

CINCINNATI ROMANCE REVIEW



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

VOLUME 32

2011

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

Editorial Board

Editors

Spanish and Portuguese Editor:

María Paz Moreno

French and Italian Editor:

Michèle Vialet

Associate Editor:

Patricia Valladares-Ruiz

Internal readers

Enrique Giordano

Carlos Gutiérrez

Janine Hartman

Fenfang Hwu

Jeff Loveland

Thérèse Migraine-George

María Paz Moreno

Andrés Pérez-Simon

Armando Romero

Nicasio Urbina

Patricia Valladares-Ruiz

Michèle Vialet

External readers

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

Cincinnati Romance Review

Volume 32 (2011)

Table of contents

Articles

- Sobre cuartos cerrados y barrios populares: Un estudio del espacio en el relato detectivesco desde el cuento clásico hasta el neopolicial hispanoamericano de Ramón Díaz Eterovic.
Shalisa M. Collins
St. Norbert College 1
- Tanto de aquí como de allá: New Representations of the Illegal Immigrant Experience in *La misma luna* (2007) and *7 soles* (2009).
Caryn Connelly
Northern Kentucky University 13
- Tras el velo de las apariencias: La desmitificación del progreso en *El caballero del bongo gris* de Ramón Gómez de la Serna.
Nicolás Fernández-Medina
The Pennsylvania State University 31
- Gran Señor y rajadiablos*: Sátira de los signos de prestigio aristocrático de los sectores oligárquicos de la sociedad chilena.
Luis Hermosilla
Kent State University 44
- Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: La magia secreta del escritor.
Paola Marín
California State University, Los Angeles 55

Juan Luis Vives y Erasmo de Rotterdam: La formación moral y doméstica en la retórica de la crianza de las hijas. <i>Olga Rivera</i> Kent State University	70
Góngora's "Esperando están la rosa": A Garden of Heraldry and Symbolism. <i>Diane Chaffée-Sorace</i> Loyola University Maryland	86
Maternal Agency in Lucía Etxebarria's <i>Un milagro en equilibrio</i> . <i>Marina Bettaglio</i> University of Victoria	102
Tu mettrais l'univers entier dans ta prune: Le ciel et l'œil de Jacques Réda. <i>Jean-François Duclos</i> Pacific University	120
Effects of Optical Illusion in the Works of Annie Ernaux. <i>Regina L. Peszat</i> University of Kansas	133
Entre deux régimes de censure: Le cinéma pornographique en France, 1974-1975. <i>Edward Ousselin</i> Western Washington University	146
When Feasting with the Statue Is Dueling with <i>le Ciel</i> : Carnival Inversions in Molière's <i>Le Festin de pierre (Dom Juan)</i> . <i>Kathryn Willis Wolfe</i> Penn State Erie, The Behrend College	160

Book reviews

- Pancrazio, James J. *Enriqueta Faber: travestismo, documentos e historia*. Madrid: Editorial Verbum, 2008. 170 pp.
Patricia Valladares-Ruiz
University of Cincinnati 175
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 329 pp.
Andrés Pérez-Simón
University of Cincinnati 178
- Álvarez, Enrique. *DENTRO/FUERA: El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. 238 pp.
Beatriz Celaya Carrillo
Miami University of Ohio 182
- Padilla, Pedro de. *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. Estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa. Edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010. 685 pp.
J. Ignacio Díez Fernández
Universidad Complutense 185
- Fisher, Andrés. *Series. Poesía reunida*. Madrid: Amargord Ediciones, 2010. 138 pp.
María Clemencia Sánchez
University of Cincinnati 190

- Mayhew, Jonathan. *Apocryphal Lorca. Translation, Parody, Kitsch*.
Chicago: The University of Chicago Press, 2009. 222 pp.
Manuel Cerpa
University of Cincinnati 193
- Uxó, Carlos. *Representaciones del personaje del negro en la literatura cubana: Una perspectiva desde los estudios subalternos*. Madrid: Verbum, 2010. 306 pp.
Pedro P. Porbén
Bowling Green State University 197

Sobre cuartos cerrados y barrios populares: Un estudio del espacio en el relato detectivesco desde el cuento clásico hasta el neo-policial hispanoamericano de Ramón Díaz Eterovic

Shalisa M. Collins

St. Norbert College

La noción e interpretación del espacio literario¹ por parte de tanto autores como teóricos han ido transformándose a lo largo del tiempo y en cada época literaria. Esto es evidente en particular en la manera en que el relato ficticio se ha ocupado de enmarcar y representarlo en sus variantes y subgéneros narrativos. María Teresa Zubiaurre señala, por ejemplo, que en la novela pastoril los espacios son abiertos y retratos de las riberas de ríos, en la picaresca, en cambio, hay frecuentes cambios de escenarios y en la novela realista los espacios son predominantemente interiores (21). En la teoría literaria contemporánea, el espacio literario del relato ficticio se entiende como una construcción imaginaria, una realidad autosuficiente y propia del texto, creada por medio de signos, que se propone como una alternativa al mundo que existe más allá de los confines del texto. El espacio es un componente de la estructura narrativa y por lo tanto existe en una relación dinámica con los otros elementos estructurales del texto. Se define como el espacio construido por el locutor que delimita tanto física, temporal, como socialmente el mundo textual de la obra literaria. A ello se agrega la relación que estos espacios guardan con las acciones y las personas que los habitan y que no sólo funciona como telón de fondo de los sucesos sino como agente que condiciona conductas (Álvarez Méndez 28).

Una vez considerado una categoría estable y concreta, el espacio ficticio se vuelve un concepto a la vez problemático y dinámico a partir de la modernidad. Hasta finales del período moderno los teóricos no ven el espacio literario como creador de significados sino como marco de referencia, el escenario de los hechos narrativos

¹ Los teóricos utilizan varios términos para referirse al espacio: el medio ambiente, el medio, la atmósfera, el espacio, los motivos ornamentales, las informaciones. Aquí se utilizan todos con el mismo significado, sólo que al usar “atmósfera” ya estoy sugiriendo un intento por parte del narrador de crear un tono particular.

(Álvarez Méndez 36). A partir del período contemporáneo la función del espacio llega a constituir un elemento primordial, incluso protagónico en las obras narrativas actuales. Recientemente, el espacio ha llamado la atención a los críticos ocasionando la publicación de muchos libros dedicados al tema.² Ahora las concepciones de lo que es el espacio han venido a ser múltiples y a referirse a muchas manifestaciones de la existencia humana. En la actualidad está de moda hablar del espacio geométrico frente al espacio existencial o psicológico, o del espacio antropológico. Y más recientemente se habla del espacio virtual o el ciberespacio (Rey 9-12). Ya no es posible considerar el espacio desde un solo punto de vista.

Esta evolución que se observa en el espacio literario en general es al mismo tiempo ilustrativo de un proceso de revaloración del espacio que ha ocurrido en la novela policial contemporáneo en Hispanoamérica, en particular en la novela neo-policial. Un análisis detenido de las novelas neo-policiales, una variante popular de la novela negra practicada en Hispanoamérica en las décadas de los '80 y '90, demuestra un dramático reordenamiento de los elementos discursivos en el que componentes que antes eran privilegiados son relegados al trasfondo mientras que elementos antes subordinados reciben más atención en el movimiento estructural del relato. En esta nueva disposición el componente espacial es privilegiado. En este trabajo voy a discutir la evolución del espacio literario en el género policial desde sus comienzos con el relato canónico hasta su desarrollo en el neo-policial. En particular mostraré cómo el elemento espacial, poco elaborado en el relato clásico, llega a figurar en el primer plano discursivo en la novela neo-policial y se utiliza para comunicar ideas abstractas. Acudiré principalmente a las novelas del escritor chileno Ramón Díaz Eterovic para ilustrar este punto.

Salvo en escasas excepciones, los cultores de la novela canónica prescinden de desarrollar los espacios ficticios más allá del cuarto cerrado. Normalmente el narrador se limita a describir lo indispensable para establecer los parámetros básicos del escenario, como observamos en este ejemplo de un cuento de Sherlock Holmes, "My dear fellow," said Sherlock Holmes, as we sat on either side of the fire in his lodgings at Baker Street [...]," o para destacar objetos personales o domésticos del detective que ayudan a perfilar su carácter, como es el caso en los relatos de Conan Doyle. Dice Watson de su amigo Holmes: "He held out his snuffbox of old gold, with a great amethyst in the centre of the lid. Its splendor was in such contrast to his homely ways and simple life that I could not help commenting on it" (55). También se dan breves descripciones del medio para ambientar las historias en lugares exóticos, lejos de los confines cotidianos del lector, como en las novelas de Agatha Christie: "The steamer was moored to the bank and a few hundred yards away, the morning sun just striking it, was a great temple carved out

² Algunos de los textos fundamentales para el estudio del espacio literario son *The Poetics of Space* de Gastón Bachelard, *El espacio literario* de Maurice Blanchot, *Critique of Everyday Life* y *The Production of Space* de Henri Lefebvre y *El espacio en la novela realista* de María Teresa Zubiaurre.

of the face of the rock. Four colossal figures, hewn in the cliff, look out eternally over the Nile and face the rising sun” (*Death* 74). En todos los relatos la descripción del espacio del interior del cuarto cerrado sirve para proveer pistas que se precisan para la resolución del misterio del crimen, como en este ya clásico ejemplo de Poe: “The apartment was in the wildest of order—the furniture broken and thrown about in all directions. There was only one bedstead; and from this the bed had been removed, and thrown into the middle of the floor [...]” (“Rue Morgue” 36). Van Dine declara que los mejores relatos policiales están exentos de detalles que distraigan la atención del enigma, como por ejemplo las descripciones del medio: “En la novela policiaca no debe haber largos pasajes descriptivos, como tampoco análisis sutiles o preocupaciones de ‘atmósfera’. Ello sólo sería un estorbo cuando se trata de presentar claramente un crimen y de buscar al culpable” (333-34).

Es con G.K. Chesterton donde se empieza a notar un mayor y más sofisticado desarrollo del medio ambiente. En sus relatos las descripciones atmosféricas tienden a nublar la realidad haciendo difícil distinguir entre realidad e ilusión, lo ordinario y lo sobrenatural. Robert Gillespie, por ejemplo, destaca que muchos de los cuentos del Padre Brown empiezan con “una luz rara” frente a la cual resaltan los objetos como perfiles oscuros (222): “Oppressive atmospheres invariably correspond to human oppressions in bold images in which nature and man reflect each other like mirrors” (222). Con respeto al valor asignado a los medios en la novela de detectives, los relatos de Chesterton significan un punto en medio entre los primeros escritores de la novela detectivesca clásica y los escritores que vienen a continuación de él. Por su parte, Borges dice que el relato detectivesco debe guardar “avara economía de los medios” (*Los laberintos policiales*, citado en Arenas Cruz 12). No obstante su “economía,” sabe utilizar las posibilidades de ciertos símbolos atmosféricos—el espejo, las ventanas, las puertas—primero explorados por Chesterton, con mucha efectividad para sugerir nociones más complejas de la realidad.

El desbalance que existe entre el desarrollo de los acontecimientos en comparación con la atención asignada al medio en las modalidades clásicas se nivela a partir de la narrativa negra norteamericana al señalarse una nueva consideración para los entornos. Dice Jameson que el contenido de esas novelas no es ya una trama estimulante sino el escenario, el paisaje americano (“On Raymond” 626). Pero no todos los autores elaboran el medio con el mismo rigor. Aunque, efectivamente, Hammett describe espacios, todavía concede más atención a los personajes y acciones que a los medios, a diferencia de Chandler. Este autor es, tal vez, el mejor pintor de espacios “negros” dentro de la narrativa negra en los EE.UU. El detective de Chandler, Philip Marlowe, está muy consciente de los espacios que lo rodean, los cuales va describiendo para el lector. A pesar de ser un personaje de bajos fondos, no como el detective clásico, el detective de la novela negra tiene más acceso que la mayoría de la gente a todos los sectores de la ciudad. Aunque pertenece al lado marginado de la sociedad, es testigo de ambos lados de la vida tanto el suyo como el lujoso. Como demuestra Jameson: “As an

involuntary explorer of the society, Marlowe visits either those places you don't look at or those you can't look at: the anonymous or the wealthy and secretive" ("On Raymond" 630). El detective es, esencialmente, un *voyeur*, "invadiendo" espacios que le son ajenos y contándonos lo que ve y cómo viven las personas que los habitan.

La selección de objetos y paisajes que el narrador-detective enfoca no es arbitraria sino que éstos adquieren importancia si el narrador o los personajes los destacan. El significado de lo que describe va más allá de una simple enumeración de objetos. El carácter polisémico inherente al lenguaje le brinda una función connotativa más allá de su capacidad de denotar espacio y tiempo. Como bien dice Zubiaurre, el espacio no es mero escenario sino que funciona también como un metalenguaje (22). Su esencia connotativa transforma los motivos ambientales en indicios (Barthes) que conducen nuestra atención a realidades y verdades más profundas. Pueden ser indicios del temple de ánimo de los personajes, contribuyendo a su definición, o bien, parte del encanto o seducción de la novela negra es la creación de atmósferas, elaboradas al máximo en el *film noir*, que infunden a las escenas de ciertos tonos que de alguna forma comunican el estado moral de las cosas, la temperatura de la sociedad, digamos.

En las novelas de Chandler, por ejemplo, los estados atmosféricos que dominan el escenario son la lluvia y la oscuridad. Los momentos de más tensión y posibilidad de violencia suelen suceder de noche o cuando llueve o cuando llueve de noche. En una noche de lluvia cerca del final de *The Big Sleep*, Marlowe va a una casa escondida en un bosque lejos de Los Ángeles donde está siendo guardada la esposa del dueño del casino, Eddie Mars. Marlowe tiene que enfrentarse con un matón temible que lo quiere matar. El ambiente ayuda a crear un sentimiento de ansiedad en el lector: "Then silence for a little while, except for the rain and the quietly throbbing motor of the car. Then the house door crawled open, a deeper blackness in the black of the night" (201). La escena termina en una lluvia de balas en la cual muere el matón mientras el detective sale ileso.

El espacio geográfico y el espacio social influyen directamente en el comportamiento de los personajes en la novela negra. La insatisfacción y el deseo de poseer cosas suelen motivar los actos criminales igualmente entre los ricos como entre los marginados. Y nadie es exento de su influencia. El medio ambiente en estas novelas está ligado al delito. Hay sólo que recordar las palabras del Continental Op cuando en un determinado momento se vuelve tan asesino como los mismos criminales: "Es esta maldita ciudad. No se puede ser honrado aquí. Estoy enredado desde el principio" (Hammett, *Cosecha roja*).

En el neo-policial el espacio funciona de manera similar como en la novela negra norteamericana, pero en los textos hispanoamericanos los cultores desarrollan este componente con mayor destreza y más insistencia. La nueva articulación del medio ambiente quizá ejemplifica mejor la naturaleza de la novela neo-policial frente a las viejas formas, sobre todo cuando uno considera la importancia que en teoría y en práctica los mismos autores contemporáneos le otorgan en la elaboración de sus textos, apenas considerado en los textos precedentes.

La posición central antes asignada al enigma en el género clásico, y que sigue algo vigente en la novela negra norteamericana a pesar de la nueva importancia del espacio urbano, es reevaluada en el neo-policial. La resolución del caso pierde importancia y peso en el discurso y funciona más que nada como vehículo para echar una mirada tangencial a los espacios en los cuales se desarrollan las historias. En la reconfiguración de los códigos, los narradores de la novela negra hispanoamericana redimen al espacio del trasfondo para ahora situarlo en el primer plano discursivo. La información circunstancial, la que dirige la atención del lector al referente extra-textual, es el enfoque de esta forma de literatura detectivesca en Hispanoamérica. Como sostiene Díaz Eterovic, “el enigma [...] cede terreno, importando más el entorno en que se desarrolla un crimen y las reflexiones que ese entorno provoca en los personajes, de modo tal que la investigación del delito asume una condición de pretexto para explorar en las carencias de la sociedad” (“La novela policial”).

Las carencias de que habla Díaz Eterovic se observan más perspicazmente en los espacios marginales de las urbes hispanoamericanas. La novela negra hispanoamericana cuestiona la validez de la estructura social, todavía operante en Hispanoamérica, que engendra una geografía de diferencia, una dicotomía construida históricamente en la colonia que establece un centro poderoso que domina sobre los márgenes. La organización tanto geográfica como social de la ciudad moderna margina a ciertas personas y a ciertos grupos de los centros de poder. La novela negra hispanoamericana cuestiona los centros de poder constituidos por los gobiernos autoritarios y los individuos traídos al centro que ayudan a perpetuar su hegemonía. El neo-policial muestra que ese centro es corrupto y ejerce su poder sobre el margen. Pretende exponer las injusticias sociales que aquejan a aquellos individuos obligados a vivir subyugados o marginados. Por consiguiente, la novela negra focaliza de preferencia los ambientes marginales. No aparecen en el neo-policial los entornos burgueses del modelo clásico, identificados con el poder central europeo. Los narradores de la novela negra en Hispanoamérica crean espacios que iluminan una condición decadente o sufriente de la sociedad actual.

La novela negra, como género con interés social, propone un mundo más verosímil que el mundo creado por los narradores tradicionales. Raymond Chandler critica las formas antiguas del relato de misterio diciendo que no se puede hablar de realismo en ellas, que el realismo es demasiado difícil de lograr. Al hablar de los exponentes ingleses de misterio observa:

If they wrote about dukes and Venetian vases, they knew no more about them out of their own experience than the well-heeled Hollywood character knows about the French Modernists that hang in his Bel-Air château or the semi-antique Chippendale-cumcobble's bench that he uses for a coffee table. (“Simple” 530)

Según Chandler, a partir de Hammett el género se vuelve más realista, pero no lo suficiente para él todavía. En cambio, él cree que el escritor realista que trata cuestiones de asesinato, obviamente pensando en sí mismo, debería escribir sobre:

[A] world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the finger man for a mob, and the nice man down the hall is a boss of the numbers racket [...]. (“Simple” 532)³

Sin embargo, al leer los relatos de Chandler o de cualquier otro exponente de la novela negra ¿es verosímil que el detective siempre salga con vida de las situaciones difíciles y violentas en que siempre se involucra y donde parece que no hay escape? Dice Azancot que si hay realismo en la novela negra, éste sólo existe a nivel de los decorados y de escenarios, y no en el plano de la intriga o de los personajes principales. Según el mismo Azancot los detalles naturalistas le dan plausibilidad a la acción, pero más allá de esto el discurso no es verosímil (48-49). No obstante la falta de verosimilitud en la presentación de los personajes o en la intriga, de que habla Azancot, las novelas tienen éxito cuando la historia está bien construida y no se impide que el lector se deje llevar por ella.

La función crítica que los autores asignan al neo-policial ocasiona la creación de ambientes realistas que en un primer instante ubican las historias en lugares y momentos históricos precisos e identificables. Esta responsabilidad de convencer al lector que “la descripción es [...] tributaria del ojo del personaje que la asume, de un *poder ver* y no del *saber* del novelista” (Villanueva 175) está concedida al narrador del relato, que puede ser el mismo detective como en el caso de Díaz Eterovic. El narrador es quien organiza el espacio textual y tiene que hacernos creer que la realidad tanto histórica como geográfica del relato es la realidad como existe fuera del texto. Como dice Roland Barthes, esto depende mucho del detallismo que caracteriza la literatura realista. Además, Renato Prada Oropeza señala que la estrecha relación que existe entre el “actor” y su acción “con el espacio representado en el relato [...] también descansa, la más de las veces, en la reducción de una identificación, implícita o supuesta, de la

³ El resto de la cita va así:

a world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of money-making, where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things we talk about but refrain from practicing; a world where you may witness a holdup in broad daylight and see who did it, but you will fade away quickly back into the crowd rather than tell anyone, because the holdup men may have friends with long guns, or the police may not like your testimony, and in case the shyster for the defense will be allowed to abuse and vilify you in open court, before a jury of selected morons, without any but the most perfunctory interference from a political judge. (533)

relación espacial con las acciones y sus actores en la vida cotidiana o el llamado mundo real” (51). Por lo tanto, si coincide el nombre de un lugar en el discurso, un toponímico, “es inmediatamente identificado con su homónimo” (51). Por ejemplo, el lector acepta que el Santiago de las novelas de Díaz Eterovic, que inicia su serie de novelas detectivescas durante el régimen militar, es una representación fiel de la ciudad misma del Chile postpinochetista. En parte un mundo realista se logra mediante la relación dialéctica que está en juego entre los elementos provenientes del referente extra-literario y los elementos provenientes del mundo imaginario propuesto por el relato.

Prada Oropeza muestra que el “efecto de la realidad” se acomoda a la intencionalidad genérica del mismo (95). El efecto de la realidad de la novela negra permite que el discurso se inserte dentro del marco histórico inmediato que pretende criticar. Los motivos ambientales⁴ del espacio narrativo remiten a la situación socio-política, económica, ambiental del referente. Vásquez de Parga dice de la novela negra actual que su preocupación por conocer el por qué del crimen y no el cómo—que pretende resolver la versión canónica—conduce al investigador a andar por diferentes rumbos de la ciudad, muchas veces cuestionables. Esto permite que el narrador vaya reflexionando sobre “el carácter de los personajes, los valores toponímicos (lugares), o lo que metafóricamente llamamos ‘atmósfera’” (Prada Oropeza 93).

Porque en la novela negra generalmente faltan hilos narrativos que se desarrollan paralelamente con la investigación del detective, información histórica que escapa al saber del detective y que, entre otras funciones, contribuye a la configuración de un ambiente realista se da en los pequeños discursos que narran otros personajes, enmarcados por el discurso del narrador principal. Estas divagaciones permiten que ellos, incluso el mismo detective, recuerden experiencias personales que dan cuenta de información sobre el medio. En su conjunto, esta información en su variedad de formas, es información circunstancial en el sentido que no afecta la secuencia de las acciones del relato, simplemente llena los espacios: puede contribuir al efecto de la realidad, o bien puede funcionar como indicios de categorías abstractas como el temple de ánimo del locutor, la condición moral de la sociedad, o puede dirigir la atención del lector hacia los motivos que ocasionan los actos criminales. No es de extrañar, entonces, que la mayor parte de los relatos policiales hispanoamericanos actuales aludan a verdades ocultas debajo de apariencias engañosas, como se nota en la siguiente descripción del barrio de Heredia:

Mi departamento se ubica junto a un parque, y frente a un sector de casas en demolición, las que, aparentemente, solo son unos cascarones lastimosos que aguardan el golpe de gracia. Sin embargo, si se abre bien

⁴ A los motivos ambientales Roland Barthes también los llama *informaciones* y sirven para crear una imagen auténtica del referente.

los ojos, se ven pequeñas fogatas entre los esqueletos de las construcciones, y alrededor de ellas, a unos chiquillos sucios y flacos. [...] Son cartoneros. Gente que cuando la ciudad empieza a dormir salen a recorrer las calles céntricas en busca de cajas de cartón, papel, o restos de comida arrojados a la basura. (*Solo* 25)

Antes de considerar en los textos de Díaz Eterovic los aspectos del medio ambiente discutidos anteriormente, cabría señalar brevemente la importancia del espacio en algunos textos de algunos destacados practicantes del neo-policial, Paco Ignacio Taibo II, Leonardo Padura y Roberto Ampuero, como contrapunto a las novelas del autor enfocado. Los ambientes en las novelas de Paco Ignacio Taibo II conducen hacia el momento histórico que denuncia, el México post-1968, con el fin de poner en tela de juicio los poderes corruptos de la actualidad. A pesar de la fuerte carga anecdótica que les concede a sus relatos, Taibo II dice que están influidos “de una especie de miradas tangenciales a las compulsiones sociales que te permiten ubicar [su literatura], no solo en el tiempo anecdótico sino en un tiempo social” (“A quemarropa” 219). Temática constante en su serie son el movimiento estudiantil y obrero y la lucha diaria de los ciudadanos por combatir la corrupción de los altos oficiales del sistema político y policial. Como sucede en sus otras novelas, la descripción del medio ambiente conduce la atención a los mecanismos corruptos que están funcionando en estas novelas y en el referente extra-literario correspondiente: el México bajo el poder del gobierno priísta. Al final de la primera novela de la serie de Belascoarán Shayne, *Días de combate*, el detective da con el criminal que ha estado acosando a lo largo de la investigación, el estrangulador. Este ha matado a doce mujeres y al final recibe como castigo una muerte violenta. Pero el detective sabe que ha logrado poco con eliminar al estrangulador. El mal verdadero es otro. Belascoarán Shayne dice que México es el verdadero villano, es un sistema que estrangula al pueblo mexicano. El D.F. se vuelve un animal voraz en la mente del detective: “La ciudad se alimenta de carroña. Como buitres, como hiena, mexicanísimo zopilote, sobre sus muertos nacionales. Y la ciudad estaba hambrienta. Fue por eso por lo que la nota roja chorreó sangre otra vez aquel jueves [...]” (*Días* 61).

En sus novelas, Leonardo Padura perfila paisajes cubanos que despiertan la nostalgia en la memoria del teniente Mario Conde con el fin de señalar los errores del pasado inmediato bajo el sistema socialista y de alguna forma rescatar el pasado y presente de un país sin memoria. Los pasajes en los cuales Conde realiza registros escenográficos de su entorno lo inspiran a reflexionar sobre el pasado. Los eventos posteriores al Congreso de Educación y Cultura de 1971 se destacan como un punto decisivo en la historia de Cuba.⁵ Los textos marcan este momento como un suceso que

⁵ Juan Armando Epple cree que el período justo después de este congreso fue un tiempo nefasto en la política cultural cubana. Hubo un intento de “reeducar” a los artistas “porque se consideraba que estaban desviados o pretendían hacer una literatura que no era la que se debería escribir en un país

pone grandes estorbos en el camino del progreso social y tienen mucho que ver con la decadencia del presente. Al final de *Máscaras*, la primera de las cuatro novelas en su tetralogía “Las Cuatro Estaciones,” al contemplar “las azoteas de La Habana Vieja, erizadas de antenas, ansias de derrumbe e historias inabarcables” Conde dirige sus pensamientos hacia el pasado: “¿Por qué carajo todo tiene que ser así? Pues porque todo es así y no de otra manera, Conde. ¿Será posible volver atrás y desfacer entuertos y errores y equivocaciones? No es posible, Conde [...]” (233). Frente a la impotencia para cambiar el pasado Conde mira hacia el futuro con la única opción que le queda, “remontar el vuelo” y seguir en la lucha.

Para Roberto Ampuero el discurso de la novela negra es útil para presentar asuntos primordiales de la actualidad en Chile, Cuba y Alemania, los países en los cuales el autor ha vivido. Su primera novela, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* se estructura más de acuerdo a las formas canónicas que privilegian las acciones sobre el desarrollo del medio. No obstante, sus ambientaciones y atmósferas son reales y mensurables y desde los decorados de los edificios hasta los nombres de las calles todos son reales y tienen correlato en el espacio extra-literario. *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* es una historia sobre el cuestionamiento ideológico de los revolucionarios del frente izquierdista que, como en la realidad, “han sido asesinados o ajusticiados [...] por su propia gente, por colaborar o por no colaborar, o por sencillamente por no seguir militando” (Moody 136). En la mayoría de los casos, el medio ambiente funciona como en la novela tradicional: crear el efecto de la realidad. También hay pequeños fragmentos que aluden al quiebre de las promesas utópicas de los socialismos reales como sucede durante la visita del detective Brulé a Bonn:

En uno de los afiches vio al general Augusto Pinochet de brazos cruzados y anteojos de sol. Lo miraba desafiante. Debajo de la foto, a grandes titulares, se afirmaba: “El asesino sigue gobernando. Apoyemos a la oposición realmente democrática de Chile.” Otro poster invitaba a una marcha de apoyo “a la gloriosa lucha del pueblo cubano contra el imperialismo,” y un tercero solicitaba donaciones a favor de la guerrilla guatemalteca. (*Kustermann?* 96)

Pero se puede afirmar que el medio ambiente no despierta mayor interés en esta novela como en las subsecuentes. En su tercer libro, *El alemán de Atacama*, la construcción del medio ambiente es mejor lograda y se le asigna una función central en el discurso. Las descripciones del ambiente funcionan como informaciones (Barthes) que dirigen la

socialista en ascenso” (Epple 50). Como consecuencia al Congreso sucedió un fenómeno que se denominó “parametración” que se refería a que los que no cumplían con los parámetros sentados no podían trabajar como educadores o artistas. Los más castigados por la parametración fueron los homosexuales (Epple 50).

atención a los problemas ambientales tanto a nivel local como a nivel nacional ya que el crimen es la explotación del medio ambiente por parte de una compañía alemana. En sus novelas se evidencia una evolución discursiva en la que la representación del espacio va desde un grado mínimo hasta ser el punto central de la novela.

La configuración del medio ambiente en las novelas de Ramón Díaz Eterovic, como en las otras señaladas, responde a las necesidades particulares y las circunstancias extra-literarias del autor. En las novelas de Díaz Eterovic, como en las de Ampuero, los motivos ambientales enmarcan sus obras en el Chile postpinochetista y apuntan a los problemas ocasionados por los años que Chile vive bajo ese sistema político opresivo y a las dificultades que enfrenta el país como un estado moderno emergente bajo los efectos del neoliberalismo. Díaz Eterovic dice que sus novelas de alguna manera trazan los últimos 20 a 30 años de la historia y evolución chilenas y santiaguinas. El autor ficcionaliza casos empíricamente identificables de la actualidad chilena, perfilando los pormenores de una sociedad en la época dictatorial y en transición política hacia la democracia. La parte anecdótica de sus novelas se inserta en espacios urbanos oscuros y marginales de un Santiago desequilibrado a la sombra de un sistema político autoritario.

Díaz Eterovic utiliza la caracterización del espacio como indicio de las alteraciones sociales, económicas, ecológicas, etc., que están ocurriendo en Chile desde la época militar. En las novelas, se describen lugares precisos del medio que han existido o existen todavía para conducir la atención del lector hacia el referente que el autor pretende denunciar. Heredia vive en la calle Aillavilú cerca de la Estación Mapocho del barrio Estación Mapocho. Es un sector central de Santiago que tiene un colorido distinto del resto de la ciudad. Durante las décadas del 20 y 30 es el lugar de encuentro para la antigua bohemia literaria santiaguina. Hoy día es un barrio popular de la ciudad y, a pesar de ser un sitio de considerable violencia, es un lugar de mucha actividad. El lector acompaña a Heredia mientras indaga en casos delicados como el drama de los detenidos desaparecidos, el narcotráfico, el contrabando de armas, los atentados ecológicos, la corrupción política y hasta el homicidio de un crítico literario y el racismo hacia los exiliados peruanos en Santiago.

Tradicionalmente, la literatura chilena se ha destacado como un discurso artístico que pretende entregar una imagen realista de la sociedad chilena tanto en sus buenas cualidades como en sus defectos. La desabrigada realidad que Heredia nos expone, que surge a partir del gobierno militar, significa un desarrollo reciente dentro del discurso literario realista. Nos hace testigos del lado marginado y decadente de la experiencia urbana de Santiago. Heredia sale a las calles a deambular por los barrios metiéndose en los más negros, más precarios vericuetos. Sus reflexiones llaman la atención sobre la decadencia moral de la sociedad, víctima de un poder inidentificable. En *La ciudad está triste* Heredia denomina ese poder “la ciudad”: “se llamaba Andrea y estaba en el café de espectáculos por lo mismo que todas las demás muchachas. Necesitaba un trabajo para vivir y lo único que había logrado era un poco de la mierda que arroja la ciudad para los que no tienen poder ni influencias” (27). Las andanzas del

detective también le permiten a Díaz Eterovic “hablar de los distintos ambientes de una ciudad como Santiago, en una suerte de registro urbano que nombra espacios que están siendo destruidos y que no sólo tienen que ver con los normales cambios arquitectónicos de una ciudad, sino con el cambio de formas de convivencia y con la destrucción de la memoria de un país” (“La novela policial”). Heredia nos hace cómplices en su desentrañamiento de la condición humana. Nos obliga a conocer el otro lado de la sociedad, el lado oscuro de la vida chilena.

En conclusión, hemos visto que el medio ambiente en el discurso de la novela policial va cobrando vida con cada etapa por la que pasa el género. Los narradores hispanoamericanos del neo-policial le han otorgado una nueva importancia social, antes muy poco significativa en el discurso de la novela detectivesca canónica. Su configuración, sin embargo, puede variar algo con cada autor según sus propios juicios y las circunstancias dictadas por las condiciones socio-políticas de su país. En lo que todos están de acuerdo es que el medio ambiente, aunque a veces sirve sencillamente para construir espacios verosímiles para enmarcar sus narraciones, también puede funcionar como índice de niveles significativos no siempre evidentes a primera vista, normalmente con el fin de revelar y criticar algún mal. Podemos considerar el discurso de la novela negra hispanoamericana un legítimo espacio donde los autores pueden experimentar con cuestiones estéticas a la vez que testificar sobre comunidades que luchan por sobrevivir las condiciones ocasionadas por gobiernos opresivos y por tener que navegar las aguas turbulentas de la modernidad.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002. Impreso.
- Ampuero, Roberto. *El alemán de Atacama*. Santiago de Chile: Planeta, 2001. Impreso.
- . *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* 3a ed. Santiago de Chile: Planeta, 2001. Impreso.
- Arenas Cruz, Elena. “Borges y la literatura policial.” *Castilla* 17 (1992): 7-20. Impreso.
- Azancot, Leopoldo. “Dashuell Hammett y la fundación de la novela negra.” *Nueva Estafeta* 6 (1979): 48-53. Impreso.
- Christie, Agatha. *Death on the Nile*. New York: Bantam Books, 1971. Impreso.
- Conan Doyle, Arthur. “A Case of Identity.” Free Public Domain Books from the Classic Literature Library, 1. Web. 27 July 2011.
- Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Boston: Houghton Mifflin, 1950. Impreso.
- . *The Big Sleep*. Nueva York: Vintage Books, 1988. Impreso.
- Díaz Eterovic, Ramón. *La ciudad está triste*. 2ª ed. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000. Impreso.

- . "La novela policial en el cambio de siglo." 53 FERIA Internacional del Libro de Frankfurt. Frankfurt, Alemania. 2001. Debate.
- . *Solo en la oscuridad*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1992. Impreso.
- Epple, Juan Armando. "Leonardo Padura Fuentes." *Hispanamérica: Revista de Literatura* 71 (1995): 49-66. Impreso.
- Gillespie, Robert. "Detections: Borges and Father Brown." *Novel: A Forum on Fiction* 7 (1974): 220-30. Impreso.
- Hammett, Dashiell. *Red Harvest*. New York: First Vintage Crime, 1992. Impreso.
- Jameson, Fredric. "On Raymond Chandler." *The Southern Review* 6 (1970): 624-50. Impreso.
- Nichols, William J. "A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2 (1998): 197-231. Impreso.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997. Impreso.
- Poe, Edgar Allen. "Murders on the Rue Morgue." In *The Gold-Bug and Other Tales*. New York: Dover, 1991. Impreso.
- Prada Oropeza, Renato. *Literatura y realidad*. Xalapa y Puebla, México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- Rey, Elisa. *Los espacios de la literatura*. Buenos Aires: Academia del Sur, 2001. Impreso.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Días de combate*. México D.F.: Editorial Grijalbo, S.A., 1976. Impreso.
- Van Dine, S.S. "Las convenciones del relato policíaco." *Teorías del cuento*. Ed. Lauro Zavala. Vol. II. México: UNAM. 331-35. Reproducido en Thomas Narcejac. *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México: FCE, Col. Popular 248, 1986. 98-102. Impreso.
- Villanueva, Darío. *Theory of Literary Realism*. Trad. Minai I. Spariosu y Santiago García-Castañón. Nueva York: State U of New York P, 1997. Impreso.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.

Tanto de aquí como de allá: New Representations of the Illegal Immigrant Experience in *La misma luna* (2007) and *7 soles* (2009)

Caryn Connelly

Northern Kentucky University

Mexican undocumented immigration to the United States is the single most complex and difficult issue currently facing these two countries according to David Maciel and María Rosa García-Acevedo (148). Describing the situation in the late 1990s, a few short years after the passage of the North American Free Trade Agreement in 1994, they asserted that immigration was an issue of intense political debate that was receiving extensive media coverage and attention from the academic community and policy makers. A decade later, the uproar on illegal immigration from Mexico to the United States has provoked the passing of SB 1070 in Arizona and Ordinance 5165 in Fremont, Nebraska in 2010, and HB 27 in Georgia and HB 56 in Alabama in 2011, thus confirming that the politics and popular debate north of the border has changed little since.¹ Although the issue has not received the same degree of attention in politics and media outlets in Mexico, the views there also have been largely negative, with some regarding immigration as a national embarrassment and others as a threat to Mexican identity. At the same time, as immigration flows have increased, the remittances sent back to Mexico by immigrants

¹ SB 1070 is one of the strictest and far-reaching pieces of legislation regarding immigration in U.S. history. According to information provided by the National Conference of State Legislatures, the Arizona bill “includes provisions adding state penalties relating to immigration law enforcement including trespassing, harboring and transporting illegal immigrants, alien registration documents, employer sanctions, and human smuggling.” (Morse). It was signed into law by the Gov. Jan Brewer on April 23, 2010 and went into effect on July 30, 2010. However, on July 28, 2010 U.S. District Judge Susan Bolton ordered an injunction to block the more controversial aspects of the law (Riccardi). Similar bills have also been introduced in other states, some quite distant from the U.S-Mexico border, including South Carolina, Pennsylvania and Minnesota (Morse) in 2010, and in Georgia and Alabama in 2011. None of this is surprising given the current economic climate in the country—the debates on illegal immigration have historically been more heated during such periods.

have contributed significantly to the national economy, and in recent years have come in second or third after petroleum and direct foreign investment (Coronado).²

It is in the context of these contemporary circumstances that I examine two recent Mexican feature films that focus on the topic of illegal immigration to the United States: Patricia Riggen's *La misma luna* (2007) and Pedro Ultreras's *7 soles* (2008). Both repeat themes and strategies of earlier films on this topic in Mexican cinema, but also diverge from their predecessors in important ways that reflect more recent trends in migration patterns as well as the directors' unique viewpoints as border-crossing, transnational subjects. For although Riggen and Ultreras may not be members of the working class like the people they portray in their films, they have migrated to the United States themselves, and are therefore representing the issues from a closer and more personal perspective. Their films deliberately challenge the representations of immigrants and immigration issues in both Mexican cinema and in real life.

While the films are feature-length debuts for the two filmmakers, they each attracted the participation of well-recognized figures from the Mexican entertainment industry. In the case of *La misma luna*, this included popular telenovela and film actress Kate del Castillo, as well as a host of familiar faces from the large and small screen on both sides of the border, including America Ferrera, title character of the successful ABC T.V. show *Ugly Betty*, Eugenio Derbez, a well-known comedic actor from Mexican television and film, and even one of the *grande dames* of Mexican cinema, María Rojo. Although *7 soles* features a much smaller cast, it also relied on more well-known faces in key roles, in this instance Gustavo Sánchez Parra, probably best recognized for his role as Jarocho in Alejandro González Iñárritu's *Amores perros* (2001), and Evangelina Sosa, who has acted in numerous mainstream and independent productions in Mexican television and film. The reliance on famous faces connects these films to the longer history of cinema on border and immigration themes in Mexico, in the main a popular and mainstream body of film. Yet several of these actors have appeared in less commercial and more independent films, suggesting that the directors wanted to add a more serious and intellectually respectable cast to their projects.

La misma luna and *7 soles* portray similar situations: illegal journeys northward driven by dire economic necessity and involving many perils, one showcasing an individual child traveling on his own and the other a group of illegal immigrants guided

² As might be expected, the recent recession in the U.S. has had an impact on immigration rates and the flow of remittances back to Mexico. While the initial impact was negative, this trend reversed somewhat in 2010 and 2011. According to an article published in *El Universal* in June 2011, remittances rose 4.66% in April of 2011. This was the seventh consecutive month that remittances from abroad –the majority of which come into Mexico from the U.S.– maintained a positive growth rate. In 2010 remittances registered a slight increase of 0.12%, the first positive performance since 2008. The piece also confirmed Coronado's claim that remittances are the second largest source of foreign exchange after oil exports and have made Mexico the largest recipient in Latin America. ("Remesas de mexicanos suben 4.66%")

by a pair of coyotes. This follows a pattern established very early on in films on this subject: the dangerous, and frequently tragic, crossing of the border—often made more treacherous by encounters with unscrupulous and exploitative people, in addition to the natural dangers like searing deserts or rushing rivers. Interestingly enough, both titles make reference to the opposing celestial bodies of the sun and the moon. In both instances these serve as deeper symbols as well as concrete references to real situations: “the same moon” unites a mother and son and represents their bond of love (“Look out your window at night and you will see the same moon as I do,” she tells him); the “7 soles” count seven days—the time it takes the group to cross the desert from Mexico to the U.S., a trek that in this case ends tragically. The titles evoke the tone and plot of the films as well: a heartwarming story of a love that transcends great distances (*La misma luna*) versus a harrowing and intense story of a deadly week in the desert (*7 soles*).

Both films focus on families separated because a parent has emigrated to the United States in search of a more secure economic situation, although different catalysts motivate the family members who are left behind in Mexico to migrate north. In Rigger’s film it is the death of a young boy’s grandmother and threats of unscrupulous relatives that lead him to undertake the journey to reunite with his mother in Los Angeles; in Ultreras’s film, a father who has been living and working in Chicago for over six years while his wife and children live with her parents in rural Mexico pays a coyote to cross them so they can be together once more. In both instances, the journeys are fraught with difficulties. In the case of *7 soles*, this leads to multiple deaths, including those of the mother and son of the family who hopes to be reunited far north of the border.

The gut-wrenching stories of families torn apart locate the films squarely within another long-standing tradition in Mexican film: the family melodrama, a further indication that the directors utilized strategies to increase the appeal of their films to a wider audience. In this sense, one might characterize them as hybrid films that maintain certain elements of commercial genres like the family melodrama and the immigrant-border film, yet they also deviate from the historically dominant trends of these genres in notable ways. Although the stories are designed to trigger an emotional response and move their audiences, they are melodramatic without excessively distorting reality or resorting to degrading sensationalism. And in contrast to the majority of immigrant-themed films, which tend to be highly negative and one-dimensional in their portrayals of the experience and those involved in it (cruel and callous coyotes, exploitative gringo employers, long-suffering and down-trodden immigrant victims), these films express a more overtly pro-immigrant stance, convey a greater awareness of real issues, and are more nuanced in their treatment of the topic in general.

The cinema on border and immigrant themes with which these films so overtly dialogue for the most part has offered nothing but distortions, myths and stereotypes. Norma Iglesias-Prieto asserts that the majority of these films distance the spectator from the social issues that stem from Mexican immigration to the U.S. and reinforce the

belief that social problems are derived from individual behavior, or are the result of destiny or bad luck. She rightly observes that very rarely has migration been shown as the complex phenomena it really is (13). *La misma luna* and *7 soles* represent a continuation of the genre, but they also demonstrate a serious effort to present immigration in a more enlightened way. Their films offer a more immigrant-centered viewpoint and understanding of the experience, avoiding sensationalistic stories of abuse and suffering designed to instill fear or show the shame of being uprooted and relocated in a strange land. Riggen's film presents a heartfelt, feel-good tale with a happy outcome; Ultreras offers viewers a heartbreaking, harrowing and unflinching focus on the tragic aspects of illegal border-crossing. Both seek to present stories with which audiences can connect and that express solidarity with the very people whose lives they represent.

Another major difference between earlier films on this subject and these more recent ones is that in the former the return to Mexico was portrayed as the most natural outcome of events (in the Golden Age in particular, this type of ending served the didactic purposes of the film). In contrast, in *La misma luna* and *7 soles*, going north is inevitable and the return to Mexico is not presented as a likely option. This is likely due to the fact that by the early twenty-first century, immigration from Mexico to the U.S. had reached much higher proportions due both to the passage of NAFTA in 1994 and as a result of the broader phenomenon of globalization. In fact, according to data provided by the Migration Policy Institute, immigrants from Mexico ranked as the highest of the foreign-born population in the U.S. at 28.1% in 2009 (this is down from 30.1% in 2008 and 30.7% in 2006, a pattern that reflects the recent downward trend in immigration flows in light of the U.S. recession that began at the end of 2007³).

