

**CINCINNATI
ROMANCE
REVIEW**

Volume XII 1993

**Department of
Romance Languages
and
Literatures**

University of Cincinnati

The *Cincinnati Romance Review* is an annual publication of the Department of Romance Languages and Literatures of the University of Cincinnati. It publishes articles selected from papers read at the annual Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures. Essays focus on topics of French, Hispanic, Italian or Portuguese literature, and the teaching of Romance languages or literatures.

Office of Publication: Department of Romance
Languages and Literatures
University of Cincinnati
Mail Location 377
Cincinnati, Ohio 45221

Copyright 1993 by
Cincinnati Romance Review
ISSN 0863-9816ab

Production: Phyllis Oberacker

Printing: Minuteman Press
Sharonville

CINCINNATI ROMANCE REVIEW

Volume XII 1993

Executive Editor

Jean-Charles Seigneuret
University of Cincinnati

Editors

Anita Süess-Kaushik
Juanita Villena-Alvarez
University of Cincinnati

Associate Editors

Armelle J. F. Clark
Cristina Ortiz
University of Cincinnati

Executive Council

Paul Anis
University of Cincinnati

Judith Muyskens
University of Cincinnati

Donald W. Bleznick
University of Cincinnati

Gisèle Lorient-Raymer
*Northern Kentucky
University*

Robin Rash
Lambuth College

Editorial Board

University of Cincinnati

Sanford S. Ames

Heather Arden

Susan Bacon

Donald Bleznick

Paul Burrell

Edward Coughlin

Enrique Giordano

Irv Greenberg

James Hamilton

Kornel Huvos

Judith Muyskens

Kirsten Nigro

Patricia W. O'Connor

Armando Romero

Connie Scarborough

Jean-Charles Seigneure

Michèle Vialet

Maria Brackett, Harvard University

Salvador Fajardo, State University of NY - Binghamton

James J. Gaines, Southeastern Louisiana University

Freeman G. Henry, University of South Carolina

Bettina Knapp, Hunter College

Kevin Larsen, University of Wyoming

Roman Layera, Miami University - Oxford

Bart L. Lewis, California State University - San Marcos

Deborah Nelson, Rice University

Jo Ann Recker, Xavier University

Murray Sachs, Brandeis University

Charles J. Stivale, Wayne State University

Jill K. Welch, Denison University

Julia Wescott, Canisius College

Fred Worth, Randolph Macon College

CONTENTS

Preface.....	ix
<i>Anita Siless-Kaushik</i> <i>Juanita Villena-Alvarez</i>	
The Colonial Missionary Text and Communicating Across Cultures <i>Colleen M. Ebacher</i>	1
A Pragmalinguistic Approach to the Prologues of Louis Des Masures' <i>Tragédies saintes</i> (1563).....	15
<i>Thomas L. Zamparelli</i>	
<i>Apercevant Délie: Release From the Cycle</i> <i>Susan Delaney</i>	26
Une rhétorique du préférable: politique et religion dans les <i>Oraisons</i> <i>funébres</i> de Bossuet <i>Michèle Gragg</i>	33
Utopie agrarienne et féministe: <i>Nanon</i> de George Sand <i>Claire-Lise Tondeur</i>	45
La imaginación creadora en la ficción de Clarín <i>Cristina Martínez-Carazo</i>	53
<i>Deliverance</i> de Dickey: Echos de <i>La chute</i> de Camus <i>Alfred G. Fralin</i> <i>Christiane Szeps</i>	66
<i>La batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma:</i> La visión paródica de Alonso de Santos <i>Gary E. Bigelow</i>	75

Antisocial Empty Space and the Message of Death in French Nouveau Théâtre <i>Les Essif</i>	85
Lectura del pasado como constructo narrativo: Textualización del "Yo" femenino en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets <i>Agustín Boyer</i>	92
Reading the Photographic Text: Roland Barthes' <i>La chambre claire</i> <i>Candice F. Castle</i>	102
Looking for Love: Object Relations in <i>Te trataré como a una reina</i> <i>Susan Lucas Dobrian</i>	111
<i>Paradise and the Longing for the Father</i> <i>Margarita Pillado-Miller</i>	120
Autora en busca de expresión en <i>Escalera para Electra</i> <i>Isabel Zakrzewski Brown</i>	130
France on Stage in America: Theatre as a Cultural Emissary <i>Ann Williams-Gascon</i>	139
La puertorriqueñidad según las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá <i>Francisco Cabanillas</i>	151
<i>Le devoir de violence:</i> Violence to Language Becomes the Novel <i>William Hemminger</i>	160
Rosario Ferré: Nueva voz en el cuento puertorriqueño <i>Gustavo C. Puleo</i>	169

Women as Conquered Landscape in Cesare Pavese's <i>La luna e i falò</i> <i>Laura A. Salsini</i>	171
El rol de la nasalización en la enseñanza de la fonética del español caribeño <i>Carlos Casablanca</i>	186

PREFACE

Editing this volume of the *Cincinnati Romance Review* has been as demanding and challenging as our responsibilities of chairing the Twelfth Annual Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures the previous year. Since there was no constraint imposed in this event regarding any given topic, we were faced with the difficulty of selecting from a plethora of excellent articles submitted for consideration. Thought-provoking and innovative papers covering the fields of French, Spanish Iberian, Francophone, Latin American, Italian, and Portuguese literatures, cultures, pedagogy, and linguistics have converged, bequeathing the Editorial Board with the tremendous task of sifting through the pile by way of double blind readings of each paper. This edition of *CRR* is thus a result of the combined efforts of the Editorial Board and the graduate students, a source of pride not only to its staff but to the whole Department of Romance Languages and Literatures of the University of Cincinnati.

This publication would not have been possible without the help, assistance and support of several people. The experience of our Executive Editor, Jean-Charles Seigneuret, has directed us adeptly towards the compilation of this present issue. Special thanks are proffered to our two Assistant Editors, Armelle J. F. Clark and Cristina Ortiz, whose invaluable skills in the monotonous task of proof-reading all the drafts were crucial to the editing process. And of course, we benefited from the everlasting patience of Phyllis Oberacker, responsible for the type-setting. Finally, we appreciate the encouragement of Judith Muyskens, Head of our Department, and the Faculty, who were constantly there for us.

In conclusion, we would both like to take this opportunity to express our gratitude to everyone for honoring us with their trust and allowing us to expand our professional experience beyond classroom work and research.

Anita Süess-Kaushik
Juanita Villena-Alvarez

THE COLONIAL MISSIONARY TEXT AND COMMUNICATING ACROSS CULTURES

Colleen M. Ebacher

During the colonial period, numerous texts were written, in large measure by religious personnel for the propagation of the faith among the Mesoamerican indigenous peoples. The missionaries wrote a wide variety of religious texts--doctrines or catechisms, primers, confession, sermon and song books, lives of saints, dramas and other devotional works.¹ These texts were used by religious personnel and natives alike. As a storehouse for Christian beliefs they served as guides for the former and manuals for the latter. Their use within the sixteenth century mission of New Spain has been documented and often studied.² While it is clear that the missionary writings were instruments of Christianization, the question of how they were intended to function in the cross-cultural setting remains.³ The essay which follows makes a first step toward answering this question by analyzing the context of communication in which these texts acquired or attempted to acquire meaning. The focus is on the media which served as vehicles for meaning, the communicative processes in which they functioned and, to the extent possible, the mentalities of those who were involved in them. The *sermonario* and Juan de la Cruz's *Doctrina christiana* [1571] will be taken as examples.

Those who came to the New World from the West were members of what we call "literate" cultures. Many of the missionaries, in particular, were men of learning based on the letter, that is "letrados." The written word was for them a primary means of communication and it was only natural for them to turn to it in their attempts to communicate with the peoples of New Spain. It was equally natural for them to use the book, as manuscript or in print form, as the repository of their message. These books, a few of them, have been preserved to our day. As scholars within the Western European tradition of the letter and in our attempts to understand their role in the Christianization of New Spain, we are tempted to focus on them as written texts. Within the colonial context, however, they acquired their meaning in conjunction with other modes of communication.

The religious texts written by the clergymen are often referred to as "evangelical" or "catechetical writings." Their delimitation as such gives us a clue as to their nature. To catechize means "to teach, instruct in the elements of religion." It comes from the Greek *katechein*; *kata* meaning "to teach" and *echein* "to sound."⁴ Catechesis

refers then to instruction, but in its original acceptation, oral instruction. The catechetic writings of sixteenth century New Spain have roots in the spoken word and are connected to it in a number of ways.

There is an obvious connection between the oral and the written word in the sermon books written during the sixteenth century. These books contained, of course, sermons which, as a form of discourse, has its origins in the art of speaking, in oratory. The missionaries to the New World were, in the first instance, preachers. In his well known *Retórica cristiana* [1579], Diego Valadés presents ecclesiastical rhetoric through the example of the conversion of the peoples of the New World. That conversion, in Valadés account, was brought about by means of the Christian eloquence or preaching of the missionaries. It was the voice then that carried much of the burden of converting the natives.

The voice however, did not carry the burden alone. Valadés notes in his *Retórica cristiana*:

The religious men, having to preach to the Indians, use admirable and even unknown figures in their sermons, to instill the divine doctrine in them with greater perfection and objectivity. Toward this end they have canvases in which they have painted the main points of the Christian religion, such as the symbol of the Apostles, the Decalogue, the Seven Capital Sins, with their numerous descendants and aggravating circumstances, the Seven Works of Charity and the Seven Sacraments . . .⁵

The Franciscan friars, Valadés adds, had prayed to God that "He deign to show us which would be the most appropriate road for this people" ("El se dignase mostrarnos cuál sería el camino más apto para aquella gente") and he showed them the method of using the image in conjunction with the sermon (*Retórica cristiana* 237). This method, Valadés continues, was most effective:

It was discovered that this method was most appropriate, because the success achieved through it in the conversion of souls was very consoling. Because these men [the Indians] are without letters, forgetful and lovers of novelty and of

painting, that art of announcing the divine word was so fruitful and so attractive, that, once the sermon was finished, the same Indians would begin to discuss those figures that had been explained to them amongst themselves.⁶

In Valadés' descriptions and the use of the image in conjunction with the spoken word a theory of cross-cultural communication begins to emerge. The friars use this method of evangelization because *they thought* it to be most appropriate for their audience "hombres sin letras, olvidadizos y amantes de la novedad y de la pintura" (Valadés 237, 239). The method though was not only effective because of the natives' pre-conquest familiarity with it (images were fundamental to their picto-ideographic form of communication), but because the use of visual representations is a method of universal appeal. Images which could cross semiotic and cultural barriers could be used by the missionaries to teach and by the natives to learn the fundamentals of the faith.⁷

Communication through the sermon, however, was not based solely on the voice and the image. The sermon, as a form of discourse, came to the New World within the Western European tradition of the written word. It was, as I stated earlier, a form of oratory. And oratory, while originally formulated as a part of human speech, had come to be regulated and stored from the times of Ancient Greece and Rome in alphabetic writing. Thus, when the missionaries came to the New World, they wrote *sermonarios*.⁸ These texts, like those written in Europe, served as resource material to the missionaries and assured some degree of uniformity in the preaching of the Word of God. As form of discourse, the sermon itself was regulated and understood within the collection of written norms which governed oral discourses called "rhetoric". Preaching, or the spoken word, was governed in the New World, and within the Western European tradition, by the art of writing called "ecclesiastical rhetoric." Valadés' *Retórica* was written as a guide to those who preached the Christian faith and is a paradigmatic example of the relationship between the spoken and the written word which is at the root of that form of discourse known as the sermon.

The sermon as discourse in the colonial situation points to communication differences which are characteristic of the cross-cultural context and which the friars faced in their efforts to bring the Christian message to the peoples of the newly encountered lands. These differences stem from the way in which information within the various cultures was stored, transmitted, processed.⁹ As I stated

previously, the Spaniards and other Western Europeans were, by the sixteenth century, members of a literate print culture. The tendency was toward the storage of information in alphabetic writing and transmission in print form in books. Processing of the printed word had increasingly become an internalized act. That is, texts were often read alone to oneself rather than say recited or read aloud to a listening audience.¹⁰ Information in the indigenous cultures of the New World was, as the friars noted, stored, transmitted and processed in a different way.¹¹ Valadés describes this system of communication in his *Retórica cristiana*:

they [the Indians] communicated with each other what they wished through certain figure and images. They usually record them on silk canvases, or on porous paper, made from tree leaves . . . In this way, when our Western Indians dealt with one another, they drew some figure about which they reflected for the space of a whole hour. And they did it seated on their heels keeping their body doubled and bent over [squatting]. (233)¹²

Information was stored in picto-ideographic writing.¹³ "Certain figures and images" were drawn or painted on silk canvases or porous paper which were not *read* but were *looked at, discussed and interpreted*. Both transmission and processing depended heavily on the externalized spoken word while the body, as Valadés notes, was central to the processing of the text.

The use of the alphabet in addition to the voice and the image as instruments of Christianization signals a complex context of communication within which to understand the missionary texts of sixteenth century New Spain. The different elements of communication which have been distinguished--storage, transmission, processing--are important for that understanding. For the missionaries and within the literate tradition of which they were a part, the alphabet was the primary instrument of storage and transmission and processing of information was often through the reading of the written word. This is not to say that information was not transmitted, stored and processed in other ways, but that the alphabet occupied a central position in the communication of information. In the New World context the friars continued to demonstrate a scriptist bias, but they also relied on other means for communication of the Christian message. Communication within this setting is not then to be

characterized by extremes, that is, either a strict reliance on the alphabet or the spoken word. It is rather something of a multi-colored fabric in which, from what we know at this point, the oral, the written and the image are woven together for communication across cultures.

The complicated way in which they were woven together is evident in a work which forms part of another type of sixteenth century evangelical text--*Doctrina cristiana en la lengua guasteca con la lengua castellana* (*Christian Doctrine in the Huastecan and Castilian Languages*) (1571). Juan de la Cruz's *Doctrina*, like other doctrines, was written "to communicate first: with the ministers, and through them with the Indians" ("a comunicar primero: a los ministros, y por ellos a los Indios") (fol. 4). It contains those fundamentals of the faith "necessary for salvation" (fol. 5) including prayers (in Latin and Huastecan); the Articles of Faith, the Commandments, the Sacraments, Declaration of Sin, the Works of Charity, the Theological Virtues, the Gifts of the Spirit among others, as well as materials pertinent to the practice of the faith--prayers to be said at meal times and others at the blessing of the chalice. The entire text is written in Spanish and Huastec while the prayers of the faithful are also given in Latin.

The question to be asked at this point is, how did this text work? How did it acquire (or attempt to acquire) meaning across cultures? For Cruz, the letter occupies a central position in this doctrine and in the writing of doctrines. In the "Opening Letter" ("Epistola noneupatoria") (fols. 5-6), the Augustinian friar explains that he has decided to write the *Doctrina cristiana* even though another by Juan de Guevara had been published in the same language some years previous (1548). Guevara's doctrine is judged inadequate for at the time of its composition, the spoken Huastecan language had not yet been put in order:

which [doctrine] for its lack of a mold: as also for that of the *nahuatlato*s who at that time did not understand as much [as we do now] the secrets and ways of speaking of it: and also for not having been ordered in an art it has and has appeared to have: some defects as I can tell for having more curiosity about it for twenty years to this date than other secular *nahuatlato*s who are unaware of the grammar of the said Huastecan language and of their many mistakes which

the Huastecans often commit because it is a barbarous language.¹⁴

It is the written word in the form of "artes" which orders and organizes this "barbarous language" and which allows Cruz as *nahuatlato* to write his *Doctrina*. Having recognized the letter as the foundation of the text, Cruz includes as first matter, after the introductory remarks, the alphabet.¹⁵ Cruz's inclusion of the alphabet and his remarks in the "Epistola nuncupatoria" demonstrate the fundamental role given to the alphabet in the Christianization process. Learning the alphabet was an important step on the road to Christianity.

The alphabet or written word however did not function alone in Cruz's *Doctrina*. Christian doctrines, like Cruz's, were used by both the missionaries and the indigenous neophytes. The former used it as the basis of and source for the teaching of the faith. That teaching was intricately linked to the spoken word. A sketch in Fray Diego de Valadés' *Rétorica Cristiana* of the early church and its activities (471) gives a sense of the way in which the missionaries used the doctrinas. The sketch includes a number of small drawings one of which is of a missionary reading a book to a group of natives seated on folded legs in front of him. The caption under the sketch reads "Discunt Doctrina" and is described by Valadés in this way: "Pónese aquí ante la vista de qué modo se les propone la doctrina sagrada" ("Here is put in view the way in which the sacred doctrine is put to them") (473). We can easily imagine the missionaries reading the doctrina directly to the natives who listen or perhaps explaining to them in greater detail a passage or passages from the book. Valadés' sketch and the missionaries' use of the doctrina point to a varied existence for these catechetical texts somewhere along the continuum between the oral and the written.

The natives, for their part, learned or were expected to learn the doctrine along a similar path between the oral and the written. The method of choral recitation was the first step for all those who learned the doctrine. Alonso de Molina makes this point in the prologue to his *Doctrina cristiana*:

And the Reverend Bishop Father Juan de Zumárraga to those who teach everywhere and give instruction in reading and writing commands, that they first teach this Doctrine in such a way that all learn it in chorus before they attempt to learn the rest.¹⁶

Individuals were expected to recite the doctrine, or parts of it, before receiving any of the sacraments. The written text itself could be processed in a number of ways. Those who could read might do so as we do today, alone to ourselves, or more often, aloud to others who listened. Some doctrines, or parts thereof (as in the case of Cruz's *Doctrina*) were sung.

While Cruz's written text functioned like other doctrines in a world of speaking, it also uses images to acquire meaning. The *Doctrina* contains numerous woodcut drawings ("grabados en madera"). These accompany both language texts and while some woodcuts are identical from language to language text, most either differ in image yet have the same theme (fol. 7, the adoration of Christ crucified) or are completely different (fol. 13, for example, shows with the Spanish text Christ's ascension into heaven and with the Huastecan, the appearance of the resurrected Christ). The images do work together, however, to illustrate the most important points and stories of the faith. Together they constitute a text which could be shared by both cultures across linguistic boundaries. It is possible to imagine them being used in conjunction with the written text--the friar of Valadés' depiction of the way in which the doctrine was taught, for example, showing one of the drawings to the small groups which listens as he preaches the fundamentals of the faith or the native school boy, for example, who is learning how to read eagerly consulting the drawings as he turns from page to page.

In addition to the woodcut illustrations, Cruz also included a series of nine hand drawings. Through them the friar incorporates as he recognizes the body as vehicle of meaning. The hand drawings either appear in sets of two identical hands (one on each of the Spanish and the Huastecan side of the page with written captions in the corresponding language) or as a single hand (with a caption in Spanish and then in Huastec). The drawings themselves acquire meaning through the visual--they are seen [as in the first on folio 15 whose caption in Spanish reads: "Here you will see what God commands you" ("Aquí verás lo que dios te manda")]; the written--each hand is labeled with a point or points of doctrine to be memorized [the hand on folio 15 is of the ten commandments--the thumb reads, for example, "adore only one god" ("un sólo dios adora") and "Do not desire the goods of your neighbor" ("No desearás los bienes de tu prójimo")]; and the oral [the points to be memorized are recited "don't say them or confess them like a parrot but rather believe them with all your heart" ("no los digas ni confieses como papagayo sino creelos con todo tú corazón . . .") fol. 11].

While it is clear that the body, the image, the spoken and the written word participate in the process of signification of the hand

drawings, it is still necessary to ask what the relationship is between these elements and how together Cruz has construed them to bring about meaning. The body, or more specifically, the hand, is to be used as a mnemonic device. In Cruz's *Doctrina* it appears as the hand represented on the printed page. There it is seen, as in that of folio 11: "Here you will see in this hand how the fourteen articles of the faith are taught to you ("Aquí veras en esta mano como te enseña los catorce artículos de la Fe. . ."). It is a hand however, that can also be written on, as in that of the Seven Deadly Sins: "on your hand I write them as you will see on this hand" ("en tu mano te los escribo como verás en esta mano") (fol. 23). In Cruz' world of meaning, this hand which can be written on becomes, as he lists the Virtues, the written hand: "as you will see on the written hand" ("como lo verás en la mano escrito") (fol. 30).

Through these drawings, Cruz illustrates the struggle between the body and the letter which took place in the cross-cultural context. The body loses its identity as signifier in and of itself as it is mediated by the primary instrument of meaning within the Western European system of communication--the letter. Cruz goes a step further however, for the hand eventually becomes the book and the body the letter: "your hand I give you as book so that you were always a letter with yourself" ("tu mano te doy por libro que siempre letra eras contigo") (fol. 30). The listener or reader of Cruz's *Doctrina* is asked to read his or her hand ("written hand") ("mano escrito" fol. 30) and in so doing becomes the letter. Once the hand and body are incorporated within the Western system of meaning based on the letter, Cruz can give them the power they have within Christianity. The hand as book contains the "life of the soul" ("vida del alma") or the fundamentals of the faith (as per Cruz's labels) and as such can save: "I already told you that the reign of God is in you and the salvation of your soul is in your hands" ("Ya te dije el reino de Dios esta en ti y la salvacion de tu alma en tus manos") (fol. 32). It is the Bible, or Holy Book, which has the power to save within the Christian tradition. The hand as book, within Cruz's system and by analogy, has the power to do the same. These hand drawings illustrate the missionaries' attempt to shape the cross-cultural communicative process by imposing the letter. They also illustrate, however, the way in which the written, the oral, the image and the body come together to form a text and discourse across cultures.¹⁷

NOTAS

¹Together these writings by members of the three mendicant orders (Dominicans, Augustinians and Franciscans) form a common pool which was the result of shared interests and attempts to unify actions and doctrine. Robert Ricard explains: "The three Orders did not in fact go their separate ways. After 1541, on the initiative of Zumárraga, they voluntarily and methodically pooled their procedures and experiments. The authorities, theologians, and specialists of the three Orders periodically met in one of the convents of Mexico City to examine and reach agreement on the problems and difficulties that arose in the doctrinas, and to assure a uniformity in presenting the catechism. So they shared their procedures and experiments; the errors and disappointments of some were of profit to the others, and a kind of common store of methods came into being, which explains the eclecticism of the Mexican mission" (285).

²Bibliographies of sixteenth century missionary texts include: Contreras García 1979 and 1986; García Icazbalceta and Medina. Two of the most informative studies of these texts are to be found in Borges and Ricard.

³This question stems, in part, from what Rolena Adorno has called a "changing perspective" in Colonial Spanish American Studies (1988). Within those studies, we have begun to think in terms not of colonial literature, but of colonial discourse. The notion of literature is replaced by that of discourse because, as Adorno points out in her essay, the concept of literature is limited by certain European and Eurocentric practices of writing while that of discourse opens the field to many voices and practices which had previously not been heard or seen (11). As students of colonial discourse, we are beginning to focus not on the transformation of aesthetic ideas over time (literary history) but on synchronic, dialogic and interactive cultural practices (11). Within this framework, the colonial text can be seen as a tapestry of the multicultural, the alphabetic and non-alphabetic, the oral and the written negotiated across cultures. The notion of discourse as that which is negotiated between cultures frames my work and exploration of the colonial missionary text.

⁴Catechize, *Webster's Third New International Dictionary*, 1966 ed.

⁵All translations from the Spanish are my own and do not pretend to elegance or other nuances of style. The orthography of the sixteenth century texts has been modernized for reasons of uniformity and clarity. "los religiosos, teniendo que predicar a los indios, usan en sus sermones figuras admirables y hasta desconocidas, para inculcarles con mayor perfección y objetividad la divina doctrina. Con este fin tienen lienzos en los que se han pintado los puntos principales

de la religión cristiana, como son el símbolo de los Apóstoles, el Decálogo, los Siete Pecados Capitales, con su numerosa descendencia y sus circunstancias agravantes, las Siete Obras de Misericordia y los Siete Sacramentos . . ." (Valadés 237).

⁶Se descubrió que este método era sumamente apto, porque el éxito alcanzado en la conversión de las almas por medio de él fue muy consolador. Pues siendo [los indios] hombres sin letras, olvidadizos y amantes de la novedad y de la pintura, así ese arte para anunciar la palabra divina fue tan fructuoso y tan atractivo, que, una vez que se terminaba el sermón, los mismos indios se ponían a comentar entre sí aquellas figuras que les habían sido explicadas." (Valadés 237, 239).

⁷It should be remembered that while visual imagery is a method of universal appeal, cultural groups may have different codes by which images are interpreted. Thus, while imagery was a shared means of communication (where the use of the alphabet was not) between the indigenous peoples and the Spaniards, there may well have been variance in the meaning(s) attributed to images.

⁸These include: Bernardino de Sahagún's *Sermones de dominicas y de santos en lengua mexicana* (1540 revised 1563; Chicago, The Newberry Library, Ayer MS 1485) and *Psalmódia cristiana y sermonario de los santos del año, en lengua mexicana* (1583) and Juan de la Anunciación's *Sermonario en lengua mexicana, donde se contiene (por el orden del misal nuevo romano), dos sermones en todas las dominicas y festividades principales de todo el año; y otro en las fiestas de los santos, con sus vidas y comunes* 1577.

⁹Ruth Finnegan distinguishes and discusses these and other aspects of communication in her book *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication* especially chapter 8 "Transmission in Oral and Written Traditions: Some General Comments" (139-74).

¹⁰It is important to note that I am giving a brief and general description of the storage, transmission and processing of information in a Western European culture of the sixteenth century. I do not wish to give a false impression however. While the solitary reading of the written word in print form was a primary mode of transmission, storage and processing of information (especially among the "letrados"), other modes were also practiced, including storage in the memory or visual image, transmission through the voice and processing through the spoken word and movement of the body.

¹¹Similarities between the different systems of communication did exist however. At their most successful, the friars exploited these to effect communication across cultures.

¹²"se comunicaban [los indios] unos a otros lo que querían por medio de ciertas figuras e imágenes. Suelen grabarlas en lienzos de seda, o en papel poroso, hecho de hojas de árboles . . . En esta forma,

cuando nuestros indios occidentales trataban entre sí, dibujaban alguna figura en torno de la cual discurrían por espacio de toda una hora. Y lo hacían sentándose sobre los talones manteniendo todo el cuerpo doblado y encorvado [en cuclillas]" (Valadés 233).

¹³Padre Joan de Tovar explains the system of picto-ideographic writing in a letter to Padre Joseph de Acosta: "tenían sus figuras y hieroglíficos con que pintaban las cosas, en esta forma: que las cosas que no había imagen propia tenían otros caracteres significativos de aquello y con estas cosas figuraban cuanto querían" ("they had their figures and hieroglyphs with which they painted things, in this way: for the things that did not have their own images they had other characters which signified that and with these things they figured what they wished") ["Respuesta del P. Juan de Tovar," *Don Fray Juan de Zumárraga*, by Joaquín García Icazbalceta, eds. Rafael Aguayo Spencer and Antonio Castro Leal, 4 vols., Colección de escritores mexicanos 41-44 (México: Editorial Porrúa, 1947) vol. 4, 91]. That is to say, the natives communicated by means of painted images (pictographic representation) and characters which they combined to convey an idea (ideographic glyphs).

¹⁴"la cual así por la falta del molde: como por la de los nahuatlats que en aquel tiempo no alcanzaban tanto los secretos y modos de hablar de ella: por no se haber puesto en arte tiene: y aparecido tener: algunos defectos como a mi me consta de veinte años a esta parte por haber tenido más curiosidad en ella que otros nahuatlats seculares que ignoran la gramática de la dicha lengua guasteca y sus muchas equivocaciones de las cuales usan mucho los guastecos por ser lengua bárbara" (Cruz, fol. 5).

¹⁵It was not uncommon to begin the doctrina with the alphabet. Others who did so include Gante [1553] 1981 and Molina 1675. The cross-cultural nature of the doctrines is evident in their use, on the one hand, by the natives to learn the alphabet, and on the other, by the missionaries to learn native languages. Juan de la Anunciación writes, for example, in the "Prólogo del autor al ministro del santo evangelio" of his *Doctrina cristiana* that he has not followed the way of speaking characteristic of the Spanish language "porque esta Doctrina puede servir para los que de nuevo quisieren aprender la lengua Mexicana" ("so that this doctrine may be of use to those who again might wish to learn the Mexican language") (1575, s.n.). Maturino Gilberti's *Diálogo de doctrina cristiana, en la lengua de Michuacan* (1559) was to be used as an "arte y vocabulario, diálogo y devocionario de doctrina cristiana" ("Licencias de la impresión", fol. iiii.) and Fray Bartolomé Roldán's *Cartilla y doctrina cristiana, breve y compendiosa* (1580) includes brief instructions on how to pronounce the Chuchona language.

¹⁶Y manda el Sr. Obispo Don Fray Juan de Zumárraga a los que enseñan en todas partes y muestran a leer y escribir, que primero enseñen esta Doctrina, de manera que todos la sepan de coro antes que entiendan en aprender lo demás" (Molina, "Prólogo" [1546] 1984 389).

¹⁷The combination of the oral, the written, the image and the body in the cross-cultural context does not come as a surprise. All cultures, as Ruth Finnegan points out: "recognize differing forms of discourse which people can manipulate and switch between for various purposes . . . It should not seem surprising, therefore, that people can also use what at first sight seems a 'mixture' of media in a number of situations - written formulation of themes or texts, for example, which are also sometimes orally performed or oral delivery of written texts" (167-8). What is distinctive of the sixteenth century cross-cultural context is the attempt to impose a system of communication based on the letter and the combinations of media and struggles which result during the process of imposition.

WORKS CITED

- Adorno, Rolena. "Changing Perspectives on Colonial Spanish American Literary Studies." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 14.28 (1988): 11-27.
- Anunciación, fray Domingo de la. *Doctrina cristiana breve y compendiosa por vía de diálogo entre un maestro y un discípulo, sacada en lengua castellana y mexicana*. México: Pedro Ocharte, 1564. John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island.
- Anunciación, fray Juan de la. *Catecismo en lengua mexicana y española. Breve y muy compendioso, para saber la doctrina cristiana y enseñarla* [1577]. In *Monumenta catechética hispanoamericana (Siglos XVI-XVIII)*. Ed. Juan Guillermo Durán. Buenos Aires: Facultad de teología de la Universidad católica argentina "Santa María de los Buenos Aires," 1984. 605-663.
- . *Doctrina cristiana muy cumplida, donde se contiene la exposición de todo lo necesario para doctrinar a los indios, y administrarles los santos sacramentos*. México: Pedro Balli, 1575. John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island.
- . "El autor al religioso lector." *Sermonario en lengua mexicana, donde se contiene (por orden del misal nuevo romano,) dos sermones en todas las dominicas y festividades principales de todo el año: y otro en las fiestas de los santos, con sus vidas, y comunes*.

- Con un catecismo en lengua mexicana y española, con el calendario.* In *Monumenta catechética hispanoamericana (Siglos XVI-XVIII)*. Ed. Juan Guillermo Durán. Buenos Aires: Facultad de teología de la Universidad católica argentina "Santa María de los Buenos Aires," 1984. 633-4.
- Barth, Joseph Pius. *Franciscan Education and the Social Order in Spanish North America (1502-1821)*. Diss. The U of Chicago, 1945.
- Borges, Pedro. *Métodos misionales en la cristianización de América, Siglo XVI*. Consejo superior de investigaciones científicas. Departamento de misionología española. Madrid: Raycar, 1960.
- Contreras García, Irma. *Bibliografía sobre la castellanización de los grupos indígenas de la República mexicana (siglos XVI al XX)*. Vol. II. México: Universidad nacional autónoma de México, 1986.
- . "Bibliografía catequística mexicana del siglo XVI." Conferencia sustentada en la ciudad de León el 25 de mayo de 1977. In *Segundo encuentro nacional de la sociedad de historia eclesiástica mexicana*. León, Guanajuato: Imprenta Lumen, 1979. 13-112.
- Córdoba, fray Pedro de. *Doctrina cristiana para instrucción e información de los indios por manera de historia [1544]*. In *Monumenta catechética hispanoamericana (Siglos XVI-XVIII)*. Ed. Juan Guillermo Durán. Buenos Aires: Facultad de teología de la Universidad católica argentina "Santa María de los Buenos Aires," 1984. 169-283.
- Cruz, fray Juan de la. *Doctrina cristiana en lengua guasteca con la lengua castellana*. México: Pedro Ocharte, 1571. John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island.
- Dominican Friars. *Doctrina cristiana en lengua española y mexicana por los religiosos de la Orden de Santo domingo [15501]*. Colección de incunables americanos. Vol. 1. Madrid: Ediciones cultura hispánica, 1944.
- Feria, fray Pedro de. *Doctrina cristiana en lengua castellana y zapoteca*. México, 1567. John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island.
- Finnegan, Ruth. *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*. New York: Basil Blackwell, 1988.
- Gante, Pedro de. *Doctrina cristiana en lengua mexicana (edición facsimilar de la de 1553)*. Centro de estudios históricos Fray Bernardino de Sahagún. México: Editorial Jus, 1981.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. Vol. 1. México: Librería de Andrade y Morales, 1886.
- Gilberti, fray Maturino. *Diálogo de doctrina cristiana, en lengua de Michuacan*. México: 1559. John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island.

- Medina, José Toribio. *La imprenta en México (1539-1821)*. Santiago de Chile: Medina, 1908.
- Molina, fray Alonso de. *Doctrina cristiana breve traducida en lengua mexicana [1546]*. In *Monumenta catechética hispanoamericana (Siglos XVI-XVIII)*. Ed. Juan Guillermo Durán. Buenos Aires: Facultad de teología de la Universidad católica argentina "Santa María de los Buenos Aires," 1984. 353-403.
- . *Doctrina cristiana y catecismo en lengua mexicana. Nuevamente emendada. Dispuesta y añadida para el uso y enseñanza de los naturales*. México: Viuda de Bernardo Calderon, 1675.
- Ricard, Robert. *The Spiritual Conquest of Mexico [1933]*. Trans. Lesley Byrd Simpson. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1966.
- Roldán, fray Bartolomé. *Cartilla y doctrina cristiana, breve y compendiosa, para enseñar los niños: y ciertas preguntas tocantes a la dicha doctrina, por manera de diálogo*. México: Pedro Ocharte, 1580.
- Sahagún, fran Bernardino de. *Coloquios y doctrina cristiana*. Ed. Miguel León-Portilla. México: Universidad nacional autónoma de México, 1986.
- . *Psalmódia cristiana y sermonario de los santos del año en lengua mexicana*. México: Pedro Ocharte, 1583. Chicago, The Newberry Library.
- Valadés, fray Diego. *Retórica cristiana [1579]*. Intro. Esteban J. Palomera. Trad. a cargo de Tarsicio Herrera Zapién. México: Universidad nacional autónoma de México, 1989.
- Zumárraga, fray Juan de. *The Doctrina Breve in Facsimile [1544]*. Ed. Thomas F. Meehan. New York: The United States Catholic Historical Society, 1928.
- . *Doctrina cristiana: más cierta y verdadera para gente sin erudición y letras: en que se contiene el catecismo o información para indios con todo lo principal y necesario que el cristiano debe saber y obrar*. México, 1546. John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island.

A PRAGMALINGUISTIC APPROACH TO THE
PROLOGUES OF LOUIS DES MASURES'
TRAGÉDIES SAINTES (1563)

Thomas L. Zamparelli

The application of pragmatics to literature, and particularly to dramatic texts, must be considered, in my estimation, nothing less than a major revitalizing influence on our approach to what we normally view as "literary works." Pragmatics, as we may recall, is that branch of linguistics that focuses essentially on language as action with specific functions and within specific types of communicative contexts. With its emphasis on the speech act, on the process of communication, and on the precise circumstances of production and reception of utterances, pragmatics has, quite understandably, the potential for being an indispensable tool for studying any kind of discourse or dialogic structure. Simply and succinctly stated, in the words of Teun A. van Dijk: ". . . pragmatics is concerned with the formulation of the rules according to which a speech act is appropriate relative to a context" (244). The context I have chosen to study is the dramatic prologue because I believe it provides a textbook example of the kinds of problems and intricacies that pragmatics can help us analyze and evaluate.

Before dealing directly with Des Masures' trilogy, I think we first need to make some effort to assess the precise nature and implications of the prologue structure itself, as well as its status as a particular type of utterance. But this, I am afraid, is no easy task. Indeed, what makes the prologue so absorbing is precisely its ambiguous character and the complexity of the relationship it establishes between sender and receptor.

Essentially, we find in the prologue a level of speech lying somewhere between the dialogue of the main body of the play on the one hand and the dramatist's stage directions on the other. On one level, the play's dialogue implies explicit interaction among actors (or textual role players) as well as implicit interaction between actors and the reader/spectator. On another level, stage directions imply a direct relationship between dramatist and reader/spectator. The prologue, however, establishes a very special type of interactional relationship between actor/role player and the reader/spectator. Whether we choose to consider the prologuist as the author's representative and intermediary between himself and the receptor or as the *porte-parole* of the collective *dramatis personae*, it seems clear

that in the prologue structure we are confronted with overlapping circles of perception and communication that serve ultimately to relate the utterance to the real or outside world of the audience. Hess-Lüttich notes in this process of fictional reflexivity or self-awareness an attempt to manipulate an audience's perception:

The mode of reception may be altered by explicitly indicating the fictionality of the communication presented: there can be prologues or epilogues or presenters, asides, metacommunicative monologues, speeches *ad spectatores*, a chorus, video projections, and so on. All these devices establish another intermediary communicative system between producers and perceivers of the text. (237)

To complicate matters even further, the dramatic prologue is also problematical from the point of view of speech act theory itself. Is there, we may ask, a specific speech act of literature clearly distinct from that of natural or ordinary language? As Richard Ohmann states, for example:

Writing (or speaking) a literary work is evidently an illocutionary performance of a special type, logically different from the seeming acts that make it up Literary works are discourses with the usual illocutionary rules suspended. If you like, they are acts without consequences of the usual sort, sayings liberated from the usual burden of social bond and responsibility. (53)

Or rather are we to conclude, as does van Dijk that "there is not a specific 'literary' speech act, but that pragmatically speaking literature belongs to a class of 'ritual' speech acts, to which also everyday discourses such as jokes and stories also belong" (262).

And yet, the fact that the dramatic text is made up of speech acts intended to be performed, thus constituting a kind of blueprint for representation, would seem to suggest some underlying tension between the fictional and the factual, the locutionary and the illocutionary, which is inherent in the theatrical text itself. Perhaps John Searle expresses it best in these terms:

The playwright represents the actual and pretended actions and the speeches of the actors, but the playwright's performance in writing the text of the play is rather like writing a recipe for pretense than engaging in a form of pretense itself. (69)

Of course, from our point of view, reading or viewing the play necessarily transforms "how to" into actualization. The fact remains that the prologuist is a performer of speech acts whose purpose is to change or influence the behavior or attitudes of an audience. Basically, this will mean viewing the prologuist as a communicator and assessing his interactional strategies and routines as they evolve within the context of the unfolding Biblical saga of David and his struggles with Goliath, Satan and Saul.

In the Prologue to *David combattant*, the first play in the trilogy, the prologuist shows himself to be a skillful, subtle and complex communicator who seems clearly cognizant of the need to establish a strong social and psychological bond with his audience in order to effect change. Right from the outset, he asserts a strong physical presence which immediately connotes moral superiority:

Je voy deçà, delà, beaucoup de gens
ensemble :
Dont la plupart (à voir leur contenance)
semble
Desirer plus d'ouïr et voir un cas nouveau
Dont les yeux soyent soulez, et rempli le
cerveau
De fable et vanité, qu'apprendre d'autre
sorte
Rien pour leur avantage, et dont profit il
sorte. (I. 1-5)

First and foremost, the prologuist seeks to modify the audience's expectations, which, as he implies, are founded on the desire for frivolous escapism. Knowing full well that the task ahead will be a difficult one and that he is bound to encounter both audience disappointment and resistance to the edifying spectacle to follow, he aggressively takes the initiative using censure and guilt. But then he immediately becomes more concessive as he invokes, somewhat haltingly, the "plaire et instruire" *topos*, while speaking with the authority of spokesman of some unnamed group:

Nous (si vous desirez savoir nostre desir)
 Nous ne voulons, Seigneurs, vous priver de
 plaisir :
 Ains vous donner encor' par dessus vostre
 attente
 Du profit, qui aussi de plaisir vous contente.
 (I. 11-14)

Most pragmaticists seem inclined to conclude that the speaker of a literary speech act, despite assertions to the contrary, does not necessarily want the receptor to believe the story being told. Yet, as this and subsequent Prologues develop, we see that the MENSONGE / VÉRITÉ dichotomy becomes an absolutely essential appropriateness condition. Given Des Masures' proselytizing mindset, the prologuist's following direct question to the audience must be viewed as a genuine assertion of truth, clearly meant to be applicable to the extra-textual world:

Que si bien volontiers les yeux et les oreilles
 Vous pretez aux faux jeux et aux veines
 merveilles,
 Combien plus est plaisant et aux coeurs
 desirable
 Ce que Dieu merueilleux fait vray et
 admirable? (I. 19-22)

Inevitably linked to the assertion of authenticity is the "preview of great things to come" statement, designed to whet the appetite of the audience. Here the prologuist becomes the side-show barker attempting to entice the crowd into his tent by repeatedly evoking powerful and provocative visual imagery with the sensationalistic tone of "vous verrez à voz yeux":

Vous verrez abbatu l'orgueil et l'orgueilleux
 Par l'humble et mesprisé. Vous verrez
 l'assurance
 De celuy qui a mis en Dieu son esperance.
 Sans armes le verrez, et tout seul, mettre en
 route
 D'un exereite entier la grand'puissance
 toute.

.....
 Du combat inegal il retourne veinqueur.
 Il retourne accoustré de sa brave conqueste,

En sa petite main portant une grand'teste.
(I. 24-28; 34-36)

Oddly enough with this display of alluring coming attractions, the prologuist seems to be engaging in the type of frivolous theatrical pursuits he condemned at the outset. He then disingenuously admonishes his audience to ignore the entertainment value of these images and concentrate instead on the inspiring episode to follow. However, this apparent contradiction is no more than a closure device that allows the prologuist to express one of the major communicative functions of the prologue utterance -- the call for silence:

Pour quoy faire il convient que le bruit et le
plaid
Cesse de toutes parts, et vous en patience,
Tous ensemble attentifs nous prestiez
audience. (I. 53-56)

The second Prologue, the Prologue to *David triomphant*, continues to highlight the interpersonal features of the communicative event through effective interplay of declarative, expressive, commissive, directive and representative speech acts together with elements of pragmatic structure. There is, for example, a strong sense of implicature at the beginning of the Prologue, as the speaker establishes contact by acknowledging the audience's restlessness. The prologuist, identifying himself even more clearly as a go-between, pleads for understanding and patience by adopting a "we-are-all-in-this-together" attitude:

Vous attendez de nous, de vous nous
attendons
De plaisir à plaisir les reciproques dons,
Vostre attente n'est vaine. . . (II. 1-3)

But expressions of solidarity do not suffice to appease this audience; the speaker feels compelled to hold out the reward of some spiritual pleasures to follow, pleasures that he validates and promotes by invoking their origin in divine authority:

Celeste est l'argument, issu du ciel serain,
Et dicté de l'Esprit du Pere souverain.
(II. 7-8)

Using logical presupposition, the prologuist then makes the most overt attempt to influence behavior, combining the directive and the expressive in a frustrated, interrogative request for silence:

He Dieu! ne vaut pas bien la celeste
 matiere
 D'estre escoutee en paix et patience entiere?
 (II. 13-14)

The use of *deixis*, parentheses, pronominalization -- the constant interplay of personal pronouns (*vous*, *nous*, *il*, *lui*) to establish distinctions -- all are designed to heighten the interactional, interpersonal aspects of this ongoing communicative event. The speaker hammers away at his claim that the soon-to-appear figure of David is larger than life and divinely inspired:

Tel personnage ici vous verrez entre nous,
 Et le pourrez ouir, qui n'est pas tel que vous
 Tel que vous n'est David, bien qu'il soit
 mortel homme
 Ains il va cheminant dessus la terre, comme
 Un saint Ange de Dieu. C'est lui, qui en
 jeune aage
 Vous veut représenter ici son personnage.
 (II. 15-20)

At this point the prologuist seems to grudgingly and parenthetically realize that if he truly wants to gain the attention of all his hearers, he must make some concessions to popular tastes and to an audience chiefly interested in seeing a spectacular entertainment. He thus launches into a *son et lumière* description of the blockbuster, super-production to follow:

. . . Il verra le retour d'une mortelle guerre :
 Verra, en ceste riche et triomphante entree,
 De dames d'Israel une troupe accoustree
 De somptueux atours: il orra leurs chansons,
 Desquelles vont en l'air et se perdent les
 sons. (II. 28-32)

But it soon becomes apparent that this quite versatile speaker possesses in his pragma-semantic bag of tricks something to dazzle and grab the attention of all his hearers. Mindful of the literary awareness of the more cultivated members of his audience, the

prologuist reiterates the MENSONGE / VÉRITÉ duality of the first Prologue -- but with a new twist. The contrast is no longer simply between trivial diversion on one hand and Des Masures's trilogy on the other; it is now a matter of extolling the "naturel" of Des Masures's work over the "tragiques jeux" of the antiquity-inspired, pagan, Humanist theatre that parades under the name of "Tragédie," but is really an invention of Satan:

Le Tragique au theatre induit devant les
yeux
Les personnes des Rois, des Princes, des
faux dieux :

.....
Ici le Roy Saul, qui en ceste guerre a
La victoire, en honneur retourner on verra.
On y verra . . . le prince Satan,
Sous qui le monde entier se rend serf à sa
honte,
Et qui est mesme autheur des dieux dont je
vous conte. (II. 37-38; 41-46)

After a final parenthetical plea underscoring once again the interactional nature of the communicative exchange ("si me croyez, et avez bonne envie / Laisser la terre, et tendre à la celeste vie" (49-50)), the speaker segues into a visually explicit, gesticulative demonstration of the stage setting and action of the first scene of David triumphant:

Là sont-ils tous campez à ceste heure au
chemin:
Et là est Gabaa, ville de Benjamin,
Où ils vont arriver. Hors ceste ville un
choeur
De dames sortira au devant du veinqueur.
(II. 59-62)

Here the Prologue literally becomes a set of spoken stage directions before ending with a renewed directive for silence.

By the time the audience hears the third Prologue, that of *David fugitif*, it has already seen David's fortunes rise and fall quite sharply, due, in large part, to the wiles of Satan. With scarcely a moment to savor the glory of his victory over Goliath, David is obliged to flee the jealousy and wrath of Saul. Oddly enough, it is in this context of dire circumstances that a more provocative and comically abusive prologuist reappears. Particularly noteworthy is the real sense of the

speaker's presence and persona that emerges through the speaker's increasing reliance on deictics, pronominalization, parentheses, cohesion, or, in other words, the kinds of devices that manifest what Richard J. Watts has termed "situational assumptions" between "communicative partners" (38-42), referring to such elements as spatiotemporal perceptions, awareness of circumstances and shared knowledge of conventions, dispositions, intentions and world views.

Immediately striking is the speaker's initiation of contact through his statement of orientation relative to space, time, ideology and social relations:

Si en vain n'est ici presente l'assemblee,
 Dont je voy ceste place autour ceinte et
 comblee,
 Si nous, de nostre part, en vain venus ne
 sommes,
 Nous voulons vous monstrier à tous, femmes
 et hommes,
 La puissance divine, et comme ni la main,
 Ni le bras, ni le coeur, ni le conseil humain
 Ne valent contre Dieu, dont la forte defense
 Garentit ses eleus encontre toute offense.
 (III. 1-8)

The now familiar preview of things to come, the "selling" or promotion of the play is here expressed in terms of the elemental struggle between Good and Evil, between "les bons et justes" and "le meschant homme." As we have come to expect, the value of these coming attractions is enhanced by the prologuist's assertion of authenticity and his restatement of the MENSONGE / VÉRITÉ antithesis. However in this instance the speaker's attitude becomes more immediate, personalized and familiar as he seems to establish an almost physical and emotional link with the receptor through the semantics of irony and the pragmatics of parentheses and pronominalization:

Vous avez (je le voy) d'affections pareilles
 Tous ensemble attentifs les yeux et les
 oreilles,
 Dont soit veu ce mystere, et en paix escouté.
 C'est ce qu'avez poour vous. Nous, de
 nostre costé,
 Apporté vous avons ce

Pour le vous faire à tous servir
d'enseignement. (III. 23-28)

As the Prologue unfolds, it seems apparent that the speaker has now shifted to the use of humor as a major strategy for imposing silence and grabbing attention. In a rather flippant almost insolent tone designed to both amuse and incite the hearer, he reminds the spectators that they will need their ears and eyes for the show, but that it was pointless for them to bring their tongues as well:

Mais aveques les yeux et les oreilles vostres,
Pour voir, et pour ouir ces personnages
nostres,
Vous avez apporté de vos maisons aussi
Ce qu'il n'estoit besoin nous apporter ici :
C'est ce que vous avez de langues en la
bouche. (III. 29-33)

A direct appeal for silence soon follows ("Tenez-vous done en paix, je vous en admoneste" (37)), but not before a seemingly disgruntled and impertinent prologuist has wished his hearers to be "coy comme souche." However, this attempt at aggressive audience manipulation does not end here. With something of the outrageousness of the derisive stand-up comic, the prologuist "works the crowd" by making women the butt of his jokes, sarcastically and patronizingly targeting them for their habitual loquaciousness. The comic effect is heightened when he singles out one in particular as an example, while disparagingly implying that they all have difficulty keeping quiet, even for a minute:

Or quiconque elle soit, à donner audience
Elle n'aura besoin de longue patience,
Combien qu'une minute à quelque heure
enduree
Pour une femme, soit de trop longue
duree (III. 41-44)

In retrospect, there is perhaps no better evidence of an interactive dynamic at work here than the speaker's desire to manipulate and establish intimacy, that is, to involve, engage, provoke for the purpose of predisposing the audience towards a particular course of action.

It is interesting to note that the prologuist closes communication, while pointing to the beginning of the first scene, by reminding the audience that he himself is a spectator as well, that is, the ideal or

model spectator of this "mystère." He also takes his leave with a very forceful deictic evocation of space and time, as he promises, for the first time in these Prologues, to reappear at some future point:

Moy, aussi bien que vous, sans plus ouir me
 faire,
 Je vay pour quelque temps escouter, et me
 taire.
 Vous me verrez encor'. Je ne vueil aller
 loin. (III. 51-53)

And reappear he does, not only at the close of *David fugitif*, but also in the Epilogues of the first two plays of the trilogy. But that, I am afraid, must be the subject of another study. The present one must conclude instead with a rapid review of what I hope we have gained from examining these texts more or less from the pragmatist's point of view. Essentially, I have tried to show how the speaker of Des Masures' Prologues adapts his discourse to the implied audience and thus enables the receptor, in the words of Nils Enkvist, "to build a scenario, a text world, around the text, a world in which that text makes sense" (11). I would like to believe that we have been able to build such a world by viewing these texts in terms of fulfilling certain functions and conditions. Principally, as we have seen, on the global level, Des Masures' Prologue must function as an overture which can only be effective if it can be heard by a theatrical audience that is not particularly accustomed to giving its full attention to a group of actors. Hence the necessity for one of them, drawing on all facets of communicative competence, to focus and channel the audience's attention. Finally, it is my hope that my approach will perhaps stimulate new interest in a sixteenth-century dramatic text that is very rich in social, historical, ideological and esthetic values but unfortunately has been neglected, for the most part, by modern criticism.

Loyola University of New Orleans

WORKS CITED

- Des Masures, Louis. *Tragédies saintes*. Ed. Charles Comte. Société des textes français modernes. Paris: Cornély, 1907.
- Enkvist, Nils Erik. "On the Interpretability of Texts in General and of Literary Texts in Particular." *Literary Pragmatics*. Ed. Roger D.

Sell. London: Routledge, 1991. 1-25.

Hess-Lüttich, Ernest W.B. "How Does the Writer of a Dramatic Text Interact with His Audience? On the Pragmatics of Literary Communication." *Literary Pragmatics*. Ed. Roger D. Sell. London: Routledge, 1991. 225-41.

Ohmann, Richard. "Speech, Literature, and the Space Between." *New Literary History* 4 (1973): 47-63.

