afirmaciones del poeta confirman la aseveración hecha anteriormente de que el acto de percepción e interpretación holográfico depende de las posiciones del lector del texto en la matriz espacio-temporal de su lectura. El poder significativo del poema holográfico yace en la habilidad y capacidad perceptiva de su lector-usuario, quien “escribe” su propio texto conforme observa y se mueve en relación a la constante mutabilidad del poema en el espacio virtual.

Este proceso de “escritura” unido a la nueva sintaxis del poema holográfico (i.e., su orden variable), también llama la atención al papel fundamental del lenguaje en la constitución de estos textos poéticos. Los holopoemas “undermine fixed states (i.e., words charged visually or images enriched verbally) and create a constant oscillation between them” (Kac “Holopoetry” 190). Esta oscilación entre el código verbal y el visual produce una práctica significativa que va más allá de la sintaxis tradicional del texto poético (i.e., las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas entre los elementos verbales no son convencionales) y convierte el movimiento o fluctuación en concepto clave para la significación. Al borrar las fronteras entre lo verbal y las imágenes se crea una sintaxis animada donde los significantes de la práctica interpretativa se mueven, aparecen y desaparecen, se reorganizan, son discontinuos y fluyen en diferentes direcciones afectando la experiencia lingüística del lector-usuario en tanto la fluctuación irregular de signos no puede ser “capturada” en una sola mirada. Kac denomina a este

² En “Key Concepts of Holopoetry,” Kac afirma que dicho acto de lectura es único en esta poesía y sucede cuando “we read a word or letter with the left eye and at the same time a completely different word or letter with the right eye” (248).

fenómeno “textual instability”, refiriéndose a que “a text does not preserve a single visual structure in time as it is read by the viewer, producing different and transitory verbal configurations in response to the beholder’s perceptual exploration” (“Holopoetry” 193). Esta inestabilidad textual sirve una vez más para resaltar la fluidez del signo en el texto holográfico y, con ello, enfatizar la relatividad perceptiva a la que se enfrenta el lector de este tipo de poesía y la existencia de una heterogeneidad de sentidos determinadas por diferenciaciones en el sujeto perceptor.³

A diferencia de otros textos virtuales, en la holopoesía la experiencia de lectura no está mediatizada sólo por la no-linealidad visual en un espacio tridimensional en constante modificación, sino principalmente por su configuración lumínica. Esto significa que el holopoema se ve en el vacío, sin límites precisos de páginas, sin contornos ni recuadros fijos; no es un objeto puramente tridimensional, aunque lo represente, ni tampoco una instalación; no posee una estructura permanente; no es tangible ni material, sino móvil y flexible, e implica, como sostiene María José Vega, una nueva sintaxis (56). El espacio se convierte en un elemento esencial de la representación, producción y existencia de esta textualidad. El tropo del espacio ha sido utilizado ya anteriormente para explicar textos poéticos y, específicamente, yace a la base de planteamientos crítico-teóricos sobre la subjetividad desde diferentes aproximaciones (i.e., Deleuze y Guattari con el “cuerpo sin órganos”, Jameson con el “cognitive mapping” posmodernista y Derrida con los “trazos textuales”). En el hipertexto, la dimensión espacial en la derivación de significado ha sido investigada a nivel de la arquitectura y función del texto por Mireille Rosello y Gunnar Liestøl para establecer su importancia en la relación entre el usuario-lector y el texto virtual.

La asociación entre el espacio y la subjetividad se da no sólo porque el primero ofrece la posibilidad de conjugar lo material y lo abstracto sino también porque, según lo propone Kathleen Kirby, “space has the capacity to figure many of the different aspects of identity” (174). El espacio se convierte en el *locus* para articular diferentes facetas o perspectivas sobre la subjetividad. Por su maleabilidad y, por ende, plasticidad estructural, el espacio otorga también plasticidad al sujeto, especialmente si éste se entiende como “a collection of widely scattered points” (Mohanty 39, citado por Kirby 177) o en términos espaciales, como posiciones dispersas y en términos temporales, como en una discontinuidad de un momento a otro. La posición en el espacio es un elemento crucial para la subjetividad en la poesía holográfica debido a que los elementos constituyentes del texto y, por consecuencia, del poema como totalidad, interactúan por su(s) dinámica(s) textual(es) con la(s) posición(es) desde la(s) cual(es) es leído-observado por un sujeto-lector. Así, el sujeto poético existe en el espacio virtual del holopoema

³ “A fluid sign is essentially a verbal sign that changes its overall visual configuration in time, therefore escaping the conspiracy of meaning a printed sign would have. Fluid signs are time-reversible, which means that the transformations can flow from pole to pole as the beholder wishes, and they can also ... operate metamorphoses between a word and an abstract shape, or between a word and a scene or object. ...” (Kac “Key Concepts” 248-9).

como una colección de posiciones y discontinuidades dispersas de un momento a otro atado a la transmutación de la arquitectura textual concebida por su autor. El sujeto-lector existe en una continua negociación de la significación de esas discontinuidades y posiciones en el acto de decodificación poética. Esto por cuanto el proceso de significación del holopoema no está determinado solamente por el juego entre las estructuras verbo-visuales o la carencia de éstas, sino que principalmente por la dinámica entre el texto poético y las reacciones del lector hacia éste en su experiencia de lectura. La forma en que los elementos verbo-visuales se mueven y cambian determina la(s) interpretación(es) que el lector desarrolla. En este sentido, el acto interpretativo poético depende del entendimiento de esta(s) posición(es) del texto por su lector, así como de la interpretación de las posiciones que el mismo sujeto (puede) ocupa(r). Considerando lo anterior, este sujeto-lector poético se convierte en la holopoesía en una colección de posiciones, de diferentes subjetividades en continua negociación con el poema y sus elementos fluidos. El espacio se configura, entonces, en un sistema textual desde y en el cual hablar de (la) subjetividad(es) y donde las relaciones entre el texto poético y su lector-usuario se (re)construyen incesantemente.

El espacio se conforma como multilineal al estar constantemente siendo construido tanto por el texto como por la posición del sujeto-lector, lo que posibilita hablar de múltiples espacios, múltiples temporalidades y múltiples sujetos (i.e. el poético, el lector, el autor). En este respecto, aquí la idea derridana del “gramme” o trazo sirve para ilustrar la concretización del movimiento temporal del holopoema y su lector, y ayuda a discernir el interjuego entre el texto poético, los sujetos y la experiencia(s) de significación del lector de manera objetiva. El trazo “is the accumulation of moments or points taken as ‘in act’ –that is, moving towards some end and thus referring to a telos of their whole movement” (Derrida 9). Esta idea de acumulación de momentos espacio-temporales tiene eco, hasta cierto grado, en la explicación anterior de Kac del holopoema como procesos de pensamiento cuyo “telos” sería la obtención de una significación coherente del texto poético. Sin embargo, no se trata de puntos desconectados o definidos, ya que “The space of the temporal gramme is not separable into distinct points, but constantly renegotiates different limits and boundaries that are not simple arbitrary but dependent on the possible ‘paths’ of movement that the text opens up” (Punday 10). Esta noción de espacio dinámico disuelve la concepción tradicional del espacio geométrico y con ello las maneras convencionales de pensar en la subjetividad ya que su dinamismo evita la posibilidad de concebir el sujeto como una irreductibilidad estática, según la concepción derridana. Este espacio dinámico, también, referencia el interjuego entre el texto y las posiciones del sujeto-lector con respecto a éste, convirtiéndolo en el *locus* de articulación textual— la topografía textual del poema holográfico— y las múltiples subjetividades.

En la holopoesía cada cambio espacio-temporal por parte del sujeto-lector proyecta un trazo: el sujeto deja un trazo cada vez que cambia de posición espacio-temporal en su acto de lectura del poema a la vez que los elementos del poema mismo

también dejan su trazo con cada transmutación. Tanto sujeto como objeto forman “a whole system of becoming” en el espacio virtual (Punday 22). De aquí que Kac plantee al holopoema como procesos de pensamiento enfatizando su movimiento discontinuo irregular (“Holopoetry” 189). En este dinamismo holopoético, el sujeto llega a ser por las posiciones que ocupa dentro de las posibilidades temporales de su percepción, de su negociación continua con los elementos constituyentes del poema que también llegan a ser en su fluidez continua. Con las mutaciones constantes, el lector-usuario experimenta una especie de desplazamiento visual sintagmático y paradigmático en el cual la linealidad convencional está fragmentada de tal manera que le es difícil determinar las relaciones existentes entre los elementos constituyentes del poema debido a que éste se convierte más en un fenómeno espacial.

La sensación de que muchas posibilidades textuales pueden ser articuladas en cada permutación espacio-temporal permite proponer la posibilidad misma de múltiples subjetividades operando en una simultaneidad de diferentes unidades espacio-temporales en un continuo. Al carecer el holopoema de un centro fijo, sus diferentes manifestaciones espacio-temporales entran en una serie de múltiples relaciones evitando una unidad. Estas relaciones son el resultado no sólo del diseño del poema sino también de la expresión del sujeto: sus posiciones donde cada una de éstas es una percepción, aunque ésta no sea el origen de la variación espacio-temporal porque “space and perception are spread across a time and surface that transcends the human knower” (Colebrook 18). El sujeto se puede entender como una conciencia y en tanto esto, como “a capacity for spacialization through time that can be recognized as having no proper space”, pero que debe de estar “located in a specific culture or epoch, but also differentiated in its potential from any concrete locale” (Colebrook 16). Este sujeto en la holopoesía opera en diferentes espacios y planos temporales por lo que este tipo de texto sugiere una multiplicidad de sujetos manifestados en cada punto de la matriz espacio-temporal del proceso de lectura holopoético.



Fig. 1. Vista estática de “Phoenix” (1989), 30 X 40 cm. Laser transmission hologram with flame. (<http://www.ekac.org/allholopoems.html>).

“Phoenix” (1989) representa un ejemplo de la inestabilidad textual del signo poético de la que se habló anteriormente.⁴ Se trata de un holopoema configurado sólo por la letra W, en color rojo, traspasada por una llama en constante movimiento (fig. 1). En cuanto a las posibles posiciones que el lector-usuario tendría que asumir en relación a estos elementos poéticos, este texto es menos complejo estructuralmente que otros holopoemas porque el elemento sólido, la W, es estática. En este poema, sólo la llama es un signo fluido y, esto, por su reacción al movimiento del aire. El lector-usuario podría ocupar diferentes puntos espacio-temporales en su proceso decodificador no por la transmutación del único signo lingüístico del poema (la W no se mueve), sino para obtener diferentes perspectivas de este grafema, especialmente para el esclarecimiento de la asociación de la W con el elemento no-lingüístico: la llama. Este poema plantea también cierta ambigüedad. Por un lado el título sirve como borde textual semántico: una referencia al fénix mitológico que permite que la W pueda ser percibida como un pájaro en pleno vuelo, especialmente por la relación simbólica con la llama misma. Esta llama que atraviesa la letra W y que se mueve con libertad obedeciendo las corrientes de aire, puede interpretarse como el grafema “i”. En este sentido, esta “i” puede ser leída no como vocal, sino, dentro del sistema paradigmático pronominal del inglés, como el pronombre de primera persona singular “I”.⁵ Como tal, este pronombre concretizaría el sujeto poético de este texto cuya conjunción con la W crearía el lexema “Wi” cuya concatenación sintagmática entre consonante y vocal crea, a nivel fonológico [wi] correspondiente al pronombre de primera persona plural “We” del inglés. Esta confluencia de planos sintáctico-fonológico, grafémico-lexémico y semántico-visual permite concebir el paso de una individualidad, “i”, a una multiplicidad de subjetividades, “we”, especialmente, porque la “i”, la llama, es el elemento fluido.

Otra posibilidad de interpretación de esta secuencia grafémica sería que el lector-usuario en lugar de ver la transición del pronombre de primera persona a su equivalente plural, vea la relación de manera invertida, o sea, el paso de “we” a “i”. Esta segunda opción interpretativa no parece ser tan viable como la primera por la misma estructura de los constituyentes textuales. La llama se presenta como el elemento más fluido que por su movimiento constante, siguiendo las corrientes de aire, es más inestable como signo en contraste con la solidez y estatismo de la W. Además, al tocar

⁴ Como se trata de poemas holográficos y por su carácter tridimensional y constante movimiento, es muy difícil plasmar estas características en el papel estático de estas páginas, de ahí que el lector puede visitar la página Web de Eduardo Kac (<http://www.ekac.org/>), donde encontrará imágenes más interesantes sobre estos holopoemas analizados aquí.

⁵ El uso del inglés por parte de Kac puede interpretarse como un ejemplo de lo que observa Thea Pitman con respecto al debate de las implicaciones de la Internet y el hipertexto en Latinoamérica sobre el uso del inglés como *lingua franca*.

la llama azul la letra roja se percibe un color magenta que se establece como punto liminal entre las dos letras-imágenes. Este punto intermedio puede ser interpretado como un trazo y como tal, representa el punto en el que se crea la unión semántica significativa entre estos dos signos. Esta zona intermedia de color representaría también, en la ejecución del proceso de lectura holográfica, el momento de mayor carga cognitiva para el lector-usuario porque su percepción afectaría la representación mental del contenido del holopoema debido a que las fronteras entre las letras y las imágenes desaparecen produciendo inestabilidad semántica. Es este punto liminal el momento en que se produce un cambio de identidad entre los signos. El resultado final es que la ambigüedad de este poema tendrá que ser deshecha por este lector-usuario en el acto de percepción de esta sintaxis fluida en la que las fronteras entre el signo verbal y la imagen al interceptarse ofrecen a éste la posibilidad de configurar diferentes subjetividades asociadas al movimiento a través de la (re)construcción de las relaciones de los signos en el texto poético.

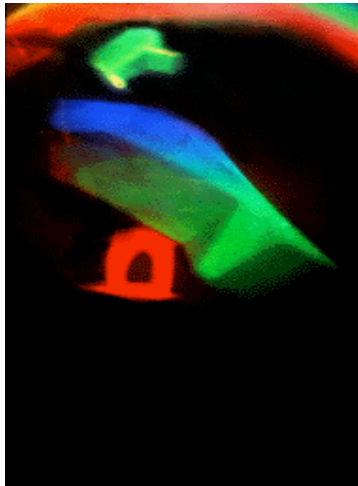


Fig. 2. Vista estática de *Abracadabra* (1984-1985), 25 X 40 cm. Multicolor hologram (WL transmission). (<http://www.ekac.org/allholopoems.html>)

En el holopoema *Abracadabra* (1984-1985) se ejemplifica la posibilidad del concepto de discontinuidad espacial. En este poema Kac juega con el concepto de secuencia sintáctica tradicional. En *Abracadabra* se puede observar la sintaxis perceptiva en juego y la puesta en práctica con mayor dinamismo de la idea del trazo mencionada anteriormente en el movimiento constante de las letras que forman el texto. Es un poema que “attempts to create verbal patterns with disturbances that magnify small changes in meaning according to the perceptual inquiry of the reader” (Kac “Recent” 7). Su configuración obliga al lector-usuario a una lectura fragmentaria del texto debido a la imposibilidad de capturar simultáneamente todas las letras, que forman la palabra

abracadabra, no sólo por la discontinuidad espacial –su no-linealidad, sino por la fluctuación de cada letra en diferentes intervalos. Dependiendo de dónde se ubique el lector-usuario, las letras que componen el poema se manifiestan como puntos transitorios, en un “hacerse” letra, en un trazo “en proceso”. *Abacadabra* sigue una sintaxis verbal bien establecida que si bien se presenta fragmentada por la estrategia de manifestación de las letras en fluctuación constante y en discontinuidad, ofrece una estructuración espacial estable (una linealidad) hasta cierto grado. Esto parece sugerir que el juego lingüístico-visual con la palabra abracadabra metonímicamente representa el significado semántico de la palabra misma con la aparición y desaparición de los diferentes significantes en su movimiento. Lo anterior, también, sugiere que es esta constante fluctuación la que implica mayor carga cognitiva, o dificultad de decodificación, para el lector en su acto de percepción, por cuanto éste debe de actualizar constantemente su proceso de lectura conforme al ángulo de concretización de cada letra del holopoema para interpretar su significación. Esto, si este lector decide dejarse guiar por la información lingüístico-semántica que le da el título del poema.

Veamos cómo funciona la estructuración espacial discontinua en este poema. Los grafemas aparecen flotando en el espacio virtual, con cierto grado de linealidad, pero alejándonos de la posibilidad de una estructura textual absoluta por su constante movimiento y porque no permanecen constantes visualmente. La letra A aparece predominante en la configuración de dicha palabra, ubicándose en el centro del espacio virtual del texto como se observa en la imagen anterior (fig. 2). Sin embargo, conforme se mueva el lector-usuario, éste puede continuamente cambiar su foco, centro o principio organizador de la experiencia de lectura concentrándose en diferentes zonas de percepción, tal y como sucede con la apreciación de cualquier imagen. Sin embargo, el espacio virtual es de gran importancia para este poema porque como medio tridimensional permite el movimiento constante de los componentes grafémicos del texto y facilita la percepción de su movimiento. Las otras letras son mucho más difíciles de percibir según su intervalo de rotación ya que algunas, como la B y la C, aparecen como imágenes reales ya que se asemejan a la estructura visual de estas letras, pero las otras consonantes aparecen como imágenes virtuales en un proceso de transición o “haciéndose” letras según el punto determinado de la matriz espacio-temporal de su realización. Para el lector-usuario, esto implica dos enfoques no excluyentes. Por un lado puede permanecer ubicado en un determinado punto espacial de percepción y esperar a que las letras completen su proceso de “hacerse” para poder tener una imagen completa del objeto referente. Por otro lado, el sujeto-lector tendrá que hallarles sentido en el proceso de lectura tomando decisiones sobre la dirección, el ángulo y la distancia que decida ocupar físicamente en relación con estas letras en constante dinamismo. Si la segunda ruta de navegación es la optada, el usuario-lector se ve ante una heterogeneidad de sentidos determinados por las diferenciaciones en las posiciones de las letras y por las diferenciaciones de su posición espacial como sujeto perceptor ante éstas. Es este continuo “hacerse” letras o “en proceso” de los significantes lo que diferencia a este

holopoema del anterior, en el cual sólo uno de sus signos es fluido (fig. 1). Cada movimiento de forma y color de estos significantes fuerza una re-interpretación semántica de las relaciones que pueden ser establecidas por el lector-usuario entre los segmentos lingüístico-visuales del poema. Por ejemplo, si el lector al ubicar cierto punto espacial coincide con el momento en el que la letra se convierte en un trazo lumínico, o sea, está dejando su estructura visual real, como se puede observar en la vista estática anterior del poema con el grafema “b”, ésta se convierte en una significación “en proceso”, liminal entre el grafema y una imagen de éste (fig. 2). Esta fluidez del signo crea, como sostiene Kac, “a new kind of verbal unit, in which a sign is not either one thing or another thing”, sino relativo (“Recent” 7). Si el lector coincide en su posición con la manifestación de uno de estos puntos transitorios en el devenir de las letras, es muy difícil que pueda interpretar el contenido semántico de la zona transitoria puesto que la misma se manifiesta como un trazo lumínico cuya configuración lingüística no ha sido lograda todavía en ese punto espacio-temporal.

En *Abracadabra*, las significaciones “en proceso” o estados lumínicos intermedios carecen también de las descripciones verbales que apunta Kac arriba. El lector-usuario se ve ante una heterogeneidad de significaciones, como se mencionó anteriormente, porque no sólo percibe las imágenes reales de los grafemas, sino también las imágenes virtuales de su “hacerse” letras. El lector-usuario se enfrenta al dilema: ¿Tratan las zonas transitorias en su “llegar a ser” letra de espacios de vacuidad semántica o, por el contrario, son éstos espacios donde la conjugación de lo verbal con lo visual obliga a una re-interpretación semántica del elemento lingüístico debido a sus propiedades ópticas? O, elaborando sobre las ideas de temporalidad y espacialidad, ¿es éste el momento en el cual la experiencia de lectura deja de ser un factor de las propiedades físicas de los constituyentes del holopoema en el espacio y el tiempo para extenderse a aspectos psicológicos (i.e., metacognitivos) condicionados y afectados por el grado de involucramiento del lector-usuario en la configuración espacial del poema? Es difícil de determinar cuál de las dos interrogantes sería la más acertada puesto que son las decisiones personales del lector en términos de dirección, distancia, velocidad, orden, ángulo así como la misma programación de las letras, las que determinarían múltiples y diferenciadas experiencias de lectura. Es posible que la zona transitoria en el convertirse en letra carezca de contenido semántico para el lector-usuario, y sólo lo fuerce a cambiar de punto de observación, o es posible que sea el momento en el que el observador evalúe sus procesos cognitivos y el resultado de los mismos afectando su representación mental del holopoema y afectando su habilidad de navegar por el mismo.

A modo de conclusión, basado en el análisis de estos dos holopoemas, es evidente que el texto poético holográfico depende para su significación del papel interactivo, del input de su lector-usuario en el acto de su decodificación de los signos lingüístico-visuales. Este acto de decodificación conlleva una mayor carga cognitiva para este lector y se diferencia en diferentes grados de los procesos cognitivos de la poesía tradicional y mucha de la poesía concreta porque añade un elemento que por las

características de los medios de representación de esas poesías sólo es posible en el espacio inmaterial virtual del holopoema: la fluctuación constante del signo. Esta maleabilidad del signo en el espacio holográfico obliga un enfoque preponderante sobre la representación y concretización de los elementos lingüístico-visuales de la estructura del texto poético y, con ello, a enfocarse también en la posibilidad de múltiples subjetividades propiciadas por los cambios espacio-temporales que dicha movilidad constante obliga al lector-usuario a ocupar dentro de su experiencia de lectura. En la holopoesía es posible, por lo menos, hablar de diferentes sujetos que se fundan en el acto de enunciación, ya que el poema holográfico requiere lectores-usuarios que constantemente modifiquen el texto poético, porque su sintaxis es discontinua y multidireccional. La constante modificación del texto poético, o inestabilidad textual, de la nueva sintaxis fluida y discontinua de la holopoesía, permite mayor fluctuación del signo al borrar las fronteras entre las palabras y las imágenes creando un lenguaje poético híbrido que a su vez crea subjetividades más móviles o nomádicas, en los términos de Rosi Braidotti (411-2). Además, si el holopoema hace hincapié en una lectura fragmentada de su texto, éste enfatiza a la vez una heterogeneidad de sentidos otorgada por su sintaxis visual, que crea un sistema móvil de significación que es dependiente de las diferentes perspectivas desde las cuales el lector-usuario “escribe” su propio texto poético conforme lo percibe. La subjetividad está, por tanto, definida por la diferenciación del sujeto lector-usuario y su capacidad cognitiva de interactuar con el texto holográfico a través de su experiencia lingüística y de las decisiones que debe de tomar en su lectura con respecto a cómo aproximarse al texto mismo.

WORKS CITED

- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994. Print.
- Colebrook, Claire. “The Sense of Space: On the Specificity of Affect in Deleuze and Guattari.” *Postmodern Culture* 15.1 (2004): n. pag. Web.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. Print.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978. Print.
- Jameson, Frederic. “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.” *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia University Press, 1993. 62-92. Print.
- Kac Web. University of Kentucky, School of Fine Arts. 9 mayo de 2004. Web.
- Kac, Eduardo. “Holopoetry.” *Visible Language* 30.2 (1996): 184-213. Print.
- . “Holopoetry and Perceptual Syntax.” *Holosphere* 14.3 (1986): 25-36. Print

- . "Photonic Webs in Time: The Art of Holopoetry." *Kac*. 10 agosto de 2006. <http://ekac.org/Photonic.Webs.ISEA_95.html>. Web.
- . "Recent Experiments in Holopoetry and Computer Holopoetry." *Kac*. 10 agosto de 2006. <<http://www.ekac.org/recent.experiments.html>>. Web.
- . "Key Concepts of Holopoetry." *Experimental - Visual - Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Ed. K. David Jackson, Eric Vos y Johanna Drucker. Amsterdam: Rodopi, 1996. 247-57. Print.
- Kirby, Kathleen M. "Thinking through the Boundary: The Politics of Location, Subjects, and Space." *Boundary 2* 20.2 (1993): 173-89. Print.
- Landow, George, ed. *Hypert / Text / Theory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994. Print.
- Liestøl, Gunnar. "Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative in Hypertext." Landow 87-120.
- Pitman, Thea. "Hypertext in Context: Space and Time in Latin American Hypertext and Hypermedia Fictions." *Dichtung-Digital* 37 (2007): no. pag. Web. 31 marzo de 2008.
- Punday, Daniel. "Derrida in the World: Space and Post-Deconstructive Textual Analysis." *Postmodern Culture* 11.1 (2000): 1-38. Print.
- Rosello, Mireille. "The Screener's Maps: Michel de Certeau's 'Wandersmänner' and Paul Auster's Hypertextual Detective." Landow 121-58.
- Vega, María José. "Holopoemas. La Palabra Ilusoria". *Quimera* 220 (2002): 55-8. Print.
- Vilariño Picos, María Teresa. "Redefiniendo la poesía experimental: la holopoesía de Eduardo Kac". *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. 20 octubre de 2000. <<http://www.ekac.org/holofilol.html>>. Web.

Don Juan de Marco, un libertino domesticado

Vicente Pérez de León
The University of Melbourne

“Jack...where were you just now?”
“Mexico, I was in Mexico.” (...)
“But, honey... you *hate* Mexico.”
Jack laughed with delight.
“I know. This was a *different* Mexico.”
(Blake White 73)

El argumento del filme *Don Juan de Marco* está marcado por un proceso de contratransferencia psiquiátrica, la cual se lleva a cabo entre el inestable Johnny —al que distinguimos de Don Juan de Marco en su doble personalidad imaginada— y Jack, un psiquiatra estatal del condado de Queens, Nueva York, que es a la vez el español del siglo diecisiete Octavio de Flores dentro de la fantasía del protagonista.

La contratransferencia psiquiátrica se puede definir como un anormal acercamiento, empatía o influencia que se manifiesta de manera antinaturalmente inversa entre doctor y paciente. Este error de praxis está muy alejado de lo que es deseable en un proceso de terapia psiquiátrica.

Así como los pacientes desarrollan transferencia con respecto a sus psicoanalistas durante el tratamiento, el analista o psicoterapeuta desarrolla transferencia con respecto a los pacientes. La reacción de transferencia del psicoterapeuta con respecto a su paciente, se designa como *contratransferencia*. Ya hemos señalado que la transferencia se trata de un mecanismo inconsciente. Lo mismo sucede con respecto a las contratransferencias. Se basa en necesidades y conflictos inconscientes originados en el pasado del psicoterapeuta y que le hacen reaccionar con respecto al paciente como si éste constituyese una figura importante del propio pasado. (Sainsbury 51)

Al ser esta relación psiquiátrica la se apunta entre los protagonistas de *Don Juan de Marco*, proponemos partir del análisis de esta estructura que funciona como marco alrededor del cuál giran el resto de las acciones del film. Posteriormente sumaremos el estudio de otros aspectos fundamentales en el devenir de los acontecimientos presentados en la

obra que nos ocupa, tales como los detalles que marcan su recepción en el ámbito anglosajón y la adaptación del mito de Don Juan que se propone dentro del contexto de la comedia hollywoodense.¹

Como una extensión del proceso de contratransferencia apuntado, apreciamos también un movimiento más amplio que parte tanto del protagonista Johnny como del propio doctor, Jack, el cual alcanza al resto de los protagonistas, en lo que hemos llegado a definir como una especie de “contagio”, de la recuperación de la ilusión por vivir a partir del deseo amoroso. Tras una exploración de las principales influencias literarias y culturales de esta historia apreciamos que destacan dos fundamentales.

- Una es la base del principio metaficticio del *Quijote*, consistente en la proyección de la locura de un personaje que se transforma anacrónicamente en otro alterando así su contexto existencial.
- La otra incluye detalles de dos de las versiones anglosajonas de Don Juan.
 - Por un lado la de la creación homónima de Byron, presente en la estructura temática de los viajes del seductor protagonista de *Don Juan de Marco*,
 - Por otro, *The Libertine* de Shadwell, de la cual apreciamos una destacable influencia a nivel ideológico.

Por todo ello, defendemos que *Don Juan de Marco* se explica perfectamente como una obra heredera de la corriente interpretativa anglosajona del mito de don Juan con ciertos matices. Entendemos así un limitado tratamiento del protagonista, cuyo radio de acción es limitado por el hecho de ser una especie de legendario libertino que hubiera cobrado vida en otra época y mundo. Además, el hecho de que se le presente como un seductor bastante vulnerable, además de ser hijo de una familia rota puede deberse al hecho de que está protagonizando el guión de un producto de la contemporánea “factoría Hollywood”. Siendo así, llegamos a la conclusión de que el protagonista resultante carece del poder subversivo que caracteriza al arquetipo protagonista de *El burlador de Sevilla*, todo lo cual se corrobora en el conformista y significativo final elegido para concluir la historia, cuyas implicaciones serán estudiadas en toda su extensión.

¹ Como base de nuestro estudio utilizaremos la película de Leven, pero ocasionalmente haremos uso de referencias a la versión publicada del film elaborada por Jane Blake White – que fue escrita a partir del guión de la película, una vez ésta se convirtió en un éxito de taquilla y que simplemente adapta narrativamente el filme, manteniendo básicamente los diálogos originales. El libro añade valiosa información descriptiva, especialmente en el prólogo y en la descripción de la escena final, la cual utilizaremos para aportar luz en estos y otros momentos esenciales de la obra que nos ocupa. Las alusiones en el texto a *Don Juan de Marco* serán siempre al film, a menos que se indique específicamente que se refieren a la ficción extraída de su guión.

Contratransferencia catalizadora, contagio inevitable.