Both films clearly seek to represent the reality of the Mexican diaspora as it exists today, in particular as it relates to the experience of illegal immigration. *La misma luna* and *7 soles* draw on popular genres and strategies, but attempt to be more thoughtful in their representations; they reach out to a particular audience (immigrants and would be immigrants) and strive to portray the experiences of this group in a humane and compassionate way. Despite the recourse to commercial formulas that have not always treated immigration themes in the most enlightened manner, these films mark a promising turn in the treatment of this topic in Mexican cinema. Moreover, as Maricruz Castro Ricalde reminds us, "the representations and symbols

³ Batalova and Terrazas report that "According to Mexico's National Survey of Occupations and Employment (ENOE), the emigration rate from Mexico appears to have slowed recently from 10.8 migrants per 1,000 Mexican residents in spring 2007 to 8.4 per 1,000 Mexican residents in spring 2008 to 5.5 per 1,000 Mexican residents in spring 2009 and to 4.6 per 1,000 Mexican residents in spring 2010. The immigration rate to Mexico (i.e., the number of people who move to Mexico from abroad, who are overwhelmingly return migrants) remained relatively stable over the same period, fluctuating between 3.2 and 5.9 migrants per 1,000 Mexican residents."

proffered by popular cinema are anchored in reality. To study them then becomes a necessity for those interested in the exploring the identities of both nations” (194).

La misma luna opened simultaneously in theaters in Mexico and the United States in March 2008 after screenings at various film festivals throughout North America in 2007.⁴ It broke the box-office record in the U.S. for the highest grossing opening weekend for a Spanish- language film (\$2,770,000). The film received support from some important production companies in Mexico and the U.S., among them Fidecine (Fondo de Inversión y Estímulos al Cine⁵) and The Weinstein Company; major companies, including Twentieth Century Fox and Fox Searchlight, handled distribution. These details confirm that on some level the aspirations and impact of the film were commercial success and more mainstream appeal.

In contrast to *La misma luna*, *7 soles* was a much smaller scale, grassroots-level production. It involved a very small cast of characters, mainly comprised of actors from the Phoenix and Sonoran theater scenes and non-professionals, although it did enlist, as mentioned, Sánchez Parra and Sosa, two more well-known actors who have worked in art-house and independent films. The production and theatrical distribution was done with funds from Foprocine (Fondo para Producción Cinematográfica de Calidad⁶) and through small companies based in Mexico (Alphaville Cinema) and Chile (Cuadrante Films). Though released simultaneously in the U.S. and Mexico on April 17, 2009, there is very little data available regarding box office earnings, number of screens the film was shown on or earnings from DVD sales. In comparison to *La misma luna*, *7 soles* did not create the same impact, despite the many similarities in the way the two films treat the issues.

La misma luna tells the story of nine-year-old Carlitos (Adrian Alonso) and his mother, Rosario (Kate del Castillo), who works illegally in the U.S. while her mother cares for her son back in Mexico. When his grandmother dies unexpectedly, and threatened by a scheming uncle (played by Sánchez Parra, the coyote with a change of heart in *7 soles*) who wants to take care of him and, more importantly, the money sent by his mother, he embarks on a journey from small town northern Mexico via Juárez-El

⁴ *La misma luna* premiered at the 2007 Sundance Film Festival where it received a standing-ovation. It won the Special Achievement Award for Outstanding Spanish Language Motion Picture at the 2008 ALMA Awards and 2008 Young Artist Awards for Best International Feature Film and Best Performance in an International Feature Film for Adrian Alonso. It also received an Image nomination in 2009 for Outstanding Foreign Motion Picture. The film opened in Mexico on March 19, 2008 on 350 screens and in the U.S. March 20, 2008 on 266 screens. (“La misma luna” <http://www.imdb.com/title/tt0796307/>)

⁵ Fidecine is a section of IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía), the official state organ for promoting national cinema production at all levels. It supports more commercially-oriented film projects.

⁶ Like Fidecine, Foprocine is an organ of IMCINE. Projects supported by Foprocine tend to be more auteurist fare.

Paso through the U.S. Southwest and on to Los Angeles where his mother works cleaning houses. His journey is the centerpiece of the film, and in this sense, the film draws on another important generic convention, strongly associated with Hollywood cinema, but not exclusive to it: the road movie. This format allows the film to show us the places where immigrants dwell and present their experience of the borderlands.

Rosario does not become aware of her son's journey until he has reached L.A. a week later; in fact, she almost returns to Mexico to look for him, but not before deciding to stay (thanks to her maternal instinct) and ultimately reunite with him, an ending that suggests that they will remain in *el norte*. This is reinforced by the suggestion that she will stay in a relationship with a legal Mexican, a security guard named Paco (Gabriel Porras—a popular telenovela actor, and yet another familiar face for the immigrant audience) who has courted her throughout the film. The focus on a loving mother-son relationship with heartbreaking overtones locates the film squarely within the traditions of the Mexican maternal melodrama, a subgenre of the family melodrama; the incorporation of melodramatic representational strategies is also a nod to the very community the film wants to address—immigrants—many of whom are very familiar with the genre through telenovelas and popular films.

The tightly constructed narrative of *La misma luna* explores the complex interplay of geographical space, personal and familial relationships, and the broader cultural, social and political dynamics that together construct the immigrant experience. While Riggen has stated that she did not intend to make a political film, nor even a film about immigration per se, but rather, tell a “love story”, she acknowledges that by virtue of the fact that it takes place on the border and involves immigrants, it addresses one of the most important issues in society today (Caballero). In an obvious demonstration of solidarity with immigrants, and in particular, those who do not have legal status, the film addresses broader issues like exploitative employers, emotional and financial strains on families, and constant threats of deportation. It presents immigrants as honest, hard-working and family-oriented people trying to improve their lives and the lives of their children, *and* who make great sacrifices to do so.

La misma luna makes these subtle political statements using the vehicle of melodrama, telling a story full of emotions and deep sentiment, occasionally accented by musical accompaniments from popular artists like Los Tigres del Norte. It links these two elements (the political and the emotional) through the geography of the border region—both the movement through it, as well as the encounters with the different people and dynamics that inhabit and construct it as a material and cultural entity. The materiality of space is reinforced by the materiality of time: the week it takes for the story to unfold from approximately 10:00 a.m. on Sunday when mother and son have their weekly phone conversation to the same time and day a week later when he arrives in Los Angeles and reunites with her on a sunny street corner.

7 soles focuses on a group of immigrants who spend a week trekking through the Sonoran Desert in order to cross into the U.S. illegally. They are guided by a pair of

coyotes, at whose hands they suffer numerous abuses. The journey through the desert is risky and deadly; many in the group suffer injuries and some end up dead due to natural dangers like excessive heat, dehydration, venomous animals, or mistreatment at the hands of the coyotes, including physical abuse, rape and even murder. The film harkens back to an earlier moment of cinema on border and immigration themes in one very important way: it is a cautionary tale designed to warn would-be immigrants and their families of the great risks involved in crossing to *el otro lado*. In fact, Ultreras has stated that he made the film specifically with this audience in mind with the express purpose of dissuading people from crossing or encouraging others to cross (Flores). In the effort to deter people from making this difficult journey, and in this sense quite political in its intentions, the film offers an unrelenting focus on the many dangers one faces when crossing the border illegally.

Yet there are also some notable differences that distinguish *7 soles* from its predecessors. For one, rather than criticize immigrants for their actions, the film seeks to establish a more direct dialogue with immigrants and would-be immigrants and express solidarity with their experiences. It does this through the realistic and emotionally penetrating re-creation of real stories about real people, further enhanced by the use of documentary film techniques, for example, minimal use of tripods. While these are important deviations from the norm, perhaps most noteworthy is how the film subverts the typical representation of the coyote figure with a more nuanced portrayal of this character; El Negro (Sánchez Parra), one of the two coyotes guiding the group, gets a glimpse of the humanity of those he is crossing, which provokes a moral crisis that causes him to reevaluate what he does for a living and realize it is wrong.

The journey through the desert is framed by the story of an individual family (this is where melodrama comes in: through the tragic story of a family's separation, loss, reunion). The various members of this family, in particular Ramona (Sosa's character), the wife and mother, are central to the evolution of the reformed coyote's character. But once again, geographical space plays an important role and serves as a staging ground to convey the broader social dynamics of the individual stories. Like *La misma luna*, the film starts out in a small town in Mexico and ends in a major U.S. city, thus tracing the general geographical arc traversed by thousands every year from small villages throughout Mexico to major urban areas in the U.S., reflecting the experiences of many immigrants today, but also reinforcing the stereotypical dichotomy of a rural, poor, and primitive Mexico in sharp contrast to an urban, wealthy, and ultramodern U.S. In the manner of cautionary tales, such extremes also sharpen the message. At the same time, the endpoint of Chicago reflects the fact that Mexican migrant communities exist beyond the borderlands. Minor details shown during the brief scenes in Chicago assert the strength of the Mexican community there, including Spanish-language radio and television programming and food vendors offering typical fare in the streets.

Both films dialogue in some way with the traditions of family melodramas and films on migrants and border crossing in Mexican cinema, yet also revise them to

present something new. Rikken and Ultreras express solidarity with immigrants, and offer images and stories that are more compassionate, sympathetic and informed than what has normally been seen in both fictional and real-life accounts of the immigrant experience. In order to show how they do this, my discussion of the films concentrates on elements that are intrinsic to the genres that the films engage: the families, the journeys and the coyotes who assist the immigrants who cross.

La familia

Both films focus on families who are separated because one of the members has gone north in search of employment that will allow them to provide for their families back in Mexico. In *La misma luna*, the family consists of the mother who has immigrated to Los Angeles and left her son behind in Mexico under the care of her mother/his grandmother. *7 soles* presents a more traditional nuclear family, in which the father has immigrated north to Chicago, leaving his wife and two children living with her parents back in Mexico. The desire to reunite the family is what drives the family members left behind to get across the border at all costs.

In *La misma luna*, the mother-son bond is so strong that it transcends international borders—despite the time and distance between them, they still see the world through each other’s eyes, or, as the title reminds us, sleep “under the same moon.” The film establishes their deep connection from the very beginning during the opening credits, in which the editing of the scene implies that they are together. Rosario is in bed, and when the alarm goes off, she calls out, “¿Ya te levantaste?” The scene cuts to Carlitos in bed waking up, implying she was calling to him. But as the brief scene unfolds, it incorporates some important contrasts that connect them, yet also reveal they are in two quite distinct places: as she looks in the mirror on the wall in her bedroom, he sees his reflection in a well located outside on the patio as he washes his face, clothed in only his underwear; as she eats a Pop Tart –with jalapeños on it (a marker of her Mexican identity and ties to homeland)— in front of the microwave, he prepares hot chocolate standing on a chair in front of the stove, stirring it with a wooden whisk, which he then carries on a tray along with medicine for his grandmother who is still asleep in the room they share; as Rosario crosses off the day on a dry erase calendar, Carlitos marks a calendar from *La Rosarita Pollería*, complete with a vividly colored painting of a rooster. Both are crossing off Sunday, the day they talk on the phone, which also happens to be his birthday.

Part of their conversation entails the ritual of Rosario describing where she is. As Carlitos cajoles her to describe her surroundings, the camera switches to a wide shot of her on the street corner. Rosario is in foreground in the phone booth (clearly marked in English: PHONE) that is located next to the bench where she waits for one of the many buses that transport her to her cleaning jobs. To her right are some packed garbage dumpsters, indicating the urban setting, and behind her is one of the famous Mexican murals of Los Angeles painted on the wall of the building with the Mexican

party store where piñatas hang on display outside.

Carlitos asks her to confirm what seem to be well-known details—and which indicate the familiarity that both of them have with her location (Rosario: “Y la lavandería dónde ya me llaman por mi nombre.... Y una tienda donde venden cosas para las fiestas;” Carlitos: “¿Allí dónde está pintado el mural?”). This conversation evokes the sentimentally-tinged metaphor of being able to see the world through another’s eyes that is implied through the title of the film. Her description momentarily becomes “real,” as he envisions the scene and is transported—in his imagination—to where she is and seeing what she is describing as a direct observer. These images will return again once he has actually arrived in Los Angeles and is trying to find the phone booth from which she makes her calls.

The extremely sentimental undercurrent of the scene is carried to its logical conclusion with a teary and emotional Rosario weeping as their minutes run out. The impersonal computer voice and beeping of the phone only intensify the sentiments as they say their good-byes. Rosario expresses her love in epic terms: “Te quiero más que toda la tierra y todo el mar,” at which point Carlitos chimes in to participate with her in their ritual of expressing the depths and strength of their love, and together they continue in unison: “Y todas las estrellas y todo el cielo.” This brief moment underscores the strength and importance of the mother-son bond and the dedication of *and to* the mother, clearly linking the film to the tradition of maternal and family melodramas in Mexican cinema and emphasizing the importance of the mother in the Mexican cultural imaginary. At the same time, the scene conveys a strong sense of place, and not just any place, but one with a historically strong and sizable Mexican community and which currently rates as the metropolitan area with the largest Mexican-born population in the U.S.: Los Angeles, California (Batalova).

7 soles not only draws on documentary, testimonial, and the traditions of films about the border and immigration, much like *La misma luna*, it is also anchored in the genre of the family melodrama. The focus on a specific family and the extremes of emotion and experience suffered by everyone on the journey place it squarely within these parameters. The story entails the prolonged separation of a traditional nuclear family. Miguel (Benjamín Magaña) and Ramona (Evangelina Sosa) are a young couple with two children who have been apart for many years since he went to work in a food processing plant in Chicago. Miguel contracts a coyote service to bring his family to live with him in the U.S. Their story serves as the arc of the narrative, and is all too typical of the migratory patterns of the Mexican diaspora. Like *La misma luna*, the family members left behind in Mexico are struggling to reunite with the family member who has crossed before them and is now living in the U.S. This circumstance is the motivation behind the difficult journey that serves as the core of the narrative.

Ramona and her parents represent the stereotypical rural family: their home is small and humble, the parents are traditional and conservative, and the daughter is headstrong and rebellious; the way they speak, dress and act all convey tradition and

provincialism. These details contrast sharply with the slang-laden Spanish of the slick-talking coyote Gavilán (Luis Avila) who later comes to pick them up. The reactions of Ramona's parents to her decision to emigrate replicate established representations of the family in Mexican melodrama. When she tells them she is leaving, her mother invokes the Virgin Mary ("¡Virgen Santísima!" she gasps), thus calling to mind the stereotype of the pious and suffering mother, and her father is angry and hurt, evoking the image of the proud and controlling family patriarch. Later on, after they have embarked on their journey and the news of the tragedies in the desert get back to her parents, the brief scenes in the village emphasize the sorrow and loss suffered by those left behind in the *pueblo*, further asserting the melodramatic aspects of the film.

To carry the melodramatic extremes even further, Ramona is diabetic and embarks on the journey without her insulin. This not only causes her to become ill during the trip, it ultimately leads to her death. Her health crisis not only heightens the tension and emotion of the story, it is yet another detail that enhances the melodramatic tone of the film. Through this situation melodrama intersects with border-immigration cinema because it is her health problems and subsequent death that end up serving as the catalyst for coyote El Negro's change of heart.

The journeys

In *La misma luna*, Carlos's borderlands odyssey is the centerpiece of the film.⁷ His journey takes the form of a series of vignettes that expose viewers to the human and geographic realities of the immigrant experience on a collective level. Through his journey, Carlos (and the audience along with him) is exposed to a range of people (coyotes, pimps, immigration authorities) and situations (immigrant safe houses, agricultural labor, INS raids) that reflect the reality of border-crossing Mexicans who do make it to the other side.

So, if the relationship of Carlos and Rosario drives the narrative (it is the "love story" that Riggan asserts is the main point of the film), it often expresses another level of meaning that reflects the immigrant reality of living in two interconnected worlds. Musical interludes featuring well-known performers of popular music communicate this interconnectedness. One of them involves the famous norteño group Los Tigres del

⁷ Official sources indicate that this would be an unlikely journey given his age. In its yearly report for 2010 (*Boletín estadístico 2010*), the Mexican *Instituto nacional de migración* reported on the number of repatriations for the year: total immigrants: 439,898; all minors: 19,296; minors under age 12: 1686; unaccompanied minors under age 12: 419. In her six part Pulitzer Prize (2003) winning series "Enrique's Journey" (published in the LA Times between September 29 and October 7, 2002, and later expanding into a bestselling book published by Random House in 2006), Sonia Nazario references INS data indicating that the majority of the unaccompanied minors detained are teenagers, although some are as young as seven or nine. However, Nazario's research, including the story of Enrique himself, does confirm that most of the children and adolescents who migrate undertake the journey in search of their mothers—much like Carlos.

Norte,⁸ who end up giving Carlos and fellow illegal Enrique (Eugenio Derbez) a ride after the two have escaped an INS raid on the tomato greenhouses where they were working in Arizona. When asked where he is heading, Carlos explains his mission to get to his mother in Los Angeles, having crossed the border illegally into Texas. But, as he explains, “Cuando crucé la frontera, eso fue lo más difícil. Pero ¿qué importa? Vale la pena. Yo haría lo que fuera por mi mamá.” As he says this, real-life brothers Jorge and Hernán Hernández of Los Tigres are viewed at a close distance, alternately coming into focus with looks of great sympathy and concern on their faces. This camera work highlights the intent to move the audience—the emotions further emphasized by the close-quarters of the van.

When Carlos innocently asks if they are musicians, naturally they respond that they are. They explain that they sing about people and their stories—people just like him. This serves as lead-in for their performance of “Por amor”: a *corrido* about love and the risks one is willing to take to be with the one they love, but also a song about crossing the border:

*A mí no me importa el peligro. La vida sin riesgo no es vida
Si es por los seres queridos, se debe encontrar la salida
Yo no me voy a rendir hasta tenerte junto a mi lado*
(“Eres tú, Carlos,” interjects a band member upon this last phrase)

Chorus

*Si es por amor soy capaz de parar con el pecho una bala
Si es por el amor me arriesgo a cruzar a la mala
Y por amor es que voy a cruzar la frontera sin miedo*

This brief scene communicates two central themes of the film: the strong bond of Carlos and his mother *and* the dangers faced by illegals crossing the border, succinctly expressed (with a good dose of macho bravura) through a song performed by the musical group considered by many to be *the* voice of the immigrant community in the U.S. The situations of those traveling in the van further highlight the physical movement through the borderland space referenced in the song: Carlos crossed the border illegally from Mexico and is on his way to LA; the band is on its way to Tucson to play, riding in a van with California plates. In this way the song and its performance

⁸ Los Tigres del Norte are true cultural icons among immigrants from Mexico and other parts of the Spanish-speaking world. One might say that their music is the soundtrack to the immigrant experience in the U.S. Their career began in the United States after they migrated as teenagers to San José, California in the late 1960. Since then they have lived in the U.S. and toured extensively there and throughout the Spanish-speaking world in Mexico, Central America and Spain. Moreover, they have a direct connection to the immigration and border film genre, having written and performed the title songs for numerous films in the 1970s and 1980s.

neatly represent the cultural and geographical spaces of the borderlands.

A central aspect of both films is the way the focus on the geographical reality of the illegal experience. However, while Carlos unrealistically moves through the desert Southwest with very few hang ups (complete with the implausible intervention from Los Tigres), in *7 soles*, the main action of the film takes place in the hot and hellish Sonoran Desert in southern Arizona where in reality hundreds of immigrants die each year attempting the treacherous journey. Many of the scenes portrayed in *7 soles* based on actual testimonies from people who survived the perilous desert crossing. Ultreras' background as a journalist and community activist explains the film's documentary feel. In his words: "I didn't have a special style in mind, other than I wanted to make it look like a documentary. I wanted the audience to feel that they were walking along with the migrants" (Goldbarg). On-location filming in the state of Sonora, Mexico and in Chicago and Phoenix in the U.S. further enhance the film's sense of authenticity. The prolonged emphasis on every possible horror of illegal desert crossing reinforces the film's dire warning. By concentrating on this specific space and experience, the film does not directly critique the policies of the U.S. or Mexican governments or issues like racism and anti-immigrant sentiment in U.S. society, but instead concentrates on the ways that some Mexicans take advantage of other Mexicans by exploiting desperate situations for their own gain.

Melodrama intersects with documentary through the numerous gut-wrenching tragedies suffered by the larger group of people who have undertaken this arduous journey. It is emotionally-harrowing to watch the horrors unfold unrelentingly one after the other, but Ultreras asserts that, "It's pretty close to reality. But reality is way, way worse than that" (Flores). The micro level of the story connects to the broader realities of illegal immigration to the extent that the various members of the group constitute a demographically representative range of the people who seek to cross: there are Ramona and her two children, a mother with a small baby, an older man, two young men, a married couple, and among this group, people from different parts of Mexico and beyond—as far south as the state of Oaxaca and even Honduras. The different horrors they experience are also representative of the range of tragedies encountered in real life. As Ultreras explains, "Not that I wanted to kill so many people, but there were real cases where near eighteen people died in the same trip. In the Arizona desert the largest number I remember was fourteen at once. So, it's not like I was exaggerating" (Goldbarg).

The primary focus is on the characters played by Sánchez Parra and Sosa, but the stories of all the members of the group are significant and serve to show the different tragedies that can befall those who cross. There are injuries that lead to people being abandoned in the desert, which is what happens to the older man in the group. His death leads to another when one of the young men he is traveling with becomes confrontational with El Negro who wants to leave the injured old man behind. Demonstrating his more cruel and heartless side (and more in conformance with the

stereotypes of coyotes), El Negro's response is to stab him in the stomach. The larger group carries on and the young man suffers a slow and painful death alongside the old man. The mother who is traveling with an infant who is constantly crying of hunger and thirst runs out of food and the baby also dies, but not before El Negro drags the mother away at gunpoint, presumably to rape her. The husband of the couple who is traveling, weakened by dehydration and unable to carry on, is shot by Gavilán to be put out of his misery, and when his hysterical wife loses control in response, he kills her too. Finally, Ramona also ends up dead towards the end of the film due to complications from her diabetes after she and her children are abandoned by the coyotes who continue on with those who are still able to walk. Her two children plod on without her, but the tragedy does not stop there. Her son is bitten by a scorpion and dies as his sister keeps vigil over him in the hot shade of a cactus. In this sense the film covers a vast range of awful possibilities facing those who cross illegally, all played with high drama and for maximum emotional impact.

Los que pasan a los inmigrantes

If the main focus of *La misma luna* is the story of Rosario and Carlos, the various people they interact with are also significant to the story and the overall message of the film. Doña Carmen (Carmen Salinas) and Reina (María Rojo) are two characters who not only function as mother figures for Carlos, thereby reinforcing the central role that women play in the film and the film's dialogue with the tradition of the maternal melodrama, they also represent the different people involved in the complex system of human smuggling between Mexico and the United States as it exists today. Whereas in the past most aspects of the crossing of immigrants were the purview of the coyotes (predominantly men) who make the trek with the immigrants, now the system is a vast and complex business operation involving many players, including "brokers" like Doña Carmen who obtain false documents and arrange for transportation from within Mexico and people like Reina who harbor illegals in "safe houses" on the other side. Similar to *7 soles*, but with a completely distinct tone, the film seeks to humanize the people involved at this level of the immigration process, or at the very least demonstrate that there are gray areas. Their sympathetic portrayal also reinforces the family-oriented and feel-good nature of the film.

Doña Carmen conducts business in the backroom of her dress shop. Again demonstrating the connection of the individual story to broader dynamics, Carlos works for her after school, and in fact, it is through her that he comes into contact with the Chicano siblings who transport him across the border. In her role as a *coyota*, Doña Carmen conforms to the stereotypes. For instance, her treatment of a trio of men who have come seeking her services is rather harsh, and when one of them expresses doubts about the mode of transport she has arranged, she coldly responds, eyes squinted, "Mira, mi rey, aquí no hay más de dos sopas: o se trepan en la troca o se pasa nadando—a ver si llegan, mi güey." Of course, this contrasts markedly with her

treatment of Carlitos, with whom she is nurturing and protective. Reina hosts men who are on their way to jobs throughout the southwest at a house in El Paso. Carlos meets her when she rescues him as he is being handed over to a pimp in her neighborhood by a junkie he had met in the bathroom at the bus station in El Paso (he had turned to this young man for help buying a bus ticket to Los Angeles). Not only does she rescue him from danger, she takes him back to her house, feeds him, and also assists his travel to Arizona. She is clearly represented as a mother figure for the men who stay with her, including Carlos. She offers her guests home cooking, comfort and camaraderie, but also –like any mother– imposes house rules, such as no alcohol.

The film's treatment of stock characters like coyotes and Chicanos demonstrates continuities with earlier representations of the border-crossing and illegal immigrant experience, as well as some important deviations. Marta (America Ferrera) and David (Jesse Garcia), a brother and sister who come to Carmen offering to cross babies, represent both categories, and they simultaneously confirm and refute the established stereotypes. As coyotes, they are anything but typical. For one, they are not connected to a larger network of human smugglers. In fact, their motive for wanting to cross people is highly personal and short-term, and at its core, a noble one: to get money to pay David's college tuition. Clearly this is not the right way to go about achieving this goal, but it does comment on the lack of opportunities for both Chicanos and Mexicans, and the lengths some will go to –including criminal activity– in order to improve their lives; in this sense they have something in common with the illegals coming north.

However, if their representation as coyotes is atypical for the conventions of immigration films, the representation of these characters as Chicanos is anything but, and is consistent with many long-standing stereotypes, particularly those that emphasize their disconnection from Mexican culture. In line with the nastier aspects of her persona, it is doña Carmen who condescendingly points out their ignorance as they stand there unable to understand her insulting them in Spanish (“Estos chicanos que ni siquiera saben hablar su propio idioma. Se creen mejor que nosotros porque nacieron al otro lado.”). She later remarks snidely on their inexperience: “Estos mangos están muy verdes, m’ijo. De volada les cae la migra.” Her comments and their delivery highlight the contrasts between the different groups of Mexicans present in the room: from the more savvy and lighter-skinned *norteños* doña Carmen and Carlos, to the poorer and darker men from further south who are seeking help to cross illegally, to the nervous, non-Spanish speaking, and highly Americanized Chicanos. While the interaction on the whole successfully communicates real cultural and class differences between people of Mexican origin, it also reinforces stereotypes previously presented in border and immigrant films regarding both Chicanos and darker-skinned Mexicans.

La misma luna offers a somewhat superficial and unrealistic portrayal (like the journey of Carlos itself) of the middlemen (and women) involved, whereas *7 soles* attempts to be much more realistic. In *7 soles* the heart of the film is the journey

through the desert and most of the story takes place there. However, some important details are revealed prior to this point, one of them being that one of the coyotes, El Negro, is secretly planning to get out of human trafficking business, and has decided that this will be his last run. We learn of this decision through a phone conversation he has in the opening sequence of the film with his girlfriend Mariana, who also lives in Chicago. Of course, such activities are run by larger criminal organizations that prize loyalty to the organization, and his plan is not so easy to carry out. The bosses suspect what he is up to and pair him with the young and ambitious Gavilán to keep tabs on him. As a result, the difficulties the group faces in the vast and searing desert are compounded by the conflict between the coyotes, further exacerbated by the fact that the group must take a more roundabout route to avoid any number of threats from the Mexican National Guard, U.S. Border Patrol, and the Minute Men militia, thereby extending their time in the desert.

One unique aspect of the film is that it offers a much more nuanced view of the middlemen in the operation: the coyotes who take the risk of traveling on foot with their human cargo across the inhospitable Sonoran Desert. Gavilán represents the stereotype of the cocky, slick and exploitative coyote who has no sympathy whatsoever for the poor and desperate people he is guiding, and in this sense his character replicates previous representations. Throughout the journey he is seen lagging behind to call the boss and provide updates on his partner, and stuffing his face with food and water while the others suffer for lack of the same. Despite the fact that El Negro commits his fair share of abuses against the people he is crossing, his compassion for Ramona and her family pushes him all that closer to getting out of the human smuggling business. His potential for change is marked early on in the journey when she is not feeling well and asks to rest. He is sympathetic and makes the whole group stop. While everyone rests, the two share their stories and reveal to one other how they are both trying to get to Chicago to be with their partners. El Negro confides in her about his moral dilemmas regarding his work, and is moved by her arguments encouraging him to get out of the business.

Following this interaction, El Negro becomes increasingly protective towards Ramona and her children, an attitude that leads to conflict—at times violent—with Gavilán. In fact, as the trek through the desert is coming to an end, the conflict between the two has boiled over to such a point that El Negro is essentially a hostage of Gavilán. In the end his compassion prompts him to go back to the desert to look for Ramona's daughter, get her to Chicago to be with her father, *and* give them the money he was paid for smuggling the people and drugs that he had hidden in a teddy bear he entrusted to the little girl. All of this follows another pro-immigrant action on his part, which was to escape from the halfway house in Phoenix where he and Gavilán had arrived with the group, and to call the INS to raid the home. Unfortunately, Gavilán gets away, while the immigrants they brought there are faced with deportation—two realistic outcomes, to be sure.

Conclusions

One of the salient features of these two films is their expression of open solidarity with immigrants. Both films directly address the illegal immigrant community living in the U.S. and seek to represent, in an extremely compassionate manner, their experiences and concerns. Although there are certainly cautionary aspects to the films, quite drastic ones in the case of *7 soles*, they also assert that immigrants continue to come north and that Mexican immigrant communities are already well-established all throughout the borderlands—and in *7 soles* beyond it as far north as Chicago.

Departing from established representations of the immigrant experience, *La misma luna* deliberately portrays the experiences and viewpoints of immigrants in a more sympathetic *and* positive manner. Riggen has stated: “Estamos acostumbrados a ver cintas de migración que son muy oscuras y deprimentes, que son crueles; esta película es muy luminosa, positiva y llena de esperanza” (Caballero). She recounts the story of a screening in the U.S. after which the Anglo members of the audience commented to her how the film broke with their expectations of what Mexicans are like: “Siempre es el mugroso, el ladrón o el cruel y no es así, estamos llenos de sentido del humor y de ganas de vivir. Esa es la cara que estamos mostrando y esperamos que por eso sea influyente políticamente” (*Correo de Guanajuato*). Although she may not have had explicit political intentions in making the film, her attempts to present immigrants in a more positive light, to show a more human side to the experience, to open people’s hearts and eyes to the immigrant experience all have potential political ramifications—as Riggen herself realizes.

The mother-son “love story”, the idealization of mother figure, and the overall appeal to emotions all indicate that the film relies heavily on melodramatic strategies of narration and representation. But even the use of melodrama can be seen as part of the pro-immigrant message of the film. Melodrama is a genre that speaks to the audience, and in this sense, its employment *is* a political act: the resolution of the emotionally-charged tale gives the immigration story a happy ending. The film thus not only breaks with cinematic tradition to portray immigrant experiences more positively, it sends the message that the challenges of distance and economic hardship can and will be overcome by the strong values and good intentions of the overwhelming majority of the immigrant community—even its more jaded and marginalized figures. These details indicate that *La misma luna* is much more than an escapist, feel-good melodrama.

7 soles emphasizes the more perilous and tragic aspects of illegal immigration in an attempt to discourage people from crossing, while also recognizing the reality that people keep trying and, with varying degrees of success, and in some cases at high costs, make it to the other side. It avoids the bias and sensationalism of more mainstream films on the topic of immigration by relying heavily on accounts provided by real people involved at all levels of the process. Like *La misma luna*, *7 soles* communicates a pro-immigrant emphasis on family values: in the end father and daughter are united in

Chicago thanks to the assistance of a reformed coyote. And, of course, the coyote's change of heart itself is yet another way that the film deviates from the traditional representations of the immigrant experience on film.

Reflecting different facets of illegal immigration from Mexico to the U.S., *La misma* and *7 soles* contrast with the history of films on border and immigration in which blame for the perils of the experience has traditionally been laid on the migrants themselves, not the political and economic system that determines their plight. Whether or not it is due to their more direct knowledge of the circumstances of illegal immigrants and the social and political climate in the U.S. with respect to the issues, these directors' films are more realistic, sympathetic and engaged with the very people they represent. Their incorporation of elements from films on border and immigration themes, as well as family and maternal melodramas, acknowledges the appeal of these genres for those they seek to represent *and* with whom they strive to communicate, and although some stereotypes are replicated, others are challenged. The recent ratcheting up of anti-immigrant discourse in the U.S. has led to a wave of legislation that is highly unfavorable to illegal immigrants. These circumstances only heighten the importance of films that offer more informed representations that demonstrate a deeper understanding of the immigrant experience.

WORKS CITED

- Batalova, Jeanne. "Mexican Immigrants in the United States." *Migration Information Source* (April 2008): n. pag. *Migration Policy Institute*. Web. 12 July 2010.
- Batalova, Jeanne and Aaron Terrazas. "Frequently Requested Statistics on Immigrants and Immigration in the United States." *Migration Information Source* (December 2010): n. pag. *Migration Policy Institute*. Web. 20 September 2011.
- Caballero, Jorge. "Patricia Riggen Aborda El Tema De Los Migrantes Por El Desmembramiento Familiar." *La Jornada*. DEMOS, 12 Sept. 2007: n. pag. Web. 17 July 2010.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Popular Mexican Cinema and Undocumented Immigrants." *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 26.1-2 (2004): 194-213. Print.
- Centro de Estudios Migratorios. *2010 Boletín Estadístico Anual*. Mexico: Instituto Nacional de Migración. Web. 13 Feb. 2011.
- Coronado, Roberto. "Workers' Remittances to Mexico." *Business Frontier* 1 (2004): n. pag. *Federal Reserve Bank of Dallas El Paso Branch*. Web. 12 July 2010.
- Flores, Angélique. "Pedro Ultras Makes Filmmaking Debut with '7 soles'." *Home Media Magazine*. 9 September 2009: n. pag. Web. 29 April 2010.


- Goldbarg, Pablo. "7 Soles: Interview with Pedro Ultreras and Gustavo Sánchez Parra." Interview. Web log post. *REALFIC(c/t)ION*. Blogger, 21 Mar. 2009. Web. 18 July 2010.
- Iglesias-Prieto, Norma. *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. Cuadernos CEFNOMEX. Tijuana, Baja California: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, 1985. Print.
- La misma luna*. Dir. Patricia Riggen. Perf. Adrián Alonso, Kate del Castillo, Eugenio Derbez, María Rojo, Carmen Salinas and Maya Zapata. 20th Century Fox Home Entertainment, 2008. DVD.
- "La misma luna." *The Internet Movie Database*. Internet Movie Database. Web. 17 July 2010.
- Maciel, David R., and Maria Rosa Garcia-Acevedo. "The Celluloid Immigrant: The Narrative Films of Mexican Immigration." *Culture Across Borders: Mexican Immigration & Popular Culture*. Eds. David R. Maciel and Maria Herrera-Sobek. Tucson: University of Arizona Press, 1998. 149-203. Print.
- Morse, Ann. "Arizona's Immigration Enforcement Laws: An Overview of SB 1070 and HB 2162." *Analysis of Arizona's Immigration Law*. National Conference of State Legislatures. 7 July 2010: n. pag. Web. 13 August 2010.
- Nazario, Sonia. "Enrique's Journey." *Los Angeles Times* 29 September 2002 through 7 October 2002. *The Pulitzer Prizes* The Pulitzer/Columbia University, n.d. Web. 2 March 2011.
- "Remesas de mexicanos suben 4.66% en abril." *El Universal*. 1 June 2011: n. pag. Web. 20 September 2011.
- Riccardi, Nicholas. "Federal judge blocks key parts of Arizona immigration law". *Los Angeles Times*. 29 July 2010: n. pag. Web. 13 August 2010.
- Servicio Universal de Noticias (SUN). "La misma luna: Una cinta de amor que se transformó." *El Correo de Guanajuato* 23 Mar. 2008: n. pag. Web. 18 July 2010.
- 7 soles*. Dir. Pedro Ultreras. Perf. Luis Avila, Gabriel Sánchez Parra and Evangelina Sosa. Venevisión Internacional, 2009. DVD.

Tras el velo de las apariencias: La desmitificación del progreso en *El caballero del hongo gris* de Ramón Gómez de la Serna

Nicolás Fernández-Medina

The Pennsylvania State University

Nothing recedes like progress.
E. E. Cummings, *A Miscellany* (81)

 El escepticismo hacia el progreso sirve como el tema unificador de la novela *El caballero del hongo gris* (1928) de Ramón Gómez de la Serna. El escepticismo que explora Gómez de la Serna en su novela, particularmente como queda planteado a partir de la problemática que suscita la rápida modernización para el individuo moderno que busca su lugar en el mundo, tiene sus orígenes con los *philosophes*, quienes a partir de los presupuestos de la epistemología empírica empezaron a estudiar los vínculos entre la creciente racionalidad socioeconómica y las emergentes técnicas de producción. En el siglo diecinueve y en los albores del veinte, los fundadores de la teoría social moderna como Comte, Marx, Weber, Durkheim y Simmel continuaron el arduo trabajo emprendido por los *philosophes* al inquirir de qué maneras el magno proyecto de la modernidad iba reformando a un paso acelerado la estructuración básica de las relaciones sociales. En *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904), por ejemplo, Weber lamentó aquella lógica normativa que organizaba con asombrosa eficacia la sociedad capitalista ya profetizada por Marx, y advirtió que “el grandioso cosmos de orden económico moderno que, vinculado a las condiciones técnicas y económicas de la producción mecánico-maquinista, determina hoy con fuerza irresistible el estilo de vida de cuantos individuos nacen en él (no sólo de los que en él participan activamente)” (286). Sabemos que los fundadores de la teoría social moderna legaron a la vanguardia histórica a la que perteneció Gómez de la Serna no sólo unos planteamientos teóricos de cómo adecuadamente sondear el continuo

avance de la modernidad y su tecnicismo, sino también un agudo escepticismo respecto a las promesas utópicas del progreso.¹

Empecemos diciendo que *El caballero del hongo gris*, como muchas obras de Gómez de la Serna, yace casi olvidada, y ciertamente no se destaca como una de sus novelas más logradas dentro de su denso corpus novelístico en términos de estilo o ingenio narrativo.² Sin embargo, se hace notable esta novela, como me propongo demostrar, por la simple razón de que es una de las pocas novelas de Gómez de la Serna en que la crítica del progreso es tan incisiva como constante, puesto que la novela toda elabora dicho tema prestando una atención particular a las apariencias de la *beau monde* europea de los años veinte. La trama de la novela es simple y predecible: Leonardo, hombre de familia humilde, viaja a las grandes ciudades europeas con su criado Valentín estableciendo negocios “del momento” (la creación de un consorcio bancario; la venta de máquinas de sol artificial; la distribución de vitaminas verdes; la fundación de una compañía aérea, etc.) y estafando a toda clase de gente y entidades financieras hasta que finalmente la suerte le abandona y muere en un duelo.³ Lo que diferencia a Leonardo de la gran multitud que se perfila al fondo de la novela, y lo que le permite acceder a diversas esferas de la más alta sociedad (particularmente las señoritas aburridas que seduce una tras otra en los salones elegantes como un don Juan), es su hongo gris.

Gómez de la Serna dedica gran atención al poder transformador del hongo en su trágico héroe, y como da a entender el título de la novela, representa el eje simbólico del texto. Ideado por Thomas y William Bowler en Londres en 1849 para los sombrereros James y George Lock, el hongo – el conocido *bowler* o *derby* – fue usado

¹ Véase, por ejemplo, el estudio fundacional de Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (3-54); también Hal Foster, *The Return of the Real* (1-36); Martin Puchner, *Poetry of Revolution* (11-47); el artículo de Mary Shields, “Max Weber and German Expressionism,” en *Max Weber and the Culture of Anarchy* (214-230); y el artículo de Edward Tiryakian, “Avant-Garde Art and Avant-Garde Sociology: ‘Primitivism’ and Durkheim ca. 1905-1913,” en *For Durkheim: Essays in Historical and Cultural Sociology* (167-188). El escepticismo al progreso, aunque a veces difícil de rastrear dentro del canto a todo lo moderno de la primera vanguardia, queda plasmado claramente en el programa dadaísta que emergió como una respuesta directa al tipo de progreso técnico, y supuestamente racional, que pudiera dar riendas sueltas al desastre de la Primera Guerra Mundial. En el “Dada Manifiesto 1918,” Tzara nos dice: “I have given a pretty faithful version of progress . . . only to conclude that after all everyone dances to his own personal boomboom” (482).

² Según Camón Aznar, *El caballero del hongo gris* es una novela “menos fulgurante, más tranquila de prosa, con un sentido normativo de una continuidad más morosa y habitual” (355). En la opinión de McCulloch, “the effectiveness of *El caballero del hongo gris* is debatable . . . the pacy rhythm of the narrative, its profuse inclusion of current trends and its portrayal of city-life contrast with more contemplative works such as *El secreto del Acueducto* (1922) or *La quinta de Palmyra* (1923)” (136). Y desde la óptica de Entrambasaguas: “*El caballero del hongo gris* se subtitula ‘folletín moderno.’ ¡Y tan moderno! Moderno hasta no recordar para nada el clásico folletín si no es en la acción movidísima” (1049).

³ La pobreza de Leonardo queda explicitada en las primeras palabras de la novela: “No había dinero en casa de Leonardo cuando nació; pero el bautizo fue espléndido, no escatimándose nada” (17).

originalmente por capataces de cultivo para protegerse la cabeza de ramas mientras montaban a caballo, siendo que era más pequeño, rígido y ligero que el acostumbrado sombrero de copa (*topper*). Con el tiempo, el hongo se convirtió en un sombrero altamente versátil, y no sólo se popularizó en las esferas más humildes y proletarias en Europa y América (para los trabajadores en las industrias urbanas no había prenda más idónea para protegerse la cabeza), sino que también asumió cierto aire de elegancia al ser adoptado por la clase burguesa (pocos hongos deslumbraban con tanto lujo y autoridad en los EE.UU. a principios del siglo veinte como los famosos “Knox Riding Hats” de Nueva York). El hongo marcó toda una época cultural en los años veinte y treinta gracias al auge del cine y a figuras como Charlie Chaplin y Laurel and Hardy, y como señala Robinson:

The qualities [the bowler hat] shared with the topper made it dignified enough to be worn by gentlemen . . . but its peculiar qualities made it causal enough to be more sportively democratic . . . It conferred dignity upon the undignified; it made the dignified seem casual . . . It expressed a gentility that had become active and energetic while remaining solidly respectable. (22-30)

Lo que enfatiza Gómez de la Serna es la gran amplitud de significados asociados con el hongo durante la época, pero indudablemente se fija en su peculiar modernidad y distinción y, más que nada, su promesa de ascendencia social. “[The bowler hat] was the appropriate emblem of the contrasts of modern life,” nos dice Robinson, “that is, the life of the anxiously aspiring and leisure-seeking middle class” (30). Se entiende así de qué manera el hongo gris le transforma al simple Leonardo “en una especie de marqués infuso,” puesto que al llevar el sombrero aparenta “el tipo justo de la época, de hombre que infundía fe a las multitudes, de atraepájaros modernista” (85).

Este tema medular de las apariencias trae a cuenta el estudio de McCulloch sobre *El caballero del hongo gris*, pues ha señalado de manera convincente cómo la novela comparte varias similitudes temático-formales con el género de la picaresca, incluyendo el tema que nos ocupa de las apariencias. Las similitudes más evidentes según McCulloch incluyen: el personaje del pícaro (Leonardo, como Pablo en *El buscón* y Lázaro en *Lazarillo de Tormes*, es un hombre de familia humilde que busca ascender la escala socioeconómica usando todos los medios a su alcance, incluyendo la estafa y la bribonada); la estructura episódica de la narrativa (secuencias de acción que se suceden una tras otra para revelar cómo la buena y mala fortuna alteran la suerte del pícaro); y finalmente, la honra y las apariencias (el hongo gris, como las vestimentas del caballero de “adversa fortuna” en *Lazarillo de Tormes*, se asocia con la caballerosidad – el título *El caballero del hongo gris*, como sugiere McCulloch, quizás sea una alusión a los antiguos códigos de caballerosidad – y cierta apariencia de virtud y estatus social) (136-141).