Searle, John R. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. 1979. London: Cambridge UP, 1981.

van Dijk, Teun A. *Studies in the Pragmatics of Discourse*. *Janua Linguarum, Series Maior* 101. The Hague: The Hague, 1981.

Watts, Richard J. *The Pragmalinguistic Analysis of Narrative Texts: Narrative Co-operation in Charles Dickens's 'Hard Times'*. *Studies and Texts in English*, 3. Tübingen: G. Narr, 1981.

APERCEVANT DÉLIE:
RELEASE FROM THE CYCLE

Susan Delaney

In his essay on Scève in *Mesure de l'instant*, Georges Poulet describes the poet's consciousness as "un tourbillon qui enfle et se résorbe" (17). The image of a whirlwind swirling out and then closing back in on itself can often serve as a metaphor of Scève's style of perception as well as his style of writing. Figures of liberation and constriction appear, for instance, to inform dizains 58 and 409. The first poem relates a transcendent encounter with Délie, stated in expansive imagery and unusually flowing sentence structures. The second opens with a similarly ecstatic meeting between the lovers, but the poet then draws back from this scene of amplitude toward a more closed world, expressed through paradox and figures of smallness and repetition.

This paper will provide a close reading of dizains 58 and 409 as examples of the existential and rhetorical patterns observed by Poulet. When considered as a pair, the poems illustrate both the continuum of desire and anguish in which the poet is caught, and the occasional escape from that cycle which Délie's appearance provides.

* * * * *

Let us begin our discussion with dizain 58:

Quand i'apperceu au serain de ses yeux
L'air esclarcy de si longue tempeste,
Ià tout empeinct au prouffit de mon mieulx,
Comme vn vainqueur d'honorable conqueste,
Ie commençay a esleuer la teste:
Et lors le Lac de mes nouvelles ioyes
Restangna tout, voire dehors ses voyes
Asses plus loing, qu'onques ne fait iadis.
Dont mes pensers guidez par leurs Montioyes,
Se paonnoient tous en leur hault Paradis.

This is a calm and beautiful scene where, by the light of Délie's eyes, the poet perceives a landscape cleared after a long storm. The joy and peace find expression in the image of a lake whose waters

have swelled beyond their usual shores, and in the figure of the poet's "thoughts," cavorting proudly in Paradise.

The scenario suggests a meeting between lovers that is both spiritual and erotic. References to serenity, light, and thoughts ascending toward the heavens endow the poem with a platonistic shading. At the same time, the rhetoric of conquest and delight sketches out a moment of *volupté* and its sublime aftermath. As Dorothy Coleman has observed, line 3 of the poem embodies this duality: "The poet is violently pressed towards his *mieux*--which is allowed to remain ambiguous, as between the chaste love and the carnal appetite that he always has for Délie" (164). The double nature of the poet's desire is not, however, paradoxical. On the contrary, the tranquil imagery obliges the reader to view the moment as one where spiritual and corporal pleasure co-exist.

A dizain without paradox is rare in the *Délie*, and the absence here of that figure, coupled with the expansiveness of the imagery, reinforces the mood of exaltation. This poem describes a peaceful interlude shared by the usually warring lovers. Citing the want of paradox as a means by which Scève is able to interpret such rare moments of serenity in the *Délie*, Doranne Fenoaltea writes: "Paradox is most often employed for expression of the lover's *angoisse*; moments of fulfillment tend instead to be expressed through imagery of unqualified expansion" (38). Dizain 58 is surely one such instance of gratification, for there are none of the typical Scévian dilemmas or enigmas here. Instead the rhetoric conveys the sense of flowing upward and outward, a boundless momentum that finally culminates in the ecstatic *Paradis* of line 10.

The absence of paradox is but one indication that dizain 58 relates a far from ordinary encounter. The poet betrays an unaccustomed feeling of exuberance in the thrice repeated *tout* of lines 3, 6 and 10 [*tous*]. In the same vein, the image of the lake in the second half of the poem stands out as an especially exotic metaphor of plenitude. Here again a single term, *restagner*, is endowed with opposite meanings both of which further the poem's theme. Huguet defines the term as "être stagnant," and Cotgrave stresses a similar idea: "to rest, or grow idle; stand, or abide long in a place." In his notes to the *Délie*, however, I. D. McFarlane suggests that Scève may also have had in mind the Latin sense of "to overflow." "Though the sense of overflowing is indispensable," writes McFarlane, "the overtones of the more normal meaning are not completely obliterated, and they maintain, it seems, in discreet fashion, the sense of water which is not violently troubled, so that the poet's joy is represented as brimming over, but in quiet and unhurried, confident manner"¹ (61). As with *mieux* in line 3, both meanings pertain to the situation. The twofold

nature of *restagner*, far from arresting the poem as would an oxymoron, liberates the word from its semantic anchor and contributes to the poem's atmosphere of freedom.

The magical property of the lake's stagnant-moving waters is complemented by their form of expression. Lines 7 and 8 would appear to contain a far too lengthy description for so small a poem as a dizain. Indeed Wallace Fowlie referred to them as "pure padding" (47). Lines 7 and 8 need not, however, be viewed as redundant. Or rather, by their very redundancy, they can stand as a stylistic representation of the mix of stasis and movement conveyed by the lake's special form of "stagnation." Moreover, the pleonasm distorts one's sense of time and space by extending a semantic unit beyond its usual bounds, and this too highlights the extraordinary character of the lake and of the rapturous encounter it symbolizes.

Yet at this point we should begin to take notice that for all the rhetoric of effusion found in this poem, there are several grammatical signs that appear to hold in check that very expansiveness. One such marker is the arrangement of verb tenses, which we will explore more closely during our discussion of dizain 409. For now let us point out that the majority of the poem is expressed in the *passé simple*, the verb tense which would most surely mark an event as completed. The *passé simple* imparts a tone of containment that belies the poem's theme of lavish and unconstrained joy.

Punctuation also seems to confine the events. Despite the period at the end of line 8, the poem could arguably be perceived as a single sentence.² There is, moreover, no indentation of the following line, which in Scève usually accompanies a new sentence. Line 9 starts with the word *dont*, and this also weakens the break implied by the period. To be sure, the relative pronoun *dont* occurs with some frequency at the beginning of sentences in sixteenth-century French poetry. It is nonetheless true, however, that the intrinsically relational nature of that word suggests continuity between lines 9 and 10 and their predecessors. The reader's interpretation of these details is at best mixed. On the one hand, the poem's virtually uninterrupted flow could well be intended to match its sweeping imagery. On the other hand, we might also assert that the use of a remote past and tightly integrated syntactical elements serve as well to tone down and contain that exuberance.

We find contradictions of the sort in dizain 58 because, although the poem expresses a sublime moment, that moment was experienced within a cycle of desire and frustration from which the poet rarely escapes. The peace of dizain 58 is anachronistic to the lovers' ongoing struggle. Expansive though its semiotics might be from within, the pastness of the event is absolute, as if the poem were a kind of relic

freed from, and then reenvloped by the larger cycle of experience. To find the breach in the *Délie* through which dizain 58 emerged, the precise juncture where the poet's temporary liberation occurred, let us turn now to dizain 409.

* * * * *

Aperceuant cest Ange en forme humaine,
 Qui aux plus fortz rault le dur courage
 Pour le porter aux gracieux domaine
 Du Paradis terrestre en son visage,
 Ses beaulx yeulx clers par leur priué vsage
 Me dorent tout de leurs rayz espanduz.

Et quand les miens i'ay vers les siens tenduz,
 Ie me recrée au mal, ou ie m'ennuye,
 Comme bourgeons au Soleil estenduz,
 Qui se refont aux gouttes de la pluye.

At the beginning of the poem we find a scenario very similar to that of its counterpart. The poet is again characterized by strength and courage, and he perceives Délie as a miraculous figure associated with paradise, her clear eyes casting sun-like rays upon him. Though reminiscent of the earlier text, however, dizain 409 remains a poem of smaller and more realistic scope. It eliminates dizain 58's heroic landscape and focuses more closely on the two participants. Délie's eyes shine "privately" in dizain 409, intended not to dispel a long storm but rather to benefit the poet alone. Délie herself appears in an ever tighter close-up: *forme, visage, yeulx*. Where dizain 58 displayed three times the expansive *tout*, 409 uses it only once. The moment of epiphany, the point at which the poet is *tout doré* by Délie's angelic rays, occupies all of dizain 58, yet it barely occurs in the middle of 409.

I would like to propose that the joy which dizain 409 hints at but fails to portray, has in fact been realized in dizain 58. In other words, led to the brink of rapture by the appearance of his beloved in dizain 409, the poet is released from the existential cycle in which he usually labors, released just long enough to give full expression in dizain 58 to one glorious, if transitory moment.³ We might even surmise from what precise location in dizain 409 the events of 58 emerge. Why not in the very word *tout*, present in the key line 6 of 409, which then explodes into the three scattered *tout*'s of dizain 58? For it is, after all, the totality, the overwhelming nature of the lovers' sublimation that dizain 58 wishes to stress.

We can verify the chronological link between the poems by considering several elements. One is the play of verb tenses. Dizain

409 relates its story in the present, used not in a durative but rather an iterative sense as Thomas Greene defines it. In such cases, he writes, the present tense "has opened out to embrace an indefinite past and future . . . evoking a continuous, apparently unending series of reluctant rituals" (68). In this view, dizain 409 tells of not one but a series of recurring encounters with Délie. The form of the verbs reminds us of the cyclical nature of Scèveian experience, and minimizes any relation to a specific time frame. Dizain 58, on the other hand, though preceding dizain 409 in the published text, in effect derives from the narrative set forth in 409 and attaches to it a more restricted temporality. As noted, the poem is expressed in the *passé simple*, emphasizing singularity and transitoriness. Dizain 58 steps out of the usual Délian cycle portrayed in dizain 409 in order to express the effect of one moment of epiphany. Only the *imparfait* of the final verb breaks loose from its predecessors, and drifts in a less contained time frame, though only, as we shall see, for a short while.

Besides verb tense, the events themselves denote a chronological sequence. Dizain 58 seems to spring from an originary moment of perception, and can be seen to await a concluding gesture as well. Both of these enclosing moments, the origin and the resolution, exist in dizain 409. We note there that, up until line 7, the poet defers looking directly into Délie's eyes, letting his glance rest instead on her other features. He feels the effects of her benevolent gaze but does not yet raise his eyes to hers. In the final image of the first part of the dizain the poet is "gilded," overcome and immobilized by the surrounding light of Délie. In the succeeding lines, as soon as he turns his eyes directly toward hers, the earlier joy stops and his torture resumes. In dizain 58, however, it is significant to note that the poet never lifted his eyes to meet Délie's. Instead he only started the gesture: "Je commençay a eslever la teste. . ." This situates the poet on the threshold of recognition, and such a position, where a direct view of Délie is imminent yet still deferred, appears to have fostered the *jouissance* of which dizain 58 is the unrestrained expression.

Dizain 409 not only provides the circumstance necessary for 58's flowering, but also contains the signal of its demise. As suggested above, the *imparfait* at the end of dizain 58 seems to hover there as if awaiting culmination. When the poet declares, "Mes pensers paonnoient tous en leur hault Paradis," his grammar sets up an open-ended situation that invites an enclosing event: "*quand* . . ." That closure arrives precisely in line 7 of dizain 409, where we see that when the poet does turn his gaze directly on Délie, the spell is broken. Line 7 delivers the conclusion anticipated in dizain 58's *imparfait*: "Et *quand* les miens i'ay vers les siens tenduz. . ." The poet's bliss, in other words, occurred only when the poet was *on the verge* of looking

into Délie's eyes, but it could not extend beyond that existential borderline. Once the deferred gesture of raising his eyes to Délie's is completed, the poet falls once more into the abyss, the ongoing cycle of desire.

Immediately after the summit of line 6 dizain 409 begins its descent. When the poet's eyes meet Délie's his "gilded" joy turns back into the pain expressed in so many other poems of the collection. We cannot fail to notice, for example, the return of paradox when this descent occurs: "Te me recrée au mal, ou ie m'ennuye," writes the poet. As a contrasting answer to the proud image of ascendancy with which dizain 58 draws to a close, we find in the final lines of 409 a sun-banishing downpour and the ever more diminutive images of flower buds and droplets of rain.⁴

* * * * *

The events of dizain 409 can thus be seen to prepare or give birth to the scene of ecstasy in dizain 58. 409 develops the moment of encounter, hints at its euphoric effect, then quickly re-envelops it in the typically anguished paradoxes of Scèveian discourse. To reprise Poulet's description cited at the beginning of this essay, dizain 58 is but a temporary *enflure*, a delightful escape from the Scèveian sequence which is ultimately recaptured and brought back into the continuum. At its close, dizain 58 collapses back into dizain 409, *s'y résorbe*. When read together, the dizains remind us of the overpowering and repressive effect that unfulfilled desire has on the poet and Délie, adding a poignant melancholy to their brief moments of release.

Central Michigan University

NOTES

¹Similarly, Verdun Saulnier shows that while Parturier defines the verb as "repandre l'état stagnant," that meaning does not sufficiently explain the lake's expansiveness (91). Coleman identifies Catullus as the source for Scève's use of *restagner* to represent both flow and stasis (165-6).

²McFarlane has demonstrated that the punctuation of the *Délie* often appears unmotivated (95-96).

³Thomas Greene has said that the *Délie* can be read as a single long poem "where detachable events invade the process of compulsive

repetition" (72). Dizain 58 portrays one such "event."

⁴In his recent book, Jerry C. Nash asks that the reader not associate Scève exclusively with the kind of despair found at the end of dizain 409, and indeed in the majority of his poems. He posits instead that such moments of poetic anguish are "strategically and productively involved in the poet's ongoing struggle [to] reconstruct order and harmony out of chaos" (3). This would suggest that the cycle in which the poet of the *Délie* labors is not one of torment (from which he occasionally escapes) but rather one of transcendence (at which he frequently, but not always, fails).

WORKS CITED

- Coleman, Dorothy Gabe. *Maurice Scève, Poet of Love: Tradition and Originality*. Cambridge: Cambridge UP, 1975.
- Cotgrave, Randle. *A Dictionarie of the French and English Tongues* (1611). Columbia: U of South Carolina P Reprint, 1950.
- Fenoaltea, Doranne. "Si haulte architecture." *The Design of Scève's Délie*. Lexington: French Forum, 1982.
- Fowlie, Wallace, ed. and trans. *Sixty Poems of Scève*. New York: Swallow Press, 1949.
- Greene, Thomas M. "Styles of Experience in Scève's *Délie*." *Yale French Studies* 47 (1972): 57-75.
- Huguet, Edmond. *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*. Paris: Didier, 1961.
- Nash, Jerry C. *The Love Aesthetics of Maurice Scève: Poetry and Struggle*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Poulet, Georges. *Etudes sur le temps humain, IV: Mesure de l'instant*. Paris: Plon, 1968.
- Saulnier, V.-L. "Quelques termes de la langue de Maurice Scève." *Festgabe Ernst Gamillscheg*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1952. 77-91.
- Scève, Maurice. *Délie*. Introduction and Notes by I. D. McFarlane. Cambridge: Cambridge UP, 1966.

UNE RHETORIQUE DU PREFERABLE:
POLITIQUE ET RELIGION DANS LES ORAISONS
FUNEBRES DE BOSSUET

Michèle Gragg

Toutes les *Oraisons funèbres*¹ ont ceci de commun qu'elles proposent à l'admiration d'un auditoire le portrait d'un personnage dont la vie et la mort exemplaire offrent un modèle à suivre. Mais chacune des oraisons funèbres de Bossuet lui donne l'occasion de présenter un ensemble d'idées qui lui sont chères. Certains personnages, par leur place dans l'Eglise (le P. Bourgoing, Nicolas Cornet), ou dans le monde (Henriette de France, Anne de Gonzague, Condé),² permettent à Bossuet de rappeler la position de l'Eglise face au jansénisme et au laxisme, ou encore d'interpeller les libertins. Dans l'*Oraison funèbre d'Henriette de France*, d'autre part, Bossuet dresse un tableau des malheurs de l'Angleterre qu'il associe à l'hérésie protestante. Religion et politique sont souvent étroitement liées et je voudrais montrer, dans cette présentation, sur quels schèmes de pensée ou "lieux" s'appuie l'argumentation de Bossuet.

Dans cette étude, je me suis appuyée sur le *Traité de l'argumentation* de Charles Perelman, parce qu'il remet en valeur ce qu'était, selon Aristote, la *Rhétorique*: un art de l'argumentation qui s'applique non seulement à la dialectique, mais à tous les discours, y compris le discours épideictique, c'est-à-dire l'éloge funèbre. Dans l'oraison funèbre, il ne s'agit pas de la mise en valeur de l'orateur, mais de la "création d'une certaine disposition chez les auditeurs"; même si les problèmes soulevés font l'objet d'une controverse, dans le cadre de l'éloge, il s'agit moins d'une controverse que "d'une promotion des valeurs sur lesquelles on s'accorde" (70-71). C'est, d'autre part, toujours à partir de l'éloge d'un personnage, et par rapport à un type d'auditoire particulier, que Bossuet expose ses idées. La manière dont il les présente, la solution qu'il propose, dépendent de catégories qui forment le ressort de son argumentation. Ce sont ces catégories qui m'intéressent et que les Anciens appellent des lieux.

Je n'entrerai pas ici dans le détail du problème de la définition des lieux, mais tenant compte de l'accord particulier entre l'orateur et son auditoire, j'appellerai lieu "une prémisse d'ordre général permettant de fonder des valeurs et des hiérarchies et qu'Aristote étudie parmi les lieux de l'accident" (113).³ Je m'appuierai sur deux de ces prémisses, le lieu de l'unique, comme norme, s'opposant à la

multiplicité du divers, et le lieu de l'ordre, compris comme ce qui affirme la supériorité de ce qui est antérieur sur ce qui est postérieur, lieu qui renforce le précédent dans la mesure où il enracine la norme dans une tradition. Ces lieux me serviront de grille de lecture pour montrer le parallélisme étroit que Bossuet établit entre politique et religion.

Lieu de l'unique

On peut rattacher ce lieu à un lieu de la qualité, dans la mesure où la qualité représente ce qui est difficile à réaliser, d'une part, et ce qui peut servir de norme par rapport à la multiplicité quantitative du divers. L'esprit du monde est décrit comme un esprit d'illusion et de vanité, esprit d'amusement et de plaisir, esprit de raillerie et de dissipation, esprit d'intérêt et de gloire (264-265). La multiplicité des activités humaines n'est alors qu'un divertissement et le personnage n'est grand que s'il est capable de s'arracher à ce divertissement. Toute la vie d'Anne de Gonzague, avant sa conversion, est décrite pour marquer l'étourdissement d'une âme éloignée de Dieu. "Pendant qu'elle contentait le monde et se contentait elle-même, la Princesse Palatine n'était pas heureuse, et le vide des choses humaines se faisait sentir à son coeur" (268).

La réponse à cette vie de dissipation, c'est le détachement total qui, seul, peut redonner à une âme partagée, son unité. Et le premier résultat d'une conversion, c'est l'arrachement au monde. Les affaires, la vie mondaine cèdent la place à la prière, à la méditation qui permettent le recueillement. Le silence, la prière et le travail des mains remplacent les divertissements (281-282). Cette unité de l'âme trouve son fondement dans une foi vive et pure qui est essentiellement obéissance à l'Eglise. Dans le deuxième point de *l'Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche*, Bossuet oppose, là aussi, aux illusions du monde, la stabilité d'un coeur ferme dont la foi est le fondement. "Tout en se prêtant au monde avec toute la dignité que demandait sa grandeur," la Reine se ménage des temps de solitude que "ni les divertissements, ni les fatigues des voyages, ni aucune occupation ne lui faisaient perdre" (223, 224).

Le recueillement du chrétien s'oppose au monde qui est la figure d'un temps qui disperse et anéantit. Ce n'est pas que le monde ni le temps soient sans valeur; ils restent le lieu de l'engagement de tout homme: les vies de Le Tellier, Condé, Anne de Gonzague et Henriette de France suffisent à le rappeler, et la narration détaillée que Bossuet en donne témoigne de son admiration pour les actions d'éclat. Bossuet n'anéantit pas ce monde devant l'autre, mais le rapport entre temps et éternité s'établit sur une antithèse fondamentale: le temps, c'est tout ce qui se mesure, tout ce qui se

compte; au contraire, l'éternité, c'est tout ce qui est illimité, c'est le lieu du solide, de l'un. C'est pourquoi le temps retrouve toute sa valeur dans la mesure où il aboutit à l'éternité. "Car cette présence immuable de l'éternité enfermant en l'infinité de son étendue toutes les différences des temps, il s'ensuit manifestement que le temps peut entrer en quelque sorte dans l'éternité" (*Monterby* 13). Si le monde est la figure du temps qui dissipe tout, le chrétien, par sa fidélité à Dieu, fait de sa vie une préparation à l'éternité. Or ce qui représente sur terre cette éternité de Dieu qui rassemble toutes les différences, c'est l'Eglise.

Tout comme le monde est la figure du temps qui passe, l'Eglise est la figure de l'éternité déjà commencée sur terre. Et c'est, bien entendu, dans la présentation que Bossuet fait de l'Eglise et de ce qui s'y oppose qu'on peut trouver la meilleure illustration du lieu de l'unique comme norme. Tantôt Bossuet rappellera en quoi consiste l'unité de l'Eglise, tantôt il décriera ce qui s'y oppose, schismes, libertinage, hérésie, mettant ainsi en contraste l'Eglise comme lieu du rassemblement, fondement de toutes les vérités, avec la séparation, l'égaré, la révolte qui caractérisent l'hérésie, la pensée libertine ou même toute pensée qui doute.

C'est surtout dans le deuxième point de l'*Oraison funèbre du Père Bourgoing* que Bossuet développe le problème de l'unité de l'Eglise. Dès le début, Bossuet, en affirmant la grandeur de l'Eglise, rattache cette grandeur au mystère de son unité, unité qui se manifeste elle-même par la foi en une commune vérité: "en l'unité est le trésor, en l'unité est la vie; hors de l'unité est la mort certaine" (53). Aussi toute séparation est-elle ressentie comme un déchirement, une désertion, une rupture, une révolte. Il n'y a qu'une seule Eglise, qu'une seule Epouse, pour reprendre un thème qui est un lieu commun de toute la pensée chrétienne. Mais lorsqu'il compare l'Eglise à une mère, Bossuet précise que "dissemblable des autres mères, qui mettent hors d'elle-mêmes les enfants qu'elles produisent," l'Eglise, au contraire, "n'engendre les siens qu'en les recevant en son sein, qu'en les incorporant à son unité" (53-54). Les pages qui suivent (54 à 56) développent ce thème en montrant l'exécution de l'unité de l'Eglise dans l'établissement d'une hiérarchie. Là encore, la structure hiérarchique de l'Eglise s'appuie sur le lieu de l'unique comme fondement, comme norme. S'il y a des pasteurs, des ministres, des prêtres, c'est que leur mission est d'empêcher la dispersion de "troupeaux vagabonds et errants." Mais ces prêtres et ces ministres trouvent eux-mêmes leur raison d'être dans leur rattachement à un seul évêque: "un Dieu, principe de l'unité (c'est nous qui soulignons); un Christ, médiateur de l'unité; un évêque, marquant et représentant en la singularité de sa charge le mystère de l'unité de l'Eglise" (55).

Et le passage finit sur un rappel du choix des douze apôtres, puis de Pierre seul.

Bossuet prend bien soin d'indiquer que cette unité n'exclut pas la pluralité et que cette pluralité est même nécessaire, mais elle n'est nécessaire que "pour la facilité de l'application." C'est l'idée du rapport entre le tout et les parties qui explique (explication plus imagée que réellement logique) celui de l'unité à la pluralité.⁴ L'unité est nécessaire, afin d'éviter que la pluralité ne devienne division. L'unité n'est visible que dans une hiérarchie dont le sommet est le "soutien immobile" (56) de tout l'édifice. Et cette unité s'exprime dans une adhésion immuable. Foi sans faille, obéissance totale, refus du doute considéré comme une tentation, une simple mise à l'épreuve de la foi, et qu'il faut rejeter avec fermeté. "Quiconque aime l'Eglise doit aimer l'unité; et quiconque aime l'unité doit avoir une adhérence immuable à tout l'ordre épiscopal, dans lequel et par lequel le mystère de l'unité se consomme, pour détruire le mystère d'iniquité, qui est l'oeuvre de rébellion et de schisme" (56). Nos citations ont fait appel surtout à *l'Oraison funèbre de Bourgoing* car c'est dans ce texte que Bossuet développe le thème de manière un peu didactique. Il n'y a rien ici de nouveau par rapport à d'autres textes de Bossuet. Les mêmes idées se retrouvent dans le *Sermon sur l'église* qui date de 1660, plus tard dans le *Sermon de Pâques* de 1681 et dans le *Sermon sur l'unité de l'église* de la même année, de même dans bien des passages de sa correspondance.⁵

Comme nous l'avons déjà noté, l'unité de l'Eglise est affirmée à l'intérieur d'une opposition à l'égard de toute pensée qui pourrait dévier de la vérité commune. C'est donc aussi au lieu de l'unique comme norme qu'il faut rattacher les développements de Bossuet sur les schismes possibles à l'intérieur de l'Eglise, sur les protestants, et sur les libertins. La présentation de ces problèmes est révélatrice, par contraste, de ce que Bossuet entend par unité. Ici, point de didactisme ni d'exposé de fond, mais une description dans un vocabulaire très souvent émotionnel. Dans *l'Oraison funèbre de Nicolas Cornet*, laxisme et jansénisme sont présentés comme "deux maladies dangereuses," "deux extrêmes" qui menacent l'équilibre de l'Eglise (80). Et ces excès sont dus à la curiosité d'esprit. Les laxistes sont des esprits "vainement subtils" (81), qui "s'enveloppent eux-mêmes dans les ombres de leurs propres ténèbres." De la rigueur janséniste, Bossuet écrit qu'elle "enfle la présomption, nourrit le dédain, entretient un chagrin superbe, et un esprit de fastueuse singularité" (82). Ici, c'est l'orgueil qui est condamné. Parlant un peu plus loin des problèmes relatifs à la grâce, Bossuet dénonce encore ce désir d'éclaircir tout à fait le fond des choses" (88). Il n'y a pas d'unité sans acceptation du magistère de l'Eglise et la curiosité insatiable

risque d'entraîner des esprits hardis à opposer les vérités chrétiennes plutôt qu'à "les réduire à leur unité naturelle (89). Ce qui est important, par conséquent, c'est une conduite du juste milieu. "Il faut tenir le milieu entre les deux extrêmes, . . . il faut marcher au milieu" (83), ces conseils répétés font de l'unité un principe d'équilibre et d'harmonie.

C'est encore l'excès que Bossuet dénonce chez les libertins, les athées et les incrédules, sans beaucoup distinguer entre ces catégories. Dans l'*Oraison funèbre d'Anne de Gonzague* tout entière destinée aux libertins, Bossuet décrit leur incrédulité comme "une erreur sans fin, une témérité qui hasarde tout, un étourdissement volontaire et, en un mot, un orgueil qui ne peut souffrir son remède, c'est-à-dire qui ne peut souffrir une autorité légitime" (273). Tout comme il existe une intempérance des sens, il existe "une intempérance de l'esprit" dont l'ignorance est responsable. Même lorsque Bossuet assimile les libertins aux déistes, c'est pour condamner cette vague connaissance de la divinité et la distinguer d'avec la foi pure: "Que lui servait d'avoir conservé la connaissance de la divinité? . . . Un Dieu qu'on fait à sa mode, aussi patient, aussi insensible que nos passions le demandent, n'incommode pas" (274). Le refus de la foi telle qu'elle est vécue à l'intérieur d'une Eglise hiérarchisée, aboutit à un libertinage qui est orgueil de la pensée et désordre dans la vie morale. Bien des accusations de Bossuet tendent à faire des libertins de simples débauchés "esclaves de leurs passions . . . , tout plongés dans les choses basses . . . profanes et corrompus." Au contraire de Pascal, qui distinguait les athées qui cherchent et qu'il faut plaindre dans leur malheur, des athées légers et vaniteux, il ne semble pas que Bossuet ait jamais accordé beaucoup d'attention à la recherche inquiète et douloureuse. Dans tous les cas de libertinage, c'est la haine de la vérité qui entraîne tout aussi bien l'incroyance que la débauche.⁶

Ce que nous voulons noter ici pour le propos qui nous intéresse, c'est-à-dire le problème des lieux, c'est que le schème de pensée qui est à la racine de cette argumentation est le rapport de l'écart à la norme. Tout ce qui s'écarte de la norme est égarement, dissipation et révolte. Bossuet ne confond pas tout à fait les hérétiques avec les libertins, encore que dans l'*Oraison funèbre d'Henriette de France* (124) il mette à la source des hérésies, "le libertinage d'esprit, la fureur de disputer des choses divines sans fin, sans règle, sans soumission": c'est encore le refus de l'autorité, la séparation, qui expliquent, non seulement l'hérésie, mais, à l'intérieur de l'hérésie, la pluralité des sectes. Et c'est aussi "le mépris de cette unité qui a divisé l'Angleterre" (128). Nous ne pouvons citer un texte qui s'étend des pages 124 à 130. Bossuet cherche à expliquer les causes d'une révolution qui a conduit à l'exécution du roi Charles Ier: il invoque

"l'irréligieuse instabilité de ces peuples", "l'intempérance de leur folle curiosité", "l'ardeur de leurs disputes insensées", et "leur religion arbitraire... On énerve la religion quand on la change, et on lui ôte un certain poids, qui seul est capable de tenir les peuples" (127).

L'unité est non seulement le fondement de la hiérarchie dans l'Eglise, mais elle fonde aussi l'équilibre politique et explique que le Roi soit, sur terre, la figure de Dieu. Tout comme "Dieu est architecte" (*M. Th. d'Autriche* 209-210) le Roi est souverain dans son domaine; il ne répond de cette souveraineté qu'à Dieu, et la souveraineté du royaume n'est garantie, d'autre part, que si le roi est parfaitement obéi par son peuple qui, livré à lui-même, n'est qu'une multitude aveugle ou ignorante (129).

On voit comment se fonde l'idée de l'intervention du pouvoir temporel dans les affaires de l'Eglise. Tout comme Bossuet explique les désordres politiques par une rupture d'avec l'Eglise, il attend d'un pouvoir séculier fort une aide pour maintenir l'ordre religieux. Le parallélisme qu'il trace entre les deux sociétés, les analogies qu'il croit y découvrir, l'amène à confondre des plans d'action. La hiérarchie, l'autorité, l'obéissance incarnent une norme, et par là, s'opposent à la curiosité d'esprit, le désordre, l'hérésie, la rébellion. Et ce sens de l'unique comme norme a une telle importance dans la pensée de l'auteur, qu'il s'en sert également pour expliquer le succès de Cromwell. Ce dernier, présenté comme un véritable anti-héros, n'a pu réussir cependant que par la volonté de Dieu qui "voulait découvrir par un grand exemple tout ce que peut l'hérésie, combien elle est naturellement indocile et indépendante, combien fatale à la royauté et à toute autorité légitime" (130). Nous allons approfondir ce rôle de la Providence dans l'analyse du deuxième lieu, le lieu de l'ordre.

Lieu de l'ordre

Il ne faut pas confondre ici ordre avec organisation; nous venons de voir que tout ce qui signifie hiérarchie, organisation relève de l'unique comme norme. Nous entendons par ordre "ce qui affirme la supériorité de l'antérieur sur le postérieur, tantôt de la cause, des principes, tantôt de la fin ou du but" (Perelman 125). Ce lieu renforce le précédent dans la mesure où il enracine la norme dans une tradition. La curiosité d'esprit, l'orgueil vont de pair avec le goût du changement, le refus de la tradition.

Les personnages religieux dont Bossuet fait l'éloge sont présentés comme des modèles du prêtre, du docteur, capables de maintenir la pureté du message évangélique contre les doctrines nouvelles. Le père Bourgoing est présenté comme "un prêtre de l'ancienne marque" (45) qui a su "conserver," dans l'Oratoire, "l'esprit de son institut, c'est-à-dire l'esprit primitif de la cléricature et du sacerdoce" (58). De

Nicolas Cornet, il vantera une érudition "ancienne et moderne" (85), capable de trouver l'équilibre dans les problèmes soulevés par le jansénisme, en particulier le problème de la grâce. Bossuet procède par allusions, peu précises pour un lecteur moderne, mais suffisamment claires pour un auditoire d'ecclésiastiques qui savait de quoi il était question. Le but n'est pas d'informer les auditeurs, mais de les exhorter à admirer un personnage dont il loue la modération. Il insiste donc sur une expérience qui permet de réfuter des "nouveau-tés inouïes" (90). Evitant une présentation théologique de la question, Bossuet use d'un langage métaphorique pour opposer cette "nouvelle" et "effroyable tempête" (87) aux bornes raisonnables marquées par la tradition augustinienne et thomiste. Toute exagération ne peut que conduire le "vaisseau" de l'Eglise contre des "écueils" (87). Le but de la Faculté de Théologie, c'est de conserver le dépôt de la Tradition et de s'y référer en cas de conflit. Quant aux responsables de ces tempêtes, c'est à Grégoire de Nazianze que Bossuet emprunte le jugement qu'il porte sur eux: ce sont des esprits "excessifs, insatiables, et portés plus ardemment qu'il ne faut aux choses de la religion" (88). Sagesse et mesure s'opposent à l'excès; l'ordre et la tradition ne sont qu'une même chose et tout le contraire de la nouveauté.

L'orgueil et la curiosité d'esprit, qui sont les causes du libertinage et de la réformation, s'expliquent eux-mêmes par ce goût du changement. Toutes les citations que nous avons relevées dans les pages précédentes (cf. nos pages 4 à 6) pourraient être reprises ici, en insistant cette foi sur la faiblesse qu'entraîne toute nouveauté. "Ils (les rois) ont trop fait sentir aux peuples que l'ancienne religion se pouvait changer. Les sujets ont cessé d'en révéler les maximes," écrit Bossuet dans l'*Oraison funèbre d'Henriette de France* (126). Et le dégoût de l'autorité va de pair avec une "démangeaison d'innover sans fin" (126). Le refus de la tradition aboutit à une indépendance dans l'interprétation qui ne peut amener que le désordre et "Dieu même menace les peuples qui altèrent la religion . . . de se retirer du milieu d'eux, et par là de les livrer aux guerres civiles" (128). Le maintien de l'Eglise va de pair avec le maintien de l'ordre ancien. La révolution anglaise s'explique par des causes religieuses et on "n'en trouvera jamais les remèdes que par le retour à l'unité et par la soumission ancienne" (128). Que les événements n'aient pas entièrement justifié ce parallélisme ne gêne pas Bossuet qui salue, avec le retour de Charles II sur le trône de ses ancêtres, le rétablissement de la monarchie, voulue par l'ordre de la Providence.

La Fronde, d'autre part, est traitée de la même manière. "Les fureurs civiles," comme Bossuet les appelle, ont vu en la personne du futur Chancelier Michel Le Tellier, un homme respectueux des lois,

de l'autorité, capable de "se conserver de la créance dans tous les partis et ménager les restes de l'autorité" (322). "*Revoir l'autorité dans sa première vigueur*" (322), rendre le calme, ramener l'ordre, tous ces verbes que nous soulignons marquent cette prédilection de Bossuet pour le retour à un ordre primitif ou pour le respect de ce que la tradition a fermement établi.

Rien n'est plus important que cette fidélité au passé qui fait des rois les dignes successeurs d'ancêtres glorieux en même temps que les représentants de Dieu sur la terre. C'est encore dans l'*Oraison funèbre de Michel Le Tellier* que se trouve affirmé ce passage de la justice de Dieu au prince, du prince aux magistrats, et "du trône elle se répand sur les tribunaux" (330-31). C'est dans ce sens également que Bossuet interprète les victoires de Louis XIV, dont il donne une lecture selon l'ordre providentiel des choses. Toute la politique du roi, telle qu'elle est présentée dans le premier point de l'*Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche* (214-18), est justifiée dans la mesure où l'histoire passée, ou encore la Bible, fournissent des exemples qui vérifient à l'avance l'état de la situation présente. L'histoire est "la sage conseillère des princes," écrit Bossuet dans l'*Oraison funèbre d'Henriette de France* (167): ce qui a déjà existé comporte en effet une leçon pour le présent et permet de l'expliquer, d'en rendre raison. C'est ce qui fait la force d'une tradition, de tout héritage; le changement, la nouveauté sont au contraire des écarts dangereux.

Histoire politique et histoire religieuse vont de pair et l'histoire d'une vie particulière s'insère dans cet ordre providentiel des choses. Toute l'argumentation de Bossuet repose sur une conception de la Providence que l'on trouve clairement exprimée dans l'introduction de l'*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre* pour contrebalancer le néant et la vanité de toutes choses: "Il ne faut pas permettre à l'homme de se mépriser tout entier, de peur que, croyant avec les impies que notre vie n'est qu'un jeu où règne le hasard, il ne marche sans règle et sans conduite" (165). Bossuet reprend ici les grandes idées exprimées dans ses sermons *Sur la providence*, le 10 mars 1662, devant le carême du Louvre⁸ et déjà six ans plus tôt, en 1656. Insistant moins sur l'aspect consolant du dogme de la Providence, Bossuet le relie à celui du salut, du jugement dernier, de la Cité de Dieu, inspiré en cela par la doctrine de saint Augustin: "Regardez les choses humaines dans leur propre suite," écrit-il dans ce sermon, "tout y est confus et mêlé; mais regardez les par rapport au jugement divin et universel, vous y voyez reluire un ordre admirable" (2, 159).

Redisons-le encore: il s'agit moins ici d'un ordre qui serait unité, que d'un ordre qui relève du plan, du sens. Que le cours des événements soit confus, tout s'explique et s'éclaire dès qu'on y projette la lumière d'un plan providentiel. L'histoire est jugée dans

une perspective religieuse et morale. Le plan de Dieu, le triomphe final de la Jérusalem céleste ne sauraient être mis en doute et tout peut se comprendre dans cette perspective. La prédilection de Bossuet pour le passé, la tradition, s'appuie sur l'idée que la Bible contient les exemples de tout ce qui peut arriver, d'où ces analogies constantes entre des événements passés et présents. Le cas le plus célèbre est celui de la révolution anglaise: l'hérésie qui en est la source est comparée à la fumée qui, sortant de l'abîme, obscurcit le soleil, selon une image de l'Apocalypse (*H. de France* 119). Tout est signe, en quelque sorte et Dieu est le grand architecte: c'est Lui qui "laisse sortir cette fumée, permet à l'esprit de séduction de tromper les âmes hautaines, et détermine ainsi les limites qu'il veut donner aux malheureux progrès de l'erreur et aux souffrances de son Eglise" (119). Nous avons souligné ces verbes de volonté qui ajoutent à l'idée de plan celle de commandement, d'autorité. Les hommes extraordinaires sont choisis par Dieu pour être "l'instrument de ses desseins" (130). Il n'est pas jusqu'aux limites du gouvernement de Cromwell qui n'aient été fixées par Dieu. L'histoire contemporaine est comprise à la lumière du conseil⁹ éternel de Dieu. Le même principe fait comprendre les succès militaires de Louis XIV: Dieu arme, pour la victoire, le bras du Roi très Chrétien. Si Bossuet redonne aussi dans le détail les différents aspects de la vie d'un personnage, c'est pour marquer le plan de Dieu sur chaque homme.

Dieu règle avec précision le cours des choses et Bossuet n'a que mépris pour ces philosophes qui "mesurant les conseils de Dieu à leur pensées, ne le font auteur que d'un certain ordre général d'où le reste se développe comme il peut! . . ." (209). Selon Bossuet, au contraire, Dieu organise et ordonne les grandes nations et les grandes familles qui doivent les diriger. Le premier point de l'*Oraison funèbre d'Henriette de France* (210-11), montre bien l'enracinement des problèmes historiques et politiques sur une certaine conception de la Providence. Dans une oraison où l'on voit s'opposer l'unité de l'Eglise à la séparation protestante, l'autorité royale à la révolution, ce qui fait le ressort de la pensée de Bossuet, c'est une conception de la Providence affirmant la causalité absolue de Dieu. Dans les différentes manifestations des entreprises humaines, dans la diversité de chacune des vies dont Bossuet retrace les étapes, leur unité, c'est-à-dire ici leur sens, vient de ce que tout est ordonné selon un plan de salut. C'est dès ici-bas que se joue la destinée éternelle de chacun. Pourtant la liberté du chrétien demeure, dans ce refus qu'il peut toujours opposer à une grâce prévenante. Si la patience de Dieu est éternelle et peut ramener "des extrémités de la terre," comme pour Anne de Gonzague, une âme qui s'égare, il faut craindre pourtant qu'elle ne se lasse devant l'aveuglement et le refus répété. C'est en ce

sens qu'il faut comprendre l'appel menaçant de l'orateur aux libertins, dans l'*Oraison funèbre d'Anne de Gonzague*.

Ce sont les valeurs d'autorité et d'attachement aux principes qui dérivent de ce lieu de l'ordre. L'image du Père, si souvent employée tant pour Dieu que pour le roi, est celle d'un souverain maître dont on ne saurait contester l'autorité. Bossuet rappelle, il est vrai, que l'autorité du roi ne va pas sans devoirs, vis-à-vis de son peuple, mais cet aspect moral de la question ne contrebalance pas complètement l'absence de critique du roi. Jusqu'à quel point d'aveuglement le porta cet acquiescement admiratif pour toute forme d'autorité, en particulier quand l'autorité civile se faisait le soutien de la religion, nous le savons par cette page malheureuse sur la révocation de l'Edit de Nantes: on ne peut que regretter la hâte que Bossuet a de "mettre Louis avec les Constantin et les Théodose" (*Condé* 539).

Les lieux de l'unique et de l'ordre sont des schèmes de pensée intimement liés et qui s'appellent l'un l'autre: le sens de l'autorité, le respect de la tradition en découlent et définissent un idéal de stabilité, seule garante d'une certaine grandeur. La révolution est impensable et d'ailleurs assimilée à une révolte, tout comme l'indépendance d'esprit, fruit de la vaine curiosité et source de l'athéisme et de l'hérésie.

Ces lieux définissent aussi une rhétorique du préférable: ceci ne veut pas dire que Bossuet propose des valeurs relatives, mais que le but de l'orateur est d'intensifier l'adhésion de son auditoire à certaines valeurs. Les idées que développe Bossuet restent liées à l'éloge d'un personnage qui est le support de cette argumentation. Nous ne sommes donc pas ici sur le terrain de la controverse: c'est en ce sens que j'ai parlé d'une rhétorique du préférable, c'est-à-dire d'une argumentation fondée sur les valeurs, les hiérarchies, les lieux du préférable, plutôt que sur les faits. Or l'oraison funèbre est précisément le type de discours où l'amplification et la valorisation sont les moyens nécessaires pour obtenir une communion autour de valeurs reconnues. Il ne s'agit pas d'une discussion, mais d'une affirmation de valeurs admises et que renforce le discours épideictique. Le choix de telles prémisses révèle alors les grandes lignes d'un tempérament. Bossuet reste un homme de la tradition pour qui l'autorité de l'Eglise et celle du Roi vont de pair et ne peuvent être mises en question.

En soumettant ainsi les *Oraisons funèbres* à une lecture rhétorique conçue comme un art de l'argumentation, je réponds aussi bien à des critiques qu'à des intuitions qui n'ont pas été complètement développées: d'une part, on a signalé l'écart entre la biographie d'un personnage et le portrait que Bossuet en donne (*Jasinski* 354-358); d'autre part, certains auteurs ont bien vu que les *Oraisons funèbres*

n'étaient pas des sermons (Strowski vii, Truchet vi, Clarac 180-183); les éloges contiennent non seulement les divers éléments propres au genre épидictique, mais des prises de position de l'auteur sur des problèmes actuels (Truchet xviii-xix). Ces textes sont donc, en réalité "des oeuvres difficiles, complexes, étonnamment pleines" et "la splendeur de leur éloquence ne produirait pas tant d'effet sans l'abondance de leur contenu" (Truchet xlii).

Je pense que l'unité du texte des *Oraisons funèbres* et son originalité tiennent au fait qu'il s'agit d'une argumentation autour d'un *exemplum*: le personnage, à la fois source d'arguments et preuve majeure de ces arguments, modèle présenté à l'admiration d'un auditoire qui a moins besoin d'être convaincu que d'être persuadé. A partir d'une conversion ou d'une mort soudaine l'orateur reconstruit toute une vie, lui donnant un sens qui n'est plus historique, mais théologique. Mais ce personnage est aussi l'intermédiaire grâce auquel Bossuet propose à ses auditeurs une vision du monde dont il partage avec eux certaines valeurs.

Le tempérament de Bossuet se fait jour aussi bien à travers le traitement du personnage dont il fait le portrait qu'à travers les idées qu'il développe à l'occasion d'une oraison funèbre particulière.

Rosary College

NOTES

¹Jacques-Bénigne Bossuet, *Oraisons funèbres*, ed. J. Truchet, Paris: Garnier 1961. Toutes les citations proviennent de cette édition.

²Le P. Bourgoing était le troisième supérieur de l'Oratoire et ancien compagnon du fondateur, Bérulle; Nicolas Cornet était Grand Maître du Collège de Navarre; Henriette de France, épouse de Charles Ier, roi d'Angleterre, décapité en 1649 à Whitehall. Condé, le Grand, vainqueur de Rocroi; Anne de Gonzague de Clèves, Princesse Palatine, avait été mêlée aux événements de la Fronde.

³Cf. aussi Aristote, *Topiques*, liv. III, 116 a-119 a et *Rhétorique*, liv. I, chap. 6, 7, 1362 a-1365 b.

⁴L'image est ici celle d'un organisme vivant dont le bon état dépend du fonctionnement de tous les organes. Mais la vitalité de ces organes est elle-même liée au bon fonctionnement de l'organisme comme totalité.

⁵Voir en particulier la lettre écrite pendant la semaine de la Pentecôte 1659 où Bossuet a des accents lyriques pour célébrer l'unité

de l'Église. Urbain et Levesque, *Correspondance de Bossuet*, 1, 59-74.

⁶Cf. les pages de J. Truchet dans *La prédication de Bossuet* 1, 282, et surtout 2, 89 sq. De même, H. Busson, *La religion des classiques* (Paris, 1948), pp. 390 sq.

⁷Bossuet insiste beaucoup sur cette idée de pluralité qu'il assimilait à celle de variations. Il l'oppose à la notion de perpétuité. Rébelliau, dans son *Bossuet historien du protestantisme*, p. 57, écrit que protestants et catholiques admettaient à l'époque le principe: "Perpétuité est marque de vérité, variation, marque d'erreur."

⁸La Providence est envisagée en fonction de sa fin, le Jugement.

⁹Le mot revient sans cesse sous la plume de Bossuet pour indiquer le plan de Dieu. Cf., *O. f. d'Anne de Gonzague*, pour le passage qui nous intéresse, pp. 256-57, 266.

OEUVRES CITÉES

- Aristote. *Organon*. Vol. 5, *Les topiques*. Trad. et notes par J. Tricot. Paris: Vrin, 1984.
- . *Rhétorique*. Vol. 1. Trad. et notes par M. Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- Bossuet, Jacques-Bénigne. *Oraisons funèbres*. Ed. J. Truchet. Paris: Garnier, 1961.
- . *Oeuvres oratoires*. Ed. J. Lebarq. Édition revue et augmentée par Ch. Urbain et E. Levesque. Vol. 2. Paris: Desclée de Brouwer, 1914.
- . *Correspondance*. Ed. Ch. Urbain et E. Levesque. 15 vol. Paris: Hachette, 1909-1925.
- Busson, Henri. *La religion des classiques*. Paris: PUF, 1948.
- Clarac, Pierre. *Littérature française: l'âge classique*. Vol. 2, 1660-1680. Paris: Arthaud, 1969.
- Jasinski, René. "Bossuet panégyriste d'Henriette de France." *Travaux de linguistique et de littérature* 13 (1965): 353-359.
- Perelman, Chaim. *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*. 4e édition. Bruxelles: Univ. de Bruxelles, 1983.
- Strowski, F. "Sur les Oraisons funèbres." *Revue des jeunes* (10 novembre 1927).
- Truchet, Jacques. *La prédication de Bossuet: étude des thèmes*. 2 vols. Paris: Ed. du Cerf, 1960.

UTOPIE AGRARIENNE ET FEMINISTE: NANON DE GEORGE SAND

Claire-Lise Tondeur

Paru d'abord en feuilleton dans *Le temps* (entre le 7 mars et le 20 avril 1872), puis en volume en octobre de la même année, c'est-à-dire au lendemain de la Commune (18 mars-27 mai 1871), *Nanon* présente une réflexion sur les événements politiques de l'époque. George Sand avait pressenti la Commune; elle craignait le << désenchantement >> du peuple qu'on avait refusé d'éduquer et auquel les plébiscites donnaient l'illusion d'avoir le pouvoir (*Impressions* 28, 30). Pourtant la réalité de la Commune l'épouvante et la désespère et elle fait part, à Flaubert, de ses réactions, dans une lettre du 14 juin 1871.

Moi qui ai tant de patience avec mon espèce et qui ai si longtemps vu en beau, je ne vois plus que ténèbres [. . .] J'avais semé sur mes volcans de l'herbe et des fleurs qui venaient bien, et je me figurais que tout le monde pouvait s'éclairer, se corriger ou se contenir; que les années passées sur moi et sur mes semblables ne pouvaient pas être perdues pour la raison et pour l'expérience: et voilà que je m'éveille d'un rêve pour trouver une génération partagée entre le crétinisme et le *delinium tremens*. (*Correspondance* 337-38)

Luttant contre le désespoir, George Sand rédige *Nanon* où elle expose son propre modèle révolutionnaire, celui d'une révolution qui aurait pu réussir. Il s'agit de l'histoire d'une paysanne qui a fait fortune pendant la Révolution de 89 en achetant des biens nationaux. Le récit est à la première personne. La narratrice, en 1850, à l'âge de 75 ans, décide de rédiger ses mémoires après la mort d'un mari qu'elle a tendrement aimé depuis l'âge de douze ans. Bien qu'enrichie par son travail et anoblie par son mariage, elle n'est en aucun cas ce que le XVIII^e siècle aurait nommé une << paysanne parvenue >>. George Sand a d'ailleurs renoncé à ce titre qu'elle avait au premier abord choisi pour son roman. C'est que Nanette Surgeon, avatar de la Julie de Rousseau est un modèle de vertu, d'honnêteté intransigeante et d'altruisme généreux. Rien de ce qui lui arrive dans

le contexte historique où l'a placée l'auteur n'est invraisemblable. Ce qui relève par contre de l'utopie c'est cette accumulation de perfections chez une orpheline au seuil de la famine.

Si le roman *Nanon* a été totalement ignoré par la critique contemporaine qui s'intéresse en priorité aux oeuvres de jeunesse de l'auteur, c'est que cette oeuvre énonce une doctrine chère à George Sand qui va à l'encontre de l'orthodoxie héritée du marxisme qui exige que les forces révolutionnaires émanent du prolétariat industriel. Or le modèle sandien d'une révolution réussie diffère en deux points essentiels. C'est sur une base agraire que George Sand établit son modèle et sur une femme, c'est-à-dire sur une double hérésie de la doxa révolutionnaire.

Dans la solution sandienne, il s'agit d'un socialisme entièrement fondé sur la nécessité d'une réforme agraire non collectiviste. La propriété y est vue comme un élément indispensable. Il y a même une exaltation de la petite propriété paysanne. C'est le paradigme agrarien par excellence puisque Sand revendique le partage des terres entre ceux qui les cultivent et qu'elle défend les intérêts des paysans devenus propriétaires fonciers. Dans ce modèle révolutionnaire sandien il ne s'agit pas seulement de posséder de la terre mais de la faire fructifier. Seul le paysan en tant que propriétaire foncier, parce qu'il connaît le métier, est capable de prendre les risques qu'encourt une exploitation agricole. « La seule propriété qui se conserve est celle qu'on a acquise et non arrachée de force sans payer »¹, explique George Sand à sa fille en 1871. Une propriété achetée et non reçue, comme c'est le cas dans l'héritage, responsabilise le paysan qui va économiser pour pouvoir acquérir davantage et qui va travailler plus efficacement. « Responsabilité », « économiser », « productivité » sont parmi les mots clés de la révolution sandienne. George Sand exprime ouvertement sa méfiance à l'égard des ouvriers et prend le parti de la France profonde, celle des campagnes qu'elle estime systématiquement ignorée au profit des villes. Dans une lettre du 22 septembre 1871 à sa fille elle discute longuement de ses convictions à cet égard.