El acto de contratransferencia en *Don Juan de Marco* comienza desde el primer encuentro entre Jack y Johnny. Inicialmente llama la atención que su relación se base en un flujo continuo de información entre paciente y médico, que a veces parece tomar el cariz de un duelo, aunque finalmente tiene como resultado que el terapeuta demuestra ir aprendiendo acerca de las destrezas amorosas del primero:

There is nothing more to say. Have you never met a woman who inspires you to love until your every sense is filled with her...? You inhale her, you taste her, you feel her flesh on yours and fold into her like hot lava sliding into the sea..."Jack was instantly overcome by images of his own lost loves. He struggled against the flood of longing which threatened to engulf him." . . . "The duel between them had turned out to be a tie, after all, with losses on either side. Jack knew that the pain he felt in his heart was only a signal of the struggle yet to begin. The battle to save Don Juan would not be easy and Jack could not expect to emerge unscathed. He thought, *I will save this young man, even if it is the last thing I ever do as a doctor.*" (Blake White 33, 35)

A medida que avanza la trama de esta película podemos apreciar numerosos ejemplos de las manifestaciones del efecto que este tipo de conversaciones está teniendo en la propia personalidad de Jack. Por ejemplo, el doctor acabará siguiendo los pasos del paciente en su decisión de volver a seducir a su esposa, lo cual se corrobora en la cita que decide mantener en el Ritz con ella, siendo el prestigioso hotel justo el mismo lugar en el que Johnny había consumado la seducción de una dama, en el intervalo de la espera de ésta de su amante:

Soon they had arrived at the Ritz, the same hotel in which Don Juan had loved Victoria, his nameless conquest. They passed the same doorman, paused on the same stairs, crossed the same inlaid floor, and sat at the same table. Jack ordered a bottle of Tattinger's champagne and oysters Rockefeller for two. They silently toasted each other." (Blake White 33, 35, 150)

El "tan largo me lo fiáis" que ilumina justificativamente las transgresiones del protagonista de la versión de Tirso de Molina en este caso tiene limitado claramente todo su potencial desafiante. De hecho, la libertad de Johnny en *Don Juan de Marco* se encuentra constreñida debido a su fidelidad a una propuesta que paradójicamente nace de sí mismo. Esta consiste en la aceptación del reconocimiento de tener que ser Johnny y no su alter-ego Don Juan de Marco ante un tribunal médico, siempre ante la amenaza

de tener que estar recluido y medicado el resto de su existencia. El pacto propuesto por el joven es el de su propia libertad a cambio de la *iluminación* de Jack acerca del conocimiento del antiguo arte de la seducción:

Don Juan said to Dr. Jack, "I have a proposition for you. Here's my proposal. Ten days. Ten chessmen. I'll remove one a day. If you don't make me take the medication, before the last is gone, I will have told you everything you have wanted to know about loving a woman and my own remarkable, heroic story of love, shipwreck, eunuchs, and pomegranates." (Blake White 59)

Todo ello nos lleva a considerar al doctor Jack como la figura central de poder en la obra, ya que es la persona capaz de decidir en el plazo de diez días si el joven puede salir de un hospital psiquiátrico al que ha sido internado a causa de sus tendencias suicidas. En este contexto, el tema del contagio en forma de contratrtransferencia entre paciente y doctor se convierte en fundamental dentro de una obra condicionada por el urgente ejercicio de memoria al que se autocondena Don Juan de Marco. De hecho, todo su discurso se basará esencialmente en una justificación de los motivos que le han llevado a intentar quitarse la vida. Es decir, el enfermo ha de convencer a su "médico-confesor" de que el suicidio ha sido descartado de sus planes de futuro. Pero soterradamente, la historia que se nos presenta no es sino la de un seductor múltiple en el entorno del paso de la inocencia a la experiencia que acaba siendo "domesticado" gracias a la ciencia médica. Paralelamente, como consecuencia de los diálogos llevados a cabo durante esos diez días se va apreciando la recuperación por parte de Jack del espíritu existencial de una juventud ciertamente perdida, renacimiento que a la vez tiene su origen en la propia dinámica generada en la relación de intercambio entre psiquiatra y paciente.

Por si el juego morboso de saber si el protagonista va a acabar o no como el Quijote de Avellaneda no fuera suficiente para reclamar la atención del espectador, el tono de la obra se elevará aún más gracias a la persistente duda sobre si lo que Don Juan le cuenta a Jack es real o no. Esta incómoda presencia alerta al espectador, obligándole a revivir un doble y hasta un triple desarrollo de tramas paralelas. De hecho, mientras la ficción se origina siempre desde la narrativa creada por Johnny y asimilada por Jack, la propia acción de la obra también está condicionada por la doble personalidad inventada por el protagonista, en la cual llegará a incluir al propio psiquiatra como parte de su anacrónico mundo de fantasía donjuanesco.

Como elemento catalizador de este acto de locura, reto y fecha límite tenemos el acto de contratrtransferencia psiquiátrica, movimiento que dirige los "conflictos" planteados en la narración hacia una "solución" que inevitablemente pasa por la autoridad incuestionablemente científica del doctor Jack. Pero este personaje decide jugar el papel de "policía bueno" para así canalizar las grandes problemáticas de personalidad planteadas por Johnny. Todo ello dirige la obra hacia una conclusión

restitutoria en la que el Jack hijo de una familia rota es adoptado por los “padres” Jack y Marilyn, los cuales le recuperarán de la amenaza del internamiento para propio beneficio de la pareja.

Para poder asimilar el sentido de la trama en toda su extensión hay que alcanzar a entender que el rol del protagonista está condicionado por su profunda confusión de identidades, carga que llevará a sus espaldas durante toda la obra. Así, la mezcla explosiva que dinamiza la narración se desliza peligrosamente entre el estereotipo más marcado y lo políticamente correcto. En el camino se desvelarán las numerosas tensiones que surgen en una obra basada en un mito eminentemente trasgresor, que ha sido edulcorado adecuadamente con el objetivo de pasarlo por el filtro “normalizador” de la gran pantalla de un producto hollywoodense. Lo auténticamente llamativo es que el resultado final no se aleja tanto de una de las versiones de este arquetipo: su primera aparición en la cultura anglosajona en el siglo diecisiete en la obra de Thomas Shadwell, *The Libertine*. En ambos casos ha optado por representar artísticamente la problemática dicotomía planteada dentro de las opciones que ofrece el universo de la razón en contraste con las que presenta el de los sentidos.

Por otro lado, es evidente, tanto en el film como en su versión narrativa, que Don Juan de Marco comparte la misma tendencia que don Quijote, la de creerse un personaje de ficción de otra época. A pesar de utilizar el recurso originario de la narrativa central de Cervantes, esta nueva propuesta sobre el mito de Don Juan carece, tanto de la esencial conexión entre obra y espectador/lector cervantina,² como de la concepción multidimensional de la existencia que emana del protagonista de la novela más leída de todos los tiempos. Muy al contrario, Johnny proyecta una especie de fantasía erótico-compulsiva confundida dentro de una trama paralela de viajes de marcada fantasía Byroniana. Esta orientación del enigma de la energía transformadora del joven aporta el sentido y dirección final de la contratransferencia que va alimentando y finalmente transformando a Jack. De hecho, se puede apreciar implícito en el argumento de la obra el condicionamiento de la *mala praxis* por parte del psiquiatra protagonista, el cual actúa condicionado por una naturaleza muy diferente a la del joven por presentar sus sentidos amorios obstruidos. Jack se dibuja así como un “calmado represor” en quien es difícil distinguir claramente entre el nivel personal y el profesional en su tratamiento al paciente-protagonista, lo cual responde precisamente a una de las reacciones previsibles – aunque menos deseables– una vez que el fenómeno de la contratransferencia se manifiesta.³

² Ver la descripción de *verosimilitud mágica* para un desarrollo más profundo de esta cuestión en Pérez de León.

³ Como apunta Sainsbury:

Si un paciente produce material que es afín a los propios conflictos no resueltos del terapeuta, este último puede hacer uso de sus defensas habituales en la situación terapéutica y resultar incapaz de aceptar dicho material. No podrá ayudar así al paciente en determinados sectores de problemas. (51)

Se puede así resumir que en *Don Juan de Marco* el protagonista es un personaje literario que es tratado como un enfermo por un psiquiatra. Éste, a su vez, se deja llevar por las fantasías proyectadas en él por el paciente. El conflicto parece solucionarse cuando el médico consigue finalmente que se medique, lo que posibilita que mienta temporalmente sobre su estado y pueda ser así “adoptado” en la “familia incompleta” que compone el propio médico y su mujer. La transición de Johnny en esta obra pasa por el camino recorrido desde una original identidad como seductor múltiple, que le conduce a su decisión final de ser un amante monógamo, lo cual confirma el sentido conservador de una conclusión restitutoria del orden social. Por el camino, el jubilado psiquiatra ha sido contratransferido por el enfermo, aceptando esta situación con optimismo, ya que le ha permitido alcanzar su propósito de vivir un retiro dorado y desafiante de las inexorables leyes del paso del tiempo. No cabe duda de que sin su interacción con Johnny –como huérfano de familia rota– y Don Juan de Marco –virilidad personalizada– el doctor habría estado condenado a un retiro mucho más gris. Aún así, el responsable último de la creación de esta versión del mito ha decidido sesgar la magia de este protagonista de aire quijotesco al situarle en el contexto hospitalario – casi carcelario, atendiendo a las condiciones de privación de libertad a las que es sometido– en el que ser libre es la moneda de cambio por la que se venderá su identidad imaginada. El poder que tienen las autoridades del hospital sobre el protagonista convierte a Jack en el único y verdadero dueño del destino del joven desde su híbrida posición de psiquiatra y “protector” del enfermo. Una amalgama de medicinas actúa como fórmula mágica que en última instancia obrará el milagro, transformando momentáneamente el natural exceso de ingenio e imaginación del protagonista en la gris confesión de una no menos vulgar vida:

Don Juan began to speak, mumbling a little, slurring a little, but getting his words out clearly enough so that everyone in the room understood him. “My name is John Arnold De Marco. I was born in Astoria. Me and my parents moved to Phoenix when I was a kid. I hated school. It was awful. I couldn’t stand any of the other kids...” He drifted a moment.

“They were always making fun of me because my father was Italian and my mother was Mexican. They called me names.” (Blake White 217)

Paradójicamente, por un lado Johnny se parece mucho más a Jack tras aceptar las drogas químicas, que le han “salvado” de seguir expandiendo su libertad imaginativa. Pero por otro lado Jack es también, en última instancia, más Johnny al final de la obra, ya que ha sido contratransferido de la fantasía de su paciente, elevando exponencialmente su autoestima existencial.

A partir del “pecado original” de haber deseado quitarse la vida, Johnny ha sido sometido a una privación de libertad que ha condicionado su confesión para poder

salvarse al final de la obra, todo ello a pesar de haber podido comprobarse de una manera superficial que el primigenio deseo de suicidarse se ha disuelto en su hiperbólica narrativa.⁴ Su rendición consiste en aceptar narrar exactamente la historia de una existencia normal en un barrio de Nueva York, aquella ficción que el juez quiere escuchar, siendo la vulgaridad verosímil la única capaz de salvarle de los peligros asociados a los “excesos” de su imaginación.

***Don Juan de Marco* en el contexto de la recepción del mito en la cultura anglosajona.**

En las siguientes páginas analizaremos un elemento fundamental para completar la definición de la construcción de la fantasía de don Juan *kitch* por parte de Johnny. Este consiste en la alimentación de su identidad donjuanesca con el mismo recurso que da origen al mito de “Don Quijote”, es decir, la transformación de su personalidad en la del mítico seductor gracias a numerosas y no menos irreflexivas lecturas del mito, especialmente de la versión de Byron, del cual hace una réplica parcial de su alocado recorrido geográfico, albergando también en su personalidad el fondo moral representado por el protagonista de *The Libertine* de Shadwell.

Don Juan de Marco es una prueba de que la suma de buenos actores y de un confuso guión lleno de tópicos que deforman un arquetipo híbrido, presentando como única virtud a un “aquijotado” protagonista, puede todavía llenar las salas de cine. De hecho la aproximación intertextual al mito se confirma en el prólogo de la versión escrita del filme, en el que el mito de Don Juan se agrupa en bajo el epígrafe “The Legend:”

Don Juan himself was supposed to be Spanish, Italian, or Portuguese. His legend was elaborated by the English, a colder nationality but one passionately desirous of warmth. After all, Queen Victoria’s Empire eventually included a great many palm trees, idyllic islands, and warm-water harbors. (Shadwell 9)

No cabe duda de que existe desde el comienzo de la versión escrita del filme la intención de reforzar el estereotipo entre culturas calientes –italianas, portuguesas, españolas– y frías –en este caso las anglosajonas– acentuándose en detalles del pasado

⁴ El mismo cartel publicitario desde el que se quiere tirar Johnny está convenientemente “cargado” de una problemática fantasía de la que simbólicamente parece querer huir quitándose la vida, como apunta la autora de la versión escrita:

The billboard was actually a gargantuan travel poster, advertising Spain and the Canary Island, but only the woman’s curves resonated with meaning for Don Juan De Marco. Only a woman’s image could have drawn him all the way across town in the dead of night. Only that particular billboard could express his problems so graphically. (Blake White 28)

imperial de los segundos y apuntando tanto a su preponderancia, como a su expansión cultural. Sirva así este prólogo como marco convencional de la ideología implícita en la obra, aunque tampoco será ni el mayor ni el menos llamativo artefacto narrativo orientado a alimentar estereotipos, ya que existen otros detalles similares en *Don Juan de Marco*. Por ejemplo, el psiquiatra protagonista llega a confesar que odia el Méjico “oscuro” y adora el sensual, como se aprecia en la versión narrada (Blake White 73). O incluso que el propio Johnny fuera acosado de pequeño por el hecho de ser medio mejicano y medio italiano.

La tesis del prólogo del guión narrativo de *Don Juan de Marco* podría así resumirse en que lo “caliente” –el amor pasional, la diversión, la fiesta– es necesario sólo cuando está sometido a la razón que lo ordena. Igual que Jack no ha podido “perder la cabeza” en sesenta y cinco años de profesión, no es justo que Johnny lo haga en su juventud. Es como si para poder ser aceptado socialmente fuera necesario contener los sentidos dentro de unas normas preestablecidas. Sólo así se permite que exploten en el contexto adecuado que marca la razón materialista. Cuando nos jubilemos y dejemos nuestros “fríos puestos de poder” dispondremos de tiempo suficiente para ver pirámides y bañarnos en playas desiertas. Mientras tanto, el “progreso normalizador”, vinculado a la fría razón, será incompatible con el placer sensorial, el cual en esta obra parece asociarse al sugerido retraso existencial de las culturas que explotan cálida e irreflexivamente los límites de los placeres de los sentidos. Pero lo que más llama la atención, sin duda, de esta visión maniqueísta de la existencia es que coincide con la que despertó la primera presencia del mito de don Juan en la cultura anglosajona, como veremos.

Cuando se publica la primera versión británica de Thomas Shadwell –escrita en 1676 y titulada *The Libertine*– la historia de don Juan era, como dicta su prólogo “famous all over Spain, Italy, and France” (21). En la introducción existe también una reflexión previa al drama sobre la llegada del mito a manos del autor, el cual es consciente de que don Juan fue representado por primera vez en una obra española: “From them the Italian Comedians took it, and from them the French took it, and four several French Plays were made upon the Story” (21). Shadwell considera que su versión aportará elementos innovadores respecto a la tradicional aproximación hacia el héroe: “I had rather try new ways to please, than to write on in the same Road, as too many do” (21). ¿En qué consiste su originalidad? El primer adjetivo utilizado para definir a don Juan en su obra es “vicious Spaniard” para continuar describiéndole como “a rash fearless Man, guilty of all Vice” (21). Se aprecia por tanto claramente que en este prólogo se intenta construir un arquetipo de un personaje que se ha dejado llevar por el placer de los sentidos en lugar de atender a la razón. De hecho, en su primera intervención, el galán no sólo rechaza el orden de lo racional, sino también la guía de la religión. El protagonista creado por Shadwell es tan exagerado en sus actitudes que roza la extravagancia. Como apunta Wheatley: “Don John is destroyed for the audience, not

through the intervention of God, but by being rendered absurd.” (90). De hecho, en uno de los mejores resúmenes críticos de esta adaptación se señalan estos extremos:

(Don John) represents an extreme embodiment, perhaps even a caricature, of moral qualities intermittently revealed, or allegedly revealed, by a store of young sparks of Restoration Comedy who, as libertines like him, were committed to the unscrupulous pursuit of women. (Loftis 39)

Retornando a la obra que nos ocupa, nos llama la atención la coincidencia de esta descripción con la del propio Don Juan de Marco. En ambos casos el protagonista es una caricatura que destaca por sus excesos además de ser personaje central de una comedia. El deseo extremo dominado por un reflejo de lo racional pretende ser domesticado mediante personajes encargados de restituir el orden “normal” en ambos protagonistas.

Sin embargo, un detalle que llama la atención es que el Don John de la obra de Shadwell es un ateo irracional, según declara él mismo reafirmando su identidad:

Nature gave us our Senses, which we please:
Nor does our Reason War against our Sense.
By Nature’s order Sense should guide our Reason,
Since to the mind all objects Sense conveys.
But Fools for shadows lose substantial pleasures,
For idle tales abandon true delight.⁵ (I, 26)

Es decir, este personaje argumenta que su comportamiento se debe a su obediencia a las leyes naturales del cielo. Pero también es capaz de defender hasta el final su filosofía existencial de que hay que vivir atendiendo a los sentidos, siendo ésta su única guía de la existencia y desdeñando a los que no siguen esta corriente de pensamiento, como se aprecia en su intervención al final de la obra:

Let’s on, and live the noble life of Sense.
To all the powers of Love and mighty Lust,
In spite of formal Fops I will be just.

⁵ Como señala Wheatley:

Thus notions such as conscience and love are empty because they have no foundation in sense. Possible ethical restraints are social in the Hobbesian sense that if you get too far out the line, society will restrain you. This is not an option in *The Libertine*, since Don John is too fearless, powerful, and skilled for any society to hold him in. . . Outside of the Saturday matinee horror show of *The Libertine* society can function with a moral system that reduces all moral claims to reputation, utility and pleasure. (138)

What ways soe'er conduce to my delight,
 My Sense instructs me, I must think em right.
 On, on, my Soul, and make no stop in pleasure,
 Theyre dull insipid Fools that live by measure. (I, 28)

El don Juan de Shadwell muere fiel a sus principios: la lección parece residir en la alternativa imposible que el villano plantea al modo de pensar que combina lo racional con lo divino –equilibrio aconsejable en un ser humano según el prólogo de Shadwell. De hecho la posición de Don John es firme y no se plantea nunca su arrepentimiento:

I could not fear or feel the least remorse.
 To the last instant I would dare thy power.
 Here I stand firm, and all thy threats contemn;
 Thy Murderer stands here, now do thy worst.

La moraleja final es clara en cuanto al castigo que reciben los que desafían al cielo:

Stat. Thus perish all,
 Those men, who by their words and actions dare,
 Against the will and power of Heaven declare. [Scene shuts.] (V, 91)

La lucha entre el deseo y la razón, entre los sentidos y el cielo, se resuelve con la muerte de un personaje que no se ha amedrentado ante nada, ni siquiera ante fantasmas que le hacían beber sangre. El Don John de Shadwell no cambia al final, siendo genio y figura hasta la sepultura. Desaparece entre las llamas del infierno sin temor ni respeto a las sobrenaturales manifestaciones celestiales.

Ahondando en el paralelismo ideológico con la obra que nos ocupa, se puede apreciar que en *Don Juan de Marco* también se continúa con la fantasía de forzar un mito de la literatura universal asociado con el sur de Europa para ser sometido y traducido a otra cultura. De esta manera se pueden fácilmente exponer todas sus debilidades, forzándolo finalmente a sumergirse en los valores preponderantes en la sociedad dominante. En este caso el “progreso” de la “razón” se traduce en el poder del análisis psiquiátrico que se lleva a cabo en el contexto de la catedral de la ciencia, el hospital, con la ayuda de una alquímica ciencia capaz de transformar personalidades.⁶ En lugar de

⁶ Es significativo en este sentido el diálogo entre médico y paciente sobre la necesidad de tomar pastillas:

“Pills. They will help you.”
 Don Juan peered at the pills.
 “They are to stop delusions.”
 “And what delusions are the ones you wish to stop?”
 “That you believe that you are somebody you are not, namely the legendary figure Don Juan.”

morir fiel a sus principios como Don John –en un giro que subvierte la elección del protagonista de *The Matrix*– Don Juan de Marco elige tomar la pastilla que le devuelve al mundo “normal”. De este modo se culmina una obra que nunca ha dejado de ser una alegoría entre ciencia y pasión, entre frío y calor, entre experiencia poderosamente razonable e inocencia llena de fantasía. Este masoquismo consentido tiene su origen en la regla no escrita de que lo caliente se ha de someter a lo frío, algo que de hecho defendía ya Shadwell en su prólogo a *The Libertine*, como hemos podido apreciar.

En *Don Juan de Marco* el psiquiatra protagonista demuestra cómo desde el poder de la razón se puede dominar el mito de don Juan y utilizarlo a su favor, en este caso para refrescar su tediosa existencia. Para ello se utiliza el recurso cervantino que explota un universo paralelo que choca y contrasta con el “real” dentro de la ficción. En este caso se escoge uno que precisamente se caracteriza por su propia indefinición. El mundo de Don Juan de Marco se desplaza por Méjico, España, un lugar paradisiaco indefinido en el que tiene lugar el encuentro con su improvisada Tisbea y el Medio Oriente. Todo ello aparece cargado de un abanico de incoherencias que van desde las puramente lingüísticas, hasta las llamativas culturalmente.⁷ Pero lo peor de esta reescritura del mito del don Juan aquíjotado –bañado artificialmente en el de la traducción de Don Juan más maniquea– son los condicionamientos a los que es sometido el protagonista en dos situaciones fundamentales de la historia:

– Por un lado, está la citada masoquista dependencia del joven de Marco de su psiquiatra, que sería algo así como si Don Quijote tuviera que dar explicaciones

The young man said, “Then we must take them together, Don Octavio, because you are also severely deluded.”

“How so, Don Juan?” The doctor was caught off guard.

“You have this persistent fantasy that you are someone named Dr. Jack Mickler.”
(Blake White 58)

⁷ La confusión de identidades se pone en evidencia a partir de detalles como la música que escucha, aunque también es capaz de asegurar su confusa herencia vinculándose a Mozart y Byron:

My name is Don Juan De Marco. I am the son of the great swordman, Antonio Garibaldi De Marco, who was tragically killed defending the honor of my mother, the beautiful Doña Inez Santiago y San Martine. . . He was writing his suicide note. Sad songs placed on his stereo, which would normally have been pouring out mariachi music, tangos, sambas, or seductive arias from Italian operas. . . No, no, I am really the great Don Juan, directly descended from the noble family of the original Don Juan of whom you have surely heard. *Don Giovanni*, Byron. . . Very well. I'll answer your question. My father was born in Queens, New York. His name was Tony De Marco. He was Italian. The family was originally from one of the Venetian Greek island. My father was the Dance King of Astoria. My mother was Mexican, the only child of a wealthy landowner. Her maiden name was Doña Inez Santiago y San Martine, as I have told you before. . . Jack walked over to the bed and picked up the two leatherbound books lying on the cheap beside table. The books were *El Burlador de Sevilla* by Tirso de Molina, the original telling of the Don Juan legend; and *Don Juan*, the long, long poem by Byron. Somewhere in this place if he looked long enough, he was sure, he would find a cassette tape of *Don Giovanni*. (Blake White 19, 11, 22, 68-69, 119)

sobre sus acciones a uno de sus lectores, o que Don Juan aceptara reconocer su comportamiento ante el comendador bajo la pena de ser encarcelado o castigado.

– Como consecuencia de lo anterior, el sentido del discurso del protagonista está limitado desde el origen de la historia, lo cual finalmente provoca que Don Juan de Marco reconozca que no es el quien se cree que es, sino un joven de un barrio de Nueva York.

Siendo así, Jack resulta tan solo un mal lector, un crítico activo de Don Juan, un duque que se deja “contratransferir” por la locura de Don Juan/Don Quijote, pero siempre en busca de su propio interés desde la frialdad y el anonimato hipócrita de su cómodo hogar y ordenada posición social. La presencia e identidad de Don Juan de Marco parece ser la “viagra” simbólica que se transmite en forma de fantasías reproducibles hacia el psiquiatra, posibilitando que se despierte de su “frío” letargo profesional y existencial. De hecho, reflexionando sobre la manera en que se lleva a cabo el análisis psiquiátrico de Don Juan y para añadir algo de sal a esta insípida obra, se nos presentará también un mini-conflicto entre el grupo de psiquiatras liderado por el director del hospital y el propio Jack, dentro de la apuntada y clásica división entre “policía bueno y policía malo” Aunque Jack pertenece a los primeros, no hay que olvidar que sigue siendo parte de una institución represora o “normalizadora” de las tendencias más extremas de los individuos de la sociedad.

***Don Juan de Marco* en el Hollywood políticamente correcto y el pacto final: un Don Quijote imposible en el intercambio de virilidad por libertad.**

Como hemos podido apreciar, *Don Juan de Marco* se puede explicar también desde la fantasía de la captura de un remedo de Don Quijote, que en este caso se presenta acompañada por la presencia sombría de su obligado sometimiento ante una institución psiquiátrica para que confiese que el mundo de las ficciones sentimentales y telenovelescas es siempre ajeno a la realidad dominada por la razón. Para ello se le somete a un interrogatorio guiado hacia la finalidad de que reconozca su error, tras lo que un “juez” dictaminará que puede recuperar su libertad, gracias a su “confesión” de que la fantasía “racional” es la que importa, la salvadora, la verdadera. Don Juan De Marco es forzado a reconocer una realidad no aceptada, obligado a pensar de acuerdo a lo que los psiquiatras desean, final que contrasta con la muerte digna del propio protagonista de la novela cervantina, que lo hace a voluntad. De hecho, el condicionamiento del protagonista por el estereotipo típicamente hollywoodense hace posible la metamorfosis del extranjero español en un italoamericano de raíces mejicanas.⁸

⁸ Para las diferencias entre el don Juan de Byron y el de Tirso ver Mcinnis (2001: 75). Por su parte, Oyola se hace también eco de la influencia de la historia de Byron, confirmando que la mayoría de la historia del protagonista es tomada del poema del romántico inglés (168).

El final del personaje de Don Juan de Marco no sólo no se diluye en la obra de una manera vulgar, sino que con la autodestrucción de su fantasía contribuye, si cabe, a dañar un poco más la fuerza de un mito asociado al engaño de avisadas mujeres dentro de una sociedad en la que consigue probar que el código del honor puede subvertirse sin consecuencias, probándolo de diferentes maneras:

- En primer lugar, presentando un desplazamiento entre clases sociales en el que prima la belleza física sobre la riqueza material.
- En segundo lugar, contribuyendo a la constante decepción en taimadas mujeres ante sus expectativas de matrimonio con el objeto de ascender socialmente.
- Por último, simbolizando el desafío permanente contra el orden aristocrático que “obliga” e impone forzosamente reglas al orden natural del amor.⁹

Todos estos valores subversivos aparecen diluidos en Don Juan de Marco, el cual se nos presenta como un “héroe romántico de telenovela” aderezado como “latin lover” italiano-mejicano que seduce casi sin querer, por su capacidad innata, es decir, porque él y sus antepasados lo valen. Pero esta facilidad seductora esconde el verdadero mensaje reparatorio del seductor seducido. La ética más puritana decide convertirle en un elegido ante el cual las jóvenes latinas, árabes o norteamericanas insatisfechas hacen cola para disfrutar de sus encantos. De hecho, la construcción del personaje aparece marcada por una infancia torticeramente aderezada por detalles sorprendentes.

Siguiendo casi al pie de la letra los viajes desde la inocencia hacia la experiencia del héroe byroniano, llama especialmente la atención el momento en que el joven mexicano manifiesta sus tendencias edipales al describir a su madre cuando su exótica belleza latina se le presenta ante de sus ojos.¹⁰ Poco después se presentará ante otra figura maternal al participar como improvisado observador del cuerpo también desnudo de una vecina, dentro de una escena feliniana que anticipa su sacrílego acto de desvirgarse con otra mujer, en este caso su “guía espiritual”, católica y de gran belleza, la cual le había asignado su madre como “guía”. Esta burla a las reglas del orden de una sociedad mejicana desdibujada por su marcada exageración en el desarrollo del culto católico se completa con la elevación del machismo social marcado por la esperpéntica reacción del marido engañado al descubrir a Don Juan con su mujer.

La excepcionalidad del italoamericano/mejicano innatamente dotado para el amor sin duda contribuye a perpetuar una fórmula que garantiza el éxito de las comedias

⁹ Llama la atención entonces que al querer desplazar el mito de su falsificada imagen exclusiva de “burlador”, se le convierta en un amante consentido: “The film also reveals the great change in the Don Juan character from a seventeenth-century abuser of women to a twentieth-century co-equal lover of women.” (Mcinnis and Mcinnis 81).

¹⁰ Para una profundización sobre este tema ver McMinnis y McMinnis. De hecho la visión de su propia madre desnuda parece poder haber sido uno de los detonantes de la tendencia de Johnny, como se puede apreciar en esta escena significativa del filme, la cual coincide con su equivalente en la narración (Blake White 60).

amorosas de la marca Hollywood. La acumulación de identidades en su persona – mejicana, italoamericana, española, árabe– parece haber surgido de una “factoría” de personajes al más puro estilo de la escuela de cine estadounidense de masas para así conseguir atraer un público más diverso gracias al proceso de identificación múltiple con el protagonista. Don Juan de Marco es, dentro de su fantasía, un héroe hollywoodense que transita –a partir precisamente de su citada densidad identitaria– en la frontera del puritanismo de masas que sólo se dispara salvajemente en un contexto exótico, bien sea un pueblo mejicano o un harén del Medio Oriente. El que Don Juan de Marco carezca del poder subversivo del burlador se debe simplemente al hecho de que en sus seducciones conforma un elemento pasivo –lo cual se utiliza en la narrativa puritanamente para atenuar su culpa– es decir, su interacción se apoya en el poder de atracción que genera hacia las mujeres que le rodean, ante las que simplemente ha de mostrar sus ineludibles encantos físicos y verbales.

El único recurso de ficción que parece funcionar con cierta lógica en este film es precisamente el espíritu quijotesco en la concepción del personaje de Johnny/De Marco, a pesar de ser ciertamente ya un gastado recurso narrativo. Mcinnis y Mcinnis ya apuntan hacia esta obvia conexión entre Don Juan y Don Quijote (77), idea que es ampliada por Oloya, la cual observa en la articulación del personaje de Johnny una fusión de Don Juan y Don Quijote (167-68), añadiendo que Jack tiene la misma función que el cura, el barbero y Sansón Carrasco en la novela cervantina (168). Más remotamente, la crítica llega a contrastar el enamoramiento de Johnny de la modelo a quien admira con el de Don Quijote y Dulcinea (169), además del de la tía del protagonista con el personaje de la sobrina de la obra cervantina (169).