Es claro que la novela de Gómez de la Serna enlaza con una larga tradición literaria relacionada con las apariencias y el avance socioeconómico del pícaro-héroe. Más concretamente, el simbólico hongo que yace en el centro de la novela le permite a Gómez de la Serna abordar desde una óptica más amplia y crítica aquel gran espectáculo de las apariencias en el que se desenvolvían las capas altas de las sociedades mundiales a finales de los célebres *Roaring Twenties*.⁴ Nos dice Gómez de la Serna al respecto: “Para Leonardo el espectáculo del mundo no tenía compensaciones ni matices. Era el de unas gentes que simulaban a las otras lo que poseían y de otras que querían, con más o menos voluntad de posesión, las cosas de los otros” (27). No hay que olvidar que la novela se publicó por primera vez en 1928 justo antes del colapso de la bolsa mundial en octubre de 1929 cuando los Estados Unidos – país que sirvió como modelo de desarrollo capitalista – vivió el periodo de esplendor conocido como “the prosperity decade” bajo lo que terminó siendo las falsas promesas de la especulación y el tecnicismo capitalista (para dar dos ejemplos conocidos, Scott Fitzgerald y Dos Passos dejaron clara constancia del sensualismo y fatal ambición de dicha década en *The Great Gatsby* y la trilogía *U.S.A.*) (Briggs 93). En la España de Primo de Rivera durante estos años, el país en general vivió una época de prosperidad como en el resto de Europa, pero no abordó uno de los temas acuciantes del desarrollo socioeconómico español: el denominado problema de la tierra (problema que afrontaría la Segunda República bajo el gobierno azañista y que dio origen en parte a la Guerra Civil). Bajo Primo de Rivera, las graves discrepancias económicas de antaño que dividían a la masa jornalera y la oligarquía propietaria y dirigente seguían en pie, y mientras la burguesía ascendente en centros como Madrid y Barcelona se vanagloriaba de su “edad de plata,” buena parte de la España agrícola seguía sufriendo en lamentables condiciones socioeconómicas. La intensidad de la emigración española a centros industriales y al extranjero entre 1898 y 1939 trae a colación la magnitud del problema.⁵ Como lo explica Herr, “the dictator [Rivera] was sympathetic to the exploited rural laborers, but to have attempted serious reform [during the twenties] would have meant an attack on the rural oligarchy, and Primo was not one to awaken sleeping dogs, especially if they were big” (146). Y la crítica de Gómez de la Serna a toda esta época de supuesto progreso y avances es fulminante en *El caballero del hongo gris* y gira en torno a las apariencias:

⁴ Otra prenda simbólica en la novela es la corbata: “¡Una corbata es una de las más vivas preocupaciones modernas! No se vive sino de esa bandera individual. Ya no se piensa en otras banderas... Sólo la bandera de la corbata . . . Nuestra vida no puede pasar en vano. Conquistaremos la corbata que haga falta” (170).

⁵ Unos 5.1 millones de españoles emigraron entre 1898 y 1939 al extranjero y a centros industriales. Si consideramos que la población de España aumentó de dieciocho a veinticuatro millones durante estos años, se aprecia que la intensidad de la emigración era significativa (Gurría 21).

- Lo que más fe infunde a esa humanidad que cree que todo lo que ve es verdad – solía decir Leonardo a su secretario – es que cuelguen de un gancho de pared unos cuantos cheques en que se lea en letras grandes ‘Pagado’.
- Pero no me negarás que el sello de caucho es antipático – le replicaba su querido secretario.
- Antipático y miserable... Es un beso de Judas, es una mácula infamante, pero se lo merece esta época. (42)

Lo que está latente por debajo de estas críticas de Gómez de la Serna al progreso es una serie de cuestiones que ponen sobre el tapete la relación entre el individuo y la particular circunstancia socio-histórica de la época. Hay una lógica que Gómez de la Serna denomina “lógica de salón” en *El caballero del bongo gris* – así denominada por los salones y cabarets perfumados de la alta burguesía por donde aparece el ensombrerado Leonardo – que organiza el pensar socioeconómico moderno. Dentro de estos espacios se va configurando lo que podríamos considerar otro tipo de saber, un saber particular y privilegiado que se (re)produce en la especulación, el consumo, la velocidad, las frívolas relaciones comerciales y las apariencias. Esta “lógica de salón,” como bien se da a entender, se desarrolla más allá de la religión y moral tradicionales, y aquí Gómez de la Serna evoca uno de los leitmotivs más característicos del antimodernismo religioso de principios de siglo: el progreso que no sigue el buen camino de la religión y la moral corrompe al hombre. Como lo dijo Manuel Corvera en su estudio socio-religioso *Miserias humanas* de 1908, “[p]ara hacer progreso hay que cohonstarlo con la paz y la unión evangélica del catolicismo, que sin estas indispensables condiciones de vida, el progreso no nace, y si acaso, nace raquítrico y moribundo” (43). Por boca de Leonardo, Gómez de la Serna explora este leitmotiv refiriéndose primeramente a la ausencia de Dios entre los hombres modernos: “Dios no protege nada, sino la pluralidad de los mundos... Ese es el bonito mecanismo que le divierte. Del hombre, ni se ocupa” (85). Aborda seguidamente el tema de la vertiginosa velocidad del progreso que no deja tiempo para pensar en el prójimo, y en la imagen de la máquina de sumar – invento novedoso para la época siendo que las primeras sumadoras de diez teclas como las famosas Burroughs Adding Machines sólo empezaron a difundirse ampliamente después de la Primera Guerra Mundial – conjuga los excesos del capitalismo avasallante, la tecnología y la velocidad: “Compararon una máquina de sumar, porque los tirones a sus teclas y su rápido hacer y deshacer la operación daba una gran confianza a la clientela” (42). De igual manera, el aeroplano y el automóvil, símbolos predilectos del gran poderío industrial y bélico de la época que trae a la mente la estética mecánica de un Fernand Léger, un Kazimir Malevich, un Max Ernst o un Robert Delaunay, se asocian no con la autonomía individual ni con la libertad absoluta, sino con el lucro: “El ruido que han sembrado por el mundo las hélices, nos proporcionará accionistas” (91); “Leonardo no veía esa circulación confusa

de los coches. Él llevaba una participación en cada marca y veía los números de sus tablillas posteriores el 14.203 y el 18.000 como posibles tributarios a algunos de sus negocios” (129). A diferencia del futurismo, vorticismo y muchos otros –ismos de la vanguardia histórica que cantaron el sentido de futuridad que suscita la idea de velocidad, Gómez de la Serna se muestra altamente crítico de todo dinamismo socioeconómico que hunde al individuo en la miseria y el anonimato:

La velocidad ha creado otra moral... Se ve que toda idea antigua es lenta y no conviene por eso a estos tiempos . . . La velocidad lo es todo... ofrecer velocidad es alcanzar un éxito entre las gentes del mundo moderno... velocidad para poder triunfar, velocidad para arruinarse, velocidad para vender, velocidad para no pensar en nada. Así creo que la velocidad es la que cohesiona al mundo . . . La prisa mata más la vida que la muerte, es lo único que la mata inútilmente. (121-23)⁶

Y sin embargo, Leonardo se inserta en el flujo de dicho dinamismo moderno y mecanizado gracias a la apariencia de distinción que le brinda su hongo gris. Irónicamente, el hongo gris es lo único que le da algo concreto en qué creer en un mundo en continua transición:

Pero te voy a confesar que sin mi hongo gris no podría ni pensar. Todas mis genialidades y mis actos de suerte se los debo al hongo gris . . . perdida la fe en muchas cosas, hay que creer en algo, y por eso yo creo en el hongo gris . . . El hongo no es un sombrero; es un segundo cerebro que nos ponemos encima, y el hongo gris es el cerebro genial . . . La época se refleja en mi sombrero. (144)

Como la rápida transformación de Leonardo en el pícaro caballero del hongo gris lo da a entender a lo largo de la novela, las apariencias lo son todo para el individuo que quiere salir adelante haciéndose un creyente en el dogma del progreso. Bajo la aparente simpleza de esta observación de Gómez de la Serna puede leerse un subtexto extremadamente revelador: si emplear el velo de las apariencias representa el único

⁶ Leonardo se percató de que la velocidad, pensada en términos de valor productivo, contribuye al anonimato de la fuerza laboral: “No creas que esa idea del dinero necesitando la velocidad no me ha preocupado muchas veces. ¿No será la velocidad la que ha prolongado y hecho cundir el dinero, por como gracias a la velocidad está en unos bolsillos y después en otros? ¿No será mayor verdad que se puede especificar que a mayor velocidad mayor cantidad de dinero en los bolsillos, aun habiendo el mismo dinero que en los tiempos lentos?” (86). Como señala McCulloch al respecto: “Speed is therefore important because it presents a new vision of the world, but it does not solve problems or provide any answers. It is important because it replaces a peaceful contemplation of the world with an energetic and revolutionizing vision” (140).

medio que puede valerse el individuo para forjar su camino en una sociedad de progreso acelerado, este medio pone en cuestión, por una parte, los fundamentos esenciales de la realidad social y económica que existe más allá de las apariencias (es decir, ¿cuál es la relación entre las apariencias y aquello que podríamos denominar lo real?, y más importante aún, ¿qué es lo real?), y por otra parte, el significado que tiene dicha realidad en el desenvolvimiento personal del individuo moderno en la sociedad (¿cómo afecta al individuo moderno, como lo propuso Durkheim en su momento a partir del estado de ‘anomia’ en *La división del trabajo social* de 1893, la falta de vínculos sociales estables en una sociedad en perpetua transición?). Todo ello nos lleva a plantearnos, como sugiere Gómez de la Serna, que el tipo de progreso que precisa de todo un complicado código de apariencias articula en cierta manera su propia y singular “realidad.” A diferencia de Nietzsche quien opinaba que las apariencias – particularmente las que emanan del imaginario artístico – bien pueden llevarnos a percibir mejor el denominado mundo real, Gómez de la Serna no concibe las apariencias como una poiesis liberadora.⁷ Al contrario, las apariencias del progreso para Gómez de la Serna establecen un tipo de “realidad” peligrosamente autorreferencial y cambiante (recordemos que “la velocidad lo es todo”) en el que el individuo puede fácilmente disiparse en el aparentar como lo hace Leonardo al final. Pero indubitavelmente, es un tipo de “realidad” que estriba en esa otra realidad tangible, concreta, sufrida y auténtica llamada “el engranaje del mundo,” y aquí está lo esencial del punto que quiere hacer Gómez de la Serna. La alusión que nos ofrece Gómez de la Serna a la maquinaria en este caso – el engranaje – no trae a la mente la libertad o la futuridad, sino la célebre metáfora de Marx que habla de la sociedad urbana como una máquina que transforma al individuo en “animal urbano” a través de la alienante división del trabajo.⁸ Y esta división de realidades, para

⁷ Nietzsche usó las palabras “apariencia” y “aparente” de forma distinta a lo largo de los años. En *El crepúsculo de los ídolos* (1888), usa “aparente” de forma despectiva para rechazar la epistemología religiosa y filosófica decimonónica: “Dividir el mundo en un mundo ‘verdadero’ y en uno ‘aparente,’ sea al modo del cristianismo, sea al modo de Kant (al modo de un cristiano taimado, en definitiva), no es más que un sugestión de la *décadence*, un síntoma de una vida que decae” (64). En *La gaya ciencia* (1882), sin embargo, Nietzsche propone que el mundo del arte – sus imaginería y apariencias – nos permite conectar con nuestro verdadero “héroe oculto,” y es así que podemos vislumbrar la realidad que se esconde más allá de la gran mentira social: “Sólo los artistas, en particular los del teatro, han dado a los hombres ojos y oídos para ver y oír con cierto placer lo que cada uno es en sí mismo . . . sólo ellos nos han enseñado a apreciar el héroe oculto en cada uno de los hombres ordinarios y el arte de verse a sí mismo como héroe, a distancia, y como simplificado y transfigurado – el arte de ‘poner en escena’ ante sí mismo . . . Sin ese arte no seríamos más que primer plano y viviríamos totalmente hechizados por esa óptica que hace aparecer lo más inmediato y vulgar como algo inmensamente grande y como la realidad en sí” (117). En otro lugar nos dice Nietzsche que “admitir que la no-verdad es condición de la vida: esto significa, desde luego, enfrentarse de modo peligroso a los sentimientos de valor habituales; y una filosofía que osa hacer esto se coloca, ya sólo con ello, más allá del bien y del mal” (Savater 67).

⁸ En palabras de Marx: “La contraposición entre la ciudad y el campo sólo puede darse dentro de la propiedad privada. Es la expresión más palmaria de la absorción del individuo por la división del

así decirlo, no sólo podría ser más clara y terminante en la novela, sino que también es uno de sus mayores aciertos: “¡Si pensasen [los burgueses] por el camino, si se sintiesen mezclados al engranaje del mundo! Entonces la velocidad habría salvado a los pueblos. Pero se sienten sueltos y en libertad, desligados de toda idea” (123). En “el engranaje del mundo” se mueve, según Leonardo, la masa ignorante que pone su fe en el altar del progreso como la salvación a su sufrimiento socioeconómico – igual que lo hiciera Leonardo, irónicamente – aun cuando sufre bajo su yugo:

Hay que explotar los grandes hambres y las grandes sedes... Lo demás es tontería . . . si evitamos de cualquier modo que los muchos avancen y protesten estará conseguido todo . . . Nosotros, a repartirnos el mundo y a atravesarlo en todas direcciones aprovechando el tiempo... Quien corra más y por distintos caminos, más se sorbe las franjas del mundo . . . El dinero . . . no reluce completamente sino junto a los miserables. (46-145)

Hay pocas obras de Gómez de la Serna en que se lleve a cabo una crítica social tan mordaz y aguda. Al enfatizar la coyuntura entre la “realidad” autorreferencial y fluida de las apariencias, y la realidad del denominado mundo real, Gómez de la Serna no hace más que reafirmar cómo los mecanismos del progreso alteran las formas de vida de manera tan fundamental que el individuo pierde todo contacto con el mundo. Ya lo había advertido Simmel al proponer cómo en una sociedad de acelerado progreso la “cultura objetiva” – todas aquellas actividades y saberes socioeconómicos que componen la vida pública del individuo – termina subsumiendo, y en muchos casos aniquilando, la “cultura subjetiva” – la medida de desarrollo socio-personal que puede alcanzar el individuo gracias a la cultura objetiva. “Los hombres,” explica Simmel, “sólo en una medida mínima están en condiciones de alcanzar a partir de la perfección del objeto una perfección de la vida subjetiva” (*De la esencia* 212).

No hay duda de que esta aguda crítica social de Gómez de la Serna establece el telón de fondo para la tragedia final de Leonardo, una figura que, aunque consciente de los azares del progreso, termina siendo su víctima. “Lo que te digo es que todo lo que estás viendo es distinto a como lo ves,” le dice Leonardo a su criado Valentín en tono de premonición, “completamente distinto. Que te sirva de norma, por lo menos, para no creer nada de lo que veas” (83). Y seguidamente: “Todo aquel mundo con el que se cruzaba [Leonardo] era el de los que construían la pirámide del día, pirámide mucho más superflua y vaga que los de Egipto, pero tan grande . . . En un ambiente tan ilusionado no se podía tener idea de ningún límite” (102). Incluso las alusiones a don

trabajo, por una determinada actividad que le es impuesta, absorción que convierte a unos en limitados animales urbanos y otros en animales rústicos” (479).

Quijote en la novela giran en torno a este tema fundacional de las apariencias del progreso, porque pueden abrir la puerta a la irracionalidad y a la locura de creerse uno lo que en realidad no es.⁹ Y al hablar de la locura y el Quijote, Foucault nos recuerda que el mero hecho de intentar llevar a cabo esta hazaña de disociación puede llevar al individuo a su total destrucción: “In . . . Cervantes, madness still occupies an extreme place, in that it is beyond all appeal. Nothing ever restores it either to truth or to reason. It leads only to laceration and thence to death” (28). Pero son las múltiples referencias a espejos en la novela donde podemos percatarnos que Gómez de la Serna está de hecho dando forma a la subjetividad fracturada del hombre moderno:

Como si hubiera caído sobre él el agua de un nuevo sacramento, Leonardo salió a la calle convertido en lo que ya habría de ser durante su vida: el caballero del hongo gris . . . En el fondo de un espejo de una tienda que vendía té y teteras para la infusión, se miró por primera vez en plena calle, encontrándose a sí mismo como no se había encontrado nunca. (28-29)

Y en otro lugar:

Al mirarse [Leonardo] en un cristal de escaparate se encontró convertido en una especie de *yacht* de recreo, embarcación gris con chimenea de altos humos . . . Era como de otra especie con su sombrero de hongo gris. Tenía alma diferente. Retaba al mundo al pasar con el hongo gris, sombrero de los dueños del mundo y que acaba por desechar el que es realmente un advenedizo. ‘Este es el siglo de la dominación por el hongo gris,’ se decía. (30-31)

El caballero del hongo gris, que al principio parece simplemente un alter-ego de Leonardo, va forjando su propia autonomía hasta convertirse en un “otro,” una figura representativa de la subjetividad fragmentada. Es así que Leonardo pasa a ser un protagonista sin nombre: el caballero del hongo gris. Este tipo de cisura disociativa del yo, como ha sugerido convincentemente Otto Rank, bien puede manifestarse como una

⁹ El caballero del hongo gris se interesa por establecer una sociedad hispano-francesa que sirva como pretexto para acceder y estafar a la alta sociedad parisina. Dicha sociedad se bautiza con el nombre *Don Quijote*: “Fundaría una sociedad que se llamaría ‘Don Quijote’ y en ella haría las primeras amistades y celebraría primeras recepciones. Un tipo como el que le había salido con su hongo gris consentía esa fundación, en la que lo más importante era hallar el presidente honorario y el encontrar bien los vocales, todos los vocales que pudiera haber, cuantos más mejor. El fondo simiesco de la humanidad había que explotarlo sin demora” (31). En su contacto con la alta sociedad, el caballero del hongo gris se imagina un don Quijote moderno: “Señora... Permita usted que Don Quijote la ofrezca sus hazañas en prueba de gratitud. ‘A la señora condensa de Falces’, mandaré a bordar en nuestra divisa” (34).

figura imaginada o una aparición, pero también puede revelarse en el simple reflejo del sujeto mismo en el espejo (3-19). El reflejo del yo – la alteridad inesquivable que supone la mirada que nos inquiere, según ha sugerido Lacan a partir de los postulados básicos del estadio del espejo – existe necesariamente en relación al original, al auténtico ser, y lo persigue incasablemente para revelar lo que dicho ser desea o sublima en su búsqueda de la unidad primordial del yo. Para Leonardo, hombre humilde que emerge del “engranaje del mundo” para desdoblarse en un otro al ponerse un espléndido hongo gris, “el doble indica el eterno conflicto del hombre consigo mismo y con los demás, la lucha entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia” (Rank 19). La verdadera tragedia de Leonardo es que su yo pierde cohesión y se fragmenta en las apariencias del progreso. En un momento breve de autointerrogación simbólica que marca el final de la novela, Leonardo se confronta con el constructo “caballero de hongo gris” en Roma (presentado más bien como un *doppelgänger*), y sin duda lo que nos está sugiriendo Gómez de la Serna es que Leonardo hace frente al resquebrajamiento de su propia identidad cuando ya es demasiado tarde:

En la vida de Roma, aquel otro caballero del hongo gris, que era un aristócrata de la ciudad, que había pasado de niño por sus colegios, era cada vez más incompatible con Leonardo . . . Apenas nadie, quizá algún efímero honguigris, le ha hecho competencia; pero así, quien se le plante de frente y anticue su hongo y su chaquet, no lo ha encontrado hasta llegar yo... Sé que indaga sobre mí y me busca las vueltas . . . Se escuchó la detonación . . . Leonardo cayó sobre el suelo con gesto de levita que cae de la percha, ya como sin cuerpo además de sin alma. (173-177)

Si retomamos de nuevo la tradición picaresca sugerida por McCulloch como fundamento de la novela, podemos ver que a diferencia del pícaro Lázaro que se acomoda a la sociedad y sus normas al desengañarse de las cosas falaces que le rodean (Lázaro, al fin y al cabo, deja atrás su vida andariega y se convierte en pregonero gracias a los favores que le hace un arcipreste que gusta de su mujer), Leonardo no da con una salida socioeconómica viable en el progreso. Es decir, en Lázaro brota una nueva conciencia, una nueva manera de concebir la realidad que le permite abandonar la moral tradicional para sobrevivir en un mundo tergiversado. Pero en Leonardo no pasa igual. La nueva conciencia del mundo que vemos brotar en el caballero del hombre gris – la ausencia de Dios, el egoísmo, la ambición, el consumo, el lucro, etc. – no le lleva a Leonardo a trascender la problemática socioeconómica con la que se confronta. Y hay que señalar que la muerte que presenciemos al final es la de Leonardo, y no la del caballero del hongo gris: “El otro caballero del hongo gris, el infatigable *superviviente* que luciría más mañana en la Roma y orgullosa de todos los días, más viejo que nunca y más pequeño que antes, no se atrevió a ponerse el hongo gris triunfante” (178, énfasis mío). El otro simbólico que sobrevive en el caballero del hongo gris se reproduce ad infinitum

en víctima tras víctima, y aquí se eterniza el conflicto del individuo moderno consigo mismo y con su entorno socioeconómico aludido por Rank. Para Gómez de la Serna, el caballero del hongo gris perdura como un poderoso ideograma de los peligros de la modernidad por la simple razón de que continúa implacable la dialéctica del progreso y su “moral de velocidad.”

Podemos apreciar, pues, cómo diverge Gómez de la Serna en 1928 de la visión futurista que tanto le halagaba durante sus años de juventud. Recordemos que Gómez de la Serna introdujo el futurismo en España por primera vez al traducir el “Manifiesto futurista” en su revista *Prometeo* en 1909. Basta considerar las palabras de Marinetti en “Birth of a Futurist Aesthetic” de 1915 para darnos cuenta cómo ha evolucionado la estética vanguardista de Gómez de la Serna durante esta época: “Have faith in progress, which is always right, even when it is wrong, for it is movement, life, struggle, and hope . . . [Progress] may be an impostor, traitor, murderer, a thief, or an arsonist, but Progress is nonetheless always right” (251). El ideal de progreso ya se iba desmitificando en la obra de Gómez de la Serna a principios de los años veinte, y en particular a partir de la novela breve *El dueño del átomo* publicado en la *Revista de Occidente* en 1926. Como bien nos lo explica Rey Briones:

El claro pesimismo que destila [*El dueño del átomo*] sitúa a Ramón al margen de la ideología vanguardista que tan fervorosamente había defendido en sus primeros años de escritor, pues nos advierte tácitamente de la amenaza que supone para el hombre el desarrollo científico como fin absoluto . . . Ramón, espíritu conservador en el fondo, se sitúa, pues, en esta corriente que ve la revolución científica y tecnológica con escepticismo, cuando no con alarma, y que empieza a desarrollarse precisamente en los años de entreguerras. (82)

Como algunos de los protagonistas más sobresalientes en la novelística de Gómez de la Serna, Leonardo es una creación algo superficial en que poco sabemos de su mundo interior y de lo que le motiva más allá de ciertas obsesiones. Sin duda, esta superficialidad tiene su función pues nos impela a fijarnos cómo el macrocontexto simbólico del texto, tan históricamente condicionado en una época concreta en este caso, convierte a Leonardo en el agente de una mirada hondamente crítica del progreso. Para McCulloch, la suerte que le depara al malaventurado Leonardo “displays Ramón’s ambivalence towards modernity as a whole. Whilst he is interested in experimenting with the aesthetics of modernity, he conveys a deep-rooted distrust of its effects on the integrity of the individual” (141). Yo diría que más que ambivalente, Gómez de la Serna se muestra absolutamente contrario a la modernidad si por modernidad se entiende la pérdida de nuestro verdadero ser e individualidad en el progreso. Con esto dicho, hay que dejar claro que Gómez de la Serna no era un utópico soñador de la sociedad del futuro, ni mucho menos. Más bien, era un observador minucioso de los detalles y ritos

del gran cuerpo social de su época, y entendía que el “engranaje del mundo,” aunque atravesado ciertamente por la masa, prometía al individuo una autenticidad vital que las apariencias del progreso simplemente no podían brindarle. Desde la óptica del caballero del hongo gris, no nos olvidemos, “no hay más realidad que el bienestar” (70). Unas palabras sobrias de Gómez de la Serna de *Muestrario* (1918) sirven bien para recalcar este punto decisivo de la novela: “Hay que entrar en el estudio impuro de la vida, ver como se descompone la vida *detrás de la vida*, contrastar y desbardar las cosas de tal modo, que no tengan su rigor excesivo de cosas inmortales y divinas. Hay que descender, pero no como quieren los filisteos, sino de esa manera que sólo nosotros tenemos que resolver” (20). Esta invitación de Gómez de la Serna de ahondar en una autenticidad vital para hallar algo verdadero en el mundo tras el velo de las apariencias no es algo ocioso, sino que aparece como el pilar fundamental de su peculiar concepto de la modernidad en el greguerismo.¹⁰

OBRAS CITADAS

- Briggs, Vernon M. *Mass Immigration and the National Interest: Policy Direction for the New Century*. New York: E. M. Sharpe, 2003. Print.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw. U of Minnesota P, 1984. Print.
- Camón Aznar, José. *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa Calpe, 1972. Print.
- Corvera, Manuel. *Misérias humanas*. Madrid: Fernando Fé, 1908. Print.
- Cummings, E. E. *A Miscellany*. New York: Agrophile Press, 1958. Print.
- Durkheim, Emile. *The Division of Labor in Society*. Trans. W. D. Halls. New York: The Free Press, 1984. Print.

¹⁰ En su manifiesto “El concepto de la nueva literatura” en la temprana época de 1909, Gómez de la Serna declaraba que “el concepto histórico de la literatura tenía que decaer. Las cosas vitalísimas renuncian a la reducción de los prejuicios con toda insolencia . . . La primera influencia de la literatura es la vida, esta vida de hoy desvelada, corita, contundente como nunca, bajo una inaudita invasión de luz. De esta cópula hecha con un primitivismo que ha necesitado de muchos siglos para libertarse, y para ser genuinamente primitivo, proviene su incremento” (151).

- Entrambasaguas, Joaquín de. *Las mejores novelas contemporáneas. Vol. 8.* Barcelona: Plantea, 1968. Print.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.* Boston: MIT, 1996. Print.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason.* Oxon: Routledge, 2005. Print.
- Gómez de la Serna, Ramón. *El caballero del bongo gris.* Madrid: Salvat, 1970. Print.
- . "El concepto de la nueva literatura." *Obras completas. Vol I.* Ed. Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996. Print.
- . *Muestrario.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1918. Print.
- Gurría García, Pedro. *Tener un tío en América. La emigración riojana a ultramar (1880-1936).* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002. Print.
- Herr, Richard. *An Historical Essay of Modern Spain.* Berkeley: U of California P, 1971. Print.
- Marinetti, F. T. *Critical Writings.* Trans. Doug Thompson. Ed. Günther Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. Print.
- Marx, Karl. "Intercambio y fuerza productiva." *Antología de sociología urbana.* Ed. Mario Bassols et al. México D. F.: UNAM, 1988. 479-490. Print.
- McCulloch, John A. *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel.* New York: Peter Lang, 2007. Print.
- Nietzsche, Friederich. *El crepúsculo de los ídolos.* Madrid: Edaf, 2002. Print.
- . *La gaya ciencia.* Madrid: Akal, 2009. Print.
- Puchner, Martin. *Poetry of Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-Gardes.* Princeton UP, 2006. Print.
- Rank, Otto. *El doble.* Buenos Aires: Orión, 1976. Print.
- Rey Briones, Antonio del. *La novela de Ramón Gómez de la Serna.* Madrid: Verbum, 1992. Print.
- Robinson, Fred Miller. *The Man in the Bowler Hat: His History and Iconography.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993. Print.
- Savater, Fernando. *Nietzsche.* Barcelona: Barcanova, 1982. Print.
- Shields, Mary. "Max Weber and German Expressionism." *Max Weber and the Culture of Anarchy.* Ed. Sam Whimster. London: MacMillan, 1999. 214-230. Print.
- Simmel, Georg. *De la esencia de la cultura.* Buenos Aires: Prometeo, 2007. Print.
- Edward Tiryakian, "Avant-Garde Art and Avant-Garde Sociology: 'Primitivism' and Durkheim ca. 1905-1913." *For Durkheim: Essays in Historical and Cultural Sociology.* Surrey: Ashgate, 2009. 167-188. Print.
- Tzara, Tristan. "Dada Manifesto 1918." *Modernism: An Anthology.* Ed. Lawrence S. Rainey. Oxford: Blackwell, 2005. 479-482. Print.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo.* Ed. Francisco Gil Villegas. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.

Gran Señor y rajadiablos: Sátira de los signos de prestigio aristocrático de los sectores oligárquicos de la sociedad chilena

Luis Hermosilla

Kent State University

En el ámbito de la literatura chilena, Eduardo Barrios es ponderado como uno de los escritores ‘de registro creador más completo’ (Fernández Fraile 359). En su obra se registra un variado repertorio de tendencias literarias, en cuya nómina cabe mencionar el costumbrismo, el naturalismo, el análisis de carácter psicológico, el relato de trasfondo histórico y la pintura de tipos de la clase media chilena. A la lista anterior puede agregarse la vertiente humorística, faceta en la escritura de Eduardo Barrios, que, además de estar patente en sus sainetes y en algunos de sus cuentos, se verifica también en el diseño satírico conferido a un número significativo de pasajes de su reconocida novela *Gran Señor y rajadiablos* (1948).

Gilbert Highet, en *The Anatomy of Satire*, considera que en lo que respecta a los géneros de ficción dramática o narrativa la calificación de sátira aplica solamente a las obras predominantemente satíricas: “When we speak of satires in fiction (whether narrative or dramatic) we shall mean only those books which are predominantly satirical, not those which now and then drop into satire but mainly designed to present a richer and more balanced picture of life” (158). Aunque *Gran Señor y rajadiablos* no pertenece al género de la sátira narrativa, su componente satírico parcial no manifiesta una gestación aislada o aleatoria, ni está marginada de la envergadura concedida al contexto histórico-social en esa novela.¹

En este ensayo se analiza el repertorio de recursos empleados por Eduardo Barrios en la confección de un relato satírico que impugna la percepción ideológica que privilegiaba la fama del apellido y el linaje peninsular como signos hegemónicos del estatus aristocrático. Mediante la caricaturización literaria de los escudos de armas y las

¹ Siguiendo los juicios emitidos por José Zamudio, el investigador Máximo Fernández Fraile contextualiza la posición que ocupa *Gran Señor y rajadiablos* en el *corpus* de novela histórica nacional chilena como una obra que se caracteriza por ser “una interpretación de las realidades social, histórica, geográfica y humana, con menos ‘historicismo’ –el de la historia consagrada y oficial– pero con más dimensión vital, en que se captan inquietudes, ambientes, colectividades humanas” (362).

cadena emblemática, Eduardo Barrios pone de relieve la persistencia ideológica, en la sociedad chilena representada en la novela, de un sistema anacrónico de diferenciación social incompatible con el nuevo ideario democrático impulsado con el advenimiento de la república.

Luis Barros y Ximena Vergara, en el libro *El modo de ser aristocrático: el caso de la oligarquía chilena hacia 1900*, consignan la coexistencia de dos ópticas excluyentes en la percepción del estatus aristocrático en los sectores oligárquicos de la sociedad chilena en los albores del siglo XX. A partir del examen de las novelas de corte realista escritas en Chile durante las dos primeras décadas del siglo XX² y de diversos textos históricos y culturales, concluyen que en esa época: “de un lado, se percibe lo aristocrático fundamentalmente a partir del dinero, afirmando su necesidad y suficiencia. De otro, se enfatiza el linaje como condición obligada de lo aristocrático. Vemos entonces que el dinero y el apellido no están necesariamente integrados en la conciencia oligárquica de la época y que ésta, por el contrario, acusa dos puntos de vista que tienden a negarse recíprocamente” (133). Aunque por su fecha de publicación, 1948, *Gran Señor y rajadiablos* no corresponde al *corpus* literario analizado por Luis Barros y Ximena Vergara, el tiempo histórico en que se desarrolla la acción de esta novela comprende el periodo de mediados del siglo XIX y abarca varias décadas del siglo XX. Semejante a los hallazgos producidos por el estudio realizado por Luis Barros y Ximena Vergara, en el universo novelesco de *Gran Señor y rajadiablos*, el cura José María Valverde articula una defensa del apellido y el linaje³ peninsular como condición obligada del prestigio aristocrático. En una posición antinómica, la pareja de consumidores conspicuos⁴ compuesta por Serafín Lazúrtegui y misia Jesús Aldana, se acoge a los rituales del buen tono⁵, en el medio santiaguino, como forma de ostentar prestigio aristocrático.

² De la muestra novelística analizada por esos investigadores caben señalarse los siguientes títulos: *Un mundo que se fue*, de Eduardo Balmaceda Valdés; *Un idilio nuevo*, *Casa grande* y *En familia*, de Luis Orrego Luco; *Días de campo* de Federico Gana y *Cuando mi tierra fue moza* de Inés Larraín.

³ Luis Barros y Ximena Vergara consideran que: “La tradición a que liga el linaje no es otra que los valores y las costumbres que han ido cristalizando junto con la vieja estructura de la hacienda” (132). Se preguntan que “¿si no es en el dinero y el buen tono donde las oligarquías de provincia fincan su identidad aristocrática, dónde pueden fincarla que no sea el linaje?” (132).

⁴ Manuel Vicuña Urrutía destaca el incremento de la capacidad adquisitiva del sector adinerado de la oligarquía chilena de mediados del siglo XIX y su papel como consumidores de productos extranjeros. Aclara que si bien es cierto que el fenómeno del consumo conspicuo y la adopción de la moda como signos de distinción social por parte de la élite adinerada alcanzan una mayor visibilidad en 1900, como lo señalan Luis Barros y Ximena Vergara, el debut de esos rituales retrotrae a mediados del siglo XIX (39).

⁵ Por buen tono se entendía en la época el despliegue de un conjunto de actividades, tertulias, cenas, bailes, kermesses, teatro, temporadas veraniegas y viajes a Europa, entre otras, realizadas por el sector adinerado de la oligarquía como signos de distinción social. Luis Barros y Ximena Vergara destacan la sumisión a la avatares de la moda europea elegante y refinada como el común denominador del buen tono nacional chileno: “El buen tono apunta a una vasta gama de patrones de conducta cuyo

Northrop Frye señala que en el género de la sátira, el conflicto cómico se estructura mediante el enfrentamiento de dos sociedades, una concebida como normal y la otra como absurda (29). Gilbert Highet, por su parte, especifica el tipo de oposición binaria presente en las sociedades conceptualizadas como contrapuestas en la sátira: “But satire does not usually compare two real societies: it compares a real and an ideal, or a noble dream with a debased reality” (159).⁶ En contraposición con la aristocracia criolla ostentada por los sectores oligárquicos adinerados, Eduardo Barrios impregna el lente ideológico del cura Valverde con una máscara obsoleta que vocaliza la sumisión a los conceptos del linaje y el apellido como signos hegemónicos del prestigio aristocrático. Aunque José María Valverde impugna los mecanismos de ascenso empleados por diversos miembros del sector oligárquico adinerado para alcanzar “prosapia criolla,” esos medios constituían, en efecto, los dispositivos oficiales de movilidad social en el territorio chileno durante la época colonial. El historiador Alfredo Jocelyn-Holt señala que en los siglos XVII y XVIII “el acceso al estrato alto fue siempre relativamente fluido y dependió de multiplicidad de fuentes de poder” (89). Afirma que “es posible constatar una progresión social arquetípica que comienza con la acumulación de riqueza en el ámbito mercantil, es seguida por la compra de propiedades agrícolas y culmina invariablemente con la obtención de cargos públicos y honores” (88). Consigna que “la riqueza constituyó un mecanismo de ascenso social” (88) y que “la participación en actividades comerciales no constituyó una causa de estigma social” (89). Subraya los vínculos del llamado ‘vecindario noble’ del siglo XVIII con las actividades comerciales:

Efectivamente, todas las familias del siglo XVIII pertenecientes al llamado ‘vecindario noble’ tenían vínculos comerciales actuales o previos. Cabe señalar además que esta progresión arquetípica de ascenso social fue relativamente rápida durante el siglo XVIII. Permitió la promoción social de nuevos grupos inmigrantes – entre los cuales se destaca un número significativo de comerciantes y funcionarios reales de origen vasco - a los niveles más altos en sólo una o dos generaciones. En suma, la supuesta ‘aristocracia’ de fines del siglo XVIII es relativamente

denominador común es el de estar regidos por la moda, vale decir, por esa convención que define todo aquello que es tenido por elegante y refinado. De manera asaz, caprichosa y voluble, la moda erige usos y ademanes, lugares y cosas, formas de reunión y aficiones, en símbolos de suprema distinción. Vasta es la imaginaria de la moda, ella puede, sin embargo, resumirse en una actividad: el consumo conspicuo realizado bajo la forma de un rito colectivo” (59).

⁶ A diferencia de los lazos creados por el humor, Alfred Stern subraya el elemento de la separación como un subproducto de la sátira: “al provocar una risa casi universal, el humor crea un lazo entre los hombres, mientras que la sátira separa a uno de los otros” (107). Ana María Zubieta, por su parte, considera que la sátira “busca más bien degradar los valores colectivos de grupos o personajes” (66).

nueva; no se remonta necesariamente a un pasado encomendero o a un linaje peninsular. (89)

En contraste con los vínculos comerciales que tenían las familias de la llamada ‘aristocracia’ criolla de fines del siglo XVIII, el cura José María destaca la filiación genealógica de los Valverde con el sector terrateniente de origen colonial y encomendero. Al referirse a los terrenos del fundo La Huerta, hace referencia a una sucesión de propietarios cuyas tierras fueron otorgadas inicialmente al capitán Valverde por el Gobernador General, mediante el sistema de encomiendas: “Pertenecieron estos terrenos, *ab initio*, a los abuelos, entre varias encomiendas que los Valverde hubieron del Gobernador General, y como herencia los recibió sólo José Vicente” (17). Funda parte de la fama de su apellido paterno en la actuación de fray Vicente Valverde en la conquista española del imperio incaico. Argumenta que como personero de Carlos V y acompañante de Francisco Pizarro, al dominico fray Vicente Valverde le cupo el “honor” de atestiguar la implantación de la soberanía política de la monarquía española en el Cuzco y de proclamar el reemplazo del dios sol por la figura de Jesucristo.

José María Valverde principia la narración oral de la crónica sobre los Valverde con una pregunta retórica que objeta la ignorancia de su sobrino sobre su identidad y el abolengo de sus ancestros:

¿Sabes tú quién eres? ¿Sabes quiénes somos los Valverde? Descendemos de aquel fray Vicente Valverde que acompañó a Francisco Pizarro en la conquista del Cuzco. Este dominico fue quien, tras de presenciar y atestiguar ante escribano el descenso del inca Atahualpa, proclamó ante los trescientos mil indios de la capital incásica que si la soberanía de Carlos V reemplazaba desde entonces a la del inca, se ponía también el dios sol en el imperio indígena, para que sólo resplandeciera en él Jesucristo Nuestro Señor. Hermano de fray Vicente fue tu tatarabuelo, don Joseph. Tu padre llevó ambos. (77)

En su función como glosador irónico de la crónica familiar articulada por José María Valverde, el narrador omnisciente de la novela pone énfasis en destacar la efervescente altisonancia elocutiva empleada por el cura para autorizar la importancia de los hechos narrados: “fueron encendiendo al cura los ecos de sus palabras, a las que voluntariamente imprimía cadencias y estilo de infolio” (76). La glosa burlesca realizada por el narrador transforma el arcaísmo del estilo de infolio remedado por el cura Valverde en un recurso paródico que ridiculiza el anacronismo de las ínfulas elitarias fundamentadas en la fama alcanzada por los ancestros en la empresa de la conquista.

En contraste con la práctica de obtener títulos nobiliarios mediante el sistema de compra y venta disponible durante la época colonial, el cura Valverde resalta la raigambre peninsular del estatus aristocrático de sus ancestros y la actuación de esa rama

familiar en el escenario de la corte. Como monteros de Carlos V, los Valverde participaban con el monarca en el deporte de la caza, actividad prototípica de la aristocracia. El cura refiere que esa rama cortesana de los Valverde legó escudo de armas a los sucesivos descendientes de ese apellido: “No podría yo entrar en muchos pormenores de la heráldica, ciencia tan historiada, pero sí agregar que los Valverde, en España monteros del rey, nos legaron escudo: seis galgos atigrados se tienden a carrera sobre campo de sinople” (76). Concluye la descripción del escudo familiar con una frase admirativa que revela el orgullo que le produce la rememoración de ese emblema: “¡Espléndido blasón!” (76). Es importante resaltar el carácter retrógrado que reviste la añoranza de ese signo heráldico, en un momento histórico en que ya se había producido la remoción de los escudos de armas en la república chilena.

Tras consignar el sello aristocrático del apellido Valverde, el cura testifica sobre la ascendencia hidalga de sus ancestros por la línea materna. Los Casaquemada eran: “vástagos de cierto hidalgo castellano que con sus seis hijos varones y un puñado de siervos batió a los moros después de incendiar la propia mansión, en lúcida estratagema” (77). La heroicidad atribuida al hidalgo Casaquemada se fundamenta en su participación, junto a sus hijos y “un puñado de siervos,” en una cruzada victoriosa que contribuyó a expulsar a los musulmanes de la Península Ibérica.

Henri Bergson identifica la rigidez u obstinación mental que demuestran los personajes que insisten en conformar su conducta como una adaptación al pasado en lugar de hacerlo en consonancia con las demandas del presente, como uno de los elementos generadores de un efecto cómico que convoca la risa:

Let us try to picture to ourselves a certain inborn lack of elasticity of both senses and intelligence, which brings it to pass that we continue to see what is no longer visible, to hear what is no longer audible, to say what is no longer the point: in short, to adapt ourselves to a past and therefore imaginary situation, when we ought to be shaping our conduct in accordance with reality which is present. (11)

La obstinación mental del cura Valverde con el abolengo y los antiguos símbolos emblemáticos de la estirpe lo impulsa a añorar un signo de distinción social carente de visibilidad en el nuevo contexto social republicano. Su anquilosado orgullo clasista continúa atribuyéndole a los escudos de armas la importancia que tenían en el imaginario de la sociedad estamental peninsular. Eduardo Barrios exagera el perfil que exhibe la osificación mental de José María Valverde con las señas emblemáticas de la estirpe mediante la desfiguración burlesca de los símbolos heráldicos del escudo de armas del hidalgo Casaquemada, “la casa en llamas bajo arco de siete estrellas - los siete varones cristianos - en lo alto del cielo, y entre la mansión y el arco, la media luna mora despeñándose a la hoguera” (77). La caricaturización del triunfo apoteósico de los cristianos en la Reconquista, codificado en los símbolos emblemáticos del escudo de

los Casaquemada, carnavaliza la envergadura heroica de la participación del hidalgo Casaquemada en esa hazaña histórica y ridiculiza los fundamentos discursivos de la retórica de la fama de la estirpe articulada por el cura Valverde.

Como narratario o receptor interno de la crónica oral que celebra las hazañas heroicas del hidalgo Casaquemada, el joven Valverde reacciona con una sonrisa enigmática que introduce el elemento de la ambigüedad y genera la formulación de interpretaciones discrepantes. José María Valverde interpreta la sonrisa de su sobrino como un gesto de burla irreverente a los antepasados y lo amonesta asignándole un destino Señorial: “Deja la interjecciones risueñas. Estás llamado a ser siempre gran Señor” (77). No obstante, en su función como glosador irónico, el narrador omnisciente aclara el significado ulterior de la sonrisa de José Pedro como una manifestación de complacencia: “en verdad, no escondía el muchacho ánimo de burla, antes bien, los gentiles de su ayer parecían acudir a inflarle de orgullo el pecho. Sí; él sentíase gran Señor y amaba ese sentimiento” (77). Edgar Johnson en *A Treasury of Satire*, destaca la función de la ironía como una de las estratagemas más poderosas de la sátira indirecta, y la labor del ironista como un fingidor consumado en el arte de decir lo contrario de lo que dice:

Irony overstates what we don't mean and carefully understates what we do mean. From this derived the popular conception of irony as confined to saying the opposite of what we mean. For if we keep on saying less and less of what we really mean, it follows that we are also saying more and more of what we don't mean, until at last the intensification of understatement results in inversion. (25)

La entonación irónica empleada por el narrador omnisciente para aclarar el enigma de la sonrisa de José Pedro, subvierte el significado literal de la proposición enunciada y se burla, en el fondo, del sentimiento Señorial que invade al “llamado a ser siempre gran Señor (77). El empleo de ese recurso revela una notable semejanza con la pretensión de inocencia fingida por el ironista:

By such an appearance of innocence the ironist gives the impression that satire was far from his intention. Any unveiling he has achieved seems less of his engineering than inherent in circumstances themselves. The fact seems their own satire. This is much more persuasive than if the satirist appears to be calling our responses for us. (Johnson 26)

El elemento de la ambigüedad atribuida a la sonrisa de José Pedro Valverde permite formular una sátira bidimensional que socava las ínfulas Señoriales de José María Valverde y el orgullo de la estirpe recién acunado en el joven Valverde.