Toute la Révolution de 89 se résume en ceci: acquérir les biens nationaux, ne pas les rendre. Tout s'efface, se transforme ou se restaure, monarchie, clergé, spéculation. Une seule chose reste, le champ qu'on a acheté et qu'on garde. Les communeux comptent sans le paysan, et le paysan, c'est la France matérielle, invincible. [...] Je l'ai dit, je le dis encore, c'est le sauveur

inconscient, borné, têtue; mais je n'en vois pas d'autre. Il faudra bien que Paris l'accepte ou s'efface. (Mozet 6)

Dans le modèle sandien, noblesse terrienne et paysannerie sont très proches grâce à leur attachement séculaire à la terre. D'ailleurs le mari de Nanon (Emilien de Franqueville, cadet de hobereaux locaux) appartient à la noblesse mais c'est lui qui renonce à sa classe pour devenir un paysan et non Nanon qui accède à la noblesse sauf en titre. Emilien déclare << je ne suis plus un noble, je suis un paysan, un Français >> (*Nanon* 105). En tant que soldat de la République et invalide de guerre, il dit << avoir expié >> sa noblesse, << j'ai conquis ma place au soleil de l'égalité civique et si la France renonce à cette égalité, je garderai mon droit à l'égalité morale >> (348). Par contre, Nanon, toute sa vie, restera fière d'être paysanne. << Je veux rester paysanne. J'ai mon orgueil de race aussi, moi! >> (217) s'exclame-t-elle et elle refusera toujours de quitter son << costume rustique >>.

J'ai eu occasion de voir la marquise de Franqueville à Bourges, où elle avait affaire. Elle me frappa par son grand air sous sa cornette de paysanne qu'elle n'a jamais voulu quitter et qui faisait songer à ces royales têtes du moyen âge dont nos villageoises ont gardé la coiffure légendaire.
(236)

Dans cette alliance de la noblesse et du paysannat c'est la bourgeoisie qui est court-circuitée. Celle-ci est représentée dans le roman par Costejoux, un riche avocat jacobin qui est déchiré entre sa fidélité aux principes révolutionnaires et une fascination morbide pour la noblesse dans ce qu'elle a de plus outrancier, incarnée par Louise, la frivole soeur d'Emilien. George Sand explore longuement le dilemme de ce jacobin pris au piège du charme d'une ci-devant impénitente qui se plaît à le faire souffrir. C'est une relation fondée sur l'agressivité de part et d'autre. Humiliation, frustration, désir de dominer et d'être l'esclave se mêlent dans cette alliance contre-nature, mais fréquente au XIXe siècle, entre une bourgeoisie enrichie et l'ancienne aristocratie. Tous deux restent les prisonniers d'une relation sado-masochiste où le désir de l'homme expérimenté est avivé par la coquetterie de la jeune femme. Ce couple sert aussi de repoussoir au couple idéal Nanon-Emilien qui représente l'équilibre parfait. Si Costejoux accepte finalement cette mésalliance, c'est qu'il

a la conviction de devoir expier les crimes des excès révolutionnaires auxquels il a participé.

Le procédé narratif qui consiste à faire raconter la Révolution par une petite fille, paysanne de surcroît est une tentative originale. Nanon a en effet une vision de la révolution très différente de celle des Jacobins. Pour elle il s'agit avant tout d'une émancipation des paysans, passant du stade de servitude, vestige d'un ordre médiéval, à un statut d'exploitant agricole ayant même recours aux dernières techniques agraires. A cette émancipation de caste vient s'ajouter l'émancipation des femmes. Car dans le village creusois de Valcreux, c'est Nanon qui est la force de pointe qui finit par entraîner les autres grâce à son exemple. *Nanon* n'est pas qu'un roman d'apprentissage c'est aussi l'histoire d'une métamorphose mettant en cause l'identité de la narratrice. En réussissant, grâce à son éducation, son intelligence et son courage, l'héroïne accède à un nouveau statut social et symbolique, que George Sand réservait normalement à l'artiste, statut fondé sur le travail et l'indépendance économique.

La conscience révolutionnaire de Nanon résulte d'une longue évolution basée sur une formation philosophico-politique. On retrouve ici l'inébranlable foi de George Sand dans le pouvoir de l'éducation. Au XIX^e siècle, pour la première fois, lire devient une condition de survie. La mise en place du nouveau système scolaire durant tout le siècle (depuis la Révolution de 89, la loi Guizot de 1833 et les lois de Jules Ferry de 1881-82) transforme profondément à la fois les conditions de vie et la perception du monde. Or le roman de George Sand constitue aussi un témoignage de ce processus. Car avant d'être capable d'avoir des opinions politiques Nanon a dû apprendre à lire et écrire, puis elle s'est systématiquement et infatigablement instruite. << C'est une honte que de rester simple quand on peut devenir savant. Moi, si j'avais le moyen, je voudrais apprendre tout >> (50). Ayant atteint un certain niveau d'éducation, et cherchant à échapper à la Terreur en se cachant dans la campagne creusoise, Nanon va continuer à apprendre avec Emilien, tous les deux étant coupés du monde. Grâce à ce dialogue intense qu'ils avaient entrepris dès le début de la Révolution, ils vont faire mutuellement leur éducation historico-politique.

C'est un mouton que lui acheta son grand-oncle en 1787, alors qu'elle avait douze ans, qui éveille sa personnalité et rompt son isolement social. Cette brebis, nommée Rosette, transforme l'orpheline, << le sentiment de l'amour-propre s'éveilla en moi et il me sembla que j'étais plus grande que la veille de toute la tête >> (37), car cela suscite en elle un sens de responsabilité puisque c'est à elle de trouver de quoi faire brouter l'animal. << J'avais une occupation, un devoir, une responsabilité, une propriété, un but, une

maternité>> (10). Et c'est en cherchant, pendant une période de sécheresse, de l'herbe encore verte qu'elle va faire la connaissance d'une <<jeune et douce figure de novice>> (37) du moutier. Tout le village de Valcreux appartient à ce monastère qui est propriétaire des terres et des maisons, et dont les paysans ne sont que des serfs. Emilien de Franqueville, le jeune novice, âgé de seize ans, est le cadet d'une grande famille des environs qui a pratiquement déshérité le cadet en faveur de l'aîné.

Au début Nanon considère Emilien comme un être <<sacrifié>> (44), une <<tête légère>> (48), incapable certes de méchanceté mais inapte à prendre la vie au sérieux. C'est elle qui va le responsabiliser en l'exhortant à apprendre à mieux lire pour qu'il puisse lui enseigner. En l'aiguillonnant gentiment elle va lui permettre de se transformer, la Révolution aidant (puisqu'il finira comme soldat de la République). La petite paysanne, assoiffée de savoir, pousse Emilien à désirer connaître ce qui se passe en France après la chute de la Bastille. Sachant lui-même encore à peine lire et écrire il devient l'informateur de Nanon dès l'été 89. Pendant la Grande Peur (20 juillet - 1 août 1789) il joue courageusement un rôle de médiateur entre les paysans et les moines. Cette semaine de panique représente pour les paysans leur premier contact avec le monde extérieur et les force à s'organiser. Ils prennent ainsi conscience de former un groupe. <<Les paysans de chez nous en devinrent plus vieux en trois jours que si ces jours eussent été des années>> (57). Ils commencent aussi à comprendre ce que <<c'était que la Bastille, la guerre, la famine, le roi et l'Assemblée nationale>> (57). Cette leçon n'est pas perdue pour la petite Nanon qui observe que son <<petit esprit élevé en cage prenait sa volée du côté de l'horizon>> (57). Après la nuit du 4 août Emilien s'écrie: <<mes amis, vous êtes des hommes libres!>> (60).

L'abolition de l'ordre ancien entraîne la mort de deux vieillards aux deux pôles de la société: le grand-oncle de Nanon qui estimait qu'on ne peut pas vivre sans maîtres (61); et le maître, c'est-à-dire le prieur du couvent. A partir du 2 novembre, les biens du clergé sont mis à la disposition de la nation. Les paysans de Valcreux envahissent pacifiquement le couvent. C'est une prise de possession symbolique qui se transforme en prise de conscience. Au milieu des célébrations rustiques, dans l'émotion générale, germe chez chacun l'idée d'acquérir des biens nationaux. Bien que les difficultés du premier hiver révolutionnaire refroidissent l'enthousiasme et la joie nés de cette célébration, l'idée d'acheter des terres continue à hanter chaque paysan. Mais ce sera Nanon qui la première prendra des risques et se lancera dans l'exploitation agricole. Elle est celle qui prouvera que la

conviction de son grand-oncle qu'on ne peut pas vivre sans maîtres était sans fondement.

Roman didactique, *Nanon* développe la thèse d'une révolution qui aurait pu réussir si elle avait su éviter l'écueil de la violence. Car pour George Sand l'idéal républicain n'est pas compatible avec la violence. <<Il faut nous débarrasser des théories de 1793. Elles nous ont perdues.>>² Ailleurs elle affirme que <<l'égalité est une chose qui ne s'impose pas, c'est une libre plante>> (Mallet 227). C'est pourquoi elle cherche une troisième voie, celle d'une révolution menée par les femmes, paysannes propriétaires qui seraient capables d'une part d'apporter la prospérité et d'autre part de chasser <<l'excès de paresse et d'ivrognerie [qui] condamne cette classe [les ouvriers] à se ranger ou à tomber si bas>> (*Nanon* 7). Il ne s'agit pas pour autant d'une utopie matriarcale. En fin de compte c'est le couple qui exerce le pouvoir même si c'est Nanon qui anime la communauté grâce aux énergies qu'elle parvient à focaliser.

En choisissant Nanon comme personnage principal et positif et en faisant d'elle la narratrice de la Révolution, George Sand veut dépasser le cliché d'une littérature champêtre racontant la vie des paysans et leurs difficultés. Nanon, parce qu'elle triomphe, incarne une révolution réussie. Tout au long du récit elle est en opposition avec l'image sociale d'une féminité conçue en termes de passivité ou de frivolité, elle remet aussi en question les modèles romanesques féminins qui se trouvent dans les romans historiques, rustiques ou les récits d'aventure, trois genres auxquels appartient ce roman.

Au milieu d'un immense désarroi politique dû à l'évolution de la Révolution en Terreur, mais aussi à la tentative de la Commune et de ses conséquences, George Sand donne la parole à une autre voix, celle d'une femme et d'une paysanne. Ni l'une ni l'autre n'avait jamais eu voix au chapitre en matière politique.

Ce fut à moi, pauvre fille ignorante, [explique Nanon au jacobin Costejoux] de lui démontrer que tous les grands efforts de son parti n'étaient pas perdus, et qu'un jour, bientôt peut-être, l'opinion éclairée ferait la part du blâme et celle de la reconnaissance. Pour lui exprimer cela de mon mieux, je lui parlai beaucoup du progrès certain du peuple et des grandes misères dont la Révolution l'avait délivré. Je me gardai de revenir à mes anciennes critiques de la Terreur: il était encore plus pénétré que moi du mal qu'elle avait fait. Je lui en démontrai

les bons côtés, le grand élan patriotique qu'elle avait donné, les conspirations qu'elle avait déjouées. (233-34)

Nanon, héroïne sandienne tardive, est parvenue à échapper à l'ordre symbolique masculin qui enfermait les premières héroïnes de Sand telles Indiana et Lélia. Cet enfermement d'ordre social confinait l'héroïne dans le rôle traditionnel de la femme et lui interdisait l'accès au monde qui était médiatisé exclusivement par les hommes et les représentants des institutions sociales. George Sand pense que les bouleversements sociaux engendrés par la Révolution peuvent permettre à certaines femmes, à condition qu'elles soient fortes et tenaces, d'échapper à l'enfermement millénaire dont elles étaient les victimes. L'échappée réussie de Nanon, annoncée symboliquement par celle de Rosette, la brebis qu'elle ne parvenait pas à confiner dans son enclos, reste une exception, et elle est reconnue comme telle dans le roman.

Vous êtes une exception, vous, une très remarquable exception. Vous n'êtes ni une femme ni un homme, vous êtes l'un et l'autre avec les meilleures qualités des deux sexes, lui explique Costejoux. (188)

Les autres personnages féminins, telle Louise, la soeur d'Emilien, restent prisonnières de l'ordre symbolique masculin bien que celui-ci ait été profondément bouleversé par la prise de pouvoir des Jacobins.

Ce roman est sans doute une réaction contre la tentation du désespoir que George Sand a ressenti au lendemain de la Commune, qui dans sa vision, venait de répéter les erreurs de 1793. *Nanon*, un des derniers romans sandiens, est un chant à la perfectibilité humaine. Il révèle chez son auteur un espoir tenace dans la possibilité d'un progrès humain mais ce n'est pas pour autant un roman vraiment optimiste, vu la part d'utopie de l'ouvrage. Ce monde meilleur qu'elle imagine, la romancière est obligée d'en repousser la réalisation dans un avenir incertain.

NOTES

¹Lettre inédite citée par Nicole Mozet dans sa préface à *Nanon*. 7.

²Lettre à Alfred Gabrie, 21 octobre 1871, citée dans *George Sand* par Francine Mallet. 225.

OEUVRES CITEES

Jacobs, Alphonse, ed. *Correspondance Gustave Flaubert-George Sand*. Paris: Flammarion, 1981.

Mallet, Francine. *George Sand*. Paris: Grasset, 1976.

Mozet, Nicole. Préface. *Nanon*. Par George Sand. Paris: Edition de l'aurore, 1987.

Sand, George. *Impressions et souvenirs*. Paris: Michel Lévy, 1860.

---. *Nanon*. Paris: Flammarion, 1981.

LA IMAGINACION CREADORA EN LA FICCION DE CLARIN

Cristina Martinez-Carazo

1 - Lo real y lo imaginario

Para Clarín lo "real" y lo imaginario se integran en un mismo proceso creador, son inseparables. El universo de su ficción se constituye a partir de lo que se ve y de lo que se imagina. De su fusión extraerá Leopoldo Alas su "arte realista." Como es bien sabido, la realidad no le interesa como tal sino como soporte del arte. Prescindir del aspecto documental buscado por muchos de los escritores realistas no supone negar su valor como "materia novelable."¹

La realidad en Clarín es comparable a una serie de segmentos extraídos del entorno entre los que se intercalan elementos imaginarios. Hasta aquí su postura no difiere sustancialmente de la de sus contemporáneos; el componente imaginario está presente en la ficción decimonónica, entre otras cosas, porque en el vivir se integra el imaginar. Lo que individualiza a Clarín es el modo de tratar estos huecos que jalonan la realidad. Mientras gran parte de los escritores realistas tiende a cerrarlos para ceñirse al círculo de lo objetivo, Alas (y en menor medida Galdós) se instala en ellos y los dilata hasta el infinito. El artista se impone en nuestro autor sobre el reproductor de la realidad y lo imaginario se revela como terreno abonado para desarrollar el arte. El sustrato artístico que exhiben las figuras mentales incrustadas en *La Regenta* y en *Su único hijo* proviene de esta asociación entre el arte y lo imaginario. El arte que aquí vinculo a lo imaginario no remite a referentes reales (arquitectónicos, escultóricos o pictóricos) sino al modo de pensarse, de configurarse. Lo que interesa, en otras palabras, es el modo de imaginar, no lo imaginado. Las imágenes que así surgen pertenecen al ámbito de las "artes visuales" entendiendo como tales, dentro de este contexto, aquellas cuyo producto es una figura visual imaginaria elaborada por la mente.

Este modo de crear clariniano inscribe la obra en un momento histórico clave para las artes visuales. Por un lado la industria óptica entra a finales del siglo XIX en una fase de desarrollo acelerado que desemboca en la invención del cine. La linterna mágica, las sombras chinas, los cuadros disolventes perfeccionados gracias a la nueva tecnología inspiran, como veremos, las figuras mentales de los personajes novelescos. Por otro se sientan las bases del

impresionismo al replantearse el modo de ver y en consecuencia de representar la realidad.

Alas coloca esta realidad inmediata ante una lente (su "ojo" de artista) y la proyecta en la pantalla de su ficción. Paralelamente dota a sus criaturas novelescas de un modo de imaginar semejante al suyo. Los personajes poseen una imaginación desbordante. Como su creador filtran a través de su mente deformante el entorno al que pertenecen.

"The impressionists' visual reeducation" de la que habla Keith Cohen², tomada como proceso no como producto acabado, afecta tanto al espectador de las artes visuales como al lector ocupado en reconstruir la realidad textual. Si a este respecto Clarín se adelanta a su tiempo, no se ha de olvidar que junto a esta faceta novedosa pervive una fuerte adhesión al romanticismo. El procedimiento empleado para construir imágenes responde a la estética del momento (sombras, cuadros disolventes, imágenes borrosas y alucinadas. . .) pero el repertorio temático en el que se inspira pertenece claramente al romanticismo. El teatro romántico, la ópera, los valores propios del Siglo de Oro revividos durante la primera mitad del XIX. . . iluminan la imaginaria mental de los personajes. Ellos mismos, producto de lo que Georg Lukàcs denominó en su *Teoría de la novela* "romanticismo de la desilusión", entroncan por su condición con el ideario mencionado.

El doble vínculo del repertorio visual clariniano - romántico en su dimensión representacional, "iconológica", y finisecular en su dimensión técnica, "iconográfica"³ - sitúa al lector frente a una de las constantes de Alas: la convivencia de una estética perteneciente al pasado con las tendencias más modernas. Este juego de opuestos se extiende a las más variadas facetas de su creación literaria. De tal actitud frente al arte deriva lo que podríamos considerar el denominador común de su obra: la tensión. Tensión, entre lo real y lo imaginario, entre lo romántico y las nuevas tendencias finiseculares, entre el esteta y el documentalista, entre la prosa y la poesía⁴

Por encima de esta serie de contrarios se instala el artista, el creador que supedita su obra a la perfección estética. Detrás de cada oposición asoma el escritor consciente de las limitaciones de la creación mimética, el creador que sacrifica la realidad en beneficio del arte.

2 - Figuras, figuraciones y sobrefiguraciones

El autor privilegia en este marco lo imaginario sobre lo objetivo. Imaginar funciona como sinónimo de crear y en consecuencia todo aquello que se sitúa en el espacio de la imaginación, en la medida en que se separa de la realidad, se acerca al arte.

Conviene determinar antes de seguir adelante lo que aquí entenderemos por "imaginación visual". Por definición todo proceso imaginario se vincula al espacio de lo mentalmente visible. Lo que en Clarín nos interesa es la fabricación mental de figuras, iconos, que con perfiles concretos, se dibujan en la mente de los personajes, bien partiendo de un soporte físico concreto (sombras) o al margen de él (figuraciones y sobrefiguraciones). Como iconos, las imágenes mentales responden simultáneamente a la definición de iconos imaginísticos (basados en la semejanza) y diagramáticos (basados en relaciones abstractas). Por un lado tienen carácter figural y por otro reproducen las relaciones (en sentido abstracto) existentes entre el personaje y la realidad que habita. Es decir, las figuras elaboradas en la mente de los personajes clarinianos no entroncan con el mundo real sino con la lectura individual que estos hacen de él. Veremos, por ejemplo, cómo Ana Ozores y Bonifacio Reyes estilizan las imágenes procedentes del mundo exterior hasta hacerlas corresponder con su realidad interior.

Esto nos sitúa frente a lo que Ricardo Gullón define como "espacio mental", aquel en el que "lo actual contiene lo pasado como presente operante y no sólo recordable, y lo futuro se incorpora al hoy no como anticipación imaginativa, si como parte de la realidad" (R. Gullón, 23). Para él las figuras instaladas en estos espacios interiores pertenecen a dos ámbitos: el espacial, caracterizado por su naturaleza figural, que incluye el mundo, los espejos, los sueños, las visiones y alucinaciones, los delirios... y el simbólico, al que pertenece lo mágico, lo fantasmal, lo ficticio, lo onírico, lo irracional.⁵ De esta doble dimensión, espacial y simbólica, partirá el análisis de las imágenes mentales en *La Regenta* y en *Su único hijo*.

2.a - Las primeras figuras icónicas que analizo -sombras e imágenes especulares- oscilan entre lo figural y lo imaginario ya que, poseyendo un soporte concreto, visible, deben su significado final a la mente que las interpreta. Lo que las define a primera vista, es su naturaleza analógica, el ser reproducciones fieles de un modelo determinado.

La utilización que Clarín hace de estas figuras naturales subvierte su origen analógico y sitúa al lector en el ámbito de lo imaginario. En sentido estricto las sombras presentes en *La Regenta* y en *Su único hijo* (las tías de Ana Ozores frente a la chimenea, don Fermín de Pas a la luz de las farolas, los invitados a la fiesta de los Marqueses, don Santos Barinaga borracho, Bonifacio Reyes en la pared. . .) se limitan a reproducir las siluetas de dichos personajes. Pero lo que al autor le atrae no es el aspecto analógico sino la lectura que de estas figuras hace el espectador y el lector, la desviación del original llevada a cabo

en la mente del interpretante, para demostrar que el significado no radica en lo que se ve sino en lo que a partir de ello se imagina.

El texto ayudará a esclarecer la cuestión. El narrador, al aludir a la indignación de las señoritas Ozores ante el desdén que su sobrina muestra por las reglas sociales, señala: "La chimenea arrojaba a la pared las sombras contrahechas de aquellas señoritas, y los movimientos de la llama y los gestos de ellas producían en la sombra un embrión de aquelarre" (I, 230). No interesa aquí el físico de las Ozores sino dotar de plasticidad a su repugnante personalidad. Tacharlas de brujas en base a las grotescas sombras que proyectan expande el significado de esta caracterización al superponer lo visible de sus siluetas a lo invisible de su carácter.

Por contraste y no por afinidad será significativo el desconcierto del Magistral frente a su propia sombra. "Al pasar junto al jardín de Páez, la luz de gas que brillaba entre las filigranas de hierro de la verja, en un globo de cristal opaco, le hizo ver su sombra de cura dibujada fantásticamente sobre la polvorienta carretera" (I, 538). Si tenemos en cuenta el contexto de la cita - la indignación y la falta de control de don Fermín al constatar la presencia de Ana Ozores en las libertinas fiestas de los Marqueses - comprenderemos la dimensión grotesca que la mirada del clérigo añade a su propia sombra. Precisamente cuando su conducta y sus sentimientos responden más a lo humano que a lo divino - celos, resentimiento, falta de control - el suelo le devuelve su imagen de religioso en conflicto con su actitud.

El rechazo de su condición de religioso reaparece cuando, cargado de cólera, se despoja de la sotana frente al espejo para vestirse de cazador. "Aquella sotana le quemaba el cuerpo . . . Sin saber lo que hacía y sin poder contenerse corrió a un armario, sacó de él su traje de cazador . . . y se transformó el clérigo en dos minutos en un montañés esbelto, fornido, que lucía apuesto talle con aquella ropa parda ceñida al cuerpo fuerte y de elegancia natural y varonil, lleno de juventud todavía. Se miró al espejo "Aquello ya era un hombre". La Regenta nunca le había visto así" (II, 499). De nuevo una imagen visual, la figura del cazador, entra en conflicto con el estado real, el sacerdocio. La figura del espejo se instala entre la condición y el deseo, devolviendo un personaje que no pertenece a la realidad sino que bajo un disfraz de cazador encubre al ser real, al religioso. Paradójicamente la escisión del personaje se plasma por medio de una imagen especular que, por definición, es una figura análoga, la imagen más fiel de un original.

La voz del narrador, tomando la mente del Magistral como foco, volverá a hacer referencia a las sombras. El mismo estado de ánimo que le llevó a percibir su "sombra de cura dibujada fantásticamente sobre la polvorienta carretera" (I, 538) condicionará su actitud al

observar la fiesta de los Vegallana. "En la pared de la casa de enfrente la luz que salía por los balcones interrumpía con grandes rectángulos la sombra, y por aquella claridad descarada y chillona paseaban figuras negras, como dibujos de linterna mágica. Unas veces era un talle de mujer, otras una mano enorme, luego un bigote como una manga de riego; esto vio de Pas frente al balcón del gabinete; frente a los del salón las sombras de la pared eran más pequeñas, pero muchas y confusas; y se movían y se mezclaban hasta marear al canónigo" (I, 538-39).

Comparar las sombras de estos personajes con figuras de linterna mágica supone desrealizar a los modelos de las mismas. El Magistral sabe quiénes son los originales de dichas figuras aunque no sea capaz de individualizarlas ya que horas antes ha compartido la fiesta con ellos en el Vivero. El hecho de percibir a los invitados como imágenes mágicas le impide distinguir lo que más le aterra: su hija de confesión en brazos del donjuán de Vctusta, Don Alvaro Mesía. Las sombras, que a la vez que funcionan como análogos, como réplicas fieles de su modelo, velan su identidad, resultan ser el recurso más apto para plasmar las escisiones del Magistral. Por su naturaleza visual remiten a la realidad pero por su indefinición dejan amplio margen a lo imaginario. De ahí que estos iconos pongan en tela de juicio el estatuto de lo real al fundir en una misma imagen lo visible y lo alucinado, lo mágico y lo real.

El papel que la imaginación juega frente a lo visible reaparecerá en los diálogos que el alcohólico don Santos Barinaga mantiene con su sombra "Don Santos dirigiéndose a su propia sombra que se le iba subiendo a las barbas, según se acercaba a la puerta del comercio, tomándola por el mismísimo señor De Pas, le dijo: "¡Señor oscurantista! ¡apagaluces!..." (I, 566)...". A todas las manchas de las paredes, a todas las sombras de los faroles les contaba, gruñendo, la historia de su ruina, y no había piedra de aquel camino que no supiese la escandalosa leyenda de la fortuna del Magistral" (II, 155-56). De nuevo Clarín subvierte la naturaleza analógica de las sombras suplantando la autoidentificación en ellas por la presencia ilusoria del otro, en este caso el Magistral. La cólera en don Fermín de Pas, el alcohol en Barinaga, obstaculizan la lectura correcta de la realidad, desplazando al personaje real para instalar en su lugar una figura imaginaria.

Especialmente significativa es la confrontación del protagonista de *Su único hijo* con su propia sombra. "Bonifacio se había vuelto un poco hacia la pared; la luz colocada en la mesilla de noche, pintaba el perfil de su rostro en la sombra sobre el estuco blanco. Su sombra, ya lo había notado otras veces con melancólico consuelo, se parecía a la de su padre, tal como le veía en recuerdos lejanos" (255). De la

identificación con su padre pasará a la identificación con su hijo. Al mirar por primera vez al niño "vió en el rostro del recién nacido, arrugado, sin gracia, lamentable, la viva imagen de su propio rostro, según él lo había visto antes en un espejo, de noche, cuando lloraba a solas su humillación, su desventura. . . ¡Oh, como mi padre! ¡Como yo en la sombra!" (292-93).

El enfrentamiento de Reyes con su propia sombra permite desvelar ante el lector su peculiar personalidad. Lo ennobecedor y lo ridículo convergen en la sombra de Reyes⁶, mostrando por medio de una imagen visual el aspecto más sobresaliente de su interioridad: el cruce de sentimientos contradictorios.

La sombra vincula al personaje con lo que él considera más trascendente en el ser humano: la paternidad (como padre y como hijo). Pero a la vez esta sublimación de sí mismo en su padre y en su hijo le degrada al centrar la identificación en la fealdad, en lo ridículo. El llanto grotesco del niño "féisimo, risible, lamentable también" (293) evoca en Bonis "aquella expresión tragicómica, aquella expresión de mono asfixiándose" (292) que se vio en el espejo el día que murió su madre. Esta convergencia en la sombra y en espejo de lo sublime y lo ridículo desestabiliza la realidad de la ficción. Lo prosaico y lo elevado, lo noble y lo grotesco, lo ridículo y lo sublime, difíciles de reconciliar en la realidad, se superponen en una misma imagen visual. Como apunta Cesáreo Bandera: "La sombra de Bonifacio podríamos decir que es algo así como el frustrado protagonista de una novela que nunca llegó a escribirse. En su lugar tenemos un protagonista que es el símbolo viviente de esa frustración" (Bandera 214).

La representación mimética a la que por definición aspira el realismo se subvierte por medio de las sombras y de las imágenes especulares. Dichas imágenes, miméticas por excelencia en la medida en que se presentan como réplicas del original y no como copias, son a la vez inconsistentes, se desvanecen cuando el modelo no está presente. No representan nada porque no pueden estar en lugar de ello ya que desaparecen cuando la figura real deja de estar frente a ellas.

2.b - Trataremos ahora de las imágenes que hemos denominado figuraciones y sobrefiguraciones en *La Regenta* y en *Su único hijo* y de su funcionamiento en el texto como ejemplo de la interiorización de la ficción de Clarín. En primer lugar se ha de tener presente la doble etimología de la palabra imagen: imitar e imaginar. Las imágenes miméticas, inseparables por definición del arte realista, se oponen a la imaginaria mental (figuraciones y sobrefiguraciones) presente en este modo de crear.

Estas imágenes mentales trascienden en Alas el aspecto decorativo para hacerse funcionalmente imprescindibles. No parte el autor de la imagen para articular la idea sino que es la idea la que le lleva a buscar una forma determinada⁷. Los personajes, en lugar de imaginar a partir de lo visto lo hacen a partir de lo sentido ampliando de este modo la brecha entre ellos y la realidad. Es decir, las imágenes mentales en Clarín no aspiran a reproducir la realidad externa sino a plasmar las sensaciones, a dotarlas de forma para hacerlas mentalmente visibles. En este sentido se acerca a la considerada "etapa moderna" de los estudios de la percepción, al momento en el que "sensation and imagination, feeling and thinking, are not longer so separate or so sequential" (Read 88).⁸ La imagen resulta así inseparable de las sensaciones.

Clarín, en uno de sus trabajos críticos, *Sermón perdido*, y en consonancia con la señalada tendencia a la interiorización, afirma: "¡Los interiores ahumados! Eso es lo que está sin estudiar en España. Interiores de almas, interiores de hogares, interiores de clases, de instituciones."⁹ A la necesidad de captar estos "interiores ahumados" responde en gran medida la imaginería mental que nos ocupa.

Un rasgo fundamental define este tipo de imágenes: su doble naturaleza espacial y temporal. La dimensión espacial se corresponde con su carácter figural, con el hecho de poseer una forma mental concreta. El aspecto temporal entronca con la sucesividad del lenguaje como medio de transmisión de las mismas. Visibles sólo para el emisor, se configuran para el receptor por medio de la palabra. En base a esta doble naturaleza operan en el lector de forma multidimensional; por un lado le ponen en contacto directo con la interioridad del personaje, por otro estimulan su sensibilidad y su habilidad para reconstruir visualmente las sensaciones. Frente al cine o a las artes visuales, que entregan una imagen determinada al espectador, el lector se ve obligado a recrear mentalmente la imagen antes de analizarla. El aspecto icónico se cruza así con el verbal.

Por medio de esta imaginería Clarín instala a su lector en un estrato a caballo entre lo real y lo imaginario, entre lo visible y lo visionario, sustituyendo lo mimético por lo imaginado. Al borrar los contornos entre ambas esferas acerca su ficción al arte impresionista, a una estética para la que la realidad tiene perfiles borrosos.

Un atributo esencial define a los personajes de *La Regenta* y *Su único hijo*; su naturaleza visionaria. Ana Ozores, el Magistral, don Víctor Quintanar, Mesa y Bonifacio Reyes están dotados de una activa imaginación visual. Los deseos, las fobias, los temores. . . encuentran en las figuras mentales su canal de expresión.

La infancia de la Regenta y del Magistral aparece poblada de visiones; ella "estaba horas y horas recorriendo espacios que ella

creaba, llenos de ensueños, confusos, pero iluminados por una luz difusa que centelleaba en su cerebro" (I, 190), el Provisor "sentía gran placer comparando sus ilusiones de la infancia con la realidad presente. Si de joven había soñado cosas mucho más altas, su dominio presente parecía la tierra prometida a las cavilaciones de la niñez" (I, 108). Para la Regenta soñar equivale a distanciarse de la realidad, para el Magistral ceñirse a ella y moldearla hasta hacerla corresponder con sus deseos. De aquí el fracaso y el éxito que respectivamente marca sus relaciones con el entorno.

De la superposición entre lo figurado y lo vivido emerge el conflicto de Ana Ozores. Para mostrar tal fenómeno Clarín recurrirá a los cuadros disolventes, producto de la fusión de imágenes de distinta naturaleza. Veamos cómo se suceden las imágenes visuales en su mente. "Sin saber cómo, sin querer se le apareció el Teatro Real de Madrid y vió a don Alvaro Mesía, el presidente del Casino, ni más ni menos, envuelto en una capa de embozos grana, cantando bajo los balcones de Rosina:

- Ecco ridente il ciel

Quiso pensar en aquello, en Lúndaro, en el Barbero, para suavizar la aspereza de espíritu que la mortificaba.

- ¡Si yo tuviera un hijo! . . . ahora . . . aquí . . . besándole, acariciándole . . . Huyó la vaga imagen del rorró, y otra vez se presentó el esbelto don Alvaro, pero de gabán blanco entallado, saludándole como saludaba el rey Amadeo . . . La imagen de don Alvaro también fue desvaneciéndose cual un cuadro disolvente; ya no se veía más que el gabán blanco y detrás como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro, con borla, un bigote y una perilla blancos, unas cejas grises muy espesas . . . y al fin sobre un fondo negro brilló entera la respetada figura de don Victor Quintanar con un nimbo de luz en torno" (I, 172-74). El deseo y la realidad alternan en la mente de Ana Ozores. Deseos "prohibidos" plasmados en la figura del donjuán, y deseos "legítimos", manifestados en la imagen del rorró. Necesidad de amar en sentido amplio, susceptible de satisfacerse por medio de una relación adúltera o del amor maternal. Frente al deseo, la realidad, la figura bonachona de don Victor, más próxima a la imagen de un padre que de un marido. La superposición de estas tres imágenes contradictorias remite a lo que Germán Gullón califica de "discurso oximorónico" en *La Regenta*.¹⁰ Tanto a nivel verbal como visual lo contradictorio actúa como germen creador.

Con las técnicas innovadoras tratadas convive el romanticismo. Admirador del teatro y de la ópera incorpora estos espectáculos visuales a *La Regenta* y a *Su único hijo*. Don Alvaro llega a la mente de Ana como personaje de *El barbero de Sevilla*¹¹ según hemos visto

en la cita anterior o como Mefistófeles en la catedral de Vetusta después de la misa de gallo, como veremos ahora. El cuadro disolvente emerge aquí de la fusión de una figura real, "la esbelta y graciosa [persona] de don Alvaro" (II, 280) con una imaginaria: "Significó viéndole en su cerebro [a don Alvaro]; y se le antojó vestido de rojo, con un traje muy ajustado y muy airoso. No sabía si era aquello un traje de Mefistófeles o de cazador elegante . . ." (II, 281).

Las fuentes literarias perfilan el modo de imaginar de los personajes clarinianos ampliando así la distancia entre ellos y la realidad. La escena de don Víctor muerto se ajusta al mismo patrón. "Ana vio de repente como a la luz de un relámpago, a don Víctor vestido de terciopelo negro, con jubón y ferreruelo, bañado en sangre, boca arriha, y a don Alvaro con una pistola en la mano enfrente del cadáver" (II, 52). El espectáculo romántico - y drástico - que Ana no osaría insinuar conscientemente, emerge como visión, reclamando un espacio en su mente, como anticipación del desenlace. He aquí un ejemplo más del arte y la literatura como inspiradores de la imaginación.

La acumulación de deseos "ilícitos" en Ana en el plano de lo imaginario se corresponde con la expiación de la falta en el mismo nivel mental. Las terribles imágenes que invaden sus sueños se verbalizan así: "Vi en las pesadillas de la fiebre el infierno y vi como nuestra santa en agujero angustioso, donde mi cuerpo estrujado padecía tormentos que no se pueden describir; y a mí además por la carne aterida y erizada me pasaban llagas asquerosas unos fantasmas que eran diablos vestidos por irrisión, de clérigos, con casullas y capas pluviales" (II, 193-94). El objeto de culpa, Mesta, y el castigo, dehen su forma mental (y real) a la literatura. Entre las figuras mefistofélicas, los duelos y los sueños de los infiernos inspirados en santa Teresa, media escasa distancia. Los protagonistas, articulados como personajes librescos, canalizan sus sentimientos por medio de la literatura. El arte remite al arte en una cadena infinita porque la realidad en la que se mueven los personajes se engendra en él.

La personalidad escindida de Ana Ozores (su autoidentificación como santa y como demonio) se plasmará también en imágenes visuales. En la representación de Don Juan Tenorio, "al ver a doña Inés en su celda sintió la Regenta escalofríos; la novicia se parecía a ella . . ." (II, 47) y, al mirarse en el espejo después de haber luchado con la idea de entregarse a don Alvaro, "se vio como un hermoso fantasma flotante en el fondo oscuro de la alcoba que tenía enfrente, en el cristal límpido. Sonrió a su imagen con una amargura que le pareció diabólica . . . tuvo miedo de sí misma . . ." (II, 286).

Al igual que el Magistral, Ana se enfrenta a su "yo íntimo" por medio de un espejo. Como ser diabólico aquí o como madre al

reconocer su parecido con la "Virgen de la Silla" (II, 283) su intimidad aflora en una imagen especular velando momentáneamente su "yo social."

Como su esposa, don Victor Quintanar canaliza su interioridad a base de visiones. En su caso serán las fobias y no los deseos (reducidos a la caza y satisfechos en ella) las que monopolicen su espacio mental. Obsesionado por el tema de la infidelidad, como buen lector de la literatura del Siglo de Oro, y abrumado por el adulterio de su esposa, soñará también con un final literario: el matrimonio como reparación. "El mismo, vestido de canónigo con traje de coro, casaba en la iglesia parroquial del Vivero a don Alvaro y a la Regenta" (II, 480).

En *Mesía* será el deseo y no el temor lo que estimulará sus visiones. Ajustadas a la realidad, sus elucubraciones mentales se presentan como réplica y como anticipación de ella. Mientras visualizaba entre sueños "voluptuosas escenas de amor que se prometía convertir en realidad bien pronto, al lado de la Regenta, protagonista de ellas, vio de repente y ya casi dormido la figura vulgar y bonachona de don Victor. Pero le vio entre los primeros disparates del ensueño, vestido de toga y birrete, con una espada en la mano. Era la espada de Perales en el Tenorio, de enormes gavilanes" (II, 54). La seducción de Ana Ozores y la venganza de su esposo se superponen en la mente del donjuán. En la medida en que las figuras mentales se ciñen a la realidad acarrearán el triunfo (caso del Magistral y de *Mesía*) y por el contrario, cuando se desvían de ella, como sucede en Ana y en don Victor, desembocan en el fracaso.

En *Su único hijo* tanto la imaginaria mimética como la fantástica apuntan a desvincular la obra del mundo real; la primera porque apenas ocupa espacio en el texto, la segunda porque proyecta la incapacidad del personaje para captar y vivir la realidad. Lo concreto y visible, a diferencia de *La Regenta*, se elude. En consonancia con la señalada tendencia a la interiorización en la última etapa creadora de Clarín, el imaginar se articula al margen del mundo exterior.

Si confrontamos la definición de imágenes mentales dada por Jean J. Wunenburger - "Espaces intérieurs ou extérieurs ou le réel et le vrai sont imités, falsifiés ou annulés" (Wunenburger 1) - con la última novela de Alas observamos cómo la falsificación y la anulación de la realidad dominan la imaginación visual del protagonista. Mientras el desajuste de Ana Ozores entre el mundo real y el mental se ciñe al presente y se justifica como resultado del medio insano en el que habita, en *Reyes* se presenta como una constante vital, desvinculada del entorno. Bonis visualiza su infancia en estos términos: "Sí, él había visto desprenderse las paredes pintadas de amarillo y otras cubiertas de papel de ramos verdes; él había visto como en un plano

vertical la chimenea despedazada, al amor de cuya lumbre su madre le había dormido con maravillosos cuentos; allá arriba, en un tereer piso . . . sin piso, quedaba de todo aquel calor del hogar el hueco de una hornilla en una medianera agrietada, sucia y polvorienta" (36). Sus emociones le llevan a fantasear más que a recordar y todas estas ruinas teatrales se presentan inseparables de su afectividad.

El pánico a su mujer, agudizado por las recientes irregularidades financieras, pintarán a Emma en su mente como una figura "pálida, huesuda, echando fuego por los ojos y avanzando en silencio hacia él, estrujando en la mano temblorosa un recibo . . ." (37). Con estos cuadros aterradores conviven "dulces imágenes" y "deleitosos recuerdos" (95-96) asociados a Serafina. Mientras la representación terrorífica de su esposa concuerda con la retorcida personalidad de la dama, la imagen seráfica de su amante le impide ver su faceta diabólica. Bonis deja de ver para imaginar y moldea su vida de acuerdo con lo que le dicta su fantasía. Como en *La Regenta* este "decalage" desemboca en el fracaso y el "serafín" acabará por desvelar su cara demoníaca. En ambos casos las imágenes mentales son fruto de la interioridad del personaje.

Por medio de la imaginación mental Clarín pone de manifiesto las dificultades que encierra la creación mimética. Su modo de acotar los espacios del arte y de la realidad es atenuar lo mimético en beneficio de lo imaginario. La realidad que atrae a Alas es la que vive el personaje, no la que le sirve de soporte. De ahí el privilegiar la imaginación sobre la imitación y el alimentarla de arte.

Como hemos visto el universo mental en el que se desenvuelven los personajes toma como fuente de inspiración la literatura, el teatro como representación y como lectura, la ópera y las artes visuales. Junto a esto la tecnología óptica que abre paso al cine se incorpora a la manera de imaginar. Noël Valis señala un rasgo clave en la creación clariniana: "His novelistic selfconsciousness in exploiting art within art to suggest the misleading nature of reality. In so doing he also estimates that it is only through art that we can make sense of life itself" (Valis 1985:14).

La continua actividad mental inherente a los personajes les lleva a revelarse por su modo de imaginar más que por su modo de hablar. Aquí radica en gran medida la economía del texto. La superior capacidad de transmisión de la imagen frente a la palabra hace de ella un medio de comunicación mucho más denso y complejo que el sistema verbal. Puesto que la imagen llega al lector por medio del lenguaje, su participación en la reconstrucción del texto ha de ser doblemente activa ya que debe dibujar mentalmente la figura antes de interpretarla.

A partir de lo anterior se podría considerar la imaginería mental en *La Regenta* y en *Su único hijo* como un equivalente del estilo indirecto libre, visual en vez de verbal. Al poner en contacto al lector con la interioridad del personaje por medio de imágenes visuales se intensifica la sensación de proximidad. Puesto que el narrador es sólo una voz y como tal se constituye a partir de la palabra, el hecho de privilegiar la dimensión visual sobre la verbal atenúa su presencia como intermediario. Este "estilo indirecto libre icónico", articulado a partir del arte, devuelve el texto en un "tour de force" a la única realidad operante, la interior, la que vive el personaje.

The Pennsylvania State University

NOTAS

¹Término utilizado por Galdós en el título de su discurso de entrada en la Real Academia Española (1897): "La sociedad española como materia novelable."

²Keith Coben, *Film and Fiction*, (New Haven and London, 1979) 13-38. El primer capítulo de este estudio compara la pintura y la novela de finales del siglo XIX señalando la existencia de un sustrato común en la artes.

³Ver la distinción de Panofsky entre "iconografía" e "iconología". Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Taurus, 1985) 50.

⁴Dos artículos tratan esta cuestión: Ivan Lissorgues, "Ética y estética en *Su único hijo* de Leopoldo Alas (Clarín)" y Gonzalo Sobejano, "Poesía y prosa en *La Regenta*," ambos en *Clarín y su obra*, Ed. Antonio Villanova (Barcelona: Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología. Universidad de Barcelona, 1987) 181-210 y 293-316 respectivamente.

⁵Consultar: Ricardo Gullón, *Espacio y novela* (Barcelona: Antoni Bosch, 1980) 25-26.

⁶Laura Rivkin ha interpretado las incongruencias del protagonista de *Su único hijo* como un reflejo de la burla de Clarín hacia sus propios ideales. Ver: Laura Rivkin, "Extranatural Art in Clarín's *Su único hijo*," *Modern Languages Notes* 97 (1982): 311-328.

⁷Ver la división que Northrop Frye aplica a la imaginería simbolista. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton UP, 1973) 89.

⁸Para un estudio de las formas asociadas a la imaginación consultar Herbert Read, *Icon and Idea* (Cambridge: Harvard UP, 1955).

⁹Ver: Hadassah Ruth Weiner, "Integralismo de Clarín: Los interiores ahumados," *Los cuadernos del Norte* 7 (1981): 84-93.

¹⁰En: Germán Gullón, "Clarín, novelista moderno: focalización y narración en *La Regenta*," *Hitos y mitos en la "Regenta"*, Monografías de *Los cuadernos del Norte* (Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1987) 50-53.

¹¹Ver: Roberto Sánchez, *El teatro en Galdós y Clarín* (Madrid: Insula, 1979) y Carolyn Richmond, "Experiencias operáticas en *La Regenta: Il barbiere di Siviglia* y el *Fausto*," *Hitos y mitos en "La Regenta"*, Monografías de *Los cuadernos del Norte* (Oviedo: Caja de Ahorros, 1987) 108-119.

OBRAS CITADAS

Bandera, Cesáreo. "La sombra de Bonifacio Reyes en *Su único hijo*." *Leopoldo Alas Clarín*. Ed. J. M. Martínez-Cachero. Madrid: Taurus, 1978. 212-237.

Cohen, Keith. *Film and Fiction*. New Haven: Yale UP, 1979.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1973.

Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980. *Hitos y mitos en "La Regenta"*. VV. AA. Monografías de *Los cuadernos del Norte*. Oviedo: Caja de Ahorros, 1987.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1985.

Read, Herbert. *Icon and Idea*. Cambridge: Cambridge UP, 1955.

Rivkin, Laura. "Extranatural Art in Clarín's *Su único hijo*." *Modern Languages Notes* 97 (1982): 311-328.

Sánchez, Roberto. *El teatro en Galdós y en Clarín*. Madrid: Insula, 1974.

Valis, Noël. "Novel into Painting: Transition in Spanish Realism." *Anales galdosianos* 20 (1985): 9-22.

Villanova, Antonio. Ed. *Clarín y su obra*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Facultad de Filología, 1987.

Weiner, Hadassar Ruth. "Integralismo de Clarín. Los 'interiores ahumados'." *Los cuadernos del Norte* 7 (1981): 84-93.

DELIVERANCE DE DICKEY: ECHOS DE LA CHUTE DE CAMUS

Alfred G. Fralin
Christiane Szeps

En tête du roman *Deliverance* de James Dickey, publié en 1970, se trouvent deux citations prémonitoires. D'abord, on lit en français: "Il existe à la base de la vie humaine un principe d'insuffisance," puis en anglais: "The pride of thine heart hath deceived thee, thou that dwelleth in the clefts of the rock, whose habitation is high; that saith in his heart, Who shall bring me down to the ground?" Si la première constatation, dont l'auteur est Georges Bataille, évoque le sentiment d'insuffisance, force motrice de l'être-pour-soi sartrien, le second texte puisé dans la Bible présage le motif archétypal de la chute et physique et morale, et littérale et figurée, de l'Homme victime de ses illusions sécurisantes et de sa médiocrité anesthésiante. Voilà précisément ce dont il s'agit dans *Deliverance* et aussi dans *La chute* de Camus, publié quatorze ans plus tôt. Or, ces parallèles thématiques et les similarités d'images ou de motifs qui existent entre *Deliverance* et *La chute* semblent trop nombreux pour n'être qu'une coïncidence, méritant ainsi qu'on s'y attarde. Et bien que Camus ait nié d'être existentialiste (*Théâtre, récits* xxxiii), *La chute* éveille des résonances sartriennes qu'on retrouve dans *Deliverance*. En effet, si le protagoniste Ed Gentry de *Deliverance* fait penser à Jean-Baptiste Clamence de *La chute*, il rappelle aussi Antoine Roquentin de *La nausée*. Ceci dit, l'étude suivante a justement pour but de démontrer que *Deliverance* se fait l'écho de *La chute* quant à certains motifs, images et idées existentialistes.

Ed Gentry de *Deliverance* et Jean-Baptiste Clamence de *La chute* se ressemblent à bien des égards. Proches de la quarantaine, sur le point de subir une chute physique et morale qui va les bouleverser, ils sont pour ainsi dire figés. Ayant réussi professionnellement et socialement sans difficulté, sans sacrifices, sans avoir jamais ressenti de véritable affection pour personne d'autre qu'eux-mêmes, sans avoir rien fait d'original et sans s'être jamais interrogés sur leur raison d'être, ils ont mené une vie stérile que tous deux qualifient de superficielle. Par exemple, ayant déjà exprimé son indifférence envers la créativité au studio d'art commercial dont il est copatron (19), et en route avec son ami Lewis Medlock pour commencer le voyage qu'ils ont projeté de faire en canoë, Gentry dit:

I am a get-through-the-day man I am not a great art director. I am not a great archer. I am mainly interested in sliding. Do you know what sliding is? I'll tell you. Sliding is living antifriction. Or, no, sliding is living by antifriction. It is finding a modest thing you can do, and then greasing that thing. On both sides. It is grooving with comfort. (41)

A ce moment-là, avant son aventure qui va le transformer, Gentry est l'incarnation de l'être-en-soi,¹ soit la représentation de l'absurde médiocrité bourgeoise qui empêche toute créativité, toute évolution. Il n'est donc guère différent de Clamence qui, lui aussi, s'est laissé figer comme un crabe (Boros 449-450) dans sa carapace sociale d'avocat réussi vivant dans l'illusion de bien-être que créent ses propres dons d'acteur. D'ailleurs, on dirait que l'autoportrait de Clamence aurait bien pu servir de modèle à celui de Gentry puisque celui-ci utilise le verbe *slide* qui n'est autre que l'équivalent du verbe "glisser" que Clamence avait déjà employé en se dépeignant ainsi:

Parfois, je faisais mine de me passionner pour une cause étrangère à ma vie la plus quotidienne. Dans le fond, pourtant, je n'y participais pas, . . . Comment vous dire? Ça glissait. Oui, tout glissait sur moi. . . . J'avais ainsi à la surface de la vie, dans les mots en quelque sorte, jamais dans la réalité. Tous ces livres à peine lus, ces amis à peine aimés, ces villes à peine visitées, ces femmes à peine prises! (1501)

Or, la jeunesse de Clamence et de Gentry n'a été qu'une période de divertissement et d'insouciance pendant laquelle ils ont été trop occupés à courir après le confort et le plaisir pour se rendre compte de la banalité, de l'insignifiance de leur vie. Autrement dit, ils se sont créé l'illusion de vivre pleinement ou d'être, dans le sens sartrien du mot, alors qu'en réalité ils ne faisaient qu'exister immobiles, sans âme ni raison d'être, tel un objet. Par ailleurs, cette illusion de complète autosatisfaction que Gentry et Clamence jeunes entretiennent surtout à travers l'approbation des autres les remplit de suffisance. A vrai dire, ce genre d'individu privilégié et haut perché est d'autant plus vulnérable qu'il se croit invulnérable, et il risque d'être réveillé de sa

stupeur à l'affreuse réalité du vide qui l'entoure (Lévi-Valensi 17).