De hecho, Don Juan de Marco tiene también algo más del Don Quijote de la segunda parte que el de la primera, ya que estamos ante un juguete social que la sociedad encauza a través de la moderna inquisición, la química de un hospital. El lado paternalista reparatorio conforma el final de esta historia y de hecho tiene un papel central, como ha sido observado.¹¹ Jack y Marilyn son evidentemente padres prestados para este joven separado de la realidad voluntariamente, quizás con la pretensión de mostrar la recóndita subversión de las limitaciones naturales asociadas a su clase o educación. Paradójicamente, el mensaje de *Don Quijote* de que cualquiera puede crear su propia fantasía también está presente en Don Juan de Marco. Pero muy al contrario de lo que ocurre con el héroe de Cervantes, aquí no hay una transformación creíble sino

¹¹ La figura paternal de Jack es enfatizada dentro del arquetipo de Edipo:

As a psychiatrist, Mickler consciously assumes the father/rival role as he enters into Johnny's Oedipal fantasy. He permits Johnny to transfer his anger to him, adopting the attitude that René Girard attributes to the father in the Oedipal triangle. (Mcinnis and Mcinnis 81)

Según Butler y Hyler, el mito de la solución paternal a problemas psiquiátricos de los jóvenes es una práctica extendida y reflejada en diferentes filmes contemporáneos de Hollywood entre los que se encuentra el propio *Don Juan De Marco* (515).

que, por el contrario, se promueve la actitud de dar la espalda a la propia miseria, al estado y a la educación recibida. Se fomenta el convertir el yo en un super-yo generado a partir lecturas aisladas de contexto y detalles de un héroe literario bastante malentendido y mucho peor asimilado. Aunque este esquema se materializa con ciertas condiciones de dignidad y principios en Don Quijote, no es así el caso de Don Juan de Marco. El plato de lentejas por el que cambia su fantasía Don Juan de Marco es un viaje convenientemente sufragado como divertimento de los “duques” Jack y Marilyn hacia un paraíso de papel couché en la conclusión de la obra. No se puede concebir un final más destructivo y contaminante para un arquetipo literario. La energía química de la viagra vence artificialmente a la capacidad innata de poder soñar eternamente. La familia burguesa incompleta redescubre *contra natura* el sentimiento de la paternidad/maternidad que se pretende que acabe venciendo amoralmente las relaciones paciente-médico.¹² De hecho, estamos ante la apropiación y reconducción de una fantasía por parte de un funcionario estatal que las interpreta de un modo suavemente punitivo. Es un final en el que Don Quijote acepta ser parte de la denostada “corte” cervantina a cambio de ser hijo artificial de unos duques vinculados a él por necesidad existencial, arguyéndose que supuestamente ha salvado la vida con su capacidad de imitar su discurso y devolverle al redil. Es la humillación existencial más fría, mediante la cual se obliga a alterar radicalmente a un individuo su manera de pensar, de existir, condicionado siempre por el “peligro” que supone su voluntaria muerte para la sociedad. De hecho los más idealistas quizás prefieran pensar que el arquetipo de Don Juan muere simbólicamente muy al principio de esta trama, en su último acto heroico, aquél del ser autoconsciente que quiere demostrar que tiene control sobre su vida: su propio suicidio. El resto es la apropiación de su persona por parte de un duque a horas de jubilarse y de una duquesa que siente que ha perdido el tren de su existencia. Ambos pretenden creer que no han vivido con la intensidad que se merecían, lo que confirman con el vínculo que establecen con la energía de una obra de arte viva es capaz de revivir los espíritus, algo explorado convenientemente en la segunda parte de Don Quijote, si bien con consecuencias alejadas a las propuestas en el filme.

De Marco es siempre un prisionero de las extrañas circunstancias romántico-byronianas que le rodean –el duelo por su madre, el naufragio y llegada al harem de

¹² Los pensamientos de Jack definen su visión acomodada, materialista y maniqueísta de una vida en la que se considera un *triunfador* que valora sus posesiones. Pero esta seguridad se contradice cuando habla con su esposa sobre las carencias existenciales acumuladas por ambos:

He sat on the side of the bed in his boxer shorts and shoes thinking about his own life. I love my wife, he thought. I love my kids. I love my house, sometimes. It is a large house because I am a successful man, Dr. Jack, SuperShrink. It is a beautiful house because my wife knows how to make it so. The belongings we have accumulated over the years are not fine but they are mine. Ours.” . . . “No fire, no heat. No heat, no life. That’s the equation. Marilyn. That’s what we’re up against. We can’t live on embers forever. We have got to stir it up sometimes. Mix it up with the saber-toothed tiger, build a bonfire and dance naked around it!” (Blake White 38, 93)

amantes al que es sometido— aunque paradójicamente acaba enamorado de una Tisbea que sorprendentemente le rechazó por estar celosa de lo prolífico de su pasado. El protagonista se transforma dentro de la obra en un enamorado sometido a las reglas de los celos ñoños y de la actividad sexual fantaseada con estereotipos constantemente contruidos alrededor de él que no consiguen nunca separarle del “latin-lover” que reside en sus genes creativos. Sin embargo, sus conquistas apenas alteran o descubren las mentiras necesarias que sobreviven para mantener el orden social de cuestionar la fidelidad del matrimonio mediante el permisible y divertido adulterio, como se aprecia en su relación con la guía espiritual a la sombra de su “macho” marido, o en la seducción a una bella insatisfecha en el hotel de Nueva York. Ante ello, la unión platónica entre Don Juan de Marco y la improvisada e imaginaria Tisbea se muestra como el único modelo de amor verdadero en la obra, el basado en la experiencia amorosa marcada por un destino errático que los une y los separa a su antojo en el refugio de su imaginado contexto.

Dentro de este caos extrañamente ordenado por no menos raras tendencias — que merecerían ser analizadas psiquiátricamente más que la propia historia de De Marco— aparece la figura del carcelero improvisado, la del lector ávido de contratransferirse de la juventud y la capacidad de amar físicamente del Johnny que siempre puede ser potencialmente Don Juan de Marco. Un patético, paternalista y orondo psiquiatra se debate en la lucha de transformar o quizás hasta “salvar” al Don Quijote que tiene delante, manifestando en el proceso que a su vida le sobra vulgaridad, poder y capacidad represiva “amable”, el cual quiere vencer a la vulgaridad mediante la absorción de retazos de la energía de la esencia de la juventud de Don Juan de Marco, como un vulgar y retorcido beso de la mujer araña.

Finalmente, como premio para audiencias y lectores cargados de paciencia a punto de agotarse por haber soportado esta descuidada y rocambolesca narración, no sólo Don Juan de Marco no aprovecha su segunda oportunidad para morir heroica y dignamente sufriendo su pena. Muy al contrario, es capaz de permitir que se apropien de su fantasía para convertirla en un viaje de olor a ambientador barato a una turística isla que resulta ser también aquella en la que el mismo naufragó y se unió a su amada por vez primera. Por supuesto, para concluir esta patraña se reencontrarán los dos amantes:

It was only a matter of hours until Jack, Marilyn, and Don Juan were seated on a great blue-and-white transatlantic jetliner, thundering through the night sky. Don Juan and Marilyn chatted away as if they had known each other forever, but Jack held Marilyn’s hand and kissed it frequently. He was well aware of the blandishments and alluring sweetness of the boy in the window seat. Marilyn found his desire to hold her hand entirely understandable and rather endearing. She patted

him reassuringly at frequent intervals, while Don Juan spoke softly into her ear. (Blake White 229)

En esta conclusión se premia la “familia” burguesa como el último objetivo “racional” dentro de una sociedad incapaz de admirarse de la presencia de un desviado disfrazado de un pastiche del zorro que dice llamarse Don Juan, el cual defiende su derecho a existir basado en aprenderse cuatro detalles poco leídos y peor interpretados de un héroe literario de cuya energía se ha decidido apropiarse sin compasión. El final, que refuerza el mensaje políticamente correcto del Hollywood más corporativo, ha sido percibido como “optimista”,¹³ aunque como se aprecia en las intervenciones de Jack, se podría mejor considerar “edulcoradamente iluso”.¹⁴ La conclusión de la obra no es sino la última etapa de la contratransferencia, la que conduce a que el doctor asuma el rol del contagiado por el enfermo. Jack se apropia definitivamente de la fantasía proyectada por su paciente, cumpliendo el objetivo de conocer el lado de la existencia que había ignorado hasta el momento de su jubilación, como él mismo confiesa:

I don't think my last patient will ever be cured! He suffers from a rare and persistent romantic dream. He yearned for perfect love and he has found it. Those two young people and you and I may dance in the fires of Hell and we may grow so old that we cannot dance, but we will, nevertheless, be forever young, forever beautiful, and forever, oh, my sweetheart, madly in love! . . . “I believe you, yes, I do, my darling husband, yes, I do, with all my heart and soul, and I plan to prove it to you over and over again until you scream for mercy. But now this minute, now, my reckless passionate hero, my own Don Octavio, now what do we do? . . . “Anything we want, anything at all, anything, anything my sweet and gentle, beautiful wife.” (Blake White 233)

Estamos ante el final más conservador y restitutivo del orden establecido de cualquiera de las otras versiones del mito de don Juan. Con esta conclusión, se envía el mensaje de que un adecuado cóctel de drogas químicas es adecuado, incluso necesario para “combatir” el exceso de fantasía para poder así ser aceptado dentro de una sociedad “normal”, monógama, insulsa y finalmente harta de la rutina. El paradójico honor de ser parte de una familia que elige “adoptarle” parece contribuir a completar simbólicamente y prácticamente las carencias emocionales de aquel que carece de padre y también a

¹³ Morris señala el lado de fábula educorada de la historia como una alternativa optimista, obviando el pesimismo subyacente en la ingesta de química como solución para cambiar de personalidad: “I see this story as a possible alternative to the pessimistic problem-centred vision of the utilitarian-missionary myth” (359).

¹⁴ La ambigüedad final ha sido observada por Brito/Carvallo (19), lo cual es algo que se une a la evidente confusión entre la vida de Johnny y la de Jack (McCinnis and McCinnis 72).

aqueellos que no han superado el que sus hijos hayan crecido. Finalmente, lo afirmado sobre *The Libertine* es aplicable también a *Don Juan de Marco*, siendo como es “a perfectly insane product of that undeviatingly senseless mind” (Traugott 384-85).

OBRAS CITADAS

- Blake White, Jean. *Don Juan de Marco*. New York: Signet, 1995. Print.
- Brito, Rosmar, and Magalys Caraballo. “Don Juan de Marco: la ficción de la realidad o la realidad de la ficción.” *Argos*, 38 (2003): 75-97. Print.
- Butler, Jeremy R., and Steven Hyler. “Hollywood Portrayals of Child and Adolescent Mental Health Treatment: Implications for Clinical Practice.” *Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America* 14 (2005): 509-22. Print.
- Don Juan De Marco*. Dir. Jeremy Leven. Perf. Marlon Brando, Johnny Depp and Faye Dunaway. New Line Cinema, 1995. Film.
- Loftis, John. “The Limits of Historical Veracity in Neoclassical Drama.” *England in the Restoration and Early Eighteenth Century*. Ed. H. T. Swedenberg, Jr. Berkeley: University of California Press, 1972. 27-50. Print.
- Mcinnis, Meghan E., and Judy B. Mcinnis. “Still the Oedipal Bind: An Analysis of *Don Juan de Marco* and Its Sources.” *Hispanófila*, (2001): 69-86. Print.
- Morris, Roland. “Myths of Sexuality Education.” *Journal of Moral Education* 3 (1997): 353-61. Print.
- Oyola, Eliezer. “Don Juan Tenorio: From the “Romancero” to *Don Juan de Marco*.” *The Hispanic Connection. Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*. Ed. Zenia Sacks DaSilva. Westport: Praeger, 2004. 165-74. Print.
- Pérez de León, Vicente. “El efecto de la verosimilitud mágica y la articulación del mal en el *Quijote*.” *Symposium* 60.1 (Spring 2006): 41-60. Print.
- Shadwell, Thomas, and Montague Summers. *The Complete Works Of Thomas Shadwell*. Vol. III. London: The Fortune press, 1927. Print.
- Sainsbury, M. J. *Introducción a la Psiquiatría*. Transl. Alfredo Guerra Miralles, Madrid: Morata, 1992. Print.
- Traugott, John. “The Rake’s Progress, from Court to Comedy.” *SEL* 6 (1966): 381-407. Print.
- Wheatley, Christopher J. *Without God or Reason: The Plays of Thomas Shadwell and Secular Ethics in the Restoration*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1993. Print.

Conocimiento en *Caídos del cielo* y *La pistola de mi hermano* de Ray Loriga

Carmen de Urioste
Arizona State University

Introducción

Con guión y dirección de Ray Loriga, *La pistola de mi hermano* (1997) está basada en *Caídos del cielo*, novela del mismo Loriga publicada en 1995. Tanto la novela como la película comparten protagonistas y espacios, relatan los mismos eventos, y sitúan al individuo dentro de la sociedad del espectáculo, vivida a través de imágenes y representaciones (Debord, *Sociedad*). Un repaso muy sucinto de los hechos en ambas narraciones es el siguiente: los protagonistas son un par de hermanos adolescentes (sin nombre en ambos textos); el hermano mayor tiene una pistola; con ella mata al guardia de seguridad de un supermercado; a continuación el hermano mayor escapa en un coche robado donde hay una chica sentada en el asiento trasero (este hecho da inicio a una *road-movie*);¹ en su huida de tres días ambos jóvenes (el hermano mayor y la chica) conocen a varias personas; el hermano mayor mata al empleado de una gasolinera; finalmente, la policía mata al hermano mayor en la playa. Sin embargo, a pesar de las coincidencias y semejanzas, el presente ensayo propone que ambos textos persiguen finalidades epistemológicas diferentes. De tal manera, se postula que en *Caídos* el conocimiento se centra en la verdad hallada o sea en el conocimiento mismo como resultado de la actividad de conocer (objeto del conocimiento), mientras que en *La pistola* el conocimiento se focaliza en la acción de conocer, propia del sujeto y relacionada con la búsqueda de la verdad (sujeto del conocimiento).²

Aunque la relación entre cine y literatura ha sido analizada profusamente por la crítica (Aragay, Elliott, Naremore, Stam/Raengo),³ cabe señalar que Linda Cahir en

¹ En “Reckless Driving: Speed, Mobility, and Transgression in the Spanish “Rock” ‘n’ “Road” Novel”, Jorge Pérez señala la influencia de Jack Kerouac y su novela *On the road* en la narración de Loriga. Asimismo Adelaida Caro Martín considera a *Caídos* “como heredera y adaptación literaria del género cinematográfico de la *road-movie*” (272).

² Se establece por tanto una relación entre sujeto, objeto y verdad. Véase “Sujeto-objeto” en *Compendio de epistemología*, ed. Jacobo Muñoz y Julián Velarde, 545-50.

³ Véase: Mirela Aragay, ed., *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship* (New York: Rodopi, 2005); Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate* (Cambridge: Cambridge UP, 2003); James

Literature into Film: Theory and Practical Approaches (2006) defiende la independencia de ambos productos culturales cuando afirma que la obra cinematográfica emerge como un nuevo producto cultural y no como una versión cercana del original texto literario:

Through the process of translation a fully new text—a *materially different entity*—is made, one that simultaneously has a strong relationship with its original source, yet is fully independent from it. Simply put: we are able to read and to appreciate the translation without reading the original source. (14)

En el caso de la novela y la película de Loriga, la emergencia de este nuevo producto apuntado por Cahir se produce en el cambio operado en la focalización epistemológica. En *Caídos*, el hermano menor ejerce de narrador de los hechos, siendo en todo momento un mero observador de la realidad producida por el hermano mayor. Es decir, el discurso en primera persona del hermano menor tiene como objeto de conocimiento tanto a su hermano mayor como las acciones de éste. En consecuencia, la novela se centra en los razonamientos del hermano menor y en sus esfuerzos para penetrar y conocer la verdad de lo sucedido con su hermano mayor dentro de la sociedad del espectáculo, verdad manipulada constantemente por los medios de comunicación—especialmente la televisión. Por su parte, *La pistola* se focaliza en el personaje del hermano mayor y su desorientación dentro de lo que Anthony Giddens en *Consecuencias de la modernidad* (1990) ha denominado ampliamente modernidad.⁴ En la película, el papel del hermano menor pasa a un segundo plano (hasta casi desaparecer) en tanto que el personaje del hermano mayor y sus problemáticas acciones dentro la sociedad ocupan la posición principal.⁵ En unas circunstancias en que todos los acontecimientos sociales escapan a su control, el hermano mayor desea tanto conocerse a sí mismo como situarse en su entorno. Si bien la sociedad de consumo deja pocas opciones de conocimiento al hermano mayor, a medida que la cinta avanza el espectador se da cuenta del progreso del protagonista en varios aspectos: en el conocimiento de la naturaleza; en el conocimiento de la sociedad; y, por último, en el conocimiento de sus posibilidades autónomas como individuo. Ante estos dos diferentes móviles cognitivos (uno orientado hacia el objeto del conocimiento y el otro centrado en el sujeto del

Naremore, ed., *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers UP, 2000); Robert Stam y Alessandra Raengo, *A Companion to Literature and Film* (Malden: Blackwell Publishing, 2004).

⁴ También conocida como sociedad de la información, sociedad de consumo, posmodernidad y poscapitalismo, entre otros nombres.

⁵ La función de narrador del hermano menor no resulta evidente en la película, aunque la escena de éste con la chica al inicio de la cinta en el restaurante de comida rápida podría de una manera vaga sugerirlo.

conocimiento), *Caídos* y *La pistola* resultan dos manifestaciones culturales semejantes sólo en apariencia, como se demostrará a continuación.⁶

***Caídos del cielo* o el hermano mayor como objeto de conocimiento**

En *Caídos* el hermano menor posee una motivación explícita para tomar a su hermano mayor y sus acciones como objeto del conocimiento: la necesidad de distinguir fehacientemente dos nociones relacionadas—ya que ambas poseen una referencia a la verdad—pero intrínsecamente diferentes: el conocimiento en sí mismo (epistemología) y la opinión (doxología).⁷ Además, como consecuencia colateral de su conocimiento, es decir como resultado de sus permanentes esfuerzos por diferenciar el verdadero conocimiento de la opinión en relación a las razones de su hermano mayor para cometer los asesinatos, el hermano menor—narrador y protagonista de la novela—lleva a cabo una dura crítica de la sociedad de la información. Dichos conceptos de conocimiento y opinión son caracterizados por Platón en los libros V-VII de la *República* (478), en primer lugar por su relación con el concepto de verdad (479 y ss.) y posteriormente porque únicamente el conocimiento requiere un razonamiento explicativo (531 e y 534 b).

Ya desde las primeras líneas de la novela el hermano menor expone que el eje de su discurso será la diferenciación entre verdad y mentira: “La pistola no era suya. Eso se dijo, pero no era cierto. La pistola era de él. Se dijeron muchas tonterías, da igual, era de él. Seguro” (11).⁸ A partir de esta aseveración inaugural de la novela, el lector percibe cómo los acontecimientos que le ocurren al hermano mayor aparecen manipulados continuamente por las imágenes y los comentarios aparecidos en la televisión. De esta manera, la novela denuncia una situación en la que un medio de comunicación de masas define la verdad sobre la existencia del sujeto, en este caso el hermano mayor, dando forma al conocimiento sobre los individuos dentro de la sociedad contemporánea. En este sentido, *Caídos* se alinea con las teorías de Guy Debord que apuntan hacia el peligro

⁶ Kathryn Everly aprecia asimismo la diferencia entre ambas narraciones, pero para ella “[t]he contrast between the novel *Caídos del cielo* and the film *La pistola de mi hermano* stems from the relationship the reader/viewer establishes with the text” (“Television” 173).

⁷ Se puede considerar la opinión como un estado intermedio entre la ignorancia y la episteme que puede ser absolutamente conocida. Véase “Opinión” en *Compendio de epistemología*, 433.

Platón establece claramente la diferencia entre opinión y conocimiento cuando escribe:

—¿Lo mismo, acaso, que conoce el saber? ¿Y serán la misma cosa la conocible y lo opinable? ¿O es imposible que lo sean?

—Imposible—dijo—, según lo anteriormente convenido, puesto que cada potencia está por naturaleza para una cosa y ambos, saber y opinión, son potencias, pero distintas, como decíamos, una de otra; por lo cual no cabe que lo conocible y lo opinable sean lo mismo. (478 a-b)

⁸ El hermano menor defiende una teoría monista de la verdad, es decir se adhiere a una unicidad de la verdad, haciéndola coincidir con la autenticidad.

que supone la sociedad del espectáculo tanto en la cancelación del conocimiento como en la configuración de una sociedad basada en las opiniones. Para Debord, “[u]n aspecto de la desaparición de todo conocimiento histórico objetivo se manifiesta en el hecho de que cualquier reputación personal se ha vuelto maleable y rectificable a discreción por quienes controlan toda la información” (*Comentarios* 30), de manera que la información recibida y la difundida por los medios difiere del conocimiento histórico, al ser dicho conocimiento manipulado por éstos con fines espectaculares. Consciente de esta discrepancia, el hermano menor continuamente trata de desenmascarar el manejo perverso que realiza la televisión con la información, catapultado a través de las ondas como conocimiento verdadero cuando en realidad no pasa de ser una opinión: “Lo que me jodió es que los de la televisión dijeran que era marica sin conocerle de nada. Y todo por algo que ella dijo, sin querer. Los de la televisión se creen que como no matan a nadie ya son la hostia, pero andan muy equivocados. Yo te juro que no he visto a nadie más mezquino que esos tíos” (14). A través de la narración del hermano menor, son continuas las referencias a la falsedad de los documentos presentados en los medios de comunicación acerca de su hermano—que la pistola era suya, 11; que era marica, 14; que era asocial, 30; confusión de los motivos para el asesinato, 53; testimonios falsos, 54; que estaba muerto, 60; maquillaje y ropa para la presentación en televisión, 71 y ss.; que era ladrón 79, entre otros muchos. Sin embargo no es solamente la televisión la única que opina de forma inexacta sobre los individuos, también lo hace la gente en general—falta de conocimiento, 20; diferencia entre buena y mala gente, 30; falsos testimonios, 54—y la policía en particular—culpabilidad de la madre, 20; sin derecho a la presunción de inocencia, 26—, ya que “[d]esde que ellos [los que gobiernan lo espectacular] controlan el mecanismo que rige la única verificación social que goza de un reconocimiento pleno y universal, ellos dicen lo que quieren” (Debord, *Comentarios* 31).

Se hace evidente, entonces, que en *Caídos* los medios de comunicación de masas se relacionan con la verdad a través de la opinión y de la imagen, dejando fuera el razonamiento dialéctico reclamado por Platón para el conocimiento, puesto que:

cuando uno se vale de la dialéctica para intentar dirigirse, con ayuda de la razón y sin intervención de ningún sentido, hacia lo que es cada cosa en sí y cuando no desiste hasta alcanzar, con el solo auxilio de la inteligencia, lo que es el bien en sí, entonces llega ya al término mismo de la inteligible del mismo modo que aquél llegó entonces al de lo visible. (*República* 532 a)

A lo largo de toda la narración, el hermano menor es permanentemente consciente de la ausencia de exactitud en los medios de comunicación y, aunque solamente puede contar los hechos de manera indirecta—ya que él no fue testigo presencial de los asesinatos de su hermano mayor—, se esfuerza en todo momento por contrastar las opiniones

difundidas por la televisión con su conocimiento de las mismas y de esta manera propiciar la dialéctica como único principio gnoseológico:

Al muerto no le conoce uno de nada, pero al asesino sí. No digo que esté bien, no quiero que nadie se confunda, sólo digo que cada pistola tiene dos lados y a cada lado hay una persona y que si se explica bien la historia, no como la contaron en televisión, la canción suena de otra forma. (53)

A través de este sistema de conocimiento, el dialéctico, el hermano menor desea presentar los asesinatos cometidos por su hermano mayor como hechos complejos, dinámicos y conflictivos. Es decir, frente a la opinión única que promueve la sociedad del espectáculo, él da entrada en su relato a diferentes perspectivas, de cuya interrelación el lector tendrá que concluir su verdad personal en relación con los actos de su hermano mayor. En abierta polémica a lo difundido por la televisión, el hermano menor pone en marcha la narración—como narrador de la novela—, ocupándose de cuestionar las opiniones aparecidas en la pequeña pantalla a través de las aserciones de la chica, la policía, su madre y las suyas propias. Cabe afirmar entonces que aunque es incuestionable el poder que posee la televisión para conformar la realidad en las culturas contemporáneas a través de la hiperrealidad y el simulacro (Baudrillard y Bourdieu),⁹ la novela de Loriga desafía en todo momento la ecuación realidad televisada igual a verdad.¹⁰ De tal manera es ilustrativo el incidente de la fotografía tomada por la abuela de los chicos, la cual había sido trucada para aparecer en televisión: “Sacaron su foto en la televisión. Era una foto en la que estábamos los dos juntos. La hizo mi abuela ... En

⁹ Es necesario diferenciar estos dos conceptos, establecidos por Baudrillard y utilizados posteriormente por Bourdieu. El simulacro es una imagen, una representación, una copia. El simulacro supone una función de segundo orden con respecto a la realidad y por tal motivo es una metáfora/símbolo de la misma. Por su parte, en *Simulacra and Simulation* (1994) Jean Baudrillard propone una definición para hiperreal: “It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor does it survive it. It is nevertheless the map that precedes the territory” (1). En este sentido, lo hiperreal implica una superación de lo real, en donde lo real no está simplemente dado sino que está artificialmente construido. En consecuencia, la hiperrealidad es superior y está más allá de la realidad, pues ésta aparece artificialmente construida y retocada. Por tanto, el simulacro posee una base real mientras la hiperrealidad puede ser totalmente inventada.

¹⁰ Como ha señalado Kathryn Everly en su análisis de *Caidos*: “Loriga jumps from the younger brother’s favorable opinion of the gunman, to television hype, to the quirky yet tender relationship that develops between the assassin and the girl. Reality is filtered through opinion and point of view culminating in the conclusion that the only reality is the one created and accepted by the social machine of television” (“Beauty”, 146). En este sentido, la televisión crea una realidad que no tiene en cuenta el concepto de verdad “because it is the simulacrum ... that allows a reality around the events to be constructed and preserved” (“Beauty”, 147). Sin embargo, Everly se olvida de los continuos y desesperados intentos del hermano menor para contrarrestar los efectos de lo difundido en televisión sobre su hermano. La narración del hermano menor, es decir la novela, es una prueba de ello.

la televisión no salía yo. Sólo salía él. Me habían sacado de la foto” (127). Es decir, la televisión recurre a la eliminación de personas de las fotografías para reforzar la opinión espectacular que los medios de comunicación habían creado del hermano mayor, aunque el narrador tiene la oportunidad de denunciar el hecho a través de su narración y de esta manera cuestionar la verdad televisiva. Por lo tanto, el hermano menor intenta en todo momento desmontar el relato mediático que censura metódicamente los aspectos históricos y sociales sobre los que se basa la dialéctica en su búsqueda de la verdad. En este sentido, la censura supone un acto de violencia simbólica ejercida por la televisión para producir hechos espectaculares dentro de una sociedad regida por el mercado. Con su narración, el hermano menor desafía la episteme televisiva al tiempo que construye un espacio comunicativo en el que existen múltiples ambivalencias y contradicciones, con la aportación de elementos para el conocimiento de la realidad que no se corresponden con la sistemática deformación informativa.

***La pistola de mi hermano* o el hermano mayor como sujeto del conocimiento**

La pistola de mi hermano se estrenó solamente dos años después de la publicación del texto escrito, aunque la variación en su focalización epistémica la presenta como un artefacto artístico nuevo.¹¹ Paralelamente al trasvase de palabras a imágenes, el conocimiento se ha desplazado desde la búsqueda de la verdad dentro de los parámetros de la cultura de masas hasta la necesidad de averiguar el papel ‘del’ individuo dentro de la sociedad de consumo. Para efectuar este recambio de la episteme, *La pistola* desplaza su objetivo hacia las acciones del chico, pasando el hermano a ser un personaje secundario,¹² por lo tanto, en el film las actividades del chico se presentan de manera directa sin la intermediación de un narrador, el hermano menor en la novela. A lo largo de la cinta, el chico se presenta como un individuo desorientado y desubicado, que sufre una inadaptación entre ser y medio, la cual le conducirá inevitablemente hacia su trágico final: la muerte en la playa. La muerte del chico representa ella misma una metáfora de la modernidad, del industrialismo y de la superabundancia, ya que la policía le dispara desde un helicóptero con un rifle para matar elefantes. Cabe mencionar que el chico es únicamente uno de los personajes ‘en busca de conocimiento’ que aparece en la cinta, tanto que podría afirmarse que, a lo largo de los noventa y dos minutos de duración de la misma, no aparece ningún personaje centrado dentro de su correspondiente contexto

¹¹ Como se mencionó anteriormente, Cahir mantiene que la “traducción” de un texto literario y no su “adaptación” crea un producto totalmente nuevo. La nueva entidad es un artefacto artístico autónomo que puede ser considerado sin relación con el original. Sin embargo, ya por el simple hecho de ser posterior cronológicamente y aunque no se posea un conocimiento exhaustivo del original, el espectador internalizará el nuevo producto de una forma diferente.

¹² En los títulos de identificación entre personajes y actores, estos son los nombres con los que se reconoce en la película a los dos hermanos. Por lo tanto, a partir de ahora me referiré al hermano mayor como ‘chico’ y al hermano menor simplemente como ‘hermano’.

de desarrollo. En consecuencia, la muerte del chico en la película representa la desaparición de toda una serie de individuos desanclados—es decir, ignorantes—en sus formas de relacionarse con y dentro de una sociedad dominada por el consumo.

Entre las características de la sociedad del consumo se encuentra el acceso a una amplia serie de mercancías, bienes y experiencias que el consumidor está obligado tanto a consumir como a poseer y desear. Dentro de ella, la unidad signo-mercancía se rompe al producirse la autonomía del signo a través de su manipulación por los medios de comunicación y por la publicidad, produciéndose una saturación de signos vacíos de significado, que pueden llegar a formar nuevas unidades asociativas. Es decir, la sociedad de consumo conlleva la pérdida de referencialidad entre signo y mercancía, debido a la superproducción de signos, imágenes y simulacros que han desestabilizado la noción original para la que las mercancías fueron creadas, produciendo una pérdida de significado estable así como una estetificación de la realidad.¹³ Por estos motivos, en *The McDonaldisation Thesis* (1998), George Ritzer se pregunta cómo los individuos pueden llegar a desarrollar plenamente su existencia en una sociedad controlada por el consumo. Ritzer parte de la tesis de Max Weber sobre el proceso de racionalización y de desmitificación del mundo para, a continuación, exponer sus teorías sobre la producción industrial y el acceso a los bienes de consumo, que conducen a nuevas formas de alienación del individuo, derivadas en la actualidad del exceso de consumo. Como señala Ritzer, los personajes de *La pistola* desarrollan su existencia dentro de los parámetros de la sociedad de la superabundancia que desemboca en la escisión entre individuo y medio, dejando al individuo sin referencialidad desasistido para su conocimiento.¹⁴

Llegados a este punto es preciso analizar el espacio tanto urbano como rural en el que se van a desarrollar las acciones de todos estos personajes inadaptados en busca de conocimiento. Es esencialmente en los espacios industrializados tanto de la ciudad como del campo donde Loriga va a situar a los individuos incapaces de desarrollarse ontológicamente. Anterior a los rótulos de presentación, *La pistola* se inicia *in media res* con el hermano sentado en un restaurante de comida rápida con ruido ambiental. En dicha escena, en cámara fija en el hermano, se mantiene un diálogo entre éste y una voz en off—el público posteriormente puede concluir que se trata de la chica del coche—a través del cual el espectador llega a conocer que el chico ha muerto y que el hermano ha

¹³ En *No Logo* (2000), Naomi Klein investiga la ruptura entre signo/marca y mercancía. Para Klein, las grandes marcas han “intentado liberarse del mundo corpóreo de los bienes de consumo” (55), llegando a ser no un producto “sino un estilo de vida, una actitud, un conjunto de valores, una apariencia personal y una idea” (57).