La identificación de José Pedro como futuro “gran Señor” deja claro que el cura Valverde no sólo visualiza a su sobrino como miembro de una élite cuyos méritos heredados a través del linaje legitima la superioridad de su posición social, sino también como un ente destinado a conservar mediante sus acciones el buen nombre de la familia. A tono con esas expectativas, el cura instruye a José Pedro sobre el derecho de asilo de que gozaban los descendientes del hidalgo Casaquemada, tanto en España como en el territorio colonial:

- Por el fuero de Casaquemada – continuó el clérigo – disfrutamos siempre, en España y aquí, derecho de asilo.
- ¿De modo que si nosotros pusiéramos cadenas a esta casa. . .?
- Nadie tendría derecho a violarla. Pero ... son otros los tiempos.
- No. Yo creo que no han variado como para renunciar a este privilegio ... Yo voy a poner esas cadenas. Y juro que las respetarán.
- Quijotería. Sin embargo ... quién sabe si te sobre razón. (77)

Ante la determinación de José Pedro de reivindicar el derecho de asilo e instalar las cadenas emblemáticas de la mansión inviolable en el fundo La Huerta, José María Valverde se sitúa en un terreno fronterizo, a medio camino entre su obstinación mental con el abolengo de la estirpe y la aceptación de la realidad histórica del presente. Admite la falta de vigencia de los fueros estamentales en los estatutos jurídicos de la nación chilena cuando reconoce que “son otros los tiempos” (77). Aunque califica el proyecto de su sobrino como “quijoterías,” mantiene una reticencia solapada a renunciar a los privilegios adscritos, aspecto que se torna evidente cuando concede “quién sabe si te sobre razón” (77). La recepción ideológica de la crónica oral que encumbra la fama del apellido de los Valverde y el abolengo de la estirpe de los Casaquemada produce un efecto determinante en la construcción de la identidad y las actitudes Señoriales de José Pedro Valverde.

En *El París americano, la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Manuel Vicuña Urrutia señala la crisis identitaria y el sentimiento de inseguridad comunitaria que debió haber generado en la élite chilena la abolición del antiguo sistema de títulos y signos emblemáticos: “Quizás este sentimiento explique que los miembros de la élite, a comienzos de los años 1850’s y pese a decirse republicanos, todavía no hubieran renunciado ni al orgullo de su ‘sangre azul’, ni al gusto que les producía el escuchar que se refirieran a ellos haciendo uso de sus ya caducos títulos nobiliarios” (29). Considera que “cuando las formas de diferenciación social tienden a diluirse en una esfera, comúnmente se ponen en práctica otras instancias capaces de cumplir similar cometido” (29). Años más tarde, en su función social como patrón Señorial de La Huerta, José Pedro Valverde reactiva las antiguas instancias de diferenciación social asociadas a su estirpe para demandar respeto y soberanía en el territorio de su fundo. Instala, en el presente del Chile republicano, las cadenas emblemáticas de la mansión

inviolable, invocando el derecho de asilo otorgado a sus ancestros en la sociedad estamental española. Aunque el símbolo de las cadenas está vinculado históricamente con las hazañas heroicas del hidalgo Casaquemada, aviva en José Pedro el orgullo de pertenecer a la estirpe de fray Vicente Valverde. La obstinación mental de José Pedro⁷ con los signos emblemáticos de la estirpe aparece explícitamente mediatizado por su posición como consumidor ideológico de la crónica oral narrada por su tío:

Se dirige a visitar las cadenas, sus cadenas, el símbolo de mansión inviolable que ha puesto ya en el frente de la casa, cerrando el jardín. Sopesar, contar los cuatrocientos eslabones de hierro negro, cerco de veinte combas entre las estacas de luma, le inflaman de orgullo el pecho, cual si en su interior se levantase a través de los siglos aquel fray Vicente Valverde, personero de Cristo y de Carlos V en el Perú de Atahualpa. Desde que tendió esas cadenas ha cobrado vigor extraordinario para el Valverde la razón de estirpe. ‘Casa con cadenas, casa de mucho respeto’ (77).

Henri Bergson destaca el elemento de la inconsciencia como un atributo que caracteriza la actitud del sujeto cómico ante los componentes risibles de su conducta, ya que se tornan invisibles para el mismo y visibles para el resto de los espectadores: “The comic person is unconscious [. . .] he becomes invisible to himself while remaining visible to all the world” (16). En el pasaje siguiente, José Pedro Valverde aparece posicionado como un sujeto inconsciente del efecto cómico que generan los actos mediante los cuales expresa su vanidad linajuda. En su función como espectador de esos actos, el narrador omnisciente los convierte en objeto de escarnio en su reprimenda explícita:

Sí. Obraron desde un principio las cadenas con el poder que símbolos y emblemas tienen siempre sobre las vanidades del hombre. Y obran ahora, reanimándole dentro de la conciencia cuando el sacerdote le contara sobre sus abolengos. Aún más, no le satisface ya el sólo mirarlas, púsale por un instante la mano encima, en actitud de dominio, y luego penetra en su solar con soberbio paso. (146)

⁷ En *Gran Señor y rajadiablos*, Eduardo Barrios elabora una caracterización compleja del personaje José Pedro Valverde que no se limita a presentar sus actitudes Señoriales y su comportamiento semifeudal en el fundo La Huerta. Para un análisis que toma en cuenta la introspección meditativa y el perfil psicológico del protagonista de esa novela, véase, por ejemplo, *Los personajes en la obra de Barrios*, de Silvia Martínez Dacosta. La ambivalencia de José Pedro, como personaje que integra las facetas del espíritu nacional de la época, representado por la civilización y la barbarie, ha sido estudiada por John Walker en el artículo “The theme of ‘Civilization y Barbarie’ in *Gran Señor y rajadiablos*.”

Aferrado a los conceptos Señoriales de la estirpe y amparándose en los privilegios otorgados a sus antepasados en un fuero caduco, el voluntarismo de José Pedro Valverde choca finalmente con el ideario jurídico del gobierno republicano. Se enfrenta con los agentes de la autoridad estatal que, en nombre de los funcionarios fiscales, le exigen sellar el alambique. Sin restarle importancia al substrato socio-jurídico, es pertinente observar cómo en algunos pasajes de la novela, Eduardo Barrios carnavaliza la escenificación de ese conflicto rebajándolo al terreno cómico-satírico. Sirva como ejemplo la comicidad producida por el registro lingüístico empleado por Bruno para reportar el enfrentamiento protagonizado por los polizontes del estado, degradados a la categoría de pacos, y el batallón bravo de La Huerta, protectores leales del derecho de asilo y la inviolabilidad territorial del fundo La Huerta:

La indiaá, patrón que se les desató a los pacos éstos. De balde les dije que si no veidan las cadenas, que si no sabían que la casa suya no la puede atropellar ni la misma autoridá. Inútil. A bulla de golpes que salía de la bodega, figurándose sabe Dios qué, quisieron meterse pa adentro. Ya se habían enrabiado cuando su mercé los trató de pacos. Y contimás, que aquí los niños los paquearon también su poco ... Total, patrón, que uno largó un tiro al aire y se armó la de paire y Señor mío. (298)

Mediante la transgresión de las barreras que delimitan lo serio de la burla, Eduardo Barrios carnavaliza la yuxtaposición de dos sistemas de jurisprudencia, uno representativo del viejo orden estamental y el otro asociado con el nuevo orden jurídico instalado en la república.⁸

En resumen, amparándose en el uso de recursos como la ironía, la caricaturización literaria, la desacralización de emblemas revestidos de valor simbólico y la pretensión de inocencia, el narrador omnisciente de la novela *Gran Señor y rajadiablos* ridiculiza el apego retrógrado de José María Valverde a los conceptos de la fama del apellido y el linaje peninsular de la estirpe, conceptos enraizados en la escala de valores de la jerarquía estamental de la antigua metrópoli. Satiriza, además, la tentativa anacrónica de José Pedro Valverde, protagonista de *Gran Señor y rajadiablos*, de restituir, en el nuevo contexto socio-jurídico del Chile republicano, los privilegios adscritos a sus

⁸ La representación carnavalesca de los emblemas y de los individuos que protagonizan el conflicto entre el viejo y el nuevo orden jurídico en la novela *Gran Señor y rajadiablos* puede ser conectada con los conceptos bakhtinianos que destacan la naturaleza dual y ambivalente de las imágenes del carnaval y su conexión con los cambios y las crisis que producen la destrucción y la renovación: "We must consider again in more detail the ambivalent nature of carnival images. All images of carnival are dualistic; they unite within themselves both poles of change and crisis: birth and death (the image of pregnant death), blessing and curse (benedictory carnival curses which call simultaneously for death and rebirth), praise and abuse, youth and old age, top and bottom, face and backside, stupidity and wisdom" (*Problems of Dostoevsky's Poetics*, 126).

ancestros españoles durante la época de la Reconquista. Mediante un diseño satírico que carnavaliza la obstinación ideológica de los Valverde con los emblemas heráldicos y los fueros anacrónicos, Eduardo Barrios pone de relieve la persistencia ideológica, en la sociedad chilena representada en la novela, de un sistema de diferenciación social incompatible con el nuevo ideario democrático impulsado con el advenimiento de la república. Los pasajes de *Gran Señor y rajadiablos* analizados en este ensayo permiten a su vez desvelar la faceta de Eduardo Barrios como artífice consumado de la ironía, recurso fundamental de la sátira.

OBRAS CITADAS

- Balmaceda Valdés, Eduardo. *Un mundo que se fue*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1969. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Impreso.
- Barrios, Eduardo. *Gran Señor y rajadiablos*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1981. Impreso.
- Barros Lezaeta, Luis y Ximena Vergara Johnson. *El modo de ser aristocrático: el caso de la oligarquía chilena hacia 1900*. Santiago de Chile: Ediciones Aconcagua, 1978. Impreso.
- Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Trans. Clauderesly Brereton y Fred Rothwell. Los Angeles, CA: McMillan & Co, 1911. Impreso.
- Fernández Fraile, Máximo. *La crítica literaria en Chile*. Santiago, Chile: Edebé, 2003. Impreso.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2000. Impreso.
- Gana, Federico. *Obras completas: Días de campo. Otros cuentos*. Santiago, Chile: Nascimento, 1965. Impreso.
- Highet, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Pinceton, NJ.: Princeton UP, 1972. Impreso.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *La independencia de Chile: tradición y mito*. Madrid: MAPFRE, 1992. Impreso.
- Johnson, Edgar. *A Treasury of Satire*. New York: Simon and Schuster, 1945. Impreso.
- Larraín, Inés. *Cuando mi tierra fué moza*. Santiago, Chile: Nascimento, 1943. Impreso.
- Martínez Dacosta, Silvia. *Los personajes en la obra de Barrios*. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1990. Impreso.
- Orrego Luco, Luis. *Un idilio nuevo*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1913. Impreso.
- . *Casa grande*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1961. Impreso.
- . *En familia*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1912. Impreso.
- Stern, Alfred. *Filosofía de la risa y del llanto*. Barcelona: Editorial Universitaria, 1975. Impreso.

- Vicuña Urrutia, Manuel. *El París americano, la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Santiago, Chile: Universidad Finis Terrae, Museo Histórico Nacional, 1996. Impreso.
- Walker, John. "The theme of 'Civilization y Barbarie' in *Gran Señor y rajadiablos*." *Hispanófila* 42 (1971): 57-67. Impreso.
- Zubieta, Ana María. "El humor y el problema de narrar las diferencias." *Escritura* 33-34 (1976): 61-82. Impreso.

Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: La magia secreta del escritor

Paola Marín

California State University, Los Angeles

Tengo que pasar alguna parte de mi tiempo solo; entonces tendido en la cama empiezo a recitar estrofas ... muchos sonetos de Quevedo que no sé si me gustan, pero que en todo caso son inolvidables para mí.

Jorge Luis Borges en conversación con Osvaldo Ferrari.

Francisco de Quevedo es una presencia constante a lo largo de la obra de Jorge Luis Borges. Comenta sus versos en sus ensayos sobre poesía, incluye referencias a su obra en su ficción, publica prólogos y reseñas sobre su obra e incluye líneas que evocan poemas del maestro en los propios. Desde la teoría literaria esta presencia podría analizarse como palimpsesto, es decir, desde la relación de copresencia entre los textos o como diría Gerard Genette, la “presencia efectiva de un texto en otro” (*Palimpsestos* 10). También desde una concepción bajtiniana de la creación literaria como parte de una explícita polifonía donde resuenan otras voces más allá de las del autor (*Teoría y estética de la novela*), o desde la intertextualidad como “un cruzamiento de superficies textuales, un diálogo de muchas escrituras” (Kristeva 144).

Sin embargo, más que la identificación de los textos que se entrelazan, realizar un minucioso análisis comparativo de los mismos o rastrear de qué modo varía la presencia de Quevedo en Borges en el transcurso de su vida literaria, en este ensayo interesa indagar en el diálogo de textos y de voces como rasgo medular de la visión que ambos tenían de la literatura. Borges fue mucho más efusivo en sus elogios a otros autores, pero con Quevedo lo unían afinidades que iban más allá de la admiración o de las coincidencias estilísticas. Indagar en ellas a partir del tema de la creación literaria desde las concepciones que ambos tenían de la lectura, la traducción y la diversidad

ligüística, el cual no ha sido tratado en los textos existentes en los que se compara a estos dos autores, es el propósito de este ensayo.

Una dedicación compartida

Borges, con natural simplicidad, abrevó principalmente en dos tradiciones literarias: la inglesa y la hispánica, aunque se nutrió de muchas otras como las grandes obras alemanas y francesas, los clásicos grecorromanos, las sagas nórdicas o el haikú japonés. En el caso particular de su poesía, a pesar de su admiración por Robert Browning o John Keats, no hay duda de que está muy impregnada de aquella en lengua española y en especial, de Quevedo. En su prosa la situación es distinta, ya que el autor manifestó con mayor profusión su admiración por las letras inglesas, en especial Carlyle y autores como Stevenson, Chesterton, Conrad, De Quincey, Poe o Melville. Aunque admiró particularmente la “humilde lengua de Cervantes” en el *Quijote* y dicha obra subyace a gran parte de su narrativa, sus más frecuentes reflexiones sobre este género coinciden con el idioma de Shakespeare.

Dos afinidades borgianas, sin embargo, van más allá del afecto por la obra, a una compartida dedicación a, y visión de, la literatura, aquellas con Robert Browning y Francisco de Quevedo. Borges amó la obra de Shakespeare y Cervantes quizá más de lo que amara las de Browning y Quevedo, pero seguramente se sintió más cerca de los escritores Robert y Francisco que del empresario teatral William y el soldado Miguel. Los tres, Borges, Browning y Quevedo, hicieron de la Literatura el oficio de su vida. Los tres, Browning, Quevedo y Borges, se dedicaron a construir la Obra, a pesar de la indiferencia, la persecución, o la burla. Los tres, grandes lectores, letrados y generosos, veían la literatura como una empresa común no solo de los hombres de diversas naciones, sino de los hombres de diversas épocas. Los tres, seguros de que la apropiación es el mayor homenaje, reciclan, sin vergüenza pero también sin codicia, los temas y las palabras de los escritos sagrados, los latinos, y los grandes de cualquier tiempo y lugar.

Aquí solamente se tratará de explorar las afinidades entre los dos clásicos hispánicos que se pensaron a sí mismos en diálogo con otros, más allá de lo que su propia lengua y su propia tradición les habían deparado, conscientes de que la patria de un escritor es la magia maleable del lenguaje, la escritura que lejos de fijar, fluye en el río del tiempo, que traspasa límites temporales y geográficos, y perdura cuando ya no estamos. Símbolo de esa cercanía y quizá el más hermoso y discreto homenaje que Borges le haya hecho al autor español, son las líneas finales de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En ellas, aludiendo al sentido de la literatura frente a la aniquilación del mundo (que consiste no en salvar sino en permitirle un destello de felicidad al individuo que solitario dialoga con las múltiples vertientes de lo humano), el narrador, claramente un alter ego de Borges, se identifica precisamente con Quevedo: “Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta), del *Urn Burial* de Browne” (*Obras* 1: 443).

Quevedo y Borges desde la crítica

La incidencia del Siglo de Oro, de la estética barroca y/o de la polémica gongorismo-conceptismo en Borges, los simbolismos compartidos (en especial la luna sangrienta), así como los comentarios del argentino sobre Quevedo, sobre todo en *Inquisiciones* y en *Otras inquisiciones* como clave para explorar la obra borgiana, han sido eje de numerosos textos críticos como los de Mario Hernández y Christopher Johnson. Otros estudiosos se han dedicado a la tarea de desarrollar afirmaciones generales de Borges sobre Quevedo. Es el caso de Fernando Lázaro Carreter en su ensayo sobre el uso del lenguaje en Quevedo y de Lía Schwartz en “De la excelencia del discurso figurado: Borges, lector de la metáfora quevediana”.

Pero Borges no sólo comentó a Quevedo de manera positiva sino que se detuvo en sus defectos y flaquezas. Así, el presente ensayo pretende contribuir a responder por qué el argentino le dedicó tantas páginas a un autor sobre el cual sostuvo que, junto con Góngora, había inaugurado la decadencia de la literatura española. Es sabido que Borges ejercía una autocrítica severa y no es exagerada la afirmación de que de algún modo se vio a sí mismo en el autor de “Amor constante más allá de la muerte”. En apoyo de esta visión, en especial en cuanto a su poesía, se encuentra el texto de Luis Miguel Aguilar, quien se propone la lúdica tarea de leer a Borges como escritor-lector de Lugones y de Quevedo, a partir de las antologías de ambos poetas que el argentino compilara: “Borges trabajó muchos años sobre las *Obras completas* de Quevedo y Lugones haciendo de ambas tan laboriosos como meros borradores hasta confeccionar los dos libros que le gustaron”.

Entre los textos que tratan las relaciones entre los dos autores desde una perspectiva más amplia, hay que mencionar el libro *España en Borges* editado por Fernando Lafuente y el breve volumen de Julio Chiappini (*Borges y Quevedo*). Tales escritos se han basado principalmente en rastrear en la obra borgiana las menciones a Quevedo (Chiappini), en descubrir en ellas al mismo Borges como propone Silvia Molloy, o en establecer un paralelismo entre la trayectoria de Borges como escritor desde su juventud a su madurez, las transformaciones sufridas en sus convicciones estilísticas y los correspondientes cambios en su visión del autor madrileño, idea que coincide con el título que da Blas Matamoro a su ensayo sobre ambos autores: “Borges en el espejo de Quevedo”. Un valioso ejemplo de esta última postura es el ensayo de Jaime Alazraki, quien plantea la ambivalencia de las reflexiones borgianas sobre el barroco y la aparente contradicción entre la joven y ferviente admiración que le profesaba a Quevedo durante su periodo ultraísta y el distanciamiento posterior del Borges maduro debido al “derroche verbal” del maestro español (15). Rastreando diversas reflexiones del escritor argentino a lo largo de su vida, de manera elegantemente razonada el ensayista concluye que las lecciones del barroco y de Quevedo mismo permanecieron en el estilo del último Borges ya no como ornamentos visibles, sino como artificios detrás del texto. Aquí habría que recordar que el escritor mismo señaló alguna vez que hablaba mal de Quevedo, a quien le dedicó tantas páginas

y referencias en su obra (véase Chiappini), precisamente para curarse “porque yo tiendo a exaltarlo a Quevedo” (*Borges el memorioso* 58).

Entre los ensayos dados a la tarea de explorar las afinidades entre los dos autores más allá de cuestiones estilísticas, están el texto anteriormente referenciado de Matamoro, quien se pregunta por su similar manera de ver las cosas, en especial en la obra poética de ambos, y Christopher Maurer, quien al final de “The Poet’s Poet: Borges and Quevedo” se pregunta por sus afinidades humanas. Finalmente, sorprende que respecto a las correspondencias entre ambos autores, ningún estudioso, hasta donde tengo noticia, haya hecho hincapié en el amor por la diversidad lingüística y la traducción como pasiones fundacionales en su vida y escritura.

Hablamos aquí de diversidad no en el sentido actual de lo políticamente correcto, es decir, la defensa *a priori* de las culturas minoritarias (en este sentido, tanto Borges como Quevedo serían considerados conservadores), sino en el sentido de búsqueda del proteico carácter creador del lenguaje a lo largo de la historia, manifiesto en la literatura. Aunque no propiamente sobre Quevedo, es pertinente recordar que en “España”, Borges exalta la riqueza de la conjunción de culturas y de lenguas en la península, sus mutaciones, sus permanencias y su continuidad en América: “España del ibero, del celta, del cartaginés, y de Roma,/ España de los duros visigodos/ ... España del Islam, de la cábala/ y de la Noche Oscura del alma ... y que prosigue aquí, en Buenos Aires,/ en este atardecer del mes de julio de 1964” (*Obras* 2: 309).

Borges consideraba que la *Noche Oscura* de San Juan de la Cruz era la más grande obra de la poesía española, pero la lectura transformadora como posibilidad de vivificar las expresiones del pasado que define el oficio de Francisco de Quevedo lo une íntimamente con España y con ese autor, quien al igual que él mismo, hizo de la traducción y de la glosa ejes fundamentales de su concepción de la literatura. En su poema “Al idioma alemán” dirá: “Mi destino es la lengua castellana,/ El bronce de Francisco de Quevedo...” (*Obras* 2: 494).

Borges, Quevedo y los géneros literarios

Puede decirse que como escritor, Borges ha sido el mejor lector de Quevedo, señalando excesos y defectos cuando era necesario pero también asimilando sus lecciones secretas y sus inolvidables esplendores. Los paralelos entre ambos abarcan cuestiones esenciales de su concepción de la literatura, piénsese tan sólo en que cada uno a su modo se dedicó a la literatura por encima (y aun en contra) de las modas literarias del momento, llevando a cabo un proceso de expansión y renovación del concepto de escritura, indisoluble de su afán por conocer a los clásicos y a otros autores tanto antiguos como contemporáneos en su lengua original.

En el caso de Borges, no solo enriqueció las letras universales sino que cambió radicalmente el modo en que los escritores latinoamericanos son vistos, ven la literatura, y se ven a sí mismos. Hasta que llegó su tardío reconocimiento, los centros de la cultura occidental, europeos y norteamericanos, con disimulado paternalismo, y con la mala

conciencia derivada de su historia colonialista y su apoyo a regímenes corruptos, miraban la literatura latinoamericana como un género o un número limitado de géneros. El más conocido fue el género de una realidad a la vez única, primitiva y deslumbrante, que culminara en el “realismo fantástico” del “boom latinoamericano”. Otro, relacionado con el anterior, era el género del escritor “comprometido” y “revolucionario” que comparte y describe las luchas de los pobladores de esa realidad maravillosa contra una élite occidentalizada, cínica y colonialista. No cuestiono aquí la innegable estatura de escritores como García Marquez, o Vargas Llosa, pero sí esa “mirada de Occidente” (para usar el término de Joseph Conrad), que al tiempo que reconocía la grandeza de los escritores del “boom” concienzudamente ignoraba no solo a Jorge Luis Borges, sino a otros grandes como Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, o Pablo Antonio Cuadra, quienes ofrecían también, cada uno a su modo, una visión nueva y rica de Latinoamérica, pero sin ese manto “distintivo” de la realidad pintoresca y el maniqueísmo político. Borges no fue entonces el único gran escritor latinoamericano que se salió del molde asignado por la *intelligentsia* y los políticos progresistas de las potencias occidentales. Sin embargo, por el tipo de literatura erudita y razonada que practicó, tan cercana en su espíritu clásico y políglota a Quevedo, Borges fue quien mejor demostró que la literatura latinoamericana contemporánea no es un sub-género satélite, sino que habita orgánicamente los espacios, problemas y planteamientos de la literatura universal.

En un afán de erudición que prefiguraría el de Borges, Quevedo se formó en latín, griego y hebreo, bebió de los clásicos grecolatinos, dominó el francés y el italiano, y se dedicó con fervor a la revalorización de Séneca, traduciendo, glosando y comentando a diversos autores. Eligió con decidida pasión sus afectos y así asumió la tarea de ser el primer editor crítico de Fray Luis de León a quien elogió como ejemplo supremo de claridad frente a la jeringonza culterana, introdujo a Montaigne en España, fue el primero en hacer una traducción juiciosa de Anacreonte al castellano y recurría sin reparos a fuentes consideradas heterodoxas por la Inquisición como Erasmo de Rotterdam o traducciones prohibidas de la Biblia (aunque sin mencionarlas), a pesar de su ortodoxia católica. Como hombre de letras, lo atestigua la correspondencia con Justo Lipsio que inició a la temprana edad de 24 años, se consideraba a sí mismo parte del grupo de humanistas europeos más allá de las fronteras españolas. Este espíritu persistirá a pesar de su apología de la literatura española en su *España defendida*, la cual, como apunta Raimundo Lida inaugura una cerrazón de miras de carácter nacionalista en su obra última.

El Quevedo escritor que entendía el lenguaje como una patria abierta a la experimentación, a partir de la lectura de diversas épocas, lenguas y autores, es sin duda un alma hermana para el argentino. En los dos autores estaba la conciencia de que, en palabras de Borges, todo “lenguaje es una creación estética” (“La poesía”, *Obras* 3: 256), incluyendo el habla popular de los compadritos argentinos o el de la germanía explorada por Quevedo en *El Buscón*, así como en jácaras, bailes y romances.

La renovación que llevó a cabo este descomunal escritor (definido como “una compleja y vasta literatura” según la muy recordada frase borgiana), radicó en su enfrentamiento frontal con los géneros literarios, en un momento en que las preceptivas y los códigos cortesanos encasillaban las letras europeas. Varios críticos han explorado con minuciosidad que sus temas distan mucho de ser originales y han explorado cómo su fruición transformadora no proviene de una redefinición de los géneros como macroestructuras sino del lenguaje mismo. Destaca con fineza Claudio Guillén que la suya es toda una empresa de liberación del lenguaje, en especial cuando el tono es burlesco: “Quevedo descubre que, libre, puesto a hacer lo que se le antoja con las palabras, surgen logros positivos, inesperados aciertos poéticos ... Generalmente, sin embargo, la reescritura va encauzada por la escritura previa. El género es un verdadero pretexto, lo que abre las puertas del nuevo texto y de determinado estilo” (7). Recuérdese el prólogo a *Los sueños*, que inaugura el tono de crítica y sátira del libro destruyendo precisamente la idea de dedicatoria. En él Quevedo indica, con lúdica mordacidad, que los prólogos sirven para halagar con el propósito de que alguien financie la obra o la salve de la maledicencia, pero “esto no sirve sino de tener dos de quien murmurar; del necio, que se persuade que hay autoridad de que los maledicentes hagan caso, y del presumido, que paga con su dinero esta lisonja” (3). Por tanto, decide no dedicársela a nadie y “Hagan todos lo que he quisieren de mi libro, pues yo he dicho lo que he querido de todos. Adiós Mecenas, que me despido de dedicatoria” (5). Ecos de esta actitud se encuentran en esa escritura autoconsciente, que se cuestiona a sí misma, tan propia de Borges y que deja en manos del lector el sentido de la propia obra. También en ambos autores la escritura es huella de un Yo que asume y transforma la tradición.

La escritura como transformación

Como mencioné al inicio, tanto Quevedo como Borges veían la literatura como una empresa común de los hombres de diferentes épocas. Parte significativa de las obras de ambos son sus numerosas traducciones y la inclusión de estas en textos propios. Numerosos poemas de Quevedo surgen de versos latinos o griegos, variaciones de Garcilaso, o de poetas franceses e italianos. Parte esencial de su obra son sus imitaciones y glosas de Séneca tanto en su prosa como en su poesía, y un *Marco Bruto* basado en las *Vidas paralelas* de Plutarco, entre otros muchos ejemplos.

Sobre los entretreídos entre traducción y ficción en la obra de Borges, tanto en prosa como en verso, afirma uno de los pocos estudios que se ha ocupado del tema:

[E]n “Poema conjetural”, el verso “huyendo a pie y ensangrentando el llano” es la versión textual de la Divina Comedia de Bartolomé Mitre (“fuggendo a piede e'nsanguinando il piano”); en la traducción del *Orlando* de Virginia Woolf, la elección de “relaciones consanguíneas” donde el original decía “afinidad” o, a lo sumo, “parentesco” recuerda

un clásico ejemplo del uso de la hipálage en Sófocles; “A un poeta menor de 1899” reproduce palabras de su traducción de Walt Whitman. La enumeración podría ser interminable. (Gargatagli y López Guix 58)

En efecto, los dos escritores entendieron el uso de la cita como un hecho connatural al quehacer literario. La práctica medieval de construir un texto a partir del comentario y la exposición es fundamental en la técnica literaria quevediana, y es llevada al extremo en la obra de Borges.

Con respecto a la autoría literaria en el medioevo, Giorgio Agamben recuerda en *Stanzas* que la cultura textual de ese periodo estaba basada en el comentario y la glosa, de modo que, por ejemplo, no tiene sentido intentar distinguir entre el conocimiento de primera o de segunda mano de un autor clásico como Aristóteles. Borges prodigó sobre la literatura en general afirmaciones semejantes a esta concepción medieval, entre otras: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (“La esfera de Pascal”, *Obras*, 2:14) o “ya el Renacimiento observó, por boca de Giordano Bruno y de Bacon, que los verdaderos antiguos somos nosotros y no los hombres del Génesis y de Homero” (“Prólogo a Ray Bradbury, Crónicas Marcianas”, *Obras* 4: 32).

En cierta forma Quevedo es ese escritor borgiano en el que escritura y reescritura se confunden. Recuérdese que en *España defendida* el autor madrileño ubica los comienzos de la literatura española en Séneca, Quintiliano, Lucano y Marcial. Por una parte, es cierto que es una forma de darle legitimidad dentro de una perspectiva humanista que aún en el XVII mantuvo la práctica de “nacionalizar italianos, franceses o españoles” a los escritores latinos nacidos en sus territorios, pero por otra, es claro que Quevedo se sentía parte de esa tradición, ya que tales autores fueron profusamente traducidos, comentados y glosados por él (Roncero López, “La defensa de la literatura española en *España defendida*” 206).

En su *España defendida* este escritor buscaba cuestionar las concepciones europeas sobre los españoles como bárbaros e incultos aunque valientes y en un espíritu semejante, en “El escritor argentino y la tradición” Borges cuestiona a aquellos que en pro del nacionalismo propugnan el uso de lugares comunes localistas, asociados con la figura del gaucho, como única impronta de la verdadera literatura argentina: “como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y de estancias y no del universo” (*Obras* 1: 271). Este convencimiento de que el mundo del escritor abarca mucho más que las limitadas fronteras de su patria y de su presente, coincide en los dos autores con su esta concepción de la traducción como ejercicio creador y su incorporación en la propia obra.

En su ensayo sobre la traducción en el autor argentino, Gargatli y López Guix señalan que hacer uso de ella “para dar verosimilitud a un texto no es una invención de Borges. Tampoco lo es que el falso traductor opine sobre lo que está ‘traduciendo’. Ambos procedimientos dieron forma a *Don Quijote*. Lo curioso es que la narración se proponga como una versión literal” (61). No hay duda de que la influencia cervantina es

clave en Borges, sin embargo, es muy probable que con tal procedimiento el escritor también estuviera evocando a Quevedo. Compárese tal procedimiento con el que emplea el madrileño en *España defendida*, libro en el que con el propósito de incluirse en la lista de escritores nacionales ilustres y en un gesto que podría considerarse pre-borgiano, saca a relucir los libros que él mismo ha traducido al castellano. Las siguientes líneas quevedianas hacen inevitable no traer a colación “Pierre Menard, autor del Quijote”, si bien Borges lleva esta concepción un paso más allá, pues para él un mismo texto cambia radicalmente si se lee en otro tiempo, aunque los signos en la página hayan permanecido inamovibles a través de los siglos. Decía Quevedo:

No hay número para contar los gloriosos escritores de España ... Y entre estos autores (osadía parece, o es temeridad), nombro a Anacreón mejorado en castellano por mí, y a Focílides, en la parte griega; y en la hebrea los Trenos de Jeremías. Jueces seréis vosotros, belgas y alemanes, y veréis si es elegancia ajena a nuestra lengua cuando yo, rudo discípulo de los doctos varones de España, la hallo con facilidad. (295)

Esta idea de que la traducción es una obra de creación, bien puede haber estado en otros autores del Siglo de Oro, pero sin duda fue Quevedo el literato que con mayor ímpetu y constancia hizo de esta la base de su obra. Recuérdese además que en su poesía abundan los ejemplos de reescritura de textos que corresponden al tópico clásico de la *inventio* más que al *ornatos elocutionis*, destacando los autores latinos como Horacio, Virgilio, Ovidio, Séneca, Juvenal y Marcial, entre otros (véase Sierra de Cortázar).

Christopher Maurer señala que la glosa en la obra del argentino es más interesante que en Quevedo porque para el primero, lo que hace que las literaturas se distingan unas de otras no es tanto una cuestión textual como la forma en que son leídas. Puede ser que en Borges este rasgo sea mucho más explícito, pero es probable que el principal modelo borgiano haya sido Quevedo. Ya Blas Matamoro había anotado, refiriéndose a la inclusión de *Vida de Marco Bruto* y *La hora de todos y la Fortuna con seso* en la biblioteca personal del escritor argentino, que “la primera es traducción y glosa de Plutarco, un entrevero de discursos que sin duda regocijó a Borges, pues Quevedo convierte a Plutarco en un personaje quevedesco, como si fuera un escritor apócrifo a la manera de Pierre Menard o Herbert Quain” (s.p). Borges y Quevedo comparten la visión de que las letras no ocupan un lugar estático en el tiempo. Para ambos, su vitalidad, de modo que coincide con la descripción de la concepción medieval de tradición que hace Agamben, es atemporal y se extiende a lo largo de épocas distantes.

Este filósofo italiano explica que en dicha concepción las obras, al modo de los personajes proustianos, están literalmente hechas de tiempo y simultáneamente tocan varias épocas, de manera que la cuestión de la autoridad en el medioevo debe ser entendida de modo que nada tiene que ver con el círculo vicioso moderno de

autoría/autoridad por un lado y citación por otro (véase *Stanzas*). En efecto, gran parte de la obra del autor madrileño son comentarios, perífrasis y traducciones, y en varias de sus obras continuamente se mezclan los tres (véase Guillén). Al igual que en Borges, la escritura desborda a la literatura, es decir, desborda al escritor o a los escritores en cuanto individuos y por tanto rompe ese círculo vicioso al que se refiere Agamben:

Me pregunto (y confío que no sea una blasfemia) si no estamos demasiado conscientes de la historia. Estar consciente de la historia de la literatura (o de cualquier otro arte, para el caso) es realmente una forma de descreimiento, una forma de escepticismo. Si me digo a mí mismo, por ejemplo, que Wordsworth y Verlaine fueron muy buenos poetas del siglo diecinueve, puedo caer en el riesgo de pensar que el tiempo de algún modo los ha destruido, que no son tan buenos como fueron. Pienso que la idea de los antiguos de que podemos conceder la perfección en el arte sin tener en cuenta las fechas, era más gallarda. (Borges, “A Poet’s Creed”, traducción de la autora)

La escritura es, para estos autores, esencialmente concebida desde la lectura como diálogo con la tradición literaria. Recuérdese a Quevedo: “Retirado en la paz de estos desiertos/ con pocos pero doctos libros juntos/ vivo en conversación con los difuntos,/ y escucho con mis ojos a los muertos./ Si no siempre entendidos, siempre abiertos, / o enmiendan, o fecundan mis asuntos; / y en músicos callados contrapuntos/ al sueño de la vida hablan despiertos...” (*Poesía varia* 178). Este soneto condensa una concepción de la vida entrañablemente cercana para el argentino relacionada con el tópico del escritor como lector/traductor (o viceversa), tal como ocurre en el ya mencionado final de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Para Quevedo como para Borges, revivimos a otros hombres cuando los leemos, y así el goce de la lectura es generoso. La traducción, además, es la forma por excelencia de la lectura (recuérdese el fragmento de *España defendida* en el que Quevedo se autoelogia como traductor y se define como “rudo discípulo de doctos varones”). Por eso, está bien apropiarse de las palabras de otros y que otros se apropien de las nuestras: “Me veo a mí mismo esencialmente como un lector. Como saben, me he aventurado a escribir; pero pienso que lo que he leído es mucho más importante que lo que he escrito. Porque uno lee lo que le gusta, pero uno escribe no lo que le gustaría escribir sino lo que es capaz de escribir” (Borges, “A Poet’s Creed”, traducción de la autora).

Siglos antes de que se delinearán las teorías de la intertextualidad o el palimpsesto, Quevedo (y otros clásicos como sus amados Propertio o Petrarca, entre otros) entendía la literatura como entretejido de voces y al escritor como aquel que sabe escuchar y reelaborar lo que ya se ha dicho. Ahora, en su visión quien imita o glosa debe hacerlo para mejorar el modelo (ecos de tal actitud se hallan en Borges cuando afirma que ciertas traducciones son mejores que el original). Por ejemplo, comentando la obra

del bachiller Francisco de la Torre, Quevedo refiere que Fernando de Herrera lo “tuvo por maestro y ejemplo” al usar literalmente algunos de sus versos alterando a veces tan sólo una letra. Sin embargo, al mismo tiempo le critica que en el uso de latinismos no le tuvo por ejemplar, de modo que el original supera la copia (*Quevedo y su poética dedicada a Olivares* 59). Por su parte, para Borges, el escuchar y reelaborar es lo fundamental del oficio literario, pues como afirma en *Discusión*, “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (74). Al respecto habría que anotar que es bien conocido que tanto en la obra de Quevedo como en la de Borges es constante el uso de citas propias en textos diferentes, así como el ejercicio de diversas reescrituras a modo de variaciones sobre un mismo poema (sobre la importancia de la reescritura en Quevedo, véase Fernández Mosquera).

En ese espíritu Borges comenta la glosa quevediana de Propertio en la línea final de “Amor constante más allá de la muerte”, sin duda uno de los versos más memorables de la lengua castellana. Allí indica que el poeta quería que quien leyera los versos finales “polvo serán, mas polvo enamorado” recordara al latino: “*Ut meus oblito pulvis amore jacet*. Nuestro tiempo, devoto de la ignorante superstición de la originalidad, es incapaz de leer así” (“Prólogo” 13). De modo semejante, en “A un viejo poeta” Borges no menciona el nombre de Quevedo, pero es los versos finales que allí incluye literalmente son asimismo una clave para el lector: “y su epitafio la sangrienta luna” (*Obras* 2: 201). La ignorancia a la que se refiere Borges es precisamente la arrogante creencia moderna de que en cuestiones literarias (o de pensamiento) se pueda ser original.

En Borges, esta concepción se relaciona con el pensamiento de que la literatura tiene el sentido ético de rescatar el mundo y compartirlo con otros. Pero cuando el individuo (el escritor) se dedica a demostrar su maestría lingüística y se pierde en los juegos mecánicos de la escritura, ese sentido ético se pierde. Como toda obra literaria, hasta la mejor, tiene su lado mecánico y tiene un autor, el riesgo siempre está presente. Por eso, para Borges, las obras literarias debieran leerse sin cuidarse de quién fue el autor o cuál fue la época (vale decir la escuela).

La polémica conceptismo-gongorismo en su obra ha sido tratada con respecto a las críticas del joven Borges, admirador del conceptismo quevediano, al colorido de la retórica modernista evocadora del culteranismo. Por ejemplo, Christopher Maurer destaca varios rasgos comunes de los dos autores como son su rechazo a la mitología hueca, a la poesía dictada por una rima obligada y a las metáforas rebuscadas; e indica que Quevedo fue un símbolo de la rebelión borgiana contra el formalismo de la Real Academia Española. Consideramos, sin embargo, que hay otra dimensión de tal polémica en Borges, que concierne al sentido ético anteriormente descrito, en la que todavía hace falta adentrarse.

A pesar de que Quevedo incurrió en más de una ocasión en forzados juegos de lenguaje, semejantes a los defectos que criticaba en lo que denominaba la jeringonza culterana, su idea del sentido de la literatura se fundó en gran parte en el ataque a dicha

opacidad. En la dedicatoria al Conde-Duque de Olivares para su edición de las obras y traducciones de Fray Luis de León, Quevedo cita a varios escritores clásicos con el propósito de cimentar su elogio a la transparencia. Entre ellos menciona a Propertio (a quien Quevedo imita con licencia: "...y escribe en blando y dulce y fácil verso,/ cosas que cualquier niña entender pueda"), la comedia *Las ranas* de Aristófanes, en la que el personaje de Eurípides hace mofa del estilo literario confuso de Esquilo y le dice que "conviene hablar como humano" y también el *Satyricon* de Petronio, quien dijera "Más veces has hablado como poeta que como humano" (*Quevedo y su poética dedicada a Olivares* 50). En mi opinión, tal hecho tiene relación con la visión compartida con Borges que se ha venido desarrollando en estas líneas, pues para ambos, el escritor no está por fuera de la tradición ni debe oscurecer su lenguaje, sino debe expandirla y renovarla. Quevedo admira la humildad de un gran poeta como Francisco de la Torre, quien escribe en la primera página de su obra sobre lo escandalizado que se siente al releer sus propios textos escritos con frenesí y comenta respecto a esta actitud: "Sabe, reconocida, la sabiduría humilde intitular con ceniza escritos de oro, como la soberbia mal persuadida, ignorantes, retular con oro, obras de ceniza" (*Quevedo y su poética dedicada a Olivares* 63).

En otras palabras, la literatura es mezquina cuando el autor se pone a sí mismo en lugar de lo que debiera comunicar. En este caso, en vez de encontrarnos a nosotros mismos, nos perdemos cada vez más. Tal visión coincide con una profunda empatía en las concepciones que los dos autores tenían de la vida, pues para ambos, el individuo es deleznable frente a la infinitud del mundo (Borges) o frente a la grandeza de Dios y la verdadera virtud del vivir para sí mismo y no para los demás desde una perspectiva estoico-católica (Quevedo). Para la muestra, véase la introducción que este último escribió para su traducción de Epicteto.

La síntesis entre este tipo de ética en correspondencia con una estética, aparece, por supuesto, en Fray Luis de León. El ataque al oscurantismo en las letras tiene relación con la admiración de Quevedo por la obra del agustino y la valoración que hizo del castellano frente al latín:

Todo su estilo, con majestad estudiada, es decente a lo magnífico de la sentencia, que ni ambiciosa se descubre fuera del cuerpo de la oración, ni tenebrosa se esconde, mejor diré que se pierde, en la confusión afectada de figuras y en la inundación de palabras forasteras. La locución esclarecida hace tratables los retiramientos de las ideas y da luz a lo escondido y ciego de los conceptos. (*Quevedo y poética dedicada a Olivares* 37)

La claridad y la exactitud son también características esenciales del lenguaje literario para Borges. En una entrevista de 1968, como en otras muchas ocasiones, señaló: "No creo que el lector deba sentir que el escritor es diestro. Conviene que lo sea pero no que el lector lo sienta" (Gibert 130). Es decir, el escritor como individuo no

debe sobresalir. En consonancia con esto y a propósito de su visión del estilo poético, en el posterior prólogo a *La cifra*, Borges plantea que el ejercicio de la “curiosa metáfora” no le ha sido dado y que su destino es la poesía intelectual. Allí cita precisamente como ejemplo de esta última un fragmento de la oda a la “Vida retirada” de Fray Luis y comenta sobre ella: “No hay una sola imagen, no hay una sola hermosa palabra ... que no sea una abstracción” (*Obras* 3: 291). Sin embargo, Fray Luis logra conmover. Tal equilibrio entre sentimiento y palabra, es lo que destacan tanto Borges como Quevedo: “la dicción es grande, propia, hermosa, con facilidad de tal casta que ni se desautoriza en lo vulgar ni se hace peregrina con lo impropio” (*Quevedo y su poética* 37). Sin duda, el argentino también sufría del poético mal que le achaca al español, consistente en “la nostalgia del latín y de su perdido paraíso de brevedades” (“Prólogo” 13). Así, los dos poetas emparentan la síntesis y la claridad en la poesía con el pensamiento metafísico, pues veían en la conjunción de ambos ámbitos la manifestación por excelencia de la incierta condición humana.