Ce qui réveille et Clamence et Ed Gentry, ce qui en termes camusiens les rend lucides, ce sont deux types de chute: 1) celle d'un corps humain qui tombe dans un fleuve et 2) celle de leur propre descente des hauteurs paradisiaques du monde civilisé, de leur existence facile jusque dans les bas-fonds de la terre et de la société, royaume hostile des dégénérés, enfer dantesque où il faut lutter pour survivre. La descente que fait Clamence lui-même prend la forme de son exil volontaire de Paris, ville lumineuse et élevée, à Amsterdam, ville grise et basse. Métaphoriquement, cette descente physique représente la chute psychologique de Clamence déclenchée par une autre chute, celle du corps d'une jeune femme qui se suicide en se jetant dans la Seine au moment où passe Clamence. N'ayant rien fait pour la sauver, Clamence se sent lâche et faux, commence à douter de sa valeur et finit par se mépriser. Sa crise de conscience aboutit à une prise de conscience de son insuffisance qui l'incite à agir, comme le dirait Bataille, à être, en luttant pour la première fois "non plus avec un ensemble égal mais avec le néant" (441). Lui qui ne se sentait "à l'aise que dans les situations élevées . . . au-dessus des fourmis humaines (1487-1488)" comme il appelle les autres, a fini par descendre vivre avec la pègre dans le néant du cœur d'Amsterdam (Taschler 83).

Ce que fait Clamence à Amsterdam est aussi significatif, car s'il s'est suicidé à sa façon en renonçant à sa vie à Paris, il espère évidemment renaître, pour ainsi dire, à Amsterdam. Donc il se crée un nouveau rôle, celui de "juge-pénitent" non seulement parce qu'il pourra ainsi juger les autres sans être jugé mais aussi parce qu'il a besoin d'une raison d'être qui puisse "faire surgir du vide [d'Amsterdam] une forme de recommencement de vie (Lévi 24)," évidemment celle d'un être authentique semblable, ne dirait-on pas, à un être-pour-soi. A la fin de *La chute*, pourtant, Clamence n'a pas encore réalisé son but. Ayant été transformé par sa chute en homme lucide, il n'est pas pour autant mieux situé. S'il a perdu sa mauvaise foi, il n'a plus aucune foi ni en lui-même ni "dans les mots qu'il prononce sinon dans ceux qui annoncent le vide et l'absence, et renvoient à leur propre vide [ou] néant ceux qui l'écoutent" (Lévi 24). Ironiquement, le nouveau rôle de "juge-pénitent" qu'assume Clamence est tout aussi encombrant que l'a été son ancien rôle d'avocat-comédien, n'exigeant aucune créativité et s'opposant à l'évolution continue nécessaire pour devenir un être-pour-soi. La renaissance de Clamence n'est que partielle. Voilà au fond en quoi il diffère d'Ed Gentry.

Dans *Deliverance* on est le témoin de trois chutes bouleversantes: 1) la descente du fleuve Cahulawassée qu'effectuent en canoë quatre

amis citadins: Ed Gentry, Lewis Medlock, Bobby Trippe et Drew Ballinger, 2) la chute du corps de Drew dans le fleuve et 3) la grande chute du narrateur Ed Gentry, lui-même, au point culminant de l'action. Protagoniste du roman et le seul des trois survivants à être profondément transfiguré par l'aventure, Gentry mérite le plus d'attention (Kerley 21). En descendant la Cahulawassée avec ses compagnons, Gentry fait penser à Clamence descendant de Paris à Amsterdam. De plus, la chute mortelle de Drew dans le fleuve qui servira de catalyseur à l'action de *Deliverance* correspond à celle de la jeune suicidée de *La chute*. Par contre, au cours de son dépaysement, Gentry tombe d'une falaise dans le fleuve et fait ainsi une autre chute régénératrice que Clamence ne fait pas.

Peu après le début du roman, en faisant le bilan de sa vie, Gentry constate que grâce au succès de son studio d'art commercial, il a la vie facile. D'ailleurs, l'emplacement à peine élevé du studio au sixième étage d'un immeuble d'Atlanta correspond parfaitement à l'image que se fait de lui-même Gentry. "For we had grooved modestly, as a studio," dit-il, "I knew it and was glad of it . . . that our success was due mainly to the lack of graphic sophistication in the area" (14-16). Il sait bien que sa réussite est due plutôt à la médiocrité ou conformité qui lui a permis de plaire à une clientèle peu sophistiquée et sans imagination. Pourtant, cette seule réussite a apporté à Gentry une certaine éminence, et si la hauteur à laquelle il se tient crée une illusion de supériorité, il est trop réaliste pour en être victime. A la différence de Clamence, Gentry sait que, faute d'individualité et de véritable créativité artistique, il ne se différencie guère des innombrables gens ordinaires. "I was one of them, sure enough," dit-il, "as they stretched out of sight before me up the hill and into the building" (15-16). Mais en observant la grande salle du studio et ses employés, Gentry avoue: "Never before had I had such a powerful sense of being in a place I had created" (17). C'est-à-dire qu'avant de descendre la Cahulawassée, Gentry prend plaisir au peu qu'il a créé mais ne crée plus rien parce qu'il n'a ni envie, ni courage, ni force de caractère d'exploiter ses possibilités, soit de se connaître à fond. Immobilisé par son inertie, à son tour il n'est autre qu'un mort-vivant, un être-en-soi qui commence pourtant à ressentir le poids de son insuffisance. Par exemple, assis au bureau et se sentant plus mort que vivant, il se rappelle:

I sat for maybe twenty seconds, failing to feel my heart beat, though at that moment I wanted to. The feeling of the inconsequence of whatever I would do . . . was at that moment being set in the very bone

marrow. . . . It was the old mortal, helpless, time-terrified human feeling . . . But I was really frightened, this time. It had me for sure, . . . (18)

Seule la chute traumatisante qu'il va faire saura le tirer de sa torpeur, transformant en force motrice ce que Sartre aurait qualifié de nausée, le sentiment d'insuffisance dont souffre Gentry.

La descente de la Cahulawassée se déroule assez lentement jusqu'à un certain point où elle s'accélère brusquement. Le deuxième jour de l'excursion, après avoir tué un montagnard qui a sodomisé Bobby, les quatre aventuriers remontent dans leurs canoës et continuent leur voyage. Une heure plus tard, s'évanouissent l'harmonie et l'ordre illusoire qu'imposent au monde chaotique la musique et l'honnêteté de Drew quand il lâche tout d'un coup sa pagaie et tombe à l'eau (Jolly 104), apparemment atteint d'une balle tirée par le compagnon du montagnard mort. Cette chute inattendue, qui fait chavirer les deux canoës, se passe d'ailleurs juste au moment où ils s'engagent dans la partie la plus en pente et la plus dangereuse du fleuve dont le courant, avant d'aboutir à une chute rocheuse de quelques mètres de hauteur, atteint une vitesse vertigineuse. En bas de cette chute se trouve un grand bassin d'eau placide situé au niveau le plus bas par rapport aux deux hauts côtés verticaux et rocheux du ravin par où passe le fleuve. C'est dans ce bassin profond et arrondi, ostensiblement pareil au dernier cercle de *l'Inferno* ou à celui des fornicateurs-lecteurs de journaux d'Amsterdam (Roston 87-89), qu'échouent leurs analogues bourgeois de *Deliverance*: Gentry, Trippe et Medlock.

Engloutis par la terre comme l'est Ugolino dans *l'Inferno*, "coincés," tel Clamence, entre la paroi rocheuse et le lac intérieur, nouveau Cocyte dantesque (Roston 171-172), du fond d'un gigantesque entonnoir naturel, Gentry, Trippe et Medlock ont enfin atteint le nadir de leur immobilité d'êtres-en-soi. S'ils étaient déjà coincés dans le sillon réconfortant de leur vie routinière antérieure, ils le sont encore davantage dans sa représentation métaphorique, ce qui fait penser à Clamence au moment où il demande:

Avez-vous jamais remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer? L'enfer bourgeois naturellement peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure.

Ici nous sommes dans le dernier cercle.
(1483)

Si "l'enfer bourgeois" de Clamence est "peuplé de mauvais rêves," ces rêves, tout comme le genièvre, ont un effet envoûtant et anesthésiant car, selon lui,

Heureusement, il y a le genièvre, la seule lueur dans les ténèbres. Sentez-vous la lumière dorée, cuivrée, qu'il met en vous? J'aime marcher à travers la ville, le soir, dans la chaleur du genièvre. Je marche des nuits durant, je rêve (1481-82)

Alors que le rêve pour Clamence est une illusion, il est aussi à Amsterdam le glissement vers le confort, la facilité, la conformité et la routine. "La Hollande," dit-il, "est un songe, monsieur, un songe d'or et de fumée, plus fumeux le jour, plus doré la nuit . . . Ils rêvent, la fête dans leurs nuées cuivrées, ils roulent en rond, il prie, somnambules, dans l'encens doré de la brume, ils ne sont plus là" (1481-1482). Dans *Deliverance*, Gentry n'échappe pas non plus entièrement à ses rêves. Lorsque le regard du jeune mannequin de son studio le transporte dans ses fantasmes il constate: "There was a peculiar spot, a kind of tan slice, in her left eye, and it hit me with . . . strong powers, . . . and the gold-glowing mote fastened on me; it was more gold than any real gold could possibly be" (21-22). Or, si ce regard a le même reflet doré qu'ont les songes de Clamence, il représente aussi pour Gentry un moyen illusoire d'échapper à la pénible réalité. En effet, plus tard, en escaladant la falaise pour aller surprendre son adversaire montagnard et n'ayant pas encore surmonté sa peur et sa faiblesse, Gentry cherche le secours et la retraite dans cette vision dorée. "I looked," dit-il, "for a slice of gold like the model's in the river" (176). Evidemment, ce n'est pas l'évasion dans les fantasmes qui va l'acheminer vers la victoire, mais le retour à la dure réalité comme il le remarque un peu plus tard ainsi: "But eventually you have to turn back to your knees, and on cliffs they carry you better than any other part of the body, on cliffs of a certain slant; I got on my knees" (177).

Tout comme Clamence qui se rend compte du danger du rêve en disant: "Nous avançons et rien ne change. Ce n'est pas de la navigation, mais du rêve (1525)," Gentry qui a l'essence du héros sartrien avoue que ce n'est pas dans son habitude de rêver: "There was something about me that usually kept me from dreaming" (25). Justement, l'Ed Gentry de la fin du roman qui a su surmonter sa

chute, contrairement à Clamence, est victorieux de ses fantasmes quand il dit: "I still loved the way she looked but her gold halved eye had lost its fascination . . . She is a pleasant part of the world, but minor. She is imaginary."² En effet, ce n'est pas le plaisir du rêve qui conduit Gentry à se surpasser, mais sa lucidité, sa vraie connaissance de soi par rapport à l'autre. Puisque Lewis a la jambe cassée alors que Bobby est trop mou et lâche pour agir, Ed n'a qu'un seul choix. Pour survivre, il devra se surmonter, c'est-à-dire, transformer en force positive, en la défiant, l'insuffisance qu'il ressent, escalader avec une force surhumaine le ravin, et tuer avec un instinct animal le montagnard qui le traque. Ce faisant, pourtant, le héros de *Deliverance* qui ressemble au héros de *La chute*, finit par se distinguer tout à fait de celui-ci.

A la fin de son récit, occupé uniquement et inutilement à attendre de rencontrer, rien que pour les culpabiliser, les Parisiens qui viennent au bar "Mexico-City," Clamence reste figé dans son enfer (Roston 93), tandis que Gentry est délivré du sien, d'où le titre de son récit. A la différence de ses précurseurs, Roquentin et Clamence, Gentry ne parle jamais de sa quête archétypale (Campbell 51) en termes d'une délivrance ou en vue d'être délivré. D'une part, en espérant se défaire de la nausée qui le ronge, Roquentin dit: ". . . à l'origine de ce malaise il y a l'histoire du café Mably. Il faut que j'y retourne, que je voie M. Fasquelle en vie, . . . Alors, peut-être, je serai délivré" (115). D'autre part, en regrettant que son foie l'ait empêché de noyer dans l'alcool la culpabilité écoeurante qui le ronge, lui aussi, Clamence remarque: "J'aurais pu enfin trouver la paix et la délivrance dans cette heureuse dissipation. Mais, là encore, je rencontrais un obstacle en moi-même" (1527). A la différence de Roquentin et de Gentry, Clamence ne surmontera jamais l'obstacle qui est en lui-même et ne deviendra jamais un être-pour-soi. En somme, Clamence est un anti-héros qui roule à l'horizontal comme il le remarque: "J'étais comme mes Hollandais qui sont là sans y être: j'étais absent au moment où je tenais le plus de place" (1520). Par conséquent, son échec représente l'échec et l'immobilité du monde chrétien dans la philosophie camusienne, d'où son prénom Jean-Baptiste qui évoque le prophète biblique clamant dans le désert l'avènement du sauveur qui se fait attendre et ne viendra peut-être jamais.

Tandis que, selon Clamence, l'eau de la Seine ou de la mer reste "l'eau amère de [son] baptême" (1551), celle de la Cahulawassée, initialement malfaisante pour Gentry, finit par être une eau douce et bienfaisante. Non seulement c'est l'eau de son baptême quant à son effet purificateur, mais c'est aussi la source de sa renaissance. Ayant alors tué son adversaire dont il a attaché le cadavre à sa corde de

rappel, à peine Gentry commence-t-il à redescendre le précipice que la corde se rompt et il replonge dans le bassin. L'effet de cette dernière chute est d'autant plus dramatique qu'étant la plus grande et la plus violente de toutes, c'est aussi la plus meurtrière et la plus régénératrice. C'est comme si le vieil ordre social stagnant, que suggère le nom "Gentry," disparaissait dans l'eau avant qu'il ne renaisse. Il dit:

I felt the current tbread through me, first through my head and then complicatedly through my body, up my rectum and out my mouth Then the water took to the wound, and nearly took it from me. . . . Unconsciousness went through me. I was in a room of varying shades of green beautifully graduated from light to dark, and I went toward the palest color An instant before I broke water I saw the sun, liquid and transformed, and then it exploded in my face. (208-209)

A sa façon, alors, le fleuve met fin à l'inertie et aux premiers sentiments d'insuffisance de Gentry en l'éveillant à son nouvel être créateur qui ne supporte plus la médiocrité du "sillonneur" qu'il était auparavant (Guillory 60).

Sur le plan des images ou motifs bibliques ou autres ainsi que des idées soujacentes, il y a dans *La chute* et *Deliverance* des parallèles trop nombreux pour être tous pris en considération ici. Ceux qui viennent d'être constatés, notamment, l'existence superficielle dans la banalité anesthésiante, la chute de l'illusion euphorique du paradis terrestre à la réalité douloureuse d'un enfer souterrain, le baptême néfaste versus le baptême régénérateur, le sentiment d'insuffisance, l'être-en-soi vis-à-vis de l'être-pour-soi, l'inertie insurmontée versus l'inertie surmontée, bref, en large mesure ce qui sert à illustrer la philosophie camusienne ou sartrienne que Dickey semble avoir adoptée et appliquée à son oeuvre donne à croire que la pensée de base de *Deliverance* est existentialiste. A la lumière de ces trouvailles, une relecture de ce roman, sinon de *La chute*, serait des plus édifiantes.

NOTES

¹Dans l'avant-propos de *Les mouches*, eds. St. Aubyn and Marshall (New York: Harper and Row, 1963), p. 20, Germaine Brée interprète ainsi l'être-en-soi sartrien: "being-in-itself,' the unconscious, inanimate, unthinking being of things," et l'être-pour-soi: "being-for-itself,' thinking, conscious, human being."

²Dickey, p. 277. Contrairement à ce qu'affirme R. Coulthard en critiquant sévèrement Dickey dans l'article, "Reflections upon a Golden Eye: A Note on James Dickey's *Deliverance*," le fantôme de l'oeil doré n'a rien à voir avec la transformation d'Ed.

OEUVRES CITÉES

- Bataille, G. *Oeuvres complètes*, Vol. 1, *Premiers écrits*. Paris: Gallimard, 1970.
- Boros, M.-D. "La métaphore du crabe dans l'oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre." *PMLA* 81 (1966): 449-450.
- Campbell, J. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton UP, 1968.
- Camus, A. *La chute in Théâtre, récits, nouvelles d'Albert Camus*. Paris: Pléiade, Gallimard, 1962.
- Coulthard, R. "Reflections upon a Golden Eye: A Note on James Dickey's *Deliverance*." *Notes on Contemporary Literature* 3.2 (1973): 13-15.
- Dickey, J. *Deliverance*. Boston: Houghton Mifflin, 1970.
- Guillory, D. "Myth and Meaning in James Dickey's *Deliverance*." *College Literature* 3 (1976): 60.
- Jolly, J. "Drew Ballinger as 'Sacrificial God' in James Dickey's *Deliverance*." *South Carolina Review* 17.2 (1985): 102-8.
- Kerley, G. "Unifying the Energy and Balancing the Vision: Nature, Man and Quest in James Dickey's *Deliverance* and *Alnilam*." *James Dickey Newsletter* 5.2 (1989): 17-26.
- Lévi-Valensi, J. "La fascination du vide dans *La chute*." *Espaces romanesques*. Eds. Crouzet et Michel. Paris: PUF, 1982.
- Roston, J. G. *Camus's Recit La chute: A Rewriting through Dante's Commedia*. New York: Lang, 1985.
- Sartre, J.-P. *Les mouches*. Eds. St. Aubyn and Marshall. New York: Harper and Row, 1963.
- Tschachler, H. "Un principe d'insuffisance: Dickey's Dialogue with Bataille." *Mosaic* 20.3 (1987): 81-93.

LA BATALLA DE DON CARNAL Y DONA
CUARESMA: LA VISION PARODICA
DE ALONSO DE SANTOS

Gary E. Bigelow

El profesor Deyermond ha estudiado el empleo de la parodia en el *Libro de buen amor*, valiosa investigación¹ que se podría aplicar en parte al presente análisis de los recursos humorísticos de *La batalla de don Carnal y doña Cuaresma*,² una comedia esencialmente paródica de Alonso de Santos. Para Deyermond la parodia abarca lo burlesco y lo propiamente paródico; es decir, tanto los elementos escabrosos como los sutiles. También incluye el humor producido por varios tipos de incongruidad: entre el estilo y el asunto, la convención y la situación o un lugar común y su repentina invalidez *a posteriori*. Puede haber parodia a veces satírica o irónica, que imita textos, géneros, temas o técnicas, o incluso ceremonias litúrgicas, formas musicales y entretenimientos populares, con tal de que el público reconozca lo parodiado (Deyermond 55). En el caso de la batalla descrita por el Arcipreste, hay parodia del género épico y de las procesiones religiosas del Domingo de Resurrección (Deyermond 64-65).

La farsa de Alonso de Santos recoge muchos de los elementos señalados por el crítico londinense, pero su parodia no es sólo de la batalla del *Libro de buen amor*.³ También sirve de modelo el cuadro de Brueghel sobre el mismo tema. Aunque la novela de Rabelais no tenga nada que ver directamente con la comedia de Alonso, el estudio de Bakhtin⁴ sobre aquel autor nos puede proporcionar una mayor comprensión del fondo carnavalesco no sólo del *Libro* del Arcipreste, sino también de otra clase de obra alegórica que está parodiada aquí: el auto sacramental calderoniano, tal vez *El gran teatro del mundo*.⁵ En la obra de Alonso se cita y se alude a Calderón (CC 185, 209-10), como se verá más en adelante. Sería especialmente apropiado el haber escogido Alonso este auto sacramental como otra base de su parodia, en primer lugar por ser su metáfora central el mundo como teatro; además, tales representaciones alegóricas se daban, hasta su prohibición en el Neoclasicismo, como parte de la fiesta de Corpus Christi. Las tradicionales procesiones del Corpus, según Bakhtin, tenían un carácter explícitamente carnavalesco, presente también en los autos sacramentales de Lope:

Grotesque-comic elements prevail in these plays and even permeate their serious parts. They contain a considerable amount of travesty and parody not only of antique but also of Christian themes and of the festive procession itself. (MB 230)

Pero según Bakhtin, después del siglo XVII, la actitud oficial hacia la risa iba a cambiar hasta concluir: "That which is important and essential cannot be comical" (MB 67). Doña Cuaresma, en la farsa de Alonso, expresa una actitud semejante, rechazada por los comediantes (CC 204ss).

Bakhtin describe tres formas de humor carnavalesco en la Edad Media, las cuales se evidencian en esta farsa paródica de Alonso: los espectáculos rituales, las composiciones cómicas de forma escrita y varios géneros en lenguaje grosero (MB 5). Según el crítico ruso:

The basis of laughter which gives form to carnival rituals frees them completely from all religious and ecclesiastic dogmatism, from all mysticism and piety. . . . Certain carnival forms parody the Church's cult . . . The basic carnival nucleus . . . belongs to the borderline between art and life. (MB 7)

En la obra de Alonso se capta muy bien el ambiente carnavalesco; no faltan lenguaje y burlas que, fuera de este contexto de libertad desenfadada, se considerarían del todo sacrílegos y obscenos.

Y hay en esta farsa un esfuerzo deliberado por borrar las líneas divisorias entre un género y otro, entre actores y público y entre sus distintos planos metateatrales. En ella, al igual que en el carnaval mismo, se tiende a borrar o a invertir las jerarquías tradicionales. La fluidez de las coronaciones y descoronaciones y otros cambios de papel dentro de *La batalla de don Carnal y doña Cuaresma* reflejan el simbolismo de inversión y renovación que Bakhtin asocia con el carnaval:

All the symbols of the carnival idiom are filled with this pathos of change and renewal, with the sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities. We find here a characteristic logic, the peculiar logic

of the 'inside out' . . . , of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings. (MB 11)

La risa asociada con el carnaval es, según Bakhtin, festiva, universal y ambivalente (MB 11). Tanto en sus chistes como en sus insultos, se hace referencia frecuente a funciones corporales o a los orificios y protuberancias del cuerpo; esta imaginaria, a menudo exagerada pero positiva, refleja una metamorfosis todavía incompleta, característica de lo que Bakhtin llama el realismo grotesco (MB 19-24).

Respecto de las artes visuales, el mismo crítico menciona como ejemplos de este concepto al Bosco y a Brueghel (MB 27), pintores citados también por Alonso en la comedia (CC 155 y 180). Es más, según las acotaciones, está "el cuadro de Brueghel, que da nombre a la obra, en sitio principal" (155). Y, como se verá a continuación, el tema de la obra de Alonso podría expresarse en casi las mismas palabras con las cuales Bakhtin describe la función que ejerce la forma carnalesco-grotesca:

. . . to consecrate inventive freedom, to permit the combination of a variety of different elements and their rapprochement, to liberate from the prevailing point of view of the world, from conventions and established truths, from clichés, from all that is humdrum and universally accepted. This carnival spirit offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists, and to enter a completely new order of things. (MB 34)

Sólo habría que especificar que esta libertad se relaciona con el teatro mismo, como ya se vislumbra en la dedicación de *La batalla de don Carnal y doña Cuaresma*: "Al teatro independiente de ayer, de hoy y de siempre" (151).

Es el propósito del presente estudio el investigar los recursos cómicos de la parodia múltiple, tan sabia y divertidamente desarrollada por Alonso de Santos. Subversivamente nos entretiene para convencernos de algo tan serio como es la necesidad de la libertad de soltar el poder regenerativo de la risa. Veamos cómo Alonso emplea la imitación burlesca del lenguaje, de los personajes y de las situaciones tradicionales de los géneros parodiados.

Al principio la situación que se plantea es la representación hecha por una pequeña compañía de comediantes, evidentemente del Siglo de Oro, de la batalla alegórica del título. En el "Tinglado segundo," los comediantes representan un entremés de humor desenfrenado durante un descanso de los combatientes de la batalla. El resultado del "Tinglado tercero" es el nacimiento a la Matrona de un mono en vez de un niño, por lo cual los actores, en el "Tinglado cuarto," van a quejarse ante don Carnal; así, al final de la obra, los actores parecen formar parte del mismo plano de la realidad que don Carnal y doña Cuaresma; han entrado en el mundo de la ilusión metateatral que iban representando y narrando, llevándonos a nosotros los lectores o espectadores con ellos. Incluso invitan al público a subir al escenario para ayudar a los actores a escaparse de las redes de doña Cuaresma (CC 204-05); la conclusión de la obra depende de cómo responda el público a esta exhortación. Han quedado rotas las barreras entre los espectadores y actores y entre éstos y los personajes que representan, y tal vez entre lo consciente y lo subconsciente, lo cual parece natural en parte por el ambiente carnavalesco creado por la parodia con todos sus recursos humorísticos.

El escenario mismo es paródico: en vez de los tres carros del auto sacramental calderoniano, hay "escenarios múltiples por doquier"; y el lugar es "mitad cosmos mitad sesera humana" (CC 155). Los comediantes narran la batalla en términos hiperbólicamente paródicos, en parte por la incongruencia entre la supuesta grandeza de los hechos y el léxico a veces chocante por su vulgaridad. Por ejemplo, se les pide a los espectadores "que se hagan los menores ruidos posibles para no encabronar excesivamente a los combatientes" (CC 155-56). El Contracoro se queja de las sugerencias de disfrute de don Carnal con una frase cómica por la sorprendente yuxtaposición e incongruencia de una frase eclesiástica en latín con un giro vulgar del habla popular: "¿No ves que estamos bastante jodidos per secula seculorum amén?" (CC 160). Se apoda "la mala" a doña Cuaresma; en vez de pescados y legumbres como en el *Libro de buen amor*, hay entre los suyos "docenas de frailucos chillones" y "escuadrones enteros de monjas" que "se cambian de bando" sólo por oler los "líquidos" placenteros (CC 166-67).

Abunda el humor físico y lingüístico: Doña Cuaresma, descrita como "la Cuaresmona rostrituerta" y aludida con un neologismo de doble sentido como "la putibunda" (CC 161), provoca la risa entre sus enemigos cuando es blanco de unos huevos podridos (CC 167). Entre sus primeras palabras hay una parodia masoquista del padrenuestro: "La corona de espinas de cada día dánosla hoy, y perdónanos nuestras alegrías, así como nosotros mortificamos a los que nos rodean; no nos dejes caer en ningún placer, y libranos del goce" (CC 161). Hay

personificación cómica en la descripción de las campanas al inicio de la batalla: "barruntando . . . que ha llegado su momento, arman la de Dios, que para eso portan badajo y esperan pacientemente la ocasión" (CC 162). El Bufón Loco, el "mediometro" (CC 161), se queja de los circunloquios de la narración del Pregonero, sugiriendo que como señal para que comience la batalla él dará "tres calderetazos con esta paellera propia para estos menesteres . . ." (CC 163). Así, hay parodia y sátira de lo épico y lo religioso. En el "Tinglado segundo," el entremés, la parodia se centra más en los comediantes mismos, quienes (en una de las inversiones fundamentales de la obra) van a formar el eje también del resto de la comedia. Dado que se trata de un ambiente picaresco, se reflejan aquí de forma paródica las prohibiciones o censuras contra comedias y comediantes que habían existido desde tiempos de Alfonso X el Sabio. Intercalados entre las acusaciones leídas por el Pregonero de *Las siete partidas*, hay chistes y comentarios sacrílegos y grotescos pronunciados por el Bufón Loco. Este dice que en una obra: "¡Montada en una cerda a la Virgen vi, / y quien era la cerda yo confundí . . . !" (CC 169). El Bufón enano hace hincapié en su propia estatura grotesca, aludiendo también a lo desproporcionado de sus atributos sexuales: ". . . sólo una cosa entera me dejaron / ¡y creció más que yo!" (CC 169). La Matrona nota que, como están prohibidas las comedias y otras diversiones semejantes, le dan ganas de hacerlas (CC 169).

Este comentario sobre lo atractivo de lo prohibido sirve de introito para unas escenas de canciones, bailes y farsa llenos de un humor físico y unos chistes bastante más desvergonzados que los del "Tinglado primero." Se podrían citar las metáforas sexuales de la "Jotilla del choto y la chota" (CC 170). Luego hay numerosas acciones y parlamentos semejantes durante el entremés metateatral, cuyo reparto ya pone en evidencia su intención paródica. El Bufón Loco, quien hace el papel del "rey casquivano," revela una crítica implícita de la naturaleza de la monarquía: "y a legislar me pongo, y a ordenar, ques lo que más altanería y señorío da en este mundo: ¡mandar!" (CC 171).

La Matrona se hará Papa y el Pregonero, Sacristán. Contra el estereotipo, la Gitanilla será una novicia virginal, deseada tanto por el Sacristán como por el Barbas en su papel de Soldado Fanfarrón (CC 171-73). Precisamente cuando la Novicia está embriagándose de amor por la canción del Sacristán, el Soldado les quita la escala y aquéllos se caen. Este se la lleva a ella, pero en una nueva y sorprendente inversión cómica, la "virginal" novicia no tarda en soltar toda una serie de metáforas de los órganos y del acto sexual: cordero-fuente, flor-sacristía, badajo-campana, fuego-pajar, polen-corola, aurora-amanecer (CC 173-77). Hay unos ecos aún más animalescos

en la embestida contra el Papa (la Matrona) por "el gran falo real" del Bufón-Rey y en el diálogo antifonal que sigue (CC 178-79). El Sacristán queda doblemente sorprendido, primero por lo que ve hacerse entre el Bufón-Rey y la Matrona-Papa y luego por su desengaño después de creer literalmente lo que dice la Novicia desde el follaje, respecto de su "herida" y la "espada" del Soldado (CC 180). Se desnuda el Sacristán, dándoles golpes con su sotana; el Soldado devuelve los golpes con su sombrero y sus pantalones. Así resulta un reflejo burlesco de una escena de celos de la típica comedia del Siglo de Oro. Inesperadamente, la Novicia quiere a los dos; y para mayor sorpresa del público, el Papa sugiere que se casen los tres. El Rey lo aprueba, pero sólo si él puede disfrutar del derecho de pernada (CC 181-82). Termina este cuadro con un baile y una sacrilega canción de libertinaje, siendo una parodia de las tradicionales canciones armónicas que anuncian las bodas al final de las comedias típicas de aquella época (CC 182-83).

Mientras tanto, en el campamento de don Carnal, tampoco se ha descansado, según se indica en una acotación del "Tinglado tercero":

Tira el BUFON del telón, y al abrirse los cortinajes se ofrece ante nuestros apagados ojos e incrédulos oídos una romería festín por todo lo alto: los instintos calderonianos, en un auto sacramental al placer, fuera de madre, pregonan sus dones en sus barracas feriales. (CC 185)

Los instintos aludidos son los personajes alegóricos siguientes: Gula, Carne, Pereza, Deleite, Apetito, Simpleza y Regocijo; todos venden lo suyo en un mercado carnavalesco. Encabezando una procesión de enmascarados está don Carnal, "como un gran dios Pan entronado en uvas gigantescas y terciopelos dionisíacos" (CC 185-86). Don Carnal, como si fuera Júpiter, identifica a Baco y a Venus como hijos de él; la inversión cómica está clara, porque el Bufón Loco será Venus y la Matrona, Baco (CC 187). Los hermanos van a casarse el uno con el otro, y como si esto no fuera transgresión suficiente de los tabúes, "la pareja de dioses se rechupetea las vergüenzas" (CC 187), acto que provoca el horror y la huida del Contracoro. De repente la Matrona nota que ella ha quedado encinto del Bufón y se ve que "la tripa se le hincha por segundos como un globo" (CC 189). La actitud del Bufón es de orgullo machista y grosero: "¡Di en la diana con el disparador! ¡Esto es el acabóse del bien joder!" (CC 189). Aunque la prisa grotesca con la cual va evolucionando el embarazo desconcierta a algunos, el Pregonero se ofrece como padrino, oferta que se retira

cuando se descubre que el recién nacido es un "mono peludo" (CC 190). El Bufón vacila por no saber "si abrazarle o darle un plátano" (CC 192). Otro chiste suyo resulta de ser literalmente cierto lo que suele ser un cliché: "Pues no quíe exhibir a mi hijo como si fuera un mono" (CC 192). Hay humor físico en la persecución de todos por el mono, que ha cogido por casualidad un alfanje. Pero por fin atrapan al animal con una red. Se trae a colación el tópico del temor de la Santa Inquisición, cuyas torturas se imagina la Gitanilla de forma cómica: "me veo en el potro cantando villancicos antes de Navidad" (CC 194). La Matrona, el Barbas y a la larga todos se deciden por la solidaridad; todos van a ir "para pedir reparación y ayuda" (CC 195) a don Carnal, a quien echan la culpa de sus dificultades.

El "Tinglado cuarto" comienza con una paródica procesión de flagelantes que piden toda clase de sufrimientos, incluso "feroces y crueles gobernantes" (CC 196), para que lleguen al cielo "en el que creemos a pesar de nosotros mismos" (CC 197). Estas declaraciones parecen ser no muy veladas críticas satíricas contra el gobierno y el catolicismo. Otra crítica de la religión predominante se encuentra en una frase hecha que se ve reformada cómicamente en la arenga de doña Cuaresma: "A Dios rogando y con el mazo dando a los enemigos" (CC 197). Mediante los "dudosos," empleados como agentes secretos, se siembra descontento y caos entre las huestes de don Carnal, a quien en esto llegan los comediantes a pedirle ayuda con el "hijo mono . . . , mono de animal, ¿entiende?" (CC 198-99). Aclara don Carnal que quien tiene la culpa es doña Cuaresma, "que os odia más que a mí por teatreros de un cuarto y andar por ahí con lo popular . . ." (CC 200). Ellos rechazan esto, creyendo que ser cómicos de pueblo parecidos los de la tropa de Carcoma (personaje de *Viva el duque nuestro dueño*), "es una profesión tan honrada como la que más" (CC 200), rechazando la persecución que sufren a manos de la gente que lleva uno u otro uniforme, a lo mejor una alusión crítica contra la iglesia, el ejército y la policía. Otra crítica va dirigida al parecer contra la pequeña burguesía o la clase obrera, que en parte por temor se contenta con el statu quo, diciendo:

Acceptemos las cosas se queden como están:
vacación en verano, turrón en Navidad,
y trabajar para otros que pueden mucho más
con placeres contados que nos permitirán,
que tienen la guadaña y la pueden usar.
(CC 201)

Los comediantes persisten en su rebeldía contra este conformismo, prefigurando así la deliberada marginalidad de Jaimito y Chusa en

Bajarse al moro. Declaran que van a luchar con todas sus armas teatrales y artísticas, pero quedan atrapados en las redes de doña Cuaresma (CC 202-03), quien declara:

Teatro hay que dice lo que mando
y muere lentamente de dormido;
a ese autorizo, sin gritos y sin ruido,
para que siga mi poder cantando. (CC 203-04)

Parece sugerir que las subvenciones ("bienes," "pagos") y los juicios favorables de la crítica ("alabaré su arte inimitable") serán para el teatro que apoya al poder establecido y la estética del teatro burgués, sospecha que se confirma en el emblemático "escarabajo algo pulpo" denominado "Teatro burgués" que está al punto de devorar a los comediantes. Las telarañas que se ven en su boca cuando bosteza completan esta sátira feroz contra un teatro aburrido (CC 204-05). Es en este momento que los actores piden ayuda al público para romper las redes; según la participación de los espectadores o la falta de ella, puede renovarse la fiesta, celebrando la libertad de los comediantes, o terminar con los presos todavía en las redes. Si el público les echa una mano, sigue una "Coletilla final" (CC 205-12) en la cual hay una escena de instrucción al mono, símbolo del joven teatro independiente, capaz de ayudar a renovar el teatro español, si se le enseña bien (dándole la palabra) y se le da la libertad necesaria. Incluso el derrotado don Carnal vuelve a alegrarse al final, viendo la determinación de los cómicos. Al leer un desafío permanente de don Carnal a doña Cuaresma, el mono se transforma en un niño, "y el carro, con sus orgullosos y felices cómicos, sigue su marcha por entre las gentes, mientras la fiesta continúa . . ." (CC 212).

En efecto, a partir de 1970, aproximadamente, va siendo más importante no sólo lo no verbal del espectáculo, sino también lo carnavalesco, hecho que se refleja en parte en la presencia y la influencia de ciertos grupos independientes, como Els Joglars y Els Comediants. En el caso de estos catalanes, la liberación del tardío franquismo y mayormente del posfranquismo parece haberse prestado a la irreverencia e imaginación que Alonso sugiere para la revitalización del teatro y la recuperación de los públicos más amplios. Este dramaturgo, sin embargo, aunque consciente del valor de lo carnavalesco y el humor físico, ha ido escribiendo obras en que, entre todos los registros de la comicidad, se destaca el humor verbal. Contra la imagen que algunos críticos, autores y espectadores tienen de las comedias de Alonso de Santos, éstas no son meros pasatiempos chisotosos. En un debate sobre "Comedia y compromiso," celebrado en el Círculo de Bellas Artes en Madrid en abril de 1989, época del

estreno de *Pares u Nines*, dicho autor reveló lo siguiente respecto de la actuación de sus comedias, en comparación con algunos personajes hechos por Woody Allen, entre otros:

... en la clase de comedia que yo me planteo, donde todo es muy sutil, con personajes que parecen estar hablando de cualquier cosa, es esencial la interpretación. ... Hablando de pequeñas cosas, descubren la sorprendente y visible tragedia de la vida. ... Lo menos importante de mis obras es la risa.⁶

Alonso reclama para sus comedias el derecho de tratar con humor las cosas serias; por ejemplo, entre otros temas sus obras abarcan el amor, la infidelidad, la amistad, la violencia y la naturaleza de la realidad y del ser humano. El *La batalla de don Carnal y doña Cuaresma*, al igual que en *¡Viva el duque nuestro dueño!*, el tema es nada menos que la sobrevivencia del teatro mismo.

Detrás de la comicidad desbordante y la apariencia medievalista o del Siglo de Oro, hay una seria lección para el teatro español actual: no despreciar al "mono" no del todo culto del teatro itinerante, popular y callejero, de donde pudiera venir una renovación del moribundo teatro oficialmente aceptado. Para que pudiera comunicarse un mensaje tan fuerte, hacía falta el poder subversivo de la risa carnavalesca.

* Este estudio ha sido hecho posible por ayudas del Faculty Research Fund de la Western Michigan University, por un año sabático e indirectamente por becas patrocinadas por el Comité Conjunto para Asuntos Educativos y Culturales en Madrid. Les debo a todas estas entidades mi más sincero agradecimiento.

NOTAS

¹A. D. Deyermond, "Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*," en G. B. Gybbon-Monypenny, "*Libro de buen amor*" *Studies* (London: Tamesis, 1970), 53-78, esp. 53-55 y 64-65.

²José Luis Alonso de Santos, *La batalla de don Carnal y doña Cuaresma*, en *Premios teatro Aguilar 1975-1980* (Madrid: Aguilar, 1980).

³Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas (Madrid: Gredos, 1970), 423-503 (las estrofas 1067-1314 narran la batalla).

⁴Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trad. Helene Iswolsky (Cambridge, MA: M.I.T., 1968).

⁵Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, en *Autos sacramentales I*, ed. A. Valbuena Prat, 5ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1967) 67-124.

⁶J. L. Alonso de Santos, et al., "Comedia y compromiso: Debate celebrado en el Círculo de Bellas Artes, Abril, 1989. Madrid," *Primer acto*, Separata del 227 (mayo-junio 1989): 8.

OBRAS CITADAS

Alonso de Santos, José Luis. *La batalla de don Carnal y doña Cuaresma. Premios teatro Aguilar 1975-80*. Madrid: Aguilar, 1980.

Alonso de Santos, José Luis et al. "Comedia y compromiso: Debate celebrado en el Círculo de Bellas Artes, Abril, 1989. Madrid." *Primer acto*. Separata del 227 (mayo-junio 1989): 2-20.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Helene Iswolsky. Cambridge, MA: M. I. T., 1968.

Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo. Autos sacramentales I*. Ed. A. Valbuena Prat. 5ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

Deyermond, A. D. "Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*." "*Libro de buen amor*" *Studies*. Ed. G. B. Gybbon-Monypenny. London: Tamesis, 1970. 53-78.

Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas. Madrid: Gredos, 1970, 423-503 (las estrofas 1067-1314 narran la batalla).

ANTISOCIAL EMPTY SPACE AND THE MESSAGE OF DEATH IN FRENCH NOUVEAU THEATRE

Les Essif

In this essay I address the question of a new kind of death in a new kind of French theatre. Theatre scholar Thérèse Malachy rightly speaks of a more pervasive "situational death" in contemporary French theatre: death as a *condition* as opposed to the more traditional theme of death as a tragic event. "Death becomes a 'lived' situation," writes Malachy, "It is no longer an end or a rupture, but a state; it is no longer exorcized by mourning, embellished by remembrance, sterilized by the grave" (30-31).¹ I will argue that this "situational" death is directly linked to the highly touted concept of "empty space" for contemporary theatre. As a highly self-conscious form of space, "empty space" conveys a rather antisocial message that threatens the social essence of theatre art. No longer literal, death must be fully appreciated as the metaphorical demise of the social subject; the instrument of execution is radical self-consciousness.

Much of the French avant-garde theatre of the latter half of the twentieth century, variously designated as theatre of the absurd, theatre of derision or cruelty, or simply "nouveau théâtre," is characterized by a search for new forms of self-consciousness or metatheatrical discourse. The aesthetic object, always a posteriori, is a reflection of a greater social world. So the self-reflexive focus on aesthetic process--metaphorically described as "inward turning"--is quite understandable when we consider how fixated the modern intellectual has become on his or her own "interior" consciousness.²

Curiously, as certain theatrical works become more self-referential, theatre scholars delight in bearing witness to a concomitant theme or message of death. Yet, rather than concerning ourselves with death as a *theme* of French nouveau théâtre, I believe we could break new ground by considering death as a particular kind of *structure* in this theatre. Indeed, when seen as more structural than thematic, the new deathly message can be more effectively linked to theatrical metadiscourse. The paradoxical allusion to existential "nothingness" in Beckett's works, the "theme" of death in Boris Vian's *Bâtisseurs d'empire*,³ and the programmed death of the king in Ionesco's *Le roi se meurt*, all examples of metatheatre, bear no resemblance to death as we perceive it in real life or in realistic drama, where it is portrayed as an eventful, categorical disruption of life. The new "situational" message of death is encoded theatrically

within the theatre text as a spatio-structural isolation of an "empty" dramatic character within an empty theatrical space.

This concept of empty space challenges what we might call a "social imperative" recognizing that all space is perceived, constituted, and understood in terms of its a priori social nature. According to the early twentieth-century Marxist-Formalist theory of Mikhail Bakhtin and Vladimir Voloshinov, the human individual is essentially a social being. The way in which this individual perceives reality is absolutely mediated by convention established within a social context. All that this being senses--conscious or unconscious--of its individuality or subjective existence requires a social referent to be meaningful. Consequently, any antisocial denial of this absolute is quite problematic for our very conception of life.⁴ In defiance of this social imperative, certain new metatheatrical constructs attempt to create an anti-mimetic empty space--the rough equivalent of the self-conscious novel's blank page--which ultimately tends toward the antisocial. The celebrated contemporary theatre director, Peter Brook, writes a book on his theory of contemporary theatre production and titles it *The Empty Space*. And Anne Ubersfeld the French theoretician of theatre writes that theatre art in this century has been characterized by a "progression toward emptiness" (*L'école* 116). The more contemporary playwrights and directors, she suggests, are interested in ridding the stage of illusionary material in order to restore the essential metaphysical emptiness of the stage as a theatrical space which, set off from all allusion to reality, can communicate in terms of its emptiness. "Emptiness" should also be understood as "interior," since the major effect of theatrical empty space is to deny its illusionary nature by redirecting its referential force inward, so to speak, to the theatrical medium itself. This is not the illusionary, "romantic" theatre Brecht rejects; nor is it the didactic theatre he creates. It is a theatre in which inwardness appears on a new, aesthetic register. I believe the key to understanding the structure of some of the more radical forms of empty space is the centralized dramatic character that orients it, a dramatic character whose physical form has become the central icon of a dualistic form of self-consciousness: that of the character as well as that of the theatrical art form itself.

Within the theatre text, the structural focus on the self-reflexive psychic space of a very singular dramatic character is a potential threat to human social existence. Consequently, self-conscious theatre becomes a "theatre of death" not because it signals any weakening or disappearance of the (aesthetic) subject as many theorists believe,⁵ but rather because it threatens the viability of the social context that defines both the subject and the theatrical space the subject inhabits. Rather than any loss of the subject, in Beckett's theatre for example,

we should be talking about an antagonistic over-concentration on the abstract psyche of the subject, the protagonist's subjectivity being defined in terms of a virtual, metaphorical psychic space that duplicates the theatrical space.

In many of the works of nouveau théâtre the metatheatrical objective becomes so radically prioritized and focused that the empty theatrical space of the work recreates its empty form within the psychic space of a uniquely isolated dramatic character. The solipsism or introspection of this theatrical subject, more than simply thematic, is a dramaturgic spatial construction. In Beckett's theatre, Hamm of *Fin de partie* with his dark glasses is seated erect in his wheelchair at the exact center of the stage; Winnie of *Oh les beaux jours!* is engulfed in her mound of dirt, head straight, staring blindly into space; and "W" (sic) of *Rockaby* remains seated in her rocking chair throughout the play. In Vian's *Les bâtisseurs d'empire*, the very egocentric Father is the only character of a family of four (including the maid) to survive into the final act. After a seemingly endless monologue in which he strives to convince himself that he has always been alone in a world of one, he leaps through an open window. In Ionesco's *Le roi se meurt*, the death of the king is consummated when, finally able to limit his vision to his own interior consciousness, to become radically solipsistic, king and throne disappear into a kind of abyss. One critic, Jean Claude, has rightly suggested that the death of the king is a veritable "mise en espace," or spatial construct: "Death is fusion to an indistinct reality that is space. . . Man withdraws within himself" ("La mort au théâtre" 248). The primary example Claude gives of this semiotic conjunction of death and space is that the

shrinking of the kingdom . . . suggests the shrinking of the individual's field of consciousness to the point where this consciousness is lost, or the progressive capitulation of thought. (247)

Actually, the point where consciousness is lost is the point where it loses sight of its social context--the point where some personal, imaginary, aesthetic vacuity is supposed to signify in the absence of a referential (social) world. The deaths of all of the above-mentioned protagonists are the result of a dramaturgic "mise en espace vide." All of them, immobilized and introspective, have a particular obsession with their inner psychic space into which they are drawn along with the theatrical space of the work. The structural framing of the space they occupy as well as represent is more clearly delimited and more framelike. The wheelchair, the rocking chair, the mound of dirt, the

throne, and the shrunken attic space (*Bâtisseurs*) are structural devices that work to frame the body of a dramatic character reduced to a "thinking-talking head," an autonomous body-space cut off from the world that surrounds it. Their field of vision is closed to exterior reality. Hamm is physically blind; the intensely introspective postures of Winnie and "W" render them functionally blind throughout the action of their respective works; the king's death can only be realized when he is finally able to turn his vision "inward," blinding himself to the exterior world. And in *Bâtisseurs*, the father's "vision" is likewise turned inward as he immerses himself in his final monologue denying his social context. Blindness plays a major role in the suggestion of an imaginary empty space within the psyche of each of these characters; an empty space which duplicates the empty quality of the greater theatrical space.

The paradoxical concept of theatrical empty space comes into metaphysical and aesthetic confrontation with both the essentially social nature of humankind and the essentially social nature of theatre. Historically, theatre has been considered to be a uniquely concentrated form of a social space. Jean Duvignaud's social theory of theatre suggests that theatre does not so much reflect society as constitute a radically oriented but bona fide part of it.⁶ Elizabeth Burns seems to support this same argument when she writes that "the peopled dramatic world is autonomous and represents a temporary reality equivalent in its significance--its consequentiality--to that of the social world outside the theatre" (14). And Jean Alter's recent "sociosemiotic" theory of theatre is all the more "socio-semiotically" relevant because it "reflects the highly social nature of theatrical activity" (15). I think we can assume that theatre, the one artform that is at the same time a sociocultural event and an iconic reflection of a sociocultural event, is a particular kind of social space because it is a particularly social kind of space. Any attempt to deny objective social reference in favor of subjective emptiness would be problematic for the theatre.

There is evidence that this anti-naturalistic notion of "empty space" for the theatre is in many ways an outgrowth of the anti-rationalistic notion of the psyche as an unbounded inner space, a notion that is fundamental to the doctrine of twentieth-century surrealism. Prominent surrealist thinkers were fascinated by the idea of a more "open" space, emptied of conventional signs, that would in no way resemble a real place in the world; the inner realm of the personal psyche provided the perfect metaphor. The French surrealist, André Breton has just this sort of personal space in mind when, in his *Surrealist Manifesto*, he advocates the "inner journey" motif that he describes as a "vertiginous descent within ourselves, a systematic

illumination of hidden areas and a progressive darkening of other areas' (86). The imaginary realm, uncluttered by conventional or realistic imagery or sign, is more "open" and "empty" than the realm of the symbolic. At the core of the self-conscious modern subject, drawing inward like a vacuum, the concept of empty space is virtually opposed to a social conception of space. The empty or barren--if concentrated--settings of many of the works of the nouveau théâtre are both reflected in and a reflection of the inner empty space of an isolated dramatic character whose head stands out as the locus of (inner) reality. In Beckett's *Endgame*, the rather obscure reference to the constant dripping of water in Hamm's head is a concrete theatrical allusion to just such an inner space.

Modeled on the same economy as the theatrical work in which it is represented, the psychic space of the protagonist stands out as the nucleus or "meta"-center of gravity of the work's empty space. The "new" protagonist, whose body is textually deemphasized, is more a "talking head" than a "social body." The bodies of Beckett's central characters are infirm, well-covered in clothing, and often otherwise hidden away. And with bodily movement kept at a minimum and monologue at a premium, the image of the head is brought further into focus. The vacuous blind stare of the cerebral subject draws us in to the theatrical "empty space" of the psyche. The "death" of this subject is marked by a form of pathological social blindness, the sightless nature of the eyes functioning in a reverse mode, acting as a powerful beacon for the dark space behind, the central metaphor for the global theatrical space.

If, historically speaking, dramatic art was originally born of a *need* to represent social space, much of contemporary metadrama responds to a *desire* to articulate the creative empty space of a lonely psyche. Challenging the idea of social space, theatrical empty space contradicts the very concept of space itself. In his study of the "topoanalysis of dramaturgic space," Darko Suvin expresses a point of view that is reminiscent of Voloshinov's socialist epistemology and is relevant here. Affirming that space cannot be neutral, Suvin offers the axiom that "in a wider sense all spaces are social spaces, that their qualities and properties can also be understood as variant possibilities of people's relation to each other and to the universe" (316). Moreover, his endorsement of theatrical space as socially bound is clear:

Within dramaturgic space, sociohistorically contingent signifiers and signs always and without exception signify and refer to some type of human relationship imaginable by

the audience in an empirically possible space. (324)

To escape space, theatrical or worldly, would be to escape altogether from society or to deny one's essentially social nature, and this is impossible. This is as much to say that no space can be "empty" space, and by extension, no space is truly "interior."

Theatrical space, a concentrated form of social space, can never be truly empty and the "space" of the psyche can never be more than an obscure metaphor. The psyche, as represented imaginatively to ourselves or through the mediation of the theatre, must relate to some image of empirically possible space. The stage--for which the *nouveau théâtre's* texts are written--is an empirically possible space that corresponds very closely to a post-Freudian conception of the psyche. Yet, as an "interior" theatre, the psyche is really no more than an extended concentration of social space. It is the second dimension of concentrated social space within the already concentrated social space of theatre; and in *nouveau théâtre* it becomes the empty space within the empty space of theatre--the postmodern equivalent of theatre within theatre. The illusion of inner psychic space remains a rather antisocial metaphor in the sense that it is an attempt to depict metaphysical non-space as legitimate space.

Our essentially social nature implies that we as individual subjects can only create meaning for ourselves in a social context, as social subjects. Likewise, as a social event, the theatre, no matter how radical, how absurd, or how self-conscious its theatricality, must originally respond and ultimately refer to a "realistic," objective sociocultural dimension in order to have meaning. The principal creative paradox of radical forms of self-conscious theatre lies in the aesthetic threat they pose to the social essence of theatre and life. At the center of the "empty" theatrical space, the uniquely solitary dramatic character is living a peculiar form of death whose aesthetic value derives from its antisocial theatricality.

University of Louisville

NOTES

¹This and all further translations from the original French are mine, unless otherwise noted.

²In *L'ère du soupçon* (Paris: Gallimard, 1956), Nathalie Sarraute describes "inward turning" at the level of the character in the modern

novel: "A kind of shifting is produced, from the outside to the inside, of the center of gravity of the character, a shifting that the modern novel has continued to intensify" (43).

³In *The Theatre of the Absurd* (New York: Anchor Books, 1969), Martin Esslin has characterized this play as "a poetic image of mortality and the fear of death" (208).