¹⁴ Como apunté anteriormente, vivir una existencia escasamente armoniosa dentro de la sociedad de consumo, no es únicamente una característica exclusiva del chico, sino que es compartida asimismo por otros personajes de la película—la chica del coche, la chica de la feria, el propio comisario de policía, y la madre, entre otros—, todos ellos personajes sin salida y por ende sin nombre. Solamente dos personajes parecen vivir en armonía con el medio, alejados de la modernidad y del consumo: Juanito y Alicia, razón por la cual son los dos únicos personajes merecedores de tener un nombre propio diferenciador.

soñado con él.¹⁵ A continuación la presentación de los rótulos de cabecera se realiza con una serie de no-lugares¹⁶ —pasillos desiertos con asientos desocupados, almacenes portuarios, estaciones de trenes, contenedores, grúas de puerto, rótulos de autopistas por el revés, anuncios luminosos, fotografías de barcos etc.—faltos de significación. Todos ellos comparten la característica de ser lugares/espacios de la sociedad industrial donde los individuos se encuentran desprovistos de toda marca de identificación que les conduzca al conocimiento o lugares/espacios donde los mismos individuos pueden ser considerados una mercancía más. La mayoría de estos no-lugares tienen en común el ser tanto vías de comunicación y de transporte como de almacenamiento de mercancías. En consecuencia el marco espacial de la película es el industrialismo que “presupone la organización social regularizada de la producción que coordina la actividad humana, las máquinas y las entradas y salidas de materias primas y productos” (Giddens 61). Cabe mencionar que aunque los exteriores de la película están rodados en Madrid, Alcalá de Henares, Villarrubia de Santiago (Toledo), Los Barrios, Tarifa y San Roque (Cádiz), los paisajes de la ciudad que se muestran son únicamente los de una urbe industrial, con contenedores, trenes y grúas, mientras los dos hermanos caminan por las vías del tren, símbolo de su transportabilidad como una mercancía más. Asimismo, la ambientación rural de la película durante la huida en coche se realiza en un paisaje contaminado visualmente por molinetes de energía eólica. Solamente se produce armonía entre individuo y espacio—en este caso un trigal—cuando el chico y la chica hacen el amor en medio del campo, es decir a través del conocimiento íntimo del otro.

Sin embargo, a medida que avanza la película, los no-lugares de los rótulos de presentación se van identificando con lugares/espacios donde se desarrolla la inadaptación social del protagonista, si bien caracterizados como espacios de desanclaje de la sociedad industrial. En terminología de Giddens el desanclaje de la modernidad se distingue por “el «despegar» las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción y reestructurarlas en indefinidos intervalos espacio-temporales” (32). En este sentido, los no-lugares de los rótulos se relacionan con los dos tipos básicos de mecanismos de desanclaje sobre los que se basan las instituciones sociales modernas, es decir, “los sistemas expertos” y “las señales simbólicas”. En la evolución de una sociedad premoderna a una moderna así como en la diferenciación de ésta última se produce el desanclaje del individuo basado en la fiabilidad tanto de los profesionales y

¹⁵ Como se mencionó con anterioridad, esta escena sugiere que toda la película es una conversación que mantienen estos dos personajes en su indagación para encontrar la razón de la muerte del chico. Sin embargo, no vuelve a haber ninguna indicación de que este diálogo continúe después de los títulos de cabecera, por lo que la escena posee una significación ambigua, pudiendo tratarse de una prolepsis o flash-forward. Se puede concluir que es un punto de unión entre las formas narrativas de la novela y la película, aunque la vinculación resulte tenue. En el sueño del hermano, el chico todavía está vivo, aunque encerrado en la cárcel.

¹⁶ Se utiliza el concepto ‘no-lugar’ siguiendo la definición de Marc Augé como un “space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity” (77-78).

su manera de estructurar la sociedad (“sistemas de expertos”) como en las diversas formas de intercambio, entre ellas el dinero (“señales simbólicas”) (Giddens 33 y ss.).

Al “sistema de expertos” pertenecen los “logros técnicos o de experiencia profesional que organizan grandes áreas del entorno material y social en el que vivimos” (Giddens 37). Dicho esto, el primer no-lugar de *La pistola*—el pasillo del instituto donde estudian los hermanos—se identifica inequívocamente con uno de los “sistemas de expertos” más básicos: los expertos en educación. Al iniciarse la película uno de los asientos del pasillo, vislumbrado vacío en los rótulos, está ocupado por el chico antes de ser recibido por el director del instituto, que le notifica su posible expulsión del centro debido a su carácter antisocial. Impasible ante el discurso del experto, el chico contesta que tiene que ir a nadar. Su modo de liberarse del sistema de expertos es nadando ya que dentro del agua se aísla totalmente de los ruidos del mundo exterior, transmitido en la película por una imagen sin sonido. Consciente de su inadaptación a las estructuras establecidas por los “sistemas expertos”, el chico decide elegir y involucrarse en un medio natural que le proporciona condiciones espacio/temporales más propicias para su propio conocimiento como individuo.

De la misma manera, la inadaptación del chico se hace evidente en una sala de juegos, donde los “sistemas expertos” han reglamentado el ocio para la juventud. Mientras el hermano habla de cosas supuestamente normales y se divierte, el chico fuma debajo de un cartel de “Prohibido fumar” y parece estar fuera de este mundo: no come, no juega, no baila, no habla. La fiabilidad del chico en el “sistema de expertos” de la modernidad resulta prácticamente inexistente y cabría afirmar que carece de la seguridad ontológica para confiar en su círculo de amigos, medio social y entorno material de desarrollo y conocimiento.¹⁷ Como consecuencia, el último encuentro del chico con un “sistema de expertos” será con la policía y el resultado de este encuentro será su aniquilamiento y desaparición.

En cuanto al mecanismo de desanclaje en las sociedades modernas de las “señales simbólicas”, Giddens se refiere a los “medios que pueden ser pasados de unos a otros sin consideración por las características de los individuos o grupos que los manejan en una particular coyuntura” (33). Giddens estudia el dinero como una de las señales simbólicas fundamentales dentro del periodo moderno en el desarrollo de los mercados capitalistas. Dicha “señal simbólica” es fundamental en *La pistola* pues la transacción de pagar/no pagar un bien de consumo representa la causa directa de una muerte (del guardia de seguridad) y la indirecta de dos muertes más (del trabajador de la gasolinera y del chico). El fallo de la señal se produce de la siguiente manera: después de pasar la tarde en la sala de juegos, el chico decide ir a un supermercado; el chico compra

¹⁷ Para Giddens el concepto de fiabilidad supone uno de los pilares de la modernidad, aunque “la fiabilidad no se confiere a individuos sino a capacidades abstractas” (36). Para Giddens la fiabilidad se define “como confianza en una persona o sistema, por lo que respecta a un conjunto dado de resultados o acontecimientos, expresando en esta confianza cierta fe en la probidad o el amor de otra persona o en la corrección de principios abstractos (conocimientos técnicos)” (42-43).

y paga un comic; el guardia de seguridad desconfía del joven y le pide el ticket de compra; él no lo tiene; el chico saca una pistola que había sido de su padre y dispara al guardia en la cara, matándole. En este caso, la “señal simbólica” no ha funcionado, la fiabilidad en la institución moderna del dinero demuestra estar en crisis y de ahí la necesidad del guardia de seguridad en un gran centro comercial y, por lo tanto, la derivación hacia un desenlace trágico.

Una vez que el chico se presenta como un individuo desanclado tanto en las relaciones simbólicas como en las relaciones con los expertos, sin una referencialidad para su conocimiento como individuo, se inicia la “road movie”, con otro personaje inadaptado dentro de la sociedad de consumo, la chica, la cual acaba de salir del hospital donde fue ingresada por intento de suicidio. Ella ya ha roto su pacto de fiabilidad ontológica con la modernidad y ahora puede ser en extremo cínica y vivir en el presente sin ligaduras con el pasado o hacia el futuro. La chica confiesa admirar a una serie de personalidades, entre otros los que se encuentran Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Marilyn, Kurt Cobain y Urtain, considerado “un boxeador que se tiró por la ventana”, todos ellos muertos de manera misteriosa o suicidados.¹⁸

En su huida, la pareja formada por la chica y el chico conocen a una serie de personajes desanclados de la modernidad y en busca de conocimiento como ellos mismos.¹⁹ Para descansar del viaje la pareja elige un motel de carretera donde se desarrolla una de las escenas más importantes de la película en relación con el conocimiento de ambos jóvenes. Cuando el chico finalmente le pregunta a la chica por las vendas que tiene en las muñecas, ella responde preguntando a su vez si la culpa de todo no la tendrá la TV y le interroga sobre si ha leído la *Biblia*, estableciendo una correlación de verdad/mentira entre lo difundido por la TV y la doctrina difundida por la *Biblia*. Al responderle el chico que no la ha leído, ella recita: “Estallará una y otra vez en añicos la tierra”.²⁰ Esta sentencia no corresponde propiamente a la *Biblia* sino al *Libro hebreo de Henoc*, uno de los libros apócrifos de la misma, poniéndose de manifiesto, por un lado, que el adoctrinamiento al que nos somete la TV puede ser tan apócrifo o no reconocido científicamente como la frase citada; y por otro, que en la modernidad, la TV se apropia del espacio que en la época premoderna los individuos dedicaban a las creencias religiosas, las cuales conferían tanto fiabilidad como una interpretación de la

¹⁸ Estas mismas celebridades del mundo artístico o deportivo se encuentran en la novela: Jimmy Hendrix (27), Jim Morrison (27), Marilyn Monroe (36), Kurt Cobain (27) y José Manuel Urtain (49).

¹⁹ La primera parada la realizan en un restaurante de carretera llamado “Las Vegas”. La simbología de este nombre asociado con la capital del mundo del entretenimiento, del juego y de las compras, es decir con el consumo desenfrenado resulta fácilmente reconocible.

²⁰ El fragmento hace referencia a una cita de Isaías por Henoc. El apartado completo dice así: “En aquella hora la mano derecha del Omnipresente estaba llorando. Fluían y salían cinco ríos de lágrimas de los cinco dedos y, cayendo al gran mar, hacían estremecerse al mundo entero, según se dice: «Estallará una y otra vez en añicos la tierra, se desmoronará una y otra vez la tierra, temblará una y otra vez la tierra, se tambaleará una y otra vez la tierra cual borracho y cabeceará como una choza» (Is 24, 19.20), cinco veces que corresponden a los cinco dedos de la mano derecha” (Díez Macho 282)

vida humana y de la naturaleza (Giddens). Toda la escena del motel se desarrolla presidida por la TV/nueva religión moderna de los jóvenes y con ella al fondo—presidiendo la escena, aunque la imagen difundida no sea apreciable—los dos protagonistas establecen un diálogo de conocimiento mutuo: hablan sobre la pérdida de la virginidad; la chica confiesa sus miedos; y por último, la pareja decide hacer el amor sin conseguirlo. En un acto para desfogar su frustración, el chico destroza la televisión con un taburete, es decir rompe con la palabra sagrada de la modernidad que queda hecha añicos en el suelo, como en la profecía de Isaías—citada por Henoc—quedará la tierra. Esa misma noche, el chico y la chica visitan una feria y conocen a otra chica desanclada, único componente del grupo musical ‘Los muertos’, que les pasa éxtasis.²¹

A la mañana siguiente después de conseguir hacer el amor en el trigal, se encuentran con Juanito, personaje premoderno sin participación en el mundo industrializado y consumista de la pareja. Juanito es un argentino exiliado, vegetariano que trabaja en el matadero local, que vive en una casa diminuta construida con sus propias manos. Este extraño personaje representa todas las cualidades de una sociedad preindustrial opuesta a la sociedad de consumo: posee unas sólidas relaciones de parentesco (aunque pueden resultar extrañas para el espectador); vive de un trabajo manual, casi artesanal (sus cuchillos); y produce o intenta producir lo que come (huerto).²² Al contrario que los demás personajes, Juanito no es un inadaptado, es un ser lúcido que vive a contracorriente y enuncia/anuncia la problemática de la sociedad contemporánea, los miedos del ser humano, cuando afirma que “el miedo te impide hacer las cosas que más querés. Si empezás con el miedo adentro, no te lo saca nadie. Sé lo que digo y eso es igual para los cerdos que para los hombres. El miedo aunque no lo veas y aunque no lo vean lo llevás adentro”. A partir de esta escena, es decir a partir de la enunciación de la problemática sobre el temor del individuo dentro de la sociedad de consumo, temor que le impide al individuo tanto desarrollase armónicamente como conocerse a sí mismo, la película se apresura hacia su final. Después de una breve parada en una gasolinera donde el chico comete su segundo asesinato, la chica se baja del automóvil entre molinetes de energía cólica—muestra de que ella pertenece de alguna manera a la sociedad de consumo—mientras el chico se aleja hacia la playa. Allí,

²¹ Durante la escena de la feria se oye como música de fondo la canción “Muertos o algo mejor” de Christina y Los Subterráneos. Christina Rosenvinge era la mujer de Ray Loriga y la encargada de la banda sonora de la película. Las canciones interpretadas por ella se recogen en un CD titulado *Cerrado*. La letra de la canción dice así: “Solo quiero estar un ratito sentada en el porche / mirando como poquito a poco se tuerce la noche / voy a tocarte otra vez esta canción / antes que estemos los dos muertos o algo mejor. / Ven y vamos a dar una vuelta en mi coche nuevo / pasaremos nuestras sonrisas por todo el pueblo / repartiremos confeti en la estación / antes que estemos los dos muertos o algo mejor. / No le des de comer al perro flaquito / que yo se que se quiere quedar para siempre contigo. / Este idiota se piensa que puede llamarme muñeca / soy capaz de jugar al pin-pon en su cabeza hueca / voy a subirme a la noria a decir adiós / antes que estemos los dos muertos o algo mejor”.

²² Según Alicia, Juanito no tiene suerte con el huerto. Sin embargo éste afirma que “el hombre es lo que intenta, no lo que consigue”.

junto al agua y rodeado de elementos de la sociedad de consumo—que la película muestra con rápidas imágenes superpuestas: almacenes, grúas, contenedores, elementos de reciclaje, etc.—, el chico decide liberarse totalmente del miedo denunciado por Juanito para no considerarse por más tiempo como una mercancía más que se puede almacenar, transportar y distribuir. Este miedo consiste para él en la aceptación de su ausencia de fiabilidad tanto en los “sistemas expertos” (director del instituto, policía de seguridad, TV, trabajador de la gasolinera) como en las “señales simbólicas” (dinero). Dicha ausencia de fiabilidad le ha mantenido viviendo como un inadaptado en una sociedad de consumo a la que no pertenece y en la que solamente encontraba placer en el silencio total mientras nadaba sumergido en el agua. De esta manera se deja matar por uno de los “sistemas expertos” en lo que se puede considerar un suicidio, puesto que se acerca al mar de manera temeraria, sabiendo que la policía le va a disparar desde un helicóptero.

A lo largo de la película, la sociedad del consumo alienadora del individuo se hace evidente a través de las tres funciones básicas de la misma: la producción, la distribución y el consumo. La producción se manifiesta en las numerosas imágenes de fábricas humeantes, molinetes eólicos, paisajes industriales y lugares de almacenaje de la sobreabundancia de mercancías, ya que estos no-lugares aparecen casi en todas las escenas exteriores de la película, con la excepción de las escenas con Juanito y Alicia; en segundo lugar, la distribución aparece representada en las imágenes que hacen referencia al transporte de mercancías: barcos, trenes, camiones cisterna, autopistas, estaciones, entre otros; finalmente, el consumo se aprecia por la sobreabundancia de alimentos en el film, principalmente en dos momentos: primeramente en la casa familiar donde la nevera aparece rebosante de comida que el hermano desparrama encima de la mesa; a continuación en el supermercado donde la cámara se pasea por las estanterías del mismo para mostrar al espectador bienes consumibles de todo tipo: pollo, detergentes, congelados, etc. Dentro de esta sociedad entendida como mercado, el individuo también se ha convertido en un bien, el cual es necesario proteger, y de esta manera la madre confiesa que cuando nació el chico puso en la puerta cerradura y que la reforzó con puntos fuertes, mientras que con anterioridad al nacimiento dejaba con regularidad la puerta de casa abierta. La consideración del individuo como un bien de consumo, y por lo tanto reemplazable dentro de la sociedad del mercado, se observa en la última escena, pues mientras el chico es capturado y muerto en la playa, en los chiringuitos próximos con el Peñón de Gibraltar al fondo—único paisaje reconocible de la película, paraíso fiscal de los mercados internacionales—, la gente toma el aperitivo sin percatarse del incidente.

Conclusión

A la vista del análisis de las dos producciones narrativas de Ray Loriga, se puede afirmar que *La pistola de mi hermano* resulta epistemológicamente una producción cultural

distinta a *Caídos del cielo* ya que además de la ‘traducción’ de palabras en imágenes, el conocimiento de la verdad dentro de la cultura de masas (*Caídos*) se ha transformado en la imposibilidad del conocimiento del propio individuo dentro de la sociedad de consumo (*Pistola*). *La pistola* se presenta, por tanto, como una entidad cultural independiente, factible de ser analizada sin relación con el original narrativo (Cahir). Mientras en *Caídos del cielo* el hermano menor lucha por diferenciar entre conocimiento y opinión (Platón) en relación con la muerte de su hermano mayor en la manipulación ejercida por los medios de comunicación (principalmente la televisión) dentro de la sociedad del espectáculo (Debord), en *La pistola de mi hermano* es el propio chico el que lucha por conocer su papel como individuo desanclado dentro de la sociedad de consumo (Giddens). En *Caídos*, el hermano menor consigue escribir su versión de los hechos, siendo la propia novela escrita en primera persona la demostración del conocimiento del objeto. Dentro del mundo regido por el consumo de *La pistola*, el chico como sujeto del conocimiento alcanza su objetivo de varias maneras: conocimiento de la naturaleza, fuera de la ambiente urbano industrial; conocimiento de otro ser humano con una problemática semejante a la suya propia (la chica); y, por último, conocimiento emancipativo ya que consigue apartarse de la sociedad de consumo.

OBRAS CITADAS

- Aragay, Mirela, ed. *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. New York: Rodopi, 2005. Print.
- Augé, Marc. *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London and New York: Verso, 1995. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. Print.
- Bourdieu, Pierre. *On Television*. New York: New Press, 1998. Print.
- Cahir, Linda Costanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson: McFarland and Company, 2006. Print.
- Caro Martín, Adelaida. “Acerca de la internacionalidad de *La pistola de mi hermano* (1997) de Ray Loriga y su modelo literario *Caídos del cielo*”. *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Burkhard Pohl y Jörg Türschmann. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007. 269-81. Print.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. S/l: Archivo Situacionista, 1998. Web.
- . *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999. Print.
- Díez Macho, Alejandro. *Apócrifos del Antiguo Testamento*. 4 vols. Madrid: Cristiandad, 1984. Vol. IV. Print.
- Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.

- Everly, Katryn. "Beauty and Death as Simulacra in Ray Loriga's *Caídos del cielo* and *El hombre que inventó Manhattan*". *Novels of the Contemporary Extreme*. Ed. Alain-Philippe Durand y Naomi Mandel. London & New York: Continuum, 2006. 143-52. Print.
- . "Television and the Power of Image in *Caídos del cielo* and *La pistola de mi hermano* by Ray Loriga". Henseler y Pope 170-83. Print.
- Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrurtu, 2000. Print.
- Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Print.
- Henseler, Christine y Randolph D. Pope, eds. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. Print.
- Klein, Naomi. *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2007. Print.
- Loriga, Ray. *Caídos del cielo*. 4ª ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1995. Print.
- Loriga, Ray, dir. *La pistola de mi hermano*. Enrique Cerezo Producciones. 1997. Film.
- Muñoz, Jacobo y Julián Velarde, eds. *Compendio de epistemología*. Madrid: Trotta, 2000. Print.
- Naremore, James, ed. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. Print.
- Pérez, Jorge. "Reckless Driving: Speed, Mobility, and Transgression in the Spanish "Rock" 'n' "Road" Novel". Henseler y Pope 153-69. Print.
- Platón. *República*. Apuntes de *Escolar.com*. Web.
- Ritzer, George. *The McDonalitzation Thesis. Explorations and Extensions*. London: Sage, 1998. Print.
- Rosenvinge, Christina. "Muertos o algo mejor". De Christina Rosevinge. Flores Raras. Madrid: Warner Music Spain, 1998. CD.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo. *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004. Print.

Representing the Occupation in the Novel of the 1950s: *Ne jugez pas*

Margaret Attack
University of Leeds

It has become something of a truism in critical discussion about the Occupation in France to say that 1944 saw the creation of a “Resistance myth,” carefully promoted and nurtured by de Gaulle and the French Communist Party. This mythic narrative of the French united in their resistance against the German occupiers, apart from the clearly identified traitors of Vichy and Paris, held sway, it is argued, until the late 1960s, when the convergence of several strands: the film *Le chagrin et la pitié*, the death of de Gaulle, the Modiano novel *La place de l'étoile* and other creative manifestations collectively dubbed *la mode rétro*, and the translation of Robert Paxton's *Vichy France: Old Guard New Order*, opened the doors to a many-faceted challenge to this dominant story. However, a careful reading of the large numbers of novels on the Occupation published in the 1950s presents a serious challenge to this critical narrative. The aims of this article are to show how these novels, far from endorsing a story of heroic Resistance and a united nation, foreground confusion, division and moral complexity, and to point to some of the thematic configurations—such as a critique of heroism and male subjectivity, and a crisis of patriotism—through which the moral *aporia* of behavior and commitment is played out.

The context for this article is a major research council-funded project that is re-examining the fiction of and about the Occupation since 1939.¹ Having constructed a database containing thematic and bibliographical details of the texts (primarily fictional and filmic, but including some plays, autobiographies and memoirs), we want to explore how we should remap the landscape and examine whether fictional production across the decades supports this notion of historical reality being suppressed or might be considered as one of the vectors of a heroic Resistance myth. Because of the size of the corpus, I am concentrating here upon the 1950s. 1950 marked the outbreak of the Korean War, a major intensification of the Cold War. The domination of the aftermath of war is being replaced by decolonization and the Cold War. There is a new literary

¹ The FRAME (FRAnce roMan guErre) project: *Narratives of the Second World War and Occupation in France 1939 to the present: Cultural Production and National Identity*, led by Professors Margaret Attack, University of Leeds, and Christopher Lloyd, University of Durham, and funded by the Arts and Humanities Research Council. For more details, see www.frame.leeds.ac.uk.

generation beginning to make its mark. The year 1944 is far enough away for the novel about the War and the Occupation to be historical and historicizing. Of the 1,990 texts logged in our bibliography, over 300 were published in the 1950s. Some of course are by well known writers, for example Simone de Beauvoir and Louis-Ferdinand Céline, but many have disappeared from literary history, even though in some cases they were quite popular and successful at the time. Literary readings of the Occupation in France have in fact relied on a relatively small canon.

The key work of historical analysis that has defined this vision of French post-war attitudes to the War and the Occupation for a generation now is Henry Rousso's *Le syndrome de Vichy*, published in 1987. Rousso's analysis of the weight of memory and nature of references to the Occupation through the post-war period is singularly more complex than the simple plot that literary and cultural history seems to have retained from it. Important to my thesis is the way the historian maps the evolution since 1944, contrasting representations before and after 1971-74. Rousso sets up four stages: "Le deuil inachevé 1944-1954," "Les refoulements 1954-1971," "Le miroir brisé 1971-1974," and "L'obsession (I. "La mémoire juive;" II. "Le milieu politique"). He tracks the trials, amnesties, the major political and cultural controversies about the Occupation from the 1940s to the 1980s, and the multiple and contradictory evocations from the wide range of political and personal positions which the differential investment in the period involved. Indeed his definition of the "Vichy syndrome" is precisely "l'ensemble hétérogène des symptômes, des manifestations, en particulier dans la vie politique, sociale et culturelle, qui révèlent l'existence du traumatisme engendré par l'Occupation" (18)—these symptoms and manifestations are the substance of the book. The Vichy Syndrome is noise, not silence. But the "noise" in the period of "Les refoulements" is, Rousso contends, less intrusive than that of the first period. Pursuing the medical rather than the psychoanalytical side of his metaphor, and supported by what appears to me to be a rather unscientific diagram plotting the "moments of high temperature" and "periods of remission", it is suggested that the controversies post-1954 are lesser in intensity, not absent but quieter, than those pre-1954 (252).² However, literary and critical analysis has on the whole focused upon the notion of the repression of taboo subjects, to the exclusion of everything else, and back-projected this across the entire 1944-1971 period. Examples of this received critical view are not difficult to find. Deborah Sanyal states:

In the aftermath of Liberation, however, the shocking memory of France's official collaboration with Nazism was erased. Instead, under the leadership of Charles de Gaulle, post-war France cultivated the vision of a 'true' French Republic that had never ceased to exist. . . . This mythic view of a France wholly united in its opposition to the

² Rousso looks at film as cultural support and vector of myth, but not the novel (253).

Third Reich remained largely in place until the 1970s, when a series of books and films began to explore this era's ambiguous interplay of collaboration, Resistance, accommodation and *attentisme*. (84)

Concerned to show that the realities were much more complex than any simple binaries as they were remembered in some local contexts, Robert Gildea, nonetheless, writes: "Over the next few decades, locally as well as nationally, the story of the heroic Resistance of the French people was rehearsed and communicated. The 'bad French' were marginalized and 'poor French' were recast as extras supporting the 'good French.' Discordant voices wishing to tell other stories were drowned out" (19). For her part, Rachel Edwards underscores that: "The *mode rétro* came into being precisely to challenge the official view of the Occupation which championed the 'myth' of the Resistance. . . . Although the 'Hussards' had attempted to challenge this myth in the 1950s, it remained intact until the demise of de Gaulle, de Gaulle being the man largely responsible for its origin and perpetration" (20).

Since the dominance of the myth is a given, other kinds of narrative have necessarily been presented as occasional, marginal and ineffective. There are, however, two areas of post-war literary production from the 1940s onwards that are increasingly being recognized by some literary specialists as presenting a challenge to the thesis of a dominant post-war Resistance myth, namely "les Hussards," as already noted by Edwards, and crime fiction. "Les Hussards" was a group of young lively rightwing novelists (Antoine Blondin, Jacques Laurent, Roger Nimier, Jacques Perret) famous for their espousal of literary over social values and their virulent rejection of any kind of existentialist commitment. They were flamboyantly transgressive, carrying out a systematic dismantling in their texts of what are presented as pious pro-Resistance platitudes. François-Jean Authier has drawn attention to their frequent use of the figure of the "milicien," "partisan innommable et scandaleux" in this regard (187). Michel Jacquet devotes *Une occupation très romanesque* to the Hussards and their literary associates and heirs in subsequent decades, exploring the devices and themes they deployed to destroy what they present as moral pieties and taboos.³ In terms of literary "capital," the kind of writers they championed are those who had fallen foul of the *épuration*—Paul Morand, Jacques Chardonne, and above all Louis-Ferdinand Céline. There was a very deliberate positioning and use of the Occupation on their part, and particularly the *épuration*, to build a cultural platform for themselves and articulate their difference (Dufrey 53).

The other significant strand that is beginning to receive sustained critical attention is crime fiction. It has recently been realized how many *romans noirs* of the 40s and 50s took the Occupation as their subject and setting, exploring its darker and less

³ For analysis of the "logique contestataire" of this group of writers, see Hamel 127-208; for analysis of the denunciation of the Resistance as a myth in the fiction of the 1940s, see Atack 208-231.

heroic aspects in keeping with the priorities of the genre. Furthermore, the atmosphere of menace, criminality, and suspicion and the violence and murderousness of the genre are admirably suited to the exploration of the divisions, hidden rivalries, multiple identities, and treacherous appearances of the Occupation and its aftermath.⁴ It is however worth noting in passing that a key driver for this return to the past in the critical literature was the appearance of *romans noirs* in the 1970s and 1980s staging complex crimes that to be solved involve precisely a return to the past, to the hidden history of State and/or establishment criminality (Forsdick; Gorrara *Roman noir*). A key figure here is Didier Daeninckx whose novels in the 1980s turn on buried secrets and silence and demonstrate the impact, whether the “mode rétro” and “Resistance myth” arguments are right or wrong, of this historical model on creative writers. As new historical or critical views on previous decades in their turn generate primary creative material, it is a telling reminder of the complexity of historicization.⁵

But “les Hussards” and crime fiction do not at all exhaust the ways in which post-war novels display the period as a time of appalling difficulty and moral complexity. In fact, the real difficulty has proved to be finding heroic narratives. So far I have identified a very small number, which can be divided very schematically into two groups: “the picturesque” and “the class war.” By picturesque, I am thinking of novels set during the phoney war and the debacle, which are often an enjoyable romp through national stereotypes as French and British military work together against the Germans and against each other (Daninoss *Les carnets du Major Thompson* is their spiritual brother), or Guy des Cars’s *L’amour s’en va-t-en guerre*, where three generations of women living in the same house defy the enemy and hide an French resister parachuted in from London, with whom the youngest falls in love. The second category is often produced by Communist writers, or those ideologically close to them, and clearly shows the Resistance as selflessly heroic on the side of *le peuple*, fighting the good fight, supported by narrative context and structure, against a clearly defined enemy, against the bourgeoisie, and at times the aristocracy, both portrayed as cowardly, self-serving, on the side of Vichy or the Germans, putting personal financial interests above those of the nation, involved in the black market and always prepared to collaborate. The Resistance is thus situated as part of a wider battle against oppression and inequality, one that is shown to be continuing in the post-war period (Farge, Boussinot, Vailland, *Jeune homme, Bon pied*).⁶

But in most narratives of the 1950s, the Occupation is a confusing and confused time, with Resistance as either one option among many, a seriously flawed option

⁴ Claire Gorrara has recently shown, in an analysis of *romans noirs* by Léo Malet and Hubert Monteilheit, the extent to which popular culture in the late 1950s and early 1960s engaged with the realities of Jewish war-time experience (“Forgotten Crimes?”).

⁵ The quest for the recovery of a hidden or “disappeared” past of troubling secrets is also a generator of fiction outside the crime genre (Modiano, *Dora*; Grimbert).

⁶ See Fréville for an excellent example from the 1940s.

because of the self-serving interest of the resister(s), or the fact of a small minority where most of the French are at best indifferent until the final battles, when suddenly in massive numbers “resisters” flood the streets: “C’est les gens de la ‘R.M.S.’ (1) qui réussiront, planqués à Paris. . . . (1) : Résistance du Mois de Septembre” (Chevallier 269). It is to reflect this time of confused values that my title includes “Ne jugez pas,” as in so many cases the novels are constructed to thwart clear moral divisions of right and wrong.⁷

It is hardly surprising that the question of judgment is so clearly articulated throughout the fictional production and its reception, because in the social and political spheres, exhortation to make particular choices, with consequent condemnation of other choices, was pervasive. Furthermore, if it were not for the Resistance myth narrative, I do not think we would be surprised either that, with the greater distance from the events and greater scope for reflection, moral issues become more contradictory and multi-faceted, without the same kind of “for or against” solutions which were driving so much pro-Resistance fiction. Even so, the consistency of a vision that is not only complex but also often sad, bitter, sour, and disillusioning, is worthy of note. Camus offers a very clear example of the kind of shift involved: *La peste* identifies one guilty man who has failed to meet the patriotic and ethical standards inherent to Resistance (so clearly established by Rieux and Tarrou), and who is arrested and taken away. *La chute* in 1956 not only thematizes the complete failure of any attempt to construct a secure position of moral authority and superiority, it also slowly turns the table on the reader, as the *narrataire* moves from being an interested listener to a confession to finding himself in the dock of the accused and the text destroys any sense of secure vantage point from where negative judgments could be safely delivered without implicating the judge. Compare this to the final point on the back cover of Simone Chevallier’s *La première pierre* which as the title shows is thematizing the *aporía* of judgment:

L’auteur. . . s’est moins appliqué à juger (ici, le collaborateur et le résistant, le trafiquant de marché noir et le héros composent le visage même de l’Histoire) qu’à provoquer, par le rassemblement des faits et des passions, la conscience du lecteur, de tous ceux qui ont participé, volontairement ou non, à cette épopée. Lequel d’ailleurs aurait le front de s’ériger en juge ? “Que celui d’entre vous qui n’a jamais péché. . . .”