Esa idea de que la literatura está por encima del individuo es el fundamento de un texto de Borges (“Homenaje a Góngora”), en el que Quevedo y su rival culterano se convierten en un solo escritor. Allí comenta que el soneto gongorino:

De la brevedad engañosa de la vida” gira alrededor de un lugar común en la literatura española que estaba en Séneca y sigue estando en Manrique, de Caro, Quevedo y en el caso de dicho soneto, en Góngora: “es el sentir que corremos como el río de Heráclito, que nuestra substancia es el tiempo o la fugacidad. Creo que si tuviéramos que salvar una sola página de Góngora, no habría que salvar una de las páginas decorativas, sino este poema, que más allá de Góngora, pertenece al eterno sentimiento español. (69)

Tanto en dicho homenaje como en el prólogo a su antología poética de Quevedo, el argentino indica que ese soneto es el mejor del autor aunque lo haya escrito Góngora: “Los adversarios acaban por confundirse: los une el común estilo de una época” (14). Lo que importa no es Quevedo como individuo, sino su legado para las letras y para la lengua española. Para Borges, el “eterno sentimiento español” perdura más allá de los excesos de Quevedo y aún de Góngora como escritores. Como él mismo indicó en un aforismo poético de “Evangelio apócrifo”: “Nadie es la sal de la tierra; nadie, en algún momento de su vida, no lo es” (*Obras* 2: 389).

Ahora, a partir de esta sentencia, volvamos a Quevedo, quien pese a sus incursiones en política y sus airados debates con rivales literarios, en su literatura y especialmente en su poesía, expresó también lo insignificante del propio Yo (“Soy un fue, y un será, y un es cansado”), y el anhelo de liberarse de sí mismo: “Un nuevo corazón, un hombre nuevo/ ha menester, Señor, el Alma mía:/ desnúdame de mí, que ser podría/ que a tu piedad pagase lo que debo...” (Salmo 1, *Poesía varia* 101) o los

poemas en los que clama a la Muerte: “Desata de este polvo y de este aliento/ El nudo frágil, en que está animada/ Sombra que sucesivo anhela el viento./ ¿Por qué emperezas en venir rogada/ A que me cobre deuda el monumento,/ Pues es la Humana vida larga, y nada?” (“Llama a la muerte”, *Poesía varia* 111-112).

En este ensayo hemos querido trenzar los hilos de las afinidades espirituales de Borges y Quevedo a partir de su visión compartida de la creación literaria fundamentalmente entendida como acto vivificador y renovador del lenguaje, como oficio en el que se comparte y dialoga con nuestros contemporáneos, con quienes estuvieron antes y con quienes vendrán después. También quisimos mostrar que tal concepción estética se imbrica directamente con una ética compartida del papel del escritor frente al lector, pues el hecho de que la traducción y la exploración de la diversidad lingüística sean cardinales en ambos autores coincide con su visión del sentido del escritor como aquel que se dedica a la gozosa, pero paciente y laboriosa tarea, de saber escuchar otras voces para transformar el lenguaje, aunque sin llegar a interponerse entre el lector y la obra.

A Borges y a Quevedo, lectores, traductores y glosadores por excelencia, más allá de sus acciones humanas o biografías (en las que también hay paralelos), los une la profunda convicción de que la literatura tiene un fin que está más allá del individuo, de sus desengaños, de sus mezquindades y de las dolorosas o alegres vicisitudes de su existencia. Tal objetivo consiste en la fervorosa dedicación a escuchar las múltiples voces de los hombres que nos antecedieron y que nos rodean. Y sobre todo, en entender que las palabras que construyen la experiencia humana, no le pertenecen a nadie, ni siquiera a nosotros mismos.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Stanzas*. Trad. Ronald L. Martínez. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. Impreso.
- Aguilar, Luis Miguel. “Los otros, el mismo ¿Cuál de los tres escribe este poema?” *Sololiteratura*. s.f. Web. 18 de junio de 2010.
- Alazraki, Jaime. “Borges o la ambivalencia como sistema”. *España en Borges*. Ed. Fernando R. Lafuente. Madrid: Ediciones El Arquero, 1990. 11-22. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “A Poet’s Creed.” *This Craft of Verse*. Ed. Calin-Andrei Mihaulescu. Cambridge: Harvard UP, 2002. 97-124. Impreso.
- . *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Ed. Antonio Carrizo. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.
- . *Discusión. Obras completas*. Ed. Carlos V. Frías. Vol 1. Buenos Aires: Emecé, 1989-2005. Impreso.

- . "Francisco de Quevedo: Prosa y Verso". *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza, 1998: 181-192. Impreso.
- . "Homenaje a Góngora". *Hispanamérica* 17.50 (1988): 66-69. Impreso.
- . *Obras completas*. Ed. Carlos V. Frías. 4 Vols. Buenos Aires: Emecé, 1989-2005. Print.
- . "Prólogo". *Antología poética/Francisco de Quevedo*. Ed. Jorge Luis Borges. Madrid: Alianza Editorial, 1982. Impreso..
- Chiappini, Julio. *Borges y Quevedo*. Zeus: Santa Fe, Argentina, 1991. Impreso.
- Fernández Mosquera, Santiago. *Quevedo: reescritura e intertextualidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. Impreso.
- Gargatli, Ana y Juan Gabriel López Guix. "Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges". *Livius* 1 (1992): 57-67. Impreso.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Barcelona: Taurus, 1989. Impreso.
- Gibert, Rita. *Siete voces*. México: Novaro, 1974. Impreso.
- Guillén, Claudio. "Quevedo y los géneros literarios". *Quevedo in Perspective*. Ed. James Iffland. Newark: Juan de la Cuesta, 1982. 1-16. Impreso.
- Hernández, Mario. "Tigres de la India, tigres de las Indias, alfombras y colgaduras de la China (Darío, Borges, Quevedo)". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 26 (2000): 35-62. Impreso.
- Johnson, Christopher. "Intertextuality and Translation: Borges, Browne, and Quevedo." *Translation and Literature* 11.2 (2002): 174-194. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos, 1969. Impreso.
- Kelley, Emilia. *La poesía metafísica de Quevedo*. Madrid: Guadarrama, 1973. Impreso.
- Lafuente, Fernando R, ed. *España en Borges*. Madrid: Ediciones El Arquero, 1990. Impreso.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Quevedo: la invención por la palabra". *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*. Vol. 1. Eds. Victoriano Roncero López y J. Enrique Duarte. Pamplona: Eunsa, 2002. 285-300. Impreso.
- Lida, Raimundo. "La España defendida y la síntesis pagano-cristiana". *Letras hispánicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. 143-148. Impreso.
- Molloy, Silvia. "Figuración de España en el museo textual de Borges". *España en Borges*. Ed. Fernando R. Lafuente. Madrid: Ediciones El Arquero, 1990. 39-50. Impreso.
- Matamoro, Blas. "Borges en el espejo de Quevedo". *Cine y Letras*. 29 de mayo de 2009. Web. 18 de julio de 2010.
- Maurer, Christophe. "The Poet's Poet: Borges and Quevedo." *Borges the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: U of Arkansas P, 1986. 185-196. Impreso.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. "A quien leyere". *Los sueños*. Ed. Julio Cejador y Frauca. Madrid: Espasa-Calpe, 1972. 3-5. Impreso.
- . "España defendida." *Obras completas. Obras en prosa*. Ed. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1954. 1554-1596. Impreso.
- . *Poesía varia*. Ed. James O. Crosby. Madrid: Cátedra, 1985. Impreso.

- Roncero López, Victoriano. "La defensa de la literatura española en *España defendida*." *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*. Eds. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio. Pamplona: Eunsa, 1999. 197-216. Impreso.
- Roncero López, Victoriano y J. Enrique Duarte. *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*. Vol. 1. Pamplona: Eunsa, 2002. Impreso.
- Schwartz, Lía. "De la excelencia del discurso figurado: Borges lector de la metáfora quevediana". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 1999. Web. 10 de julio de 2010.
- Sierra de Cortázar, Ángel. "Autores latinos en los poemas morales de Quevedo: 'reescrituras' y cronologías". *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*. Vol. 1. Eds. Victoriano Roncero López y J. Enrique Duarte. Pamplona: Eunsa, 2002. 447-470. Impreso.

Juan Luis Vives y Erasmo de Rotterdam: La formación moral y doméstica en la retórica de la crianza de las hijas

Olga Rivera
Kent State University

Las guías de conducta tienen una larga tradición en la cultura occidental. Su legado de enseñanzas morales ha sido reelaborado y dirigido a diferentes receptores en épocas diversas y, como señala Roberta Krueger ha nutrido las fuentes de los tratados didácticos subsiguientes: “Greek and Roman philosophers and moralists, writing on self-governance and on the ideal state, bequeathed a rich legacy to the Middle Ages. Drawing from scripture and adapting the teachings of pagan philosophers, the early church fathers laid the cornerstones of Christian discourse upon which later moralists would elaborate. Any and all of these sources might be tapped in subsequent didactic treatises” (xi). A partir del siglo XIII, en Europa las guías de conducta comenzaron a escribirse en lenguas vernáculas y florecieron en forma manuscrita en los escenarios de la corte y en las residencias de los estamentos altos. Hacia fines de la Edad Media la literatura didáctica se expandió a los domicilios burgueses y comenzó a dirigirse también a los sectores femeninos de las clases medias urbanas. Krueger identifica dos obras representativas que son ejemplo de ese fenómeno:

As literacy expanded during the later Middle Ages, instructional literature moved beyond the courts to bourgeois households to reach new audiences of girls and women. *How the good Wijff Taughte Hir Doughtir*, from mid-fourteenth century England, and the *Castigos y doctrinas que un sabio dava a sus hijas*¹, written in fifteenth-century Spain, both address women of the urban middle classes. Although many of these texts’ precepts are the same as those of their more courtly antecedents – notably in their insistence on the importance on women’s reputation,

¹ La primera edición moderna de *Castigos y doctrinas que un sabio dava a sus hijas* fue preparada por Hermann Knust en 1878. En 1994, Connie Scarborough llevó a cabo la edición paleográfica de ese texto, bajo el auspicio del Hispanic Seminary of Medieval Studies (Francomano 187).

chastity and marital fidelity – there is a new emphasis on women’s active participation in the running of the household. (xviii)

Estructurado como un decálogo de enseñanzas articuladas por la figura paterna para aconsejar a sus hijas sobre los deberes de la casada, el texto medieval anónimo *Castigos y doctrinas que un sabio dava a sus hijas*, precede la conducta femenina en el matrimonio formulada en el Libro segundo de *Formación de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives (1523) y en *La perfecta casada* de fray Luis de León (1583).

Con la progresión de los conceptos de la familia, la vida privada y la domesticidad en el siglo XVI, además de la proliferación de obras que versan sobre las funciones de la esposa y madre,² el tema de la crianza de los hijos y, en particular, las reglas de conducta prescritas por los humanistas para la formación del sector filial de las hijas fueron objeto de una notable atención e importancia. En este ensayo examino la retórica de la crianza de las hijas formulada, respectivamente, por Juan Luis Vives en el Libro primero, que trata sobre la doncella, de *Formación de la mujer cristiana* (1523) y por Erasmo de Rotterdam en “The World: A Corrupting Influence?,” sección del tratado *The Institution of Marriage* (1526) que contiene la declaración más coherente sobre las funciones del padre en la formación moral de las hijas en el *corpus* de las obras del monje holandés. Se ilustra cómo junto a la importancia de primer orden concedida por esos autores a la formación moral de la mujer cristiana previo a la entrada a la institución del matrimonio, ambos textos ocupan un puesto significativo en las prácticas discursivas sobre la familia que contribuyeron a configurar el paradigma de la mujer como un sujeto destinado a la domesticidad en el contexto de las obras de conducta escritas durante el periodo moderno temprano.

Juan Carlos Rodríguez identifica a Erasmo de Rotterdam y León Bautista Alberti, junto a Juan Luis Vives y fray Luis de León, entre los formuladores principales de “la moral privada y la casa.” Califica las obras sobre la moral del ámbito familiar escritas por esos autores como un producto ideológico del individualismo burgués del Renacimiento (257). Juan Luis Vives dedica *Formación de la mujer cristiana* a doña Catalina de Aragón, reina a quien alaba por la santidad de costumbres y la afición a los libros sagrados. En el prólogo, Vives resalta la contribución del tratado escrito por él aduciendo que sobre el tema de la formación moral de la mujer “hasta ahora nadie puso mano con el debido detenimiento a pesar de ser tanta y tan variada la muchedumbre de

² Además de *Formación de la mujer cristiana*, y previo a la publicación de *La perfecta casada*, el fraile benedictino Alonso Ruiz de Virués tradujo al castellano los coloquios *Puerpera* (*Puerperio*) y *Uxor mēpsigamos* (*Colloquio llamado matrimonio*) de Erasmo de Rotterdam. Esos debates forman parte de los *Coloquios familiares* de Erasmo de Rotterdam publicados alrededor de 1529; texto que se convirtió en la obra erasmiana más leída en España en el siglo XVI. *Letra para recién casados* de Antonio de Guevara y *Coloquios matrimoniales* de Pedro Luján son otros ejemplos notables de obras de conducta escritas en España en esa época.

ingenios y escritores” (985). Acredita los méritos del legado de las obras dirigidas a la mujer en la tradición de la literatura patrística, a cuya autoridad se acoge, repetidamente, en su discurso. Subraya, sin embargo, la formulación de normas prácticas de vida para las doncellas, las casadas y las viudas como un aspecto que distingue su tratado del *corpus* de los textos fundacionales escritos por los padres de la Iglesia. Sobre esos autores señala que:

discurrieron acerca de las vírgenes y de las viudas, más atentos a persuadir un determinado género de vida que a formarlo; todo es extremarse en sus loores de la castidad, empeño magnífico por cierto, digno de sus encomiadores y de su gran santidad; pero fueron harto escasos en el dar preceptos y normas de vida, pensando ser preferente exhortar a lo mejor y alargar la mano a lo más alto, que humillarse a puntualizar lo más rastrero. Empero nosotros, dando de lado a esas exhortaciones, a fin de que cada cual haga la conveniente elección de estado más por la autoridad de ellos que por opinión nuestra, nos proponemos formarlas prácticamente para la vida. (985)

Vives ratifica el lugar privilegiado que ocupan la virginidad y la continencia sexual en la doctrina eclesiástica. No obstante, su percepción del matrimonio como una forma de vida en la que puede servirse a Dios y ponerse en práctica las virtudes cristianas se inserta en el contexto de la revaloración de ese estado producida en Europa en el siglo XVI.³

En el párrafo inicial del prólogo a su tratado, Vives destaca la formación moral de la mujer como una práctica imprescindible para el buen funcionamiento de la sociedad en general y para la convivencia armónica en el ámbito doméstico. Justifica esos presupuestos invocando la autoridad de Aristóteles y Jenofonte, respectivamente: “Y no sin razón dice Aristóteles que aquellas ciudades en donde la formación de las mujeres es desatinada, andan privadas de una gran parte de la felicidad. [...] Y eso que, con toda razón, se dice de la convivencia civil, con acierto mayor puede decirse de la sociedad doméstica. Así que Jenofonte y Aristóteles, dando preceptos acerca del gobierno de la casa, y Platón acerca del gobierno de la República, algunos dieron pertinentes a los deberes de la mujer” (985). Aunque dedica el Libro segundo de su tratado a formular los deberes de la casada, considera imprescindible iniciar el proceso de la formación moral del sujeto femenino desde el nacimiento. Le asigna una función primordial a la figura de la madre en ese proceso y recomienda que si fuere ello posible la niña sea amamantada con leche materna (989). Para persuadir a las progenitoras,

³ Sobre ese tema, véanse “El modelo sexual: la defensa del matrimonio cristiano” de Pierre Dedieu y “Revaluación y reformas al matrimonio en la época de Carlos V” de Olga Rivera.

particularmente a las de los sectores altos, que no amamantaban con el fin de continuar la procreación ininterrumpida de los herederos de las propiedades y los títulos, Vives apela a las compensaciones afectivas que recibe la madre cuando se encarga personalmente de realizar esa tarea: “Con mayor razón piensa la madre ser suya la hija si no solamente la llevó en su vientre y la parió, sino que también en su infancia primerísima la tuvo de continuo en sus brazos, le dio el pecho, la crió de su sangre, la arrulló en su regazo y recibió con íntimo halago sus primeras sonrisas, y fué la primera que se alegró de oír, en su esfuerzo por hablar, los primeros gorjeos y la apretó en su seno y rogó al Cielo por ella los mejores bienes” (989). Con el mismo propósito, subscribe las creencias que afirmaban la propiedad de la leche para transferir al lactante las inclinaciones del ente que los amamantara: “yo no sé de qué manera acontece que juntamente con la leche sorbemos no ya el amor, sino también una cierta inclinación a costumbres determinadas” (990). En la retórica de la lactancia formulada por los humanistas la madre y la nodriza se posicionan como figuras antagónicas que cumplen funciones opuestas. A la leche materna se le atribuye la propiedad de imprimir las virtudes cristianas en el alma de los hijos. Las nodrizas se proyectan, por el contrario, como transmisoras de las enfermedades, las cualidades físicas y mentales y las malas inclinaciones atribuidas a ellas. Esas ideas tuvieron una difusión amplia en los libros sobre cuidado infantil publicados en Europa en el siglo XVI, como señala Valerie Fildes: “The nurse child was regarded as an extern-gestate foetus to whom the nurse's milk carried all her physical and mental qualities, her emotions, her food and drink, and her diseases” (*Breast, Bottles and Babies* 203). Vives exhorta a examinar cuidadosamente las cualidades físicas y morales de las candidatas, de ser necesario contratar los servicios de un ama de leche, y objeta la selección de una nodriza menos cualificada para amamantar a la niña: “Si es necesario buscar un ama de leche no quiero que se ponga un esmero mayor en buscar nodriza para un varón que para una hembra” (990).

Al finalizar la etapa de la lactancia, que se extendía por dos años en esa época, Vives aconseja que se aparte a la niña de los adultos y se la separe, además, de los infantes masculinos de la misma edad, para evitar, en el último caso, el afecto que se toma a las personas con quienes se comparte durante esa etapa de la vida. Segregadas por edad y sexo, las niñas deben ser custodiadas por la madre, o por “alguna buena mujer madura de años que ponga templanza en aquellos juegos y modere aquellos esparcimientos del ánimo pueril y los encamine a la honestidad y la virtud” (990). Vives proscribía, terminantemente, que se les permita a las niñas jugar con muñecas, aduciendo que esa actividad refuerza la afición natural de la mujer a los cosméticos y los atavíos: “arrebátenseles de las manos las muñecas, que son como una imagen de idolatría y que les inculcan y agrandan el natural amor a los afeites y de los atavíos” (992). Como una alternativa más provechosa, desde la perspectiva de las funciones socio-culturales asignadas al género femenino en la retórica humanista, sugiere el reemplazo de las muñecas por las reproducciones en miniatura de los utensilios del ajuar doméstico: “Merecerán mejor mi aprobación aquellos trebejuelos fundidos en plomo o en estaño

que reproducen en miniatura el ajuar doméstico que abundan tanto en esa Bélgica. Es éste para la niña un deleitoso entretenimiento que, burla burlando, le enseña los nombres y la aplicación que tiene cada uno de esos imprescindibles utensilios” (992). Identifica la edad de dos años como el momento apropiado para comenzar a educar a la niña en “la afición a las consejas y castas fabulillas” (992). Más adelante, recomienda la iniciación simultánea de la niña en el estudio de las letras y en el conocimiento de los oficios concernientes al gobierno de la casa, pero deja a discreción de los padres determinar la edad prudente para introducirla en esos menesteres: “En la edad en que la muchacha pareciere apta para las letras y el conocimiento de las cosas, comience por aprender aquellas que al cultivo del alma pertenecen y las que conciernen al régimen y gobierno de la casa” (992).

En el siglo XVI, en Europa se experimentó el impacto del Humanismo, cuyo proyecto educativo se fundamentaba en la recuperación de la cultura clásica e impulsaba un ideal culto basado en la adquisición de un sólido conocimiento libresco. Como señala Merry E. Wiesner-Hanks, el currículo intelectual del modelo de instrucción humanista se concebía como la preparación más adecuada para las carreras políticas:

Humanist viewed an education in the classics as the best preparation for a political career as either a ruler or adviser, for it taught one how to argue persuasively, base decisions on historical examples, write effectively, and speak eloquently. Conversely, they taught that a public political career or the creation of a public reputation through writing should be the aim of all educated individuals, for the best life was not a contemplative one but a life of action. (151)

Lorenzo Riber, indica acertadamente, que “antes de Erasmo y sus avisos, comprendió Luis Vives, el primero del mundo moderno, el interés del problema introducido por la instrucción femenina y el papel asignado a la mujer” (170). Es importante aclarar, sin embargo, que Vives limita el modelo de instrucción intelectual humanista exclusivamente a las mujeres que tuvieran que ejercer un puesto en la esfera pública, como la princesa Mary Tudor, para quien escribió el tratado *De Institutione feminae christianae*. Para el resto de las integrantes del género femenino, considera la educación como una actividad puesta principalmente al servicio de la edificación moral y propone que se las eduque “en aquellas letras que forman las costumbres a la virtud; los estudios de la sabiduría que enseñan la mejor y más santa manera de vivir” (1000). Excluye las destrezas retóricas y el ejercicio de la docencia del ámbito de la educación femenina: “Del bien hablar no tengo ningún cuidado; no lo necesita la mujer; lo que la mujer necesita es probidad y cordura; ni parece mal en la mujer el silencio; lo que es feo y abominable es no ser cuerda y vivir mal” (1000).

En la retórica moralista de la época la ociosidad se consideraba una fuente de pecado y un estado mucho más peligroso para el sexo femenino debido a la creencia en

la falta de firmeza mental y la inclinación natural de la mujer hacia los vicios. Vives rearticula esos conceptos misóginos⁴ y recomienda la lectura como un antídoto para combatir esos males: “Veloz es el pensamiento de la mujer y tornadizo por lo común, y vagaroso y andariego, y no sé bien adónde le trae su propia lubricada ligereza. La lectura es lo mejor, y yo, antes que todo, lo aconsejo; pero aun cansada de leer, yo no tolero verla ociosa” (993). Prefiere que la madre actúe como la maestra de las hijas o una mujer buena y docta, pero de no ser posible debe seleccionarse un varón “o de mucha edad, o de virtud probada” casado con una mujer que no sea fea y a quien ame mucho (1000). Junto a la lectura del currículo de obras morales cristianas, la doncella aprenderá a coser, hilar, bordar, y el arte de la cocina “sobria, limpia, templada y frugal con que aderece la comida a sus padres y hermanos, mientras permanece en su doncellez, y, una vez que estuviere casada, a su marido y a sus hijos, porque así granjeará no poca estima de los unos y de los otros” (994).

La “erupción” de la sexualidad durante el periodo de la adolescencia constituye, de acuerdo con Vives, una seria amenaza para la protección de la castidad. Apoyándose en los consejos formulados por Aristóteles en *Historia animalium*, el humanista valenciano exhorta a los padres a guardar “con el máximo cuidado a sus hijas en los comienzos de la pubertad y [a que] las aparten de toda ocasión y comercio con varones, que en aquella edad tiene más que nunca acentuada la propensión al deleite” (1010). Las doncellas, a su vez, deben sustraerse de ver, oír o pensar en “cosas que contengan torpeza” (1010). La dieta de la doncella debe estar particularmente diseñada para enfriar el “calor hirviendo” (1011) que, de acuerdo con las autoridades médicas seguidas en esa época, contiene por naturaleza la mujer y se acrecienta durante la adolescencia. Vives prohíbe que la doncella consuma “manjares calientes” y que tome vino, por considerarlos incentivos del vicio carnal y la lujuria (1011). La doncella debe evitar, además, todo lo que “calienta las entrañas,” como las cremas, los olores y las “conversaciones y vista de hombres” (1013). Recomienda que mientras la doncella aguarda el ingreso a la vida marital, practique con frecuencia los ayunos para “que le refrenen y cohíban y apaguen los encendimientos de la mocedad” (1011).

Otro tema tratado por Vives es la proscripción del uso de cosméticos, un *topos* tratado en la literatura bíblica, clásica, patristica, medieval y renacentista que persiste durante el Barroco, período en que el artificio se acogía favorablemente. Para aleccionar al sector femenino sobre ese tema, cita diversos enunciados del discurso patristico y,

⁴ Carlos Noreña aconseja proceder con cautela a fin de evitar las clasificaciones que representan a Vives como defensor de la mujer o misógino extremo: “To label Vives as bitter misogynist would nevertheless as unfair as it is unrealistic to call him ‘an ostensible feminist’. Vives’ basic attitudes about women are still fundamentally patriarchal and conservative. His thought is interesting, not because it represents a radical departure from conservatism of the age, but because it reveals and expresses some apprehensions and doubts about it, and because such apprehensions and doubts are presented to the reader without any of the condescension or spite which is the hallmark of a closed mind” (452).

entre otros argumentos, rearticula las ideas de San Jerónimo que califican las modificaciones faciales producidas por el uso de cosméticos como un pecado grave, aduciendo que con esa práctica se aspira a superar la perfección de la obra creada por Dios: “de ninguna manera conviene ni es lícito adulterar la obra de Dios y su hechura, añadiéndole o color rojo o alcohol negro o arrebol colorado o cualquier otra compostura que mude o corrompa las figuras naturales” (1017).

En el Capítulo IX “Sobre el retraimiento de la doncella,” Vives restringe al mínimo la exposición de la doncella al espacio público y advierte que cuando salga debe ir cubierta y en compañía de la madre, a quien responsabiliza también de custodiar la virginidad “cuando [la hija] se estuviere quieta en casa” (1026). En circunstancias especiales que impidan a la madre vigilar personalmente a la hija, debe encomendársele el cuidado a una dueña respetable y ejemplar “cuya mirada y cuyo ceño, y no tan sólo la voz, todos recelen y obedezcan, aún los hermanos de mayor edad” (1027). En ese capítulo, Vives advierte sobre los peligros de admitir las alcahuetas en la casa, y aconseja que “Corra, pues, la doncella a su madre como a un sagrado refugio y cuénteles de los manejos de la celestina” (1027), conducta que contrasta con la de Melibea en la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas.

Una vez alcanzada la edad para contraer matrimonio, Vives sanciona la autoridad y sabiduría de los progenitores para seleccionar el marido de las hijas, idea que fue defendida también por otros humanistas como Antonio de Guevara y Erasmo de Rotterdam. Exhorta a los padres a anteponer la solvencia moral del candidato a marido a los intereses económicos y sociales. La pertinencia de los consejos de Vives en el contexto socio-jurídico de España amerita señalarse ya que la legislación dictada por Felipe II, que obligaba a cumplir las directrices de la normativa matrimonial aprobada en el Concilio de Trento, prohibía los matrimonios secretos, los contraídos por los hijos sin el consentimiento de los padres, pero desaprobaba también los enlaces forzados por los progenitores. Vives dedica el Capítulo XV, “De cómo se ha de buscar el esposo,” a orientar sobre el cuidado meticuloso que demanda el “negocio tan delicado” (1059) de seleccionar el marido de la hija. En esa gestión deben participar activamente, y de común acuerdo, tanto el padre como la madre. Además del afecto, Vives invoca la virtud, la edad y la experiencia en la institución del matrimonio de la madre de la doncella como algunos factores que contribuyen a realizar una elección acertada.

En síntesis, en la retórica de la crianza de las hijas articulada en el Libro primero, dedicado a la doncella, de *Formación de la mujer cristiana*, los deberes de la madre exceden la responsabilidad de amamantar y criar a las hijas durante el periodo de la infancia. Vives le asigna a la figura materna una serie de funciones que se desempeñan sucesivamente en las diversas etapas recorridas por las hijas desde el nacimiento hasta el ingreso a la institución del matrimonio. Además de actuar como nodriza, la madre se posiciona como maestra, guardiana de la castidad en los ámbitos de la casa y del espacio público, confidente, refugio y protectora de la virginidad. La intervención multifacética y

prolongada de la madre mediatiza significativamente la formación moral y doméstica del sector filial femenino.

A diferencia de Vives, en el texto “The World: A Corrupting Influence?,” que se analiza a continuación, Erasmo de Rotterdam delega la formación moral y la custodia de la virginidad de las hijas a la figura paterna.⁵ Merry E. Wiesner-Hanks, en *Women and Gender in Early Modern Europe*, destaca la proliferación de guías de conducta escritas por autores masculinos durante el periodo moderno temprano; pero aclara que la mayoría de ellas estaban dirigidas al jefe de la familia: “There were books on marriage and general guides for how to be a Christian wife and mother written by men, although not nearly as many as similar guides directed to male heads of households” (149). Dirigido al receptor imaginario de los padres, en la sección “The World: A Corrupting Influence?,” se estipulan las expectativas éticas y los deberes del padre en la crianza de las hijas. Previo al examen de esas funciones conviene sintetizar la división de los deberes de los progenitores formulada por Erasmo de Rotterdam en el coloquio *Puerperio*. Jocundo, interlocutor que vocaliza la perspectiva ideológica del monje holandés en *Puerperio*, sustenta una división generificada de las funciones de los progenitores que delega la nutrición física y la formación espiritual de los hijos a la madre y la educación formal de los varones a la competencia intelectual del padre. Al articular esas ideas, emplea la imagen agrícola del “trasplante” como un símbolo fronterizo que demarca la separación del hijo del ámbito materno y la transferencia de éste a la esfera masculina de la nutrición intelectual y la cultura: “Y así deste tu fruto tiempo verná quando aun en los años de su niñez converná que le apartes de ti y le transplantes a donde pueda ser enseñado en letras y estudios más trabajosos. Lo qual es más de proveer a los padres que a las madres” (27). Barbara Correll resalta la función asignada por Erasmo a la madre como nutridora del cuerpo del hijo, previo a la nutrición intelectual de la mente, reservada al padre:

As mother the woman nourishes the body of her (male) child until she transfers ‘nurturing’ responsibilities to the father, who (when the child

⁵ La importancia atribuida por Erasmo a la leche materna en la formación física y espiritual de los hijos no difiere de las ideas formuladas por Vives en *Formación de la mujer cristiana* sobre el mismo tema. En la carta dirigida a John y Stanislaus Boner, Erasmo pondera el periodo del amamantamiento como el momento más apropiado para iniciar la implantación de las semillas espirituales en el alma del ser humano: “There is nothing better for man than devotion to God, and its seeds must be implanted in small children bit by bit right along with their mother’s milk” (DeMolen 43).

Sobre el tema del amamantamiento véanse, “Funciones de la madre en la ideología del género articulada en el coloquio *Puerperio*”, *Maternal Measures: Figuring Caregiving in the Early Modern Period*; “Blood Mother/Milk Mother: Breastfeeding, the Family and the State in Antonio de Guevara’s *Relox de príncipes* (Dial of príncipes);” *Authorizing the Wife/Mother in Sixteenth-Century Advice Manuals*; “Language and Mothers’ Milk: Maternal Roles and the Nurturing Body in Early Modern Spanish Texts” y “Milking the Poor: Wetnursing and the Sexual Economy of Early Modern Spain.”

reaches age seven) looks to education and ‘harder lesson, which are the father’s responsibility rather than the mother’s.’ It is the mother, grounded in the maternal body, who nurtures the infant’s body as an ‘instrument to the mind,’ until formal and manly education takes over. (251)

Desde una perspectiva moderna, la segregación sexual de las tareas de los progenitores en los procesos de la crianza y la educación de los hijos se conceptualiza como un constructo socio-cultural. Karen Viera señala que, como principio organizador de la sociedad, el sistema del género estipula los roles de cada sexo y articula el aparato conceptual que legitima y apoya esas expectativas de conducta: “A gender system refers to the way gender is constructed as an organizing principle of a society. It is a complex system that includes the roles and expectations assigned to each gender as well as the ideas that support these roles and expectations. [. . .] Gender ideologies are part of a gender system in that they represent sets of ideas about how men and women should behave and perform” (10). En la mayoría de los textos de la Antigüedad clásica y del Renacimiento, por el contrario, la asignación de los roles sociales, se justifica como parte del orden natural de las cosas. Stephen Greenblatt destaca la importancia concedida a la categoría de lo natural como modelo interpretativo en los siglos dieciséis y diecisiete: “the sixteenth and seventeenth centuries also saw the beginning of a gradual shift away from the axis of sacred and demonic and toward the axis of natural an unnatural” (230). Inmerso en el contexto de esa práctica discursiva, en *Puerperio*, el amamantamiento y la crianza de los hijos se interpretan como deberes maternos preordinados por Dios y la naturaleza. Similar a las funciones asignadas a la mujer en la ideología del género articulada en ese coloquio, en la sección “The World: A Corrupting Influence?” las hijas se proyecta como sujetos destinados a desempeñar los roles de esposa y madre en el estado del matrimonio.

Michel Foucault subraya la naturaleza práctica de las obras de conducta, independientemente de la clasificación de esos textos como compilación, diálogo o tratado. Señala que, al ser utilizados como instrumentos que interrogan y orientan la conducta diaria, los textos prescriptivos mediatizan significativamente el proceso de la auto-formación del individuo como sujeto ético. Califica las obras de conducta como textos prácticos “que tienen como función ser operadores que permitan a los individuos interrogarse sobre su propia conducta, velar por ella, formarla y darse forma a sí mismos como sujetos éticos; revelan en suma una función ‘eto-poética,’ para transponer una palabra que se encuentra en Plutarco” (15).

De conformidad con esas ideas, previo a la estipulación de las responsabilidades del padre en la crianza de las hijas, Erasmo de Rotterdam interroga la conducta de los padres modernos y prescribe una *praxis* ética orientada a restituir la solvencia moral que acredita la autoridad de la figura paterna en el ámbito de la casa. En el ordenamiento jerárquico de la sociedad europea del periodo moderno temprano, el padre figuraba

como la cabeza directiva en la institución de la familia. A tono con esa función paradigmática, Erasmo le atribuye la responsabilidad de constituirse en el guardián más escrupuloso de la moral decente (17). Las supuestas costumbres de los padres modernos de alardear sobre las indiscreciones cometidas durante la juventud y de verbalizar las confidencias de la sexualidad conyugal en presencia de las hijas, subvierten esas expectativas éticas y se destacan como dos de las infracciones morales más severamente objetadas por Erasmo: “What would Sirach say if he could see some of these modern fathers who, in the presence of their growing – and even fully grown – daughters, boast in their cups of their youthful indiscretions, spotlighting the temptations of adolescent? Even worse, they blurt out the secrets of the marriage bed” (16). De acuerdo con Erasmo, al incurrir en esas indiscreciones los padres modernos proveen un modelo negativo de conducta que incita las tentaciones sexuales en las hijas. Considera también que la divulgación de los secretos de la intimidad conyugal infringe las normas del decoro lingüístico y contradice la templanza sexual, una virtud cardinal que induce a mantener los deseos en los límites de la honestidad. Aunque en su censura a la conducta de los padres modernos no elabora ese tema, Erasmo exhortó reiteradamente a los casados a ejercer la virtud de la templanza en la intimidad sexual mediante una práctica que se acercara lo más posible a la continencia en el estado de la virginidad. Con el fin de ilustrar la sobriedad que debía regir en la *praxis* sexual en el matrimonio, rearticula la analogía clásica del sirviente a quien debe racionársele la cantidad y frecuencia en el consumo de los alimentos acorde con lo estrictamente requerido para desvanecer las demandas naturales:

For example, food is owed to servants, not in accordance with the kind and amount which the timeless desire of some might wish for, but in the kind and amount suitable to satisfy the requirements of nature. For the needs of nature are circumscribed by clear limits; luxury and lust know no limit. Therefore just as those who love piety train their bodies so they do not demand choice of foods nor seek more than what is enough to banish hunger and thirst, so too should it be the custom with the use of sex in marriage so that matrimony may be sober, modest, chaste and, as much as possible, most like virginity. (Reese 559)

Junto a la analogía del sirviente, Erasmo posiciona el arquetipo del hogar regido por los valores de la modestia y la templanza como antípoda de las casas presididas por el lujo, la ociosidad y el ruido vinculado a las actividades sociales: “Now the household which resounds with noise of crowded and rowdy banquets, with dirty stories and songs and with lewd dancing and silly games cannot be moderate in other respects, the companion of luxury and idle leisure is lust, but modesty is at home with temperance

and hard work” (Reese 569). Siguiendo el esquema binario que informaba el pensamiento de la época, Erasmo representa la casa y la corte⁶ como dos espacios antinómicos de valores éticos excluyentes. En contraposición con las formas de crianza privilegiadas en los nuevos conceptos de la familia, esboza una descripción satírica de la presunta rutina que ocupa un día típico en la vida de las jóvenes de la nobleza:

This is how girls are brought up at court in certain countries; in the morning, they get busy with the curlers and make-up, then off to mass to see and be seen; breakfast, followed by the midday meal. After that, take your places for mindless chatter! The girls sink down here and there, and the men rush to put their heads in their laps. The girl who never refuses one is highly praised for her manners. Then it is time for some silly games, most of them rather coarse as well; so the afternoon is whiled away until it is time for supper. After supper, more of the same amusements as after the previous meal. (16)

Entre otros aspectos, Erasmo ridiculiza la conversación vana, los juegos sin sentido, el gusto por ver y ser vistas y la ausencia de devoción verdadera como parte de la oferta en el menú diario de la crianza en la corte. Semejante a Vives, Erasmo objeta la convivencia social de ambos géneros y favorece, por el contrario, las formulaciones éticas de la antigüedad clásica que prescribían la segregación espacial de las doncellas: “The Ancients had special rooms in which the men could meet, other rooms set aside for the women, and the parthenons, or maidens’ chambers, where the girls could spend their time” (16). Critica severamente la compañía cotidiana de los hijos e hijas de la nobleza con los sirvientes, a quienes representa como aduladores, ociosos, desaseados e inmorales. Al igual que las nodrizas, en la retórica de la crianza articulada por los humanistas, los sirvientes y los extraños se proyectan como entes que mediatizan negativamente la función de los padres en la formación moral de los hijos. Amparándose en esos presupuestos, Erasmo exhorta a expeler de la casa el influjo corruptor proveniente del ámbito externo:

⁶ Ian Maclean señala que el estilo de vida de la dama de la corte conflagra con las enseñanzas de la moral cristiana y las prescripciones de la antigüedad que afirmaban el papel doméstico de la mujer y la alababan por la virtud de la *taciturnitas*: “One sphere in which women were counseled to display their learning was at court. The court lady as described by Baldassare Castiglione in Book 3 of *Il cortegiano* must have all the accomplishments required to sustain conversation in civilized company; her very position in such society runs counter the strictures applied to her as a moral, domestic and intellectual being. The *taciturnitas* for which the domestic woman is praised is abandoned; her private exclusive relationship to a dominating husband is replaced by a public, promiscuous, social role in which, by convention, she is the dominant partner; she is splendidly arrayed, in spite of moralists’ warnings about the feminine weakness for vanity, ornament, extravagance and luxury; she enjoys the delights of food, music and dancing despite her supposed propensity to sexuality” (*The Renaissance* 64).

You must keep out of your house all loose-living, idle, and pampered young people, together with drunken servants, gossiping women, dancing girls, mountebanks, actors, actresses, and indecent pictures: in short, anyone or anything that could poison the minds of the young through their eyes, ears, or in any other way. So far from such people and influences being brought into your home from outside, should you find that any of them has crept unnoticed into your household, it must be ignominiously expelled at once. (20)

Como Vives, Erasmo rearticula las nociones misóginas que aseguraban que el pensamiento de la mujer sola, siempre torna hacia el mal: “The celebrated playwright’s dictum is not far from truth: ‘The thoughts of a woman alone always turn to evil’” (21). Les adscribe un carácter excepcional a las mujeres que exhiben “fortaleza mental masculina,” idea que contribuía a reforzar la creencia en la inestabilidad mental como un atributo general del sujeto femenino. Para mantener la mente ocupada y evitar que las jóvenes se corrompan mediante la conversación consigo mismas, Erasmo recomienda el ejercicio de la oración y la lectura de textos sagrados: “There are few women who have achieved that masculine strength of mind that enables them to debate important matters with themselves and never to be less alone than when they are alone. It is certainly true that solitude is unprofitable to boys and girls. [. . .] But if a girl is intent on her prayers or on her book, she is neither idle nor alone; in prayer, she is taking to God, and in reading the sacred books she is listening to God’s word” (21).

Aunque en varios de sus escritos muestra una genuina admiración por las mujeres instruidas, Erasmo fue un defensor tardío de la educación femenina. En un fragmento de la carta que escribió a Guillaume Bude, en 1521, Erasmo reconoce el influjo que ejerciera Thomas More en su toma de conciencia del valor de los estudios para la virtud y la reputación de la mujer: “It was not always believed that letters are of value to the virtue and general reputation of women. I myself once held this opinion; but More completely converted me. Simplicity and ignorance may lead many to the loss of innocence before they are aware how many things threaten their treasure” (Allen 578).

Erasmo no percibía la educación como un medio para fomentar la autonomía del sexo femenino. La importancia que le adjudicaba al entrenamiento de la mujer en el estudio de las letras no trascendía la finalidad moral y doméstica prescrita por los humanistas precedentes y por los contemporáneos, como Vives. Sobre este aspecto, J. K. Sowards señala: “Erasmus is in the mainstream of educational philosophy that flowed down to his time from the Italian humanist of the preceding century. Like them, Erasmus wanted a young girl to be sufficiently well instructed ‘that whatever she does she will do with judgment and intelligence.’ But like them also, never sets out any

occupation for the judgment and intelligence of women in society beyond that of wife and mother” (88).

Además de los beneficios reportados por el ejercicio de la oración y la lectura edificante, Erasmo le atribuye una importancia de primer orden a la vigilancia paterna en la protección de la castidad de las hijas. Autoriza esa responsabilidad apelando a las enseñanzas sobre la paternidad formuladas en los textos bíblicos. De esa tradición invoca, específicamente, la sabiduría de Sirac: “To learn how carefully a girl’s chastity must be safeguarded, listen to that wise man Sirach: ‘You have daughters; protect their bodies and do not let them see your smile’ (16). En su exégesis de ese consejo, Erasmo interpreta la seriedad del rostro paterno como un signo que impone respeto e impele a las hijas a no errar:

It is important that girls of that age should always be constrained by feeling of respect, and too much cheerfulness in their father’s face will detract from this not a little. If his daughters do something unbecoming, they are rebuked by a stern glance from their father, if they have done nothing wrong, their father’s expression must still be serious (but not harsh) to remind them not to err. (16)

Erika Rummell justifica la representación del padre como disciplinador severo en ese pasaje aduciendo como razón que “The father is an authority figure in the hierarchical order of society; he must stay in character to support that order” (*Erasmus* 61). Sin restarle méritos a esa interpretación, en lo señalado por Rummell se puede observar, sin embargo, un par de omisiones significativas. La exhortación a no sonreír en la máxima de Sirac, cuya exégesis da margen a la interpretación erasmiana de la seriedad del rostro paterno como signo de respeto, está ideológicamente conectada al imperativo de proteger el cuerpo de las hijas, imagen metonímica de la virginidad. Es pertinente destacar, además, la necesidad subrayada por Erasmo de generalizar la expresión de la seriedad del padre como un método disciplinario para refrenar a todas las hijas, incluyendo a aquellas cuyo comportamiento concuerda con las expectativas morales esperadas de ellas: “if they have done nothing wrong, their father’s expression must still be serious (but not harsh) to remind them not to err” (16). Si se toma en consideración que las recomendaciones para proteger la virginidad de las hijas en el apartado “The World: A Corrupting Influence?” forman parte del tema del matrimonio elaborado en *The Institution of Marriage*, se puede argumentar que las funciones disciplinarias asignadas al padre responden tanto a la protección de la castidad femenina como virtud cristiana como a la importancia concedida en esa sociedad a la virginidad como valor de cambio en la economía matrimonial. En otro segmento de ese tratado, Erasmo trata explícitamente ese aspecto cuando recomienda que en el intercambio de los votos conyugales en la ceremonia matrimonial la desposada testifique ante el futuro

marido la entrega de un cuerpo casto y un corazón obediente. Propone como modelo, el siguiente parlamento enunciado en primera persona:

I bring to you from my parents' house a body that is chaste and undefiled; I promise you a heart obedient to your wishes, to all your commands, concerning not only household tasks but also religion and worship. You must decide how to form and instruct me. I have the highest hopes that God will prosper all that we undertake in love. (103)

El ritual que demarca la entrada de la doncella a la institución del matrimonio y al orden simbólico de la vida familiar exige el testimonio de la castidad, la aceptación de la posición subordinada de la esposa y la disposición de la mujer casada a ser instruida por el marido en el ejercicio de las funciones domésticas.⁷

Además de experimentar el surgimiento de los nuevos conceptos de la familia, la sociedad europea del periodo moderno temprano estaba anclada en la tríada ley, orden y tradición, conceptos que estructuraban la organización de las instituciones sociopolíticas y de la vida familiar (*Erasmus* 54). En el ordenamiento jerárquico de esa sociedad, el padre figuraba como el eje de la autoridad en la institución de la familia, posición directiva que, de acuerdo con Erasmo de Rotterdam exigía el ejercicio de una *praxis* ética que lo situara como modelo de conducta ejemplar en el recinto de la casa. Es pertinente destacar la ausencia de la figura materna en los consejos sobre la crianza de las hijas formulados en “The World: A Corrupting Influence?” En una moral pensada y articulada por las autoridades masculinas, y orientada al grupo receptor de los padres, además de la invisibilidad de la madre, una vez transcurrida la etapa de la lactancia, las hijas son representadas como criaturas que demandan una vigilancia constante, mientras permanezcan bajo la autoridad y la protección paterna.