⁴Vladimir Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik (Cambridge: Harvard UP, 1973). See esp. 9-41, where Voloshinov establishes the materialist argument that all human meaning is realized through signs, that all signs are social, and that "inner being" is actually nonmaterial in nature and therefore unembodied in signs.

⁵See, for example, Anne Ubersfeld's explanation of the "weakening of the subject" in Bckett's theatre: *Lire le théâtre 1*, 2nd edition (Paris: Editions Sociales, 1982), 93-94.

⁶See Duvignaud's *Sociologie du théâtre* (Paris: PUF, 1965), esp. 560-62.

WORKS CITED

- Alter, Jean. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1990.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1971.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Langman Group, 1972.
- Claude, Jean. "La mort au théâtre: l'exemple du *Roi se meurt* de Ionesco." *La mort en toutes lettres*. Ed. G. Ernst. Nancy: PU de Nancy, 1983.
- Duvignaud, Jean. *Sociologie du théâtre*. Paris: PUF, 1965.
- Malachy, Thérèse. *La mort en situation dans le théâtre contemporain*. Paris: Nizet, 1982.
- Suvin, Darko. "Approach to Topoanalysis and to the Paradigmatics of Dramaturgic Space." *Poetics Today* 8 (1987).
- Ubersfeld, Anne. *L'école du spectateur: Lire le théâtre 2*. Paris: Editions Sociales, 1981.
- Voloshinov, Vladimir. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik. Cambridge: Harvard UP, 1973.

LECTURA DEL PASADO COMO CONSTRUCTO NARRATIVO: TEXTUALIZACIÓN DEL "YO" FEMENINO EN DOS NOVELAS DE CARMEN MARTÍN GAITE Y ESTHER TUSQUETS

Agustín Boyer

Una noche de insomnio en *El cuarto de atrás* (1978) o dos meses en el diván de un psicoanalista en *Para no volver* (1985) ciñen el recorrido narrativo trazado por las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets a un marco espacio-temporal reducidísimo.¹ Los dos relatos se vuelcan en la instancia de la enunciación y se estudiarán mejor, por lo tanto, enfocando cómo sus autoras se concentran primordialmente en la construcción del actante de la enunciación--una voz femenina con la que explícita, en el caso de Martín Gaité, o implícitamente, en el de Tusquets, se identifican las escritoras. Ambas emplean un discurso de material vivencial autobiográfico, buceando en la memoria y utilizando su pasado e incluso su producción literaria anterior como intertexto referencial. Por supuesto, ese ente femenino que crean es un constructo literario que no debe tomarse como referente de la realidad biográfica, sino como un ente de ficción que la crítica semiótica prefiere denominar enunciador o sujeto de la enunciación. El enunciador femenino--actante presupuesto por el enunciado--se inscribe en el texto; producto y productor se generan así al mismo tiempo que se van haciendo expresión. En este trabajo me propongo analizar el proceso por el que se van configurando simultáneamente la ilusión del verosímil de un Yo-enunciador femenino, la cultura en que se inscribe, y el texto que como espacio de mediación negocia la relación entre ambos.²

Las dos novelas reflejan la conflictiva del acto existencial, creando en el texto, y con él, un espacio simbólico de mediación entre el individuo privado y su cultura.³ Mientras que ésta tiende a armar verosímiles en un sistema simbólico coherente, cerrado y jerárquicamente superior, el individuo-- sumergido en dicho universo sgnico--se formula a sí mismo como alternativa subversiva de la consistencia del sistema. La confrontación ocurre en oposiciones bipolares que enfrentan los intereses del individuo contra los de su sociedad, los de la mujer contra los del sistema patriarcal y los del presente contra los de una época precedente. En esa dialéctica, se delimitan los márgenes, se define y concreta el "Yo". Tanto en la vida real, como en la literatura, la construcción del "Yo"--un proceso

continuo de autodefinición nunca cerrado--es un proceso inherentemente narrativo con el que se negocia la relación entre el individuo y su cultura. El "Yo" se va reformulando a sí mismo constantemente, como instancia productora del discurso narrativo; como lo hace el texto con cada nuevo elemento de la cadena sintagmática. Con la reflexión retroactiva que el enunciador hace de su vida se arma un constructo narrativo que más que acto de autodescubrimiento es un proceso de selección y estructuración. Pero al igual que en el sistema lingüístico las relaciones son opositivas. El individuo se define siempre a sí mismo como dicotomía en oposición al verosímil práctico propuesto por el sistema cultural oficial. Lo que construye--su propio "Yo" o un texto literario--es un espacio de mediación privado; una especie de hilo de Teseo con el que desenmarañar el laberinto que lo encierra.

En *Para no volver*, Esther Tusquets hace una inteligente desconstrucción del discurso psicoanalítico freudiano. Carmen Martín Gaité inscribe *El cuarto de atrás* en el ámbito de la literatura fantástica de Todorov. En ambas novelas, el enunciador femenino utiliza un discurso memorístico para hacer una lectura retroactiva del pasado, seleccionando datos y episodios que considera determinantes de su ser presente, organizándolos según paradigmas narrativos e interpretándolos desde su perspectiva actual de mujer española contemporánea. Las escritoras se convierten con ello en lectoras de su propia vida--lectura que constituye ya en sí un acto creativo similar al que desempeña el lector en la concretización del texto. Al mismo tiempo que van textualizando el "Yo" narrativo femenino, los recuerdos, seleccionados y ordenados sintagmática y paradigmáticamente por el proceso evocador de la memoria, reconstruyen una nueva coherencia. El psicoanálisis y lo fantástico--como procesos de libre asociación basados en el rompimiento de la coherencia narrativa--proporcionan a las escritoras el punto de partida para eludir la linealización del discurso narrativo. La nueva coherencia que van tejiendo--el texto en cuestión--constituye el espacio de mediación con que el individuo encara el sistema signico de su comunidad sociocultural. En él se inscribe también su época y la poética implícita que el artífice literario emplea en la construcción del texto.

Para empezar, el proceso de construcción del "Yo" trasciende lo puramente íntimo; la consciencia privada del ser, de uno mismo, se enmarca en un ámbito más amplio por medio de un anclaje histórico-cultural. El enunciador necesita crear la ilusión de que la instancia de la enunciación ocurre en un espacio referencial determinado; un espacio oficial donde se inscribe el enunciado y cuyos protocolos de

mediación alteran o modifican el proceso de la autoconstrucción del "Yo" individual.

Para armar ese verosímil práctico las dos novelas utilizan el anclaje histórico de la España del post-franquismo. En *El cuarto de atrás* la muerte y entierro del dictador fijan los parámetros temporales. El discurso de la enunciativa es retrospectivo--tejido de memorias de postguerra de la propia autora. Desde su infancia, en Salamanca, vivió integrada a la España del franquismo: envidiando a Carmencita Franco--a quien compara con la princesita triste de Rubén Darfo; e indoctrinada en los ideales domésticos de la Sección Femenina. Sus recuerdos van revelando los mecanismos de represión mitificadores con los que toda sociedad impone y refuerza su control ideológico. El escape imaginativo de las jóvenes de su generación lo constituían entonces el cine, las lecturas de la novela rosa y la ensoñación causada por el erotismo prohibido de las canciones de Conchita Piquer: "Una pasión como aquella"--nos dice la narradora--"nos estaba vedada a las chicas sensatas y decentes de la nueva España" (154). Durante toda su vida, Franco había sido "el unigénito, indiscutible y omnipresente, que había conseguido infiltrarse en todas las casas, escuelas, cines [. . .] y hasta en los sellos de correos" (132). El franquismo, en suma, tuvo el poder político para implantar sobre toda una generación española un código interpretativo, un modelo narrativo de su mitificación de la Nación, de la Historia, de la Mujer, etc. El entierro televisado del dictador creó una crisis de incertidumbre y paralización en los españoles ante la incógnita de una situación jamás imaginada: una España sin Franco. Al desvanecerse el modelo de aquella "nueva España"--constructo nacionalista del franquismo--el individuo--sobre todo el políticamente comprometido--se vió privado de todos los protocolos discursivos de relación social con los que contaba. Quedó indefinido al desaparecer la urdimbre ideológica que había determinado su existencia. "Así que cuando murió"--nos confiesa la narradora---"me pasó lo que a mucha gente, que no me lo creía" (133).

Para no volver repite la misma temática de los anteriores relatos de Tusquets. La enunciativa es siempre la misma--sus distintos nombres apenas enmascaran el nombre de la propia escritora. En esta novela, Elena pertenece a la misma alta burguesía catalana con idénticos complejos de culpabilidad de clase. Los vencedores de la guerra civil, quienes habían disfrutado los privilegios de la postguerra y habían apostando por el triunfo de la Alemania nazi, se encuentran de pronto en una España democrática con la necesidad de hacer una revisión personal de sus vidas y responsabilidades políticas. La protagonista de todas las novelas de Tusquets--como gran parte de la generación de la propia autora--se educó en ese "maridaje contra

natura entre el franquismo y el existencialismo francés"; "burguesita de pro", niña bien, educada en un colegio alemán, y disfrutada de la situación privilegiada de la clase dominante (190). En esta ocasión, los cambios políticos obligan al individuo a reinterpretar los "textos" de su vida personal. La muerte del dictador en 1975, que debió ser el catalítico de su generación, dejó al descubierto la vacuidad de muchas posturas y valores. "Cuántísimos eran los que iban a demostrar a la muerte de Franco su talento escondido, asfixiado por la represión y la censura, y habían quedado luego en nada o en menos que nada?" (143).⁴ La novela describe el mundillo de sus amigos fracasados, Eduardo el pintor alcoholizado, Andrea, actriz envejecida, el marido Julio, cineasta idealista que alcanza un éxito en un Hollywood que ya no es el de su juventud. Todos derrotados, pero la narradora más que ninguno "que si no ha perdido nunca es porque no ha tenido nunca el coraje de apostar, de terminar sus poemas y sus cuentos e intentar publicarlos" (216). Parte de la catarsis conseguida por el psicoanálisis de Elena es el descubrimiento que el fracaso individual es un síntoma de la sociedad mediocre en que le había tocado vivir.

El anclaje cultural donde se inscriben ambas novelas es el de una sociedad dominada por formas discursivas masculinas; ambas exploran la función de la escritora en una sociedad regida fuertemente por modelos patriarcales. Sistema que no se desmitifica cayendo por su propio peso, como el franquismo al morir el dictador, y donde la mujer debe mediatizar sus propios márgenes. La enunciativa de *Para no volver* inscribe su enunciación desde el comienzo en el discurso del psicoanálisis freudiano. La enunciación de la novela está formada de las interpretaciones que Elena hace de sus sesiones en el consultorio del psiquiatra--el 'escenario-burdel' donde se ve "interpretando el papel de yo misma psicoanalizándome" (49). Las memorias que trae al diván del psicoanalista tejen la urdimbre de una red de dependencias personales: con la burguesía cerrada de sus padres; con su marido Julio, en cuya carrera de cineasta ella ha invertido toda su vida y quien, una vez alcanzado el éxito, no da testimonio alguno de lo que le debe (192), con sus hijos, amantes y amigos, y finalmente con el psicoanalista argentino. Para sobrevivir en ese espacio, un discurso femenino, por supuesto, tiene que ser deconstructivo. Para empezar, la protagonista se da cuenta que el psicoanalista, como exorcista, como el inquisidor de antaño, no duda en llevar a la víctima a la hoguera para salvarla de sus demonios interiores. El psicoanálisis como solución: "ya fue una idea inoportuna por parte de Freud inventar un proceso que puede acercarnos más a la verdad, cuando lo que andamos todos necesitando es de un modo o de otro adulterarla" (212). "A fin de

cuentas "¿Cuál es la dosis de verdad que podía tolerar cada individuo sin que le estallara en las narices y le partiera la jeta y el alma?" (11).

Para la mujer el analista--como hombre--es además continuador de la larga serie de grandes magos y hechiceros supremos de la tribu masculina que prometen al individuo lo mismo que Cristo: "aquel que crea en mí no morirá" (186). Hombres con autoridad para definir su sexualidad, rescatarla de sus demonios interiores o borrarla con su silencio: Yahvé, Papá Freud, Papá Marx, Papá Sartre, Tío Lacán... o de su marido, Julio el Maravilloso. La narradora, Elena, se debate por encontrar sentido a una vida sin sentido; por crear soluciones inútiles, sabiendo que al final volverá a caer en:

"el sucio juego, tan femenino, de adorar a su hombre como si se tratara de un dios y protegerle como si fuera un niño, dispuesta y hasta feliz de haber renunciado a la que pudo haber sido su vida profesional independiente para vivir--lo reconozca o no, y por mucho que lo condene en las demás mujeres--en función de otro, sin llegar a terminar jamás ni uno solo de sus libros de poemas, ni uno solo de sus relatos, y, lo que es muchísimo peor, sin que parezca importarle o lamentarlo demasiado." (101-102)

El analista es el exponente de la cultura oficial y la paciente en busca de su aprobación se convierte en "perro de su señorío"--según lo califica Elena citando el verso lorquiano. Todo en el sistema anula a la mujer, el analista garantiza su decir con las teorías de Freud, cuyas ideas sobre la sexualidad femenina, el complejo de castración o la envidia del pene (76) condicionan su lectura. La relación funciona bajo el supuesto de que el método de trabajo dará libre acceso al analista a material que la paciente trata de reprimir. Lo que considere relevante, la forma de organizarlo y la lectura que haga de ese constructo viene determinado a priori por su fundamento teórico. El analista reconstruye con los datos obtenidos un continuo narrativo que adquiere implícitamente la categoría de la verdad--un verosímil preexistente, anterior a las emociones o los sueños, y no es visto como lo que en realidad es: sólo un sistema entre los muchos que se podrían construir. El peligro es que la relación analista/paciente es asimétrica y lo enunciado determina pronto lo que el analista busca: ya sea complacer su ego interpretativo o satisfacer los protocolos del modelo propuesto por el análisis. La solución de la paciente-escritora es

negar la posibilidad del constructo narrativo con el que se la define destruyéndolo con la narración que hace de él. Al reflexionar, en su discurso memorístico, sobre el proceso de su psicoanálisis suplanta el poder hermenéutico del analista con su propia narración.⁵

Paradójicamente, la novela se crea negando la posibilidad de que el acto creativo pueda llevarse a cabo. Ahí radica, a mi parecer, la impresión que produce la obra de Tusquets de ser repetitiva, experimento fallido que no logra cuajar las promesas anunciadas tan brillantemente con su primer novela, *El mismo mar de todos los veranos*.⁶ Es probable, sin embargo, que se trate no de una escritora que no consigue encontrar su forma, sino de un fondo que no se puede expresar con el tipo de constructo narrativo que anticipábamos. Lo aparentemente fallido del experimento narrativo es parte del mensaje que la enunciadora trata de exponer. La verdadera creación de Tusquets es la enunciadora presupuesta por la enunciación del mosaico de todos sus relatos; en ellos la historia se va tejiendo como un proceso incompleto de negociación y recuperación de su propio discurso.

En el *Cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité da forma plástica a la construcción de ese espacio simbólico de mediación entre el individuo privado y su cultura con el diálogo que durante una noche de insomnio la autora-protagonista mantiene con un misterioso interlocutor vestido de negro. El resultado de ese diálogo es la novela acabada que descubre al despertarse a la mañana siguiente junto a la máquina de escribir. El proyecto de novela fantástica que se había prometido escribir después de leer el libro de Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* se realiza mágicamente en esa noche de insomnio. En este caso, en contraposición con Tusquets, tenemos un constructo narrativo paradigmático, quizá la obra más lograda de la novelista salmantina.

Lo que hace, sin embargo, similar a ambas novelas es que para la novelista-enunciadora de *El cuarto de atrás*, la creación literaria--el espacio de mediación entre el individuo y su sociedad--no debe constituir, tampoco, un refugio para la mujer sino reflejar la lucha de ésta por desentrañar el laberinto existencial que la encierra. Como un Teseo que se enreda en los hilos con los que trata de encontrar la salida, la escritora sabe que es necesario encarar que lo que hace que el laberinto funcione es precisamente su falta de solución, ya que una vez encontrada la salida deja de ser laberinto.⁷ La literatura no debe ser un espacio refugio sino un espacio agónico donde sobrevivirse, "un desafío a la lógica--no un refugio contra la incertidumbre"--como se nos dice durante el diálogo de la narradora con su misterioso visitante nocturno:

- ¿Usted cree que yo tomo la literatura como refugio?
- Sí, por supuesto, pero no le vale de nada.
- Ningún refugio vale de nada, pero no se puede vivir al raso.
- Se puede intentar.
- Sería meterse en un laberinto.
- En un laberinto, bueno, pero no en un castillo. Hay que elegir entre perderse y defenderse. (56)

La agonía por encontrar la salida al laberinto--por definir la relación del "Yo" con la sociedad--debe ser auténtica e individual. Entrar en el inconsciente, en el mundo de los sueños--algo fácil en la niñez--es casi imposible para el adulto. Según la narradora, lo difícil está en "Pretender al mismo tiempo entender y soñar: ahí está la condena de mis noches" (10). La memoria es ese cuarto de atrás donde se bucea--esta vez sin ayuda del psicoanalista--para recobrar los recuerdos reprimidos. La narradora se imagina dicho cuarto como:

"un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antecámaras más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos." (91)⁸

La creatividad literaria será la tabla de salvación con que sobrevivir la angustia existencial, el fracaso personal, las infidelidades, el abandono, los esfuerzos desesperados por recobrar el deseo de la vida: esa "sed de amor" del famoso poema de Darío cuyo verso sirve de título a la novela de Tusquets. Pues como dice, Eduardo, uno de sus personajes de *Para no volver*, "la realidad en bruto, a palo seco, sin que medien las artes y las copas para aderezarla, no es soportable para la humana condición" (211-12).

Esa parece ser la solución, la función de la obra creativa: ser una tabla de salvación en la que aguantar el naufragio existencial. Ni en la vida ni en el arte hay soluciones fáciles. El surrealismo, lo irracional, el psicoanálisis o el feminismo no pueden ser cómodas recetas para la elaboración artística. La mujer como individuo, como artista, no debe anhelar la construcción de un castillo interior quimérico, donde refugiarse del conflicto con la realidad, sino describir el laberinto que la contiene.

Tal es el anclaje sociocultural--o el verosímil práctico--donde se inscriben las enunciatoras de estas novelas. Ambas van a crear con el texto y en el texto un espacio de mediación con el que afirmarse como individuos ante la realidad. Es, por supuesto, también una metáfora propuesta al artífice de la nueva novela. La novela como género no puede ser solución cerrada, un continuo orgánico consistente, sino un proceso continuo de búsqueda y redefinición. *El cuarto de atrás* y *Para no volver* parecen indicar que se debe dar por concluida una época del pasado, que la narrativa femenina española ha rebasado los caminos trillados del antifranquismo, que nos encontramos en una etapa de búsqueda de nuevas formas narrativas con las que representar una realidad social distinta.

Arizona State University

NOTAS

¹ Esther Tusquets, *Para no volver* (Barcelona: Editorial Lumen, 1985); Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (Barcelona: Destino, 1978).

² Emile Benveniste define la enunciación como "la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto de uso individual" en "L'appareil formel de l'énonciation," *Langage* 17 (1970): 12-18.

³ Para los conceptos de cultura y espacio de mediación, consúltense Y. M. Lotman (1979) y Cesar Segre (1981).

⁴ Como indica Luis F. Costa en "*Para no volver: Women in Franco's Spain*," en la obra de Tusquets se manifiesta una reinterpretación del pasado que parece indicar que la novelística española está rebasando, por fin, la temática del legado del franquismo. Carmen Martín Gaité toca también el mismo tema en una entrevista dada a Celia Fernández (1979).

⁵ Esta substitución del discurso narrativo del analista por el de la paciente la tratan también Nina L. Molinaro, *Foucault, Feminism, and Power: Reading Esther Tusquets* (1991) y Robert Spires en "The Dialogic Structure of *Para no volver*" (1991).

⁶ Desde los primeros trabajos críticos, la producción de Tusquets se ha querido unificar en la llamada trilogía: *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980). *Siete miradas a un mismo paisaje* (1981) parece un collage de retazos que se quedaron fuera de esa trilogía. Pueden consultarse Vázquez (1987) y Lecumberri (1988).

⁷ Elena, la protagonista, comprende también que esa agonía es

intransferible, cada individuo debe enfrentarse a ella por sí mismo "no se puede enseñar a los demás un hilo que permita a Teseo llegar hasta el minotauro--y que aparece de repente, por que sí" (194).

⁸Martín Gaité vuelve a repetir lo mismo en una entrevista con Marie Lise Gazarian Gautier "en la mente humana existe una especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde todo está revuelto y cuya cortina sólo se levanta de vez en cuando sin que sepamos cómo ni por qué. Y cómo precisamente en esta novela, a causa de la visita del hombre vestido de negro, se levantó esa cortina....," "Conversaciones con Carmen Martín Gaité," *Insula* 36.411 (1981): 10-11.

OBRAS CONSULTADAS

- Bellver, Catherine G. "Assimilation and Confrontation in Esther Tusquets' *Para no volver*." *Romanic Review* 82.3 (1990): 368-76.
- . "Intertextuality in *Para no volver*." *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. Ed. Mary S. Vasquez. New York: Greenwood Press, 1991. 103-22.
- Benveniste, Emile. "L'appareil formel de l'énonciation." *Langage* 17 (1970): 12-18.
- Costa, Luis F. "*Para no volver*. Women in Franco's Spain." *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. Ed. Mary S. Vasquez. New York: Greenwood Press, 1991. 11-28.
- Fernández, Carmen Celia. "Entrevista con Carmen Martín Gaité." *Anales de narrativa española contemporánea* 4 (1979): 165-72.
- Lecumberri, María Esther. "Siete miradas en un mismo paisaje de Esther Tusquets: ¿Una novela o siete relatos?" *Monographic Review/Revista monográfica* 4 (1988): 85-96.
- Lotman, Y. M. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.
- Molinaro, Nina. "The Retelling of Power: Psychoanalysis and *Para no volver*." *Foucault, Feminism, and Power. Reading Esther Tusquets*. Ed. Nina Molinaro. Lewisburg: Bucknell UP, 1991. 86-100.
- Navajas, Gonzalo. "Civilization and Fictions of Love in *Para no volver*." *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. Ed. Mary S. Vasquez. New York: Greenwood Press, 1991. 123-36.
- Ordóñez, Elizabeth J. "*Para no volver*. Through the Mirror and Over the Threshold of Desire." *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. Ed. Mary S. Vasquez. New York: Greenwood Press, 1991. 137-55.

- Rodríguez, Mercedes M. de. "Para no volver: Humor vs. Phallogocentrism." *Letras femeninas* 16:1-2 (1990): 29-35.
- Segre, Cesar. *Semiótica, historia, cultura*. Barcelona: Ariel, 1981.
- Servodidio, Mirella d'Ambrosio y Marcia L. Welles. *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Lincoln: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.
- Spires, Robert. "Product Proceeding Process: *El cuarto de atrás*." *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Ed. Robert Spires. Kentucky: The UP of Kentucky, 1984. 107-24.
- . "The Dialogic Structure of *Para no volver*." *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. Ed. Mary S. Vasquez. New York: Greenwood Press, 1991. 93-102.
- Steenmeijer, Maarten. "El relevo del mito: Sobre *Para no volver* de Esther Tusquets." *Estudios dedicados a Henk Oostendorp. España, teatro y mujeres*. Eds. Martín Gosman y Hub Hermans. Amsterdam: Rodopi, 1989. 155-61.
- Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1978.
- . *El amor es un juego solitario*. Barcelona: Editorial Lumen, 1979.
- . *Varada tras el último naufragio*. Barcelona: Lumen, 1980.
- . *Siete miradas a un mismo paisaje*. Barcelona: Lumen, 1981.
- . *Para no volver*. Barcelona: Lumen, 1985.
- Vásquez, Mary S. "Esther Tusquets and the Trilogy Which Isn't." *La Chispa 1986: Selected Proceedings*. Ed. Alfredo Lozada. Baton Rouge: Louisiana State University, 1987. 243-50.
- , ed. *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. New York: Greenwood Press, 1991.

READING THE PHOTOGRAPHIC TEXT: ROLAND BARTHES' *LA CHAMBRE CLAIRE*

Candice F. Castle

Photography has not always been widely accepted as art. Charles Baudelaire argued against the new technology in his "Salon de 1859," insisting that he and his contemporaries were, because of photography's growing popularity, about to witness the death of dream and imagination in art. Roland Barthes attempts to come to terms theoretically with photography in *La chambre claire* (*Note sur la photographie*). This reader-oriented adaption to photography's aesthetic potential defines aspects of the reader's response to photography. However, by extending a model of reading, as Wolfgang Iser explores in *The Act of Reading*, and by applying an alternative epistemological emphasis, as Michel Serres outlines in *Genèse*, we may build upon Barthes' advances in understanding the even greater extent to which the reader actualizes the photographic text.

Baudelaire is well known for his art criticism, and because of the close relationship that he and other poets cultivated with certain painters, he formed strong opinions about issues with which the fine arts were faced in the middle of the nineteenth century. In response to photography's increasing popularity and the attempt at the 1859 *Salon* to include photography among the *beaux arts*, Baudelaire expressed the fear that art would become "la reproduction exacte de la nature."¹ He posited that photography was already influencing the public's taste for "le Vrai" as opposed to "le Beau" (616) and lamented the imminent disappearance of imagination, because he believed that artists would naturally respond to this taste for exact representation. According to Baudelaire, the "natural painter" like the "natural poet" would soon become an extinct species. A contrast of the work of Baudelaire's favorite painters and that of photographers from the time of the 1859 *Salon* helps us to attempt to understand his fear. He felt that the imaginative artistry evident in the works of Brueghel the Elder, such as the blind men near a church in "Parable of the Blind" would give way to the mere copying of scenes from nature, inspired by the public's preference for photographs such as Maxwell Lyte's "Eglise de Soulom."² By extension, Baudelaire felt that no artist would again paint such a fanciful maritime vista as Watteau's "l'Embarquement pour Cythère," given the demand for veracity prompted by Durand-Brager and Lassimone's "Entrée du port"³ at Kamiesch.

Baudelaire's opinion about what should or should not constitute art includes no account of the viewer's or reader's aesthetic experience. It is nonetheless clear that his conception of this experience includes primarily the mental production of visual images, which the painter translates into his medium. Photography seemed to pose a threat to both painting and poetry, because it had the potential to shape the public's taste and thereby influence artistic production. It is undeniable that the proliferation of photographic images has had a profound and irreversible effect on our culture, but it may be argued that dream and imagination are not dead. Perhaps Baudelaire's prediction has not come to pass because it is based on a defense of the painter's and by extension the poet's social status. Susan Blood has suggested that Baudelaire's condemnation of photography is not a reaction to photography as such but rather a defense of Romanticism.⁴ A rational analysis of the viewer's cognition of the work of art enables us to understand that photography does not replace imagination; instead, it stimulates imagination in a different way.

It would seem logical that reading theory, as that developed in the 1970s by Wolfgang Iser, would have already solved the problem of how the photographic text stimulates imagination. Instead, we find a dovetailing between Iser and Baudelaire in their judgment against the photographic image. Iser shuns photography, presenting an argument similar to Baudelaire's except for its orientation toward the reader rather than the artist. According to Iser's model, reading involves the passive production of mental images through a process called "ideation."⁵ He explains:

This process has two consequences: first, it enables us to produce an image of the imaginary object, which otherwise has no existence of its own; second, precisely because it has no existence of its own and because we are imagining and producing it, we are actually in its presence and it is in ours. This is why we are so often disappointed by a film version of a narrative . . . The photograph not only reproduces an existing object, but it also excludes me from a world which I see but which I have not helped to create. (139)

While Baudelaire foresees photography's deleterious potential to stunt artistic imagination, Iser considers that a motion picture

deprives the reader of the opportunity to imagine, or to create mental images through ideation. Iser presumes that since the image is present, production of the aesthetic image is complete. Baudelaire would agree with Iser that during the reading process, the individual forms images through imagination, but that when the reader contemplates a photograph, he does not profit from this capacity for creating mental pictures. For both Baudelaire and Iser, the photograph is troublesome because the image it represents is already more fully created than if it were produced through purely mental means. This completeness of visual stimulation may create the illusion that a photograph or film is somehow more real than a written text.

It is Barthes who takes the first significant steps toward understanding that the photographic image is in fact not complete, that the reader adds something to the text. Barthes attempts to categorize aspects of viewer response in *La chambre claire*.⁶ In order to illustrate his definitions, he takes the reader through his mental processes as he contemplates a piece of photojournalism from Nicaragua. Barthes contends that first he perceives the image in terms of his cultural knowledge and identifies information which the photo relays; it is a scene from the past conflict in this central American country. The combatants are poor, and the streets in this neighborhood are a shambles. One person is dead. Barthes notices the Indian facial features of the mourners. Any general emotion he may feel at this level he attributes to the filter of cultural conditioning, for example the sense of political outrage he might feel in solidarity with the people represented in the photo. Unable to find a suitable work in French, Barthes selects the Latin word *studium* to designate this general interest one has for any photograph.

The second aspect of viewer response according to Barthes is not rationally determined but consists rather of an emotional response to one or more salient elements of the photograph. Barthes chooses the word *punctum* to express the notion that this element disrupts the rational contemplation like the piercing of an arrow. A short description of this photo reveals the contrast between *studium* and *punctum*:

Là, sur une chaussée défoncée, un cadavre d'enfant sous un drap blanc; les parents, les amis le contournent, désolés: scène, hélas, banale, mais je remarquai des disturbances: le pied déchaussé du cadavre, le linge porté en pleurant par la mère (pourquoi ce

linge?), une femme au loin, une amie sans doute, tenant un mouchoir à son nez. (45-46)

On the one hand, Barthes acknowledges that he gains information about the photograph through his culture, which accounts for his confidence that these are mourning relatives and friends, not simply empathic passersby and that the woman bearing the sheet is the mother of the dead. On the other hand, Barthes appears unaware of his active participation in (re)creating the photographic text. In terms of the *studium*, he represents himself as the subject of active verbs when viewing a photograph, including: *je perçois, je m'intéresse, je goûte, je participe* (47-48). As for the *punctum*, Barthes portrays himself as passive, even as a victim: "Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher . . . c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer" (48-49). The *punctum* acts on this viewer (Barthes), as for example in the following third-person singular verbs and their objects: *me point, me meurtrit, me poigne* (49).

The notion that the photograph takes over the viewer's rational mind indicates a blindness to his participation in every aspect of the aesthetic experience. Barthes' description of viewer response does suggest, however, that the photograph is a text and that reading it does not differ greatly from reading one composed of words. Iser's account of reader response to fiction would seem to counter this assertion:

. . . fictional texts constitute their own objects and do not copy something already in existence. For this reason they cannot have the total determinacy of real objects, and indeed, it is the elements of indeterminacy that enable the text to "communicate" with the reader in the sense that they induce him to participate both in the production and the comprehension of the work's intention. (24)

However, Barthes' narration of his response reveals that such indeterminacies do in fact exist for the photograph. Without an accompanying text (a title, caption or article), the viewer would be unable to determine with certainty that the photo portrays a conflict in Nicaragua. In "Le message photographique," Barthes has stated that one source of the photograph's total information is in fact textual,⁷ even though in *La chambre claire* photographs are only presented with

Barthes' text. The photo's greatest emotional impact appears to arise from those indeterminacies for which there is no explanation: why or how one of the cadaver's shoes has been removed; why the crying woman carries a sheet. These questions are unanswerable, and the imagination can only hazard possibilities. As Iser says, "The reader is compelled to reduce the indeterminacies, and so to build a situational framework to encompass himself and the text" (66). We cannot verify how much of the *studium* that Barthes relates may be attributed to his building such a framework, but evidence of blanks within the photograph or between the photograph and the viewer will serve to defuse Baudelaire's charge that photography constitutes *le Vrai* while Romantic literature and art are the domains of *le Beau*.

Evidence of the photograph's textuality does not answer Iser's first statement in the above quotation, for the photograph, unlike the fictional text, appears to copy something already in existence. Even though *La chambre claire* has opened the discussion of the reader's or in this case the viewer's involvement in the aesthetic experiencing of photography, Barthes does not manage to avoid this illusion photography creates of copying an existing object. As he describes his *studium* for a photograph by Kertész, he claims: "je perçois le référent (ici, la photographie se dépasse vraiment elle même: n'est-ce pas la seule preuve de son art? S'annuler comme *medium*, n'être plus un signe, mais la chose même?)" (77). A photograph may seem more material than other art forms, and we may have a stronger impression that we are seeing "the real thing" in a photograph than if we gaze at a painting or read a prose poem. However, experiencing the photographic text is similar to experiencing other texts, because sensations which the photograph evokes are linked to the palpable world but are not identical to it. Here it becomes clear that Baudelaire, Iser, and Barthes share a common epistemology. In our culture, sight plays a primary role, and consequently what may be known and valued must be seen. Perhaps it is in keeping with Baudelaire's well-known criticism of bourgeois culture's dependence on the industrial production of objects that he prefers painting to photography. Iser takes a descriptive rather than an argumentative approach and discusses only sight in his model of reading; the image is the basis of "ideation," and mental pictures are apparently the only aspects of reader response worth considering in terms of *Gestalt* formation. The illusion that the photograph may be "la chose même" is possible because of the privileged position sight occupies among our senses.

Barthes' account of the photograph by Kertész may yield a fuller explanation for the assertion that the photograph is identical to the referent:

Il y a une photographie de Kertész (1921) qui représente un violineux tzigane, aveugle, conduit par un gosse; or ce que je vois, par cet <oeil qui pense> et me fait ajouter quelque chose à la photo, c'est la chaussée en terre battue; le grain de cette chaussée terreuse me donne la certitude d'être en Europe centrale; . . . je reconnais, de tout mon corps, les bourgades que j'ai traversées lors d'anciens voyages en Hongrie et en Roumanie. (77)

Barthes expresses a strong identification of the referent, in fact, one of the strongest of all the photos on which he comments, because of personal experience. It is perhaps an emotional bias which makes the viewer lose sight of the distinction between referent and photograph, as when a photograph must serve as the ersatz presence of a loved one. In addition, the distinction between the *studium* and *punctum* appears fuzzy. Perhaps Barthes means that the viewer uses reason to identify the referent but that emotion creates another kind of reaction which is beyond reason. In this case, one viewer's *studium* may be another's *punctum*, and vice versa. If Barthes means, as he says with respect to another photograph, that "Le *studium* est clair" (73) for all viewers, this is simply not true. The famous Kertész photo has been associated with various titles, such as "Wandering violinist,"⁸ "Blind beggar," and "La ballade du violoniste" each of which may provoke a different interpretation. The multiplication of names for the photo is indicative of the fact that it is not obvious in the Kertész photograph and the man is a gypsy (or not), or that he is blind and that the boy is leading him. The photograph, a recording of a brief reflection of light, leaves the gap of what surrounds the image in both space and time. This void of information may be filled differently according to information which the viewer brings to the text. Even the *studium*, conceived with the rational mind, may differ between individuals' where the *studium* shifts to the *punctum* is unclear. In essence, there may be no difference between the two. The proof of the photograph's art lies not in its ability to go beyond itself, but rather in Barthes' ability to surpass the photographic text.

In Barthes' reading of the Kertész photograph he points toward a new object of philosophy. Sight alone does not account for the viewer's recognition of the referent; instead it is through a sort of body knowledge that Barthes knows what is portrayed in the photo. A recognition of the multi-sensorial experience of art enables us to avoid the potentially dangerous illusion that the photographic image is more

than an interpretable text. The philosophical perspective of Michel Serres in *Genèse* lends epistemological support to this enterprise. In Serres' first chapter, "Objet de ce livre," he describes how he is able to know *le multiple*, through an approach to epistemology which echoes Barthes' recognition of the gypsy: "je vis ces objets-là plus que je ne les vois. Je crois que j'en reçois les bruits plus que je ne les vois, ne les touche, ne les conçois" and then later "j'entends . . . de tout mon corps et de toute ma peau."⁹ It is not primarily through sight that Serres claims to know what he is talking about, but rather through a kind of listening, because noise, *noise*, and chaos are his concerns. William James suggested such an approach to knowledge when he wrote that "The sense of our own bodily existence is the nucleus of all reality."¹⁰

Indeed, although human consciousness exists as part of a chaotic universe, we tend to build illusions of unity which allow us to manipulate our surroundings and other human beings. Serres points out that "nous sommes fascinés par l'unité, seule l'unité nous paraît rationnelle" (15). Even though he does not mention photography, one can extend Serres' thinking in terms of the photographic image to demonstrate that photographs are used to present reality in units. They "package the world" as Susan Sontag has written.¹¹ The edges of the photograph provide a border in which the image resides. Most of the photographs which Barthes chooses for *La chambre claire* seem to present such a unity, and yet the multiplicity of experience reveals itself in the concept *punctum*. Barthes approaches the Serrian *multiple* in his integration of the senses and mental faculties in an account of viewer response. However, Barthes conceives of the *multiple* and then creates unity to contain it with the concepts *studium* and *punctum*. But as we have seen, the terms themselves dissolve into the *tohu-bohu* of experience. Because of the multiplicity of possible individual responses, boundaries dissolve between rational identification of the referent and emotional response to the photographic image.

In admitting photography among artistic genres and analyzing it accordingly, we learn that it is necessary to account for the aesthetic experience in terms of all the senses. The art object evokes the multi-sensorial imagination of a reality which is never actually present, except in the mind of the reader. This is not surprising, given the fact that a photograph is nothing more than a register of traces of reflected light produced by a chemical reaction. Demystification of this technology should also provide a convincing argument that a photograph is not unlike a literary work, which Baudelaire described as "ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel" (619). This statement implies that the photograph is, by contrast, an object.

Photography may create the illusion that what it represents is present because of the primacy of sight in our ranking of the senses. In order to break the spell the photographic image has over our thinking, we as viewers and readers need to remember that the referent is always absent in any artistic representation. Although we may not be aware of the process, we read through the body; in other words, we use other imagined senses to fill gaps presented by the photograph. These understandings may not be easy to communicate, because much of experience is beyond language. It is perhaps true that art, including photography, may be the best forum for both the artist and the reader/viewer to express and experience this aspect of human consciousness.

The University of Michigan, Ann Arbor

NOTES

¹Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1976) 617.

²Bibliothèque nationale, *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle* (Paris: Berger-Levrault, 1980) plate 90.

³Bibliothèque nationale, plate 59.

⁴Susan Blood, "Baudelaire Against Photography: An Allegory of Old Age," *Modern Language Notes* 101.4 (1986): 817-837.

⁵Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978) 138.

⁶Roland Barthes, *La chambre claire (Note sur la photographie)* (Paris: Gallimard, 1980).

⁷Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus* (Paris: Seuil, 1982) 10.

⁸André Kertész, *André Kertész: Sixty Years of Photography 1912-1972*, Ed. Nicolas Ducrot (New York: Grossman Publishers, 1972) 8.

⁹Michel Serres, *Genèse* (Paris: Bernard Grasset, 1982) 22.

¹⁰William James, *The Principles of Psychology, Vol II* (New York: H. Holt and Co, 1927) 297.

¹¹Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1977) 4.

WORKS CITED

- Barthes, Roland. *La chambre claire (Note sur la photographie)*. Paris: Gallimard, 1980.
- . *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.
- Bibliothèque Nationale. *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle*. Paris: Berger-Levrault, 1980.
- Blood, Susan. "Baudelaire against Photography: An Allegory of Old Age." *Modern Language Notes* 101.4 (1986): 817-837.
- Figuier, Louis. "Photographie au salon de 1859." Reprinted in *The Sources of Modern Photography*. New York: Arno Press, 1979.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- James, William. *The Principles of Psychology*. Vol. II. New York: H. Holt and Co., 1927.
- Kertész, André. *André Kertész: Sixty Years of Photography 1912-1972*. Ed. Nicolas Ducrot. New York: Grossman Publishers, 1972.
- Serres, Michel. *Genèse*. Paris: Bernard Grasset, 1982.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

LOOKING FOR LOVE:
OBJECT RELATIONS IN *TE TRATARÉ COMO A
UNA REINA*

Susan Lucas Dobrian

Rosa Montero's much acclaimed novel, *Te trataré como a una reina*, explores the paradigms of romantic relationships constructed and mediated through popular culture. The novel portrays the attempts of several lonely people to form a bond with another person. Yet the differing needs color and direct the outcome of the search to establish such a bond.

Nancy Chodorow's work on object relations and mothering sheds revealing light on Montero's characters and their inability to establish satisfying male-female relationships. In *The Reproduction of Mothering*, Chodorow takes the point of departure of object relations theory, that a child's social relations in infancy determine self-definition and personality development in adulthood. Chodorow describes the way Western society often predetermines adult relationships by its singular insistence on mothers as the primary caretakers of infants. Whereas a mother usually perceives her son to be a separate entity (due to sexual differentiation), she often experiences her daughter as an extension of herself. This sense of merging between mother and daughter creates prolonged dependency and ego-boundary confusion in the daughter. The effect of such a relationship is the creation of a woman's self-image defined in relation to another, not as a separate, autonomous individual. As a result, the female adult usually searches for a sense of personal completion through a heterosexual mate. However, Chodorow indicates that men are traditionally unable to supply this needed emotional reciprocity and nurturance, due to the way they are emotionally constituted by the mothering process (194).

Montero's novel provides a paradigm of the effects of the mothering process that Chodorow describes. The women of the novel attempt to establish romantic relationships that reconstruct the symbiosis of infancy. It is through these relationships that they seek validation as a complete individual. Bella, a bolero singer in a rundown club, portrays the merging of identities and reciprocal desire imagined by the infant and sought after in female adult life. She creates an illusion of shared frames of reference in which she erroneously imagines her desire for el Poco, a vagrant inhabitant of the bar, to be a reciprocal sentiment. The middle-aged Bella, a

solitary individual, as are all of the characters of the novel, has created a numb, antiseptic emotional environment as a defense against the many failed relationships she has had. But this brittle shield cannot withstand her overwhelming need for the relational bond she begins to imagine between el Poco and herself. Instead of sexual contact, Bella's attraction to el Poco is formulated as a wish to share, to be emotional companions. Indeed, at the beginning she is repulsed by his physical appearance, but her defenses dissolve when she realizes he does not desire a physical encounter.

Bella's relationship with el Poco reenacts the reciprocal desire imagined by the infant. Because a female may experience herself as less differentiated from her exterior object world, Chodorow indicates that girls display more empathy, which provides a stronger sense of experiencing another's needs and sentiments as one's own (167). However, this empathy can also be colored by misdirection and misinterpretation, producing a false sense of shared response. Although el Poco's interests lie elsewhere, Bella tragically perceives her desires as symbiotically continuous with his. She rationalizes his apparent lack of romantic interest in her, his fear of the police, and his lack of bravery in situations that warrant action. She invests his every word or gesture with mutual interest, reciprocity of desire, and comprehension of her feelings. As Bella aggrandizes his attentions towards her, she adopts his hatreds, fears, and distrust, and shapes herself to him. Bella's desire for merging identities and relational intimacy finds expression in her boleros. As she sings "Quiero un corazón [sic] que me acompañe, que sienta sobre todo lo que siento. . ." (30) and ponders the significance of the words, Bella realizes that this is the essence of her need, what fills her with longing in the middle of the night ("un corazón que sienta sobre todo lo que siento, ésa era la cosa, el meollo, el intrínquis de la vida," 30). The completeness, exclusivity, and reciprocity of such a relation is emphasized as Bella sings the final words of the song in which she expresses her desire for a man "que me quiera de verdad, que me quiera como yo también lo quiera, que dé su vida por mi vida entera . . ." (31).

Like the romantic movies she remembers from her youth, Bella's boleros represent popular culture images that fan her hopes and desires and, to some degree, allow her vicariously to experience herself as a loved and desired individual. Nevertheless, the paradisiacal mother-infant bond can never be recuperated. The chance of mimicking such a union in a heterosexual relationship grows faint as the insecurities of middle age set in. Bella's attempts to find completeness and self-definition in a heterosexual relationship can only lead to disillusion as she is faced with diminished physical charms

as well as the competition of the younger, more vibrant Vanessa. The symbolic paradigm of this edenic paradise where every need and desire is met is found in the tension created between Cuba and the *Desiré* Club, where Bella works. *El Poco* has offered Bella the chance of leaving Spain and going to Cuba to sing boleros in the famed *Tropicana* Club. For Bella Cuba represents a paradise of warm breezes, glistening water, adulation, and an eternal relationship with *el Poco*. In a sense to go to Cuba is to return to the womb, the maternal space where boundaries between mother and child truly mingle as one and where all needs are met. On the other hand, the *Desiré*, where much of the action takes place, attempts to provide a cheap, gaudy version of the tropical island. Decorated with cardboard palm trees, flickering neon lights, and paint-peeled walls, the recreation of the tropical paradise can only be a pathetic, artificial scene. The prostitutes' addresses and phone numbers that cover the wall seem to parody Bella's attempts to find exclusivity and true emotional intimacy. The scene is capped by a painting on the wall that pictures a boat paralyzed on a neon sea, unable to reach its destination. Likewise, Bella reaches towards a desired shore of reciprocal affection. But like the boat's immobility, it can only be a frozen, useless gesture. She glimpses the hopelessness of her dream: "Cuba estaba lejos, demasiado" (115).

As her hopes dwindle, Bella senses herself irremediably severed from a longed-for original symbiotic union, linked to the mother. She becomes distraught when she can no longer remember the specific details of her childhood house, which has been demolished. The traditional scene of warmth and mother love is irretrievably lost, both physically and mentally, leaving her orphaned from the intimate contact that would give definition to her life. This realization fills her with terror: "Miedo, miedo a haber olvidado, miedo a no poder recuperar lo que hubo, dolor casi físico ante la ausencia de lo que uno fue. Como si de repente se supiera huérfana, huérfana del todo, más huérfana aún que cuando sus padres murieron realmente, una orfandad de sí misma, de su pasado y de su historia" (230). Unable to reconstruct a connection to a nurturing relationship based on the maternal one, Bella is empty of self. Gone is any sense of connection, of belonging to another and the other belonging to the self, that which provides the backbone of traditional female identity. Without this other to give credence to her worth--indeed, to the very existence of her self--Bella feels herself floating in suffocating emptiness.

Antonia, a spinster dominated by her brother, dramatizes even further the emptiness and insecurity provoked when a heterosexual relationship fails to materialize. Like Bella, Antonia exemplifies the way a woman's self-definition is bound up with her relational ties to

others. At the beginning of the novel, she seems empty of self, without a sense of individual worth. Her life has purpose only as long as she is serving her brother by washing his clothes or preparing an occasional meal for him. When her duties are done, she seems adrift, unable to find direction or comfort, except in her television, which is always turned on to give the sensation of company. She is unable to experience reality in an individual, direct way. Rather, her connection to any reality is always mediated by another's viewpoint. From her very birth, her individuality seems to have been deemed unimportant. Her name, almost identical to her older brother's, was accorded her only to make sure that her father's name would carry on through his progeny, in case Antonio, a sickly child, failed to survive. Therefore, Antonia's sense of identity flounders without someone to assure her of her individuality and importance. According to Chodorow, in such a case, a woman may fall into a mothering situation in which she can project as well as experience the reciprocity and merging of identity so desperately desired (201). Antonia represents this rechanneling of the desire for nurturance and reciprocity through a sexualized maternal relationship with Damián, an orphaned adolescent, through whom she vicariously experiences the security of the unconditional love that she grants to her young lover.

Like Bella, Antonia experiences an overwhelming loneliness and lack of self-direction, which threaten to engulf her. From the beginning of the novel, Antonia appears surrounded by images of suffocation and entrapment. She is introduced in the novel watching a fly desperately seeking escape only to die as it smashes against the window pane (15). The heat of summer seems to asphyxiate her, symbolizing her overwhelming emptiness as well as her compelling sexual desires. Repressed both by her father's strictness and by the Church's influence, the latter threaten to suffocate her as she sits on a train next to a scantily-clad young man on a routine trip to visit her mother.

Antonia's need for attachment is so great that her fantasy manufactures ready-made relationships with neighbors and storekeepers with whom she is barely acquainted. To prove the reality of these connections which give her identity as a desired woman, she fetishizes banal objects associated with these unsuspecting lovers--a cigar butt, a gas receipt, a piece of rotten fruit. When confronted with their obvious disinterest or even ignorance of her existence, she rationalizes their inattention as shyness or impossible love, in order to preserve her tenuous hold on these fantasized relationships that give meaning to her life.

When Damián presents the possibility for a real sexual relationship, Antonia is ripe with emotional desire. A psychoanalyst,

Michael Balint, suggests that a principle goal of adult sexual relationships is the experiencing of total and unconditional love (50). Nevertheless, according to Balint, sexual relations differ for men and women. Although sexual intercourse can provide a sense of completeness that mirrors that which is experienced as an infant, men cannot provide the same sense of shared union for a woman that a woman can for a man. A woman reproduces more completely for a man this early sensation since males in coitus are able to experience much more directly the sense of fusion with or return to the mother (Balint, 141). On the other hand, given that a woman during heterosexual coitus represents the locus of the mother—as Chodorow explains "phylogenetically the all-embracing sea, ontogenetically the womb" (194)--, she cannot from this position relive her own experience of merging identities. She can only identify vicariously with the man who penetrates her.

Montero's novel displays the way that sexual intercourse is mediated by the search for an earlier intense bond. The incestuous image of an adolescent having sexual intercourse with an older woman dramatically suggests the return to the mother that a man tends to experience during heterosexual coitus. Likewise, as Antonia and Damián make love for the first time, Antonia focuses not on the matter at hand, but rather on ways of curing Damián's acne. After the act, she tends to the sleeping boy as if he were a small child, pulling the covers up tenderly as a mother would. By maternalizing the relationship, Antonia identifies vicariously with the sense of comfort and nurturance that Damián must indeed crave and experience through this surrogate mother. In other words, behind Antonia's mothering lies her own wish to be mothered.

The images of suffocation associated with Antonia also suggest another aspect of the complex mother-daughter relationship, the inability to break away from the mother's grip, which impedes female personal development. This failure to establish an autonomous self is evident throughout the novel in the letters that Antonia writes to her invalid mother. In these letters, she constantly seeks her mother's approval, and at times modifies the details of true circumstances to present a more acceptable picture to her. In addition, Antonia makes monthly visits to her hometown to visit her mother. The trips are characterized as smothering in their routineness, unchanging in their sameness. Antonia realizes tragically that her life has remained static all these twenty years, whereas the faces she is accustomed to seeing as the train passes through each town have changed, have participated in life. Just as Bella realizes towards the end of the novel that she will never recover a sense of longed-for intimacy, Antonia is shown to never break away from her mother-daughter union, never to

individuate. In a pessimistic flourish, the final scene of the novel shows Antonia once again repeating the eternal monthly trip to visit her mother.

The traditional outcome of male socialization is represented dramatically in Antonio, Antonia's brother, who displays the effects of a positional identification with a womanizing father. The misogynous tendencies displayed by Antonio are the result of the Oedipal complex, as explained by Chodorow, in which a young boy's social alignment with his father usually entails the devaluation of women and feminine characteristics (182). Thus, Antonio is attracted to the women that he seduces (his attempt to regain the close infant bond he experienced with his mother), but, at the same time, he despises the very women to whom he makes love.

Antonio has created an elaborate scheme in which he seduces married, middle-aged women by declaring his undying love in ways designed to win their sympathy as well as their devotion to him. When they are duly seduced and bedded, Antonio disappears from their lives, leaving them disillusioned and emotionally broken. Further, Antonio purposefully chooses women of a certain economic standing or class to enhance the satisfaction of their emotional and possible marital destruction. The strength of Antonio's misogyny is succinctly described in his reaction to a young, married woman who sits in a café with her family. As Antonio watches her, he begins to fantasize about caressing her long hair. The erotic image is quickly invested with murderous violence as the loving caress fades into a disturbing desire to wrap the long hair around the young woman's throat and squeeze the life out of her. Although Antonio's *modus operandi* mirrors the title of the book--treat them like queens--, underneath the promises of romance and adulation, lies a deadly desire to annihilate the feminine.