⁷ There are other thematic groupings which are not explored here; while the greater part of the 50s novels are set in France, a number are focused upon Germany (prisoner of war camps, the army during 1944-5 campaigns and beyond; the occupied territories; the flight of collaborationists and others to Germany in 1944) or upon German characters. A number are set in part or in whole in the colonies, or major characters leave for the colonies as an exit from their narrative impasse. The overwhelming majority are traditional realist narratives.

To be able to portray French society during the Occupation as a battleground of cruelly competing interests, many novels put forward a setting that operates as a social microcosm supporting a wide range of different characters: a town or a part of a town, an extended family,⁸ a group of young men who are friends from school, an industry or a firm (Brenner, Ikor, Rolland, Chavardès, Chevallier, Merrien, Boule, Conte). In Resistance novels, such as Beauvoir's *Le sang des autres*, or Vailland's *Drôle de jeu*, the characters are brought together by a common purpose. In the novels under consideration here, contingency rules the grouping of characters who happen to live in the same area or work in the same factory but take all sorts of different paths in a context of family conflict, business rivalries, passion and jealousy, all part of a maelstrom where death and destruction are commonplace.

Aluminium by Pierre Bernard and David Gillès's *Jetons de présence*⁹ both explore the world of industry, where individuals maneuver to gain best advantage for their firm and for themselves. This world of financial, industrial, and international political intrigue, a world of manipulation and maneuver, of bluff and counter-bluff, is dominated by the language of warfare. The first opens in 1935 in front of the Bourse with speculation affecting firms dealing in copper and aluminium. The second, set in Brussels, is centred upon those working for the large chemical firm Chimobel: they are extremely affluent, living the expensive high life in spite of the Occupation, and corrupt—everyone involved driven by self-interest. In each case characters take a variety of options (Vichy, Resistance, including a network for London, collaboration) but never forget their own interests: for example the Resister in *Aluminium* makes sure anti-German industrial sabotage on machines is taking out the old ones to position the firm strongly for post-war revival with their own new machines. The top management in *Jetons de présence* uses the situation to wreak revenge on competitors. When one manager fails to buy out another factory and is insulted as a collaborator by its owner, he eventually has his revenge by arranging, through contacts, to have the factory denounced and bombed by the English. Others maneuver to be involved with the local Resistance run by a colonel Croiset (whom they have helped to free from prison when arrested by the Germans as an 'insurance' for the future). The mass of the population is presented as indifferent to the war, interested only in food and survival: "Quatre-vingt-quinze pour cent de fraudeurs, et cinq pour cent de patriotes qui pensent surtout à l'après-guerre" (237).

Fifties novels can thus be seen to offer intensive coverage of many of the taboo areas supposedly silenced by the myth of heroic Resistance: collaboration, overt and

⁸ Gorrara argues that the family as site of conflict fulfils an important function at this time, and "can be read as a discursive screen on which broader national debates are projected" ("Forgotten Crimes?" 16)

⁹ Gillès was Belgian but this novel and its sequel were published in Paris.

covert; the black market; anti-Semitism; and the indifference of the French.¹⁰ André Hélène's *Le festival des macchabées* illustrates the ordinariness of these kinds of negative judgment:

Autour de nous la conversation continuait. Ils parlaient maintenant des Anglais, des Russes, du débarquement. Ils espéraient tous être bientôt libérés de cette engeance pourrie. Mais libérés par d'autres, pas par eux-mêmes. Question de donner, quant à soi, un léger coup de main, fallait pas y compter. D'abord c'était trop dangereux. Et puis c'était de la folie. Les Allemands étaient encore forts, fallait pas s'y frotter. Que les autres aillent au casse pipe et viennent débarrasser leur maison de la verdure, d'accord, mais si on leur demandait d'utiliser le fly-tox, ah ! mais non ! ils ne marchaient pas.

Ils me faisaient mal avec leurs salades, leurs petites histoires sordides de pantoufles, de charbon et de ravitaillement. (54-5)

The novel also exposes the sham heroism, which is such a key theme of this corpus:

Lorsqu'enfin, au bout de deux heures de cette comédie, nous arrivâmes à Béziers. . . . j'étais définitivement en boule. J'ai horreur des abrutis prétentieux. Mais comment aller expliquer ça à un monsieur qui, sous prétexte qu'il a eu une fois le courage de dire dans un compartiment de chemin de fer que Pétain était une salope, se considère comme un héros ? Et je ne savais pas encore les proportions que dans quelque temps il allait prendre, ce genre d'héroïsme-là. (55)

Is it because the heroism and patriotism of the Resistance is so well established in official ceremonies, large numbers of personal memoirs, and other formal

¹⁰ For the modern reader, one of the most sensitive areas of representation of the past is recognition of the appalling suffering of the Jews in the *raffes* and deportations to the death camps, and the attitudes and role of the French, particularly the French police, in Vichy's anti-Semitic policies. Anyone who has visited the *mémorial de la Shoah* in Paris, or read Hélène Berr's diary, cannot fail to be alert to issues of responsibility in the *raffes* (is it German soldiers or French police who are carrying this out?), and while there are frequent references to anti-Semitism, and to violence of all kinds to Jewish characters, explicit French involvement in Drancy and the deportations seems to be rare. Reference to Drancy is not unusual, and efforts to free Jews from it also, but the preponderance of representation and discussion does appear to relate to political deportations, rather than deportations of Jews in the context of the Holocaust. Further evidence of the difficulty of this subject appears in the fact that the film of Breitman's *Fortunat ou le père adopté* has removed the Jewish dimension from the centre of the narrative: in the novel, Fortunat takes a woman and her two children across the demarcation line. Her husband has been arrested and deported as a Jew. The Jewish appearance of their children is a major leitmotiv. In the film, directed by Alex Joffé, the husband is a Resistance leader and not Jewish; a Jewish family is befriended.

representations that heroism is such a focus in these novels, and unpicked so comprehensively?¹¹ That the nature of public discourse is so systematically demonstrated to be false, manipulated, and obeying its own logic? That the signs of heroism are cynically revealed to be more important than actual heroism?

Arthur Conte's *Tous les hommes ne sont pas des héros*, a familial drama that extends well into the fifties, bears its message in its title. In many other novels, the destruction of the image of the hero focuses on the father-son relationship. *Le soleil de Cavouri* by Jean Blot, a novel which recalls Troyat's *La tête sur les épaules* since in both a son has to come to terms with the reality of a shameful father, tells the story of Sylvain, a soldier in the British Army since he grew up in England after the divorce of his parents, who seeks out his father only to find him in Drancy, awaiting trial for having betrayed the sons of his workers to the Germans. Sylvain hangs on to the mantra "Tu ne jugeras pas" (14), not having himself experienced the pressures of the Occupation, though France is also described as "un procès incessant, attenté par chacun à tous, attenté par tous à chacun" (49). In Elizabeth Barbier's *Mon père, ce héros*, the image of the heroic father, a political deportee, has been destroyed in various ways for his son, Roger Villedieu, including overhearing a fellow inmate contemptuously describing his father as someone who survived the camp by denouncing others. Boileau-Narcejac's *La lèpre* takes the form of a letter from a father, a Resistance hero, to his son, explaining the truth of his Occupation past, and the lie he told upon which his public reputation as a hero was built. This son is fighting in Algeria, and volunteering for the most dangerous missions to live up to the expectations of his heroic father, whereas Roger Villedieu in *Mon père, ce héros* has been driven by a mixture of shame and bravado to take part in a crime. Most of the novel offers us his thoughts as he awaits his trial in a prison cell. Both novels undertake a complex investigation into the role of others and public discourse in the construction of identity—a hero is someone whom others have called a hero—and the difference between public and private morality.

Heroism is "unpicked" also from within, for the individual resister is often a problematic figure, a man out of control, whose Resistance activity thus becomes suspect as having been impelled by some dark psychological impulses. In André Hélène's remarkable *Le goût du sang*, Jacques Vallon is the son of the Président du Tribunal, frustrated with the poverty and mediocrity of his existence and the prison of life with his parents. The story traces his work as a killer for the Resistance, his lack of

¹¹ See the comments of an American lieutenant in Bodin's *Envoyé spécial* in response to the question "Que pensez-vous de la Résistance française?": "Vos Résistants sont de bons garçons, dit le lieutenant. Ils vous permettront d'entretenir vos écoliers de l'héroïsme traditionnel de votre peuple. Nous comprenons que vous en parliez beaucoup. Dans quelques dizaines d'années nous lirons dans vos manuels que les Français, soulevés dans un gigantesque mouvement patriotique, ont rejeté les envahisseurs au delà des frontières de la Gaule éternelle" (95). The Americans will be written out. This is a novel that also puts into question the Collaboration/Resistance divide in "la haute société" in post-war France, where only the most openly compromised are in difficulty and the rest return to normal, having taken care to do a little something for the Resistance as insurance for the future (265).

success with girls, his hatred of all those more handsome and richer than he and who seem to be collaborating, and the intense eroticism of the experience of assassination. At one point a member of the Milice who could be his double in terms of angry resentment at the “gosses de riches” and sexual failure, stalks him to kill him, though Jacques triumphs again. The novel also chronicles the frustrations of his father, his limited career, and wasted life. His son’s activities will have definitively ruined it. Typical of this scenario, Jacques is unable to put a stop to his killing after the Liberation and the novel proceeds to a predictable and bloody finale. The Resistance—or indeed the Milice—appears little more than a pretext to provide a response to personal inadequacy.¹²

Finally, moral *aporia* is also thematized, and Brice Parain’s *La mort de Socrate* is an outstanding example. Parain was a philosopher with a particular interest in language. His novel offers a subtle reflection on the distortions of discourse and public judgment, with an anguishing gap between motivations, personal judgment and ideas on the one hand, and their public expression on the other, at a time when the battles lines are so drawn (the novel opens in 1942) that simple clear-cut choices necessarily impose themselves. Socrate, the main character and a priest, has no doubt in his choice of Resistance, yet his choice implies a certainty about judgment and ethics under the Occupation that he not does feel at all. He discusses the complexity of his feelings and uncertainties with his friend Jacques Barthélémy, a collaborator who is as driven as Socrate is by feelings of “ennui,” of the inadequacy of language and the fundamental reality of death, and who seems to be deliberately taking on a sacrificial Judas-like role for France. As in *La première pierre*, where characters behave at times in ways inconsistent with their political or ethical choices, Barthélémy is not a negative figure. Socrate approaches him to use his influence to get a Jewish friend’s daughter out of Drancy. Barthélémy is obliged to refuse because he is already committed to trying to negotiate with the Germans for another Jew being held there. In another important thematic strand, Socrate is immensely troubled by the accusation of treachery and betrayal leveled at a young member of the Resistance group, anxious about the evidence for this interpretation of his behavior. *La mort de Socrate*, like so many of these novels, conforms well to Hamel’s category of novels of “la conscience inquiète”, that “brouillent de différentes manières la bipolarité éthique” (33):

¹² See also Belleval, *Jean des autres*. Jean suffers from an abusive, extreme-right wing father (and grandfather) who even denounces him on discovering his Resistance activity. Jean finds the Resistance to be “comme au cinéma, cowboys et indiens, bons et méchants” (95) and sees the violence at the liberation, a crusade against traitors, including the shaving of women’s heads, as serving primarily to endow them with the public persona of the hero—for the real army of liberators had just sniggered at them and their barricades (89-93). He plunges deeper into becoming a hard man, finally going to the colonies after the war, his alienation becoming ever clearer in his murderousness and violence.

La conversation avec Jérôme avait rappelé cette incertitude première de sa pensée. L'exactitude ou le gaspillage. La paix ou la guerre. La culture ou la barbarie. La mort ou la vie, en somme, la science ou la littérature. Et de chaque côté, l'impossible au-delà d'une limite que rien ne traçait. Naturellement, il y avait au fond de tout cela l'éternelle question du « ne jugez pas », et pour cause. S'il ne fallait pas juger, c'est parce qu'on n'avait pas les moyens de juger juste. (28-9)

So what conclusions can we draw about these aporetic narratives, frustrating simplistic judgments about behavior during the Occupation? It is overwhelmingly obvious that masculinity and a dissection of the male persona is a dominant theme, though there are many variations. Mária Minich Brewer has suggestively pointed to this in her reading of Claude Simon's experimental novels about the defeat of France:

Simon is exemplary of the European male writer who, instead of becoming an unquestioned heir of the Western tradition, was cut off from its full privileges and sacrificed to a dying world as it transformed itself into the modern technological world order. Certain of the promises of empowerment made by traditional master narratives of male subjectivity and heroism were not kept. (113)

The collapse of a master narrative of heroic male subjectivity, and particularly the difficulties created for the son of the non-hero, is a major strand in this corpus.

The Algerian war is only occasionally mentioned in these novels, though their focus on political and personal choices and behavior in a confused situation, which is murderous without being a traditional war, resonates profoundly with other contemporary debates. *Vents de terre, vent de mer* (Merrien) is pointing clearly in this direction with the following section headings: "Où est donc la patrie?" and "Est-ce cela la patrie?" The novel is set in Brittany, with one character committed to the movement for autonomy even though it is supported by the Germans. The back cover makes an interesting connection here: "Le mouvement breton' si mal connu, et que ce livre éclaire, à un moment où les événements d'Algérie lui donnent une sorte d'actualité." A novel which problematizes the question of patriotism, national allegiance and national identity, which defies the reader to decide which of the many choices is the morally superior one, and which challenges us to ponder the following "Mais existe-t-il une patrie géographique ou idéologique qui vaille de mourir?" (back cover) is making rather explicit the power that such narratives take on, at a time when the French nation is divided about its legitimacy, and invoking the moral superiority of the Resistance on both sides.

If the Algerian war is a crucial context for these issues of behavior and national identity, it is not the only one. These are the years when issues of sense and significance, rationality and meaning, are under scrutiny in many fields, often related to the traumatic impact of the Holocaust and Hiroshima, as the theoretical and existential assumptions of humanism are fundamentally put in question: the theatre of the Absurd, the nouveau roman, the quest for a new cinema in the pages of *Les cahiers du cinema*, and structuralism all bear witness to this crisis of interpretation (Higgins). Novels about the Occupation are no island of triumphalism and assurance at this time.

The nation is also changing out of all recognition under the pressures of consumerism and the march of *les trente glorieuses*. The 1950s also saw the rise of ethnography devoted to France itself: what France is now has become an urgent sociological and anthropological question. The function of the return to the past that Richard Kuisel saw operating in the 1980s, an expression of a need to counter the Americanization and affirm a national identity (4), could be at work here, but in the case of the 1950s' Occupation novel it is not a cozy or nostalgic history, rather a history of dissension, conflict, and anxiety. Where is the right path? Where is the nation? Which is the right camp? How should men behave? How inadequate and flimsy these heroic reputations are proving to be, when should they be a guide to the current generation of soldiers? Who can say whether what appears as heroism now will be considered as such in the future, by our sons?

The very insistence of these questions in so many novels about the Occupation in the 1950s shows how they take their place as a major vehicle for the exploration of nationalism, patriotism, and national identity in a decade when the intense anxieties of the Cold War, the wars of decolonization, the aftermath of the Holocaust, and the bewilderingly fast transformation of French society under the pressures of consumerism and industrialization, have come together in an extraordinary configuration. Most interesting of all, these are novels that, on the whole, offer no answers.

WORKS CITED

- Atack, Margaret. *Literature and the French Resistance: Cultural Politics and Narrative Forms 1940-1950*. Manchester: Manchester University Press, 1989. Print.
- Authier, Jean-François. "Partis pris sans parti, ou la fantasmagorie hussarde du militant." *Fiction et engagement politique: la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XXe siècle*. Ed. Jean-Yves Guérin. Paris: Presses de la Sorbonne, 2008. 179-189. Print.
- Beauvoir, Simone de. *Le sang des autres*. Paris: Gallimard, 1945. Print.
- Belleval, Guy de. *Jean des autres*. Paris: Gallimard, 1959. Print.
- Bernard, Pierre. *Aluminium*. Paris: Albin Michel, 1953. Print.
- Berr, Hélène. *Journal 1942-1944*. Paris: Tallandier, 2008. Print.

- Blot, Jean. *Le soleil de Cavouri*. Paris: Gallimard, 1956. Print.
- Bodin, Paul. *De notre envoyé spécial*. Paris: Editions Corrêa, 1950. Print.
- Breitman, Michel. *Fortunat, ou le père adopté*. Paris: Denoël, 1955. Print.
- Brenner, Jacques. *L'atelier du photographe*. Paris: Julliard, 1954. Print.
- Boulle, Pierre. *Le sacrilège malais*. Paris: Julliard, 1951. Print.
- Boussinot, Roger. *Aérodrome*. Paris: Les Editeurs français réunis, 1954. Print.
- Brewer, Mária Minich. *Claude Simon: Narrativities without Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995. Print.
- Camus, Albert. *La chute*. Paris: Gallimard, 1956. Print.
- . *La peste*. Paris: Gallimard, 1947. Print.
- Chavardès, Maurice. *Le rendez-vous de l'aube*. Paris: Calmann-Lévy, 1953. Print.
- Chevallier, Simone. *La première pierre*. Paris: Pierre Horay, 1958. Print.
- Conte, Arthur. *Tous les hommes ne sont pas des héros*. Paris: Julliard, 1959. Print.
- Daninos, Pierre. *Les carnets du Major W. Marmaduke Thompson*. Paris: Hachette, 1954. Print.
- Des Cars, Guy. *L'amour s'en va-t-en guerre*. Paris: Flammarion, 1954. Print.
- Dufray, François. *Le soufre et le moisi: la droite littéraire après 1945*. Paris: Perrin coll. Tempus, 2010. Print.
- Edwards, Rachel. "Literature." *French Culture since 1945*. Ed. Malcolm Cook. London and New York: Longman, 1993. 15-55. Print.
- Farge, Yves. *Un simple mot*. Paris: Les Editeurs français réunis, 1953. Print.
- Forsdick, Charles. "'Direction les oubliettes de l'histoire': Witnessing the Past in Contemporary French Polar." *French Cultural Studies* 12.3 (2001): 333-50. Print.
- Fréville, Jean. *Les collabos*. Nouvelles. Paris: Flammarion. 1946. Print.
- Gildea, Robert. *Marianne in Chains: In Search of The German Occupation 1940-45*. London: Pan Books, 2003. Print.
- Gillès, Daniel. *Jetons de présence*. Paris: Julliard, 1954. Print.
- Gorrara, Claire. *The Roman noir in Post-War French Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Print.
- . "Forgotten Crimes? Representing Jewish Experiences of the Second World War in French Crime Fiction." *South Central Review*, 27.1 & 2 (Spring & Summer 2010): 3-20. Print.
- Grimbert, Paul. *Un secret*. Paris: Grasset, 2004. Print.
- Hamel, Yan. *La bataille des mémoires: la seconde guerre mondiale et le roman français*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2006. Print.
- Hélène, André. *Le festival des macchabées*. Paris: 10/18 Union générale d'éditions, 1986 (1st published 1951). Print.
- . *Le goût du sang*. Lyon: E Vinay, 1953. Print.
- Higgins, Lynn. *New Novel, New Wave, New Politics: Fiction and the Representation of History in Postwar France*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996. Print.
- Ikor, Roger. *A travers nos déserts*. Paris: Albin Michel, 1950. Print.

- Jacquet, Michel. *Une occupation très romanesque: ironie et dérision dans le roman français sur l'Occupation de 1945 à nos jours*. Paris: Editions de la Bruyère, 2000. Print.
- Joffé, Alex. *Fortunat*. 1960. Film.
- Kuisel, Richard. *Seducing the French: the Dilemma of Americanization*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993. Print.
- Merrien, Jean. *Vents de terre, vents de mer*. Paris: La Table ronde, 1956. Print.
- Modiano, Patrick. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard, 1997. Print.
- . *La place de l'étoile*, Paris: Gallimard, 1968. Print.
- Ophuls, Marcel. *Le chagrin et la pitié*. 1969. Film.
- Paxton, Robert. *Vichy France: Old Guard New Order 1940-1944*. New York: A.A. Knopf, 1972. Trans. Claude Bernard, *La France de Vichy 1940-1944*. Paris: Seuil 1973. Print.
- Rolland, Jean-François. *La chute de Barcelone*. Paris: Gallimard, 1952. Print.
- Rousso, Henry. *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. Deuxième édition revue et mise à jour. Paris: Seuil, 1990. Print.
- Sanyal, Deborah. "The French War." *Cambridge Companion to Literature of World War Two*. Ed. Marina Mackay. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Print.
- Vailland, Roger. *Bon pied, bon œil*. Paris: Buchet-Chastel, 1950. Print.
- . *Drôle de jeu*. Paris: Buchet-Chastel, 1945. Print.
- . *Un jeune homme seul*. Paris: Buchet-Chastel, 1951. Print.

Spiritualité et animalité: lecture alchimique du poème de Baudelaire “Élévation”

Bonaventure Balla Omgba

Winston-Salem State University

Le recueil *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire a été publié en 1857 à Paris et remodifié en 1861. Le poème “Élévation” apparaît dans la première section, intitulée “Spleen et Idéal” de ce recueil. Il s’appesantit sur la mysticité et la spiritualité inhérentes à certains textes de Baudelaire. Un certain nombre de critiques tels que Jean Pommier, Lloyd Austin a réfléchi à ces deux tendances chez Baudelaire. Cependant, aucun n’a précisément, à notre sens, analysé l’aspect purement alchimique de sa poésie pourtant présent dans “Spleen et Idéal et s’alignant aussi dans la perspective de la spiritualité et l’animalité de l’homme. Seul, Jean Pommier dans *La Mystique de Baudelaire*, s’est borné à “effleurer” transitoirement ces deux constantes scalaires sans d’ailleurs aborder l’aspect alchimique stricto sensu. À ce titre, notre étude ambitionne de remplir une case vide dans cet aspect des études baudelairiennes. Force est donc de constater qu’une lecture, ne fût-ce que cursive de “Élévation”, met en évidence la tension et l’aspiration de l’instance poétique vers un monde éthéré, emblématique de la pureté et de la perfection spirituelle. Cette ascension suggère la réminiscence de Platon qui décrit dans le *Phédon* l’élévation des âmes vers l’univers transcendant. L’antithèse de ce monde est l’univers matériel, emblématique de l’impureté et de la chute. L’instance poétique semble être écartelée entre ces deux univers. Cet écartèlement s’inscrit pertinemment dans la logique de la réflexion de Baudelaire mise en relief dans sa déclaration liminaire et prémonitoire des *Fleurs du Mal*: “Il existe en tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées: l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation vers Dieu ou spiritualité est un désir de monter en grade. Celle vers Satan ou animalité est une joie de descendre” (9). Vu sous cet angle, le code herméneutique du texte suggère deux isotopies bien distinctes telles que Greimas les a appréhendées dans *La Sémantique structurale*. Elles se déploient dans deux axes: l’ascension vers la pureté et la déchéance vers l’impureté. De surcroît, tout au long du poème, il y a fréquence d’occurrence de quatre éléments alchimiques: la terre, l’air, l’eau et le feu. Dans cette optique, est-il possible de considérer que le texte “Élévation” souscrit à une lecture alchimique? Si oui, quels sont ses présupposés théoriques, ses canons fondamentaux? Qu’en est-il de son sémantisme et de l’intérêt réel d’une telle étude?

Selon le *Petit Robert*, le mot “alchimie” dérive de l’arabe *alkehim* qui signifie à la fois “Égypte”, “pays noir”, et “alchimie”. Cette esquisse étymologique suggère probablement que l’alchimie a acquis ses lettres de noblesse chez les chercheurs de l’Égypte ancienne. L’alchimie est l’art d’Hermès Trismégiste assimilé au dieu égyptien Thot. C’est aussi une technique et une science qui a atteint le summum de son développement avec les mystiques et les chimistes du Moyen-Âge. Elle a deux connotations: une matérielle et une spirituelle. Dans sa connotation matérielle, l’alchimie désigne le travail du métal. En effet, elle postule la transmutation des métaux vils en métaux précieux et en or en particulier, par le biais de la pierre philosophale. Dans sa connotation spirituelle, elle consiste en une transformation progressive et optimale du temple intérieur de l’homme pour garantir son salut spirituel. Elle part du principe que le cœur ou temple intérieur de l’homme est en ruines. Aussi ambitionne-t-elle d’asseoir sa perfection cosmique en le transformant positivement. Un tel itinéraire présuppose une maturation intérieure qui s’opère sur le mode de la Connaissance et de l’ascèse au sens le plus noble du terme. L’alchimie est souvent représentée par quatre éléments: la terre, l’air, l’eau et le feu. Cependant, il en existe un cinquième: la quintessence (quintessence vient du latin *quintus* et *essencia*: cinquième et essence) ou l’or, connu comme “chrysopée” dans sa dénomination alchimique et représenté par l’éther. En outre, l’itinéraire de l’alchimie met en évidence des présupposés théoriques d’ordre heuristique et cosmogonique. Sur le plan heuristique, l’alchimie présuppose la corruption du monde matériel, car s’il est nécessaire de le purifier, cela requiert un préalable: une condition d’insalubrité et de corruption initiale étant donné qu’on ne peut purifier que ce qui est fondamentalement impur. Cette corruption réside dans le cœur de l’homme et s’irradie ensuite dans le monde extérieur, la matière. Il s’ensuit que la finalité recherchée par l’alchimiste et tout sincère aspirant à la vérité et à la spiritualité est d’éliminer la corruption du monde soit par la spiritualisation de la matière: l’ascèse, la méditation; soit par l’évasion, l’ascension mystique de l’être vers l’univers éthéré, empreint de pureté et caution d’une transcendance salvatrice. C’est cette seconde option qui échoit à l’instance poétique dans “Élévation”. Dans les deux cas, l’alchimie postule de transformer l’être intérieurement et positivement. Sur le plan cosmogonique, la démarche alchimique participe d’une allégorie qui se perd dans la nuit des temps et explique l’origine du monde. Si l’on s’en tient à cette allégorie, on constate qu’au commencement était le Chaos: le désordre, l’anarchie. Puis, est venu le Logos ou raison et ordre. Il s’est instauré très vite une incompatibilité foncière entre Logos et Chaos, car les deux, par nature et par principe, s’excluaient mutuellement. C’est ainsi qu’un combat épique s’est déclenché entre eux. Au bout du compte, Logos a eu raison de Chaos et a engendré Cosmos, fils souverain et garant de l’ordre et de la pureté du monde. Ce récit cosmogonique jette des balises sur la finalité de l’alchimie: souscrire à un besoin primordial, celui de réintégrer la pureté et l’ordre initial dans un monde redevenu corrompu et englué dans les miasmes morbides. Tels sont les deux présupposés théoriques mis en relief par l’alchimie dans un univers qui a perdu ses amarres.

Cependant, comment se manifeste concrètement l'ordonnance d'une lecture alchimique dans "Élévation"?