En la retórica de la crianza de las hijas formulada en los textos analizados en este trabajo, Juan Luis Vives deposita su confianza en la figura de la madre para formar moralmente y proteger la virginidad de las hijas. Tres años más tarde, Erasmo de Rotterdam apela a la preeminencia ética y racional del padre para realizar esas tareas. Independientemente de las diferencias significativas del género de los progenitores designados por cada uno de esos autores como el agente responsable de llevar a cabo esos deberes, tanto la retórica de la crianza de las hijas formulada por Juan Luis Vives como la articulada por Erasmo de Rotterdam contribuyeron a legitimar el constructo discursivo que posicionaba a la mujer como un sujeto destinado al matrimonio y al

⁷ Joan Kelly señala que el ideal de la domesticidad que regiría en el nuevo orden de la familia burguesa fue prescrito también por los moralistas para la mujer del estamento nobiliario. Considera que si bien en Italia la mujer de la nobleza no quedó reducida a la domesticidad, sufrió una fuerte pérdida de poder en la esfera pública (124).

ámbito de la domesticidad, acorde con los conceptos del género y la familia articulados en Europa durante el periodo moderno temprano.

OBRAS CITADAS

- Bergmann, Emilie L. "Language and Mothers' Milk: Maternal Roles and the Nurturing Body in Early Modern Spanish Texts." *Maternal Measures: Figuring Caregiving in the Early Modern Period*. Eds. Naomi Miller and Naomi Yavneh. Brookfield, VT: Ashgate/Scholar P, 2000. 105-120. Impreso.
- . "Milking the Poor: Wetnursing and the Sexual Economy of Early Modern Spain." *Sexuality, Love and Marriage in Medieval and Early Renaissance Iberia*. Ed. Eukene Lacarra. New York: Routledge, 2002. 139-176. Impreso.
- Correll, Barbara. "Malleable Material, Models of Power: Woman in Erasmus's 'Marriage Group' and Civility in Boys." *English Literary History* 57 (1990): 241-262. Impreso.
- Dedieu, Pierre. "El modelo sexual: la defensa del matrimonio cristiano." *Inquisición española: Poder político y control social*. Ed. Bartolomé Bennassar. Trad. Javier Alfaya. Barcelona: Crítica, 1981. 271-94. Impreso.
- DeMolen, Richard L.. Ed. *Essays on the Works of Erasmus*. New Haven and London: Yale UP, 1978. Impreso.
- Erasmus de Rotterdam. *Puerperio*. Eds. Andrea Herrán y Modesto Santos. *Coloquios familiares. Erasmo de Rotterdam* (Edición de Alonso Ruiz de Virués). Barcelona: Anthropos, 2005. 15-46. Impreso.
- . "The World: A Corrupting Influence?" Ed. Erika Rummel. *Erasmus on Women*. Toronto: U of Toronto P, 1996. 79-130. Impreso.
- Fildes, Valerie. *Breast, Bottles and Babies. A History of Infant Feeding*. Oxford: Edinburgh UP, 1986. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Trad. Martí Soler. México: Siglo XXI, 1990. Impreso.
- Francomano, Emily C. "The Castilian Castigos del Rey don Sancho (Selections) and Castigos y dotrinas que un sabio dava a sus hijas". Ed. Mark D. Johnston. *Conduct Literature. An Anthology of Vernacular Guides to Behaviour for Youths with English Translations*. Toronto: UP of Toronto, 2009. 185-284. Impreso.
- Greenblatt, Stephen. "Mutilation and Meaning." *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Eds. David Hillman and Carla Mazzio. New York: Routledge, 1977.
- Kelly, Joan. *Women, History & Theory*. Chicago and London: U of Chicago P, 1984.
- Krueger, Roberta. "Introduction: Teach Your Children Well: Medieval Conduct Guides for Youths." Ed. Mark D. Johnston. *Conduct Literature. An Anthology of Vernacular*

- Guides to Behaviour for Youths with English Translations.* Toronto: UP of Toronto, 2009. ix-xxxiii. Impreso.
- Maclean, Ian. *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life.* New York: Cambridge UP, 1980. Impreso.
- Miller Naomi and Naomi Yavneh, Eds. *Maternal Measures: Figuring Caregiving in the Early Modern Period.* Brookfield, VT: Ashgate, Spring 2000. Impreso.
- Nadeau, Carolyn A., "Blood Mother/Milk Mother: Breastfeeding, the Family and the State in Antonio de Guevara's *Relox de príncipes* (Dial of Princes)." *Hispanic Review* 69.2 (2001): 153-74. Impreso.
- . *Authorizing the Wife/Mother in Sixteenth-Century Advice Manuals.* Ed. Joan F. Cammarata. Gainesville, FL: UP of Florida, 2003. 19-34. Impreso.
- Noreña, Carlos. "Juan Luis Vives on the Relations between the Sexes." *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman.* Ed. Samuel G. Armistead, Michael Caspi, Murray Baumgarten y Carlos Noreña. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2001. 449-61. Impreso.
- Reese, Alan W. "Learning Virginitly: Erasmus Ideal of Christian Marriage." *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 57 (1995):551-67. Impreso.
- Rivera, Olga. "Funciones de la madre en la ideología del género articulada en el coloquio *Puerperio*". *Symposium* 64.1 (2010):18-32. Impreso.
- . "Revaluación y reformas al matrimonio en la época de Carlos V." *Concentus Libri* 13.14 (2000): 346-355. Impreso.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica.* Madrid: Akal, 1974. Impreso.
- Rummel, Erika. *Erasmus.* London: Continuum, 2004. Impreso.
- Scarborough, Connie L., ed. *Text and Concordance of Castigos y dotrinas que un sabio daba a sus hijas. Escorial MS.A.IV.5.* Spanish Series 99. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1994. Impreso.
- Soward, J.K. "Erasmus and the Education of Women." *Sixteenth Century Journal* 13 (1982):77-89. Impreso.
- Vieira Powers, Karen. *Women in the Crucible of Conquest.* Albuquerque: U of New México P, 2005. Impreso.
- Vives, Juan Luis. *Obras completas.* Tomo I. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1947. Impreso.
- Wiesner- Hanks, Mary E. *Women and Gender in Early Modern Europe.* Third Edition. New York: Cambridge UP, 2008. Impreso.

Góngora's "Esperando están la rosa": A Garden of Heraldry and Symbolism

Diane Chaffee-Sorace

Loyola University Maryland

Luis de Góngora's "Esperando están la rosa" (1609), a *romance* filled with images of the arrival of spring in Spain, has been interpreted only as a lyric poem. An analysis of the text, however, reveals that Góngora alludes to people and events of his day through descriptions of flowers, trees, and ponds. Although scholars such as Dámaso Alonso, Robert Jammes, Antonio Carreira, Biruté Ciplijauskaitė, Antonio Carreño, R. O. Jones, David Garrison, R. John McCaw, John R. Beverley, Melinda Eve Lehrer, and Marsha S. Collins, to mention just a few, have produced anthologies, critical editions, and studies of the bard's verse, very little has been written about his masterful use of botanical and aquatic symbols as commentary on specific individuals and occurrences of his lifetime. It is Góngora's innovative employment of this imagery that distinguishes his *romance* and his poetry from that of his Spanish contemporaries.

"Esperando están la rosa" is a beautiful verbal picture of a garden as a court with a rose as its queen, violets as its *meninas*, and other flowers as its members. Each flower, as well as the ornamental ponds, has attributes linking it to a courtier, and like other Renaissance and Baroque poets, Góngora depicts with floral references the evanescence of life and the disappearance of power and prestige:

Las flores a las personas
ciertos ejemplos les den:
que puede ser yermo hoy
el que fue jardín ayer.
(Carreño 330, lines 93-96)

As the bard elaborates on the outdoor scene, similarities arise between historical figures at the palace of King Philip III and the text's botanical and aquatic images, suggesting that Góngora had certain people in mind when he composed his ballad. Although the reader might be skeptical about the idea of comparing a flower or plant to a specific person in the court, clear analogies emerge and grow in number from the initial to the final line of the *romance*, transforming the garden into a political and social place.

The poem, which has the epigraph "Del palacio de la primavera," begins with all of the flowers of the garden waiting to greet the rose, the "Reina de las flores" (Carreño 326, line 9). Since the rose is deemed to be "a symbol of completion, of consummate achievement and perfection" (Cirlot 263), it is not surprising that this grand flower would assume the role of queen in the *romance*. Upon her arrival at the palace, the rose, protected by her thorns, her bodyguard of archers (cf. Jones 156), is depicted as standing majestically for everyone to view. Likewise, Margaret of Austria, Spain's queen in 1609, had the "Noble Guardia de Arqueros de Corps," which the Austrians introduced into Spain in the sixteenth century (Navarro, Monterero, and Porras 7), to guard her, and the unit's major defensive weapons were not bows and arrows but rather lances with large protruding blades (cf. Carreño 326-27).¹

The purple of the rose's petals identifies the flower as a rose of Castile or old Spanish rose which was brought from Damascus to Spain and cultivated there (Gilmer 1). According to the article "Rosa (Old Spanish Rose Rose)," this flower comes in shades of red and purple and is known for having magenta petals which fade to mauve. The loss of color characteristic of the bloom reflects Queen Margaret's delicate health and coincidentally foreshadows her untimely death from complications of childbirth in 1611. In addition, Góngora's metaphors representing some members of the court as seeking the queen's favor and others as not daring to express their admiration or love bring to mind in part the machinations of the Duke of Lerma (Francisco Sandoval y Rojas), the king's favorite, and in part the plans of supporters of Austrian Hapsburg interests. During the reign of Philip III, the queen and her Jesuit confessor, Richard Haller, were repeatedly at odds with Lerma and his foreign policy which focused Spain's attention on the Iberian Peninsula (Sánchez, "Confession and Complicity" 144-45). Thus the queen and backers of the Austrian Hapsburgs constantly had to work around the duke who behaved much as a drone bumble bee or the Cupid of the flowers in the *romance*.

que el Cupido de las flores
 es la abeja y, si lo es,
 sus flechas abrevia todas
 en el agujón cruel.
 Ella, pues, las solicita,
 y las despoja después;
 por señas, que sus despojos
 son dulces como la miel.
 (Carreño 327, lines 29-36)

¹ José Martínez Millán and María Antonietta Visceglia (1015) note that the duty of the archers, who usually executed their job on foot, was to accompany and protect the monarch (1015). To do so, they relied on a large knife called an *aguja* which they carried across their shoulders.

Whereas the European honey bee is dark brown and mustard in color, the bumble bee is black and yellow (“Everything about Honey Bee” and “Everything about Bumble Bee”). Each type of drone bee is without a stinger (the only *aguijón* being its reproductive organ) and has the job of fertilizing the queen (“Everything about Honey Bee”). Unlike the male honey bee, the drone bumble bee forages for and collects the nectar of flowers (“Everything about Bumble Bee”), the sweet spoils referred to by Góngora. By comparing the insect in the poem to Cupid soliciting flowers and then deserting them, the poet draws a parallel between the drone bumble bee and Lerma. As told by Salvador Miranda in his “General List of Cardinals (112-2007),” the duke wooed and became betrothed to a rich widow, the countess of Valencia, who the *valido* later jilted, cancelling the wedding which was to take place in 1610 and causing the abandoned lady to feel very resentful (cf. Cabrera de Córdoba 418; 421). Moreover, just as the bee steals nectar from the flowers, Lerma is reputed to have pillaged the country, depriving its citizens of their wealth and power as well as taking advantage of the king’s favor to enrich his relatives, friends, and self (Feros 181). Acting as a drone, he had access to the queen, and he tried hard to control her contact with Austrian sympathizers or with anyone whose political motives were contrary to his own. Appropriately, the escutcheon of the Sandoval family has a *field* (“surface”) *or* (“gold”) with a *bend* (“band”) *sable* (“black”)—the colors of the bumble bee.² The Duke of Lerma’s shield is parted *per pale* (“vertically”): the *dexter* (“bearer’s right”) half *or* has a *bend sable* (the Sandoval coat of arms), and blazoned on the *sinister* (“bearer’s left”) half *or* are five *mullets* (“stars”) of eight *azure* (“blue”) (the Rojas escutcheon).³

While the bee visits the flowers in Góngora’s poem, the carnation is seen as elegantly displaying the colors of the rose queen for it is her prince. Obviously, the carnation personifies Spain’s heir to the throne, Philip IV, who, in Juan Pantoja de la Cruz’s 1607 picture, *The Infantes Don Felipe and Doña Ana*, is painted wearing black and silver clothing and a large whitish gray ruff. Although the artist, in a note sent to the accountants of Queen Margaret, states that the child’s outfit is that of a monk (Reuter 264), the little boy appears regal sitting in a throne-like *carretón* on a red carpet; there “the discreet curtains folded back on the upper-left corner of the image ‘crown’ the future Felipe IV” (Reuter 264).⁴ Also, around 1607, Pantoja de la Cruz portrayed the

² For the layman the gold (*or*) of a shield is represented in art by either yellow paint or gold leaf (Franklyn and Tanner 244, s. v. *or*). Throughout the article I have italicized the heraldic terminology and, as is generally done, placed the names of *tinctures* (“furs, colors, or metals”) after the noun.

³ The *bend sable* on the duke’s escutcheon is a thick black band extending diagonally from the upper right corner of the shield’s *dexter* half to the lower left corner of the same half. See the illustration of the Sandoval shield in Grixalba (273). See also the description and drawing of the Rojas shield in Elián (234).

⁴ Giménez and Serraller provide a picture of this painting housed in the Kunsthistorisches Museum, Vienna (265).

sovereign lady in his work *Doña Margarita of Austria* in which she poses attired in a magnificent black dress with ornate red and silver sleeves and a large two-toned collar of gray and white. Like her son, she stands before a red curtain.⁵ Not only are the hues used to depict the prince, his mother, and the background in the paintings quite similar, but, as mentioned above, the flower chosen by Góngora to symbolize the young boy blooms in the *romance* in the shades identified with the garden's queen, the purple (*Diccionario de Autoridades* 1: pt. 2, 375, s. v. *CLAVEL*) and red of the rose of Castile.

Góngora continues to report on the many flowers of the palace garden in the succeeding strophes of "Esperando están la rosa," noting individual reactions to the arrival of the rose. For example,

En viéndola, dijo: "¡ay!"
 el jacinto, y al papel
 lo encomendó de sus hojas
 porque se pueda leer.
 (Carreño 327-28, lines 41-44)

Accidentally struck and killed by a discus thrown in a game, and soon after transformed into a flower, the beautiful Hyacinthus displayed on his petals an epigraph of his initials or, perhaps, an inscription of the Greek word meaning "alas," a memorial of Apollo's great sorrow for having caused the tragedy (Hamilton 88-89).⁶ Known by the deceased's name, the plant, however, is not the one seen today; it was, rather, a red martagon lily with spots forming the letters *ai* (*ay*) (Kent 220) or a type of iris or larkspur (*delphinium Aiacis*), as each has the markings detailed in the story ("Hyacinthus").⁷

⁵ The portrait is located in the Prado Museum, Madrid. See also the website *Ciudad de la pintura* (<http://pintura.aut.org/>).

⁶ In Ovid's *Metamorphoses* the flower is described as bearing the letters *ai*, *ai* (*ay*, *ay*) (240; bk. 10). Cf. the article "Hyacinthus" which states that Apollo was teaching Hyacinthus to pitch the quoit. See also Covarrubias who comments that Zephyr, jealous of the youth's friendship with Apollo, is blamed for deliberately blowing the discus so that it would fall on Hyacinthus's head (709, s. v. *JACINTO*). Cf. Carreño 327 and "Hyacinthus."

⁷ Hamilton explains that the hyacinth was "lily-shaped and of a deep purple, or, some say, a splendid crimson" (88). According to Elizabeth Kent poets always speak of the purple hyacinth, but the modern purple is more of a deep blue, and the blossom of today is frequently blue-purple, seldom approaching the Roman shade which resembled a light crimson (*Flora Doméstica* 220). Unlike the hyacinth in Góngora's poem, the one presently identified as the harebell or the common, wood, or English hyacinth (although it is native to Persia and many parts of Europe) is also called a *hyacinthus non-scriptus* because it does not have the *ai* (see Kent 219; Thomas Martyn qtd. in Kent 219). Kent believes that Martyn has determined the ancient hyacinth to be the martagon lily, but she admits that Linnaeus and others consider it to be the larkspur (245). Cf. Covarrubias who reports that the hyacinth could be a kind of violet (709, s. v. *JACINTO*).

In Góngora's *romance* the *ay* is an exclamation of awe first uttered by the hyacinth upon seeing the lovely queen and subsequently recorded on its blossom for all to read. In both the mythological tale and Góngora's poem, the hyacinth's petals are recognized for this characteristic look. In addition, the name Hyacinthus is associated with a physically attractive man, and according to Miguel Artigas, the nicest and handsomest one at the court of Philip III was Pedro Fernández de Castro (the seventh Count of Lemos), the nephew and son-in-law of Lerma (14). Lemos attended to and upheld Lerma's interests in the kingdom, just as the hyacinth assists the bee in the *romance*. A *mecenas*, the count was a patron of Góngora, who addressed several poems to him,⁸ and a supporter of Miguel de Cervantes, who dedicated to Lemos many of his works, including the second part of *Don Quijote* (see Cervantes 2: 525). Most notably, though, is the fact that the Castro escutcheon has a *field argent* charged with six *roundels azure (heurts) in pale* ("deep blue disks in twin vertical rows") (see Schnieper Campos and Rosado Martín 108), a design imitating the form and color of the hyacinth (larkspur) found in the Europe of Góngora's lifetime.

Present with the hyacinth in the *romance's* garden is the jasmine, a hypocrite whose "white garb is belied by its heady scent that invites to love" (Jones 156):

Ámbar espira el vestido
del blanco jazmín, de aquel
cuya castidad lasciva
Venus hipócrita es.¹⁰
(Carreño 328, lines 45-48)

Suggestive of the duplicity of the jasmine and symbolic of the palace is the Guzmán coat of arms which has a *field azure* with a castle *or* and a *bordure argent* charged with *ermine* ("white fur with black tails") (see Schnieper Campos and Rosado Martín 161). Like the castle, a major icon for the monarchs and their court, the fur is important; it is a sign of both purity, as in Leonardo da Vinci's portrait *Lady with an Ermine* (c. 1490), and

⁸ See the following sonnets in Millé y Giménez and Millé y Giménez: "Al conde de Lemus, yéndole a visitar a Monforte" (484); "En la partida del conde de Lemus y del duque de Feria a Napoles y a Francia" (491, the missing accent mark on "Napoles" is correct); "Al conde de Lemus, viniendo de ser virrey de Nápoles" (509-10); and "De las muertes de don Rodrigo Calderón, del conde de Villamediana y conde de Lemus" (523-24).

⁹ The *tincture argent*, represented by white in art, refers to the heraldic metal silver (see Franklyn and Tanner 14-15, s. v. *argent*).

¹⁰ Cf. Remiro de Navarra: "Es la religión de las damas la viudez, y son las peores de todas, porque vestidas a lo mogigato con mucha propiedad, su castidad lasciva Venus hipócrita es" (95 and qtd. in Carreira 2: 192).

eroticism, as in the first tercet of Góngora's "Descaminado, enfermo, peregrino"¹¹ (1594) in which a *serrana*, "entre armiños escondida," assaults a traveler (Wardropper 166).

Embodying the dual nature of the jasmine and the fur on the shield is Magdalena de Guzmán, who was the Marchioness of Valle and the widow of Martín Cortés de Monroy (the son of Hernán Cortés). At the court, Guzmán held the important positions of lady-in-waiting to the queen (Stachel 1) and governess to Princess Anne, the future Anne of Austria (Feros 96), but unfortunately, she became caught up in amorous and political scandals. In one case, the biographers of the second Count of Villamediana, Juan de Tassis, claimed that the marchioness had a romantic relationship with him. The affair, which ended badly, was documented in a sonnet by an anonymous author (Stachel 1). The poem circulated around the city of Madrid, stating that the count "no se portó muy bien con ella y aún le llegó a poner la mano encima" and that, for this reason, Guzmán simultaneously hated and loved Villamediana (Stachel 1).

Similar to that of the jasmine, the marchioness's dual reputation was evident in another role which she played from 1601 to 1603. According to Magdalena Sánchez, Guzmán was supposed to be Lerma's spy on Queen Margaret, but the marchioness, who gained much power through her office, ultimately won the favor of the queen and became a threat to Lerma (*The Empress* 160-61). Sánchez goes on to explain that in 1603 the duke ordered the marchioness to be taken out of the palace and sent over to the fortress of Simanca where she was tried for abuse of her office and sentenced along with her niece, Ana de Mendoza, to house arrest in Logroño (*The Empress* 161). Although freed in 1608, the women were not permitted in the court, and Guzmán did not return there until after the death of Philip III (Sánchez, *The Empress* 161; cf. Feros 96-97).

Scandals like those involving Guzmán affected other courtiers, especially Pedro Téllez-Girón (the third Duke of Osuna), a nobleman who behaved in a manner harmful to women. Akin to the handsome Narcissus from mythology, Osuna was self-absorbed.

¹¹ Da Vinci's painting of Cecelia Gallerani, the mistress of Ludovico Sforza (the Duke of Milan), hangs in The Princes Czartoryski Museum in Cracow. Regarding the significance of the animal, see the website *The Museum of Fine Arts, Houston*: "To Leonardo the ermine was a symbol of moderation and purity." See also Anthony Mason who, in commenting on Leonardo's drawing *The Ermine as a Symbol of Purity*, notes that the artist thought this mammal "would rather be taken by a hunter than escape into a dirty lair" (17). Of interest are Cecelia's surname, which is a pun on the Greek word for ermine, and the fact that this weasel is an emblem of the duke who was endowed in 1488 with the Order of the Ermine (*The Museum of Fine Arts, Houston*). See verses 9-11 of Góngora's sonnet in Millé y Giménez and Millé y Giménez: "Salió el Sol, y entre armiños escondida, / soñolienta beldad con dulce saña / saltó al no bien sano pasajero" (462). The *serrana* physically and emotionally assaulted the wanderer (Wardropper 166) who was lovesick from a previous relationship (Alonso 2: 150; Salcedo Coronel qtd. in Alonso 2: 150).

However, whereas Narcissus rejected the advances of adoring maidens and caused the disappearance of the nymph Echo, only to fixate on and fall in love with his own reflection in a pool, Osuna paid much attention to women. Like the duke in this respect, the narcissus in Góngora's *romance* ceased to stare at its own reflection in a fountain so as to admire the rose and other plants in the garden:

La fuente deja el Narciso,
que no es poco para él,
y ya no se mira a sí,
admirando lo que ve.
(Carreño 328, lines 49-52)

Yet, Osuna was said to have loved and left his women.¹² Besides fathering a son and a daughter (Juan and Antonia) with his wife, Catalina Enríquez de Ribera (Linde 369), he had children from extramarital affairs (cf. Linde 300). At the time Góngora wrote “Esperando están la rosa” in 1609, the duke had at least three offspring—Juan, born in 1598 (Linde 369), and Pedro (b. 1606) and Ana María (b. 1607 or 1608), both conceived in a relationship with a Flemish woman, Elena de Gambe (Linde 55).¹³ Osuna's amorous escapades included adventures in Flanders which, together with his status as the second son from an important noble family, make it easy to see him as the model for Tirso de Molina's Rodrigo Girón in the play *El castigo del pensequé* (cf. Linde 261). Consequently, the duke's focus on women, which parallels the attraction of Góngora's narcissus to flowers in the garden, emphasizes the fact that Osuna “was known for the reckless dissipation of his life” (“Pedro Téllez Girón Osuna”).

The correlation between the narcissus and the duke is also apparent in heraldry.¹⁴ The Téllez coat of arms has a *field or* with twenty-four half moons *azure*. Arranged in six equal groups so that the points in each group touch, the half moons create yellow flowers outlined in blue. These six blossoms, which resemble one type of narcissus, the daffodil, appear in twin vertical rows of three (Schnieper Campos and Rosado Martín 231). Furthermore, on the website *Grandes de España*, the tinctures of the escutcheon for Téllez Girón (the Duchy of Osuna) are *or*, *gules*, and *argent*, the colors of the different varieties of narcissuses found throughout Spain.

¹² For information on Osuna's love affairs, see Linde 41-42 and 300-02.

¹³ Born later were Rodrigo, Osuna's Sicilian son, and Pietrina, a daughter he supposedly begot in Naples, the result of an amorous fling with the Marchioness de Campo Lataro (Linde 289).

¹⁴ In the story of Narcissus, Hamilton reports that a new kind of flower blossomed where the youth had died (88), and in a tale about Persephone being swept away to the underworld as she was trying to gather narcissuses, Hamilton explains that this flower was “not like ours of that name, but a lovely bloom of glowing purple and silver” (86). Concerning Osuna, the analogy is with the species common to the Spain of Góngora's lifetime and known to the reader of today.

Amidst the array of blooms in the *romance's* garden, another, the *lilio* (*lirio*), stands out. Looking more like a crudely shod Portuguese than like a Spaniard, this flower, a species of iris or lily, envies the attire of the other plants that have arrived at the palace:

¡Oh, qué celoso está el lilio,
un mal cortesano que
calza siempre borceguí:
debe de ser portugués!
(Carreño 328, lines 53-56)

According to Covarrubias the *borceguí* was a half-boot which, as is made evident by an old *romance*, was often worn by the Moors:

Héle héle por do viene
El moro por la calzada,
Borceguíes marroquíes,
Espuela de oro calzada.¹⁵

In Góngora's text it is compared to the light brown bracts out of which the *lilio* emerges (Jones 156; Alonso 2: 57), and referring to the plant as a "lily," Jones explains that the *lilio* "must be Portuguese since the Portuguese did not affect elegant or courtly footwear" (156). They usually dressed in baize and wore boots as Góngora implies in verse 8 of the sonnet "¿En años quieres que plural cometa" (Salazar Coronel qtd. in Salcedo Coronel 676; Carreño 328). Additionally, Carreño (226) notes that, in verse 108 of Góngora's burlesque text "Dejad los libros ahora," the word *borceguí* alludes to *pudendas* (see also Alemany y Selfá 150, s. v. "Borceguí") and that Millé y Giménez (1107) believe this line ("¡Oh maldito borceguí!") is directed against a Portuguese mulatto. Thus, in "Esperando están la rosa," the *borceguí* is clearly brown, and the lily or iris, which closely resembles the *fleur-de-lis*, is probably white as in Góngora's poems "Mientras por competir con tu cabello" (1582) and "Los rayos le cuenta al sol" (1580).¹⁶

¹⁵ Covarrubias defines the *borceguí* as follows: "bota morisca con soletilla de cuero, que sobre él se ponen chinelas o zapatos" (231, s. v. *BORCEGUÍ*).

¹⁶ Directed to a lady, the sonnet's celebrated verses are: "mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente al lilio bello" (Millé y Giménez and Millé y Giménez 447). Concerning the hand of Jacinta, the *romance* reads: "mas ¿qué mucho si el abril / la vió obscurecer los lilios / que blancos suelen salir" (Carreño 90, lines 7-9). Cf. Carreira who cites lines from Gaspar Aguilar's *Fábula de Endimión y la Luna* and concludes: "El lilio está celoso por el color azulado que ostenta" (2: 192).

The bard's description of this flower is symbolic of the vestments of the Augustinians, which are brown and white as well as black,¹⁷ and it evokes the image of Fray Pedro de Maldonado, the eminent Augustinian who was Lerma's confessor. Although the leading religious figures at the court of Philip III were the Jesuits, Diego de Guzmán and Richard Haller, Maldonado also played a major role there for he was instrumental in defending the job and helping to legitimize the power of the king's *valido*. Much like the duke, who acted as a protector of Góngora, the friar supported Lerma by writing a manuscript, "Discurso del perfecto privado," which was finished in 1609 (Feros 119), the year in which Góngora created his *romance*. The text "described the favorite as the 'noblest and most virtuous part of the monarchy' (just below the ruler) and claimed that the existence of favorites responded to the natural order of things ordained by God."¹⁸ Finally, the name *Maldonado* has its roots in both Spain and Portugal, and the *field* on the family escutcheon is *azure* with five *fleurs-de-lis argent* in *sotuer* (Schnieper Campos and Rosado Martín 182).¹⁹

Besides being adorned with the flowers already mentioned, the garden in Góngora's ballad is further embellished with white musk-roses and dainty carnations, "ladies of the bower" (Churton 2: 91), for whoever wants to enjoy gazing at them. With the exception of a few people, the Duke of Lerma planned for his relatives and creatures to occupy the main positions of influence in, and to impose his authority on, Margaret's household (Feros 97). As many as fifteen of her ladies-in-waiting were his daughters, daughters-in-law, nieces, and other kindred (Feros 98).²⁰ Among these *damas* of the queen were the *dueñas de honor*, women with seniority or social distinction, in particular her *privada*, María Sidonia Riderer (Feros 168), and Princess Anne's governess, Magdalena de Guzmán (Feros 96), who are likened by Góngora to *azucenas*. These "Matrons of the Robes" (Churton 2: 91) were in charge of the queen's garments and linens, but in appraising their apparel, Churton contends that never "Did Matron match, with pearls or lace, / The Lily's snow-white stomacher" (2: 91). Nonetheless, the ladies of the court had their admirers, men such as the second Count of Villamediana. During Góngora's day, the count was linked romantically to several women, notably to Philip IV's queen, Isabel, to a Portuguese lady, Doña Francisca de Tavora, and, of course, to Margaret's *dueña de honor*, Magdalena de Guzmán.²¹ Comments by the modern critics

¹⁷ For details on the clothing of the Augustinians, see "Costume, Ecclesiastical."

¹⁸ I quote from Feros (119). He bases his statement on one of the many copies of Maldonado's manuscript located in the Spanish archives, Mss 18721/48 (n.p.) of the Biblioteca Nacional in Madrid.

¹⁹ Cf. Grixalba who describes the shield as having a *field gules* (198).

²⁰ Also, various individuals exploited their favor with Lerma to gain an office in the queen's domestic establishment where they were to serve as sources of information for the duke (Sánchez, *The Empress* 39). However, once at their posts, some of these people acted like Magdalena Guzmán and worked against Lerma (Sánchez, *The Empress* 39).

²¹ According to Alonso, Hartzenbusch proposes that one theory for Villamediana's demise was that the count rivaled Philip IV for the love of the Portuguese lady (2: 187). Alonso adds that another

Antonio Comas and Juan Reglá attest to Villamediana's reputation as an "hombre arrogante, refinado y de extraordinaria sensibilidad" with four vices, "mujeriego, pervertido, jugador, maldiciente," which led to his expulsion from the court of Philip III at least twice (212; cf. Ruiz Casanova 18-19).

In the *romance* under discussion here, the laurel is representative of Villamediana, as it is in Góngora's sonnet "Al tronco descansaba de una encina." Belonging to Apollo, this tree stands for poetic talent, a major characteristic of the count,²² and in the ballad, the laurel holds three nightingales captive, indicating the strength of Villamediana's lyrical words. According to Pliny (bk.10, ch. 29), an excellent presage of a nightingale predicted wonderful music when she sang sweetly in the mouth of the Greek, Stesichorus, who eventually became one of the best choral bards of all time.²³ Similarly, the birds in the tree are suggestive of the high rhythmic quality of Villamediana's poetry which, like the nightingale's song, had foreseeable results; his satirical verses criticizing important men and his daring amorous lines courting prominent ladies almost certainly caused his death.

In keeping with the description of Villamediana's personality, the Tassis escutcheon has a *field or* with a *fess* ("horizontal band") *argent* which is charged with a black bear. According to Cirlot this animal is associated with instincts and denotes the man who is cruel and crude (22). Villamediana attacked in his poetry anyone in public office or with great influence or favor, from the most inconsequential apparitor to the powerful *privado* Lerma and the mighty confessor of the monarch (Barrera y Leirado 481). When the count was slain on the Calle Mayor in Madrid in 1622 (Wardropper 216), Góngora lamented the assassination in his "Al tronco descansaba de una encina," and nearly two and a half centuries later, Barrera y Leirado summarized in one definitive sentence the reason for Villamediana's tragic end: "Con dolor traza la pluma el nombre de este malogrado ingenio, víctima ejemplar y desgraciada de sus extravíos y de sus propios talentos" (479).

The political and social intrigues involving the count and others grew and flourished at the court of Philip III as alluded to by the botanical imagery in Góngora's *romance*. However, besides being adorned with flowers and trees, the palace grounds in the poem are landscaped with ponds which Góngora compares to buffoons. Unfortunately, except in unusual cases, there is no information about the birth, situation, or families of these individuals (Moreno Villa 16), although it is known that, in

theory, also put forth by Hartzbusch, was developed by Narciso Alonso Cortés who suggests that Villamediana was killed because he participated in homosexual activity (2: 187). Luis Rosales's book, however, confirms the theory that Villamediana's love for Queen Isabel was the major cause of the count's murder (cf. Alonso 2: 187).

²² See Wardropper (216) regarding the significance of the laurel in Góngora's sonnet.

²³ Stesichorus was considered by the ancients to be a principal lyric poet and, within his art, a superb choral poet of the Dorians. The themes of his works were mainly heroic (Peck 1497-98).

the fifteenth century, the buffoons distinguished themselves for their undue influence, lewdness, and dangerous witticisms, whereas by the seventeenth century, they seemed to be tame, domesticated, and above all, numerous (Moreno Villa 24). Their cheerful or amusing aspect made their presence at court understandable, but their contemporaries held a grudge against them, either because they were very much favored, or because they abused their positions of trust (Moreno Villa 32-33). In general the jesters acted as messengers and spies, influenced public opinion with their diatribes and criticisms, and played a useful part in service to the crown (Moreno Villa 33).

According to Churton, the Court Fool of King Philip III (a man called Alcocer or Alcocerico) was possibly a Morisco whose amusing mimicry of Queen Margaret would have been even funnier, if he had chosen to speak in broken Castilian like Alcuizcuz in Calderón's play *Amar después de la muerte* (1:80-81). Luis Cabrera de Córdoba reports that, on St. John's Eve in 1605, Alcocer assumed the role of the queen in a masque at the palace of the Ventosilla (253). Fernando Bouza summarizes Cabrera de Córdoba's account of the dramatic entertainment:

[Alcocer] representaba la *parte* de la reina Margarita de Austria en una máscara "disfrazada a lo pícaro" celebrada en el palacio de la Ventosilla, y que remedaba la llegada de la embajada del Almirante de Inglaterra a Valladolid para la ratificación del tratado hispano inglés ese mismo año—el conde de Nottingham fue encarnado por el capón Sevillano, el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas por un cochero y el propio duque de Lerma por uno de sus criados. (70)

Bouza adds that the buffoons at court were frequently given the titles of noblemen or royalty, probably as a joke, but one in which the least significant person would appear to be very important (142). As indicated above, the *gente de placer* at times pretended to be monarchs and other grandees, and "por un momento la sabandija fing[ió] ser el águila y esto también forma[ba] parte de su laborioso quehacer de hazmerreír de cada día" (Bouza 142).

Regarding Alcocer, his name can be traced to Sancho Sánchez de Alcocer, the son of King Sancho II of Navarra (Grixalba 63). A description of the Alcocer shield, which is divided *per pale*, follows: the *diestra* half has a *field argent* with an eagle *sable*; the *sinistra* half shows a *field sinople* with a *bend or* flanked by twin *mulletts* of eight *or*, each end of the *bend* in the mouth of a serpent head *gules*; and the *bordure gules* is charged with eight *sotueres or* (Grixalba 63). The correspondence between the depiction on the escutcheon and what little is known about the buffoon Alcocer correlates well with the relevant verses in Góngora's poem. For example, the eagle is both a symbol of St. John the Evangelist (Wade 73), as seen in a painting by Gabriel Maelesskircher, and a heraldic

bearing for the monarchs of Spain.²⁴ Alcocer, a *sabandija* (here, a “jester,” and a “reptile” in the figurative sense), played the part of Queen Margaret (an *águila*) at the festival of St. John. Moreover, the shield’s serpent heads represent the *sabandijas*—creatures living in or around the *romance*’s ponds compared by Góngora to buffoons. The *sabandijas*’ goal of obtaining money is conveyed by those same heads “devouring” the *bend or* and by the presence of the eagle, a bird of prey that the jesters imitated, charges which may have inspired the poet to write about the buffoons’ rapacity, and not just their comedic endeavors, in his ballad’s concluding strophes. A few of these lines relate the unamusing humor of the jesters to *lo frío* of the ponds (cf. Jones 157), reflecting a criticism found throughout the *literatura cortesana* in which the *truhanes* were accused of a silliness in their gestures and a lack of wit in their jokes or pranks (Bouza 95).²⁵ In some of the other closing verses, the incessantly chortling buffoons are likened to the ponds which continually murmured, except that the latter made little noise for being as the jesters who boisterously solicited financial rewards, and in the penultimate strophe, neither of the two is said to lack water; the ponds clearly had enough of it, and the buffoons preferred to drink wine or to satisfy their pecuniary “interests” (cf. Jones 157; Carreño 329). In truth the *gente de placer* in the Spanish courts of the Austrians from

²⁴ The picture, *Saint John the Evangelist at His Desk with His Symbol the Eagle* (1478), hangs in the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid (see also the website *Museo Thyssen-Bornemisza*). Appearing on the coat of arms of the *Reyes Católicos* (1492-1506), the *águila de San Juan*, usually black, although occasionally displayed *proper* (“in its natural color”), is shown with wings inverted and a halo behind its head (“Royal Standards of the Catholic Kings 1492-1506”). During the sixteenth century, the emblem was replaced with the Austrian two-headed eagle (“Royal Standards”), a symbol of Spain’s double empire (cf. Wade 72).

²⁵ Cf. Góngora’s poem entitled “A un bufón muy frío llamado Sotés, acatarrado de la burla que se refiere a la margen” which was written in 1614 (see Millé y Giménez and Millé y Giménez 360). Jestors were also the butts of practical jokes, some of which were not funny. As pointed out by Churton, Alcocer suffered pranks at the hands of young courtiers, although the presence of the Court Dwarf, Estanislao, and later that of another *enano*, Simón Bonamí, a Fleming sent to be the playmate of the prince (the future Philip IV) by the Archduchess Isabel, helped to relieve Alcocer of his troubles (1: 81). One example of a cruel trick played on the buffoon, for which he was offered an expensive gift as recompense, is recounted by Cabrera de Córdoba (257). I rely heavily on his narrative. In brief the story goes that the Princes of Saboya went with a group of servants who had harquebuses to surround an inn in which the buffoon was staying. After firing its weapons, the gang proceeded to knock down doors and make a lot of noise as it climbed to the place where Alcocer was sleeping. There, verbally abusing him (without his recognizing any of them), the invaders kidnapped their naked victim and wrapped and tied him in a blanket, all the while threatening to have him punished for his mischievous deeds. Alcocer became so afraid that he began to shout and ask for confession. In his sorry state he was paraded on a mule through the streets of Lerma and out of town to an inn in which the princes had lodging. After shackling the jester in a room there, his captors turned him over for ransom to the queen who, along with the king, knew of the practical joke. In the end a gold chain valued at one hundred and fifty *escudos* (the ransom) was given to the victim. However, the poor fellow felt so insulted by the ordeal that he refused the chain and remained very distraught for quite some time.

1563 to 1700 received a plethora of gifts for their service, items such as cash, clothing, jewelry, and furniture.²⁶

Overall, from Spain's jesters to its royalty and from its ponds to its flowers, the many things that one finds in the palace garden of Góngora's "Esperando están la rosa," when looked at collectively, provide the reader with a vivid picture of life in Philip III's kingdom. Although the poet could not have foreseen in 1609 every way in which his verses, "que puede ser yermo hoy / el que fue jardín ayer," would apply to the members of the Spanish court alluded to in his text, he was aware, of course, that the future is unpredictable, that fortunes are subject to change, and that people are mortal. Undoubtedly, he knew about the imprisonment of Magdalena de Guzmán, the scandals involving Osuna and Villamediana, and the unfavorable politics and corruption connected to Lerma, all major news of his day.

More significant than Góngora's message about the volatility of existence, however, is the fact that his *romance* is not just a lyric poem. The piece's botanical and aquatic images form a garden of symbolism, which, when viewed closely, reveals that its flowers, trees, and ponds stand for historical figures who are either portrayed in art or identified by heraldry.²⁷ Most important, though, is the realization that Luis de Góngora, the widely acclaimed *culterano* poet of Spain's Golden Age, was a keen observer of and masterful commentator on the current events of his lifetime.

WORKS CITED

- Alemany y Selfá, Bernardo. *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Real Academia Española, 1930. Print.
- Alonso, Dámaso. *Góngora y el "Polifemo."* 5th ed. 3 vols. Madrid: Gredos, 1967. Print.
- Artigas, Miguel. *Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Real Academia Española, 1925. Print.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860. Print.
- Beverley, John R. *Aspects of Góngora's "Soledades."* Purdue University Monographs in Romance Languages 1. Amsterdam: John Benjamins, 1980. Print.
- Bouza, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Historia de la España Sorprendente. Madrid: Temas de Hoy, 1991. Print.

²⁶ See Moreno Villa for an extensive list of "Datos de todos los personajes por orden alfabético" (55-150).

²⁷ There are two exceptions: no particular *meninas* (violets) come to mind, and the identity of the *guardadamas* (cypress tree) is indeterminable.

- Cabrera de Córdoba, Luis. *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614*. Madrid: Martín Alegría, 1857. *Google Books*. Web. 5 October 2008.
- Carreira, Antonio, ed. *Romances*. By Luis de Góngora y Argote. 4 vols. Barcelona: Quaderns Crema, 1998. Print.
- Carreño, Antonio, ed. *Romances*. By Luis de Góngora y Argote. Madrid: Cátedra, 1982. Print.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. 7th ed. 2 vols. Barcelona: Juventud, 1971. Print.
- Churton, Edward. *Góngora: An Historical and Critical Essay on the Times of Philip III and IV of Spain*. 2 vols. London: Murray, 1862. Print.
- Ciplijauskaitė, Biruté, ed. *Sonetos*. By Luis de Góngora y Argote. Madison, WI: Hispanic Seminary, 1981. Print.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. 1962. London: Routledge, 1967. Print.
- Collins, Marsha S. "The Soledades," *Góngora's Masque of the Imagination*. Columbia: U of Missouri Press, 2002. Print.
- Comas, Antonio, and Juan Reglá. *Góngora, su tiempo y su obra: Estudio especial del "Polifemo."* Barcelona: Teide, 1960. Print.
- "Costume, Ecclesiastical." *The Encyclopedia Americana*. 1918-20 ed. 9 November 2007. Web. 23 October 2008.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611. Facs. repr. Ed. Martín de Riquer [with the additions of Benito Remigio Noydens which were published in the 1674 edition]. Barcelona: Horta, 1943. Print.
- Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1963. Print. Facs. of *Diccionario de la lengua castellana*. 6 vols. Madrid: Real Academia Española, 1726-39.
- Elián, Juan Sebastián. *El gran libro de los apellidos y la heráldica*. Barcelona: Victor-Robinbook, 2001. Print.
- "Everything about Bumble Bee." *Microsoft Encarta Encyclopedia*. Microsoft Corporation, 1997-2007. Web. 15 June 2010.
- "Everything about Honey Bee." *Microsoft Encarta Encyclopedia*. Microsoft Corporation, 1997-2007. Web. 15 June 2010.
- Feros, Antonio. *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*. Cambridge UP, 2000. Print.
- "Royal Standard of the Catholic Kings 1492-1506." Image by José Carlos Alegría. Text by Santiago Dotor. *FOTW: Flags of the World*. Fédération internationale des associations vexillologiques, 31 October 2000. Web. 17 June 2010.
- Franklyn, Julian and John Tanner. *An Encyclopaedic Dictionary of Heraldry*. Oxford: Pergamon, 1970. Print.
- Garrison, David. *Góngora and the "Pyramus and Thisbe" Myth from Ovid to Shakespeare*. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1994. Print.