Antonio is able to perpetrate such emotional crimes by his intimate knowledge of the feminine. He is particularly adept at mimicking the function of popular culture which feeds to emotionally-starved women the hope of romance and the satisfaction of vicarious relational situations. His victims are those in the most vulnerable position--married, middle-aged women who are disillusioned by the inability of achieving emotional intimacy and nurturance from a spouse. The emotional distance of these husbands is further accentuated by their frequent physical absence from the home--Antonio chooses his women from a list of wives of airline pilots who fly frequently. Like feminine popular culture texts, Antonio provides an illusive promise of emotional attachment and nurturance. But just as a romance novel must eventually be put down

to return to the realities of daily life, so Antonio's women are forced back into a reality devoid of emotional intimacy.

The reasons behind Antonio's misogyny are illuminated by Chodorow's description of the individuation process of a boy from his mother (174-176). Whereas girls tend to adopt their own mother's personal characteristics, boys identify with cultural components of masculinity. In order for a boy to experience himself as masculine, he must reject the feminine he sees around him, that is, he must differentiate himself from all that characterizes his mother. In this way, according to Chodorow, masculine identity is negatively defined as that which is not feminine (174). Therefore, while women develop a sense of being connected to the world in such a manner that the boundaries of the self and the other are confused to some degree, men experience the self as separate and differentiated. As opposed to female personal development, male self-definition is not traditionally bound up so completely in relational preoccupations, but rather denies relation and connection.

Further, Antonio's image of women belies this dread of the feminine as something dangerous that will overcome him if he does not dominate and control it. His paranoia of the feminine is embodied in his image of women as a "náufrago de sed insaciable. Como un pozo sin fondo en el que uno podía caerse. Como un abismo. Como un vampiro" (102). According to Karen Horney, the basis of this feminine devaluation is the masculine terror of maternal omnipotence (cited in Chodorow 182). When a boy individuates from his mother, his dread of the mother is tied up with gender. Therefore, to a certain degree, his fear of the maternal spreads to all women.

Antonio illustrates masculinity as a positional identification in his obvious admiration for his father. His father womanized and gambled away the family fortune, changing Antonio's mother from a beautiful, happy woman into a sad, sickly individual. Nevertheless, Antonio qualifies his father's behavior as comprehensible, as a sign of virility. From his identification with a masculine behavior that devalues the feminine, Antonio derives an image of love invested with inflicting humiliation and degradation, and perpetrating fraud. In fact, when he first begins to flirt with Vanessa, the young woman who eventually sets in motion his downfall, he sets his attentions on her in order to humiliate an opponent who is attempting to attract the young woman's attentions. In romance, as in all facets of his life, Antonio displays an obsession with domination and exactitude. The measure of his control and power lies in his ability to degrade and emotionally crumble his female opponent--the woman to whom he makes love.

However, Antonio's control and power disintegrate precisely because he leaves his familiar pattern of seducing middle-aged women

who have long been disillusioned by the inability of achieving true relational intimacy with a man. Whereas Antonio's victims are women who have settled into a life of empty routine and unmet needs, Vanessa is young, physically succulent, and enjoys and plays up to the attentions of many men. In short, she is not a woman starved for attention and caresses. Her desire for Antonio confuses and propels him out of the safe, comfortable world that he has until now enjoyed. Unsure of his abilities to charm and seduce a young woman whose cultural idols are Julio Iglesias and Robert Redford--men who for Vanessa epitomize masculine beauty and decency--Antonio loses control, security, and power.

Although Antonio presents the silken glove that devalues and abuses women psychologically under the caressing pretense of love and adulation ("el amor sólo existe en la mentira" 74), Bella's love interest, el Poco, represents the physically violent, ironic effects of the fraudulent statement "hay que tratarlas como reinas" (100). It is he, rebuffed by Vanessa, who beats up the young woman while proclaiming that he loves her and would have treated her like a queen. When el Poco dies a violent death, Bella once more must confront the reality of her failed attempt at emotional intimacy, and that it was Vanessa, and not she, who was the object of el Poco's attentions. Her last remaining hope of establishing a nurturing bond, going to Cuba to sing, also fades into emptiness when she discovers that el Poco's invitation to return to the Tropicana Club is dated some twenty years earlier. When Antonia mistakenly believes that her angry brother has run her young lover out of town--in fact, it is the young man himself who wishes to end the relationship--Bella loses control (or perhaps gains control?) and throws Antonio out of a fourth-story window, destroying his treasured potency as a would-be professional perfume tester.

Montero's novel represents a paradigm of romantic misdirection and misunderstanding. The novel, permeated with popular culture discourses, emphasizes the way that popular texts reinforce in women an illusion of oneness with another. Nevertheless, this illusion can never be transferred to a real plane, and Montero's female characters, having mistaken the illusion for reality, at the end of the novel remain isolated and disillusioned.

WORKS CITED

- Balint, Michael. *Primary Love and Psycho-Analytic Technique*. London: Tavistock Publications; New York: Liveright Publishing, 1965.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1978.
- Horney, Karen. "The Dread of Women." *International Journal of Psycho-Analysis* 13 (1932): 348-360.
- Montero, Rosa. *Te trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

PARADISE AND THE LONGING FOR THE FATHER

Margarita Pillado-Miller

Paradise, Elena Castedo's debut novel, is a coming-of-age narrative grounded in the experience of exile and loss.¹ Through the voice of Solita--the novel's precocious nine-year old narrator--we quickly learn about a family history marked by a series of forced voyages in search of a better life: their exile from Franco's Spain, their brief stay in France until the Nazi occupation, their arrival at an unnamed South American country easily identified as post-Second-World-War Chile, and their settlement in the city of Galmeda in a *pensione* shared with other fellow exiles. As the novel begins, Solita, together with her mother, Pilar, and her brother, Niceto, is on her way to yet another place: a country estate called El Topaz. Because this trip represents a separation from her father and his circle of Spanish refugees, for Solita El Topaz is not the *hortus deliciarum* that her mother talks about--a place where "children [are] always happy, playing in unbounded spaces under clear blue skies, surrounded by fruits and flowers and the utmost good taste" (3)--but a location marked by absence and difference: the absence of the common experience of exile, the absence of her father, and the notable difference between her world and that of El Topaz.

There is no innocence in El Topaz; in fact, in Castedo's novel this gynocentric garden of delights is appealing only to Solita's mother and the local aristocracy.² On the other hand, Solita immediately becomes aware of the politics of power and class at play in the estate. The inhabitants of El Topaz behave with the self-assurance of those who not only have the conviction of *belonging* to, but also *owning* the land of El Topaz. This fact makes more conspicuous Solita's lower social status as a foreigner, a refugee, and especially, a fatherless child. This disadvantageous situation constrain her to a retrospective narrative that fuses the experiencing and the narrating self. Thus, from Christmas Eve until the end of April, Solita's account of her life in El Topaz is a series of frustrations and humiliations that teach her a bitter lesson in self-reliance at the expense of her becoming aware of the emotional inadequacy of her parents--especially her father--to provide much needed reassurance and support. To understand Solita's experiences in El Topaz it is useful to consider how her status as a foreigner, a refugee and a quasi orphan in El Topaz shape her experiences in that alleged promised land.

In "Utopia, Promised Lands, Immigration and Exile," Fernando Ainsa concludes that "the true origin of almost all migrations is an unhappiness that comes from oppression" (52).³ In the search for a land that can provide the necessary conditions for the individual to develop integrally without pressures or restrictions, the immigrant differs from the exile in that the former moves freely to the new land, whereas the latter "flees from a past in which his social Utopia has been destroyed" (56). The new land will be a "provisional refuge and asylum" that will appear initially hostile: on the one hand, the individual may refuse or be unable to understand the new order; on the other hand, the new space is already occupied by others who are usually reluctant to incorporate the immigrant into the established group. In trying to adjust to the demands of the new environment, the exile may assimilate--with the negative effect of deculturation and depersonalization--or may go through a series of stages of incorporation into the new society: adaptation, integration and finally, acculturation. Adaptation is restrained to the adjustment to a new habitat. Ainsa stresses that at this stage the exile's family is instrumental in providing the necessary emotional support to cope with the demands of the new cultural code. The role played by the individual's spiritual patrimony is also crucial in enabling him or her to survive in a strange land. Therefore, when the immigrant finds that the hoped-for promised land does not exist as imagined, he or she will tend to reproduce an idealized image of the old country: his or her own version of paradise lost (59).

In Solita's case, upon her arrival at the new surroundings of El Topaz, she encounters a universe strictly segregated into three precisely delineated power and class hierarchies: the children, the servants and the grown-ups. Naturally, Solita begins her process of adaptation relying heavily on an idealized version of her "paradise lost": her life in the *pensione* and the freedom and closeness to her family--especially to her father--that she enjoyed there. Thus, her narrative presents a contraposition of two versions of Paradise: El Topaz and Galmeda. As we know more about these two places, it becomes obvious that none of these versions of Paradise is perfect, since despite Solita's idealization of the freedom and lack of control she enjoyed in Galmeda, we can surmise the presence of discrimination (the local children make fun of her calling her *Goda*), hardship (their economic situation is precarious), and problems between her parents. But Solita is unable to arrive at that synthesis. For her, Galmeda is her Paradise: the location of her father, her freedom and her identity.

In the female universe of El Topaz the grown-ups have to follow the whims of Merce, the lady of the house, the servants have to follow

the orders of the grown-ups and of La Mamota, the oldest of the servants. The girls--Patricia, Gloria and Grace--have to follow the orders of the grown-ups and the servants, and Solita has to follow everybody's orders, especially Patricia's. Thus, when faced with doing something she is afraid of, or has never done before, Solita seeks refuge in her thoughts of her life in the *pensione*, where she was free to roam as she pleased and play with whomever she wanted, even if that meant playing mostly alone. But the politics of power and class do not end in El Topaz: women depend on men. Except for Merce, who is separated from her husband, Miguel, and enjoys an enviable economic position due to his wealth, the rest of the women in El Topaz look for a man to provide them with the social and economic security to which they aspire: Pilar's secret agenda in El Topaz is to marry Armando, Merce's brother-in-law. Solita depends on his father not for economic reasons, but because in this new country he holds the key to her sense of self and security. Besides, if she can seduce her father, Julián, into coming to El Topaz, she will have something her playmates do not have: the girls's father, like most of the important male characters in the novel, lives in Galmeda.

Because of her subordinate role in El Topaz, Solita cannot enjoy the riches of the estate that would be important for a nine-year old: she has to follow the girls around and that leaves her with little time to eat the delicious and abundant meals regularly served, or play in the large toy room unless Patricia gives her permission. She is fond of solitary excursions, but that is also curtailed by her obligation to be with the girls. In addition, she is constantly reminded of her marginal status in the estate: she does not receive any Christmas presents or candy from the guests, La Mamota does not like her because she is a Spaniard, and she is frequently reminded by the girls that she speaks "funny."

Ironically, for Solita it is they who speak differently. But *her* perceptions, *her* voice, and *her* talents do not count in El Topaz. For instance, Solita expects to dazzle the girls with her knowledge of Kings Day, but since nobody celebrates that holiday in El Topaz, she cannot share her expertise on the occasion. Instead, that particular day she is reminded of her poverty and inferior socio-economic status: she is the only girl who does not have money to buy candy at the local store. The ease with which Patricia and her sisters can acquire money astonishes Solita, and makes her realize how different hers and the girls' worlds are. Solita endures the same frustration when she wants to display her talents: it turns out she can ride horses English style better than the girls, she can dance more gracefully and write more skillfully than Patricia, but regardless of her accomplishments she is

seldom under the spotlight. Early on Solita realizes the differences between the two Paradises she knows:

In Galmeda I did what pleased my parents quickly and well, such as eating an egg in my soup . . . finding something Papi had lost, or looking after my brother. My mother and I were together when she dressed Niceto, or we ate raw clams in the fish market, or carried vegetables back home. Here in El Topaz, my mother had things to do, but I didn't know what. I had things to do, but she didn't understand about them. My brother was under Nanny Fresia's care, and neither of us had a part in it . . . In Galmeda people didn't expect you to do what you couldn't. Refugees weren't as good as other people, but they weren't *under* anybody. Being under others was hateful. (57)

Being fatherless in El Topaz puts Solita in a vulnerable position to confront the girls' cruel jokes. That is why when faced with adversity she turns her thoughts to her father. A clear example of this can be found in the episode of the "marvel fruit," which the girls present to her as "the most delicious in the world" (68), recommending that she "bite a big piece, and chew it fast, so that you can get the most deliciousness out of it" (69). Solita's anticipation turns into painful shock when she bites into the glistening skin of what turns to be an *ají colorado*, a potent hot pepper. Running towards her mother seeking a well-deserved punishment for the girls and some comforting for her, her indignation and pain turn into confusion and disappointment after she gets a cool reception from Pilar. Finally, in the solitude of her room Solita finds consolation when she imagines a magical trip to her "paradise lost": the *pensione* where her father is:

I took my magic flying carpet from a secret place. I flew far, far up, so high I was a speck from Earth. All the way to Galmeda . . . Through the three-paned opened window, I entered our room. I told Papi what had happened and wet him with tears. He was angry, gave me a hug and said, I'll take you away from there, and we'll live here and you can play in the square with whomever you darn please. (71)

What Solita fails to notice is that nothing prevents her father from going to El Topaz to "rescue" her. As Pilar points out to her, Julián can arrive "whenever he wants" (73). And in fact, when he does arrive, things do not improve significantly for Solita either. Julián is in El Topaz on four separate occasions, but only in the first one there is any significant contact between father and daughter. The interactive pattern between Julián and Solita is marked by a series of frustrations that start immediately after his arrival. Solita is all dressed up in one of the twins' cast-off dresses looking "so very lady-like and grown-up" (126) knitting in the veranda. She anticipates a joyful reunion with her father. Disappointingly for her, instead of complimenting her on her appearance, Julián remarks that wearing a dress and gloves is "*cursi*." Solita reacts with shock and disbelief, and because she finds herself in the awkward position of defending her appearance from his criticism, her words fail to materialize: "My body encased in Gloria's dress *cursi*? *Cursi* was the worst thing in the world . . . After meeting *cursi* people you laughed at them; they were not to be considered. Gloria isn't *cursi*, Papi, I almost said. I defend Gloria?" (126).

Communication does not occur later on either; as they walk towards the house she tries to start a dialogue with Julián, but her father shows a total lack of interest in what his daughter is saying. Solita's biggest achievement in El Topaz is her successful first ride on a horse. She is eager to share her achievement with her father, but in the two days of his stay she never finds the opportunity to tell him. She also asks him to go for a walk, but he fails to show up for their date. And when she wants to show him how well she dances, Julián is looking at Mlle. Vicky, the dance instructor. Despite these disappointments Solita never blames her father for not paying attention to her, but this lack of information on her reactions is consistent with the silence into which she is forced while in El Topaz. Only on one occasion do we have a reaction from her, but the language used to transmit the experience reveals the retrospective, adult narrator retelling a textbook case of the Freudian "primal scene:"

What I saw froze me; it was one more assault, one more piece of evidence of how things were and shouldn't be. My mother was naked, with her legs bent out; my father was naked over her. He saw me. "Close the door!" he snapped. Close the door in front of me or behind me? My father had never yelled at me before. Clearly what was happening was the "no-name-thing" that was

so awful it could never be mentioned, what animals and ignorant maids did, what the girls said it was comical, grotesque and shabby. (129-130)

The realization of her parents participating in the animalistic aspects of sexuality initiates Solita's loss of innocence that had been symbolically anticipated with her eating of the "marvel fruit," which in turn is preceded by the girls' curiously watching the behavior of a male dog in heat.⁴

Solita's yearning for the protection and sense of belonging that she seeks in her father becomes poignantly evident during her father's first visit to El Topaz. In one of the numerous occasions Solita is looking for her father to tell him about her horse jump, she finds herself in one of the guests' room, where she discovers Lolita, a miscarried fetus in a jar that this guest takes with her wherever she goes. What the girls and Merce consider "disgusting" represents exactly what Solita wants: "A tiny thing in a glass jar had parents always with her; they protected her; she didn't have to fend for herself all the time" (144). Solita's remarks are ever so touching at the end of Chapter Eight when her father announces he will leave soon. Eventually, Solita realizes that his father's visit has not changed anything; "Papi never heard about my horse jump" (148).

Despite his promise of visiting every weekend, Julián only returns to El Topaz at the beginning of the fall, only to leave shortly thereafter, after finding out Pilar is with Merce back in Galmeda. There is almost no communication between father and daughter in this occasion: he is too interested in telling war stories to the girls or listening to the radio for news about the labor strikes unfolding in Galmeda. His departure from El Topaz when Solita is still asleep overwhelms her and she falls ill. She starts recovering only after the intervention of another "father," Padre Romualdo, who is summoned to El Topaz by the servants, and sees to it that Solita receives proper care. After an earthquake, Julián is back to announce to Pilar he has a new job as a lawyer. There is no evidence that father and daughter exchange words on this occasion. He is back at El Topaz one more time during a Holy Week party, makes a scene in front of the guests and leaves before Solita can see him. Finally, he shows up at the estate after Merce's death and leaves almost immediately when Pilar announces she is leaving him for Armando. In each of his visits Julián's interaction with Solita is progressively reduced to nothing.

Even though Julián fails Solita as a father with his continued absences, indifference or self-absorption, El Topaz supplies other father figures who become somewhat close to her. One of them is

Padre Romualdo, whose sermon talks about the kind of Paradise she wants: "Romualdo talked about Paradise, about Adam and Eve, and couples and families staying together, the most sensible things I had heard in El Topaz" (176). As mentioned above, Father Romualdo's intervention when Solita becomes ill is instrumental in her recovery, and towards the end of the novel, he defends her from the discrimination she suffers from the girls' friends during a Holy Week party. A second positive father figure is, oddly enough, the girls' father. Miguel is the only visitor who brings candy and presents to the girls and distributes them equally among all of them. For Solita, Miguel's suitcase full of candy and toys is more than a magic trunk: "he made my share as legitimate and abundant as anybody else's" (230). The last character that is close to Solita is not a human--it is a guanaco. He is just as marginalized and criticized as Solita but different from her in that he can defend himself with his spit, an ability that unexpectedly helps Solita in her only open confrontation in El Topaz against one of Patricia's guests. She crushes a rotten chirimoya on Jaime Idarrázabal Ochagavía's chin after calling him a coward. This spoiled thirteen-year-old guest yells and that causes the guanaco to spit on him. After this triumph Solita feels gratitude towards the guanaco and most importantly, pride in herself (311). Unfortunately, when she suffers her worst humiliation Solita is on her own: in front of the other children she has to swallow Patricia's spit to show her subservience (309).

Eventually, neither the guanaco, nor Miguel, or even Romualdo, can prevent the inevitable disintegration of the two Paradises. El Topaz suddenly crumbles when Merce is murdered by one of the *peones* of the estate. And just as Patricia and her sisters have to be told the truth about their mother's brutal death and their imminent departure from Paradise, Solita has to hear the truth about the disintegration of her own family: her parents are separating, her mother is going to marry the girls' uncle, and she is going to live with them in Galmeda. Ironically, the place Solita had kept in her mind as the image of freedom and family unit suddenly loses its charm when it becomes the location for this newly formed and vehemently rejected family. Upon realizing the irreversibility of her new situation Solita, in an ironic twist, defiantly announces her refusal to leave El Topaz: "if we can't go back to Spain and be in my own country, if we can't go back to France and be with my grandmother, if we can't live with Papi, I'm going to stay here in El Topaz" (327). Her statement echoes a wish made earlier during a moment of overwhelming loneliness after recovering from her illness:

I took down all the toys in the playroom, then turned on all the music boxes. It sounded like a million birds, flying to tell my father to hurry and tell my mother the good news that was going to please her so much, so she wouldn't disappear like him, like my grandmother, the rest of my family, like Spain. (214)

To the extent that El Topaz represents the liminal location of Solita's hope for being reunited with her father, to abandon it implies to give up the possibility of retrieving him, her identity and her happiness. However, the dissolution of Solita's Paradise is the painful but necessary rite of passage into her true self. Even if Solita fails to realize it in her narration, the outcome of the novel points out to an incipient knowledge of the impossibility of Paradise and the certainty of self-reliance. This knowledge, reluctantly acquired, is what Solita has reaped from El Topaz. At the end of the novel, when she climbs to the car that will uproot her from El Topaz, a sad but stronger Solita emerges:

I couldn't fly my magic carpet to San Bernardo Street, or to Las Cabras; it had been swallowed by the earthquake and was going to stay forever in El Topaz. Magic carpets existed only in fairy tales. When you wanted to go somewhere, you had to take yourself there, but you could choose your own road only if you were grown up . . . I wasn't going to play with anybody who didn't want me on their team. I wasn't going to follow anybody else around, no matter how colossally rich, or elevated, or anything. I wasn't ever going to accept anybody's spit. And when I grew up, I was never going to go to Paradise or do what the Romans did. I was going to do what the Gypsy said: cross the oceans and find love. (327)

As Solita leaves the estate she throws out the only possession she considers truly hers: the foil ball that she has made with the girls' discarded candy wrappers. And as the ball rolls and stops at the sign

that says El Topaz, Solita leaves her childhood and her dreams of father and Paradise behind.

Grinnell College

NOTES

¹Elena Castedo, born in Barcelona, raised in Chile and now living in the United States wrote the novel twice. Both the Spanish and the English versions are originals. The novel, which was published in 1990, has been praised widely and enthusiastically by critics and reviewers both in Chile and the United States. In Chile, the newspaper *El mercurio* nominated it "the novel of the year and placed Castedo among the most important novelists in the country" (4). For an overview of Castedo's work and life, refer to Georgette M. Dorn's article, "un *Paraiso* que abarca dos mundos".

²As William A. McClung points out in *The Architecture of Paradise: Survivals of Eden and Jerusalem*, the definition of Paradise or Eden as *hortus deliciarum* signals a shift in our conception of Eden "from the garden of the drama of Genesis to a Paradise of pleasures" (39). For a description of the transformations the images of Eden have undergone in history, refer to chapter I: "Eden and Jerusalem."

³The following synopsis of the different processes of immigration and exile is based on Ainsa's article.

⁴I am aware that the incidents in chapters seven and eight (the first arrival of Julián in El Topaz) call for a psychoanalytic reading that examines Solita's desire for her father in Freudian terms. Because of space limitations I am unable to further this perspective right here. Nevertheless, in considering this issue, I found extremely relevant Nancy Chodorow's analysis of the Oediups situation and its resolution in girls presented in *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, in particular chapters 6 "Gender Differences in the PreOedipal Period", 7 "Object-Relations and the Female Oedipal Configuration", 8 "Oedipal Resolution and Adolescent Replay," and 10 "Conclusions on Post-Oedipal Gender Personality."

WORKS CITED

- Ainsa, Fernando. "Utopia, Promised Lands, Immigration and Exile." *Diogenes* 119 (1982): 49-64.
- Castedo, Elena. *Paradise*. New York: Grove Weidenfeld, 1990.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of Calif. P, 1978.
- Dorn, Georgette M. "Un *Paraiso* que abarca dos mundos." *Américas* 43.3 (1991): 16-19.
- McClung, William. *The Architecture of Paradise: Survivals of Eden and Jerusalem*. Berkeley and Los Angeles: U of Calif. P, 1983.
- Valente, Ignacio. "Los mejores libros del año." *El mercurio. Revista de libros* 87 (30 diciembre 90): 4-5.

AUTORA EN BUSCA DE EXPRESION EN ESCALERA PARA ELECTRA

Isabel Zakrzewski Brown

En la novela *Escalera para Electra* la poetisa y novelista dominicana Aida Cartagena Portalatín delinea el proceso de la creación literaria de una escritora ex-céntrica con relación a la praxis escrituraria hegemónica y occidental del momento, o sea de los años cincuenta y sesenta; los años del *boom*.¹ El modelo constitutivo de la novela es el palimpsesto y el tema es el incesto tanto en su representación literaria como en la manifiesta realización textual del mismo. Además, en la novela se intenta imponer una nivelación de perspectivas por lo general divergentes y desiguales, i.e., entre lo nacional y lo mundial; lo moderno y lo clásico; todo esto en función de la afirmación y reconocimiento que busca la autora como mujer y como dominicana.

La multiplicidad de géneros y subgéneros literarios que son interpuestos en la novela de Cartagena Portalatín incluyen: la biografía, la autobiografía, el teatro, el diario de viaje, la epístola, la denuncia política, citas referenciales, poesía, canciones populares y folklóricas, y enumeraciones semi-caóticas de datos médicos y arquitectónicos. Cartagena Portalatín lleva la prédica de Bakhtin con referencia a la novela moderna a extremos que evocan al Cortázar de *Rayuela*: "The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice" (261). Hay, en vista de todo esto, (como con Cortázar), un intento de desmitificar el proceso escriturario en *Escalera para Electra* que se lleva a cabo mediante la yuxtaposición de los varios componentes expositivos de esta novela en particular. La heteroglosia, por lo tanto es explícita y no implícita como postuló Bakhtin (*Dialogic Imagination*, 298).

Helene, la protagonista de *Escalera para Electra*, localiza su historia de incesto, adulterio y homicidio en un paisaje del interior de la República Dominicana. Se propone demostrar la amplitud de un tema clásico desplazado al medio ambiente provincial dominicano. Por consiguiente logra nacionalizar y ponerle una estampa dominicana al mito clásico de "Electra" en vista de que, según ella, "Electra nació en mi pueblo" (6). Su texto es una re-escritura a la vez que un desalojamiento hacia un lugar exótico y des-canonizado de las infames tragedias morales de la familia de Agamenón cuyas inscripciones se han elaborado numerosas veces a través de la historia de la literatura mundial: "ME DIGO: casos como el de Swain vienen escribiéndose desde Homero, e insisten en el mismo asunto: Esquilo,

Sófocles, Eurípides, y, etc., etc., y lo tienen todos los países" (83). Tanto como intertexto la "Electra" de Eurípides ejerce la función de pre-texto dada su tácita bien que fragmentaria presencia dentro del texto de la novela. En esta coyuntura se manifiestan las polaridades expresadas más arriba: la literatura moderna y la clásica; lo nacional (su país) y lo universal (el mundo moderno).

La postulada autora Helene es estudiante de lo clásico. Se sitúa, para escribir su novela sobre una familia dominicana, dentro del espacio de lo clásico al viajar a Grecia. El diario de viaje es, precisamente, uno de los sub-géneros que se desarrolla en *Escalera para Electra*. Éste se distingue por un monólogo interior fragmentado, desigual, dado a largas enumeraciones caóticas ya sea de lugares visitados, obras presenciadas, comidas y tragos típicos consumidos, etc. Por contraste, Helene no necesita ambientarse, en el sentido romántico, en lo nacional, para escribir sobre los personajes de "su" novela sobre los personajes dominicanos Swain y Don Plácido. Empero, desmiente la inseguridad que la persigue como escritora tercermundista al subrayar el aspecto de su aprendizaje que aspira a una norma que ella percibe como global y necesaria. Helene mide su capacidad intelectual, como revela en su diario de viaje, según su conocimiento arquitectónico, lingüístico, novelístico, filosófico, histórico y etnológico y apela a los destinatarios "amigos", Monsieur Raymond y a los lectores auténticos como sus adjudicadores en cuanto a la escritura:

... si este libro llega a caer alguna vez en manos de una persona que aspire a la contemplación por motivos vanos, yo le ruego que reflexione sobre las duras tenazas por las cuales hay que pasar, y la prensa de numerosas penas bajo las cuales hay que llorar antes de llegar. (188)

La yuxtaposición de la biografía de Swain a la autobiografía de Helene confirma que aquélla es la alter-ego de ésta. Helene disimula una cierta envidia combinada con una curiosidad cizañera: "hubiera querido ser ella" (15), o, "¿Qué o cuáles interioridades guardaba su ángel o demonio? Sin saberlo presentía que algo me asustaba" (16). Su admiración por el atractivo de Swain y su poderío material: "todo era de Swain" (15) - se borra, funde y confunde con el implícito paralelo que se traza entre el daño infundido por Swain, su padre y sus actos, y aquél perpetuado por las fuerzas invasoras de los Estados Unidos: "Llegaban Swain y su padre. Siempre ellos. Las patas de los caballos como pares de botas negras de soldados" (10). Helene se

propone intervenir directamente en la psique de Swain al escribir, por ejemplo: "Pero creo que mi móvil es injertar en su cerebro lo que no le dará su razón: el conocimiento real de ella" (111-2).

La autobiografía de Helene se inicia al liar algunos vagos recuerdos de su juventud con aquellos momentos en que su vida se cruzaba con la de Swain. Para subrayar una vez más la intervención norteamericana se revela que la vida de Helene se debe a un milagro de la bala que no traspasó su cuna durante la contienda de 1916: "pensé [había dicho su madre] que la niña estaba muerta" (156). Mucho más tarde en la vida de Helene, cuando se convierte en la "biógrafa de Swain," el género autobiográfico reúne los subgéneros del diario íntimo, el diario de viaje, como se ha visto más arriba y la epístola, de una forma apologética.

La economía expresiva en los pasajes pertenecientes al diario de Helene tanto como el realismo vital enfocan los pensamientos más esenciales como aquéllos de sed y cansancio lo cual es una apelación al lector de conmiseración, empatía e identificación con la pretendida autora. La angustia, - "¡cómo me exigen que desentrañe todo!" (51) - el estado obsesivo, - "Pero abajo, en la calle, desde hace un minuto me desespera un claxon pagado. Recuerdo la voz de Swain . . ." (30) - y, la dificultad de la escritura en sí, - "EXHIBIR EL CASO DE SWAIN no es tan fácil" (59), también se confiesan. Los "AMIGOS" a quienes van dirigidas muchas de las cartas y cables son también los postulados, tanto como expresados (Monsieur Raymond), lectores. A través de las misivas éstos legitimizan el proceso de la escritura para Helene tanto como su marginalización según ella misma la percibe en el mundo de la novela moderna. Su consternación traspasa toda la novela y se pregunta retóricamente: "¿En qué laberinto he caído (37)? . . . ¿No piensa usted que es peligroso subir por esta escalera [la escritura] con Eurípides?" (35).²

La biografía de Swain se narra mediante una técnica de suspenso con una prosa poética. A través de estos artificios Helene logra su propósito de novelar a partir de un marco estrictamente dominicano. Las perspectivas y las valoraciones de Swain y su familia sufren una transformación ampliatoria al pasar del testigo ocular, (Helene), a las voces en tercera persona, a la perspectiva de un autor omnisciente. En esta conjunción la novela se convierte en novela dominicana en vista de que hay un deliberado intento de expresar los puntos de vistas de Gago, Chico, la Sacramento, Hilario, Rosaura y una Swain desmitificada en un lenguaje auténtico. En los pasajes dedicados a Swain y a su familia se intercalan cantos folklóricos y poesía autóctona.

Para subrayar la comparación y equiparación implícita que hilvana Helene entre la cultura griega y la dominicana le dedica unas páginas

a la descripción de la historia colonial e indígena dominicana bajo el pretexto de una visita de Swain y Don Plácido a Santo Domingo: "Hija: ésta es una ciudad con mucha historia, la más vieja de todas las de América. Tenemos que dedicar parte de nuestro tiempo para conocer la parte histórico-colonial, con sus detalles artísticos y arquitectónicos" (112). Este pasaje parecería gratuito en relación a la narración pero lo que asegura es el proyecto de Helene de crear una perspectiva paralela de la historia dominicana al nivel clásico tanto como a nivel moderno hasta el punto que esto le sea posible.

Otra aproximación a la biografía de Swain que se posibilita en *Escalera para Electra* es mediante el teatro: "Electra nació en mi pueblo" (6). Con estas palabras se sustancia la dialéctica que se quiere establecer entre el drama del mismo nombre de Eurípides y la novela de Helene. Las obras de Eurípides *Electra*, en primer lugar, e *Ifigenia en Táuride* y *Las suplicantes* en segundo, hacen un papel fundamental en el palimpsesto que es *Escalera para Electra*. Su función textual es darle relieve y legitimar la escritura de la "Electra dominicana" de Helene. El lenguaje solemne y mesurado de la traducción del drama griego intercalado se contrasta con la mezcla del dialecto de campesino dominicano y el español moderno que desarrollan la tragedia de Swain. En todo momento los fragmentos de las tragedias griegas secundan o reflejan el pasaje de la narración que los precede, como si en su totalidad se tratara de un coro griego, o de un comentario trascendente y correspondiente a la narrativa de Helene. Un ejemplo de esta correspondencia se revela en el pasaje dedicado a los funerales de Norberto. El Gago expresa su llanto con gritos: "Gritaba. Eso era. Gritaba. El Gago siempre manifestaba sus sentimientos tristes con llanto o con gritos. Ahora gritaba al niño que había cuidado como suyo" (62). Esto va seguido por una cita de "Electra" cuando El Coro proclama:

Dícese- aunque yo no creo en ello - que el sol de dorados rayos se volvió y al cambiar de lugar, causó la desdicha del género humano por culpa de un solo mortal. Esas leyendas espantosas para el hombre son provechosas al culto de los dioses. Mataste a tu esposo sin acordarte que eras la hermana de hermanos gloriosos. ¡Ah, queridas amigas! ¿Oís ese grito o es una vana ilusión que me asalta? Es como el trueno subterráneo de Zeus . . . (62 - 63)

La correspondencia e intercalación ocurre en el lenguaje mismo al contrastar el lenguaje autóctono y folklórico dominicano con el de la elegancia clásica. La siguiente muestra de pasajes yuxtapuestos en el texto subraya el punto de cohesión entre los dos lenguajes en el tópico de lo campestre:

La paloma tan poniendo en lo yayale
 cuan lo juén a bucai huevo quale . . .
 La paloma tan poniendo en lo guandule
 cuan lo juén a bucai huevosazulc . . .

Escena V

Coro. - Electra, noble hija de Agamenón, he
 llegado a tu rústica morada! (11)

La tragedia del Gago es interpretada por El Coro como "un concierto de gemidos" (65). El momento en que Swain es concebida es celebrado en "Electra" por el momento en que le llega la noticia del asesinato, con éxito afortunado, de Egisto. Electra se alegra: "Ahora se despliega libremente la mirada mía porque Egisto el asesino de mi padre, *ha sucumbido*" (70). La conexión semiótica entre los dos textos se localiza en el verbo "sucumbir" debido a que esto es lo que acaba de hacer Rosaura con Don Plácido en el texto de Helene.

Por otra parte las tácitas diferencias entre las dos obras hacen hincapié en el desenvolvimiento de la conciencia moral moderna en oposición al código moral de la tragedia clásica. Swain mata a Rosaura desalmada y cobardemente al ponerle una trampa mientras que Electra, sin duda sanguinariamente, le pide a Orestes que mate a Clitemnestra pero no antes de enfrentarse a su madre y revelar le su destino a ella y la razón del mismo. Electra había tenido que sufrir la humillación de ser desheredada y obligada a casarse con un labrador mientras que Swain se ve forzada a compartir el hogar con su madre. Clitemnestra justifica el asesinato de su esposo como venganza por la muerte que le dio éste a su hija Ifigenia y lo reprocha por haber regresado de Troya con una concubina. Justifica su adulterio con Egisto con las siguientes palabras: ". . . cuando el marido desprecia el lecho conyugal, la mujer quiere imitar al hombre y toma otro amante" (94) Swain, por su parte, desea a todo quien desee a su madre, entendiéndose, a Ramón César y a Ernesto. La lucha erótica era "la única lucha que impulsaba a Swain" (179).

Pese estas diferencias es evidente que para Helene es imperativo el darle importancia y legitimación a su versión de "Electra" mediante

el texto universalmente reconocido de Eurípides. En el proceso de la escritura dicha apropiación es "incestuosa" dado el entretener de dos textos: uno moderno y el otro clásico; y dos géneros: la novela y el teatro. A veces las diferencias son casi imperceptibles en vista de la fusión que se permite con los dos textos como en el momento en que Rosaura piensa maliciosamente de Don Plácido, podría ser Clitemnestra quien hablara de Agamenón: "El, que abandonó a sus hijos. El que me separó de la hija" (96). La historia de Swain no puede existir sin el papel intertextual de "Electra."

Un aspecto de *Escalera para Electra* que posibilita y facilita el incesto textual es el lenguaje poético que define la historia de Swain. La biografía de Swain se cuenta principalmente a través de una serie de imágenes potentes aunque abreviadas en un lenguaje lírico. En los diálogos se privilegia la economía expresiva en una prosa característicamente moderna:

Escúchame, Ramón César: no podré
continuar ese odio tan grande entre todos
nosotros. Afirmó él: vendrá mi madre
conmigo y todo será suyo. La muchacha: te
arrepentirás de tenerla junto a ti; fue ella
quien te abandonó junto con el pequeño
Norberto en la casona de la abuela
(94)

El proyecto de Helene de "modernizar" lo clásico y de desconstruir lo canonizado incluye la justificación empírica que da con referencias a Malinowski y a Freud puesto que éstos han meditado los casos como los de Electra y los han "explicado". La autora revela su escepticismo con la tradición al escribir "Vaya con la mentira de idealizar al hombre, hermosa mentira de los hermosos cánones" (45). Empero Helene no cree que la modernidad incluya la exterminación del género de la novela aunque teme que ése sea el intento de algunos autores citados como Robbe-Grillet, Becket, Bataille y Branchart (168). Según Helene la novela moderna participa de "todos los medios que han sido intencados para salvar la novela desde el diario íntimo al relato confidencial, desde la ciencia-ficción al "flash-back, . . ." (168). Helene se refiere aquí tanto a la novela europea como a la latinoamericana del "boom". Según ella misma "la señora Helene . . . no se quedó pegada como una traza a la tradición inmemorial" (124).

La denuncia política frente al imperialismo estadounidense es otro "leitmotiv" de *Escalera para Electra*. Según su plan de comparar lo clásico con lo moderno Helene apunta a una similaridad entre la

condición de su país y la de la antigua Grecia: "En la Dominicana como en la antigua Esparta se imponen tiranías con el respaldo militar. A ese engaño lo llaman democracia" (85). Helene articula un discurso político que de momento se dirige a sucesos que pertenecen exclusivamente a la política dominicana para compararla, como se ha visto más arriba, a eventos de otros países, como por ejemplo, la situación del negro oprimido en África del Sur (186), o la lucha por el poder en Grecia. Condena e interroga la política nacional dominicana que ha tolerado la intervención militar norteamericana tanto como los patrimonios crueles y despóticos como el del arquetípico Don Plácido.³ Describe la situación en 1965, el año de la segunda intervención/invasión norteamericana:

Los poetas se hicieron arma,
 los pintores se hicieron arma,
 la voz segura se hizo arma,
 la pluma honrada se hizo arma. (158)

Los epígrafes que encabezan *Escalera para Electra*, de F. Scott Fitzgerald y de Cartagena Portalatín respectivamente, expresan un sentimiento de "carpe diem" que se diferencia entre los dos autores por la celebración de la juventud de aquél y la celebración de la lucha política por ésta. La yuxtaposición de estas citas subraya la contundencia que Cartagena Portalatín le da al tema político en su escritura. La estampa de lo nacional viene a formar una parte primordial del palimpsesto que es *Escalera para Electra*. Como escritora se propone una "ausencia de lo tradicional, de lo convencional" (185).

Helene se proyecta como un ser renacentista para poder ser parte de la tradición hegemónica y occidental de los años cincuenta y sesenta y para poder superarla. Ella expresa la necesidad de realizar una nueva novela; una novela que sobrepase el dominio de la novela psicológica de fines del siglo decimonónico y que abarque múltiples aspectos de la realidad sin circunscripciones (60). Perteneció a la generación del "boom" y es la que va a asegurar la sobrevivencia del género que ella estima arriesgado.

Según Helene, "se desdobra el libro de Swain en desconcertantes planos" (37) y su metáfora viene a ser la escalera titular tanto como el palimpsesto o lo que Bakhtin llamo estratificación que constituye el texto en sí (288). El proceso narrativo de *Escalera para Electra* repite los motivos básicos como los de la escritura y la intervención norteamericana en la República Dominicana a medida que las historias de la escritora Helene, de Electra, y de Swain cobran sentido narrativo. En su novela necesariamente compleja Cartagena

Portalatín articula su propia lucha entre un sentimiento nacionalista que quiere exaltar lo autóctono con el de la necesidad de participar del mundo moderno como autora reconocida y celebrada.

University of South Alabama

NOTAS

¹Aída Cartagena Portalatín. *Escalera para Electra*. 2nd ed. (Santo Domingo: Taller, 1980).

Aída Cartagena Portalatín nació en el pueblo de Moca de la República Dominicana. Ha consagrado su vida a las letras. Fue miembro del grupo de poetas llamado la "Poesía Sorprendida" durante los años de su vigencia: 1943 - 1947" (Olivera 213).

Después de *Escalera para Electra* ha publicado dos novelas más: *La tarde en que murió Estefanía* (1983 y *Tabaré* (1985). *Escalera para Electra* fue finalista en el concurso de Seix Barral de 1969.

Los años a los que corresponde la escritura de Helene son los años que preceden y que incluyen el "boom". Son los años, como señala Skármeta, en *Más allá del boom*, de la firme instalación de la era de la "comunicación de masas" (263). En *Escalera para Electra* se reconoce esta modernidad en sus manifestaciones políticas, (movimientos de liberación), comunicativas, (cables), y sociales (la degeneración de la moralidad). La novela de Helene ambiciona así misma formar parte de la ola de éxito y reconocimiento otorgada a la novela latinoamericana de los años sesenta. Esto no se puede lograr sin la asistencia de las editoriales europeas como lo confirma Skármeta: "... es desde Europa que se gesta el impacto público de la narrativa latinoamericana donde la industria editorial era lo bastante expedita para hacerse cargo de modo profesional de sus [Carpentier, Asturias, Vargas Llosa, García Márquez] talentos" (271).

²Helene escribe: "¿Qué tengo yo para ganar o perder con este libro que no encontraré editores, porque dirán que no es una novela, ni nada que sirva para anuncio?" (124).

³Helene recuerda la póliza de tortura y exterminio llevada a cabo por el gobierno:

acribillan también a otras docenas más y
 continúa
 observando cómo alevosamente,
 desaparecen patriotas
 y se llenan las cárceles, ¡claro!
 y que todo esto es exacta complicidad de

gobierno
y gringos, ¡claro! (184)

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination; Four Essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. U of Texas P Slavic Series, no. 1. Austin: U of Texas P, 1981.
- Cartagena Portalatín, Aída. *Escalera para Electra*. 2nd. ed. Santo Domingo: Taller, 1980.
- "Eurípide." *Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard 1962. Vol. 60 of *Eurípide, tragiques grecs*. Ed. Marie Delcourt-Curvers. 849-923.
- Viñas, David, et al. *Más allá del "Boom;" literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.

FRANCE ON STAGE IN AMERICA: THEATRE AS A CULTURAL EMISSARY

Ann Williams-Gascon

Chaque pièce porte encore le goût, l'odeur,
l'ambiance de son lieu d'origine. (Godard
203)

France has traditionally been an exporter of its "high culture", but under the Socialist Government this evolved into a crusade to change the perception that France was bound to its past and to its "luxury products." In its relations with the United States, France attempted to present a new image of its culture through a diversified and largely successful campaign in the areas of art and technology. However, some of the activities created problems of cross-cultural communication, for example in theatrical exchange. These all but undermined the objective of sharing important aspects of contemporary France with interlocutors abroad.

While it is evident that French culture is not an homogeneous entity that can be "staged" for a non-French audience, the goal stated by the French government was to give new creative voices a chance to speak.¹ Thus, beginning in 1982, the government began to offer some recent and unfamiliar productions to the United States and in 1985 the Cultural Services of the French Embassy in New York and the Association française d'action artistique (AFAA) sponsored the U.S. tour of a French play.

In 1985, the Cultural Services of the French Embassy in New York and the Association Française d'Action Artistique (AFAA) sponsored the U.S. tour of a contemporary French play *Le rôdeur*, by successful French playwright Enzo Cormann. This play was chosen for the tour by a commission of theater professionals and critics, with the final choice being made by government representatives. This highly acclaimed co-production by the Théâtre du Graffiti/Les Fédérés was directed by Philippe Goyard with actor/playwright Jean-Paul Wenzel in the title role. Its reputation was well established in France, after several runs in Paris and in the provinces, and it was filmed for television by one of the national networks.² In short, the work was thought to be an excellent representative of contemporary French theater.³

But was it to be a successful cultural emissary? Unfortunately, the American reaction was less than satisfactory. Two cross-cultural

issues which account for this were 1) the nature of the American market for works in French, and 2) the staging of the play itself in the United States.

To determine the type of potential audience members for a French theatrical production on tour, the primary criterion was linguistic, as the plays were to be in French. The audiences would thus be from an educated community, often made up of Francophiles, faculty and students at the high-school and college levels. This also implied a certain elitism, given that the spectators had pursued language studies and/or traveled to French-speaking countries.

A second characteristic of these groups concerns their expectations and preconceptions about France. In the U.S., the predominant image of French culture is quite traditional, and in theater a similar image is present, since the former governments exported what they considered to be the best of French classical and sanctified contemporary works. With these issues in mind, we can now look at the presentation of *Le rôdeur* to potential host institutions in the United States.

First, the production did not have any "known" elements necessary for easy acceptance. It was a contemporary play, in the category of "new realism". Enzo Cormann, although well known in France, was not known in the United States, nor were the other theater professionals. In short, the potential host institutions could not base their decisions on these criteria.

For this reason, they were dependent upon the communication strategy used by the Cultural Services to publicize *Le rôdeur*. Unfortunately, the press packet created more problems of cross-cultural communication than it resolved. Its contents, a copy of the play, a cast list, newspaper reviews, photos, a poster, and a video tape all emphasized the fact that *Le rôdeur* was unlike any French play seen on an American stage, and that it was a violent play intended to unnerve the audience.

The most serious problem with *Le rôdeur* was, however, the script. Given the predominantly non-native linguistic competence of the potential audiences, it is not surprising that a script laden with slang would give pause to those responsible for deciding whether or not to host it. Along with this was the complex nature of the play, with its flash-backs and references to times and places unidentifiable to all but the most careful reader. The frequent use of sexual and violent language also made the script culturally unacceptable to many of the potential host institutions. Without any sense of why the AFAA was sending the play, and given the aforementioned problems, it is not overly surprising that only six institutions (out of sixty contacted) agreed to present *Le rôdeur*.

Despite the disappointing results of the production's preliminary presentation, the show went on. It is at this point that we may turn to the cross-cultural miscommunication and conflict inherent in the production itself.

While one can support the rationale that cross-cultural conflict is needed for understanding and acceptance of deep-rooted cultural differences, it would appear that *Le rôdeur* went too far, too quickly. Culture shock, rather than cultural understanding, was the result, as the play prompted some very negative audience response ranging from "hermetic" to "obscene" to "a glorification of violence".⁴ The committee in France that selected the production for the tour did not anticipate that how and what the play communicated would change between its run in France and its tour of the U.S.

Because of the textual difficulty of this long monologue, much of the play's communication was to depend upon the signifying systems present in the staging of the work; the set, the music, and the character's interaction with the properties.⁵ These props, far more than simple accessories, were so crucial to the comprehension of the play's poetry that when they did not serve to reiterate a poetic image they became a hindrance, often leading to misinterpretation and even to virulent opposition to the entire performance.⁶

To analyze this particular difficulty in the case of *Le rôdeur*, my approach is to use a cross-culturally informed semiological breakdown of the scene which caused the most violent reaction: the killing of a small animal, a chick, during the play. But first, a synopsis of the work itself.

Jo, the sole character of this play, is a drifter, standing in a desolate, lunar field near a huge metal windmill. He is not alone on the stage however, for he has with him on his errant journey a live falcon with whom he shares the intimate relationship denied him by fellow human beings. We learn through the monologue, by which his memory speaks to him and to us, that he had been mistreated by his mother's lover and has begun a violent life of wandering. The memories come pouring out in apparent disorder, although they are prompted for him by other memories.

In an example of this "stream of consciousness" monologue, he recalls being on the road in an automobile, having been picked up by a "guy" as he hitch-hiked. He is blinded by oncoming headlights, which remind him of a police station where he was interrogated concerning a murder. These memories of his pain and his eyes then bring his attention back to the present, to his falcon named "Demain".

Demain, lui, a la vue la plus perçante de la
planète. Il faut le voir plonger sur un lapin

de garenne! Ou voler la corneille, quand il la
 lie dans le ciel, et dieu sait qu'elle chiale!
 (53)

We thus begin to discover his bond with Tomorrow, and to learn that this tie is the key to his identity. It is also one key to understanding the poetic nature of the play. Jo wants to become a bird of prey.

The performance of the text should reinforce its coherence, and the central metaphor of "man-bird". To account for the apparent breakdown of this coherence that occurred for American audiences, when no such problem was posed for French audiences, I turn to a semiology of theater⁷ which places particular emphasis upon the culturally bound nature of theatrical signs, here certain of the props used in *Le rôdeur*.

Semiology, by allowing us to consider the functions and articulation of the physical aspects of a performance rather than giving primordial importance to the written text, is an effective way to sort out specific meaning-producing systems on stage. While these do not depend wholly upon the text for their significance, the redundancy that they supply does create a coherence that is necessary for an understanding of the overall performance.⁸

The articulation of the signifying systems is established in the staging by a series of what Patrice Pavis calls hierarchical rankings of the scenic systems.⁹ Because the spectators cannot concentrate all of their attention on each sign, or even on each system at any given moment of the performance, it is up to the staging to direct that attention to specific signs which really contribute to the communication of a message. From time to time, the text is the focal point of the performance, emphasized by the immobility of the actor, who is perhaps also well lit or standing center stage. At other times, for example at the beginning or end of the performance, the set is highlighted by the absence of actors. Even though this hierarchical ranking is often imperceptible to the spectators on a conscious level, it has a strong influence on their interpretation of the performance. When directors wish to emphasize a precise message to be communicated by the performance, they combine the scenic systems in such a way as to "point to" those signs which will make it clear.

In *Le rôdeur*, as the play begins, the first system perceived by the spectators is the set, as the proscenium curtain is open. Following this, they hear a harmonica, but are unable to discern the source of the music. The actor, playing the harmonica, then comes into full view as a spot is slowly directed to his sector of the stage. Already "accustomed" to the set, the spectators now concentrate on the actor,

who begins to speak, not moving, calling attention to the text. He then moves, and the contrast between his immobility and his gesture emphasizes that movement. And so on.

The hierarchical rankings on stage thus identified scene by scene, the next step is to analyze the function of the emphasized signs. For example, a sign can function as an index when it indicates, or implies the presence of a certain condition. A white cane, in certain cultures, is an index of blindness. An iconic function is in play when there exists, as John Lyons puts it, a "natural or cultural"¹⁰ resemblance between the sign and that to which it refers; such as the drawing of a flame warning against forest fire. A sign functions as a symbol when, in a particular cultural context, a standard relationship is established between it and what it signifies.¹¹ An example of such a symbol is the winged sign for the French Postal Service. Someone not familiar with France would be unable to identify a vehicle bearing this sign so recognizable to residents in France.

This brings us to the cross-cultural aspect of this analysis. One of the fundamental characteristics of semiology is that it accounts for the conventional nature of many signs. The meaning of each being linked to its source culture. When an object is used on stage, it becomes a part of a signifying system: one in which the sign refers not only to the "reality" on stage but also to the culturally bound realities of the audience.¹² It is thus important to look at the relationships between the cultural codes that the artists use in preparing the performance for members of their culture and those codes which the spectators bring with them.

As the performance context changes, by a tour abroad for example, the scenic systems and their communicative efficiency are altered, the magnitude of change depending upon the cultural distance between senders and receivers. With the exportation of a stage production, the directors cannot be expected to fulfill one of their roles which is, according to Anne Ubersfeld, to: ". . . met[tre] en relation l'univers possible proposé par le scripteur avec l'univers de référence des émetteurs/récepteurs." (*École* 257) in cases where there is a cultural difference between those encoding and those decoding, there is a threat of miscommunication such as that which occurred in the case of *Le rôdeur*.

And so I return to the scene in question, approximately one-third of the way through the performance, and to the killing of a chick on stage. Just prior to this segment, Jo, down stage center, remembering his ride in the car with the "guy", recalls feeling the anxious falcon's talons digging into his fist, through the leather glove. This evokes another memory, another instance when the falcon had reacted in a

similar way. Flexing his bare fist, as if in pain, he speaks of this first time.