Dans "Élévation", l'ordonnance alchimique se manifeste à travers deux canons spécifiques: (I) la hantise de libérer l'être de la matière délétère; (II) l'ascension graduelle et méthodique de l'être par le biais des quatre éléments alchimiques. La hantise de libérer l'être de la matière part d'un postulat et d'un constat ontologiques: l'impossibilité de promouvoir l'être intérieur, englué dans la matière et perclus sous l'avalanche des miasmes morbides. Seuls un "saut métaphysique" et un élan vers l'absolu peuvent catalyser sa liberté. Il y a plus: la matière est foncièrement délétère, tellement corrompue qu'elle porte préjudice à la santé physique, morale et même physique. S'en affranchir s'érige donc en nécessité, en diktat moral et métaphysique. C'est une injonction de la conscience qui se manifeste à l'être avec un caractère transcendant. Dans "Élévation" la hantise de libérer l'être se traduit par une tension obsessionnelle de ce dernier vers l'absolu. Toute la première strophe est marquée du sceau de cette tension. En effet, la structure anaphorique de la strophe qui commence par: "Au-dessus des...", "par-delà ..." à laquelle s'adjoint un chapelet de substantifs ("bois, nuages, mers, soleil, éthers, confins des sphères étoilées") adhère pleinement à un besoin de soulignement expressif particulier. Elle est conçue pour singulariser trois choses intrinsèquement liées: l'immensité de la distance à parcourir pour s'évader du monde matériel; la volonté fébrile de la couvrir; et le désir ardent de s'évader de ce monde. La répétition des substantifs épouse la forme d'une concaténation: un enchaînement logique des idées manifestant leur parenté métaphysique. En effet, dans toute cette strophe, l'évocation essoufflante des substantifs et des locutions prépositives afférentes ("au-dessus", "au-delà", "par-delà") contribue à élaborer un sémantisme: l'aspiration à transcender le monde matériel ou, à la limite, à s'en séparer. Pourquoi et comment se manifeste-t-elle? Cette aspiration se justifie en vertu d'un platonisme sous-jacent et élémentaire. En effet, ainsi que le mentionne Platon dans *La république* (Livre 7), l'âme, en exil dans un monde matériel, aspire à regagner sa patrie d'élection étant donné que la corruption du monde entame son droit de cité ici-bas. Selon lui, les hommes ici-bas s'apparentent à des prisonniers enchaînés dans une caverne. Cependant, un minuscule trou percé dans la caverne leur permet de voir les reflets du monde extérieur, le monde réel. Malheureusement, leur sous-condition métaphysique les prive d'une vraie réflexion critique et d'une lucidité analytique. C'est ainsi qu'ils prennent les reflets de l'univers réel et de la vérité pour la vérité elle-même. Pour schématiser Platon, nous dirions qu'il y a deux mondes: un monde sensible, illusoire et un monde intelligible et supérieur, celui des essences. L'objectif des hommes dignes de ce nom est d'accéder à ce monde supérieur. Ce schématisme trouve sa résonance dans "Élévation". De ce fait, il y a un substrat philosophique dans ce texte qui avalise le platonisme spontané de Baudelaire, son mysticisme spiritualiste et corrobore sa lecture alchimique. Les critiques de renom tels que Claude Pichois, Lloyd Austin et Jean Pommier abondent dans ce sens. Jean Pommier, en particulier, considère qu'il y a chez Baudelaire plusieurs tendances:

littéraire, érotique, artistique, idéologique, philosophique, spiritualiste et mystique. Dans *La mystique de Baudelaire*, il affirme avec beaucoup de justesse: “les poèmes de *Spleen et Idéal* tels que: “Élévation”, “Correspondances”, entre autres, relèvent du Baudelaire spiritualiste et mystique” (27). Par conséquent la hantise de se libérer, de se séparer du monde matériel a un socle et un relent spiritualistes, voire philosophiques. Elle se traduit par une technique appelée asyndète, procédé stylistique qui se distingue par l’absence de conjonctions de coordination (et, mais, ou, or, ni, car) ou de toute particule conjonctive de quelque nature que ce soit. La strophe suivante en est le plus édifiant exemple:

Au-dessus des étangs, des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par-delà le soleil, par-delà les éthers,
Par-delà les confins des sphères étoilées. (1-4)

Ici, l’asyndète traduit effectivement la séparation. Conçue comme telle, elle s’inscrit dans la logique de l’instance poétique qui se cristallise sur une nécessité cardinale: se séparer d’un monde délétère, très impur et donc préjudiciable au salut de l’être intérieur. La hantise de s’affranchir de ce monde se manifeste aussi par une auto-injonction, un ordre formel et solennel, que l’instance poétique se donne: “Mon esprit [...] / Envole-toi loin de ces *miasmes morbides* / *Va te purifier* dans l’air supérieur” (5-10 ; je souligne). L’expression qui suggère intransitivement l’impureté de la terre et le topos de l’incomplétude “miasmes morbides” appelle une élaboration exégétique particulière. En effet, le lexème “miasmes” désigne la peste qui résulte d’un corps en état de décomposition fort avancée. Comme tel, il exhale des relents méphitiques. Quant à l’adjectif “morbides”, il dérive du latin *morbis* qui signifie “maladie”. Or, les miasmes sont déjà en eux-mêmes foncièrement vecteurs de maladies. Il s’ensuit que l’adjonction de “morbides” à “miasmes” contribue à renchérir sur la condition délétère de la matière affectée par les miasmes, tautologisant en quelque sorte les “miasmes”. Etant donné que, stylistiquement, la postposition adjectivale a une connotation objective, elle confère une plus-value sémantique à l’expression et simultanément crédibilise le danger afférent à la matière. A la lumière de ces considérations, un constat s’impose: le monde matériel est affecté par un état de corruption très nuisible à la santé physique et morale. De plus, cette corruption est réelle, d’où le grave danger qui guette tous ceux qui commercent avec lui. D’ores et déjà, il importe de se mettre à distance critique par rapport à lui. C’est pourquoi le premier hémistiche “Envole-toi bien loin” épouse à la fois la forme d’une exhortation et d’une injonction. C’est un ordre précis et formel qui sous-tend une vérité d’ordre didactique. Par ce canal, l’instance poétique met en relief un enseignement informel et la nécessité de s’évader de ce monde. La locution adverbiale de degré “bien loin” par laquelle se termine l’hémistiche se présente comme une emphase. Elle souligne donc la grande distance qu’on se doit de prendre par rapport au monde matériel et à sa corruption symbolisée dans une certaine optique et, intransitivement, par “miasmes

morbides”. Le second vers: “Va te purifier dans l’air supérieur” se présente comme le corollaire de l’exhortation et l’antithèse même de “miasmes morbides”. Les miasmes morbides symbolisent le monde matériel, haut lieu d’impureté. Ils s’opposent à l’air supérieur, haut lieu de pureté. Il s’instaure donc tout naturellement la nécessité de s’évader d’un lieu très impur, spirituellement inhospitalier et source de contamination, à destination d’un monde éthéré, source de pureté et parangon de bien-être. C’est la raison pour laquelle le second vers est le corollaire et l’antithèse du premier. L’alchimie, par son dessein avoué d’éliminer l’impureté est donc l’agent en mesure d’asseoir la transformation positive de l’être intérieur et de la matière. Ce dessein s’opère par l’ascension graduelle et méthodique de l’être par le biais des quatre éléments: la terre, l’eau, l’air et le feu. L’ascension graduelle de l’être est un appel à la transcendance catalysée par l’alchimie spirituelle. La première strophe, les deux premiers vers en particulier, se focalise sur la terre, première étape de ce processus alchimique. La terre est représentée par “étangs, vallées, montagnes, bois, nuages, mers”. Tous ces substantifs sont collectivement emblématiques de la terre. Elle nécessite une transformation intérieure. Si l’on s’en tient à la corruption qui l’habite, on constate alors qu’elle a perdu son statut primordial de bastion de pureté et de point d’ancrage. Ce constat est mis en évidence par une réflexion qui balise son infirme condition : “Derrière les ennuis et les vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l’existence brumeuse” (13-14). Le désir de s’en évader procède du désir cryptique, inscrit dans l’inconscient collectif, de neutraliser sa corruption et, par le fait même, de la purifier puisque sa purification sonnera d’emblée le glas de sa corruption. Cependant, pour l’instant, cette purification relève de la virtualité, donc de l’incomplétude dans la mesure où le postulat de la complétude est la pureté. En conséquence, il importe d’aller chercher l’ordre et la pureté vers un ailleurs (“l’air supérieur” correspond au monde idéal) étant donné qu’on ne saurait les trouver dans un ici (“les miasmes morbides” correspondent à la terre). L’ascension de l’instance poétique qui se meut effectivement vers cet ailleurs est marquée par la plénitude et une euphorie certaine qui dénotent un parallélisme situationnel. En effet, autant un nageur atteint le paroxysme de sa joie quand il évolue dans l’eau, autant l’instance poétique est habitée par l’euphorie au plus fort de son ascension vers un monde idéal.

La deuxième étape du processus alchimique est l’eau représentée dans le deuxième vers du deuxième quatrain par l’onde. “[L]’onde” est effectivement le terme dont les poètes se servent pour désigner l’eau. Les considérations suivantes sont très révélatrices: “Mon esprit, tu te meus avec agilité. / Et comme un bon nageur qui se pâme dans l’onde” (5-6 ; je souligne).

L’eau est un agent de pureté et de purification qui a des vertus alchimiques. Le *Dictionnaire des symboles universels* s’appesantit sur ces vertus en ces termes: “Pour se purifier et se régénérer intérieurement et extérieurement on utilise l’eau. Elle agit sur les êtres et les choses et est en mesure de transformer leur substance” (16). Sa fonction littérale et symbolique consiste donc à éliminer, voire enrayer les immondices physiques,

métaphysiques et morales du monde. L'eau les élimine grâce à sa faculté de séparer le salubre de l'insalubre. C'est précisément ce que démontre l'alchimiste du XVII^e siècle, Lavinius de Moravie, dans son œuvre intitulée *Traité du ciel terrestre*. Laissons-lui le soin de nous éclairer davantage sur la puissance purificatrice de l'eau:

De même qu'au commencement la première Nature se servit de la séparation, pour orner et arranger la masse qui estoit en désordre et en confusion ainsi l'art qui aime la perfection, doit imiter la Nature. La Nature ôte l'excrément substantiel; ou par un limon terrestre, qu'elle convertit en eau ou par adustion. L'Art se sert de lotion et de digestion; soit par l'eau, soit par le feu et sépare l'ordure et l'impureté en purifiant et nettoyant l'Ame de tout vice. Celui donc qui sait la manière de se servir de l'Eau, et du Feu; il sait le véritable chemin qui le conduit aux plus hauts secrets de la Nature. (33)

Autant l'eau élimine les immondices physiques et morales, autant elle élimine les métaphysiques. Il lui échoit donc d'apporter au monde un supplément d'âme et de promouvoir le règne de ce que Teilhard de Chardin appelle "la noosphère", c'est à dire: "la sphère de l'esprit". Dans son magnifique ouvrage *L'avenir de l'homme*, Teilhard de Chardin s'appesantit sur cette notion. Il déclare: "La noosphère permet d'asseoir le règne du processus de l'humanisation, étape suprême où l'homme, désormais débarrassé de la gangue des impuretés morales et métaphysiques, vit en symbiose dynamique avec ses frères spirituels et en accord vibratoire avec l'absolu" (27) .

L'eau est un puissant catalyseur ainsi que le démontre pertinemment le quatrain cité plus haut. Dans ce quatrain, le parallélisme situationnel qui s'instaure entre le nageur et l'instance poétique par le biais de l'eau (onde) est percutant. Il ne s'inscrit guère sous le signe du hasard. En fait, il sous-tend effectivement une action alchimique de l'eau qui a une incidence spéciale sur le nageur et sur l'instance poétique et dont le corollaire est leur transformation intérieure respective. Celle-ci atteint son summum dans les trois derniers vers. En voici la caution: "Et comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde, / Tu sillones gaîment l'immensité profonde / Avec une indicible et mâle volupté" (6-8).

L'eau fonctionne ici comme un catalyseur au sens chimique et alchimique du terme, car il opère des transformations sur les êtres et les choses sans pour autant subir lui-même de transformation. L'instance poétique est comparée au nageur qui culmine dans l'euphorie sous l'effet de l'eau. Le verbe "se pâmer" élabore une telle comparaison. Il apporte aussi un surcroît d'éclairage à ces transformations. En effet, il signifie "tomber en syncope sous l'effet de la jouissance". Comme tel, il postule stylistiquement l'apogée de l'euphorie. Quant à la locution adverbiale "avec une indicible et mâle volupté", elle traduit éloquemment le trop-plein d'émotion et le plaisir intense que subit l'instance poétique. C'est un plaisir "indicible" par son caractère unique. Le mot "volupté" désigne un plaisir vif, exceptionnel. L'adjectif "mâle" antéposé renchérit sur l'intensité de ce plaisir et traduit ainsi son caractère unique, expression d'une virile

émotion. Elle irrigue donc l'énoncé d'un lyrisme très vif. Par conséquent, ces deux formules ("se pâmer", "avec une indicible et mâle volupté") attestent deux choses: la transformation que subissent les deux personnages et la similarité de condition et de statut qui s'opère sur le mode des vertus alchimiques de l'eau et conjoint affectivement et ponctuellement les deux êtres. Toutefois la voie royale qui sollicite l'expression cinétique, c'est-à-dire du mouvement au sens littéral et physique du nageur est l'eau ("l'onde"). Celle qui sollicite l'expression cinétique de l'instance poétique est l'air/l'espace.

Cependant, la pureté générée par l'eau n'est que le précurseur d'une pureté supérieure et idéale, celle qui a pour lieu d'élection le monde éthéré suggérée par la locution "l'air supérieur". Précisément, l'instance poétique aspire à rejoindre un tel monde. Cette aspiration est symbolisée par l'air et pertinemment illustrée dans le deuxième vers du troisième quatrain: "Va te purifier dans l'air supérieur". L'expression "l'air supérieur" est dotée d'un paradigme indiciel, un signe prégnant qui se distingue par sa bipolarité implicite et sa polysémie. Sur le plan de la bipolarité, nous nous devons de souligner que cette formule secrète son envers, car faire mention d'un air supérieur présuppose l'existence d'un air inférieur. Cet air inférieur est précisément emblématique de la terre gigotant dans la corruption et la peste, sous le fardeau de l'insalubrité physique et métaphysique ("le poids de l'existence brumeuse"), les tribulations spleenétiques et existentielles ("les ennuis et les vastes chagrins"). Vue sous cet angle, l'alchimie est sa planche de salut puisque son dessein avoué est de la purifier et de gérer son chaos. En revanche, l'air supérieur se distingue en tant que paragon de vitalité, lieu privilégié et sphère où l'existence transcende nettement l'essence. L'air, à l'instar de l'eau, est le symbole même de la vie au sens le plus noble du terme. Cependant, il est plus important que l'eau, car on ne saurait vivre quelques minutes sans air. En revanche, on pourrait fort bien vivre toute une journée sans eau. D'autre part et fait plus intéressant, le mot "air" a le même sens étymologique que les mots: "vie", "souffle", "âme" en français; *anima* en latin; *pneuma* en grec; *prānā* en sanskrit; et *ki* en japonais. Ces six mots sont synonymes et peuvent se traduire indistinctement par "âme", "vie", "souffle", "air", et "énergie". Il s'avère que cette intime parenté sémantique ne relève guère du hasard. Tant s'en faut, elle crédibilise l'importance de l'air et de sa fonction cardinale par rapport à la qualité de la vie dans tout l'univers. Corollairement, l'air est le symbole même de la vie et de l'existence. Il participe de leur qualité alchimique. Toutes les espèces vivantes, animales ou végétales ne sauraient vivre sans air dans l'univers. Autant un air vicié nuit à la vie, autant un air pur et supérieur contribue éminemment à la qualité de la vie par ses facultés énergétiques, régénératrices et alchimiques. A la lumière de toutes ces considérations, un constat s'impose: l'air supérieur est l'expression la plus achevée du souffle cosmique, cause efficiente de toute vie. En outre, il traduit l'aspiration à l'idéal et à l'élévation spirituelle. Par conséquent, la formule "l'air supérieur" est la matrice même du poème et, à cet égard, elle confère au titre toute sa signification: "Élévation", c'est à dire l'élévation de l'être vers un monde supérieur où il

est transformé et purifié alchimiquement et ontologiquement. Voilà schématiquement la manifestation de l'air dans le texte en tant qu'agent alchimique. Qu'en est-il du feu?

Le feu est représenté dans les deux derniers vers de la troisième strophe et plus précisément dans la métaphore filée in absentia: "Et bois. . . / Le feu clair qui remplit les espaces limpides" (11-12).

Le verbe "boire" pourrait s'appréhender comme "goûter", "se délecter", "apprécier au plus haut point". Il secrète donc plusieurs options paradigmatiques. Quant à "feu clair", il suggère symboliquement les délices inhérentes au monde idéal: "les espaces limpides". Ici, le sème de la clarté est récurrent, car il est présent dans "feu clair" et "espaces limpides". Il a une tonalité positive et contribue donc à sursignifier ces expressions, à magnifier cet univers éthéré. En tant qu'agent alchimique, le feu participe aussi de la transformation profonde de l'être, car la délectation du "feu clair" (les délices inhérentes au monde idéal) par l'instance poétique peut avoir une incidence exceptionnelle sur cette dernière. Les manifestations concrètes d'une telle incidence se précisent dans les deux derniers quatrains. Ces quatrains fonctionnent un peu comme une attestation. Ils nous font acquérir la certitude que tout individu qui se délecte du "feu clair" est susceptible de développer des facultés exceptionnelles grâce aux vertus alchimiques du feu. Au titre de ces facultés, nous avons le triptyque: illumination, intuition, et inspiration. L'inspiration est le tremplin lui permettant de s'élever vers l'absolu ("les champs lumineux et sereins"), ce qui est illustré à travers les réflexions: "Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins" (15-16). Dans la même veine, l'inspiration est le tremplin lui permettant d'asseoir sa méditation sur la vie et de la transcender. L'inversion est utilisée pour sous-tendre à la fois cette faculté et le bonheur de celui qui est censé la posséder, formulée sur un mode optatif implicite "heureux soit celui": "Celui dont les pensers, comme les alouettes, / Vers les cieux le matin prennent un libre essor, / Qui plane sur la vie" (17-19).

Pour ce qui est de l'intuition et de l'illumination, nous sommes instruits du fait qu'elles confèrent au bienheureux le pouvoir d'avoir une claire conscience de toutes choses, fussent-elles entachées de mystère. Un tel bonheur est aussi formulé elliptiquement et sur un mode optatif: "(Et heureux soit celui qui...! = ellipse) "comprend sans effort / le langage des fleurs et des choses muettes" (19-20).

En définitive, l'élévation vers le monde idéal est susceptible de transformer alchimiquement les êtres en leur octroyant des facultés telles que l'inspiration, l'intuition et l'illumination. D'ailleurs, Platon se réfère allusivement à cette élévation dans *La république* (Livre 7). Il parle de l'ascension dialectique de l'être en quête de la Connaissance au sens le plus pur du terme. "Cette ascension, dit-il, s'opère en quatre étapes: 1. les simples impressions sensibles; 2. les opinions préétablies; 3. la pensée discursive; 4. la pensée intuitive ou illumination directe avec l'idée. Quand l'être accède à cette dernière étape, il acquiert une claire conscience de toutes choses et se rapproche de

la perfection des dieux” (27). N’est-ce pas précisément à cette étape que Baudelaire se réfère dans les six derniers vers du poème ?

Heureux celui qui peut d’une aile vigoureuse
S’élancer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les pensers, comme les alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes! (15-20)?

A la lumière de toutes ces considérations, nous sommes fondés à croire qu’il y a dans ce texte un intertexte platonicien. Cela nous amène naturellement à nous interroger sur le bien fondé d’une lecture alchimique de “Élévation”. Quel est l’intérêt réel d’une telle lecture? L’intérêt d’une telle étude réside dans la signification du poème au second degré. La réponse à cette interrogation nous est donnée par Platon dans le récit cosmogonique qu’est l’allégorie de la caverne (*La république* Livre 7). Selon ce récit, l’âme, jadis entéléchie, entité pure, parfaite, résidait dans un monde idéal, le monde intelligible des idées (“l’air supérieur” dans le poème). En vertu d’une faute qu’elle a commise, elle a été condamnée à l’exil dans un monde matériel inhospitalier, marqué du sceau de l’impureté et de la corruption physique, métaphysique et morale (le monde matériel ou monde sensible des “miasmes morbides” dans le poème). Dès lors, un diktat s’impose à elle: réintégrer sa patrie originelle. Plusieurs options lui sont possibles: la méditation, la spiritualisation de la matière conditionnée par sa purification /l’alchimie de cette dernière, l’ascension par la méditation ou élévation vers le monde idéal. Par conséquent, ce poème a un intérêt philosophique. En effet, à travers lui, Baudelaire s’inspire de Platon pour nous dispenser une leçon informelle. Face à un monde corrompu, où l’âme a pratiquement perdu ses repères, l’homme est tenu de réorganiser la matière, de la purifier, de cultiver l’ordre en vue d’y apporter une existence plus salubre sur le plan physique, moral et métaphysique. Cependant, l’ordre à apporter au monde matériel est préconditionné par l’ordre qu’il faut instaurer dans le cœur de l’homme. Un ordre exogène sourd préalablement d’un ordre endogène, car tant que “les ennuis et les vastes chagrins” ont droit de cité dans le cœur de l’homme, l’ordre extérieur sera toujours sujet à caution, hypothéqué, donc impossible à réaliser. Au demeurant, l’absence d’ordre doit s’appréhender au sens large, voire symbolique et non strict, car il porte aussi sur tout ce qui entrave l’épanouissement de l’être et l’empêche de s’élever: le désordre, la haine, l’égoïsme, les conflits de toute nature, la corruption, la crasse physique, métaphysique et morale, toutes les formes de pollution: olfactive et acoustique (les déchets, les odeurs pestilentielles, et la culture du bruit). En dernière analyse, il échoit à l’homme de se débarrasser du poids des turpitudes matérielles pour redevenir léger, pur et permettre ainsi à l’âme de s’envoler vers les sphères supérieures.

Le poids du désordre et de la corruption peut l'engluer dans les rets de la matière préjudiciables au salut de son âme. Il s'ensuit que la portée de ce texte est intrinsèquement philosophique.

Au terme de notre étude, un constat s'impose: la portée de ce passage est philosophique. Son substrat et son ordonnance alchimiques attestent de la fonction symbolique des quatre éléments dans l'élévation graduelle de l'être vers un monde idéal. Sa portée procède d'un didactisme réel en ce sens qu'il y a de la part de l'auteur la volonté d'apporter au lecteur un enseignement, la démonstration d'une vérité essentielle: purifier l'être intérieur en péril dans un monde régi par le chaos et purifier, assainir "cathartiquement" ce monde en lui apportant un supplément d'âme. En cela, le poète invite à réfléchir sur la plénitude existentielle (et ses privilèges exclusifs) impossible à réaliser dans un monde corrompu physiquement et moralement. Par conséquent, dans les linéaments de ce texte est inscrite une tacite *captatio benevolentiae*, une apostrophe par le biais de laquelle le poète focalise notre attention sur la qualité de la vie. Dans la même veine, il interpelle notre conscience en nous exhortant à prendre une distance critique par rapport à la corruption du monde sous toutes ses formes. Même pour un lecteur du vingt-et-unième siècle ce texte est d'une grande actualité à bien des égards. Par exemple, de nos jours, les chercheurs des universités de Yale et de Princeton ont démontré que la pollution acoustique (certains bruits et certaines formes de musique) est nuisible à l'être parce qu'elle crée un grave déséquilibre et un traumatisme inter-organiques qui provoque certains types de cancer. N'est-ce pas là un écho lointain de la portée didactique du poème qui incite à gérer l'ordre, la pureté et la qualité de la vie? N'est-ce pas là précisément un aspect gnomique du poème qui est réactualisé sur des considérations émanant d'une base scientifique?

ŒUVRES CITÉES

- Austin, Lloyd. *L'univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique*. Paris: Mercure de France, 1956. Print.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Hachette, 1992. Print.
- Chardin, Teilhard de. *L'avenir de l'homme*. Paris: Nathan, 1989. Print.
- Greimas, Algirdas Julien. *La sémantique structurale: Recherche d'une méthode*. Paris: Larousse, 1987. Print.
- Normand, Henry. *Dictionnaire des symboles universels*. Paris: Gimel, 1995. Print.
- Moravie, Lavinius de. *Traité du ciel terrestre*. Paris: Charles Angot, 1672-78. Print.
- Patillon, Michel. *Précis d'analyse littéraire*. Paris: Nathan, 1977. Print.
- Platon. *La république*. Trans. Victor Cousin. Vol. 7. Paris: Rey et Gravier, 1834. Print.
- Pommier, Jean. *La mystique de Baudelaire*. Paris: PUF, 1997. Print.

Perspective as a Metaphysics of Knowledge and Power, and Literature as Its Other

Larry W. Riggs

Butler University

In working on the ideas and materials from which this article grew, I have begun to appreciate the connections between my study of the tensions and debates abounding in early modernity and my other and more recent research interest: transformative learning and critical thinking. As I research transformative learning and critical thinking, I am recognizing that perspective is, in at least two ways, a productive topic. First, as an example of the modern drive toward the calculated management of space, perspective is a technique we take for granted as valid and beneficial. Secondly, transformative learning and critical thinking require overcoming the assumption that there is always a single, optimally correct, *perspective* from which to consider any situation. Like the rest of us, students chronically mistake themselves for transcendent subjects. So, what I will say today looks forward to connecting my interests in the seventeenth century, in teaching the seventeenth century, and in fostering transformative learning and critical thinking in general.

In the ocularcentric culture that has dominated modernity, visual perspective is an implicit metaphysics of knowledge and power. The definitive gaze, both detached and dominant, seemingly constituted by unitary perspective, was explicitly linked to power by Giovanni Battista della Porta, in 1589: “One must watch the phenomena with the eyes of a lynx so that, when observation is complete, one can begin to manipulate them” (Quoted in Crary 36-7). As the modern scopic regime was taking form, then, in the midst of widespread and intensifying meditation on the implications of perspective and other optical technologies, della Porta said explicitly that the modern gaze is an aggressive, predatory gaze. David Spurr has linked perspective with the rhetoric of empire, pointing out that a trope central to modernity is a heroic figure’s commanding view over a territory to be conquered and mapped. According to Spurr, this trope is ubiquitous in early modern travel and conquest literature (15). Postmodernist sociologist Zygmunt Bauman says that the project of modernity has been to impose on the world a level of logic and lucidity that only maps can actually achieve (47). In an earlier article, I used the phrase “conquistador cognition” to evoke the epistemological and imperial ideal of penetrating and knowing completely the kind of abstract, uniform space that can be represented—indeed, constituted—by maps (56). Perspective is permitted by the

application of mathematical calculation to the representation of space. In order to be calculable, space must be conceived as uniform. There is no allowance for inconvenient irruptions of the irregular and unpredictable.

Another important early modern commentator on perspective is Roland Fréart, Sieur de Chambray. In 1662, Fréart associated perspective with right order, asserting that it is “l’art de voir les choses par la raison.” Here, he echoes Descartes’s contention that *res extensa*, physical space, is to be seen clearly and mastered by *res cogitans*, “pure” mind. Perspective seems to be vision without the distorting effect of the body. Descartes is appropriately regarded as the principal exponent of clarity as the defining quality of real knowledge and he recommended the substitution of mental “vision” for the less dependable physical faculty of sight. Descartes’s method depends on what Dalia Judovitz calls “mathematical schematism,” which is permitted to seem adequate only by excluding what is not calculable (64). The paradoxical, hypocritical, or delusional fusion of della Porta’s lynx and the rational, disinterested, uninvolved transcendent subject of Cartesian epistemology is at the heart of the long modern debate about vision, truth, and power.

From the proliferation of *témoins cachés* in seventeenth-century literature and drama, to Laura Mulvey’s seminal work on voyeurism, Linda Williams’ analysis of the pornographic gaze, and Paul Virilio’s study of the *logistics* of perception, the predatory eye of the lynx has been shown to stare through the impassive mask of the “objective” truth-seeker. What we moderns complacently call objectivity is a manifestation of Augustine’s *concupiscencia ocularum*. Evelyn Fox Keller, in “The Paradox of Scientific Subjectivity,” gives an excellent account of the relationship between the theory and the technique of visual perspective and the modern myth of objectivity (313-31). The literary works I will survey here make it clear that the Real is present in and before any deployment of putatively “rational” visual technique or technology.

Plans for sovereign self-fashioning and imperialistic world-making involve repression of others’ bodies and desires and, in an important sense, of the would-be sovereigns’ own desires, emotions, and bodies. Among others, Judovitz ties this conceptual or ideological transcendentalism to the development of perspective as a representational technique. This technique makes the vision of a subject, who is seemingly located outside the representation, the apparent source of that representation’s spatial organization (67). Given the identification of material nature and human emotion as female, such a subject is, by definition, male or masculine. Such subjectivity is threatened by femaleness. Woman is excluded and feared as an external threat. She and the femininity in men are also repressed and thus feared as an *internal* threat.

One of the most informative examples of using perspective to create an impression of stability and superior lucidity is Richelieu’s arrangement of his own *salle de théâtre* so as to make his own seat the *perspectiva legitima*, or perfect point of view. Timothy Murray has an excellent passage on *perspectiva legitima* (*Legitimation*, 133 ff). This

structural arrangement made the Cardinal the embodiment of an ideal order of vision, and therefore of a “legitimate,” appropriate power. The perspectival structure implied that Richelieu himself was both the source and the meaning of the spectacle. At the same time, his position was one of detachment. Like *deus absconditus*, the hidden god, the Cardinal controlled without being involved. Versailles, another and greater theatre of power, was a brilliantly conceived technology of surveillance and control, maximizing the visibility of its residents and displaying long, unobstructed vistas emphasizing calm power over and penetration of space and, according to Slavoj Žižek, constituting a denial of the Real (119). Versailles is intended to pass for a triumph of the conceptualized over the Real, but, in fact, it is a technology of power, and the exercise of power is always motivated. Also relevant here is Jean-Baptiste Colbert’s plan for a rational spatial integration of the French nation-state (Harvey 247). Colbert’s *vision* of centralized state power was dependent on the cold, abstract rationality of maps, as well as on the production and instrumental use of other forms of representation. The establishment, in 1666, of the French Academy of Sciences and the commissioning of Jean Dominique Cassini to produce a comprehensive map of France were key elements of Colbert’s strategy (Harvey 249).

I will attempt to show here that Žižek’s Real, which I understand to be difference, desire, motive, irregularity, and all else that belies the assumption of lucid vision and perfect control, is constantly reinstated in several seventeenth-century works. Bauman supports Žižek’s point about Modernity’s hostility to the Real, asserting that modernity has conducted a long war of attrition against contingency (Tester 136). The invention and increasing use of optical devices seemed to many to make vision more objective, thereby giving credibility to Descartes’s distinction between bodily sight and epistemological vision. However, the use of an optical device, just as much as the use of the eyes, is always motivated.

In Racine’s *Britannicus*, Néron first discovers the erotic pleasure of power when he, a hidden witness and manipulator, watches the helpless, half-dressed Junie being brought by force into his domain: “Excité d’un désir curieux,/ Cette nuit je l’ai vue arriver en ces lieux,/ Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,/ Qui brillait au travers des flambeaux et des armes. . . .” (1.2). This proto-Sadean vision of Junie, taken from his rival and surrounded by his armed troops, becomes for Néron a fetishized image of his power in the service of his desire. The Emperor has inherited this pleasure in being the hidden witness from his mother, Agrippine, who, in Act I, scene 1, has spoken of her own pleasure in being the unseen manipulator behind the imperial throne. Later in the play, Néron will enjoy a refined version of this voyeur’s delectation when he forces Junie to deny her love for Britannicus while Néron watches and listens. Della Porta’s lynx could hardly be better embodied than by Néron and his mother. *Curieux* is the perfect adjective to describe this scopic lust; it evokes the desire to know, detachment, surveillance, and aggression. As Martin Jay has it, modern epistemology released human curiosity from constraint, making it aggressively self-confident. Néron

and Agrippine literally represent the modern Sovereign Eye, which Jay and others associate with perspective. Néron's abusive effort to exercise absolute power over Junie gives rise to resistance on her part, and his failure here presages his ultimate fate.

Robert N. Watson has made a very useful point for my purpose. The identification of nature as female, along with the ambition to penetrate, control, and manipulate nature, makes woman and her supposed secrets the symbol of the ultimate Object of epistemological desire. In early modern literature and drama, the craving for unmediated knowledge in any form often expressed itself as a desire to penetrate the secret represented by woman. Junie is the object of a completely unrestrained *curiosité*. Her escape from Néron's desire and his power requires that she flee into the permanent invisibility provided by the temple of Vesta.

The ideal of seeing without being seen and controlling without being involved or entangled is common to both absolute monarchy and modern, scientific epistemology, and it is comically embodied by several of Molière's types. In *L'école des femmes*, Arnolphe is another example of the desire to know and control a woman. Arnolphe's *méthode* for creating the perfect, predictably faithful wife requires that he isolate his charge/victim/wife from the desiring gazes of all others and that he resort to espionage to enforce his power. The house where Arnolphe keeps Agnès, after having her reduced to near idiocy by a convent education, is intended to function as a panopticon, as a space completely penetrated and filled by his desire for control. Unfortunately for Arnolphe, the servants whom he has chosen as his domestic spies are both stupid and venal. This combination makes them, like all human beings, imperfect optical devices, and Arnolphe's panopticon is neither impenetrable to others nor transparent to him. From the beginning of the play, Arnolphe has believed it is possible for him to be a privileged spectator, an uninvolved witness of the marital disasters of others and the perfectly lucid, fully informed master of his own marital destiny. Pierre Force makes the critical point that, despite its illusory detachment, vision is a matter of exchange. Arnolphe cannot be just a spectator; he is entangled in the drama. Moreover, his method is an expression of his desire and it entails particular behavior on his part, and behavior always has consequences. Thanks to his method, Arnolphe winds up financing the play of whose jokes he is the butt.