- Gilmer, Maureen. "The Rose of Castile." *Home and Garden Television Online*. Scripps Networks, 2008. Web. 19 July 2008.
- Grandes de España*. Ed. Nicolas Hobbs. 31 May 2006. Web. 14 August 2008.
- Grixalba, Carlos. *Enciclopedia de heráldica*. Madrid: Libsa, 2006. Print.
- Hamilton, Edith. *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes*. 1953. New York: Mentor-NAL, 1961. Print.
- "Hyacinthus." *Encyclopedia Britannica Online*. 1911 ed. Encyclopedia Britannica, 12 March 2007. Web. 14 August 2008.
- Jammes, Robert. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Literatura y Sociedad 38. Madrid: Castalia, 1987. Print.
- Jones, R. O., ed. *Poems of Góngora*. By Luis de Góngora y Argote. Cambridge: Cambridge UP, 1966. Print.
- Kent, Elizabeth. *Flora Doméstica: Or, The Portable Flower-Garden, with Directions for the Treatment of Plants in Pots, and Illustrations from the Works of the Poets*. London: Taylor, 1825. *Google Books*. Web. 5 October 2007.
- Lehrer, Melinda Eve. *Classical Myth and the "Polifemo" of Góngora*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1989. Print.
- Leonardo da Vinci. *Lady with an Ermine*. C. 1490. Oil and tempera on wood. The Princes Czartoryski Museum, Cracow. *The Museum of Fine Arts, Houston*. n.d. Web. 27 September 2008.
- Linde, Luis M. *Don Pedro Girón, duque de Osuna: La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*. Ensayos 251. Madrid: Encuentro, 2005. Print.
- Maelesskircher, Gabriel. *Saint John the Evangelist at His Desk with His Symbol the Eagle*. 1478. Oil on panel. Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid. *Museo Thyssen-Bornemisza*. n.d. Web. 14 October 2008.
- Martínez Millán, José, and María Antonietta Visceglia. *La monarquía de Felipe III: La Casa del Rey*. Vol. 1. Madrid: Fundación MAPFRE, 2008. 2 vols. Print.
- Mason, Anthony. *Leonardo da Vinci*. Pleasantville, NY: Stevens, 2004. *Google Books*. n.d. Web. 1 October 2008.
- McCaw, R. John. *The Transforming Text: A Study of Luis de Góngora's "Soledades"*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 2000. Print.
- Millé y Giménez, Juan and Isabel Millé y Giménez, eds. *Obras completas*. By Luis de Góngora y Argote. Madrid: Aguilar, 1967. Print.
- Miranda, Salvador. "General List of Cardinals (112-2007)." *The Cardinals of the Holy Roman Church*. Florida International University Library, 17 June 2010. Web. 18 June 2010.
- Moreno Villa, José. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*. Mexico: Presencia, 1939. Print.
- Navarro, Federico, Conrado Monterero, and Gonzalo Porrás. *La nobleza en las armas: Noble Guardia de Arqueros de Corps*. Madrid: Hidalguía, 1995. Print.

- Ovid. *Metamorphoses*. Trans. Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana UP, 1964. Print.
- Pantoja de la Cruz, Juan. *Doña Margarita of Austria*. 1607. Oil on canvas. Prado Museum, Madrid. *Ciudad de la pintura*. Web. 7 October 2008.
- . *The Infantes Don Felipe and Doña Ana*. 1607. Oil on canvas. Kunsthistorisches Museum, Vienna. *Spanish Painting from El Greco to Picasso: Time, Truth and History*. By Carmen Giménez and Francisco Calvo Serraller. Introductions by Serraller. Catalogue entries by Anna Reuter. New York: Guggenheim Museum, 2006. 265. *Spanish Painting from El Greco to Picasso*. Web. 10 September 2008.
- Peck, Harry Thurston, ed. *Harper's Dictionary of Classical Literature and Antiquities*. New York: American, 1923. Print.
- "Pedro Téllez Girón Osuna." *Encyclopedia Britannica Online*, 1911 ed. Encyclopedia Britannica, 12 March 2007. Web. 14 August 2008.
- Pliny the Elder. *The Historie of the World*. Trans. Philemon Holland. London: Islip, 1601. *Philemon Holland's Pliny*. Ed. James Eason. U of Chicago. Web. 10 October 2008.
- Remiro de Navarra, Baptista. *Los peligros de Madrid*. Zaragoza: Pedro Lanaja, 1646. Ed. María Soledad Arredondo. Clásicos Madrileños 12. Madrid: Castalia, 1996. Print.
- "Rosa (Old Spanish Rose Rose)." *Encyclopedia*. *BackyardGardener.com*. N.p., n.d. Web. 17 June 2010.
- Rosales, Luis. *Pasión y muerte del conde de Villamediana*. Madrid: Gredos, 1969. Print.
- Ruiz Casanova, José Francisco, ed. *Poesía impresa completa*. By the Conde de Villamediana. Madrid: Cátedra, 1990. Print.
- Salcedo Coronel, García de, ed. *Segundo tomo de las obras*. By Luis de Góngora y Argote. Madrid: Imprenta Real, 1644. Print.
- Sánchez, Magdalena S. "Confession and Complicity: Margarita de Austria, Richard Haller, S. J., and the Court of Philip III." *Cuadernos de Historia Moderna* 14 (1993): 133-49. Print.
- . *The Empress, the Queen, and the Nun: Women and Power at the Court of Philip III of Spain*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998. Print.
- Schnieper Campos, Jacques-A. and Félix Rosado Martín. *Armorial de apellidos españoles*. Madrid: Aurnyn, 1999. Print.
- Stachel, Bruno. "El asesinato del conde de Villamediana." *El gran capitán: Historia militar online*. 29 April 2006. Web. 9 September 2008.
- Wade, W. Cecil. *The Symbolisms of Heraldry: Or, A Treatise on the Meanings and Derivations of Armorial Bearings*. London: Redway, 1898. *Internet Archive*. Web. October 2008.
- Wardropper, Bruce W. *Spanish Poetry of the Golden Age*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1971. Print.

Maternal Agency in Lucía Etxebarria's *Un milagro en equilibrio*

Marina Bettaglio

University of Victoria

La maternidad ocupa, a finales del siglo XX, el lugar que correspondía a la sexualidad en la segunda mitad del XIX: la sede de conflictos que no se pueden enunciar ni pensar.

Silvia Vegetti-Finzi

Awarded the prestigious Planeta literary prize in 2004, *Un milagro en equilibrio* consecrates Lucía Etxebarria among the most prominent Spanish literary figures, while it inaugurates a new authorial persona, that of a mother. For a highly commercial author with a strong media presence, often identified with her depiction of dissident sexualities, writing a first-person narrative from a maternal perspective implies assuming an unexpected identity, in apparent contrast with her previous “impersonations.” Acquiring a maternal role and writing a matrifocal narrative, nonetheless, need not entail a break with Etxebarria’s iconoclasm, as a detailed reading of the novel will point out.¹ This analysis will show that *Un milagro* is more complex than it looks, in that it undermines the potentially subversive maternal discourse it articulates. Examining this novel within the literary and critical production of this controversial writer, I question the feminist claims displayed in this commercialized portrait of transgressive maternity. On its surface, the novel succeeds in its aim to “interrupt the master narrative of motherhood,” which, according to Andrea O’Reilly, is one of the goals of a feminist practice of mothering (2006: 326); but at a deeper level, *Un milagro en equilibrio* reinscribes that master narrative by undoing, even denying, women’s agency in reproduction.

¹ As Elizabeth Podnieks and Andrea O’Reilly point out, “A matrifocal narrative, then, borrowing Johnson’s terminology, is one in which a mother plays a role of cultural and social significance, and in which motherhood is thematically elaborated and valued, and structurally central to the plot” (3)

Although there is no univocal definition of maternal agency, this feminist practice, in its multifaceted aspects, comprises two stages. It begins with “identifying, interrupting, and deconstructing the patriarchal discourse of motherhood”; it then proposes “a counter maternal narrative, one that redefines mothering as an empowered and empowering practice” (O’Reilly 2006: 325). The aim of the *pars destruens* coincides with the general feminist goal of dismantling patriarchal practices. The *pars construens* is more complex because of the specific conditions that long prevailed in Spain, a country in which even in the twentieth century the equation femininity = maternity dominated the imaginary for close to forty years. In the Spanish context, motherhood became a crucial site for the articulation of female identity. Just as Franco’s death constituted a rite of passage that gave life to a new democratic country, so too has the killing of the ancient regime’s mother, a construct of Francoist National Catholicism, heralded the birth of women’s liberation.² Spanish literature thus reflects feminist concerns that are both international and uniquely Spanish; the trajectory of that literature starts with a critique of the discursive forces that shape women’s relationship to reproduction, and proceeds with an attempt to dismantle them.³ Etxebarria’s book is an important anomaly in that development, in that it evinces a seeming willingness to critique and dismantle those forces only to stop short of invalidating them.

Written in a post-feminist context, at a time when Spain has reached the lowest birth-rate in the world, *Un milagro en equilibrio* continues “la reflexión sobre la condición femenina actual” (Nieva de la Paz 202) that began with Etxebarria’s debut novel, *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (1997) and developed with her later books. The real innovation of this maternal narrative lies in its apparent, dramatic change in attitude towards reproduction and the mother-daughter bond.⁴ For the first time in her career, Etxebarria now presents mothering as a viable option for women. This theme contrasts sharply with her previous, daughter-centered narratives, which make significant contributions to blame-the-mother literature: in them, the mother-daughter relationships are characterized by a lack of communication and connection that stems from the progenitors’ inability to offer any form of emotional support. While her previous novels explore young women’s relationships to established models of femininity, asking the question: “what does it mean to be a Spanish young woman beyond the constraints of the models and social paradigms assigned by the historical moment” (Bermúdez 2002: 276), *Un milagro* examines new configurations of maternal identity in the third millennium. Aware that “motherhood is an identity or role imposed on the mother” (Ruddick 1), Etxebarria embarks on a project that questions patriarchal constructions of femininity. In doing so, she reveals how in post-Franco Spain

² For an analysis of the role of motherhood in Franco’s Spain, see Roca i Girona.

³ For an outline of the mother-daughter relationship in post-Franco literature, see Arkinstall.

⁴ I borrow the term from Hirsch’s famous essay *The Mother-Daughter Bond*, which analysis the relationship between mothers and daughters in English and American literature.

procreation no longer “spell[s] the death of the woman or girl that once had hopes, expectation, *fantasies* for herself” (Rich 166). Eva Agulló, protagonist and first-person narrator of *Un milagro*, manages to preserve her own selfhood even while she passes on the gift of selfhood in childbirth. Far from being sentenced to the historical silence imposed on the maternal in the Western literary and philosophical tradition, she uses narration as the very basis of her relationship with her newborn daughter. Meanwhile, behind the curtain of the novel, the author Etxebarria turns her character Eva’s maternal experience into a successful marketing strategy.

Hailed as an example of a new feminist discourse on mothering, *Un milagro* exposes the discursive practices that construct dominant paradigms of motherhood. Even as it does this, however, it raises doubts about the possibility of maternal agency in conception. Although it would be tempting to argue that with the birth of her daughter the protagonist and first person narrator of *Un milagro en equilibrio* is herself born anew, the superstitious and fatalistic tone of the novel offers textual clues that undermine its feminist claims. In fact, the conditions in which the protagonist becomes a mother encourage a skeptical reading of this highly commercial novel. Published shortly after the birth of Etxebarria’s real-life daughter, *Un milagro en equilibrio* is a “carta diario” written by the fictional character Eva Asunción Agulló Benayas to her infant daughter Amanda. In its daily entries, this controversial journalist, author of the sensationalistic book *Enganchadas*, which, like Etxebarria’s own *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*, explores the multifaceted world of female addiction, frames a space in which to articulate her maternal experience. In recounting the pertinent episodes of the history behind her daughter’s birth, Eva discloses something of the Etxebarria we have come to expect. With a frankness seldom associated with maternal narratives, Eva strips motherhood of its aura of sanctity, giving voice to a woman whose sexual agency is not censored, thus defying the idea that “[t]he mother is a profoundly desexualized figure” (Benjamin 88). Explicit references to the night of her conception can be found in various places in the narration. In the first diary entry she explains:

¿No es curioso que en todos aquellos años que pasé borracha nunca se me olvidó enfundar en condones los aparatos de mis amantes esporádicos o que, cuando me embarcaba en una relación más larga, no hubiera resaca ni borrachera capaz de hacerme olvidar la ingesta diaria de mi pastillita blanca ni hubiera vómito que arrojara de mi estómago la mágica pildorita ... y, sin embargo, fuese precisamente tras dejar de beber cuando olvidé una noche, disuelta en esa niebla del cuerpo aborto en sus propios misterios, mis precauciones profilácticas y me abrí de piernas y de paso a la posibilidad de que existieras? (19, 20)

More vivid details of the encounter with the girl’s father are described towards the end of the book (408-410), when the maternal discourse gives way to erotic narration. In it

Eva, a name reminiscent of the first, biblical temptress, presents the “woman-mother,” one who displays her sexual agency and thus breaks what Hélène Cixous calls “the taboo of the pregnant woman” (891), the proscription against assigning sexual desire to the maternal body.

Read within the context of a feminist discussion of the relationship between femininity and maternity, Etxebarria’s treatment of maternal desire rejects patriarchal representations of maternal images, that of the Virgin Mary in particular. As Boulos Walker notes, in patriarchy “[w]oman’s desire dissolves before this image of the reproductive mother. Her sexuality is repressed, along with her voice and breath” (135). Eva, on the other hand, rejoices in her sexuality and thus presents a new maternal model, that of a “mujer liberada sexualmente, que dispone de su cuerpo de manera democrática,” as Carmen de Urioste indicates with regard to Etxebarria’s previous novels (2000: 126). Her uncensored portrayal of the moments that led to her daughter’s conception and her insistence on the absence of condoms during intercourse, “el pene trota libre” (411), stand in seeming opposition to the image of the sexless mother, the Virgin Mary. In spite of their differences with regard to sexual matters, the woman who is “alone of all her sex” (as Marina Warner defines the Virgin Mary) and the sexually uninhibited Eva share a common destiny. They both put their bodies at the service of a divine plan, as my analysis will demonstrate. This unrestrained and uncensored attitude towards sexual matters follows Etxebarria’s well-established trend in what Bermúdez calls “the openly ‘let’s-talk-about-sex-while-laughing-all-the-way-to-the-bank’ premise that supposedly guides her writing” (2002: 224). The insistence on and indulgence in erotic descriptions undoubtedly contribute to her success as a writer at a time when female-authored erotic literature has become a prominent feature of the Spanish literary market. Therefore the explicit treatment of maternal sexuality serves a double purpose: a feminist agenda that reclaims maternal desire, as well as a commercial scope, the marketability of the “diary” for a young audience.⁵

The novel comprises three sections that mingle the challenges and rewards of maternity with a retrospective narrative that explains Eva’s psychological state before her daughter’s conception. Eva’s vivid narration chronicles the many salient events of her past: her troubled sense of self; her years as a struggling novelist seemingly destined for failure; the unexpected fame she achieved with *Enganchadas*; the scandal and the lost lawsuit surrounding a libelous article that tainted her reputation; an abusive love story she maintained for four years in Madrid; her journey to New York and the self-destructive relationship with a famous jazz musician; and her alcoholism and subsequent recovery, which culminated in her affair with a Romanian graduate student

⁵ As Ferrán and Glenn observe in their introduction to *Women’s Narratives and Film in Twentieth-Century Spain*, “Today, therefore, partly because sex sells, and partly because women have gained an unprecedented degree of freedom, female sexuality is expressed in a much more open, unfettered manner than ever before” (xv).

who rescued her during her summer in the Big Apple and eventually fathered her daughter. The first and second parts of the novel are told through double narration, which mixes post-pregnancy events with the details of Eva's life as a "single" woman. The adjustments to a new social identity as a mother, with the ups and downs of raising a newborn, are interleaved with details of the emotional abuse she suffered at the hands of co-dependent men. In the second and central part, "Este valle de lágrimas," Eva's personal past—her sojourn in New York, her love affairs, and her descent into a spiral of addiction—is recounted along with fragments of the history of her own mother, also named Eva, who is dying; those fragments are pasted together through her aunt's narration. This hotchpotch of recollections confirms a key feature of maternal narratives, that "we learn less about what it is like to mother, than about what it is like to be mothered" (Daly and Reddy, quoted by Podnieks and O'Reilly 2). Because Eva's daughter is so very young, Eva herself tells her life story in such a way as to foreground her own experiences as a daughter, in effect proving that when a woman negotiates her sense of self in first-person narratives, she often finds herself re-negotiating her relationship with her mother.

Revisiting that foundational, at times extremely dangerous liaison often involves a struggle to come to terms with a maternal phantom. When writing as a mother, a female author faces the specter of a sometimes ignored female lineage. Virginia Woolf, who was keenly aware of the importance of the mother-daughter relationship, affirmed long ago that "we think back through our mothers if we are women" (99). As chronicled in Eva's daily entries, her mother's illness spurs a process of introspection that reveals a conflictive relationship marked by mutual incomprehension. Her narration, in fact, demonstrates how "exploring maternity means first considering the figure of one's own mother [...] and opening up a comparison or a conflict that hinges on some failing, some lack of vital nutriment" (Vegetti Finzi 116). Eva's diary shows a mother-daughter relationship worsening with time as the girl distances herself from her parents in search of a personal space in which she can assert her own individuality without criticism. As a child, in fact, she harboured negative feelings towards her mother:

De pequeña hubo una temporada en la que odié a mi madre con toda mi alma porque no conseguía entenderla y porque me exasperaban sus suspiros, sus enfermedades, sus cansancios y sus lágrimas, y transformé mi amor en odio (394).

Nonetheless, her hostility was mixed with a sense of responsibility, because as a little girl she felt she was in some way responsible for her mother's condition. Therefore, as an adult, Eva experiences ambivalent feelings towards her mother: she cannot stand her, yet she cannot escape the need for that fundamental bond with her.

Juggling the care of her infant daughter with visits to her ailing mother who, struck by severe pancreatitis lies, unconscious in a hospital bed, young Eva is forced to contemplate the past and the future more or less simultaneously; when concentrating on the former, she ponders the enigmatic life of the unfathomable woman with whom she shares her name. Reflecting on her life as an unemployed aspiring writer, Eva must confront her own mother's untold story; therefore, her narration "encodes the silent history of the mother and the matrilineal line within the stories of self" (Hennessy 311). Her mother's long terminal illness has brought to life obscure aspects of the human enigma Eva had never truly known: "mi madre siempre ha sido un misterio" (313). As Eva confesses to her daughter: "No sé nada de mi madre, de tu abuela" (160); she remembers only her health problems and her secondary role within a dysfunctional family towered over by her father. Eva has never truly communicated with her: "[n]unca me he parado a escucharla" (160). The barrier of silence that divides them hides an untold story, that of a woman who, due to "una cardiopatía congénita" (298), had been considered unfit for marriage. As Eva eventually finds out through her aunt Eugenia, her mother had been betrothed to a weak-willed man, Miguel, who, obeying his mother's precepts, refused to marry the elder Eva because people thought that she could not have children. After a long engagement, Miguel left her for a younger woman, Reme, whose brother Vicente Eva's mother eventually married. Pondering this thwarted love, the narrator understands how her mother subscribed to the belief that femininity embodied motherhood and then put that belief into practice by sacrificing her selfhood and health by giving birth to four children.

The last of the four, the younger Eva herself, never knew the full extent of her mother's sufferings, or that her mother had spent her last pregnancy in bed, or that her own birth, protected by the *Virgen de la Asunción*, was considered something of a miracle. Recognizing the effects of divine intervention in her own creation, Eva compares it to that of her daughter and concludes: "Yo nací cuando ella tenía más de cuarenta, muy mayor para parir según los cánones de entonces. Mi llegada fue un milagro, como la tuya" (256). Although Eva is by no means Catholic, her superstitious temperament leads her to believe in the miraculous nature of her own birth as well as that of her daughter's, as she explains to her newborn child. Eva, in fact, had been diagnosed with endometriosis (85) and never consciously thought she could conceive a child. As she explains in the opening pages of this epistolary diary, "conscientemente nunca pensé en tenerte" (19). Her daughter Amanda came into being as a result of what Eva calls "elecciones inconscientes" (19). Not only was there no conscious decision on the mother's part, but, as Eva is keen to point out, her daughter's birth is considered the fruit of a divine plan: "Espero que entiendas que no soy más que el vehículo que la Providencia o Dios o el Uno o el todo o el Orden Cósmico o como quieras llamarlo puso a tu disposición para que tú vinieras al mundo" (38). Abdicating any conscious responsibility for her daughter's conception, Eva wants to make clear that supernatural forces were responsible for the miraculous event. Regarding herself as a vehicle for

mystical intervention, Eva harks back to the Aristotelian-Thomistic notion that considers women as the passive vehicles of reproduction. Her shocking declaration revives the patriarchal notions of women's subordinate function in reproduction criticized by Carme Riera. In her pregnancy diary, the Mallorcan writer challenges the traditional notion of female anatomy as "sólo una especie de cavidad, un poco de tierra a la espera de ser sembrada" (24). This passive notion of the female body is in fact the basis of women's discrimination and inferiority: "dado que a menudo seguimos siendo consideradas sólo receptáculo de la simiente masculina, somos tenidas como inferiores" (25). Against this reductive conception of women, Riera's *Tiempo de espera* theorizes and explains the empowering experience of motherhood to an audience for whom maternity has become more and more a foreign matter.

On the contrary, Eva, in underlining her instrumental role in her daughter's conception—a role that she chanced upon and that was predicted by Tarot cards (85, 219)—validates "a culture based on a denial of female generative power" (Vegetti Finzi 152). Ironically, the author who offers an iconoclastic image of maternity—one that dismantles the angelic figure of the seraphic mother—evokes the Catholic notion of divine intervention in conception. In spite of their apparent difference, the sexually active Eva and the sexless Virgin Mary share a similar story: each is the medium through which a divine plan is carried out. While the Virgin Mary carries a male child who embodies the promise of human salvation, in Etxebarria's postmodern theology Eva is the vehicle for the creation of a female child, Amanda, whose love will save her mother from her profound "vacío existencial" (411). She lives in an age of emptiness, and after years of self-destructive conduct—"matarme a base de copas" (18) and a series of "catástrofes sentimentales" (49) in which alcohol and emotional abuse go hand in hand—Eva eventually conceives her daughter with a man who patiently helped her recover from alcoholism. This self-declared feminist, who lived in search of Mr. Right in the form of famous musicians, eventually settles for an apparently insignificant man symbol of male stability. In her choice of partner and in her reasons for giving birth to her daughter, Eva displays a rather conventional notion of femininity, one that considers children an instrument to fulfill a woman's incomplete existence. As she admits to her daughter: "Te concebí como asidero a la vida, ... te utilicé incluso antes de que nacieras" (399). Reflecting on her past after her mother's death, Eva confesses her self-serving use of maternity. In fact, as she reiterates, Amanda was created as a means to give meaning to her mother's existence: "Te utilicé para llenar mi vida vacía" (399). In the nihilism of postmodernity, Eva embraces a surprisingly familiar version of maternity, one that is not freely chosen but that, nonetheless, is assumed as a way of overcoming her existential emptiness.

In her explanation of the motives that led to her daughter's birth, it is hard to perceive any convincing feminist message. While the book has been celebrated for "setting forth a new model of openness, visibility, and strength for females" (Schumm 154), Eva's candid declarations reveal that her seeming unconventionality is belied by

very traditional notions of femininity. Like the heroines of romance novels, Eva admits having lived in search of a man who would validate her. When during her sojourn in New York she met a jazz musician nicknamed Famoso Músico Negro, or FMN, she fell madly in love with him for what he represented: fame, power, glory, and, most of all, social acceptance. In her words:

[E]l FMN representaba el Santo Grial que yo me había pasado media vida persiguiendo, ... en aquellos tiempos en que trepaba la escala social de Madrid tratando de que me invitaran a las mejores fiestas para ver si allí encontraba a ese hombre rico, famoso, talentoso, glamoroso y además adjetivos terminados en -oso que me gustara, que cuidara de mí, que me hiciera la mitad de una pareja, de la pareja del milenio a ser posible, y que me diera una vida fácil y llena de lujos, una vida en la que el dinero nunca fuera un problema, una vida en la que las entradas y salidas viniesen a colmar el vacío inmenso del que estaba hecha mi historia, una vida en la que experimentara por primera vez sensación de pertenencia, en la que pudiera llamarme “señora de” para poderme decir a mí y al mundo que efectivamente yo era de alguien, una vida en la que los demás me colocaran en un puesto fijo, en la que los otros me reconocieran por mi nombre y así me explicaran quién era, una vida en la que se acusara mi presencia, se registrara mi nombre, se perdonaran mis errores y se atendieran mis necesidades. (310-311)

The allure of a powerful man who can grant her entry into the golden world of glamour and acceptance—acceptance that she sought in vain at home—is of key importance for an emotionally dependent person such as Eva, who seeks validation and vicarious power. Famous, wealthy, and charming, the so-called FMN sums up all the qualities that Eva had looked for in a man. Much like the mythical grail of the Arthurian legends, the FMN appears as a magical solution to her existential woes and lack of confidence.

Revealing an ideology worthy of trite romance novels, the protagonist of *Un milagro en equilibrio*, in spite of her feminist claims, is a weak woman in search of validation and protection from a man who, in a paternalistic way, can grant her a sense of identity as his wife. Eva’s choice of words, “señora de,” is particularly revealing, since it seems to confirm that, beyond the pretense of the independent journalist, there lies a very conventional Austenesque heroine in perpetual search of a postmodern Mr. Darcy. Once the fantasy of her love affair with the FMN is dispelled with a literal slap in the face, Eva suffers the most dramatic crisis of her life, one from which she emerges only because of the loving care of her Romanian roommate, Anton, a seemingly insignificant man who seduces her with his understated charm and, while lacking the social allure of the man of her dreams, wins her over as her rescuer. Although he does

not represent the ticket to the world of celebrities, he does offer the physical and emotional support she has always needed. This introverted graduate student, so different from the glamorous jazz musician who offered her champagne in bed in the morning and bought her expensive designer clothes, wins her over with his chicken soups, dinner table conversations, and loving care. While the musicians she liked so much represented “energía, movimiento, exaltación” (399), Anton “representaba todo lo contrario: tranquilidad, sosiego, paz... inmovilidad” (399). After a life of excess, Eva needs tranquility; thus, after the commotion of her youth, she settles down in a soothing relationship which represents the victory of conformity over excess and transgression. The former Goth girl, who in her youth wore “túnicas negras hasta los tobillos y ... Muñequeras de pinchos, emulando a Robert Smith y a Siouxsie” (13), opts for a more traditional lifestyle and chooses a man who had spent most of his life caring for his alcoholic mother back in Romania and studying in Canada and the U.S.

Her life story, narrated in order to nurture her daughter’s self-esteem, reveals a fragile woman incapable of making any conscious decisions without consulting fortune tellers. Her transformational journey to New York that leads to her daughter’s conception is decided on the basis of the divinations of Tarot cards and a premonitory dream. If, on the surface, Etxebarria seems to “renegotiate women’s role as mother” (Bourland Ross 147), her discourse fails to propose an alternative maternal model, one that can be truly empowering for women. While on the one hand it can be said to articulate a social critique of the role of women in post-Franco Spain by rejecting the traditional image of the abnegated self-less mother represented by Eva’s progenitor, on the other it undermines women’s creativity and agency in reproduction. In this sense, a comparative analysis of Riera’s pregnancy diary *Tiempo de espera* and *Un milagro* reveals that there is more than meets the eye in Etxebarria’s unmasking of motherhood. Comparing her own gestational experience to the sense of serenity that emerges from the pages of Carme Riera’s pregnancy diary, Eva turns to popular culture to express the hardships she experienced: “Me sentía como el teniente Ripley teniendo que manejar una nave en la que se había colado un alien, con la diferencia que no contaba ni con el valor ni con la resistencia física de la heroína galáctica” (37). This is one of several textual clues that point to the lack of women’s agency in reproduction. In fact, comparing her situation to an alien invasion, Eva evokes de Beauvoir’s pessimistic notion of the foetus as “a parasite that feeds on it,” i.e. the maternal body (495). According to the French feminist, pregnancy denies women agency, since during this period a woman is “possessed” by her foetus (495). “She feels that she is no longer anything” (495). Her loss of individuality and agency is emphasized in her passive role in this “drama that is acted out within the woman herself” (495). When compared to artistic creation, reproduction for de Beauvoir is a process in which women appear only as “life’s passive instrument” (495). Likewise, Etxebarria reinforces women’s passivity in gestation when she tells her daughter that she was only the instrument, “el vehículo,” of her creation. Although, as Eva points out, Riera’s pregnancy diary describes

pregnancy in idealized terms as “una especie de remanso idílico de días huecos y redondos, una paz derivada de la conexión mística entre la madre y el bebé” (37), behind this poetic description of gestation we find a celebration of women’s unique generative power. In its pages, Riera proclaims the cause of motherhood, not as an alienating service to the cause of patriarchy, as de Beauvoir had indicated, but as an empowering female experience. “Es necesario que el sufrimiento y la carga sean superados por el gozo y el placer de la maternidad” (62). The all-too-familiar image of the suffering mother, the *mater dolorosa*, is supplanted by a joyous and sensual female subject who lives her sexuality and reproduction with intelligence and pleasure. Echoing Luisa Muraro’s feminist stance with regard to the need to establish *L’ordine simbolico della madre*, a maternal symbolic order, Riera explains:

Llevamos demasiados siglos pariendo con dolor. Ha llegado la hora de transgredir ese dolor y transformarlo, de pasar de la casi inconsciente gestación a la experiencia de una maternidad consciente, asumida desde la inteligencia. Tengamos o no tengamos hijos, la posibilidad recreadora, la posibilidad maternal está escrita en nuestro código genético. Estériles o prolíficas, todas las mujeres nacemos con ovarios y con útero. Deberíamos aprender a reivindicar y a valorar mucho más nuestra condición. A mirar el mundo con ojos maternos. (61-62)

While Riera insists on the need to be an active participant in gestation, to transform it from an “unconscious” experience to a consciously and intelligently chosen one, Etxebarria, who presents a seemingly more transgressive mother, nonetheless shows a woman who still considers her gestation as an event alien to her responsibility and decision.

On the one hand, *Un milagro* challenges the pervasive “image of a desexualized mother” (Benjamin 91) that informs both religious and psychoanalytic discourse, and presents a woman whose sexual agency is not censored. On the other, it echoes patriarchal notions with regard to women’s role in reproduction. As is often the case with Etxebarria, her iconoclastic tone is at its best when it exaggerates sexual matters; for example, in her critique of the euphemism “estado de buena esperanza” (37), Eva points out that during her pregnancy “las tetas me llegan hasta el ombligo” (37). Nonetheless, the devastating effects of morning sickness are treated with a rather subdued tone—“una náusea pegajosa en el estómago, como si me hubiera comido un kilo de toffee” (36)—that hardly captures real life experience. Banking on the appeal of sexual images, Etxebarria suppresses the most pronounced woes of pregnancy because undoubtedly they would prove less sexy than Eva’s enlarged boobs, to which she devotes numerous pages. As indicated above, Etxebarria’s ability to scandalize her audience derives from her exploitation of eroticism. This is a common feature in her work, from her debut novel *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* to her more recent

productions. Like Grandes, she gives voice to uninhibited women who approach sex in an uncensored way. Yet while on the surface she presents sexually liberated women, at bottom she portrays their uninhibited sensuality in such a way as to suggest that they remain imprisoned within traditional gender models. The female characters of this and other Etxebarria novels, including her award-winning *Beatriz y los cuerpos celestes*, find no viable alternatives to conventional femininity in Spain's newly democratic society:

[I]n spite of their transgression of sexual taboos (by engaging in sex with members of the same sex, with multiple partners, with a machine, etc.), Etxebarria's female characters are confined fundamentally to their roles as victims (of rape, sexual abuse, emotional abandonment, obsessive-compulsion, and even pornography which, in this case, represents not a source of erotic pleasure or empowerment, but simply a psychological addiction). (Tsuchiya "Gender" 249)

As the "Descaradas chicas Etxebarria" approach their thirties, they become commodities for a reading audience who are making their own *transición* from nineties-style hedonism to early twenty-first-century mothering, trading in their old addictions for new ones.

With a postmodern twist, Etxebarria offers her personal and seemingly transgressive maternal narrative, seasoned with her particular kind of *tremendismo* centering on sex and drugs. Once again, in exposing the myths of motherhood, especially the claim of an innate maternal instinct, her iconoclasm is confined to the form, rather than the substance, of her discourse. Eva, in fact, does not challenge the notion of the idyllic relationship between mother and child in the first few days of the baby's life, though she describes it in unconventional terms. Abandoning the pastel-color tones of the Hallmark cards, Eva resorts to a comparison that her audience can easily understand, as when she likens maternal love to the experience of being on ecstasy. If on her first night as a mother Eva felt "completamente fascinada," "totalmente enamorada," the sensation was due to "el efecto de una droga, porque aquello era exactamente igual que ir de éxtasis. Pero no iba de éxtasis, no. Aquello era un subidón de oxitocina. Una droga de la que nadie hablaba en *Enganchadas*" (44-45). The reference to these two drugs, ecstasy and oxytocin, the so-called hormone of love secreted during orgasm and childbirth, aligns Eva's maternal narrative with the subculture of drug addiction explored in *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*. Like Cristina, who was addicted to ecstasy, Eva, after giving birth, feels a rush of elation. With her unconventional diction Etxebarria replaces syrupy descriptions with crude ones that have the power to reinforce the very same conventional message they seem to challenge. In this way, Etxebarria creates the illusion of a transgressive maternal discourse without actually undermining its foundation. By choosing to compare her relationship with her daughter to the feelings caused by the nineties recreational drug *par*

excellence, she repackages the time-tested notion of maternal love for those who have never held a child but are familiar with the night club scene. Behind the curtain of alternative language, her discourse about maternal love preserves the image of the adoring mother, madly in love with her child.

Although at various points in her narrative Eva expresses her ambivalence towards her daughter, nonetheless her narration re-masks what it pretends to unmask. In spite of expressions of frustration towards her “bicho chantajista” who demands unrequited attention, *Un milagro* protects the traditional mother-daughter bond from any serious critique. The novel’s participation in the idealization of motherhood can actually elicit the same response as the one Eva felt when reading Riera’s pregnancy diary. A woman could experience the same abysmal distance between her feelings as a new mother and the ecstatic descriptions of *Un milagro en equilibrio*. Many women, in fact, struggle with their own sense of maternal inadequacy when they realize that holding their newborn baby does not necessarily fill them with joy. Isabel García-Zarza in her *Diario de una madre imperfecta* confesses that her encounter with her infant did not spark a sudden love affair: “tampoco me avergüenza reconocer que tardé más de un mes en sentir algo parecido a eso que llaman «instinto maternal»” (9). Eva, instead, insists on the positive, even therapeutic effects of her daughter even in light of her post-partum depression. To that end she tells Amanda: “Eres Prozac natural” (152), echoing Anton’s comment “Mira esta niña: es Prozac natural” (108). The reference to this particular antidepressant, so popular in the nineties, links this maternal narrative with Etxebarria’s previous novels, especially with *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*, thus emphasizing the continuity between her pre-pregnancy identity and her newly minted maternal persona. Etxebarria is reaching out to a specifically Gen X audience born in the late sixties and early to mid seventies who, like Etxebarria, grew up in democratic Spain, in an affluent, hedonistic society characterized by a profound *desencanto*.⁶ For them she translates the often idealized and ineffable experience of mothering into the language of antidepressant and recreational drugs with which they are familiar.

At a time when Spanish women harbor serious doubts about the value of maternity, Eva, who, like Etxebarria, had garnered considerable media attention after the publication of her first book *Enganchadas*, receives numerous invitations to share her experience. One of them comes from a certain Nuria. During a book-signing session on the feast day of San Jordi in Barcelona, when Catalans celebrate their patron saint by giving a book or a rose to their beloved, Nuria writes:

⁶ The label Generation X is often used as a literary denomination to refer to a group of young writers who came to fame in the mid to late nineties, mainly José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria. For a discussion of the characteristics of this writers see, Carmen de Urioste 1997-98 and 2009, Dorca, Martín-Estudillo, Henseler and Pope, Everly, Navarro Martínez, and Odartey-Wellington.

“Sé que estás embarazada y quiero felicitarte de corazón. Yo tengo ahora treinta años y a veces pienso en tener un hijo, pero me asaltan un montón de dudas: ¿se me deformará el cuerpo?, ¿Perderé mi libertad?, ¿Sabré quererle? Por eso me parece tan importante que una mujer como tú escriba un libro sobre la experiencia, porque sé que no harás nada cursi ni lleno de tópicos. ¡Ánimate a empezarlo! Y luego ánimate a acabarlo, claro. Por favor ... muchas te lo agradeceríamos” (35).

A self-declared former cocaine addict, Nuria is a GenXer who has moved beyond the transgressions of the nineties to consider adopting a more traditional lifestyle.⁷ She finds herself immersed in a culture in which thinness and beauty are synonyms for power and social prestige. Consequently, the young woman is concerned first and foremost with the aesthetic effects of pregnancy. She worries that she will lose her slender figure. This fear is accompanied by deeper questions. Caught between her generation’s rejection of motherhood as a patriarchal institution and a possible recuperation of the maternal role, Nuria is searching for a more authentic account of the maternal experience than that found in the airbrushed portraits of parenting books and magazines. Responding to Nuria’s request to provide an uncensored account of pregnancy and mothering, Eva is also moved by marketing forces. Her literary agent and the editor of *Enganchadas* are in fact “ansiosas ... de repetir el éxito ahora que el público me conoce” (29). Given her financial difficulties, therefore, Eva decides to give a written account of her personal experience, including its intrauterine phase and the *pueperium*.

Once again in the fictional world created in the novel—a world that mirrors closely the situation of contemporary Spain—Eva’s testimonial responds to marketing forces. Eva therefore resorts to the same commercial strategies employed by Etxebarria herself in her previous books. As an author who “juega con su imagen por razones de promoción” (Henseler 2005, 501), Etxebarria has not passed up the opportunity to bank on her experience as a mother; she has created a literary character who exposes the very marketing forces that enveloped her too as an author. Eva thus behaves like her real-world creator, offering her experiences to a faithful reading public that, after the excesses of the late nineties, is weighing the pros and cons of childbearing. As Tsuchiya indicates with regard both to Almudena Grandes and to Etxebarria: “They see themselves negotiating the demands of the market and the perceived needs that their literary work must fulfill for its consumer, particularly for women” (“Gender” 242). In a post-feminist environment, Etxebarria creates a fictional universe in which a more realistic representation of pregnancy and childrearing responds to a double void, one

⁷ If we consider that Cristina was 23 in 1997 when *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* was published, she would be exactly 30 in 2004, when *Un milagro* appeared. For this reason, Nuria, like Eva, can be considered one of the “chicas Etxebarria” (María Bengoa, quoted by Christine Henseler 2004: 699).

that is both existential and commercial. Fertility rates have plummeted drastically in post-Franco Spain as women realize that motherhood is no longer their only “opción vital.” As they gain equal rights in the work force, new challenges loom on their horizon, left as they are with unanswered questions about how to define their identities.

Like many educated women, Eva faces mothering in loneliness, but her solitude is especially pronounced because her own mother and the traditional, prescriptive culture she embodied are both fading fast. Cut off from a female genealogy that could provide her with knowledge of maternal matters, Eva, like many first-time mothers turns to parenting books and magazines for lack of better options. In spite of her reservations about these dubious resources, she acknowledges their allure: “una embarazada y primeriza se siente siempre sola y desprotegida, y desesperadamente necesitada de información, de una mano amable que le guíe a través del misterio y la confusión de la maternidad y de su propio cuerpo” (43). Her words demonstrate her awareness of the sense of helplessness and anxiety that comes with the birth of a child, as well as the need for support and guidance to face the physical changes of pregnancy and the demands of mothering. This personal void that Eva experiences first-hand is linked to her realization that the parenting publications reinforce “mommy myths.” No alternative sources of information lie to hand, no dissident voices that expose the myths as such. Because she has no access to books that defy an idyllic view of pregnancy and childrearing and the deep-seated gender-biases that inform it, Eva decides to turn her experience into “materia novelable,” to use Galdos’ famous expression; and in doing so she explores the economic potential of her newly acquired maternal image. If “sex sells,” as Silvia Bermúdez has pointed out, then Etxebarria, through her fictional character Eva, will exploit the marketing forces she knows so intimately to make the most of motherhood in the new millennium.

In an interview that took place during the author’s pregnancy, Antonia Pérez Franco asked her “Te gustaría escribir un libro sobre la maternidad?” To this question Etxebarria made the following intriguing reply:

La maternidad es un tabú tan grande que no sé cómo lo enfocaría. Para mí hay una mentira muy grande en torno al tema y un simbolismo inventado por la escritura patriarcal. No sé si me voy a atrever porque tengo la idea de que todo el mundo me va a acusarme de ser una bruja tremenda, una madre horrible, y de no tener instinto maternal. (191-92)

Etxebarria’s initial reaction indicates her awareness that, as Silvia Vegetti-Finzi points out in the epigraph to this essay, the institution of motherhood lies at the heart of a complex network of discursive forces that renders it a taboo topic. Indeed, it takes a lot of courage to expose what Susan Maushart calls the “masks of motherhood.” Those women who dare to reveal the constructedness of the multiple and sometimes conflicting myths of motherhood expose themselves to hostile criticism. By voicing

their real-life experiences as mothers, they risk revealing at least some ambivalence towards their maternal role. Conscious of the paucity of texts centering on the maternal, Etxebarria embarks on a mission to challenge some of the myths and stereotypes regarding sexuality and gender. As Gagliardi Trotman points out, Etxebarria “makes a conscious effort towards breaking the taboo associated with speaking candidly about motherhood” (265). She sets the tone for a more nuanced portrait of mothering that includes realistic descriptions of the physical and psychological effects of pregnancy and *puerperium*.

The result is a text that “materializes ‘pregnancy,’ ‘giving birth’ and *puerperium* as literary topics worth of authorial attention” (Bermúdez 2008: 97) while revealing the ambiguity of its feminist claims. While it dismantles the fantasy of idyllic representation of pregnancy, it also presents a woman who lacks agency in reproduction. It is for this reason that Etxebarria only seems to violate, without actually violating, that “tabú tan grande” indicated during the above-mentioned interview. To this end she pre-empts the critical voices that would label her as “bruja” by adopting the identity of the “mala madre.” The possible impasse she envisioned when asked about her plan to write about mothering finds commercial resolution in her testimonial book co-edited with Goyo Busto, *El club de las malas madres* (2009). Playing with her reputation of “chica mala,” Etxebarria appropriates that deviant identity to dismantle the image of maternal perfection packaged by traditional and neoconservative discourses of mothering. Against the cloying propaganda of parenting guides and magazines, with *El club de las malas madres* Etxebarria presents what she considers a progressive book (348) in response to the growing debate about parenting. Trusting in the marketing appeal of her name, Etxebarria shows the contradictory claims of contemporary Spanish society, which condemns mothers whether they decide to devote their time to their children’s upbringing or continue to work. In the first case, she is labelled as “hiperprotectora”; in the other, she gets a bad reputation because “desatiende ... a sus hijos” (19). In an age of “mommy wars” dominated by guilt and conflicting messages, Etxebarria debunks the fantasy of maternal perfectability by stating “Yo no soy una buena madre. Y probablemente usted, que me lee, tampoco” (19). Indeed the conflicting models of motherhood presented by the media make it impossible to escape guilt and frustration in mothering. Writing in a post-ideological age, Etxebarria reveals the impossibility of escaping contradictions in her articulation of a maternal narrative. Her *Un milagro en equilibrio* advances a dubious feminist agenda: purporting to reclaim maternal desire, it persists in representing desiring women as passive victims of their environment.