Une autre fois seulement il avait commencé
à me serrer le poing comme s'il escaladait
une branche. Une main et puis l'autre.
D'abord lentement puis plus vite. Au début
vous n'y attachez pas d'importance et puis la
chose devient insupportable. C'est une
danse et c'est comme ça quand la mort est
proche. . . (57)

After an exhausting description of finding a dead man with a knife in his gut, Jo plays briefly on the harmonica, and then, as a hidden violin picks up where he left off, he moves toward the windmill, center stage left. He climbs the ladder to about six feet off the ground and as he reaches the top, where Demain waits in a chicken-wire cage, the violin stops. He takes a live chick from the pouch at his side and gives it to the falcon, who eats it.

At this crucial moment, then, all eyes are riveted on the falcon devouring its prey, as yellow feathers float down.¹³ The escalating rhythm of the preceding monologue, the music and ensuing silence, and Jo's immobility atop the ladder make it difficult for the spectator to look elsewhere.

The reactions to this admittedly shocking scene were nonetheless surprising. Following one of the few performances scheduled, the French Cultural Service in New York was apprised that the scene was inappropriate.¹⁴ In addition, a petition was signed and sent to the A.S.P.C.A. and to the Association française d'action artistique. According to this letter, the play was:

. . . une glorification de la violence
prédatrice et possessive au niveau de
l'humanité, auquel cas la pièce ne peut être
que négative en ce qui concerne la
représentation de la culture française à
l'étranger. (Petition 1)

A hand-written addendum to the petition sent to the Ministry reads as follows:

Tout en approuvant la représentation de
pièces françaises aux EU, il me semble que
ce choix du *rôdeur* est un peu trop à propos

cette année où la France se trouve [illisible]
 au scandale du "Rainbow Warrior."
 (Petition I)¹⁵

Again, what happened? The heartfelt anger that prompted such actions indicated that something was seriously amiss in the communication between the performance and the spectators.

One possibility, of course, is the true suffering of the chick. Animals on stage are living beings, and as such create an empathy far different from that of an inanimate stage object. Nonetheless, the scene prompted no such reaction in France.

For this reason, one may account for this violent interpretation by looking at the sign functions as they were interpreted by the already mentioned elite, young, and/or conservative American audience. The French staging intended for the chick to function iconically, simply to represent the class of objects "chick": natural prey for a predator which, in the wild, eats only freshly killed animals.

The culturally bound connotations of an animal such as a chick, so small and cute, for the American public in question, are much different from those in many other cultures (some of which do exist in the U.S., but which were not necessarily a part of the target market for a French play in French). One has only to think of the reticence with which many Americans eat rabbit and lamb or of children's Easter baskets full of candy in the shape of such animals. According to anthropologist Edmund Leach, these creatures are perceived by Americans as being quite close to the Ego on a continuum indicating human relationships with various animals.¹⁶ It is these connotations which transformed the iconic function into a symbolic function in which the chick became a symbol of innocence: its death an affectively charged symbol of innocence violently exploited. Where, one may ask, is the poetry in that?

The poetry, in fact, had disappeared; as the American audience's cognitive ability to seek an esthetic interpretation was overridden by the shocking nature of the scene.

This esthetic meaning was there, however, as this scene was intended to set up the first half of a metaphor. The next scene builds upon the falcon's meal, when Jo takes out a switchblade, not to end human life, as he had before, but rather to pierce holes in the ends of a raw egg which he eats, as he had fed his companion. The knife and the egg, like the talons of the falcon and its prey make of Jo, not just a violent man, but a man-predator. Jo, like Demain, is a bird of prey.¹⁷

Throughout the play Jo attempts to become one with the falcon. He signs a blood pact with Demain and slowly, painfully tattoos an image of his other self on his arm (63-64). He speaks with him and

the bird answers. "Demain me cause, lui, et je sais ce qu'il pense. Ce jour-là ma vie a changé" (64). At the end of the play Jo explains this, and the assimilation is complete.

Je dis: <<Tu veux voler, Demain?>> Et le faucon dit: <<Oui.>> Et c'est ce qu'il faut faire. Attends - les autres? - viens. Je viens. Et Demain, vous le verrez, il vole! Et je chasse! Les gens saignent. Demain. Je ne me souviens pas. Les ventres, les têtes, voitures, maisons, ah, bon Dieu, c'est Demain qui en veut! Oiseau de proie, chasse au vol, c'est ainsi qu'on le dit. J'attends. J'attends. Le rôdeur qu'ils m'appellent. Ah oui! Ils ont raison! Demain, la vieille, demain! J'attends. Je viens. Allez, vole! VOLE! (76-77)

This last, powerful tirade speaks of the crimes Jo has committed in the name of his transformation. "Bellies" refers to that of his mother's lover, whom he had eviscerated. "Heads" and "cars" recall the man who had given him a ride and ended with a bullet in his head, and "houses" that of his mother which he burns to the ground. And he will kill her, the old lady, too. All ties to humanity will then be broken and, like Demain, he will be free to fly.

The entire play thus traces Jo's transformation from man to bird, from a being bound to the human race by his memory to one who does not remember and is free. The scene where he feeds the chick to his bird-companion and then eats the egg is the first step in this evolutionary process and the only one in which the poetic affinity is "performed". If the audience does not perceive this metaphor, the killings perpetrated by Jo appear gratuitous. For this reason, the performance seems to be a violent assault upon the spectator, committed without purpose.

Although the most obvious instance of cultural misreading is the scene just analyzed, it warrants mention that several other moments existed in the play where it was important to have knowledge of contemporary France in order to fully grasp the symbolic nature of the staging. In a second example where the staging could have helped understanding, blue and white French garbage bags blowing in the air were used to symbolize smoke from a fire. In the script, Jo speaks of burning his mother's house, the only place on earth that could keep him from drifting. American audiences, for whom the prototype of garbage bags is not blue, did not grasp the association between

garbage and burning, and the scene only served to confuse the spectators, rather than helping them to comprehend the production.

Given these misinterpretations, it is not surprising that there was some negative reaction to the play. It was seen as violent and obscure, and did not serve the diplomatic purpose intended by the AFAA. The overarching discourse of the play was distorted, and the message that the French government wished to communicate was also transformed.

It seems appropriate at this juncture to suggest that more cross-culture awareness could help to ensure the effective use of theater as a means for cross-culture communication. Some of the practical ramifications of this would be to choose a play based upon a careful evaluation of the hosts and audiences, their needs, linguistic and cultural competence, and value systems. It is possible to modify the perception of France by using works that guide the audiences to see the value of unfamiliar creations, but this must be done slowly, patiently. The government's efforts to create cross-cultural relations also need to be explained, so that the audiences can see how and why certain works are exemplary. Given the increasing frequency of artistic exchange, by calling for awareness of this kind and working through means of attaining it we can hew out a path through the forest of intercultural signs, leading to a better understanding of performances not yet our own.¹⁸

Metropolitan State College of Denver

NOTES

¹This "up-dating" was official policy: "Les échanges culturels et scientifiques avec les États-Unis sont . . . un élément essentiel d'une restauration de notre image de marque dans ce pays, image qui conditionne dans une large mesure le rééquilibrage dans nos relations politiques, économiques et commerciales." (*Le projet culturel extérieur de la France* 97) Theater in particular was stressed as one means for this exchange by Catherine Clément, director of the Association française d'action artistique. See "Mettre à l'heure l'image de la France dans le monde."

²FR3.

³Cormann had published over a dozen plays (Éditions de Minuit) and received in 1984 the Prix du syndicat de la critique for *Rêves de Kafka*. His works, though violent in nature, were representative of a certain type of play in vogue.

⁴"Obscene" was used by John Stand in his article on the American

tour of *Le rôdeur* ("Cormann's New Realism" 20). The petition sent to the AFAA speaks of "a glorification of violence" (1).

⁵Roland Barthes addresses the components of a performance in "Littérature et Signification" (258).

⁶Wilfried Passow states: "The decoding puzzle leads to fatigue and impedes communication between the stage and the auditorium. A sign which is too inaccurate will promptly be given up by the normal theatergoer . . . The spectator may wait in confusion or boredom for further aids for interpretation of the events" (241).

According to Ed Tan: "An 'unintelligible' performance requiring too much cognitive work, may result in different feelings. A spectator may feel ashamed if she attributes her lack of understanding to her own incompetence, whereas she may feel irritated, angry or insulted, if she sees the producer as the cause of her failure to understand the performance" (170).

⁷Semiology, the study of signs, is often used as a means to analyse objects in their cultural contexts. The *sémiologie* of Ferdinand de Saussure in the field of linguistics and the semiotics of C. S. Peirce are points of departure for a variety of ways to approach the role of the sign and its communicative function. I have chosen to use the term "semiology", as this term has been used most frequently in the theatrical studies to which I refer. For a more detailed explanation of these two terms see Patrice Pavis, *Dictionnaire*, page 259.

⁸"La représentation théâtrale est toujours redondante: elle transmet par la lumière, le costume, la gestualité, etc. des signes qui renvoient parfois à un même signifié. Il en résulte une dévalorisation informationnelle, mais aussi une cohérence et une clarté accrue de l'univers dramatique. C'est grâce à la répétition de certaines actions ou de certains traits caractériels que nous nous faisons une idée d'un personnage et d'une situation." (*Dictionnaire* 336)

⁹Patrice Pavis, at l'Institut d'études théâtrales, elaborated this method of determining the rhythm and dynamics of a performance. See also *Voix et images* 91.

¹⁰John Lyons clarifies the definitions of index, icon and symbol in *Semantics*. For him, "Iconicity is said to be dependent on some natural resemblance, geometrical or functional, between the sign and its object. . . . And our recognition of the resemblance between a sign and its object . . . is frequently based upon our knowledge of certain cultural conventions of interpretation . . . (102).

¹¹"Peirce's definition of symbol . . . rests upon the conventionality or arbitrariness of the relationship between the sign and its signification" (Lyons 100). See also Pavis, *Voix et images* 190.

¹²According to Anne Ubersfeld ("Sur le signe" 120): "On appelle référent ce à quoi renvoie un signe linguistique dans la réalité extra-

linguistique telle qu'elle est découpée par l'expérience d'un groupe humain." (my italics)

And Erika Fischer-Lichte states: "The theatrical signs . . . refer to signs which can be used in a certain culture, outside the theatre. . . The signs belong in their turn to certain meaning-creating systems. Therefore, the investigation of the meanings of theatrical signs is possible only if it is based on the investigation of the meanings created by the respective cultural systems" (52).

¹³To report the performance of this scene, I used the note-taking model proposed by Pavis (*Voix et images* 318-319). The performance in question took place on October 31, 1985 in Evanston, IL. For verification purposes, I also used a filmed version (FR3). I recognize that the semiological analysis of theater cannot be founded solely upon a reproduction of the performance, given that the camera's framing alters the perspective. See Paul Bouissac (64).

¹⁴According to Suzanne Konowitz of the French Cultural Services in New York, the person responsible for coordinating the U.S. tour.

¹⁵This addendum refers to the French government bombing of the Green Peace ship "The Rainbow Warrior" in 1985.

¹⁶Edmund Leach 30-31.

¹⁷The reverse is also true; as Jo anthropomorphizes Tomorrow. Rather than using the term *serres*, or "talons" to speak of the falcon, he uses the term *mains*, or "hands".

¹⁸For their help and comments I would like to thank Sylvie Romanowski, of Northwestern University and Patrice Pavis of l'Université de Paris VIII. I would also like to thank Marie Bonnel from the Association française d'action artistique for providing documentation.

WORKS CITED

- Barthes, Roland. "Littérature et signification. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. 258-276.
- Bouissac, Paul. "System versus Process in the Understanding of Performance." *Multimedial Communication*. Ed. Ernest W. B. Hess-Lüttich. Vol. 1. Tübingen: Gunter Narr, 1982. 63-74.
- Clément, Catherine. "Mettre à l'heure l'image de la France dans le monde." *Dossier de presse de l'AFAA*. Paris: Association Française d'Action Artistique, 1984: 1.
- Cormann, Enzo. *Credo suivi de Le rôdeur*. Paris: Les éditions de Minuit, 1982.
- Documentation française. *Le projet culturel extérieur de la France*.

- Paris: Documentation française, 1984.
- Fischer-Lichte, Erika. "The Theatrical Code: An Approach to the Problem." *Multimedial Communication*. Ed. Ernest W. B. Hess-Lüttich. Vol. 1. Tübingen: Gunter Narr, 1982. 46-62.
- Godard, Colette. *Le théâtre depuis 1968*. Paris: J.C. Lattès, 1980.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. "Multimedial Communication: Semiotic Problems of its Notation." *Multimedial Communication*. Ed. Ernest W.B. Hess-Lüttich. Vol. 1. Tübingen: Gunter Narr, 1982. 7-27.
- Konowitz, Suzanne. Personal telephone interview. 5 Nov. 1986.
- Leach, Edmund. "Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse." *New Directions in the Study of Language*. Ed. Eric H. Lenneberg. Cambridge, MA: The MIT P, 1964. 23-63.
- Le rodeur [Le rodeur]*. By Enzo Cormann. Dir. Philippe Goyard. With Jean-Paul Wenzel. National College of Education, Evanston, IL. 31 Oct. 1985.
- Lyons, John. *Semantics*. New York: Cambridge UP, 1984.
- Passow, Wilfried. "The Analysis of Theatrical Performance: The State of the Art." Trans. R. Strauss. *Poetics Today* 2.3. 1981: 237-254.
- Pavis, Patrice. Lectures. Institut d'études théâtrales, University of Paris III. Paris. Winter 1986.
- . *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1980.
- . *Voix et images de la scène*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1985.
- Petition. Unpublished document. Oct. 1985. L'Association française d'action artistique, Paris.
- "Quand le froid vient de la scène." *Le bien public* 27 janvier 1985: 25.
- Strand, John. "Cormann's New Realism Paints Powerful Human Tableaux." *Passion: The Magazine of Paris* Jan. 1986: 20.
- Tan, Ed. "Cognitive Processes in Reception." *Multimedial Communication*. Ed. Ernest W. B. Hess-Lüttich. Vol. 1. Tübingen: Gunter Narr, 1982. 156-203.
- Ubersfeld, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Éditions Sociales, 1981.
- . "Sur le signe théâtral et son référent." *Travail théâtral* avril-juin 1978: 120-123.

LA PUERTORRIQUENIDAD SEGUN LAS CRONICAS DE EDGARDO RODRIGUEZ JULIA¹

Francisco Cabanillas

Es claro que las tres crónicas contenidas en *Una noche con Iris Chacón* constituyen una "puesta en escena" del concepto de la puertorriqueñidad.² Lo que hay que determinar es, pues, de qué estrategias se vale el cronista para llegar a esa puertorriqueñidad; con qué paradigma ontológico dialogan las tres crónicas como texto y de qué manera se lleva a cabo ese diálogo; finalmente, qué concepto de la identidad proponen, en conjunto, esos tres testimonios.

Para determinar la primera interrogante, es necesario un breve esquema del texto en cuestión. Las crónicas constituyen testimonios de tres "circunstancias especiales" en la vida religiosa, política y sexual del Puerto Rico de la década de los ochenta. La visita del Papa en 1984, las vistas del Cerro Maravilla³ y el show de Iris Chacón, ambos en 1983, constituyen los tres eventos testimoniados por las crónicas.

La función de las crónicas consiste en testimoniar la historicidad de los eventos mencionados, como también la reacción del puertorriqueño ante ellos. Más que nada, sin embargo, las crónicas testimonian la lectura que el cronista traza sobre esos eventos; aquí radica su dimensión crítica. La primera estrategia del cronista está relacionada con el manejo crítico de su subjetividad: las crónicas de Rodríguez Juliá no intentan ser testimonios imparciales, como tampoco intentan convertirse en lecturas conspicuamente impresionistas. Su *modus operandi* está determinado por lo que, a falta de un mejor término, denomino como una aversión al exceso -tanto de "objetividad" como de subjetividad.⁴

El aporte testimonial de las crónicas se circunscribe al espacio y al tiempo del evento testimoniado, mientras que la lectura del cronista no; ésta insta una racionalidad en la cual se pone de manifiesto las capacidades dialógicas de las crónicas, cuyo dialogismo dramatiza el registro intelectual del cronista sin que esa subjetividad atente contra la historicidad de los eventos testimoniados.⁵ Esa subjetividad no constituye, pues, una racionalidad privativa del cronista -subjetividad nunca alcanza a significar solipsismo- sino que instituye, todo lo contrario, un modelo intersubjetivo basado en una lectura suplementadora del significado de los eventos.⁶

Una vez señalada la función de la subjetividad como parte del testimonio de la crónica, pasemos a la segunda y más interesante estrategia del cronista. Esta está directamente relacionada con la

anterior en tanto que, mediante esa subjetividad, se incorporan mecanismos narrativos en el lenguaje de las crónicas: el elemento subjetivo no sólo implica una apropiación de la significación de cada evento sino, además, una discursividad. El discurso de las crónicas revela que quien testimonia se vale del discurso literario -narrativo- para llevar a cabo su testimonio; las crónicas revelan, a su vez, que ese testimonio no intenta transformarse en "literatura", si bien goza de un nivel de literaturización. De este modo, las crónicas manifiestan un deseo de proximidad con el discurso de la ficción, mediante la utilización consciente y moderada de lenguajes y mecanismos de la "literatura". No hay, sin embargo, competencia entre la crónica y la "literatura"; hay una compatibilidad balanceada.

Esta compatibilidad balanceada entre la función de la crónica como testimonio de una "realidad", y su incorporación de elementos literarios para dinamizar el proceso de testimoniar y dialogar críticamente con esa realidad, evidencia de qué manera dentro de la estética de la crónica lo literario no se opone diametralmente al testimonio de lo "real". A partir de esta relación constructiva, y constructora, entre ese discurso abierto a los mecanismos de la ficción y el discurso propiamente testimonial, añado que, como parte de ese trámite interdiscursivo, el discurso de la crónica toma de la "emblemática" barroca la funcionalidad de la teatralidad, de la cual se vale para "enmarcar" sus conceptos de la puertorriqueñidad.⁷ De ahí que la crónica testimonee "circunstancias".

Testimoniar una "circunstancia" implica la presencia de un "montaje" previo o concomitante al testimonio, a la vez que exige un trámite con el discurso de esa circunstancia. La circunstancia es siempre una puesta en escena, una teatralidad, un escenario, un lenguaje; para la crónica, es su referente directo y específico. Es sobre la materialidad específica de la circunstancia, sobre ese montaje mínimo, que la crónica va a proyectar sus lecturas de la puertorriqueñidad, con lo cual limita su alcance ontológico al escenario de cada circunstancia, no a una supuesta esencia atemporal que resume la identidad.

El cronista, por tanto, se vale del montaje de la circunstancia para abstraer su lectura de la puertorriqueñidad, del mismo modo que si esa circunstancia fuera un cuadro o un texto. Esto no quiere decir, por otro lado, que las crónicas postulen una puertorriqueñidad "caricaturesca", ni que haya una intención anacrónicamente posestructuralista de negar el referente extratextual; lo único que quiere decir es que las crónicas someten el concepto de lo nacional a la teatralización mínima de la circunstancia -como soporte de esa identidad- y que esta estrategia, junto con la incorporación de mecanismos literarios, sustantivizan la subjetividad del cronista.

Pasemos, pues, a determinar el paradigma ontológico con el cual dialogan las tres crónicas como texto, para luego especificar de qué manera se lleva a cabo ese diálogo. Para identificar el mismo, propongo que se repare en las preguntas a continuación: ¿qué tipo de lógica determina el arreglo cronológico de las crónicas, el cual progresa en un sentido inverso desde el evento más reciente -la visita del Papa (12 de octubre de 1984)- a los más lejanos en el tiempo -el Cerro Maravilla (octubre-noviembre de 1983) y el show de Iris Chacón (noviembre de 1983)? ¿Propone esta inversión cronológica un "viaje" a las raíces, un regreso o una involución a los orígenes de la identidad según los cuales la identidad religiosa y la política vendrían a ser estadios posteriores a la sexual, que sería donde verdaderamente radica el "ser" de la identidad? Si esto fuera así, ¿cómo reconcilian las crónicas su autoconciencia literaria -elementos narrativos y empleo de la teatralidad como sostén de la puertorriqueñidad- con este aparente intento de sugerir una esencia de la identidad?

La inversión cronológica de las crónicas supone la presencia de una lógica simbólica, no ya testimonial u objetiva, en función de la cual se intenta sugerir una causalidad que el mero acontecer cronológico no puede destacar -después de todo, se trata de eventos que no están directamente relacionados entre sí: ¿qué relación existe entre un espectáculo de cabaret, el crimen de unos jóvenes vistos como terroristas y una visita papal? Esta lógica simbólica sugiere, por tanto, un nivel de relacionabilidad entre estos tres eventos.⁸

La inversión cronológica antes mencionada, que por supuesto tiene que ser de capital importancia -toda búsqueda de identidad en un sentido metafísico va en dirección opuesta al devenir histórico, de ahí su potencial reaccionario-, a esa regresión temporal se suma una sucesión del espacio que también sugiere un movimiento hacia las "raíces"; la misma conlleva hacia el espacio de la intimidad, metáfora del uterino. Del espacio completamente abierto y con luz - la visita del Papa se lleva a cabo en el lugar más abierto de todos: el estacionamiento del centro comercial de Plaza las Américas- se termina, después de pasar por el televisado de las vistas del Cerro Maravilla, en otro cerrado y oscuro -el show de Iris Chacón se lleva a cabo en la sala de un hotel, según las exigencias del espacio de un cabaret. De este modo, la sucesión de espacios junto con la regresión cronológica metaforizan, mediante esa lógica simbólica, una temática de la identidad que en términos generales llamaré freudiana: del espacio abierto y con luz de la fe -donde se dramatizan superficialmente las energías de la identidad- terminamos en el cerrado y oscuro del deseo, que es donde reside la "verdadera" vorágine de la identidad.

Como texto, puede entonces decirse que las tres crónicas en cuestión se remiten a un paradigma freudiano, en el sentido de sugerir lo sexual como base o fondo de la identidad. Esto no quiere decir, por supuesto, que las crónicas endorsen tal postura acríticamente; de hecho, el diálogo entre las crónicas y el paradigma freudiano es fundamentalmente paródico. Veamos brevemente cómo se articula la referencia al paradigma freudiano y después, cómo abordan las crónicas el problema en cuestión.

Como he adelantado, el diálogo que entablan las crónicas con este modelo freudiano es paródico; como tal, es imprescindible evidenciar el doble proceso paródico de instalar e ironizar el modelo.⁸ Para captar la ironía de las crónicas -anteriormente propuse cómo, a través de la confluencia espacio-temporal, se instala el modelo- es necesario volver a considerar otras propiedades del espacio. ¿Qué singulariza el espacio de la crónica del deseo, además de su calidad de ser uno cerrado y oscuro? ¿Cómo se diferencia la teatralidad de esa circunstancia de la teatralidad de las demás circunstancias testimoniadas? La singularidad de la crónica del deseo consiste en ser el testimonio de un "show"; es decir, es la única crónica que testimonia una circunstancia abierta y premeditadamente teatral.

De este modo, las crónicas someten el paradigma freudiano a una ironía ontológica. La relación que el psicoanálisis traza entre la identidad y las inasibles profundidades de la realidad sexual es cuestionada, indirectamente, por la naturaleza abiertamente teatral de la crónica que testimonia el tema sexual. La ironía consiste en llevar la teoría psicoanalítica al mismo nivel -al mismo espacio- de la representación teatral del show de Iris Chacón, de modo que la teatralidad del espectáculo, por contigüidad, revista la propuesta psicoanalítica de una artificiosidad análoga. No hay, en última instancia, un rechazo categórico del modelo parodiado, sin embargo; lo que la ironía supone es una nivelación ontológica que cuestione la prepotencia de los discursos metafísicos, dentro de los cuales el freudianismo es uno de ellos.⁹

De ahí que el arreglo cronológico de las crónicas sea tan importante: esa inversión de la pauta para una lectura paródica que se aplique a todo el texto y que además, provea un primer acercamiento a la noción, como hemos visto, parodia los modelos metafísicos que, como el psicoanálisis, fundan el surgimiento de la "heterogeneidad" -es decir, de la identidad- en una causa originaria. De ahí que la crónica "el show de Iris Chacón" titule metonímicamente el texto: de lo que se trata, como en todo barroco, es de señalar esa teatralidad, ese simulacro y esa artificiosidad de la vida y particularmente, en este caso, de la identidad.¹⁰

Retornemos entonces a la primera crónica, esa que testimonia la visita del Papa el 12 de octubre de 1983 -¿qué relación se establece entre la religiosidad y la puertorriqueñidad? A raíz de lo expuesto anteriormente, hay que convenir en que esta crónica también participa en el orden de lo paródico que anuncia y tematiza el título del texto. En efecto, el testimonio de la crónica es claro: la visita del Papa deviene carnaval y, como en todo proceso de carnavalesación, las categorías y las jerarquías se confunden; esa confusión es lo que testimonia la crónica, esos puntos de confluencia en que lo religioso, por ejemplo, se confunde con lo político y lo comercial, ya sea al nivel popular como al nivel de la jerarquía que organiza la actividad. Como testimonio de lo religioso, la crónica testimonia una parodia de la religión oficial -la visita del Papa a Puerto Rico constituye una irrisión del protocolo papal.

La crónica insiste en testimoniar esos momentos de enlace entre lo más profano de la fe -toda la parafernalia comercial -y lo más sublime -la ingenuidad de la devoción-, ya que a través de esa confluencia de actitudes opuestas testimonia, además, la textualidad de la religiosidad popular; una cuya heterogeneidad pone en jaque las rigurosidades de la oficialidad pontificia. En el espacio de la religiosidad popular los dogmas religiosos no se cancelan, como exigiría el discurso oficial; la visita del Papa no sólo se convierte en un tributo a la quincalla sino que, más interesante aún, motiva un espacio de congregación en el cual caben tanto el Testigo de Jehová como el evangélico y el católico. De ese modo, la crónica testimonia cómo los opuestos no se cancelan ni se funden sino que se mantienen como diferencias en un espacio de alta heterogeneidad.

Como señalé anteriormente, la crónica se convierte en una parodia de la sacralidad del pontífice y de la homogeneidad de su discurso. Todo el testimonio constituye, si se quiere, una desmitificación, la cual, en otro contexto, supondría una refutación violenta del protocolo papal. Sin embargo, en el espacio de la puertorriqueñidad que testimonia la crónica no hay matices de violentas interpelaciones al dogma; las rupturas y la desmitificación son consecuencias indirectas del juego de diferencias que conforma el espacio de la puertorriqueñidad aquí testimoniado.¹¹

Puede decirse, pues, que la relación más interesante que se plantea entre la religiosidad y la puertorriqueñidad rehuye de una dimensión de trascendencia y de profundidad. Como el despliegue iconográfico que genera la visita del Papa, la relación entre la religiosidad y la puertorriqueñidad se da en el plano de lo visible y de lo variable. Religiosidad sin profundidad, o mejor, religiosidad escéptica ante el concepto de la profundidad, la que aquí se testimonia quiere ser superficie y tejido de diferencias.

La crónica dedicada a los acontecimientos del Cerro Maravilla testimonia, desde el escenario del poder, lo que desde el escenario del deseo y de la religiosidad las crónicas anteriores testimoniaron: la carencia de un nivel de autoridad irrefutable. En esta crónica se parodia el poder del aparato gubernamental, cuya fuerza se desata sobre dos jóvenes independentistas; la ironía del testimonio consiste en contraponer todo el andamiaje del poder, utilizado para justificar su crimen, frente a la parquedad del testimonio de un chofer de taxi, quien desmiente la estratagema oficial con su "humilde verdad". La crónica testimonia, pues, esa inversión de fuerzas, que a su vez implica una inversión de discursos: la fuerza del discurso oficial, con todos sus dispositivos interiores orquestados para fabricar una mentira, cede ante el testimonio en bruto del testigo ocular.

Como señalé anteriormente, las tres crónicas testimonian la carencia de un nivel de autoridad irrefutable -todas desmienten de una u otra manera un modelo oficial-; por tanto, se convierten en testimonios de una desvirtuación. Tanto en el caso de la crónica papal como en el de la política, se desvirtúa la autoridad oficial que, por un lado, sacraliza la presencia del Papa y, por el otro, garantiza la versión gubernamental de un hecho. En un caso, la puertorriqueñidad se manifiesta como una apoteosis carnavalesca -la lógica de la muchedumbre se impone por sobre todo lo demás, incluso el Papa tiene que someterse a ella -después de todo, su presencia en el estacionamiento de "el centro" comercial es en sí misma irrisoria. En el otro, todo el peso de la puertorriqueñidad recae sobre un individuo; la puertorriqueñidad se manifiesta como un acto de reflexión moral ante el cual se requiere un gesto de "humildad": la verdad.

De este modo, las crónicas testimonian dos extremos opuestos, aunque no excluyentes, de una puertorriqueñidad que, como argumenté en relación a la crónica del deseo, desmiente una definición esencialista de la identidad. No obstante, se desprenden dos características constantes en el concepto que las crónicas manejan de la puertorriqueñidad: primero, su relación directa con lo popular y, segundo, su capacidad, dada su marginalidad, para desmentir la oficialidad.

NOTAS

¹En cuanto a la crónica como género, Rodríguez Juliá la emparenta con el cuadro de costumbres decimonónico para, sobre todo, diferenciarla del mismo. He aquí la definición del autor: "Antes que nada, procede distinguir entre la crónica y la envejecida estampa de costumbres: La estampa de costumbre es estática, la crónica es dinámica; se trata de captar un evento singular tal y como éste transcurre a través de una situación de convivencia . . ." (Asela Rodríguez de Laguna, ed. *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* 137).

²El tema de la puertorriqueñidad ocupa el grueso de la obra de Rodríguez Juliá, a la vez que lo inserta de lleno en la tradición de la literatura puertorriqueña: "Lo más importante es insistir en el hecho de la tradición y esa tradición es la de explicar lo que es Puerto Rico. El problema de la identidad aflora a través de las generaciones... la intención fundamental de mi obra es la de reflejar lo que es Puerto Rico, entender lo que es Puerto Rico . . ." (Julio Ortega, *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico* 123-124).

³Se trata del testimonio que recoge los sucesos de las vistas del senado de Puerto Rico sobre los acontecimientos del Cerro Maravilla, televisadas por primera vez en marzo de 1983 a raíz de un crimen perpetuado diez años atrás por el gobierno y la policía de Puerto Rico contra dos jóvenes puertorriqueños, supuestamente terroristas.

⁴Rodríguez Juliá define su función de cronista de la siguiente manera: "Es una manera de ir a la calle, de dar testimonio directo, evitando la formalidad del ensayo, incluyendo algo de lo narrativo y, sobre todo, dando una visión muy personal, muy testimonial, de los hechos, de los sucesos, de los acontecimientos; de aquello que, por decirlo así, captura la imaginación del pueblo, la imaginación popular (*Reapropiaciones* 125).

⁵En medio del discurso puramente descriptivo -por ejemplo, "Frente a mí los más devotos, los que permanecen pillados contra la valla desde anoche . . ." (*Una noche* 29)- es frecuente que el cronista abandone el espacio de la crónica para fundamentar sus lecturas: ". . . ciego en connotaciones y denotaciones, el latín era el significante total, una especie de callejón sin salida para el significado. La textura del significante, desnudo de todo significado, se convertía en una puerta entreabierta a los misterios" (*Una noche* 40).

⁶La lectura del cronista es suplementadora en tanto que el principio de la suplementación, según la gramatología derrideana, consiste en "un proceso por medio del cual se abre lo establecido a lo que ha sido excluido" (George Yudice, "Puede hablarse de postmodernidad en América Latina" 125). Lo que intenta la lectura

del cronista, por tanto, es abrir el proceso de la puertorriqueñidad a nuevas perspectivas no propuestas anteriormente.

⁷Rodríguez Juliá ha realizado un excelente estudio del manejo de la emblemática barroca y rococó en la pintura de José Campeche en el libro *José Campeche o los diablejos de la melancolla*.

⁸Al hablar de "lógica simbólica" parafraseo, de un modo un tanto laxo, el concepto del orden simbólico lacaniano para aludir a la relación que, a partir de lo simbólico como coextensivo al lenguaje, implícita o explícitamente crea mediante el uso del discurso escrito una causalidad propia de la narración, no de la realidad, cuya materialización se pone de manifiesto a través de la relación texto-lectura, no como verdad última sino como ilusión de significado (Jean-Baptiste Fages, *Para comprender a Lacan* 13-72).

⁹Sobre este proceso, Linda Hutcheon señala que "... through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference" (*The Politics of Postmodernism* 93).

¹⁰Sobre la prepotencia del freudianismo, Deleuze y Guattari opinan que: "El psicoanálisis no puede a este respecto cambiar de método: sobre una concepción dictatorial del inconsciente funda su propio poder dictatorial..." (*Rizoma* 43).

¹¹Aunque en relación a su novela *La noche oscura del niño Avilés*, Julio Ortega traza esta relación entre el barroquismo de Rodríguez Juliá y el concepto de la teatralidad: "La identidad histórica, al final, es un espejo convexo que en lugar de un rostro entrega varios, tramados en una agonía y una fiesta, en el drama de unos orígenes..." (*Reapropiaciones* 65).

¹²En cuanto a la ausencia de violencia, Antonio Benítez Rojo estima que "... los textos caribeños son fugitivos por naturaleza, constituyendo un catálogo marginal que involucra un deseo de no violencia" (*La isla que se repite* xxxiii).

OBRAS CITADAS

- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. Trad. C. Castillas y V. Navarro. Valencia: Pre-Textos, 1977.
- Fages, Jean-Baptiste. *Para comprender a Lacan*. Trad. Matilde Horne. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.

- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *Campeche o los diablejos de la melancolía*. San Juan: Instituto de cultura puertorriqueña, 1986.
- . *La oscura noche de Niño Avilés*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.
- . *Una noche con Iris Chacón*. Carolina: Editorial Antillana, 1986.
- Ortega, Julio. *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Yudice, George. "Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?" *Revista de crítica literaria latino-americana* 15.29 (1989): 105-128.

**LE DEVOIR DE VIOLENCE:
VIOLENCE TO LANGUAGE BECOMES THE NOVEL**

William Hemminger

Le devoir de violence ends with these strangely evocative words: "A cette heure où le regard au Nakem vole autour des souvenirs la brousse comme la côte était fertile et brulante de pitié. Dans l'air, l'eau et le feu, aussi, la terre des hommes fit n'y avoir qu'un jeu" (208). People and their lives are played out like a game, and the greater, fecund forces of earth and air, anthropomorphosed, register pity.

Earlier, the author notes that "l'âme veut rêver l'écho sans passé du bonheur" (207). The novel has already amply demonstrated that there is no simple and happy past to recuperate in people's efforts to define cultural and personal identity. In fact, what honest retrospection uncovers is a holocaust of memories.

But Ouologuem takes it upon himself to disgorge those memories, and this (re)action becomes the substance of *Le devoir de violence*. In this way, Ouologuem's work satisfies the criteria of the epic, as Bakhtin has indicated: "In ancient literature it is memory, and not knowledge, that serves as the source and power for the creative impulse" (15). *Le devoir de violence* is, at the same time, a chronicle of the lives of people, in a (more or less) recognizable world. Further, Ouologuem includes "a multiplicity of social voices" (Bakhtin 262), in his work, a work whose language, fed by anger, becomes an agency of violence in the novel.

The first section of the work (re) creates the epic past of the nation of Nakem, where the narrator relates a highly edited and tendentious history. The narrator tells us that "la véritable histoire des Nègres commence . . . avec les Saïfs, en l'an 1202 de notre ère" (9) and then goes on to give an account of the "splendeur de cet empire." Almost 700 years of history are compressed into 22 pages, and the "splendor" consists of bloody accounts of the successful racist policies of the Saïfs in their cruel maintenance of repressive power.

Yet, in a perverse way, the narrator establishes an "absolute past of national beginnings and peak times" (Bakhtin 15). The "greatness of Nakem" has a definite beginning, and *Le devoir de violence* focuses on moments of success and rallying points of cultural consciousness. Thus, the rule of Saïf Moché Gabbai is treated in passing (his rule was

"maudit"), and long segments of the text are devoted to "good" or "strong" leaders (especially the last Saïf). This is the stuff of epics, according to Bakhtin. Requirements for the standard flow of chronology are suspended in favor of the written (or spoken) chronicle of greatness, in other words, of the valorized past.

In some ways, it appears that a griot, a traditional praise-singer, is narrating. There are, to be sure, qualities of orature in the work. The chronicle is regularly punctuated by interjections and oaths, as if the text were being spoken as the narrator comments--sarcastically, most often--on the tale. There is an urgency to the language of the text as well, as if the narrator were currently inspired to make large and sweeping statements about Nakem and its leaders and to illustrate these statements in either hyperbole or litotes. A description of Saïf Isaac el Héït relates that "il avait l'aspect de l'éclair et sa lévite était blanche; son règne fut aussi juste que glorieux" (13). The words "Dieu ait son âme" are appended to the laudatory "history" of the bellicose leader.

Of course, this is no ordinary narrator: interstitial remarks are made in Arabic, French, Wolof, even English; and the narration is informed by local and European sources of information both standard and spurious. The narrator (mis? quotes written historical accounts of the region and oral historians (see p. 14), later introduces letters (written by colonial authorities), and recounts purported verbatim exchanges between Saïf and Bishop Henry. The narrator thus benefits from various and compendious informative sources.

Bakhtin's prescriptions still apply: "Epic language is not separable from its subject, for an absolute fusion of subject matter and spatial-temporal aspects with valorized ones is characteristic of semantics in the epic" (17). As described above, the excesses of the language of this narrative are in keeping with the charged quality of the language of the epic.

Le devoir de violence is not, of course, an epic: Duologuem does his best to undercut any sense of authority in the text (even, I will argue, his own), and the development of certain characters--anti-heroes, like Saïf and Raymond Kassoumi--belies the located historical "distance" of the work. In fact, it is in the tenuous transition from epic language to novelistic discourse that *Le devoir de violence* displays a most interesting metamorphosis.

Bakhtin notes that "epic discourse is a discourse handed down by tradition" (16), and I have pointed out some of the ways Ouologuem (re)asserts traditional accounts of history and social mores. Yet Ouologuem regularly tampers with the language he chooses to present: ironic asides interrupt the narration, historical accounts are compressed to inflated (and hollow) footnotes, undeveloped

characters are brought up only in order that they be erased later on. In short, the author quite consciously subverts the very language of his narration. One African critic notes that "cette technique . . . fait violence . . . à la notion acquise du rôle social et politique de la tradition d'une part, et d'autre part à la notion de propriété littéraire" (Songolo 25). What's of interest here is this subversion of the language of the epic.

Bakhtin begins his essay "Discourse in the Novel" with the observation that "the novel can be defined as a diversity of social speech types and a diversity of individual voices, artistically organized" (263). These voices must exist in the complex matrix of political and social events at the time of their utterance, a condition Bakhtin refers to as "heteroglossia." Thus heteroglossia implies the separation of meaning from utterance and locates the "meaning" of the novel outside the *déroulement* of plot. He notes further that "form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon" (259). The novel--form and substance--becomes the reverberations of its language.

Ouologuem incorporates a wide variety of voices in his work, including the exhortatory intrusions of the author. Saïf speaks and intrigues, the colonial leaders chat insouciantly over dinner parties, a zombie recounts his drug-addicted days, Raymond reveals secrets of his grim personal life. It is the authorial voice that drops remarks like "une larme pour la négraille" and "un sanglot pour lui"--a self-conscious commentary on the language of the text. From the beginning the narrator addresses the Nakem people with a pejoration--"la négraille . . . hommes de rien"--and such disdain extends to others as well, in particular the colonial leader Chevalier and the charlatan-ethnologist Shrobénus. Like a train out of control on a tortuous mountain track, the text flashes from accounts of pre-empire Africa to bloody tales of Arab and European conquest to descriptions of desert fighting in World War I. One critic notes the multiplicitous layers of the text: "Le discours polyvalent de *Le devoir de violence* mène dans des directions multiples et inattendues" (Songolo 32). A chorus of voices informs the reader of *Le devoir de violence*.

According to Bakhtin it is this sort of centrifugal motion that characterizes the novel, which, by its nature, challenges and de-centers normative language and normative thinking. In his critique of the nature of social and personal life in the present time of the novel, Ouologuem is careful to debunk myths of the origin of that society, myths generated by various ethnic and nationalizing traditions. Ouologuem points out the complicity of the "notables" with the changing forces of leadership the highlights the savage butchery of the

"négraille" at the hands of their leaders; he details Saïf's clever manipulation of the colonial "bosses" (Saïf appeals to their smugness and vanity); he depicts the hustling off of slaves not to European or American destinations but to the Arab world. In short, he challenges any belief in the amelioration of history and most theories of the development of the African state, inculcating Africans as well as Europeans and Arabs. The novel delights in revealing the dissembling masks of scholarship and historical positivism.

For Ouologuem, history itself is suspect. Tradition (and history texts) tells of the north African theatre of the Great War; traditional accounts remind the people of Nakem of their participation in the "greater" success of the Allies in their collective vanquishing of the German enemy. Ouologuem offers a series of counter-examples, in particular this account of Colonel Zimmermann:

[II] réussit à percer les lignes françaises du sud Naken et s'en échappa avec les débris de son armée catapultée en Guinée espagnole . . . [D]ans cette guerre impitoyable l'adversaire armé était souvent moins dangereux que la forêt, les fièvres, le climat, et l'isolement: *autant de points dont le développement ne présenterait rien de fameux.* (139) [my italics]

Certainly there is little glory in succumbing to malaria or cholera, while death on the battlefield (in this ironic case, a battlefield outside the European "arena" of the war, hence external and removed) is accorded honor. History chooses to recount--and remember--what is deemed interesting and what is considered honorable.

In diatribe Ouologuem also violates etiquette and, often, good taste. This is, of course, quite conscious on his part. He insults the indigenous people:

Le Nègre, n'ayant pas d'âme mais seulement des bras--contrairement à Dieu--dans une infernale jubilation du sacerdoce et du négoce, de l'intime et de la publicité, abattu, débité, stocké, marchandé, disputé, adjudgé, vendu, fouetté, attaché et livré, fut jeté aux quatre vents. (17)

Later, these people are labelled "négrillons, moricauds et autres singes" (81): the author has a well-developed vocabulary of invectives.

He extends his mockery to organized religions and is careful to travesty both Christianity and Islam, whose hieratic language formulations ("Maschallah! Oua bismillah!", "Pardonnez-nous, Seigneur", et al.) become, in Ouologuem's hands, imprecation. He makes particular fun of Bishop Henry, an itinerant priest, "pauvrement beau comme le désespoir d'une âme chrétienne" (140), though the novel ends with the meeting of the crazed Bishop and the crafty Saïf, two surviving potencies in the "new" world.

Ouologuem reserves the most searing calumny for those foreigners who purport to understand the "culture" of Nakem. When the self-appointed Africanist and anthropologist Shrobénus arrives in Nakem, Saïf takes him in hand and fabricates a remarkable "history" of his nation,

... qui faisait le bonheur de Shrobénus, écrevisse humaine frappée de la manie tâtonnante de vouloir ressusciter, sous couleur d'autonomie culturelle, un univers africain qui ne correspondait à plus rien de vivant; habillé avec une élégance tapageuse de colon en fête, riant souvent, il voulait trouver un sens métaphysique à tout, jusques à la forme de l'arbre à palabres ou devaient les notables. (102)

The author makes certain that there could be no metaphysical explanation for the perverse and gratuitous cruelty in Nakem. The fruit of rational inquiry and studied observation (western, "other" categories) is thus fraudulent, as is any conclusion based on such analysis.

Worse still, la littérature shrobénusologique salivant, en un ruse mélangé de mercantilisme et d'idéologie, la splendeur de la civilisation nègre, depuis les guerres mondiales où le tirailleur noir avait éclaté de violence au service de la France, il [Shrobénus] s'était créé une religion du nègre-bon-enfant, négrophilie philistine, sans obligation ni sanction. (189)

Looking for meaning, the anthropologist imposes it where he discovers none; his writings inspire an interest in an Africa that does not exist.

In *Le devoir de violence* sex is regularly equated with violence, often with death; the language of the novel ascribes power to the penis and reduces women to suppliant chatel. Tambira, mother of Kassoumi, is raped by the marabout-magician Dougouli, then murdered and dumped into a latrine. Having witnessed her fiancé masturbate, Awa is grabbed by the throat, garotted, and stabbed. In other places in the work, the male sexual organ becomes a weapon, an instrument of violence. When Raymond makes love to his French wife Suzanne, "il se vide de sa haine de la femme . . . [E]lle revient vers le haut des cuisses, se cabre et presse contre le *gourdin* [my italics] sa vulve" (192). Earlier, in the love-making between Kassoumi and Tambira, the author reports that he "poussa un grognement, laissant son *arme* aller plus vite, plus loin, plus fort entre les cuisses de la femme. *Le vnin* jaillit" (56) [my italics]. In the heterosexual pairings the women die--figuratively, the victim of the *armes* and the *vnin*, and literally, like Awa and Tambira.

Oddly enough, it is not so much any particular character but the author himself who, in *Le devoir de violence* becomes the primary ideologue of the novel. For Bakhtin, *ideologue* lacks the political baggage of its English-language counterpart: an ideologue is a speaker whose language at any moment in its utterance displays the value-system of that speaker. The constant voice throughout *Le devoir de violence* is that of the narrator, who edits traditional accounts, who plunders personal letters, who reworks standard historical and sociological accounts, who freely comments on his own presentation of material. This ideologue is the consummate post-structuralist, ever suspicious of underlying and tacit assumptions about value, primacy, quality. In his text he wreaks verbal havoc upon commonly-accepted "facts" and commonly-held "faith" in the accuracy of historical accounts.

The narrator also plunders others' texts in search of verbal weapons for use in his own work. The stories of Ouologuem's plagiarism are well-documented, and his "indebtedness" to Graham Greene, Schwarz-Bart, and others has been chronicled (see Songolo 24). Bakhtin might well come to Ouologuem's defense here, for, according to the theorist, language learning is, after all, a process of accretion and assimilation: we become what we have been taught, and perhaps those of us who excel are precisely those whose ability to appropriate others' speech is most profound (and most pernicious?). According to Bakhtin: "One's own discourse is gradually and slowly wrought out of others' words that have been acknowledged . . . and the boundaries between the two are at first scarcely perceptible" (345) (I suppose you could fault Ouologuem for not "acknowledging" his sources!). Literal *creation* of language does not exist, could not exist

where language is a living but protean thing. In fact, as Bakhtin points out, our own language always bears the stamp of others' speech: our social development as humans is intimately connected without linguistic development. In any case, the plagiarism in *Le devoir de violence* represents yet another instance of violence--in this case, to the conventions of literary production.

At the end of Part II of the novel and the recital of the coming-to-power of Saïf, the narrator himself wonders if this period in the history of Nakem represents the "crépuscule des dieux" (44). He proposes a response: "Il s'agissait de la convulsion d'une civilisation . . . Avant une nouvelle naissance?" To be sure, there is a new birth--Raymond Kassoumi returns to his homeland after years and lives spent in France and will accede to political power in Nakem. Yet, Raymond is a product of the "convulsion" that produced Saïf and all the others, and Saïf is still active (and thus potentially subversive) as the novel concludes.

As usual, Ouologuem provides both question and answer. He will allow no other response to the world he has created in Nakem. This he insures with a surfeit of descriptions of heinous acts: there is nothing desirable or hopeful in Nakem. The author insures that all forces active upon the human community are--and have been--insidious and false and that violence describes and motivates human actions.

Perhaps it is here, though, that Ouologuem's work fails. Miller notes that "Ouologuem's response to false images of cultural identity is to undermine the notion of identity itself, to construct a universe in which all bonds of unity are bonds of enslavement" (21). Raymond, to choose the most "hopeful" character in the book, is bound by ties of blood (son of a slave), by historical ties (a member of the "négraille"), by political ties to the current- nefarious leadership in Nakem (Saïf). Outside of his home-country, Raymond is bound by poverty (as a student in France), by prostitution (in his affair with the French man), and by war (though an African, he is a French citizen and thus conscripted to fight for the colonial power in World War II). Ouologuem describes "la ruine de [la] maison [de Raymond] . . . par l'occupant: Saïf, l'autre, le mauvais Blanc, boche" (187). Language usage here is most telling: Raymond is "occupied" by these "other" forces much as nations are "occupied" by (momentarily) stronger military forces. In all of this, Raymond exists only as a function of the greater political forces that surround and engulf him.

Raymond does register anxiety and sorrow. He is not like the "morts-vivants" of earlier chapters, lost and impotent. Nonetheless, at the very end of part four of the novel (bitterly sub-titled "L'aurore"), Ouologuem states that "Saïf, pleuré trois millions de fois, renaît sans cesse à l'Histoire" (201). It is doubtful that there can be hope for change, even under enlightened and sensitized leadership of Raymond. We must remember that it is the author that discounts the possibility of improvement; the narrative precludes any breach in the cycle of violence and dissembling. For Lang, "Ouologuem . . . demonstrates that all connection is inescapably implicated in the play of opposition and that opposition itself is the curse of consciousness" (400). Songolo adds that "en effet, l'ultime marionnettiste, en dernière analyse, c'est celui qui a créé . . . Saïf [et] le récit de l'histoire du Nakem, qui se confond avec celle . . . du roman" (28). In this case, the author is enslaved by his narrative, limited by the language he presents to his readers.

Bakhtin reminds us that, "[a]s a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language . . . lies on the borderline between oneself and the other" (293). In consciously creating the chimera of himself in his text, Ouologuem allows no free play for language. The text of *Le devoir de violence* thus becomes a conjuring-up of the other. In the novel, all opportunity for growth and change is thwarted; for the individual, only violence is provided as response to the accumulated atrocities of history.

It is probably not coincidental that *Le devoir de violence* was first published in 1968, a year when response to various forms of national and institutional violence resounded in university campuses and public places around the world. As "force de frappe," *Le devoir de violence* serves at least to indicate that a depiction of the invidious forces that have created the "modern" world must itself become an agent of violence. Further, the novel, in its unfriendly relationship with forces of complacency and self-satisfaction, becomes the organ of heterodoxy. What begins as the valorized language of the epic becomes, in a modern context, the subversive language of the novel, which is "always connected with a disintegration of stable verbal-ideological systems . . . and with an intentionalization of speech diversity . . . counterpoised to the previously reigning stable systems" (Bakhtin 370). In this case the price Ouologuem pays for his vision is the de-centering of his position as author. As in Yeats' gyre, the bottom falls out, and the text is left to spin, in ever-widening circles, away from anchor or authority.

WORKS CITED

- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Lang, George. "Text, Identity, and Difference: Yambo Ouloguem's *Le devoir de violence* and Ayi Kwei Armah's *Two Thousand Seasons*." *Comparative Literature Studies* 24 (1987): 387-402.
- Miller, Christopher. *Theories of Africans*. Chicago: U of Chicago P, 1990.
- Ouloguem, Yambo. *Le devoir de violence*. Paris: Editions du Seuil, 1968.
- Songolo, Aliko. "Fiction et subversion: *Le devoir de violence*." *Présence Africaine* 120 (1981): 17-34.

ROSARIO FERRÉ: NUEVA VOZ EN EL CUENTO PUERTORRIQUENO

Gustavo C. Puleo

Quizás el hecho más sobresaliente de las tres últimas décadas dentro del campo de las letras puertorriqueñas es la participación femenina en el género narrativo. Cuentos escritos por autoras boricuas han creado un impacto explosivo en la literatura contemporánea puertorriqueña por introducir una visión fresca junto con una voz nueva a un género antiguo. Como en toda sociedad patriarcal, la imagen del autor puertorriqueño, particularmente del cuentista y novelista, es masculina; sin embargo, esa imagen pierde validez con escritoras puertorriqueñas como Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, quienes están abriendo caminos nuevos en la producción literaria puertorriqueña. En el pasado, la poesía era el único género que permitía posibilidades para publicación para mujeres. Estas poetas, en su mayoría, trataban temas convencionales de la naturaleza que conformaron con los gustos y cánones de la época; aunque se destaca una, Julia de Burgos (1916-1953) que combinó lo personal y lo social en su obra poética. Sus versos reflejan sentimientos íntimos en su búsqueda tormentosa de alcanzar una poesía auténtica. Esta poeta y activista luchaba contra las convenciones sociales de su tiempo y defendía las posiciones controvertibles, como la independencia de Puerto Rico y los derechos de los mujeres y de los africanos-americanos."