In one especially delicious episode, Arnolphe imitates Néron, ordering Agnès to drive her *amoureux* away while he, Arnolphe, watches and listens. The stone that Agnès dutifully throws at Horace has a love note attached. Agnès, whose own desire has been awakened, thus uses the prescribed gesture to express that desire, demonstrating all at once her ability to deceive Arnolphe's vision and the facts that his isolating her has made her more vulnerable, that his method is self-defeating because it ignores or represses more than it can account for, and that power always engenders resistance. If Arnolphe's method for knowing and controlling a woman is analogous to Descartes's method for knowing and controlling nature, then both are failures for analogous reasons. The factor most sadly ignored by Arnolphe's method is his own desire. He

winds up admitting that he loves Agnès, but he never considers trying to be lovable. Moreover, Watson's point about nature and woman seems to be supported by the epithets Arnolphe hurls at Agnès: "animal", and "serpent," for example (5.4).

Speaking of woman and nature, Alceste, in *Le Misanthrope*, compares Célimène's alleged perfidy to "le déchaînement de toute la nature" (4.2) after he has read the letter given to him by Arsinoé. The latter has tempted Alceste to ignore the motives and ambiguities involved in any social communication by offering him a "pleine lumière" on Célimène. This offer comes after Alceste has said that he is interested only in evidence "qu'avec clarté l'on peut me faire voir" (3.5). Arsinoé will enable him to be, in effect, a hidden witness, a privileged viewer, thereby giving him knowledge of Célimène and power over her. Having read the letter—and text is often associated with the kind of comprehensive, definitive knowledge postulated by modern epistemology—Alceste acts as if he has penetrated a shameful secret and thus gained unquestionable, legitimate power over Célimène. What Alceste ignores here, and what Philinte and Eliante try to remind him of, is the necessity of interpretation: "Avez-vous, pour le croire, un juste fondement?" asks Eliante (4.2), and Philinte warns that "Une lettre peut bien tromper par l'apparence. . . ." (4.2). Interpretation, of course, requires empathy and interaction, and Alceste, like the other panopticians we have looked at, categorically rejects the ambiguity, restraint, and moderation that go along with accepting ambiguity and relativity. Perhaps most critically, he ignores the role his own motives play in his perception. "Je cherchais le malheur qu'ont rencontré mes yeux" (4.3) he admits, revealingly. Peggy Phelan has it that the widespread belief in the possibility of complete understanding has committed us, however unwittingly, to a conventional narrative of betrayal, disappointment, and rage (174). Alceste's reaction to the failure of his effort to know and control Célimène could not be described better. The certainty of negativity is better, from his point of view, than the precariousness of hope and exchange.

Perhaps the woman in seventeenth-century literature most relentlessly objectified by predatory gazes and most spied upon by hidden witnesses is the Princesse de Clèves. Interestingly, that novel also includes a jealous male character, who resorts to spying and chooses to believe the worst rather than interpret the report he receives from his spy. Madame de Lafayette prepares her readers to appreciate what will be the situation of her main character by framing it with a description of a Court dominated by the desire to penetrate others' secrets in order to gain power over them. Knowledge is power at the Court, and love is inseparable from ambition. The future Princesse arrives at Court having received an education from her mother that is most charitably described as paradoxical: she has been taught to distrust men and to love virtue, but her virtue is intended to make her an even more desirable object than her wealth and social status would have made her. She learns that it is disgraceful to be an example of a generalization about women and love, but her value as an exception is relevant only in the context of a society that pressures her toward being typical. She is, from the beginning, highly visible to people who want to manipulate her. Men watch and pursue

her. They compete for her favor. Because she is new at Court, everyone's *curiosité* is focused on her. The lynx is ever on the prowl around her. Madame de Lafayette's emphasis on the Real—on motives, lies, dissembling, and ambiguity—in her novel is as strong as that of any dramatist.

The erotic pleasure and the power of the hidden witness are explored thoroughly by Madame de Lafayette. She also echoes Racine by connecting this power and pleasure with triumph over a male rival as well as with a privileged, knowing view of a woman. The Prince de Nemours first takes symbolic, fetishistic possession of the Princesse by stealing a portrait of her that belongs to her husband. In that episode, there is an exchange and complicity between him and her, since she sees what he has done. Later, however, Nemours sees and hears the Princesse several times while she says and does things that she says and does *only* because she believes there is no witness. Nemours's desire for power over her drives him to pursue her into the privacy and, she believes, the invisibility that she has chosen as her escape from the predatory gaze of the courtiers.

The fact that the Princesse, after her definitive departure from the Court, spends one half of each year in a "maison religieuse" (395) is one of several reasons to link her with Agnès, whom Arnolphe threatens to send back to a convent, and with Junie, who flees to join the vestal virgins. To me, the most interesting of these reasons is that the grief that causes the death of Monsieur de Clèves is a result of his spying on his wife. In this, he resembles Arnolphe, for whom panoptical control is an obsession. Arnolphe speaks of recruiting spies all over the neighborhood. Monsieur de Clèves also reminds us of Alceste, who believes dubious evidence of Célimène's perfidy, evidence given to him by a kind of spy, and who thereby finds the unhappiness *he has sought*. Again, the themes I have tried to elucidate are combined: Monsieur de Clèves exemplifies desire for knowledge and power, specifically of and over a woman; the disastrousness of his belief that truth can be separated from the responsibility to interpret is exacerbated by his dependence on a spy; his intolerance of ambiguity causes him to rush to the negative conclusion; his acceptance as definitively true of an inevitably incomplete representation of his wife causes his death.

So, a number of seventeenth-century dramatic and literary works contribute to the debate over the emerging modern trend toward a more aggressive conception of knowledge as an instrument of power. In what Michel de Certeau has called the age of representation (*Heterologies* 180) and Phillip Sherrard terms the epoch of abstraction (49), the myths of rational vision and detached subjectivity are undermined by these works, which refuse to ignore the Real. Bauman's idea that literature often serves as the *other* of modernity, as ironic, irreverent counter-culture to the technological-scientific culture of modernity, the culture of passion for order, neat divisions, and taut discipline (Tester 18), certainly applies to the seventeenth-century works I have looked at here.

WORKS CITED

- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK: Polity Press, 2000. Print.
- Certeau, Michel de. *Heterologies: Discourse on the Other*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. Print.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990. Print.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995. Print.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1990. Print.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993. Print.
- Judovitz, Dalia. "Vision, Representation, and Technology in Descartes." *Levin* 63-86.
- Keller, Evelyn Fox. "The Paradox of Scientific Subjectivity." *Megill* 313-31.
- Lafayette, Madame de. *Romans et Nouvelles*. Paris: Garnier Frères, 1961. Print.
- Levin, David Michael, ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993. Print.
- Megill, Allan, ed. *Rethinking Objectivity*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1994. Print.
- Moliere, Jean Baptiste Poquelin. *Oeuvres Complètes*, Paris: Editions du Seuil and The Macmillan Company, 1962. Print.
- Murray, Timothy. *Theatrical Legitimation: Allegories of Genius in Seventeenth-Century England and France*. Oxford: Oxford University Press, 1987. Print.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993. Print.
- Riggs, Larry W. "From Columbus to Eco-tourism: The Conquistador as Cognitive Paradigm." *Rivista di letteratura moderna e comparate* 52.1 (1999). 55-69. Print.
- Sherrard, Philip. *Human Image: World Image, the Death and Resurrection of Sacred Cosmology*. Ipswich, England: Golgonooza Press, 1992. Print.
- Spurr, David. *The Rhetoric of Empire*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1993. Print.
- Tester, Keith. *The Social Thought of Zygmunt Bauman*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Print.
- Virilio, Paul. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Translated by Patrick Camiller. London: Verso, 1989. Print.
- Watson, Robert N. *Back to Nature: The Green and the Real in the Late Renaissance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006. Print.
- Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: University of California Press, 1989. Print.
- Zizek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London: Routledge, 1992. Print.

The Gendered Journey: Feminizing the Quest Motif in Chrétien de Troyes' *Yvain or Le chevalier au lion*

Karen J. Taylor
Morehead State University

The quest motif in Old French literature has typically been dominated by the male ethos of chivalry, and appears frequently in the highly masculinist genre of the epic. However, the important recent discovery of the text *Le roman de Silence*, in which the knight-hero turns out to be a woman in disguise, along with the rising popularity of both feminist and postmodern criticism in the field of medieval studies, have enabled scholars to consider such previously fixed motifs in a different light.

A brief glimpse at the canon of Medieval French literature reveals several prime candidates for quest motifs that have been gender-subverted, and therefore feminized in different ways: Nicolette's pastiche of conformities of sexual identity in *Aucassin et Nicolette*, Floire and Blancheflor's journey that merges their identities into one asexual or androgenous being; Gauvin's failed chivalric quest in *Le chevalier à la charrette*, which effectively locates his behavior in the "feminine" domain of the Eve/Ave dichotomy in medieval thought, and Laudine's quest in *Yvain* as a negative-space mirror of her absent husband's adventures. It is on this last quest that this study will concentrate, in order to show how a feminist reading of the quest motif can reveal deeper layers of the meaning of journeying, and highlight some of the ambiguities of sexual roles and identities in the French Middle Ages.

The modern re-writing and re-reading of earlier texts with a feminist twist is fast becoming a literary industry. Tracy Chevalier's *The Lady and the Unicorn*, Sena Jeter Naslund's *Abab's Wife* and Margaret Atwood's *The Penelopiad* are just three examples of what can be done with a mere sketch of a feminine character in the source text; literally, in Chevalier's case, as her novel is based on a text with no words: the tapestries of la Dame à la Licorne, currently displayed at the musée de Cluny in Paris. Atwood's book is a somewhat irreverent retelling of certain events of the *Odyssey* from the woman's point of view, and Naslund's book draws its eponymous character from this throwaway reference in Melville's *Moby Dick*: "that girl-wife I wedded past fifty, and sailed for Cape Horn the very next day" (qtd. in Naslund xviii-xix); Naslund chronicles in 666 pages the

life and adventures of this wife, Una Spencer, a strong and convincing women character who, somewhat like a literary Forrester Gump, finds her life entangled with the major social, political and religious movements of her century. Naslund's work especially raised several questions in my mind that I believe may equally be applied to female counterparts of the questing male in medieval romance: Did the wife only come into being on the day that she met or married her husband? What is the wife actually *doing* while her husband is off having his adventures? Does her life stop while he's gone? Can we find clues to her life embedded in the quest of her male counterpart? What is she seeking and how is her quest different from that of her husband?

This study proposes a preliminary examination of several of these questions in Chrétien de Troyes' *Yvain, ou Le chevalier au Lion*, the third of his *romans courtois*, which were probably composed in the latter half of the twelfth century. With their diverse representations of femininity that often cross the boundaries of social status and gender roles, Chrétien's works offer depictions of a multitude of female characters, ranging in depth from the most fully developed psychological portraits of the time, through quick character-sketches, to basic symbols. Yet even with such diverse representations at all these levels of feminine representation, Chrétien's writing is often reduced by a prototypical reading that belies his ability to create complex and convincing female characters.¹ Marie-Noëlle Lefay-Toury's study of the feminine characters in Chrétien's romances reveals a critical attitude that fits squarely into this camp of thought. For her, the ideal of womanhood is presented by Chrétien in his first romance, in the guise of Enide: "modèle de douceur, de bonté, de patience, qui réunit en elle toutes les qualités proprement féminines [...] entièrement soumise à son mari et qui n'agit qu'en fonction de lui" (193).

Conversely, the female protagonists who appear in Chrétien's subsequent romances are shown to attain an increasingly pronounced sense of self and a certain amount of liberty *vis-à-vis* the men in their lives and the society in which they live. This, Lefay-Toury considers to be not at all a positive attribute, but rather one on which Chrétien himself confers a decidedly negative signification. She claims:

Cette promotion de la femme dans le sens de la liberté et de l'affirmation de soi s'accompagne d'une dégradation morale profonde, comme si, en gagnant la liberté elle ne faisait qu'une conquête illusoire et perdait ce qui fait, aux yeux de Chrétien, son véritable prix. (193)

¹ More recently, Melanie Gibson, in her study of the carnivalesque as it applies to Arthurian women, affirms that Laudine is one of those female characters that "speak perversely, in carnival voices" (211).

Laudine de Landuc,² the principal female protagonist of *Le chevalier au lion*, offers us an example of such a liberated woman, which may explain in part why her character has long presented a special problem on both the textual and critical levels. Did Chrétien intend her to be viewed favorably or not? Is she a fully drawn character or does she merely fulfill a symbolic textual function?

On both levels, she has been less than favorably evaluated by critics, her character described variously as “imperious”, “fickle”, “vain”, and “proud” (Press 158-159; Adler 283), among other unflattering adjectives. Myrrah Lot-Borodine sees Laudine as a symbolic type that helps underpin the whole novel as “une sourde protestation contre la tyrannie féminine” (201). After viewing such negative press, a reader might be surprised at Chrétien’s opening portrait of Laudine:

...une des plus beles dames
 C'onques veïst riens terriene.
 De si tres bele crestiene
 ne fu onques plez ne parole.³ (1146-49)

Notwithstanding the standardized nature of this description, it is remarkable that at this early stage of her presentation, Chrétien takes pains to draw a parallel between her physical beauty and her moral worth as a Christian. In this context, we may further consider line 1148 to be a linguistic pun in which Chrétien introduces Laudine as his feminine alter-ego; in calling her “crestiene” he is endowing her with a secondary narrative voice as the stories of the two genders’ parallel quests unfold.

The events of this well-known work that catalyze the quest segment of the romance are easily summarized: Yvain, a knight of Arthur’s court, revenges the shame of a kinsman, Calogrenant, when he defeats Esclados the Red, the guardian of the Perilous Fountain, in armed combat. After an interlude during which Lunette, a maidservant, mediates between them, Yvain and Esclados’ widow, Laudine, marry. Yvain requests a year’s leave from his new bride in order to return to King Arthur’s court in response to an admonition by Gauvin, Arthur’s nephew, on the damaging effects of marriage on a knight’s prowess, an admonition with no little homosocial content:

Comant! seroiz vos or de çax,
 Ce disoit mes sire Gauvains,
 Qui por leur fames valent mains?

² Foerster’s edition of *Yvain* names her as “Laudine de Landuc/La dame qui fu fille au duc/Laudunet” (2151-2153). She is never specifically named in Roques’ edition, simply “la dame de Landuc.” For a full discussion on the naming of Laudine, see Foulet & Uitti, 293-302.

³ “One of the most beautiful ladies that any earthly creature ever saw. Word nor mention was never made of such a fair Christian dame” (Comfort 195).

[...]
 Repons le frain et le chevoistre,
 S'ironz tornoier moi et vos,
 Que l'en ne vos apiaut jalos.⁴ (2486-88; 2502-04)

Laudine grants this boon but threatens to withdraw her love as well as the protection afforded Yvain by her magic ring, should he overstay the term.

Laudine's absence from the text, both during this period when Yvain is tourneying, and during his quest for redemption after overstaying the term, has been seen by some critics as an indication of her lack of importance (Lefay-Toury 198; Spielman 253) and by others as an excuse for a free-for-all condemnation of her character.⁵ Others, while showing an awareness that one quest can often prefigure another, have stopped short of drawing comparisons between a narrated (male) and a textually silent (female) journey. Joseph Sullivan, for example, cogently explores how Calogrenant's failed quest "prepares the way for his cousin [Yvain's] subsequent success in the same adventure" (1). Such comparison is nonetheless located wholly within masculine narrative space and laden with salient and overt information for the reader. In the following analysis, I extend this concept of the prefiguring quest, by showing that although the narration of Yvain's journey privileges the voice and actions of the male character, Laudine's presence also pervades the quest in a more covert reflection of the adventures which befall her husband, hinting at her own quest to survive a year and a half of solitude, at the grief of losing a second husband on the heels of the first, and at her need for peace, protection and comprehension. As Yvain's quest has been studied exhaustively, this analysis will focus on how parallels to Laudine's situation are introduced, and how they facilitate an understanding of Laudine's character and situation, both by the reader and by Yvain.

After Yvain overstays his year's absence and Laudine's messenger arrives at court, she recounts before Arthur and all his knights how Yvain has betrayed his lady's trust. As Fredric Cheyette and Howell Chickering have pointed out (83), the insults the messenger levels at Yvain in this scene reflect the consequences that Laudine has suffered because of her husband's broken covenant:

le mancongier, le guileor,
 le desleal, le thricheor,
 qu'il l'a guile et deceüe;

⁴ "What? Will you be one of those" said my lord Gauvin to him [Yvain], "who degenerates after marriage? [...] Slip off the bridle and halter and come to the tournament with me, so that no one may say you are jealous" (Comfort 212).

⁵ A.R. Press, for example, muses "[I]s it simply to be assumed that he [Chrétien] had no interest whatsoever in presenting his heroine as a strongly and positively impressive, consistent and meaningful partner, worthy in all respects to partner his hero?" (159)

bien a sa guile aparceüe
 qu'il se feisoit verais amerres,
 s'estoit fos, souduianz et lerres.⁶ (lines 2721-26)

They offer the following commentary:

Yvain is a liar, a trickster, unfaithful, false, a thief, and a seducer (a word that denoted misdeeds far beyond the sexual, Satan being a seducer). These terms of invective point specifically to the injury he has done to Laudine's honor: by not keeping the agreement he has tricked and deceived her and thus diminished her good name. In an aristocratic world, no offense could be greater than this. (84)

The pathos of Laudine's abandonment is further underlined when the messenger describes how Laudine has spent her days and nights since Yvain's departure:

Ma dame en sa chambre poinz a
 Trestotz les jorz et toz les tans,
 Car qui ainme, il est en espans,
 Mes tote nuit conte et asome,
 N'onques ne puet panre boen some,
 Les jorz qui vienent et qui vont.⁷ (2756-2761)

Even though she is absent, Laudine's clear comprehension of the social and feudal importance of keeping one's word as well as her understanding of the responsibilities of love are revealed. She knows how Yvain's behavior should have been guided by the memory of her, the trust she placed in him, and the sacrifice of her own safety that she made by letting him leave. In Yvain's ensuing madness we may detect a stylistic parallel of Laudine's grief following the death of her husband, Esclados. Yvain, however, is self-indulgent in his grief. His concern is for himself, not for what he has caused Laudine to suffer in his absence: what is left undescribed, and in turn, often unconsidered, is Laudine's reaction upon realizing that her new husband had neglected to return.

Yvain's subsequent quest reveals itself as a series of adventures that provide him with a mirror in which to see, if he is able, how his failure to fulfill his promise to

⁶ "The liar, the deceiver/the unfaithful, the cheater/for he had beguiled and deceived her/she had clearly seen through his deception /for although he had pretended to be a true lover/he was a deceiver, and a thief (Translation Cheyette and Chickering 84).

⁷ "My lady has marked every day in her chamber, as the seasons passed; for when one is in love, one is ill at ease and cannot get any restful sleep, but all night long must needs count and reckon up the days as they come and go" (Comfort 216).

Laudine mirrors the unnarrated conditions of her solitary survival. Alfred Adler confirms that the quest's pervading message is the necessity of male comprehension of the female world, as for Yvain, "the impression of woman as an enchantress gives way to the emphasis upon her [...] state of need".

In the quest's first episode, Yvain recognizes the Dame de Noroison's need for a defender against Count Alier, a man who wishes to rob her of her property, honor and lands. She has no husband to serve as protector and the men of her household are too cowardly to afford her any security. However, despite the striking parallels, Yvain is not able to internalize the connection between this woman's situation and that of his own wife. He therefore continues his quest unenlightened as to one of the possible threats she has endured in his absence—the challenge to her property by a powerful and unscrupulous man. Yvain has, however, made *some* progress on the chivalric level by fighting in defense of a woman, rather than in the vainglorious pursuit of tournament victories, an aspect of the quest that has already been well documented critically.⁸

Yvain's next challenge occurs when, seeing a terrible battle in the forest between a lion and a serpent, the knight decides to intervene:

N'ala mie regardant mervoilee
 Mes sire Yvains cele;
 a lui mesmes se consoille
 Auquel d'aus dues il aidera;
 Lors dit qu'au lyon se tanra,
 Qu'a venimeus ne a felon
 Ne doit an feire se mal non,
 Et li sepanz est venimeus,
 Si li saut par la boche feus,
 Tant est de felenie plains.
 Por ce panes mes sire Yvains
 Qu'il occira premierement.⁹ (3348-59)

Although much critical time and energy have been spent analyzing the possible symbolic value of the lion, an examination of Yvain's actions is more pertinent to this study. Although initially unsure of which animal he should save, for perhaps the first

⁸ See especially Norris Lacy "Organic Structure." Saul Brody, however, cautions us against too much optimism regarding Yvain's personal development, pointing out that the romance "does not provide us with a single passage that shows us Yvain explicitly formulating 'the meaning of his experience or the insight gained from any encounter' (Goldin 2000)" (277).

⁹ "My lord Yvain did not gape at this strange spectacle, but took counsel with himself as to which of the two he should aid. Then he says that he will succour the lion, for a treacherous and venomous creature deserves to be harmed. Now the serpent is poisonous and fire bursts forth from its mouth—so full of wickedness is the creature. So my lord Yvain decides that he will kill the serpent first" (Comfort 223-24).

time, Yvain stops and thinks about an action that he is about to undertake. He makes this decision based on the inherent goodness of the two creatures, and thus decides that the lion is more worthy of his help. Here, Yvain recognizes the distinction between the right and wrong reasons to fight—a positive step towards understanding Laudine’s need for a protector. Additionally, this episode draws attention to the fact that the real mistake he made was a much earlier one, when he privileged Gauvin’s desires over Laudine’s needs in requesting a year’s leave. However, Yvain’s fear of the lion’s subsequent behaviour parallels his continuing inability to recognize the complexities of the female psyche:

Se li lïons après l’assaut,
La bataille pas ne li faut,
Mes que qu’il l’en aveigne après,
Eidier li voldra li adés.¹⁰ (3365-68)

Yvain’s trepidation that the lion will attack him is based on an *idée reçue* that lions are ferocious creatures unable to control their killer instincts, a simplistically polarized vision of what proves to be an inordinately complex animal. Adler states “A symbol of knightly *courtoisie*, the lion also displays occasionally uninhibited ferocity. We may [...] describe this paradoxical existence of gentleness with ferocity as an *amplificatio* of the paradoxes in the personality of Yvain himself” (297).

But this is only half the story. It is not only within the masculine self that such contradictions may co-exist. Logically, in order to extend this metaphor into its more global meaning, we cannot restrict its significance by gender. Like Laudine, the lion is possessed of a complex psychology, which may only be discerned fully by a constant and watchful companion.

A more striking comparison is illustrated by the quest’s next episode, which occurs back at the magical fountain. As Yvain swoons from grief on remembering Laudine, the lion believes that his lord is dead and attempts to commit suicide. This wish for death occasioned by a belief in Yvain’s abandonment thematically unites Laudine and the lion.¹¹ However, Yvain’s reaction in both cases is most disappointing: he doesn’t pay any attention to the suffering of ‘death.’ He enters into another state of temporary madness, and in the wake of the lion’s attempted suicide, he falls into a long lament, selfishly expounding upon his own sadness and despair. The lion and Laudine both suffer silently: the lion because he is a dumb beast, Laudine because her voice is absent from the text.

¹⁰ “If the lion attacks him next he too shall have all the fight he wishes, but whatever may happen afterwards, he makes up his mind to help him now” (Comfort 223-24).

¹¹ At the denunciation scene, Laudine’s messenger tells Yvain that he has killed his mistress through neglect.

Marc Glasser posits an interpretation of the lion that points to a further subtext. He states: “The lion is used by Chrétien as a symbol of fidelity and caring sympathy. Its unshakably selfless behaviour, loyalty, and refusal to be separated from Yvain contrast with Yvain’s hasty departure from Laudine and his selfish failure to abide by his oath” (493). The lion’s behavior parallels that of the exemplary courtly lover who is obedient and protective. Staying by Yvain’s side provides the lion with many opportunities to protect him. The lion thus mirrors how Laudine has behaved in an exemplary “masculine” way, giving Yvain her protection and bowing to his whims without complaining or dwelling upon her own sacrifice.

Yvain shortly realizes that he is not alone at the fountain. A damsel who turns out to be none other than Lunette, Laudine’s maidservant, is imprisoned there. She tells the incognito Yvain that she has been accused of treachery by a jealous seneschal in Laudine’s household because she counseled her mistress to marry a man who had abandoned her. Before noon the next day, Lunette must find a defender, or she will be put to death.¹² Yvain reveals his identity and vows to return the next day to fight as her champion. In the interim he and the lion seek lodging and are welcomed. But their host sorrowfully relates how, the very next day, an evil giant called Harpin de la Montagne intends to take his daughter and allow his male servants to rape her. The daughter is revealed to be Gauvain’s niece. Yvain pledges his aid, provided the giant arrives in time for him to be back at the fountain at midday to defend Lunette. Harpin duly arrives to carry out his threat but is thwarted and killed by Yvain and the lion, who then race off, arriving in the nick of time, as Lunette is about to be burned at the stake. They vanquish the seneschal and his two brothers.

In as much as these episodes function as learning experiences on the road to the discovery of self and the other, we can see in their tensely interlaced structure a recreation of the dilemma in which Yvain previously made the wrong choice. Norris Lacy identifies this process as an important part of Chrétien’s artistic style:

Chrétien incorporates into his narrative certain episodes which seem to have only a general relation to the situation or theme, but which are in fact analogues or recollections of it. Thus, while these incidents advance the narrative, they also reflect or restate the theme of the work and organize the romance into a unified whole. (“Thematic Analogues” 267-68)

In the above episodes, although Yvain is again made to choose between Laudine’s interests and Gauvain’s (in his defense of their respective household members), he is

¹² A complex interlace of plot is taking place here: Gauvain had pledged to be Lunette’s protector, but he is on a quest to find the abducted Queen Guinevere, a story related in another of Chrétien’s romances, *Le chevalier à la charrette*. See Kreuger for an excellent discussion of the possible order of composition of the romances.

not in a parabolic situation like he was with the Dame de Noroison, where he learned an abstract lesson about chivalry. Rather, these two cases show the extreme vulnerability of Laudine's actual situation. When Yvain worries about having enough time to save Lunette, the audience is made to realize the kind of difference the passing of even a few minutes can make to the life of a woman in danger, which in turn suggests the numerous dangers that Laudine must have faced alone during Yvain's absence of more than a year. The physical proximity of Harpin de la Montagne's lair to Laudine's fountain indicates that there are external threats to Laudine's safety. Large, ugly creatures are planning dangerous acts of sexual abuse practically in Laudine's back yard. The insidious attack planned by the jealous seneschal shows Laudine's powerless to thwart a domestic rebellion without a lord to impose discipline and reason upon her subjects.

Following Yvain's victory over the seneschal, Laudine, ignorant of his true identity, invites him to stay until he and the lion have recovered, but he refuses, stating obliquely the reasons for his continued quest:

...Dame, ce n'iert hui
 que je remaigne en cest point
 tant que ma dame me pardoint
 son mautalant et son corroz.
 Lors finera mes travauxz toz.¹³ (4582-86)

Laudine replies with a generous amount of feminine intuition:

Certes... ce me poise,
 ne tieng mie pour tres cortoise
 la dame qui mal cuer vous porte.
 Ne deüst pas veher sa porte
 a chevalier de vostre prix
 se trop n'eüst vers li mespris.¹⁴

Laudine's choice of words indicates that she has learned a hard lesson: things are not always what they seem. From the appearance of the situation, she is inclined to be sympathetic towards the knight who is seeking his lady's forgiveness, but she is acutely aware that she, like the reader, has not heard both sides of the story. Perhaps this is Laudine's warning to her readers not to judge too quickly with only half the facts, but to

¹³ "Lady, I shall not now tarry here until my lady removes from me her displeasure and anger: then the end of all my labours will come" (Comfort 240).

¹⁴ "Indeed...that grieves me. I think the lady cannot be very courteous who cherishes ill will against you. She ought not to close her door against so valorous a knight as you, unless he had done her some great wrong" (Comfort 240).

delve deeper into the subtext of this silence if they wish to discover the woman's story as well.

Yvain's penultimate adventure, during which he must fight two black devils at the Château de Pesme Aventure in order to secure the release of three hundred malnourished *tisseuses*, portrays the Lord of the town as a man who, like Yvain, has sacrificed the well-being of women to secure his own pleasure. The sheer number of suffering women is illustrative of Laudine's situation for it reveals the state of need into which a woman may be cast through her husband's neglect and lack of resolve.

The final combat at the court of King Arthur, which pits Gauvain and Yvain against each other as the respective champions of the older and younger daughters of the Noire Espine, is prefigured by an intertextual device used by Chrétien that suggests that women are also actually *doing* something while the men are off questing. As the younger sister's envoy searches for Yvain, she retraces the adventures he has performed, and her experiences correspond to aspects of Laudine's suffering: the multiple references to woods, rain, solitude and fear that characterize the female envoy's quest recall that Laudine is alone, facing the danger of someone again unleashing the destructive storm that could decimate her forest and lands.

This last quest episode also ties up some of the semantic threads in the story: the battle serves in part as a lesson on the dangers of dissimulation, linguistic and otherwise¹⁵: Yvain, who has harmed Laudine through his linguistic trickery, now receives grievous physical wounds because both he and Gauvain are fighting incognito. Laudine's lasting wounds caused by Yvain's broken promise are reemphasized when Yvain makes his final return to the fountain. Although he demonstrates a final level of comprehension that will necessitate the re-introduction of Laudine into the text, she is still laboring under a miscomprehension born of the lack of communication between her and her spouse, as she says bitterly to Lunette:

Se Damedex me saut!
bien m'as or au hoquerel prise!
Celui qui ne m'anme ne prise
me feras amer mau gré mien.¹⁶ (6750-53)

Having never received any indications to the contrary, Laudine believes Yvain's love to have been a dissimulation, and their reunion to be a shallow and bitter trick. Only when Yvain admits that he too has greatly suffered from their separation, assures

¹⁵ Gibson asserts that this is a romance that "places the ability to manipulate language above the ability to fight well" (211).

¹⁶ "God save me! You have caught me neatly in a trap! You will make me love, in spite of myself, a man who neither loves nor esteems me" (Comfort 268).

Laudine that he acknowledges his guilt, and swears never to wrong her again, is a resolution possible.¹⁷

Yvain's quest following his rejection by Laudine, which takes him to Broceliand, the forest of self, is a quest for comprehension and knowledge essential to the ultimate integration of masculinity and femininity necessary to the courtly world order. As Chrétien provides his male protagonist with obvious clues to his nature and character, he also offers for interpretation the more subtle clues offered by the female protagonists, both present and absent, around whom the adventures of the quest are centered. Far from indicating her lack of importance or her heinous character, Laudine's absence increasingly influences the text as analogies between fault and expiation begin to revolve less around generic and metaphorical situations and characters, to become more and more literal, gradually re-encompassing the central characters and nature of the plot's initial dilemma.