Sin embargo, el aumento en la influencia de la mujer en la literatura puertorriqueña se debe a condiciones históricas, económicas y sociales. Las mujeres, después de la invasión norteamericana en 1898, fueron obligadas a cambiar sus costumbres para integrarse a ciertas instituciones de la industria y del sistema político que fueron establecidas por los Estados Unidos en su nueva colonia. Esto les sucedió también a los hombres, pero las mujeres experimentaron estos cambios en forma más marcada. El mundo tradicional y rural decaía, surgiendo la industria manufacturera, donde las mujeres participaron activamente, tomando conciencia de su papel como mujeres y trabajadoras. Organizaron asociaciones femeninas con sindicatos, y aún algunas fueron dirigentes del militante movimiento sindical. Luisa Capetillo (1880-1922), por ejemplo, era activista sindical, escritora y editora de una revista para la mujer donde propugnaba la liberación femenina.

Las mujeres de la clase dominante de los terratenientes también fueron afectadas por estos cambios, y pasaron a formar parte de la nascente clase media urbana por la transformación general de la economía. Muchas de estas mujeres se aprovecharon de las nuevas oportunidades para obtener un título universitario y al mismo tiempo participaron en el movimiento sufragista que igualó las luchas feministas a las de la clase obrera. Sin embargo, después de conseguir el voto en la década de los treinta, el movimiento feminista empezó a decaer por faltar una meta tangible.

En los años 50, Puerto Rico experimentaba una vertiginosa industrialización bajo la "Operación Manos a la Obra", un programa diseñado para atraer industrias livianas de manufactura a la colonia, lo cual atrajo un gran número de mujeres trabajadoras. Durante esta misma década, empezaron las migraciones masivas del campo puertorriqueño hacia las ciudades i.e. San Juan y Ponce, debido al cambio de la economía boricua de una rural a una más "moderna". Por consiguiente, cuando no había más trabajo en la capital, los desocupados tuvieron que volar a Nueva York para buscar un medio para ganarse la vida. En los años veinte, solamente 1,000 puertorriqueños vivían en Nueva York; más tarde en los setenta, más de un millón de borinqueños se establecieron en la ciudad más grande de los Estados Unidos. Sin embargo, con las fracasadas esperanzas de un desarrollo económico a largo plazo en la isla, junto con el aumento del desempleo en los años sesenta, muchas mujeres cuestionaron las contradicciones de su papel subordinado en la sociedad puertorriqueña y la norteamericana. Aunque estas mujeres gozaban de las oportunidades de estudiar en la universidad, la formación verdadera de una mujer es análoga a la de un marginado y subordinado porque ser del género masculino es uno de los requisitos casi indispensables para lograr éxito en las sociedades tradicionales. Debido a ello, las mujeres, cuando tienen la oportunidad de observarla, pueden escribir con una visión muy perceptiva de las sociedades coloniales, donde es casi universal la subordinación, el machismo y el sentimiento de la inferioridad.

Los cuentos de las escritoras contemporáneas boricuas pintan objetivamente, y a veces brutalmente, la sociedad actual de Puerto Rico. Sus obras contrastan con las viejas imágenes de las mujeres creadas por los autores durante la segunda producción narrativa de los años cuarenta y cincuenta. En esa época, muchos escritores respondieron al impacto de la creciente industrialización que amenazaba los valores y los papeles tradicionales de las mujeres. Las obras de ellos reflejaron el conflicto entre los valores de una sociedad capitalista urbana y la moribunda sociedad agraria. Las mujeres que no se conformaron a los valores tradicionales "nacionales" se

convirtieron en símbolos de la intervención extranjera, y de la descomposición moral y social de la sociedad boricua. Ejemplo de esto se puede encontrar en las obras de René Marqués, que reflejan estas ideas misóginas. Edna Acosta-Belén documenta esta actitud negativa: "Marqués atribuye a la americanización, la destrucción de lo que él define como la 'estructura social y cultural establecida'. . ." (140).

Además de las razones socioeconómicas y la toma de conciencia feminista, la participación femenina en la narrativa se debe también a diversos factores literarios comunes a toda América Latina--el enorme crecimiento y evolución de la narrativa en los años sesenta. Se refiere a esta tendencia literaria como el "boom", un fenómeno estrictamente masculino porque solamente escritores, como Gabriel García Márquez, ganaron fama a nivel internacional debido a la publicación y a la diseminación de sus obras en el mundo entero. Hasta los años setenta, la literatura latinoamericana pertenecía al reino de los hombres. Fueron ellos mismos los que interpretaron y representaron a la mujer en las obras literarias. Hoy en día, pocas escritoras latinas, la más famosa Isabel Allende, han podido alcanzar el mismo nivel de fama como los autores del "boom."

La poesía fue la forma literaria predominante en Puerto Rico en los sesenta, pero en los años setenta se fundaron dos nuevas revistas literarias, las cuales fomentaban la prosa: *Zona carga y descarga* y *Penélope o el otro mundo*. La reconocida revista *Sin nombre*, también, dedicó un número a la cuentística en 1985. Es, también, significativo que en 1975, cuando la puertorriqueña Carmen Rivera Izcoa fundó Ediciones Huracán, se convirtiera en la primera mujer en América Latina en dirigir y ser propietaria de una editorial. Esta mujer poderosa era, y todavía es, célebre por fomentar la creación y la publicación de obras escritas por autoras puertorriqueñas.

De estas escritoras nuevas se destaca una, Rosario Ferré, por ser la más "compleja y reconocida". Nace en Ponce en una rica y prominente familia, viviendo la vida típica de una joven de su clase hasta finales de los sesenta cuando cursa estudios en la Universidad de Puerto Rico. Allí se pone en contacto con Mario Vargas Llosa, y decide seguir una carrera de escritora. En 1972, con otros intelectuales puertorriqueños, funda la revista literaria *Zona carga y descarga* que se compromete a una renovación literaria y social. Después se matricula en la Universidad de Maryland y estudia para el doctorado en literatura hispanoamericana. Por medio de sus cuentos y sus ensayos, quiere descubrir lo que verdaderamente significa ser mujer para ella y para otras. Es feminista y cree tener algo nuevo que decir, porque está cansada de que los hombres hablen por ella. El acto de escribir para un intelectual puertorriqueño es subversivo en sí

mismo, porque quiere, como Rosario Ferré, cambiar la sociedad actual donde vive. Por su obra creativa, Ferré denuncia el papel que tiene la mujer en Puerto Rico porque es subordinada, marginada, explotada y a menudo violentamente maltratada en una sociedad colonial y machista. Sabe, en fin, que tiene como público posible a una mayor cantidad de mujeres que podrían ser receptivas al testimonio de su propia visión de la sociedad actual boricua.

Isabel la Negra, sinónimo de "puta" en todo Puerto Rico hace cuarenta años, es el nombre de una de las protagonistas del cuento "Cuando las mujeres quieren a los hombres," perteneciente a la colección *Papeles de Pandora* por Rosario Ferré. Muy pocos escritores fueron capaces de escribir un nombre como el de Isabel la Negra, prohibido y desprestigiado, antes de los setenta, y menos en una obra artística. La prostituta como personaje es convencionalismo antiguo en la literatura: lo revolucionario es decirlo en puertorriqueño, Isabel la Negra, con las palabras que vulgarmente se usan en Puerto Rico para describir todo lo que era y hacía. Además, pone a la "puta" prototípica a alternar con una elegante dama de cierta ciudad muy orgullosa de su señorío. El texto no propone chismear sobre dos mujeres, sino profundizar a través del símbolo y la imaginación en las relaciones de cada ser humano: entre hombre y mujer, mujer y mujer, y persona y sociedad.

Este cuento, de tema explícitamente feminista--la victimización de las mujeres por un hombre poderoso--, es interesante por su estilo y uso del lenguaje. Ferré combina dos voces en un monólogo interior que une el fluir de conciencia de dos mujeres--las dos Isabel--Isabel Luberza, la viuda blanca de clase media, e Isabel la Negra, la prostituta y la querida del esposo fallecido. La imagen del espejo que simboliza sus relaciones--imagen que se repite a través del cuento--es presentada primero en dos epígrafes que representan a cada una de los personajes:

"la puta que yo conozco, no es la de china ni del japon,

porque la puta viene de ponce, viene del barrio de san antón" *plena de san antón*

"conocemos sólo en parte y, profetizamos sólo en parte, pero

cuando llegue lo perfecto, desaparecerá lo parcial. ahora vemos por un espejo y oscuramente, mas entonces veremos cara a cara." *San Pablo*, primera epístola a los corintios, XIII, 12 (26)

Se nota las diferencias de clase y color entre las dos mujeres desde el principio en los epígrafes. El primer epígrafe viene de una estrofa de una canción folclórica boricua; mientras el segundo repite las palabras de San Pablo en su carta a los Corintios que se convirtieron en la base de la visión cristiana de la mujer, y que hoy día se considera misógina, porque resalta la pasividad de la esposa y su sumisión al marido. Sin embargo, el segundo epígrafe realmente refleja el desarrollo del cuento ya que, al recordar cada una su vida con Ambrosio, el marido y el amante, sólo comprende parcialmente su realidad. El encuentro de las dos mujeres al final, "cara a cara" es el momento de su comprensión total.

En contraste con Isabel Luberza, Isabel la Negra "era una self made woman" (34). Después de haber iniciado sexualmente a todos los "blanquitos", o sea los hijos de los amigos de Ambrosio, vino a ser una experta en el arte de los placeres sexuales. Por consiguiente, adquiere cierto renombre en el pueblo, participando en obras caritativas y sociales, y eventualmente sustituye a Isabel Luberza. Su sueño es vivir en el vecindario, antes prohibido para ella, oportunidad que tiene con la herencia de Ambrosio que le deja la mitad de su casa. Con esto, puede instalar un burdel de lujo y ganarse la respetabilidad que ella quiere tanto. Este cuento manifiesta la tensión entre la vitalidad de la existencia de Isabel la Negra y el rigor del mito social de la viuda, Isabel Luberza. Ferré condena las ideas convencionales y los papeles tradicionales de hombres y mujeres "respetables" en el matrimonio. Poder verdadero, que incluye competencia y manipulación económica, se contrasta con el poder imaginado y artificial basado en deberes matrimoniales.

Por otra parte, la vida de casada solamente le trae relativos beneficios materiales a Isabel Luberza, quien recuerda los años de humillación y de degradación sexual. Ella es la mujer "decente" impedida a competir sexualmente con su rival, a pesar de sus ventajas en cuanto a su estado civil, su clase social y hasta su color. Acepta a la otra como un "mal necesario," y llega a obsesionarse, imaginando cómo será la otra físicamente. La esposa se ha ido volviendo loca, por reprimida, por dócil y masoquista. Así, se explicaría el extraño final, donde la voz que narra es la suya.

El texto es narrado por varias voces que se mezclan continuamente hasta en una misma oración. En el principio del relato hablan y cuentan juntas, llamándose "nosotras, tu querida y tu mujer" (27), a ratos tiene la palabra Isabel la Negra, en algún momento breve habla Ambrosio y en varios, una voz no identificada, el llamado "narrador omnisciente selectivo", describe las circunstancias de la visita. Mas predomina la voz de la esposa a lo largo de la narración dejando ver cómo finalmente aniquila a su rival. Ella asume la

identidad de la amante, absorbe su conciencia y la mata físicamente, pero queda convencida de que se ha convertido en la otra. Hay una extraña confusión, o más bien, una fusión de la voz que narra. En un momento hablando con la Negra, se regocija de haberse apoderado por fin de la casa, los vestidos y perfumes y sobre todo de la piel blanca y la respetable hermosura de la esposa de quien la indujo a ser "explotadora de las nenitas dominicanas desembarcadas de contrabando por las playas" (28). Esta fusión de las dos realmente había comenzado mucho antes-- "... siempre hemos sabido que debajo de cada dama de sociedad se oculta una prostituta" (27)--cuando cada una empezó a modificar su forma de vestir, etc., imitando a la otra-- "... era extraño que yo, Isabel Luberza tu mujer, que tenía el gusto tan refinado, me gustara aquel color tan chillón, berrendo como esos colores que le gustan a los negros" (30). Sin embargo, el encuentro real despierta los viejos resentimientos y el enfrentamiento trae consigo la violencia.

No es necesaria la explicación de sucesos y motivos para captar lo que este cuento significa: una denuncia de valores y costumbres que rigen las relaciones entre hombre y mujer en la sociedad tradicional de Puerto Rico. Ferré demuestra la relación inextricable entre esposa y querida, las dos recibiendo beneficios materiales a cambio de su subyugación, las dos explotadas por un hombre de poder--un poder adquirido en base a su sexo y el control del capital. De presentarlas como reflejos contrapuestos subraya su victimización común, más allá de las obvias diferencias socioeconómicas y raciales. La cuentista muestra lo que es igual para la esposa y la prostituta dentro del matrimonio patriarcal: la dependencia. En el matrimonio, la esposa vende acceso a su cuerpo y su persona a un solo hombre, por vida, a cambio de que el marido la mantenga a ella y a los hijos que tengan. Las prostitutas cobran por hora. Sin embargo, la subordinación a que la obligan ambas instituciones limita la realización y la libertad de la mujer, más también empobrece la experiencia amorosa y erótica de todos los humanos.

Irónicamente, Isabel Luberza es la más débil de las dos, a pesar de su privilegio en la vida. Su obsesión con su falta de poder la conduce a la mortificación y finalmente a retirarse del mundo, mientras Isabel la Negra se fortalece y se beneficia emocional y económicamente de la ausencia de Ambrosio. La casa, símbolo de decencia, bienestar, prestigio social y éxito económico para la prostituta, es sólo una jaula para Isabel Luberza, una metáfora de su existencia restringida y limitada, o sea su confinamiento psíquico. Esta esposa, que fue idolatrada mientras vivía Ambrosio, se contrasta con una prostituta negra para quien la idealización fue prohibida, debido a su raza y clase, lo cual, en cierto sentido, la salvó.

El lenguaje que utiliza Ferré es un desafío a los tabúes prevaletentes respecto a la expresión femenina, particularmente en una sociedad tradicional como la puertorriqueña donde, para mujeres de su clase social, sólo una realidad limitada es aprobada. La autora ha superado las auto-restricciones tradicionales, o la auto-censura. Ferré misma ha dicho que para ella el erotismo es revolucionario en su ensayo en *Zona carga y descarga* sobre Julia de Burgos cuando escribe que "El erotismo de su poesía tiene, por lo tanto, un sentido mucho más profundo de lo que comúnmente se le adjudica. Es un erotismo revolucionario, que atenta contra la base misma de la sociedad burguesa, y apunta como hace Luisa Capetillo en otra forma, hacia un desenmascaramiento de la moral hipócrita, y hacia una defensa de los valores naturales, como lo son el amor y la igualdad . . ." (3). Las frases obscenas de este cuento sacuden y ofenden hasta que caemos en cuenta de que lo repugnante no son las palabras, sino las situaciones que se aceptan en la sociedad. Así, el lenguaje sirve para la comunicación y también la desmitificación de las estructuras que oprimen. Rosario Ferré no apoya el mito de la pasividad femenina o el masoquismo, las distorsiones sexuales entre hombre y mujer se deben más a una imposición sociocultural que a la naturaleza femenina--"Porque no es correcto que a una niña bien se le disloque la pelvis, porque las niñas bien tienen vaginas de plata pulida y cuerpos de columnas de alabastro porque no está bien que las niñas bien se monten encima y galopen por su propio gusto y no por hacerle el gusto a nadie" (36).

El contraste entre el lenguaje de las dos Isabel sirve más que la función estructural de distinguir entre los personajes. Cuando la prostituta habla el lenguaje es más vital, con más imágenes sexuales espontáneas e imaginativas. Es el habla libre, auténtico de las clases populares en contraste con el habla formal, retórico e inhibido de la clase media, representada por Isabel Luberza. Al final del cuento cuando Isabel Luberza comienza a verse en la otra y se mezclan las voces, su lenguaje se vuelve más agresivo. Es decir, que el lenguaje en esta obra refleja la rígida estratificación de una sociedad conservadora y colonial en que el orden social se determina por clase, sexo y color. Así, como Julia de Burgos y Luisa Capetillo, Rosario Ferré busca su propia voz para representar su visión propia de Puerto Rico en sus obras. Por su obra artística en los géneros del cuento y el ensayo, Ferré ha logrado legitimar una literatura que se ha relegado a una categoría de segunda clase en letras hispanoamericanas y norteamericanas debido a razones históricas, sociales y económicas. Rosario Ferré está buscando un lenguaje nuevo que sirva como medio hacia la liberación de la sociedad puertorriqueña y los individuos dentro de

ella a través de la concientización y la identidad, dos factores constantes en la narrativa puertorriqueña contemporánea.

Columbia University

OBRAS CITADAS

Acosta-Belén, Edna. "Ideología e imágenes de la mujer en la literatura puertorriqueña contemporánea." *La mujer en la sociedad puertorriqueña*. Ed. Edna Acosta-Belén. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1980. 125-56.

Rosario Ferré. "Cuando las mujeres quieren a los hombres." *Papeles de Pandora*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976. 26-44.

---. "Julia de Burgos." *Zona carga y descarga* Mayo-julio 1973: 1-8.

WOMAN AS CONQUERED LANDSCAPE IN CESARE PAVESE'S *LA LUNA E I FALÒ*

Laura A. Salsini

Cesare Pavese's final and most ambitious novel, *La luna e i falò*, weaves together many of the themes found in earlier works. These themes, such as the protagonist's search for his roots, the contrast between *città* and *campagna*, and the myth of America, have been amply documented.¹ His fundamentally misogynistic treatment of female characters, however, has received scant attention or has been attributed to his tragic love affairs. Recent criticism has discussed Pavese's penchant for linking female characters with nature, or the physical world.² But the implications of this characterization of women have been largely ignored. Pavese's characters are associated closely with death, and are often "punished" for violating social boundaries. The author follows and promotes the patriarchal party line by killing off the few female figures willing to challenge the law of the Father.

Pavese himself, in his diary, carefully recorded his attitude toward women. According to him, women were traitorous, unfaithful; they were "amare come la morte," and "un popolo nemico."³ He manifests this attitude in his writings, from his early poetry to his later novels. Aine O'Healy, in her critical biography of Pavese, has skillfully traced the vein of misogyny running through his works. Pavese frequently objectifies women by comparing them to fruit, land, animals, and other images in the natural world. In his first poems, collected in the volume *Lavorare stanca*, he often fuses images of his lover with that of the landscape, calling her "una nube dolcissima" ("Notturmo" 35). The young girl in the poem "Una Stagione" smells of "linfe" and "succhi in fermento" (83). In his 1941 novel *Paesi tuoi*, Pavese repeatedly uses images of fruit and water to refer to the female characters, especially Gisella. In an even more striking example of the connection of the feminine with nature, he compares the hills in the Langhe to a woman's breasts.⁴ But his association of women and nature is the most pervasive in *La luna e i falò* and needs to be explored and understood.

Before turning to the text itself, we must first examine this connection between the feminine and the physical world. The belief that Nature is inherently female has sprung up most recently in the literature of the New World. Annette Kolodny has explored what she calls "America's oldest and most cherished fantasy: a daily reality of

harmony between man and nature based on an experience of the land as essentially feminine . . ." (4). Authors, describing their experience in the New World, wrote of "exploring" and then "dominating" the virgin landscape and Mother Earth. The image of the female becomes a metaphor for Nature itself.

Likewise, many of Pavese's references to women in *La luna e i falò* link them intimately with the physical world.⁵ Armanda Guiducci remarks that Pavese's imagery "fa mitica protagonista non già la donna, ma la Terra" (120). Anguilla, the protagonist who has returned to his native land after a sojourn in America, walks along the river Belbo, examining the vineyards. He compares a productive vineyard to "un fisico sano, un corpo che vive, che ha il suo respiro e il suo sudore." He looks about at the trees and reeds, "che sono inutili e non danno raccolto, eppure hanno anche quelli il loro bello." Despite their uselessness, they offer an aesthetic pleasure. "Le donne, pensai, hanno addosso qualcosa di simile," the narrator comments (51). Other references are made specifically to the female characters. Rosanne, one of his American girlfriends, pleased Anguilla "come il sapore dell'aria certe mattine, come toccare la frutta fresca sui banchi degli italiani nelle strade" (116). As a young laborer at the farm of La Mora, he often watched Silvia and Irene, the daughters of Sor Matteo. "Quando passavano col parasole, io dalla vigna le guardavo come si guarda due pesche troppo alte sul ramo," he recalls (96). He describes them in connection with flowers, and compares their beauty to "la bellezza della dalia, della rosa di spagna, di quei fiori che crescono nei giardini sotto le piante da frutta" (118). Anguilla's experiences with women, especially his courtship of Bianchetta, bring a knowledge of nature. "Cominciavo a capire tante cose -- l'odore dei tigli e delle gaggie aveva un senso anche per me, adesso sapevo che cos'era una donna . . ." (152).

Social anthropologist Sherry Ortner has examined, in a more general context, this symbolization of women. She notes that traditionally women are perceived as being inherently closer than men to nature, largely due to their physiology and social roles. A woman's role in reproduction as well as her socially prescribed function as mother have historically bound her to the home and kept her from participating in the concerns of the larger society (79). The male sphere of influence, on the other hand, has been more involved with the creation of culture, which Ortner defines as "human consciousness and its products" (73). Consequently, while culture, in its attempt to transcend nature, does not deliberately subordinate or suppress women, it does cast them in a socially inferior role.

Guiducci has also noted this binary opposition of nature and culture, although she characterizes it under the dichotomy of *città* and

campagna, familiar terms in Pavese scholarship. In her discussion of *Paesi tuoi* and *La luna e i falò*, she divides the *campagna* into two aspects: the *collina* and the *terra*. The image of the *terra*, more prevalent in the later novel, symbolizes "la ferocia femminile" (118).

The contrast between city and country, a dominant theme in Pavese, is dealt with subtly in *La luna e i falò*.⁶ Critics, such as Elio Gioanola, have pointed out that the depiction of America replaces that of the city. America supplants Torino, or other cities in Pavese's works, as a symbol of both human progress and the disintegration of values (360). I would argue that while Pavese closely ties images of Woman and *campagna*, he also extends this metaphor to encompass the feminine and America. The farm of La Mora functions as a microcosmic land of opportunity for the illegitimate Anguilla. He tells the boy Cinto: "La Mora era come il mondo . . . / Era un'America, un porto di mare" (49). The three girls of La Mora are part of this New World. Because of their close connection with nature, made explicit by Pavese's similes, they are fused with the landscape. But because they also personify his vision of America, they collectively represent an object to be explored and conquered.

The opposition of city and country can be compared to the contrast between nature and culture, or female and male. Guiducci, commenting on this model, writes that in this novel, men and women are depicted as comprising "i due poli della realtà" (119). This binary construction creates a sense of brotherhood among men. Anguilla is introduced to this fraternity through Nuto, his boyhood friend and mentor. Nuto, a clarinet player, tells Anguilla that he has never courted a woman with his music. "[U]na ragazza, se è bella, non è la musica che cerca. Cerca la sua soddisfazione davanti alle amiche, cerca l'uomo. Non ho mai conosciuto una ragazza che capisse cos'è suonare . . ." (12). Nuto has appropriated the art of music as a male activity, and therefore as a function to shape and reflect culture.

Protecting their privileged position as creators of culture, men often react violently to women. Again, Pavese, reinforcing this attitude, explicitly links the female and nature. In Anguilla's search for stability and identity among the rootless Americans, he tries to conquer, symbolically, the land. Speaking of his girlfriend, he says, "Io avrei voluto portarmela in quella campagna, tra i meli, i boschetti, o anche soltanto l'erba corta dei ciglioni, rovesciarla su quella terra, dare un senso a tutto il baccano sotto le stelle" (15). Kolodny, discussing the literature of the New World, points out that the very act of ascribing feminine qualities to the land ensures its eventual victimization.⁷ Women, whether linked or not with the land, are often victims in Pavese's work. Anguilla believes he understands why "ogni tanto si trovava una ragazza strangolata in un'automobile, o dentro

una stanza o in fondo a un vicolo" (17). He attributes this violence to a lack of belonging. For Pavese, the act of domination often results from a sense of disassociation with the land, as we see with Valino, the itinerant, rootless farmer who burns down his own house. He, too, beats his women like beasts out of rage and frustration (54). Just before setting fire to his home, in a foreshadowing of Santa's destiny, Valino batters his women to death. "Sembrava che battesse il grano," the narrator comments (146). Pavese's women are tamed, conquered and finally destroyed because they form part of the natural world.⁸

By connecting the act of conquering and destroying the land with that of the female, women become implicitly linked with death.⁹ Ortner points out that women often embody a dual, seemingly contradictory, significance in society: one as creator of life and the other as the natural, physical termination of this life. Gioanola, speaking specifically about Pavese, also discusses the connection between women and death. He remarks that "[D]iventando terra e collina, la donna viene in quanto tale allontanata, ricondotta a mistero e segreto, fatta portatrice di una totalità e di un nulla, assimilata alla morte . . ." (275). A close examination of the central female characters in this novel will illustrate this theme.

The history of the three sisters, each cut down after a brief but intense flowering, represents the universality and immutability of female existence in Pavese's work. O'Healy writes: "The cyclic, repetitive form of their stories is intended to reflect the immobility of myth" (150). All three women attempt to escape their destiny of being tamed, and all three are brutally punished. The romance novels read by the two older girls encourage them to accept the limited roles expected of women. These novels also provide examples of a modern day Prince Charming, waiting to whisk them off to a life of adventure and passion. As most girls of the class and condition of the three sisters lead unproductive lives, and remain effectively tied to the hearth (122). Their image is also implicitly linked to the image of death. When Anguilla thinks back to Irene and Silvia and their ill-defined status as neither "contadine" nor "vere signorine," he adds: "Ci stavan male, poverette -- ci sono morte" (118).

Irene, the eldest and perhaps the most beautiful daughter, is an accomplished pianist, and even Nuto admits she plays "come un'artista" (109). But her music serves solely to emphasize the class differences between her bourgeois family and the boisterous musicians who play at village dances, instead of creating a cultural bond with Nuto or Anguilla. In fact, her music reminds Anguilla of "la collina, le vigne, le rive," and once again Woman's affinity with nature is underscored. Irene's wan beauty eventually develops into a real illness; she contracts typhus and never fully recovers. Anguilla

recalls how pale and lifeless she becomes: "Sembrava quelle freddoline che vengono nei prati dopo la vendemmia o l'erba che continua a vivere sotto una pietra" (151). Desperate to escape La Mora, Irene consents to marry Arturo, the boorish son of a local doctor. But her flight from La Mora does not free her from her destiny as "conquered landscape." We last see her, a battered wife, living miserably in a single room.

Silvia faces an equally tragic obliteration. She had always been more strong-minded than Irene, and flouted the socially prescribed rules which seem intent on suppressing her assertiveness. When she wants to learn how to ride a horse, even the farmhands view her as some kind of aberration, or at least a masculinized woman. "Questa ragazza, dicevamo noialtri, va a finire che si veste da uomo, corre le fiere e fa i giochi sulle corde", the narrator recalls (137). Silvia also carries on several affairs with the men of the village. Her open sexuality is condemned, especially by her father, who maintains that all women are whores. She pays for her transgressions, however, when she bleeds to death after a botched abortion, an apt warning of the inherent danger faced by women who express their sexuality outside of the marriage bond.¹⁰ Pavese again emphasizes the association between the feminine, nature and death when he describes, in Anguilla's words, Silvia's funeral: "Per il funerale tagliammo tutti i fiori del giardino e delle cascine intorno. Era giugno e ce n'erano molti" (158).

Both of the themes discussed so far -- the connection of women with nature and with death and their punishment for overstepping social boundaries -- culminate in the story and destiny of Santa, the youngest of the sisters. Pavese's first reference to Santa reveals her most important attribute: her assertiveness. When Anguilla reminisces that even at age six she was "così bella," Nuto quickly changes the subject, calling her a bitch and a spy (73-74). Pavese emphasizes Santa's strong-mindedness when Anguilla describes how she appears one morning just as the farmhands are butchering a pig. All the other women had run away from the bloody scene, but Santa, although only a child, wants to watch. Her arrival, which occurs just as the pig is spouting blood, unites not only the image of the female and death, but also Woman and the natural world. Pavese's next description, when Santa is three or four, foreshadows her character as an adult. She is shown greedily biting an apple, an obvious allusion to her traitorous wartime activities and her embodiment as the daughter of the temptress Eve. In the same brief passage, Santa is depicted tearing the heads off of flowers, "per dispetto," an indication of her refusal to be affiliated with the feminine, or natural, sphere.

The brief story of Santa's adulthood is told in the final pages of the

novel. Nuto relates how she started working with the local fascists, as well as carousing and consorting with them. Santa encounters Nuto one morning in town, and defends her behavior:

Tu m'hai vista quando ero alta così . . . tu mi credi. C'è della gente cattiva a Canelli. Se potessero mi darebbero fuoco. . . Non vogliono che una ragazza faccia una vita non da scema. Vorrebbero che facessi anch'io la fine d'Irene, che baciassi la mano che mi dà uno schiaffo. (172-173)

Santa not only foreshadows her own death, she articulates her outrage and frustration at the socially mandated female existence. Santa prefers to defy the early socialization inspired by her gender and social position by embarking on an integrated life which encompasses more than the restricted feminine sphere.

She joins the partisans, dressing and acting like a man, and earns the respect of her comrades. But soon they believe she is double-crossing them, and sentence her to death. Before she is taken to their camp in the woods, she changes from her masculine clothes into a light-colored dress. Biasin and other critics have discussed the importance of this color as a symbol of purity.¹¹ More importantly, however, the use of white reflects a subversion of the traditional image of innocence. Pavese has already compared Santa to a bride. At Irene's wedding, although only six, Santa looked as if she were the one getting married. Her sexual activities outside of marriage and her active involvement in masculine endeavors, are ironically contrasted with her last appearance, when she is garbed in "un vestito da donna, un vestito chiaro da estate" (176).

In this final scene, Santa is gunned down trying to escape the partisans, and her body is burned. Her funeral pyre becomes one of the bonfires of the book's title. The importance of these bonfires in restoring the land has been reiterated throughout the novel, and many critics interpret Santa's conflagration as a positive symbol of regeneration. Lisa Guj believes Santa's death signals the "death of the partisan war and a new chapter being opened in Italian history. . . [R]enewal and rebirth on a national level are implicit" (41). John Freccero maintains that Santa "wished" her death upon herself through her independence, and claims the partisans who killed her "loved her deeply." He even calls the decision to burn her body a "final act of love" to save it from future defilement (10).

Even more likely, Santa's symbolic bonfire represents her retribution for opposing the patriarchal order. Santa understood how

a close affiliation with the natural world portends a limited female existence. By leading an active, productive life outside of the domestic sphere, Santa attempted to participate in the concerns of the larger society, or culture. She refused, unlike her sisters, to allow herself to be "explored" and "mastered" like virgin territory. Moreover, her activities as a spy and traitor reveal an attempt to challenge the supremacy of patriarchy, symbolized by the Fascist regime. But Pavese leaves no space for her "outsider's role" and, defending the order of the male-dominated society, no matter how lacerated by war, quickly punishes her by returning her to the very land which she tried so hard to escape. Any attempt to challenge the rigid boundaries created by patriarchal law becomes quickly and brutally punished. Santa is not destroyed so savagely out of love, as Freccero maintains, but rather she is restored to a state of nature, refigured as a literal part of the landscape. Likewise, through her death, Santa is sentenced to her socially mandated role as procreator of nature, her bonfire fertilizing and regenerating the soil. As a reminder of her folly, a scarred patch of earth still marks the site on which her body was burned.

Santa, Irene and Silvia are associated intimately with nature and death. The depiction of their lives, and perhaps more importantly their deaths, reveals how they are defeated both physically and socially. Both Irene and Silvia attempt to escape the stifling life at La Mora, but because of their early socialization, they choose the only path they knew: by tying their fortunes to that of men. Both fail to rewrite their respective stories, resulting in a tragic and miserable ending. Santa, however, must be punished even more severely, as a warning to all those inspired by her courage, and more importantly, her independence. Pavese's treatment of his female characters results not only in alienating them from culture, but also dooms them to serve as a "landscape" passively waiting to be conquered.

Indiana University

NOTES

¹For a more complete analysis of these themes, see Doug Thompson, "Le langhe non si perdono: from *città* to *campagna* in Pavese's later works," *Bulletin of the Society for Italian Studies* 14 (1981): 16-39; Ettore De Giorgis, "Il Naturale e il Selvaggio nella Poetica di Cesare Pavese: La dialettica 'città-campagna,'" *Association of Teachers of Italian Journal* 44 (1985): 70-76; Claudine Reymond, "I temi

dell'America e del ritorno in patria ne *Il fondo del sacco* di Martini e ne *La luna e i falò* di Pavese," *Etudes de lettres* 4 (1984): 29-43; Cristina Bacchilega, "Cesare Pavese and America: The Myth of Translation and the Translation of Myth," *Dispositio* 7 (1982): 77-83; and Tibor Wlassics, "Nota sull'America" di *La luna e i falò*, *Cenobio: Rivista trimestrale di cultura* 34 (1985): 206-208.

² Elio Gioanola writes that the La Mora women represent the seasons, as well as other elements of the physical world. See *Cesare Pavese: La poetica dell'essere*. (Milan: Marzorati editore, 1972) 353-390. He also writes, in an analysis of several Pavese works, of the author's tendency to link women with nature. See "Corpo e corporeità nell'opera di Cesare Pavese," *La représentation du corps dans la culture italienne*, ed. Marie-Anne Rubat du Merac, (Aix-en-Provence, Univ. de Provence, 1983) 269-281.

³ Rossend Arques has discovered other, even more vitriolic entries from Pavese's unedited diary. See "Pavese: La misoginia como mascara," *Quimera: Revista de literatura* 5 (1981): 19-23.

⁴ Berto, the protagonist in *Paesi tuoi*, first notices the hill from the train as he journeys to Talino's village. After disembarking, he turns around for another look at the hill. "Era cresciuta e sembrava proprio una poppa, tutta rotonda sulle coste e col ciuffo di piante che la chiazzava in punto. E Talino rideva dentro la barba, da goffo, come se fosse proprio davanti a una donna che gli mostrasse la mammella" (21).

⁵ Pavese commented on this connection between women and nature in literature in a May 27, 1948, entry in his diary: "Chi descrive la campagna, le cose, colori e forme, finezze e sensazioni, non si vede perchè non descriva allo stesso momento anche corpi di donna -- colore sodezza, peluzzi, incavature, sesso. E' lo stesso atteggiamento" (319).

⁶ For a more complete examination of the various meanings of *città* and *campagna* in Pavese's work, see the above articles by Ettore De Giorgis and Doug Thompson.

⁷ Kolodny expands on this point by writing: "As soon as the land is experienced as feminine, no masculine activity in relation to it can be both satisfying and nonabusive . . ." (142).

⁸ Gisella in *Paesi tuoi* meets a similarly brutal end. She is killed when her brother Talino "plants" a pitchfork into her throat (78).

⁹ In an Oct. 18, 1938, diary entry, Pavese writes: "E' possibile non pensare alla donna, come non si pensa alla morte" (118).

¹⁰ Rachel Blau DuPlessis, in an examination of 20th-Century literature, writes that female characters who trespass social norms are often punished with death. She writes: "Death occurs as the price for the character's sometimes bemused destabilizing of the limited

equilibrium of respectable female behavior . . ." (16). See *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1985) 1-20.

¹¹Gian-Paolo Biasin gives perhaps the most complete analysis of Pavese's use of white, tracing this hue in other works by the author. He believes, finally, that it is a symbol of innocence. See "Myth and Death in Cesare Pavese's *The Moon and the Bonfires*, in *From Verismo to Experimentalism: Essays on the Modern Italian Novel*, ed. Sergio Pacifici, (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1969) 184-211.

WORKS CITED

- Freccero, John. "Mythos and Logos: The Moon and the Bonfires." *Italian Quarterly* 4 (1961): 3-16.
- Gioanola, Elio. *Cesare Pavese: La poetica dell'essere*. Milan: Marzorati editore, 1972. 353-390.
- . "Corpo e corporeità nell'opera di Cesare Pavese." *La représentation du corps dans la culture italienne*. Ed. Marie-Anne Rubat du Merac. Aix-en-Provence: Univ. de Provence, 1983. 269-281.
- Guiducci, Armanda. *Invito alla lettura di Pavese*. Milan: Mursia editore, 1972. 104-120.
- Guj, Lisa. "The Migratory Journey of the Eel: A Path to Hope in Post-War Italy." *Italian Quarterly* 27 (1986): 37-44.
- Kolodny, Annette. *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1975.
- O'Healy, Aine. *Cesare Pavese*. Boston: G. K. Hall & Co., 1988.
- Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" *Woman, Culture and Society*. Ed. Michelle Z. Rosaldo. Stanford: Stanford UP, 1974. 67-87.
- Pavese, Cesare. *La luna e i falò*. Milan: Arnoldo Mondadori editore, 1950.
- . *Lavorare stanca*. Turin: Giulio Einaudi editore, 1943.
- . *Il mestiere di vivere*. Turin: Giulio Einaudi editore, 1952.
- . *Paesi tuoi*. Turin: Giulio Einaudi editore, 1968.

EL ROL DE LA NASALIZACION EN LA ENSEÑANZA DE LA FONETICA DEL ESPAÑOL CARIBENO

Carlos Casablanca

El español que se habla y se enseña en Norteamérica es a grandes rasgos el español hablado desde México hasta Puerto Rico y Venezuela, es decir el español caribeño. Esto se debe a la obvia proximidad geográfica y al continuo flujo de inmigrantes de esta región hacia los Estados Unidos.

Sabemos que el español caribeño es el resultado de cinco siglos de historia durante los cuales la lengua hablada mayormente en Andalucía sufre influencias diversas que, desde la aportación indígena, hasta la contribución de los dialectos del Africa Occidental, le han conferido características propias, entre las cuales se encuentra una excesiva nasalización.

El gran número de consonantes y vocales nasales y nasalizadas presentes en el cuadro fonológico de casi todos los dialectos africanos, alentó una pronunciación nasalizada en el área caribeña donde la concentración de parlantes de esas lenguas africanas fue grande. Los términos africanos adoptados en el Caribe fueron de gran frecuencia, estando buen número de éstos relacionados con la fauna y la flora, la comida, los instrumentos musicales, etc. Algunos que aún usamos y donde prolifera el atributo nasal son: malanga, ñame, quimbombó, marimbo, gungulén, changa, mandinga, bembe, ñangotao, dengue, monga, abombar, mondongo, candungo, bongó, burundanga, etc.¹ Así, podríamos concluir que la nasalización presente en el Caribe tiene, por lo menos en parte, su origen en los dialectos africanos.

No obstante, al visitar países caribeños, escuchamos en la calle frases comunes como "[nõ bcón] (no hombre no)", "[ajnmihó!] ¡hay mi hijo!" y muchísimas más, que aún sin contener léxico alguno proveniente de lenguas africanas o indígenas, parecen estar envueltas en un velo del cual sólo se escapa un grave murmullo nasal.

El español caribeño, y el español en general de hecho, se caracteriza, sobre todo en posición final e intervocálica, por una débil articulación de fonemas que propicia el debilitamiento y la eliminación de consonantes oclusivas y la creación de fricativas. Como ejemplos comunes de esta tendencia, podemos recordar frases como: "[tohtaweno]: (esto está bueno)" y "[¿berogebaha?]: (¿Pero qué pasa?)." Esta conocida ausencia de tensión al articular puede tener como efecto secundario que el velo del paladar se mantenga abierto

casi constantemente.² A menudo sucede en español, y esto parece ser una característica articulatoria presente en todas las lenguas, que el velo se mantenga abierto por "pereza"³ o por reflejo anticipatorio antes o después de la articulación de la nasal, sobre todo en el caso de consonantes nasales finales, nasalizando así una parte de la vocal adyacente.

La nasalización en nuestro español no es, por lo tanto, exclusivamente el producto de la influencia lexical de vocablos africanos e indígenas; es producida además, por causas sintácticas y articulatorias relacionadas con el cierre del canal velofaringio y con las limitaciones del aparato fonatorio que afectan la precisión con que articulamos los sonidos.⁴ De hecho, no podemos excluir que una parte de la comunidad caribeña de nivel socio-cultural bajo, habiéndose percatado de este fenómeno de coarticulación, use voluntariamente la nasalización para identificarse y mostrar su pertenencia a un grupo social determinado.⁵

Numerosos estudios fonéticos han determinado que la nasalización fonética es mayor cuando la consonante nasal viene seguida de otra consonante o cuando es final de sílaba, (vnc o vn#). Gran cantidad de experimentos se han llevado a cabo para investigar otros tantos y diferentes aspectos fonéticos relacionados con el fenómeno de la nasalización.⁶ Los resultados de estos estudios difieren según la lengua estudiada, los instrumentos utilizados y muchos otros parámetros. Por ejemplo, encontramos que en francés y en portugués, lenguas con vocales nasales fonológicas, hay mayor tendencia a evitar la nasalización fonética de las vocales orales que en inglés donde la oposición oral/nasal no existe.⁷

Para ilustrar la tendencia nasalizante al estudiante de fonética española, permitirle una toma de conciencia del rol del fenómeno de la nasalización y facilitarle el aprendizaje de la lengua, proponemos un experimento perceptivo, similar al conducido por Ali Latif et al.⁸ que sólo requiere de equipo electrónico simple que permita borrar varios segmentos de una grabación. Es normal que la teoría en que se basa este tipo de experimento se estudie en detalle en cursos de Maestría, sin embargo estudiantes subgraduados, en su curso de fonética, pueden entender el principio general de base y logran realizar, en grupo, proyectos similares sin mayores dificultades. La teoría que permite este experimento se fundamenta en estudios cine-radiográficos que muestran que un movimiento articulatorio puede corresponder a más de un segmento fónico.⁹

METODO

Los participantes reciben las instrucciones: "usted va a escuchar dos series de palabras a las que se les ha eliminado la última

consonante. Dejándose llevar por la presencia o ausencia de nasalización en la última vocal de cada palabra, debe identificar la naturaleza oral o nasal de la consonante eliminada."

En este experimento se utilizan palabras bisilábicas cuya última sílaba es de tipo *cvc* o *cvvc*, donde la última /C/ puede ser la consonante nasal /M/ o /N/ (ambas articuladas como [n] alveolar) o una consonante no nasal. Luego del corte, las sílabas trunca resultantes *cv* y *cvv* se repiten a los estudiantes y estos proceden a contestar en un formulario.

Nosotros reunimos en el Recinto Universitario de Mayagüez a 177 estudiantes cuyo nivel sociocultural, conocimiento de la lengua y preparación académica era similar. Entre estos había puertorriqueños, colombianos, venezolanos y dominicanos que escucharon, pronunciadas por un joven nativo de Puerto Rico, luego de habersele borrado la consante final, las siguientes palabras.

Primera serie

Irán	[irá]
mantén	[manté]
caí	[kaí]
matón	[mato]
guión	[gió]
ladró	[ladró]
harem	[aré]
mantel	[manté]
limón	[limó]
irás	[irá]
cojín	[kohí]
Bali	[balí]
Corán	[korá]
ladrón	[ladró]

segunda serie

cosen	[kóse]
lija	[líha]
comes	[kóme]
pintan	[pínta]
cogen	[kóhe]
miman	[míma]

Las palabras fueron escogidas por tener cuando menos dos pares mínimos de las cuales uno termina en consonante nasal: ej. (/irán/irás/Iraq/Irá/). A las palabras oxítonas de la primera serie se les eliminó la consonante nasal, más aproximadamente 2.5 centésimas de segundo de vocal. Lo mismo se eliminó a las palabras paroxítonas de la segunda serie. Algunas palabras terminadas en vocal como *caí* y *ladró*, a las que se les borró algunas centésimas de segundo, también se incluyeron como "filler pairs."

RESULTADOS

I. Las contestaciones revelaron que al escuchar las nueve palabras de la primera serie que terminaban en consonante nasal:

Nadie percibió que las nueve consonantes borradas fuesen nasales
 15 sujetos percibieron que 8 consonantes borradas eran nasales
 21 sujetos percibieron que 7 consonantes borradas eran nasales
 27 sujetos percibieron que 6 consonantes borradas eran nasales
 69 sujetos percibieron que 5 consonantes borradas eran nasales
 24 sujetos percibieron que 4 consonantes borradas eran nasales
 15 sujetos percibieron que 3 consonantes borradas eran nasales
 3 sujetos percibieron que 2 consonantes borradas eran nasales
 3 sujetos percibieron que 1 consonante borrada era nasal.

En resumen 135 personas de 177 (76%) percibieron la característica nasal por lo menos cinco veces de cada nueve.

II. En cada uno de los siguientes casos, luego del corte de la consonante nasal, la última vocal fue percibida como nasalizada:

matón	99/177	56.5%	cojín	66/177	38.0%
guión	117/177	66.0%			
ladrón	99/177	56.0%	irán	81/177	46.0%
limón	150/177	85.0%	Corán	17/177	15.0%
mantén	48/177	27.0%			
harem	69/177	39.0%			

III. Al escuchar el "corpus" en contexto completamente oral, algunas vocales finales fueron juzgadas nasalizadas:

La a de coral	8/177
La a de irás	26/177
La e de Mantel	50/177
La o de ladró	59/177

La [a] de "coral" se percibió nasalizada el menor número de veces y la [o] de "ladró" el mayor número de veces.

DISCUSION

Los resultados de nuestro experimento revelan que los sujetos percibieron alguna nasalización cuando hubo consonante nasal y fue borrada y aún cuando no hubo consonante nasal cerca, como en el

caso de "ladró" o "mantel." Mantener el velo levantado de manera que siempre se mantenga un cierre perfecto requiere cierto esfuerzo, sobre todo en español, donde la precisión articulatoria no es tan indispensable como en otras lenguas donde la diferencia perceptiva entre las vocales es pequeña.

En efecto, el español por poseer un diagrama vocálico donde la distancia perceptiva entre las vocales es grande, no exige la precisión articulatoria que exigen otras lenguas como el francés, que llega a tener 15 o más vocales; de ahí que el cierre del canal velo-faringio sea aleatorio y podamos tomar ciertas libertades articulatorias sin poner por ello en peligro la comprensión de nuestro discurso. También comprobamos que se percibió la nasalización allí donde no había nasal alguna; la palabra "irás", al presentarse como [irá] luego de habersele eliminado la [s], fue identificada por 26 sujetos como "Irán". La palabra Irán a la cual se le había truncado la [n], dejándola como [irá], fue identificada correctamente como Irán por 70% de los que participaron en el experimento; la nasalización había invadido una parte tan grande de la [a] que las personas no tuvieron ninguna dificultad en restablecer la [n] que faltaba. Parece que la apertura velofaríngea sea mayor y deje pasar más aire por la cavidad nasal durante la articulación de una vocal baja ([a]) que durante la articulación de una vocal oral alta ([i], [u]). En efecto, la vocal que fue identificada como nasalizada el mayor número de veces fue la [o] en sílaba trabada por nasal: guión, matón, ladrón, etc. La [o] resultó ser en nuestro estudio la vocal que más fácilmente comparte en todos los contextos con las consonantes nasales, los atributos acústicos de la nasalización.

CONCLUSION

Desde el punto de vista pedagógico, este experimento cumple con la finalidad de ayudar a los estudiantes de fonética española a relacionarse en el salón de clases con términos lingüísticos de base que de su propia lengua inconscientemente posee.

Desde el punto de vista fonético comprobamos que el grado de nasalización de nuestras vocales orales dependió siempre del contexto y que el timbre oral inicial de la vocal nunca se afectó, lo que elimina obviamente el peligro de confusión perceptual y corrobora que nuestra nasalización no es fonológica. Por más que la nasalización tienda a reducir la distancia perceptiva entre vocales, nunca confundiremos en español una [a] nasalizada con una [o] nasalizada.

Finalmente pensamos que un experimento similar en el salón de clases, permite profundizar en aspectos fonéticos, que caracterizan nuestro español y que deben dominarse a cabalidad si se desea llegar a un nivel superior de expresión y de comprensión de la lengua. Los

resultados encontrados además, lanzan pistas de reflexión sobre posibles perspectivas de investigación envolviendo tanto, el grado de nasalización que adquieren las vocales en un contexto dado, como el concepto de la coarticulación y de distancia perceptiva, temas fundamentales en todo curso de fonética.

University de Puerto Rico Mayagüez

NOTAS

¹M. Alvarez Nazario, *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, segunda edición (San Juan de Puerto Rico, Instituto de cultura puertorriqueña 1991). 229-30.

²Charles A. Ferguson, "Universal Tendencies and 'Normal' Nasality," *Nasalfest* (Stanford: Stanford UP, 1975). 175-190. Ruhlen M., "Nasal Vowels," *Working Papers on Language Universals* 12 (1975): 1-36.

³James A. Matisoff, "Rhinoglottophilia: The Mysterious Connection Between Nasality and Glottality," *Nasalfest* (Stanford: Stanford UP, 1975). 265-87.

⁴Eduardo Hernández Chavez, Irene Vogel, Harold Clumeck, "Rules, Constraints and the Simplicity Criterion: An Analysis Based On the Acquisition of Nasals in Chicano Spanish," *Nasalfest* (Stanford: Stanford UP, 1975). 231-48.

⁵Henrietta J. Cedergreen and David Sankoff, "Nasals: A Socio-Linguistic Study of Change in Progress," *Nasalfest* (Stanford: Stanford UP, 1975). 67-80.

⁶James Wright, "Effect of Vowel Nasalization on the Perception of Vowel Height," *Nasalfest* (Stanford: Stanford UP, 1975). 373-87.

⁷Harold Clumeck, "A Cross-Linguistic Investigation of Vowel Nasalization: An Instrumental Study," *Nasalfest* (Stanford: Stanford UP, 1975). 131-51.

⁸Ali Latif, T. Gallagher, J. Goldstein, and R. Daniloff, "Perception of Coarticulated Nasality," *J.A.S.A.* 49.2 (parte 2), (1971): 538-40.

⁹V.A. Kozhevnikov y L.A. Chistovitch, citado en *J.A.S.A.* 50.2 (parte 2), (1971): 678.

OBRAS CITADAS

- Cedergreen, Henrietta J. and David Sankoff. "Nasals: A Socio-Linguistic Study of Change in Progress." *Nasalfest*. Stanford: Stanford UP, 1975. 67-80.
- Chavez, Eduardo Hernández, Irene Vogel, Harold Clumeck. "Rules, Constraints and the Simplicity Criterion: An Analysis Based On the Acquisition of Nasals in Chicano Spanish." *Nasalfest*. Stanford: Stanford UP, 1975. 231-48.
- Clumeck, Harold. "A Cross-Linguistic Investigation of Vowel Nasalization: An Instrumental Study." *Nasalfest*. Stanford: Stanford UP, 1975. 133-51.
- Ferguson, Charles A. "Universal Tendencies and 'Normal' Nasality." *Nasalfest*. Stanford: Stanford UP, 1975. 175-90.
- Kozhevnikov, V. A., L. A. Chistovitch. "Rechenn. Artik. Vospriyatie." *J.A.S.A.* 50.2 (parte 2) (1971): 678.
- Latif, Ali, T. Gallagber, J. Goldstein, R. Daniloff. "Perception of Coarticulated Nasality." *J.A.S.A.* 49.2 (parte 2) (1971): 538-40.
- Matissof, James A. "Rhinoglottophilia: The Mysterious Connection Between Nasality and Glottality." *Nasalfest*. Stanford: Stanford UP, 1975. 265-87.
- Merritt, Ruhlen. "Nasal Vowels." *Working Papers On Language Universals* 12 (1973): 1-36.
- Nazario, M. Alvarez. *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*. Segunda Edición. San Juan, Puerto Rico: Instituto de cultura puertorriqueña, 1991.
- Wright, James. "Effect of Vowel Nasalization on the Perception of Vowel Height." *Nasalfest*. Stanford: Stanford UP, 1975. 373-87.