In *Le chevalier au lion*, the portrait of Laudine contains the multiple facets of a complex psychology, rendering her character perhaps more developed than that of her male counterpart. Edda Spielmann feels that Laudine's portrait conforms closely to that of other French literary heroines such as Phèdre, the Marquise de Merteuil and the Duchess of Sanseverina, "known for their lucidity and passion and for their realism in evaluating the world in which they live" (253). We might well add Naslund's character, the eponymous Ahab's Wife, to the list, for Una's quest, prefigured by and interwoven with her husband's, serves partly to rehabilitate Ahab in the eyes of readers who have long considered his obsession with the whale to be a fatal character flaw. However, Una's very first line, "Captain Ahab was neither my first husband nor my last" (Naslund 1), indicates that she has moved on and lived a life outside of the information-laden (and futile) quest of her absent husband. Similarly, although Laudine's quest is undoubtedly the catalyst for the social rehabilitation of Yvain, we are left with a feeling that he is an episode in her life rather than her whole life. For Laudine may discover when looking back on her life that her current husband was not the center of her existence or identity, chevaliers and captains of whaling ships being, as they are, engaged in somewhat perilous professions. There may be more adventures, more quests, and if her story is written, it could, like Naslund's novel, reflect the universality and complexity of feminine experience unclipped and unconstrained by the masculine: a journey, ungendered.

¹⁷ See Cheyette and Chickering for a close study of line 6789 ("or a mes sire Yvains sa pes"), which many critics and translators have found to be ambiguous and unsatisfying.

WORKS CITED

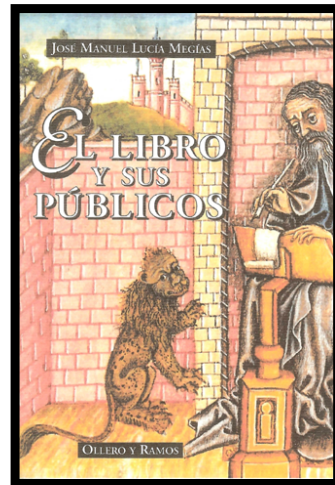
- Adler, Alfred. "Sovereignty in Chrétien's *Yvain*." *PMLA* (1947): 281-305. Print.
- Atwood, Margaret. *The Penelopiad*. Edinburgh: Canongate, 2005. Print.
- Brody, Saul N. "Reflections of Yvain's Inner Life" *Romance Philology* 54.2 (Spring 2001): 277-298. Print.
- Chevalier, Tracy. *The Lady and the Unicorn*. New York: Dutton, 2003. Print.
- Cheyette, Fredric L. and Howell Chickering. "Love, Anger and Peace: Social Practice and Poetic Play in the Ending of *Yvain*." *Speculum: A Journal of Medieval Studies* 80.1 (Jan, 2005) 75-117. Print.
- Chrétien de Troyes. *Le chevalier au lion (Yvain)*. Ed. Mario Roques. Paris: Champion, 1960. Vol. 4 of *Les romans de Chrétien de Troyes*. Print.
- Comfort, William Wistar, trans. *Arthurian Romances by Chrétien de Troyes*. London, Toronto: Dent, 1913. Print.
- Gibson, Melanie McGarrahan. "Lyonet, Lunette, and Laudine: Carnavalesque Arthurian Women." *On Arthurian Women: Essays in Memory of Maureen Fries*. 213-227. Dallas, TX: Scriptorium, 2001. Print.
- Glasser, Marc. "Marriage and the Use of Force in *Yvain*." *Romania* 108.4 (1987): 484-502. Print.
- Kreuger, Roberta. "Reading the Yvain/Charrette" *Forum for Modern Language Studies* 29 (1983): 172-87. Print.
- Lacy, Norris. "Organic Structure of Yvain's Expiation." *Romanic Review* 61 (1970): 198-202. Print.
- . "Thematic Analogues in *Erec*." *L'esprit créateur* 9 (1969): 267-74. Print.
- Lefay-Toury, Marie-Noëlle. "Roman breton et mythes courtois." *Cahiers de civilisation médiévale* 15 (1972): 193-204. Print.
- Lot-Borodine, Myrrah. *La femme et l'amour au XIIIe siècle d'après les romans de Chrétien de Troyes*. Geneva: Slatkine, 1967. Print.
- Naslund, Sena Jeter. *Abab's Wife*. New York, Harper Perennial, 2000. Print.
- Press, A.R. "Chrétien de Troyes' Laudine: une belle dame sans merci?" *Forum for Modern Language Studies* (1983): 158-171. Print.
- Spielman, Edda. "Chrétien's and Hartman's Treatment of the Conquest of Laudine." *Comparative Literature* 18 (1966): 242-65. Print.
- Sullivan, Joseph M. "Kalogreant/Calogrenant, Space, and Communication in Hartmann's *Iwein* and Chrétien's *Yvain*." *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 42.1 (2006): 1-14. Print.

Book reviews

Lucía Megías, José Manuel. *El libro y sus públicos*. Madrid: Ollero y Ramos, 2008. 262 págs. ISBN: 978-84-7895-229-8.

Reviewed by
Antonio Cortijo Ocaña
University of California, Santa Barbara

José Manuel Lucía Megías nos ofrece no sólo un libro que invita a la reflexión sino uno que resume un quehacer crítico que le ha llevado, aunque por vericuetos diferentes, a un camino sin duda coherente en la andadura. En trabajos sobre traducción, en análisis y edición del *Zifar*, en sus aventuras con los libros caballerescos medievales o del Renacimiento, así como con el *Quijote*, y en su peregrinaje por varias bibliotecas de Europa y América, entre otros avatares, siempre se ha preocupado por la crítica del y al texto, de su soporte en MS o impreso a su contextualización cultural y elaboración editorial. Lo que nos presenta en este libro (colección de artículos anteriores, más novedades y reelaboraciones) es un programa de trabajo y de comprensión del fenómeno literario y del quehacer del crítico. Lo hace en especial rompiendo una lanza por su método y disciplina (que ya arrancara desde sus estudios alcaíños en el programa de ‘Edición e Interpretación de Textos’) y habiéndoselas con los *gigantes* de quienes han entonado la muerte (alegre para ellos, aunque proclamada antes de tiempo) de una disciplina como la de la crítica textual. Y lo hace sin encono, sin ira y sin el despropósito de quien rechaza la objeción, aunque –eso sí– con firmeza.



En el primer capítulo, “Entre la crítica del texto y la lectura coetánea: las dos caras de la cultura del manuscrito,” defiende los presupuestos del neolachmannismo: “...la transmisión, en donde se presta especial atención a la capacidad de enmienda y modificación; y las herramientas con el que el editor cuenta para hacer uso de su ‘iudicium’ más allá del *stemma codicum*” (17). También aboga (siguiendo a Contini) por la edición crítica como una “hipótesis de trabajo”, “un medio para permitir una comprensión global de los textos” (20):

Desde esta perspectiva, el fantasma de la reconstrucción, el pánico a ‘tocar’, a ‘restaurar’ los testimonios conservados, ese valor peyorativo que se le otorga a la enmienda del editor, no debe prejugarse opuesto a la ciencia. (20)

Asimismo defiende y explica los conceptos de “collatio externa” de Germán Orduna y “texto subyacente”. La primera permite observar datos de cómo se han modificado los textos y “transformado a lo largo de su transmisión” (30) y el segundo incide sobre las fuentes, “el análisis de la capacidad de asimilación de la cultura medieval para ir construyendo a través de la ‘enmienda’ y de los textos previos nuevos modos de comprensión” (30), situando crítica textual y lectura (teoría de la lectura coetánea) como las dos caras “de la cultura manuscrita en la Edad Media” (35). Su acercamiento metódico, por último, revisa en dicho capítulo los conceptos “de la idea al texto,” “del texto al códice” y “del códice a la obra,” que forman un programa comprensivo y abarcador de los elementos que deben entrar a formar parte del análisis crítico (texto, soporte material, obra, *marginalia*, ideología, contextos de producción y recepción, lectura, etc., etc.).

El apasionante segundo capítulo, “El *Libro del cavallero Zifar* ante el espejo de sus miniaturas: la *jerarquía iconográfica* del MS. ESP. 36 de la Bibliothèque Nationale de France” parte del presupuesto de que las miniaturas no son sólo una imagen, sino una “conversación con el texto” (44) que reflejan un sueño, un ideal, la “plasmación en gestos de una ideología, de un pensamiento, de una lectura” (*ibid.*). Para ello el autor usa de tres conceptos que quedan explicitados en el capítulo, los de *jerarquía iconográfica*, *vínculo iconográfico* y *lenguaje iconográfico*, todo ello para explicar cómo la ingente (y altamente inusual para el mundo ibérico medieval) cantidad de imágenes de este manuscrito (copia de fines del siglo XV), realizado posiblemente con el patrocinio de Enrique IV, sirve para resumir los gustos ideológicos que rigen la nueva corte y época:

La caballería que intuye su futuro antes en el consejo que en la aventura bélica; antes en los salones que en las huestes; antes en el arte de la embajada y de la escritura que en el de la espada y el escudo. (77)

“Imágenes del *Tristán de Leonís* castellano: las miniaturas del códice medieval (BNM: MS. 22.644)” aprovecha las nociones de *jerarquía*, *vínculo* y *lenguaje iconográfico* para –de nuevo en el caso de un MS con abundantes miniaturas, treinta en total– llegar a un mejor conocimiento del texto y de cómo fue leído e interpretado, de cómo los textos

fueron creando un imaginario que va más allá de la realidad, ya que está impregnado de unas claves ideológicas que constituyen, en

última instancia, el objeto de estudio que da sentido a la *Teoría de la lectura coetánea*, al acercamiento científico a la *variance* de que gozaron los textos medievales a lo largo del tiempo. (114)

“Las dos caras de un héroe: las *Crónicas* del Cid en la imprenta hispánica” ofrece un minucioso análisis de las ediciones de la *Crónica popular del Cid* (14) y la *Crónica particular del Cid* (3). Asimismo se aborda el estudio de los centros editoriales desde donde se lanzaron (Sevilla [cuya proliferación se explica por el éxito que este texto (con otros de caballerías y ficción) tuvo en el mercado americano] y Burgos en su mayor parte), para concluir que “un libro no por ser reeditado en numerosas ocasiones debe ser considerado un libro que ha gozado de una mayor distribución geográfica que otro que haya tenido un número menor de ediciones” (150). Así se demuestra con los dos casos estudiados, pues algunas de las ediciones sevillanas de la primera obra se distribuyeron casi totalmente en tierras americanas, “mientras que desde Burgos la *Crónica particular del Cid* se convirtió en un libro que gozó de una gran difusión como la aventura comercial que desde Medina del Campo llevaron a cabo varios libreros muestra de un modo más elocuente”. (150)

“La biblioteca en la *Teoría de la lectura coetánea*: los libros de caballerías del conde de Gondomar” estudia la biblioteca de don Diego Sarmiento de Acuña como “reflejo de una visión del mundo”, de su colector y sus lectores. Las bibliotecas, dice el autor, se convierten en el siglo XVI en un espacio físico del enciclopedismo y ansia de reunión de saber, donde se da sentido nuevo a materias antiguas:

...compilaciones que ofrecen una peculiar forma de entender el mundo, un particular horizonte de expectativas, en donde la teoría de la recepción está ofreciendo sus mejores resultados. (150)

Lucía Megías analiza en este capítulo la biblioteca como *espejo del mundo*, ya sea *espejo profesional* (embajador, historiador, etc.), ya como *espejo señorial* (“clara manifestación de la posición social de su poseedor”, 159), con un análisis muy acertado de la relación entre disposición física de los libros y distribución en el espacio y su determinada recepción.

“Una nueva página en la recepción de los libros de caballerías: las anotaciones marginales” nos acerca al apasionante mundo de las *marginalia* en obras caballerescas, distintas de las que pueblan obras de contenidos diferentes (humanistas, traducciones, enciclopedias, etc.). La limitación que dicho estudio impone queda anunciada de antemano, ya que debemos tener en cuenta su carácter parcial en ocasiones, el hecho de que sean anónimas en su mayor parte y su carácter personal. En función de ello el autor propone una tipología que nace de “nuestra experiencia personal” de lector:

1. Anotaciones instrumentales, ya sea no textuales (*probaciones calami*, firmas, dibujos ajenos al texto), ya sea textuales (nombre, parientes, amigos, cuentas económicas, poemas varios [que tienen que ver con el texto del códice donde se copia o no]).
2. Anotaciones que ayudan en la lectura, ya sobre dificultades lingüísticas y textuales (corrección de erratas tipográficas y textuales, actualización lingüística, etc.).
3. Anotaciones que informan de determinadas lecturas, “que nos sitúan cara a cara con la comprensión del texto en un momento determinado: texto que se va a contextualizar, texto que se va a glosar, texto que se va a utilizar como pre-texto para nuevas escrituras”. (217)

No podemos dar cuenta cabal de lo mucho (y bueno) que se recoge en este libro. La profusión abrumadora de imágenes, datos, ejemplos y muestras hace que las opiniones y precisiones de Lucía Megías no se ofrezcan nunca a humo de pajas. En sus páginas se quiere mostrar el universo en que se encuentran como en todo unitario *texto* y *testimonio* y por sus páginas se busca un acercamiento a los contextos de producción literarios de los libros caballerescos durante más de 400 años, contextos que “permiten identificar los discursos ideológicos que están en la base del proceso de construcción literaria, y que irá configurando un determinado espacio textual, que será el que marcará las líneas básicas de la lectura coetánea” (13). Y por encima de la inclusión de su *labor* en un contexto teórico de comprensión (cosa que también es este libro), *El libro y sus públicos* es muestra de un quehacer (enamorado) de crítico (textual) a lo largo de muchas, muchas horas de lectura y reflexión sobre los procesos de lectura y reflexión involucrados en un género literario: el caballeresco.

Caballé, Anna and Israel Rolón-Barada. *Carmen Laforet: Una mujer en fuga*. Barcelona: RBA, 2010. 515 pp. ISBN: 978-84-9867-767-6.

Reviewed by
Lisa Nalbone
University of Central Florida

This cogently written biography of acclaimed writer Carmen Laforet endeavors to uncover the myriad details heretofore undisclosed about the writer's life, relying on the undercurrent of her tendency toward evasiveness that appears to have permeated her existence, stemming from her childhood. However, in the process of collating numerous fragments, the biographers have accomplished much more. They unravel the different compartments of Laforet's life and then intertwine them to craft this life story that unfolds in tandem with creative process of the author of *Nada* (1945).

Anna Caballé and Israel Rolón-Barada's study, which garnered the Premio Gaziol 2009 for biographies and memoirs, begins with a prologue followed by 23 chapters dedicated to distinct stages of Laforet's life as well as her unique literary career and concludes with an epilogue. In order to reconstruct their subject's past, they rely on an enormous amount of private correspondence—both to and from Laforet, combined with letters exchanged between writers and other distinguished individuals—as well as multiple archival collections, personal anecdotes and extremely relevant interviews with family members, close friends and colleagues, the fruit of research that has spanned about a decade and acquaints the reader with multi-faceted layers that identify a side of Laforet different than the one the literary canon has assigned to her.

While the early chapters explain factors that contributed to molding the literary personality that forever seemed to evade the spotlight and dissuade her critics from the tendency to connect personal experiences with the fictitious creation, the ensuing chapters uncover elements that paved the journey through adult life: writing, family and travel. For instance, the years of upbringing in Las Palmas, Gran Canaria before her move to Barcelona and then to Madrid, were crucial moments in her transfer of personal experiences to the realm of fiction, most notably the lack of maternal guidance and nurturing upon the death of the mother when Carmen was about 13 years old. As the biographers show, this would have a profound impact on the novelist's creative process and would motivate her as an adult to seek the friendship of older and powerful women, for example Elena Fortún, Lili Álvarez and Carmen Conde. Further, readers will take note of Laforet as an accomplished journalist who tackles, among others, the very controversial subject of feminism with unflinching candor. She outlines a facet of

her approaches to writing as follows: “No pretendo en estos artículos que voy a comenzar sobre cualquier tema, realizar el milagro. Se irá realizando poco a poco” (323).

One chapter readers will find particularly compelling, “Escribiendo *Nada*,” outlines the convergence of personal circumstances, biographical similarities and explanations behind the creation or existence of certain characters in this watershed novel forever known as the first recipient of the prestigious Premio Nadal. These early chapters also hold interest for their value in recreating the trying times associated with the Spanish Civil War and postwar period, to which many readers could relate, and, more so, they reveal the creative process behind the novel, ending speculation regarding the timeframe that the novel was written, even though by doing so, it comes to light that the author herself was not forthcoming in interviews about this fact.

The biographers explain and document Laforet’s efforts in writing her subsequent novels, a feat accomplished in spite of the skepticism that they would not see publication and amidst the family responsibilities of a wife and mother of five young children. It is during the decisive period of the 1950s that the essence of Laforet’s writing comes more clearly into focus with the publication of *La isla y los demonios* (1952), *La mujer nueva* (1955) and the collection of the four novelettes titled *La llamada* (1954), as she juggles multiple responsibilities that her profession and her family demand, compounded by a certain degree of marginalization by contemporary intellectuals during the next decade.

Following the period that saw the publication of *La insolación* (1963) and *Paralelo 35* (1967), her first trip to the United States had a profound impact on Laforet, who met a fellow writer—indeed an admirer—with whom she would remain friends for decades to come: Ramón J. Sender. The nuances of their relationship have recently come to light through the critically significant epistolary book between these two writers edited by Rolón-Barada titled *Puedo contar contigo* (2003). Caballé and Rolón-Barada recount the next stages of their subject that include the separation from her husband and her subsequent meanderings throughout Spain and Italy. The details surrounding the decades between the time *Al volver la esquina* (the second installment of the trilogy begun with *La insolación*) was written, and re-written, then finally published in 2004 are explained, as are the circumstances regarding the regrettably lost or destroyed copy of *Jaque mate* (the last novel of her elusive trilogy). The biography’s final chapter and epilogue recount the author’s trips, thanks in large part to esteemed professor and critic Roberta Johnson, to various universities in the United States during the 1980s, places she both willingly and reluctantly visited, as well as tracing the steps of Laforet’s final years.

Readers will be intrigued by the authors’ substantiation that, although Laforet’s apparent inner demons prevented a more robust literary corpus from being published—the factors that lead to the multilayered *fuga* referenced in the title—she remained steadfast in recognizing her creative processes and capabilities. The utmost precision with which she constantly rewrote, revised, and oftentimes would throw away only to

start anew characterize a vocation that at its best drew from personal experiences, which entered the fictional reality that populates the pages of her extraordinary literary production.

This book, already in its second edition, will interest scholars and students with a desire to understand the nuances of Carmen Laforet's life that influenced her writing and public persona. Its thoroughness and exhaustive nature notably expands previous biographical accounts and opens the door to continued studies on this paramount author of Spain's twentieth century.

Pavón Márquez, Saray. *Gricisitudes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2009. 52 pp. ISBN: 84937578-1-6.

Reviewed by
María Paz Moreno
University of Cincinnati

Gricisitudes es el primer poemario publicado de esta autora nacida en Sevilla en 1984. No es, sin embargo, su debut como poeta, ya que se trata de una autora con amplia experiencia en los ámbitos poético y artístico. Los poemas de Saray Pavón navegan con comodidad las aguas del universo virtual, pudiéndose encontrar en Youtube y en la página web de la propia autora (<http://www.saraypavon.com>).

En este sentido, publicar sus poemas en papel parece más una concesión a la tradición que un vehículo para darse a conocer. Este librito, publicado por el Ayuntamiento de Sevilla bajo la colección “Cuadernos caníbales”, contiene un total de 38 poemas y está dividido en tres secciones. Página tras página, *Gricisitudes* refleja el espíritu irreverente y poco convencional de su autora. Saray Pavón es un valioso ejemplo de cómo los poetas más jóvenes integran sin complejos tecnología y poesía, quizás porque conciben su trabajo creativo como una disciplina que engloba distintas prácticas estéticas. Y es que la poesía española más reciente, de la que Saray Pavón es un excelente ejemplo, no sólo se lee sobre el papel, sino que se puede acceder a ella desde las múltiples avenidas que nos proporcionan las nuevas tecnologías. Por ello, no es sorprendente que los poemas de esta sevillana reflejen esta nueva realidad de relaciones personales construidas a través de emails y mensajes de texto, que perfila un nuevo modo de encontrarse y desencontrarse. Estos desencuentros y la incomunicación resultante son el alimento poético de *Gricisitudes*. Sirva como ejemplo el poema “Des-tiempos y contratiempos”: “A las 19:30 en la Alameda. / Aún son las 13:22./ El tiempo avanza despacio./ Las 14:01, mando e-mail/ con cambio de planes:/ a las 20:00 en el Prado./ La batería del móvil pierde/ rayas frenéticamente/ aunque quiera silencio.” (47)

La poesía de este libro es eminentemente urbana, basada en la experiencia cotidiana de su autora. En la primera sección del poemario encontramos textos que hablan sobre la muerte y la pérdida de seres queridos, como en el caso de “Así de puta es la muerte”, donde leemos: “Ahora empezarán a repartir sus bienes. Fulanita / se quedará sus pendientes, Menganita sus zapatos / más nuevos (los gastados acabarán en la basura)” (15). En las otras secciones abundan los poemas acerca de la soledad y el desamor, así como sobre el proceso de la creación poética. Entre los textos de corte experimental y metapoético encontramos “Pariré mis versos”, “Ahorcando” y “Hoy te escupo mis versos a la cara”; en este último, por ejemplo, el desengaño amoroso se

combina con la reflexión sobre la propia escritura: “Hoy te escupo los versos a la cara. / La boca que besaste ya no existe. / Todo tiene incorregible tiempo / y espacio en mi cuaderno” (32).

El lenguaje de estos versos es siempre coloquial, como si la poeta no quisiera tomarse a sí misma demasiado en serio. La voz poética es conversacional y sombría, en consonancia con el título de poemario (el juego de palabras que combina “vicisitudes” y “gris” constituye una elocuente descripción del estado de ánimo que alimenta todo el libro). Sin embargo, el tono es contenido y no cae en clichés ni lugares comunes. Por el contrario, la poeta nos sorprende a menudo con imágenes poéticas inesperadas. La vida diaria y sus sinsabores son la materia poética de estos textos, que no buscan la perfección formal ni el placer estético, sino que se inscribirían dentro de una poesía de corte realista e incluso social, aunque siempre desde el intimismo de la experiencia individual de la poeta.

Hay en algunos de estos poemas una desgarrada franqueza que hiere a quien se acerca a ellos. La amargura ante la muerte de seres queridos se expresa sin tapujos: “Murió de golpe, después de frecuentar / burdeles, bares y tribunales;” (13). “Se me echaron encima las pastillas / de la anemia, las horas de flaqueza, / tu voz, la cama de todos los días / y los papeles blancos de la mesa” (11). Pero quizá los poemas más interesantes, y también donde la voz de esta joven poeta parece moverse con mayor soltura, son aquellos en los que se advierte la alienación de la voz poética frente al entorno. La paradoja de la soledad en medio de la multitud se actualiza aquí con la imagen de la poeta frente al televisor, recurriendo al placer solitario como intento de superación del hastío vital: “200 y pico canales y ninguno interesante. / Los ascensores siguen subiendo como si nada. Bajo la mano desde mi pecho, toco mi ombligo, / el ombligo es la primera cicatriz. / Sigo bajando. Me toco el amor propio con los dedos / mientras en la pantalla sale algo sobre la inmigración/ con anuncios de Coca-Cola de fondo.”(20). Aquí se denuncian las injusticias sociales, la soledad y la omnipresencia de los medios de comunicación, que alimentan los mismos problemas que denuncian. Todos ellos son síntomas de una época como la nuestra, donde la poesía sigue siendo necesaria para articular lo que la mayoría piensa pero no dice. En resumen, este primer libro de Saray Pavón constituye un excelente inicio para una voz poética con personalidad propia, y es por ello muy recomendable para todos aquellos interesados en los nuevos rumbos y nuevas voces del panorama poético español.

Prieto Calixto, Alberto. *Héroes, prisioneros y renegados. El cautiverio en la narrativa hispánica de los siglos XVI y XVII*. Gijón, Spain: Prensa Académica Castellana, 2009. 191 pp. ISBN: 978-0-615-27531-4.

Reviewed by
Carlos M. Gutiérrez
University of Cincinnati

Héroes, prisioneros y renegados focuses in captivity across the Hispanic world during XVI and XVII centuries. Dr. Prieto examines several types of writing dealing with captivity. To this end, he studies a dozen or so of literary works ranging from 1551 (the *Abencerraje*) through 1616 (Cervantes's death) in which forced captivity is featured.

The book is comprised of an introduction, three chapters and a conclusion. In the introduction, he starts by evoking the origins and evolution of captivity as a textual subject in Western culture from the Bible and Heliodorus's *Aethiopica* on, with an obvious focus in Spanish literature: *the* romancero (Spanish medieval ballads), Byzantine novels, sentimental novels (*Cárcel de amor*) and so forth. Later on, he discusses the theoretical debates that surround captivity as a textual subject by moving away from previous readings that approach Spanish texts of the time dealing with captivity as examples of propagandistic, Empire-defending type of writing.

The first chapter, "El cautiverio musulmán" (Muslims in Captivity), deals with XVI century Spanish texts that feature or mention, in any way, instances of Muslim captivity: the aforementioned *Abencerraje*, Pérez de Hita's *Las guerras civiles de Granada, Ozmín y Daraja* and, interestingly, several works in which *moriscos* are mentioned. In those works, *Moriscos* are seen as "captives in their own land" after the 1609 expulsion decree. According to Prieto, several of those works (namely, the *Abencerraje* and Cervantes's "Capitán cautivo") use interpolated stories as mechanisms to present an, against-the-grain, positive view of moors and *Moriscos*.

The second chapter, "The Stand Alone Captive Tales", is the more extensive and deals with captivity as mentioned in *Viaje de Turquía, Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte, Los naufragios, El cautiverio feliz*, Sosa's *La Topographía*, Cervantes's theater and *Los cautivos de Argel* by Lope de Vega. One of the most interesting points made by Dr. Prieto here is his assertion that Cervantes's views of renegades evolved over time, becoming increasingly ambiguous.

The third chapter, "The Interpolated Captive Tale", examines Contreras's *Selva de aventuras*, the "Relato del capitán cautivo" interpolated by Cervantes in *Don Quijote* and *La Argentina*. Here, Dr. Prieto Calixto focuses on the mechanism itself of interpolating captivity tales inside bigger literary works. First, he discusses, both, the narrative and

theoretical traditions of arguing for or against interpolating. This chapter is, perhaps, the most interesting in its skillful interweaving of cases drawn from different literary genres, including the *crónicas* of the Spanish conquest (Bernal Díaz del Castillo's *Historia verdadera*). Prieto concludes, rightfully, that the figure of the renegade became a paradigm of intercultural communication.

In the end, Prieto proves his point that ambiguity and interpolation are, clearly, two mechanisms used in captive tales in order to present a non-official view of things, a inherent reflection of a world in conflict.

In all, the book is a thorough and innovative study of the topic and is, undoubtedly, a significant contribution to the field.

Weil, Patrick. *How To Be French: Nationality in the Making since 1789*. Trans. Catharine Porter. Durham and London: Duke University Press, 2008. 438 pp. ISBN: 978-0822343318.

Reviewed by
Janine Hartman
University of Cincinnati

It is one of the ironies of modernity, particularly in European societies, that the transmutation of resident population to active civil identity as a citizen is trumpeted as progress, and in practice codified and qualified to something considerably less. Patrick Weil's archival study of the invention and codification of French identity deservedly won the François Furet prize (France, 2003) as well as the H-So-Zu-Kult list prize for best new book in modern history (Germany 2004). This important work is a primer to the reasoning of the notables upon naturalization, immigration, and the limits of political expression from the Jacobins to the current political disputes about Moslems and citizenship. It is particularly useful in comparison of French and German legal thought.

Frequently works on identity draw upon theory or an analysis of literary texts to produce a set of operating assumptions about the governing *mentalité* but Weil's work is based upon primary sources, the texts and bureaucratic correspondence of those lawyers and politicians who drafted and interpreted laws which constitute a basic sense of French nationality for the state, from the Ancien Regime to the Fifth Republic. No united archive exists, nor was there even a concerted effort to produce a French code of nationality until the Vichy regime. Weil relies upon an aggregate of ministry papers, autobiography, letters, and direct contact (including an interview with the surviving SS lawyer who vetoed Vichy's planned legislation in 1940) to trace the development of consciousness about what is French legal identity and full citizenship.

Scholars familiar with decolonization are aware that French laws concerning the full naturalization of Arabs, and especially Algerian Jews were reactive to political enthusiasm, frequently racially based, and then went to a default devolution into anti-Semitism. Varying naturalization codes also periodically deprived Frenchwomen who married foreigners of natal citizenship, sometimes even while the foreigner was naturalized. In the twentieth century certain restrictions were relaxed to revive French depleted population levels after the slaughter of World War I. But after the fall of France in 1940 the Pétain regime was determined to "regenerate" France, mollify "the occupying power," and punish Gaullists and other Resistance groups by defining them outside Frenchness in a code that excluded Jews and foreigners and made dissidents

stateless individuals, much as Thomas Mann, the liberal novelist, was excluded from German citizenship after 1933.

Reactionary politicians and lawyers sought to expurgate France's diverse past, especially liberal and radical egalitarian versions dating to the Third Republic by designating a menu of attributes or accomplishments that permitted a foreigner to become French, or a Frenchman to remain French. Weil details an illuminating debate among various political and juridical elements of the Laval government about the terms, and limits, of offering foreigners French naturalization, a harbinger to the debate concerning criterion for depriving Jewish naturalized French citizens, and by extension natal French Jews, of citizenship. The internal discussion, anthropological, racial, or ideological, ran three ways and appears to have annoyed the Gestapo, but produced only individual decisions, not sweeping laws. Vichy did withdraw nationality from 446 French persons who had left France between May and June 1940 without government permission, confiscated their property, and abrogated previous French citizenship for 110,000 Algerian Jews. All parties agreed that a "hierarchy of 'assimilable races'" existed but could not effectively define that during the war, though mass deportations to Germany proceeded with little procedural complaint, unless individuals had political connections.

After the Liberation, the new government nullified all Vichy legislation and revisited naturalization cases but during the Cold War naturalization dossiers could be examined for "membership in a political party, sympathy for an extremist ideology, or professional activities directed towards political ends" (147). Sometimes efforts were made to denaturalize labor leaders, especially those born in Eastern bloc countries. French law, unlike German law, has "resulted in legislation that retained at each stage quite diverse modes of attribution of nationality, often borrowed from the provinces, or from abroad, *without abandoning any of them*. When one became the dominant principle the others were not given up, and could thus be reactivated if legislative adaptations proved necessary" (249). Elements of blood, paternity, geography, language, and culture were invoked or ignored to define or deny Frenchness and citizenship as political will shifted within the state through to the twenty-first century. The right to name citizens and what that means is now complicated by European Union membership and challenged by the centuries-old accumulation of bureaucratic symbolisms and convenient mutabilities that complicate the lives of Frenchmen and women of African and Arab descent. The prior facility of redefinition of standards and procedures for naturalization, citizenship and residency, and by definition, the rights of the natal French, gives one pause when contemplating current debates. Professor Weil has done all students of French ethnicity and politics a great service in producing this meticulous study.