WORKS CITED

- Arkininstall, Christine. "Towards a Female Symbolic. Re-Presenting Mothers and Daughters in Contemporary Spanish Narrative by Women." *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. Ed. Adalgisa Giorgio, Oxford, New York: Berghahnbooks, 2002. 47-84. Print.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 1989. Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*. New York: Pantheon, 1988. Print.
- Bourland Ross, Catherine. "The Changing Faces of Motherhood: Lucía Etxebarria's *Un milagro en equilibrio*." *(M)Othering the Nation*. Ed. Lisa Bernstein, Newcastle: Cambridge Scholars Publications, 2008. 147-160. Print.
- Bermúdez, Silvia. "Let's Talk about Sex?: From Almudena Grandes to Lucía Etxebarria, the Volatile Values of the Spanish Literary Market." *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. Ed. Ofelia Ferrán and Kathleen M. Glenn. New York and London: Routledge, 2002. 223-37. Print.
- . "Here's Looking at You, Kid': Giving Birth and Authoring, or the Author as Mother and the Mother as Author." *Visions and Revisions. Women's Narrative in Twentieth-Century Spain*. Ed. Kathleen Glenn and Kathleen Mcnerney. Amsterdam/New York: Rodopi, 2008. 95-107. Print.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of Medusa." *Signs* 1.4 (1976): 875-99. Print.
- Dorca, Toni. "Joven narrativa en la España de los noventa: La Generación X." *Revista de Estudios Hispánicos* 31.2 (1997): 309-24. Print.
- Etxebarria, Lucía. *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1997. Print.
- . *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino, 1998. Print.
- . *Un milagro en equilibrio*. Madrid: Planeta, 2004. Print.
- Etxebarria, Lucia and Goyo Bustos. *El club de las malas madres*. Madrid: Martínez Roca, 2009. Print.
- Everly, Kathrine. *History, Violence, and the Hyperreal. Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*. West Lafayette: Purdue UP, 2010. Print.
- Ferrán, Ofelia and Kathleen Glenn. *Women's Narrative and Film in Twentieth Century Spain: A World of Difference(s)*. New York: Routledge, 2002. Print.
- García-Zarza, Isabel. *Diario de una madre imperfecta*. Barcelona: Viceversa, 2010. Print.
- Hennessy, Margot. "Listening to the Secret Mother: Reading J.E.Wideman's Brothers and Keepers." *American Women's Autobiography: Feasts of Memory*. Ed. Margo Culley. Madison, WI: U of Wisconsin P, 1992. 295-321. Print.
- Henseler, Christine. *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 2003. Print.
- . "Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon." *Hispania*, 87, 4 (2004): 692-702. Print.

- . "Acerca del fenómeno Lucía Etxebarria." *Revista de Literatura* 67.134 (2005): 501-521. Print.
- Henseler, Christine and Randolph Pope, ed. *Generation X Rocks, Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. Print.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989. Print.
- Martín-Estudillo, Luis. "The Moment X in Spanish Narrative (and Beyond)." Ed. *Generation X Rocks, Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Ed. Christine Henseler and Randolph Pope. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. 235-245. Print.
- Maushart, Susan. *The Mask of Motherhood: How Becoming a Mother Changes Everything and Why We Pretend It Doesn't*. New York: New Press, 1999. Print.
- Muraro, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti, 1991. Print.
- Navarro Martínez, Eva. *La novela de la Generación X*. Granada: Universidad de Granada, 2008. Print.
- Nieva de la Paz, Pilar. "Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria, y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes." *Hispanística* 20.17 (1999): 197-210. Print.
- Odartey-Wellington, Dorothy. *Contemporary Spanish Fiction. Generation X*. Newark: U of Delaware P, 2008. Print.
- O'Reilly, Andrea, ed. *Mother Outlaws: Theories and Practices of Empowered Mothering*. Toronto: Women's Press, 2003. Print.
- . "Introduction." *From Motherhood to Mothering: The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*. Ed. Andrea O'Reilly. Albany: SUNY P, 2004. Print.
- . "Between the Baby and the Bathwater. Some Thoughts about a Mother-Centered Theory and Practice of Feminist Mothering." *Journal of the Association for Research on Mothering* 8.1-2 (2006): 323-330. Print.
- Pérez Franco, Antonia. "Feminismo y literatura en la España del nuevo milenio: Encuentro con Lucía Etxebarria." *Letras Peninsulares* 17.1 (2004): 181-192. Print.
- Podnieks, Elizabeth and Andrea O'Reilly, ed. "Maternal Literatures in Text and Tradition: Daughter-Centric, Matrilineal, and Matrifocal Perspectives" *Textual Mothers/Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literature*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 2010: 1-27. Print.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1976. Print.
- Roca i Girona, Jordi. *De la pureza a la maternidad. Construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996. Print.
- Ruddick, Sara. "Preface." *Rocking the Cradle: Thoughts on Motherhood, Feminism and the Possibility of Empowered Mothering*. Ed. Andrea O'Reilly. Toronto: Demeter Press, 2006. Print.

- Schumm, Sandra. "Revaluing the Mother in Lucía Etxebarria's *Un milagro en equilibrio*." *Women in the Spanish Novels Today: Essays on the Reflections of Self in the Works of Three Generations*. Ed. Kyra Kietrys and Montserrat Linares. Jefferson, NC: McFarland, 2009. 153-170. Print.
- Suleiman, Susan Rubin. "Writing and Motherhood." in *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ed. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane and Madelon Sprengnether. Ithaca: Cornell UP, 1985. 352-377. Print.
- Tsuchiya, Akiko. "Gender, Sexuality, and the Literary Market in Spain at the End of the Millennium." *Women's Narratives and Film in Twentieth-Century Spain*. Ed. Ofelia Ferrán and Kathleen Glenn. New York: Routledge, 2002. 238-55. Print.
- . "The New Female Subject and the Commodification of Gender in the Works of Lucía Etxebarria." *Romance Studies* 20.1 (2002): 77-87. Print.
- Urioste, Carmen de. *Novela y sociedad en la España contemporánea, 1994-2009*. Madrid: Fundamentos, 2009. Print.
- . "Las novelas de Lucía Etxebarria como proyección de sexualidades disidentes en la España democrática." *Revista de estudios hispánicos* 34.1 (2000): 123-37. Print.
- . "La narrativa española de los noventa: ¿Existe una 'generación X'?" *Letras Peninsulares* 10.3 (Winter 1997-1998): 455-76. Print.
- Vegetti Finzi, Silvia. *Mothering: Toward a New Psychoanalytic Construction*. Trans. Katherine Jason. New York: Guilford, 1996. Print.
- Walker, Michelle Boulous. *Philosophy and the Maternal Body: Reading Silence*. London and New York: Routledge, 1998. Print.
- Warner, Marina. *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Knopf, 1976. Print.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Ed. Morag Shiach. Oxford, New York: Oxford UP, 2000. Print.

Tu mettrais l'univers entier dans ta prune: Le ciel et l'œil de Jacques Réda

Jean-François Duclos

Pacific University

1

“**I**l faudrait écrire un livre entier sur les ciels de Jacques Réda”, suggère Jean-Michel Maulpoix dans l’ouvrage qu’il consacre en 1986 à l’auteur de *La Tourne*. Ce dernier n’avait alors publié qu’une vingtaine de volumes. Près d’un quart de siècle plus tard, alors que sa bibliographie s’est considérablement étoffée pour atteindre les soixante-dix titres, un tel vœu reste d’actualité. D’abord parce qu’à notre connaissance personne ne l’a réalisé (nous ne suggérons dans ces pages que quelques pistes), ensuite parce que peu de textes en prose ou en vers publiés depuis par Jacques Réda font l’économie de la présence du ciel, étendue sur laquelle il ne cesse de vouloir traduire la forme convenable d’une expérience et d’une pensée, se prêtant ainsi d’une manière beaucoup moins banale qu’il n’y paraît “à de précises rêveries géographiques nourries par certains agencements de nuages” (*Battues* 56).

Miroir et pendant de l’herbe et du bitume, de *l’ici* de notre demeure et du *maintenant* de notre présence, le ciel constitue pour Réda ce dont l’œil a besoin pour transvaser dans l’infiniment grand de ses rêves l’infiniment petit de ses préoccupations. Il reprend, pour la réactualiser sans cesse, l’image céleste d’une sphère dont la circonférence serait partout et le centre nulle part, et celle, cette fois-ci bien plus terrestre, d’une surface à laquelle on aurait finalement redonné son caractère de platitude, utile plus qu’il n’y paraît à l’homme en mouvement. Réda précise que ce transvasement physique et métaphysique ne vaut que parce qu’à l’image de la mer, le ciel est infiniment recommencé, et que pour l’œil il est rond et profond. Cet œil, tantôt levé, tantôt fixé à l’horizontale, permet de donner la juste mesure des ombres que le ciel projette sur nous.

Depuis la publication de *Celle qui vient à pas légers*, l’auteur n’a cessé de chercher ce qui se joue dans le glissement du ciel et de la terre et, en particulier, ce qui s’est joué un jour de 1937 lorsque âgé de huit ans il a fait pour la première fois l’expérience d’un phénomène réservé habituellement – dit-on – aux philosophes et aux mystiques. Ses derniers livres en date (*Battues*, *Battement* et dans une moindre mesure *Autoportraits*, tous publiés chez Fata Morgana en 2009 et en 2010) reviennent proposer une manière

d'explication sur ce qui pourrait bien être la pierre angulaire de l'œuvre. Le ciel est une promesse et la récompense assurée du promeneur, pour peu que ce dernier sache en mesurer à la fois le rythme, l'étendue, les effets et, au-delà (si cela est possible) de sa nature infinie, les infimes nuances qu'il dessine et biffe à la surface de notre sol.

Il semble donc temps, alors que Réda n'a jamais écrit et publié autant que depuis quelques années, de s'intéresser à ce mouvement de va-et-vient entre la Terre, que l'auteur de *Recommandations aux promeneurs* arpente intensément mais avec modestie quant à ses destinations, et ces ciels qui s'invitent à chaque sortie.

2

Ne serait-il pas rond, ce ciel, et la terre plate (*Démêlés* 102 ; *Hors les murs* 89)? Certains moments encouragent de tels retournements. Contemplé du sommet d'une colline (rarement de plus haut), du rebord d'un plateau, ou du balcon d'une maison, bref d'un tremplin pour l'esprit, le ciel peut finir par basculer, au point qu'on en viendrait à s'imaginer vivre à l'envers. Il "prendrait alors à la terre son trésor de couleurs" (*Ponts flottants* 118).

Cette géométrie variable, le ciel l'exerce si souvent, soit par aimantation (sensation de monter "comme sur l'immense plate-forme d'un ascenseur à l'air libre" *Ponts flottants* 31), soit par effet de concavité (impression que le ciel se penche vers la Terre), que tout recensement se transformerait vite en un long catalogue. Non que cette longueur rendrait sa lecture fastidieuse: clairière paradoxale, selon les mots de Jean-Michel Maulpoix, le ciel désigne, chaque fois repris, le terme d'une observation qui est souvent le résultat d'une méditation conduite en mouvement et qui change à tout instant. Du reste, "depuis qu'un ciel a recouvert entièrement cette planète, jour après jour, nuit après nuit, il n'y en a pas eu deux semblables pour l'orchestration de leurs nuages" (*Battues* 17).

Le moins extravagant de ces paradoxes dicte à l'observateur qui souhaite voir le ciel de près de baisser les yeux sur le parapet d'un pont (*La Tourne* 150) ou encore au rebord "d'un œil d'eau qui cligne" après la pluie comme s'il "recevait d'en dessous la lumière, comme un vitrail" (*Ponts flottants* 143). Ces moments où, par un effet d'optique, le ciel est au plus près du sol ne sont cependant pas nécessairement ceux qui permettent de mieux imaginer qu'à l'infini des espaces célestes se surajoute celui des choses qui poussent de manière microscopique entre les brins de l'herbe.

Ce n'est pas non plus du ciel, à une altitude de deux mille mètres (ou de neuf mille), que l'Homme se donne les moyens de mieux comprendre ce qui se trame à la surface. Quitter la Terre, expérience rendue possible par l'aviation et décuplée depuis par le projet Apollo auquel Réda consacre un poème, confère à l'expérience d'être de la Terre et de s'en éloigner un gain incompatible avec l'activité poétique et philosophique. Pour vivre poétiquement et philosophiquement, l'esprit a besoin de la matérialité de l'univers que procure le sol. L'avion est trop carcéral, et surtout trop métaphysique

(*Battues* 48), et par cela il faut entendre qu'il place l'œil dans une situation qui n'est *que* métaphysique, alors qu'il lui faut, pour se nourrir, un environnement plus concret. Pour se convaincre de son existence, la conscience ne peut donc vouloir longtemps "vaporiser en altitude" (*Battues* 56). Dès lors, peut-être vaut-il mieux guetter le moment où, par le mouvement de l'œil, celui des toits et celui qu'autorise la lumière et l'ombre portées par les nuages, le sol, sans se rehausser trop dangereusement, et le ciel, sans se pencher trop bas, établissement un point de contact momentané appelé *la bonne distance*.

La captation du présent par l'esprit dans un lieu qui s'y prête consiste, de fait, à trouver cette bonne distance. Se demander ce qu'elle est (*Récitatif* 119), c'est d'abord tenter de trouver le bon moment. Ce moment peut être provoqué dans le rituel d'une rencontre footballistique: "D'habitude / On jouait au foot à distance égale du ciel et des prairies / Et j'aimais le ballon lourd de glaise comme un soleil" (*Récitatif* 120). Il peut également se manifester dans un moment de saisissement, comme dans un battement syncopé qui sépare deux instants. Il ne fait pas de doute que ce saisissement devant l'étendue soit pour celui qui l'éprouve, en plus de signifier l'existence des choses par un *il y a*, une manière d'identifier sa présence par l'évidence d'un *ici*.

Ici: l'exacte demeure de la poésie comme la comprend Heidegger ne se conçoit pas autrement que comme le moment précis où le ciel infini nous contient. Voilà, semble-t-il, le vrai visage de la vie. Il se révèle au moment où "nous pouvons dire ici" (*Récitatif* 75). "Je suis ici. Ici, c'est donc le point central de mon existence, l'exact milieu de tout dans un univers à l'énorme circularité variable où n'importe qui, n'importe où, est fondé à penser de même" (*Le sens de la marche* 206).

Mais comment parvenir à se saisir au même instant de ces deux évidences? Réda nous enseigne qu'il n'y a pas de méthode, mais cela ne l'empêche pas de rêver à un appareil, un appareil absolu, sorte d'aleph construit selon le modèle ancien d'une boîte en bois dont un hublot permettrait à l'observateur qui y collerait un œil de tout voir, à tout instant, et plus encore de concevoir comment les vibrations des êtres et des choses accompagnent de tout temps l'existence de l'univers. On comprendrait alors "comment, par quels jeux de vibrations, à travers quels remous, transformateurs de tensions incompatibles, les mots, les émotions, les choses, les pensées s'entretiennent réciproquement par-delà les distances" (*Celle* 26-27).

Cet appareil, Réda le nomme Œil, et à bon droit.

S'il n'est de machine suffisamment sophistiquée pour permettre à l'homme d'entrevoir une telle union, un tel transvasement de l'infiniment grand dans le tout petit, la tâche de l'observateur sera donc d'y remédier en essayant, une fois le cadre tiré, de tout voir. "Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle", écrit Baudelaire (*Spleen et idéal*); tu mettrais l'univers entier dans ta prune, semble reprendre Réda: "ma tâche absorbante: je dois / Tout voir et tout décrire, et que pas une branche, / Une fibre n'échappe à mon œil" (*L'Adoption du système métrique* 7). L'œil du poète, tout à son désir de voir intégralement le monde, ne pourra y parvenir que s'il accepte de se laisser emporter par le mouvement de "l'immense tourbillon" où "tandis que l'œil-esprit embrasse" et que

“notre pensée déborde”, il peut voir survenir ce qui l’a devancé:

Si bien que le qui-est qui t’obsède, en effet sera,
 Et fut, mais n’est jamais, au sein de cet agglomérat
 Du temps, que le lien fuyant qui noue, à l’évidence
 D’être lancinant soupçon de n’être pas: tout dans! *Démêlés* 28

S’il ne veut devenir aveugle à force de tout voir, l’œil doit se rabattre sur des détails par lesquels le monde vient à s’enrouler. Ainsi, distinguer de la rue un pan de mur de cuisine par une fenêtre ouverte suffit à imaginer “l’amorce d’une vie et puis de mille vies qui s’entrecroisent en réseaux infinis de bifurcations, d’interconnexions de circuits d’émotions et de pensées, irradiant toute la ville vibrante” (*Les Ruines de Paris* 82).

3

Ciel, œil: ces deux mots sont aussi proches par leur orthographe que le sont les mots *page* et *paysage*. Il suffit de combler d’un trait fin l’ouverture du c de *ciel* et d’inverser les deux lettres suivantes du même mot: ainsi obtient-on l’autre. Songeons à la courbure du globe qui accueille la lumière et à celle du ciel lourd qui la donne. L’œil est cet instrument qui permet au poète au bon moment (pour cela il faut choisir aussi le bon endroit) de tout appréhender de ce que l’univers contient. Il est le centre à partir duquel en embrasser l’étendue et en ramasser le volume. Œil et ciel forment deux sphères en regard l’une de l’autre. De sorte que Réda semble souhaiter, par moments, que les deux finissent par ne faire plus qu’un, ou qu’il arrive des moments où il est possible de les inverser.

Le bleu du ciel répond à celui de l’œil: “Mieux vaut donc se tenir au milieu dans la proximité du ciel, d’autant plus émouvant qu’il éclate en silence comme une montagne, éblouissant les toits et les pavés d’un bleu de regard vivant qui voit” (*Les Ruines de Paris* 20). Par l’effet d’un retournement temporaire et stabilisateur, et qui pour cette raison fonctionne comme un balancier, le ciel voit, et l’œil accueille l’étendue. Ailleurs (*Voyage aux sources de la Seine* 76), “l’œil du ciel exorbité de douceur” forme ce repère qu’à mi-chemin de “la main ouverte de la terre” le poète contemple.

À de nombreuses reprises chez Réda, le ciel est donc perçu (vu, selon le paradoxe) comme un œil, ou à tout le moins le ciel exerce-t-il sur l’œil une telle attirance qu’il en vient à l’absorber et à en prendre la forme. Avoir la sensation de l’espace, écrit George Poulet dans *Métamorphose du cercle*, “ce n’est donc pas seulement sentir l’espace, c’est grâce à la sensation de l’espace, se sentir soi-même vaste comme l’espace” (406).

Le ciel, s’il est clairement identifié dans de nombreuses reprises comme le lieu où se jouent, en parallèle de ce qui se trame sur Terre, les mouvements et les aléas de la conscience, il est aussi, par sa profondeur, le miroir de cette conscience qui voit, imagine et se projette au-dehors d’elle. Là encore un mouvement de balancier, qu’offre la

paupière, se révèle nécessaire, car il permet à l'œil de se reposer de la vision du monde avant d'y revenir, au rythme qu'il aura choisi lui-même dans un mouvement double d'apparition et de disparition. L'œil qui voit, qui ne voit plus: la paupière pourrait, en théorie, reproduire sans cesse le battement du cœur du monde, la venue puis le départ de la lumière jusqu'au jour où, la paupière ayant cessé de battre, "nos os blanchiront" (*Récitatif* 74).

De même que l'œil a besoin pour se fermer d'une paupière, le ciel doit pouvoir se recouvrir d'un voile qui interdit à la vision de se noyer. Le poète suit aussi le ciel dans "ses métamorphoses entre la décloison des aubes et le scellement des nuits" (*Battues* 18). L'effet stroboscopique de l'expérience réside, on va le voir, "dans l'évidence et l'indicible" (18). C'est par contraste qu'elle surgit, lorsque la profondeur active et lumineuse du ciel est encadrée par les lignes droites des toits et des murs, qui agissent comme une "jeune paupière" (*Amen* 47). Le battement, c'est donc celui de la paupière du ciel devenu œil, qui permet à l'œil de trouver dans le ciel son exacte demeure:

Il y a celui qui ferme obstinément les yeux, cherchant
La mesure de l'âme comme d'un mur blanc, et l'autre
Qui entre en suffoquant dans les plis de la mer
Entre eux j'ai posé mon vélo contre un pin violet qui craque
Et je tiens l'horizon entier dans l'empan l'incessante mobilité d'insecte
où se perd mon regard. (*Récitatif* 119)

Un tel programme d'absorption complète par deux yeux qui finissent par se faire face est-il possible? S'il l'est, on vient de voir que le battement de la paupière vient rendre à la conscience un moyen de trouver le repos. Car sans la nuit, le ciel serait comme un œil sans paupière, thème repris par Réda après une obsession gothique dans son premier volume poétique d'importance (*Amen*), et plus particulièrement dans la partie de ce recueil intitulé "Lente approche du ciel": "l'œil fixe et sans paupière au milieu de mon ventre épique" (*Amen* 41). Soudain rivés l'un à l'autre, et pour toujours, le ciel et l'œil sans voile pour les séparer transformeraient l'étendue accueillante du ciel et le fond de la prunelle de l'œil en de véritables abîmes impossibles à combler: "Sommeil, ou mort, votre ombre est préférable à ce dévoilement / Infini des rêves livrés à l'ironie de la lumière, / Aux yeux qui n'ont plus de paupière et ne peuvent nier le vide" (*Amen* 45). Dès lors, imaginer la mort (seul moyen d'en anticiper l'expérience) revient à penser un ciel "aux yeux crevés" (*Amen* 63) ou, pour la conscience qui passe de vie à trépas, à un vaste renversement du ciel dont on notera, puisque le ciel est œil, qu'il se rapproche de ce qu'en dit Maurice Blanchot. Les yeux des morts "lâchent encore un regard sale et sage qui récuse / Ayant vu, retourné comme un vêtement de lumière / Et désormais rivés dans l'œil circulaire qui nous surveille" (*Amen* 63).

Au transvasement du monde tout entier par la vue, Réda oppose une approche plus complexe, qui impose à l'œil d'être lui-même en mouvement. Ainsi, il ne s'agit pas

de la contemplation immobile d'un paysage fixe, mais bien tout le contraire, de sorte que cet œil qui a l'ambition de tout absorber ne se privera pas de choisir dans un paysage (terrestre ou céleste, mais ce sont les deux qui ensemble définissent l'horizon nécessaire à la vue) un point brillant, ce leurre qui sert à tendre l'esprit et l'imagination vers un point qui saura lui répondre.

Mais l'œil veut plus et mieux. L'idéal, s'il parvient à se déployer vers le ciel, serait qu'en luttant contre toute absorption il ait le loisir de percevoir le mouvement infini et impondérable de l'univers en mouvement. Réda reprend la métaphore de Dieu, sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Mais en agnostique féru de lectures scientifiques, Réda imagine une sphère placée sous le regard d'Albert Einstein et de Max Planck. Elle a par conséquent dévoilé un peu de son mystère physique. Si tentant qu'il soit de réduire le ciel à l'œil, l'œil ne pourra se faire ciel que s'il adopte le mouvement vertigineux des atomes: "Autant de parties, autant de répétitions ou de brouillons de la grande scénographie astrale en quête de son équilibre, de son mouvement dont le rythme se répercute jusque dans les houles des mers et les infimes ondulations des trottoirs" (*Battues* 64). Pour autant, il faut revenir à une autre origine, celle d'une expérience intime sur quoi se fonde, par l'échange réciproque entre rythme et énergie, "un échange qui produit des intervalles de temps et d'espace" (Prevots 209).

4

Les très jeunes enfants rient de voir l'adulte se cacher derrière ses mains. En se bouchant la vue, il disparaît complètement, puis réapparaît en écartant les doigts. Chaque visage découvert est un retour au monde pour ceux qui le regardent, et cet enchantement, compris comme un jeu, pourrait bien servir de précurseur à l'intuition de l'être et du non-être, du fait, posé simplement, que pour exister totalement il faut se soumettre simultanément au pouvoir de n'être pas.

D'une telle intuition, résultat d'un moment "déterminant" (*Battement* 9), celui d'une présence qui au moment où elle se manifeste dans l'œil de l'observateur et dans son esprit disparaît tout aussi vite, Jacques Réda fait l'expérience alors qu'il n'a que huit ans. À cet âge il est déjà trop vieux pour croire en la magie pure de l'existence, et trop jeune pour posséder un outillage intellectuel nécessaire à la saisie de la réalité sur un mode scientifique ou religieux; ce qui fait de lui, sans qu'il le sache alors, un présocratique; et ce qui explique sans doute pourquoi il n'oubliera pas cette expérience "opaque et singulière" (*Battement* 24; *Celle* 31; *Autoportraits* 119): "Un dimanche matin, j'avais huit ans, en haut de l'escalier qui donnait sur la cour par une sorte de petite terrasse, je vis apparaître le ciel, je vis disparaître le ciel entre les toits. Je voyais le ciel bleu et, en même temps, il se dérobaît à ma vue" (*Celle* 30).

La présence du ciel est une évidence; puis sa disparition une surprise; et sa réapparition un étonnement encore plus grand. Cela dure ainsi pendant quelques secondes pendant lesquelles le moi, au lieu de s'abîmer comme au fond d'un puits, se

maintient. Il n'est ni ravi par l'immensité ni rendu à une ivresse soudaine qui serait purement intérieure. Ce ne sont pas non plus les repères qui tout à coup viennent à disparaître dans ce mouvement de dévoilement aussi simple que court (Gellini 35) alors que, pourtant, l'immensité s'offre tout à coup à lui. Le mouvement binaire de la vision d'un jeu "solitaire des portes" se transforme en "pulsation, comme un troisième état entre l'évidence du ciel et le ciel aboli" (*Celle* 30). Il s'entrevoit comme à l'intervalle de deux mondes. "J'avais franchi la porte", écrit Réda, "et cela s'est laissé surprendre" (*Celle* 31). L'extase vécue met la conscience au-dehors d'elle-même et pour un bref instant dépose à sa vue une étendue "elle-même tout à fait rassemblée," capable, peut-être, un jour, "d'accorder la parole" (31).

On peut, sur un mode prosaïque, soupçonner (l'auteur lui-même ne s'en prive pas) que la présence trop longue sous le soleil d'un enfant qui n'aurait pas mangé son goûter explique un si étrange phénomène. Mais sa simplicité et son importance en font le point central d'une expérience poétique, si bien qu'elle sera relatée plusieurs fois: d'abord sous forme de récit dès 1969 dans les pages d'un texte publié dans la *Nouvelle Revue Française* (février 1969), puis dans les deux versions successives de *Celle qui vient à pas légers* (1985, 1999), enfin dans *Battement*, publié alors que l'auteur est dix fois plus vieux, au nombre des années, que l'enfant dont il évoque une fois de plus, sur un mode à peu près identique, l'expérience:

Un jour d'été, j'avais huit ans, je m'étais planté au sommet de l'escalier extérieur menant de la cuisine aux chambres de l'étage.... Je regardais fixement le ciel posé de tout son poids sur la cour et lui-même immobile, sans trace de nuages ou d'oiseau pour troubler sa densité de bleu. Puis tout à coup s'y prononça une bousculade interne: la masse qui s'affirmait si pleine à l'instant d'avant parut s'évanouir tout entière mais pour ressurgir aussitôt, et ainsi de suite dans une alternance de battements de plus en plus rapides. (17-18)

Les toits, les doigts. Sur Terre le ciel et la lumière viennent trouver une manière de se géométriser aux angles créés au ras du sol. Il n'y aurait pas de ciel sans horizon, certes, ni sans ce qui sert d'équerre à l'œil: ici "un mur blanc perpendiculaire" (*Récitatif* 47), un "blanc de chaux immaculé" faisant penser aux casernes de la jeunesse à Lunéville (*Celle* 17), là "les montants de l'auvent fermant le rectangle de ciel défini par les toits opposés de la cour" (*Battements* 17). C'est ainsi que le ciel est en mesure de donner toute sa densité, qui peut être traduite tantôt par sa masse ("Le ciel posé de tout son poids sur la cour" [*Battement* 18]; "Il pesait de tout son poids" [*L'Herbe des talus* 17]), tantôt par sa forme, ronde et maternelle, espace courbe déployé comme "un sein qui nous allaite" (*Amen* 73). Dans un cas comme dans l'autre, le contenu infini du ciel ainsi cadré, sans nuage ni rien qui pourrait servir de leurre à l'œil, se trouve enveloppé par sa

propre limite. Bloc chu, sans contraste dans sa luminosité, ni formes annexes dans sa nébulosité, le ciel est ici objet pur, atemporel.

Il y a: c'est l'évidence muette de l'existence, en quoi le poète n'a plus qu'à se fondre, tâchant de fonder son séjour pour qu'il ressemble à "un moment de repos, de quoi boire et bâtir" (*Récitatif* 73). *Il n'y a pas*: l'intervalle se resserre, comme le ciel, en "lambeaux", qui brille comme le tranchant d'une bêche qui laboure (*Amen* 53) ou cherche la gorge (30). Dans ce va-et-vient ce serait trop demander à l'esprit d'un jeune garçon de s'établir. Mais pour l'adulte qu'il est devenu, exister consiste bien à incarner un point mathématique "épinglant son évanescence dans le temps et dans l'espace" qui coïncide "avec l'instant qui l'abolit." Ainsi, raisonne-t-il, "j'aurai bientôt simultanément cessé de mourir et de vivre, en devenant ce point qui ne sait pas" (*Battues* 17).

Pour revenir à l'enfant, s'il n'attend pas de miracle, ni que l'expérience se reproduise à souhait, il attend cependant autre chose. "Je ne sais trop combien de temps je suis resté dans cette attitude, sans plus bouger qu'une statue symbolisant l'Attente à l'état pur" (*Battement* 18). "Je me tenais / Depuis longtemps déjà immobile devant le ciel" (*Amen* 47). Il y a quelque chose qui ressemble à l'attente d'un événement inépuisable. Ce qui explique peut-être pourquoi si la surprise du ciel qui est et n'est pas demeure dans l'esprit de l'enfant puis de l'adulte, elle demeure dans l'indicible et la transparence de ces premières années. Elle est, en quelque sorte, trop belle pour être dite, et à la pure attente (quasi religieuse) fait suite, après l'événement d'une présence qui disparaît, le pur souvenir (presque mystique). Aussi le langage reste-t-il pour le moment à l'écart tant qu'il n'aura pas répondu à un appel qui le hisse au-dessus de la surface des idées et de l'expérience. Cette dernière a beau être intimement liée au ciel, elle est, dirait Musil avant Freud, océanique. Arrivant comme un coup et repartant aussitôt, il faut peut-être, à l'instar de Pierre Bergougnoux, l'attribuer aux animaux autant, sinon plus, qu'aux Hommes. En tout cas, "elle nous a peut-être été accordée un très court instant, au commencement" (*Le Matin des origines* 4^{ème} de couverture).

L'enfant se trouve donc au cœur de l'expérience poétique originelle d'ordre métaphysique, mais il reste pour le moment muet. Mutisme n'est pas dans ce cas absence de langage. Il est disponibilité qui ne sait comment – ni qui – appeler.

Pour revivre un tel moment, céder encore une fois au vertige, et entrevoir ce qui appelle et ce qui s'approche en même temps, il faudra attendre bien des années. Non pas jusqu'à l'âge de la vieillesse et du temps retrouvé, mais jusqu'à celui qui permette à l'individu de laisser passer l'adolescence et les certitudes de posséder "la science infuse" (*Battement* 19). C'est ainsi qu'approchant la trentaine, par un matin d'hiver près de Villaroche, Réda, l'espace d'une seconde, vit à nouveau apparaître le ciel. Puis il vit "disparaître le ciel sur les hangars. Le ciel de nouveau bascula, de nouveau triompha dans le jeu d'alternances simultanées que j'avais surpris autrefois" (*Celle* 34). La sensation ne dure qu'une seule seconde, mais c'est assez pour la reconnaître et pour laisser entrevoir qu'elle constitue bien davantage qu'un souvenir: "Quelqu'un s'approchait maintenant, peut-être cette étendue elle-même tout à coup rassemblée" (*Celle* 33). Réda

ne peut qu'avec beaucoup d'hésitation nommer poésie celle qui approche à "pas légers, ces frôlements d'ailes, cette musique" (*Celle* 16).

Tout en obligeant le poète à se tourner vers le dehors, l'expérience du ciel lui donne accès à une intimité paradoxale. Cet accès est avant tout vécu comme un rajeunissement, qui surplombe l'âge et donne à la conscience le moyen de se détacher des certitudes sur le monde. Parce qu'elles ont été acquises trop tôt sans doute, elles n'ont fait que retarder la réalisation de cette ontologie simple et fondamentale. "À dix ans, j'étais déjà vieux. Beaucoup plus tard ensuite, j'ai rajeuni," écrit-il dans *L'Herbe des talus* (14). L'expérience retrouvée du ciel cadré, voire encadré, résume également la structure essentielle de l'expérience du dehors que Michel Collot, à propos du court ouvrage de Jacques Roubaud sur Constable et les ciels, décrit comme "l'alliance indéfiniment répétée et infiniment variée d'une étendue terrestre et de la voûte céleste" (Collot 420).

Lieu de la métaphysique et du réel, cette étendue céleste forme donc un espace géométrique qui ne cessera d'assurer sa présence, comme lorsque, hôte d'un berger d'étoiles, le poète voit :

Dans la cour ombreuse où j'entraï lorsque la nuit tomba,
Le vieux pâtre m'offrit soupe, vin, fromage, tabac.
Des bâtiments bas limitaient ce beau quadrilatère
Inscrit dans le cercle sans bords par l'angle autoritaire.
Et de l'endroit, face au portail, où "venez vous asseoir",
M'avait dit l'homme, je voyais cligner l'astre du soir. (*Démêlés* 25)

5

À lire Réda dans l'ouvrage éponyme de 2009, tout cela serait affaire de battements. Mais cette affaire n'est pas simple. Réda décline le mot *battement* sous presque toutes ses formes, et avec lui les choses qu'il désigne. *Battement* reprend donc les acceptions qui permettent, a posteriori, de réécrire l'itinéraire oblique d'une conscience qui s'est sue habitée par l'expérience poétique dès son plus jeune âge, mais à qui il a fallu de nombreux tâtonnements pour déterminer si, au-delà de la curiosité qui l'habitait, ne se tramait pas un phénomène qui serait de l'ordre de l'originel. À partir de cette expérience indéfinissable, et pour le moins abstraite, se déploie une vie. Reprenons la manière dont, fixé aux trois mots que son ami Roger Munier a trouvés pour lui – *la présence disparaît* – (*Battements*), Réda agence le mot *battement*, si proche de *battue*.

Le battement, c'est d'abord celui de la porte qui donne à l'enfant sinon un accès du moins un seuil d'où observer de la "culbute mutuelle du tout et de rien" (*Démêlés* 119) dans une formule simple d'échange: *est / n'est pas* (*Celle* 30; *Battement* 26, 45). Ni fermée ni ouverte, mais laissant entrevoir l'existence du monde extérieur, la porte battante permet l'accès à "une lumière qui s'approche, hésite puis s'éteint. / Souvent

l'attente se prolonge" (*Amen* 17). Dans les moments les plus difficiles, elle promet à l'enfant tantôt la clarté d'une lumière qui ne lui expliquera rien, tantôt l'obscurité qui incite à crier sans que personne ne réponde.

Pour conserver, avec Réda, la métaphore de la porte, il arrive ailleurs que le principe *est / n'est pas*, en circulant, "provoque un courant d'air entre les battants un peu dégondés de [s]a cervelle" (*Démêlés* 119). La porte – peu importe qu'elle existe alors vraiment – est donc vouée à s'ouvrir et à se fermer au rythme de l'air qui circule, air qui, aussi invisible que l'Absolu, ne peut exister que lorsqu'il trouve le moyen de se manifester dans un mouvement alternatif. Jamais fermée pour de bon, la porte dans la poésie de Réda pivote sans cesse sur ses gonds fragiles. Non seulement donne-t-elle, par son battement, le rythme nécessaire à la manifestation de cette alternance, mais encore indique-t-elle à l'œil le cadre nécessaire pour appréhender l'étendue sans s'y perdre. Le *Trésor de la langue française* nous rappelle en effet que le battement d'une porte est une barre fixée sur son dormant afin d'en arrêter la course.¹

De même le cœur, sans cesse en déséquilibre entre systole et diastole, toujours sur le bord de la syncope (*Battement* 30), rend manifeste le mouvement de suspension qui est, recommencé à chaque cycle, semblable à celui de la marche, quand le corps passe devant la jambe qui le soutient pour un très court moment, se lançant ainsi dans le vide. Et tout comme le cœur, le réel suspendu peut à chaque instant cesser de battre, "toujours sur le point de disparaître" avant de se rattraper "in extremis, avec une aisance de funambule" (48). Il y a de l'être et en même temps, cet être dont le cœur bat peut simultanément n'être pas. Le moment particulier de suspension temporelle que les horaires de chemin de fer imposent au voyageur entre deux correspondances, en route vers une destination précise, lui donne un battement similaire (tantôt d'une heure, tantôt de deux mais rarement davantage), pendant lequel l'espace de la gare ou de la ville fournit à la pensée son cadre et son immobilité. De même la figure christique, pendant les quarante jours qui suivent sa résurrection, figure-t-elle comme entre deux états: il n'est plus mort mais il n'est plus vivant (52). Cet état offre des instants plus propices à accueillir l'incertitude et l'incrédulité. C'est un tic-tac indéréglaible mais qui à certaines heures du jour semble hésiter, dans une sorte "d'irrésistible suspens" (*Ponts flottants* 14).

Pour le très grand amateur de jazz qu'est Jacques Réda, le battement, c'est, via le batteur, ce qui donne naissance à la possibilité d'un mouvement ternaire, condition nécessaire au rythme. Et si le moment binaire de *il y a* et de *il n'y a pas* est capable de se subordonner à celui du rythme, alors il devient, pour celui qui le perçoit, adhésion pleine et entière au monde, qui peut se traduire par une autre expression d'évidence, "le *c'est ça* pour ainsi dire biologique de l'être en contact avec ce qui le détermine au plus profond" (*Battement* 57).

¹ Marie Joqueviel-Bourjea a consacré plusieurs pages à la figure de la porte battante (177-180). Elle cite Michel Déguay pour qui la porte s'offre comme une métaphore d'elle-même : "c'est le langage qui bat (battement de porte ; langue qui s'ouvre au passage) pour laisser passer."

Et pour celui qui s'interroge sans cesse sur l'univers, et qui va chercher dans la science une réponse à son mystère, le battement relève d'un principe que la physique des cordes est peut-être en train de résoudre.

Que faire d'une telle intuition polysémique, et comment la concentrer sur une manière d'être au monde? Jacques Réda, depuis le début, propose à celui qui la ressentirait une manière de recommandation: s'inscrire dans le temps de ce battement par la danse. Ainsi, il est des moments où on ne peut s'empêcher de reproduire, par des mouvements de sur-place et le battement de ses bras, quelque chose qui ressemblerait à un ange sur le point de rejoindre le ciel, ou à Venus surgissant de la mer. "De quelle certitude ai-je été possédé soudain", écrit-il dans le *Ciel à Villaroche*, poème qui reprend l'expérience du ciel qui est et qui n'est pas,

Pour danser à la fin comme je fais pour toi, riant
Comme on sort de la mer enveloppé de gouttelettes,
Planant très haut porté par le battement de mes bras
Qui dessinait sans le savoir la figure secrète,
L'alpha et l'oméga mêlés en une seule chose. (*Récitatif* 47)

Pour celui qui ne disposerait que de deux jambes peu enclines à l'immobilité relative (mais le mouvement absolu) qu'impose la danse, la marche offre une alternative. Car à tout prendre, elle promet le double avantage de toujours continuer ("on ne commence jamais" [*Démêlés* 85; *La Tourne* 149]) et donc de s'inscrire dans le temps: "Comment dire, autrement, que l'on avance? (*Démêlés* 117). "Je ne puis croire que je marche", écrit-il dans *Démêlés* près de trente-cinq ans après *La Tourne*, "si ce n'est dans l'imminence et l'extravagance de danser, et sur le contretemps reconduit des maintenant qui propulsent l'itinéraire" (128).

Réda, après cinquante ans de pratique poétique, ne se réclame d'aucune théorie en particulier. De la manière la moins encombrante possible, il entraîne la pensée à mieux voir et à mieux percevoir ce que le langage commun relègue souvent au détail ou à l'ineffable. Le battement remplit ce rôle de révélateur, en posant un moment originel et central, celui qui va chercher (et trouve) dans le ciel une réponse à un questionnement ontologique. Mais le ciel chez Réda n'est pas qu'une abstraction métaphysique. Il l'envisage de bien des manières. Notre présence à la surface de la Terre nous donne une perspective unique sur lui, perspective qui peut, dans le moment de l'observation attentive, se transformer tantôt en paradoxe de la vue, tantôt en évidence impondérable de la pensée, tantôt encore (pour la vue et la pensée) selon les variations d'une palette que les nuages, les astres et les théories physiques qui expliquent leur existence agencent selon un ordre infini.

6

Pour Réda, l'expérience du ciel (sa profondeur, son étendue, sa courbure) constitue une manifestation de ce que, depuis plusieurs volumes, il désigne par le terme de Nombres et que l'expérience la plus concrète du monde cherche à débusquer. Ce que la science peut en dire est sans cesse entretenu et valorisé par sa poésie grâce aux notions de rythme, de battement et de syncope qui vont trouver dans la ville, le jazz et le langage le moyen de se déployer. Temps et non-temps, être ou non-être "dépliés dans toute l'étendue" ne peuvent avoir commencé et un jour fini. Tout est toujours une suite de ce qui a nécessairement précédé, trouve-t-on dans les premiers mots de *La Tourne* (149) et de *Fugue*, suite de *La Tourne* écrit des années plus tard (*Démêlés* 85). Éternité et infini constituent deux notions qui aux yeux de Réda ne sont donc plus opérantes (*Battues* 48). On ne commence jamais, on continue. À la sphère sans limite et au centre indéfini imaginée par les Grecs avant Socrate et que prolonge l'image d'un univers en expansion, il est parfois plus utile de substituer un mouvement giratoire qui enjoint l'homme à prendre sa place dans le vaste mouvement du monde. Lui comme le temps, et les atomes qui le constitue, et les mouvements des particules qui constituent les atomes dont la physique des cordes tente de percer les lois, doivent danser ou marcher (*Démêlés* 114; *Battues* 31). C'est en marchant que l'individu parvient à retenir et le temps et l'espace dans *l'il y a* et *l'il n'y a pas* de leur étendue, avant de reprendre dans un troisième temps le battement nécessaire au rassemblement du monde dans la musique rythmée par le langage.

Il ne sera donc pas surprenant qu'en marchant, le promeneur trouve devant lui des objets qui le ramènent à ses préoccupations célestes: ballon de football en vol vers le cadre que forment les buts, boules de pétanque, tirées ou pointées, billes de glaise cuite trouvées dans un tiroir; gouttes d'eau, bulles, ventres arrondis par la grossesse, pneus suspendus à un saule. À chaque fois, le gardien de but, le bouliste et le rêveur trouveront le moyen d'agir en méditant sur la forme des objets qu'ils propulsent ou arrêtent au creux de leurs mains. N'en déplaise à Einstein, il se peut après tout que Dieu joue aux dés et que des démiurges moins renommés jouent avec autant de sérieux au football, aux boules et aux billes. La grande et belle métaphore du cercle, dont le ciel et l'œil entretiennent la puissance, comme si, pour que l'un et l'autre existent, il fallait qu'ils soient réciproquement vus et en train de voir (*Battues* 68), la poésie de Jacques Réda l'entretient depuis ses premiers ouvrages jusqu'aux plus récents.

ŒUVRES CITÉES

- Bergougnieux, Pierre. *Le Matin des origines*. Lagrasse: Verdier, 1992. Print.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. Print.
- Collot, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, Collection Les Essais, 2005. Print.
- Favre, Yves-Alain, and Christine Van Rogger Andreucci, eds. *Approches de Jacques Réda. Actes du colloque organisé à l'Université de Pau le 8 juin 1991*. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1994. Print.
- Gellini, Denis. "La porte, le seuil." In Favre 35-44. Print.
- Joqueviel-Bourjea, Marie. *Jacques Réda. La Dépossession heureuse*. Paris: L'Harmattan, Collection Critiques littéraires, 2005. Print.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Jacques Réda*. Paris: Seghers, Collection Poètes d'aujourd'hui, 1986. Print.
- Poulet, George. *Les Métamorphoses du cercle*. Paris: Plon, 1961. Print.
- Prevost, Aaron. Rev. of *Battement*, and *Battues* by Jacques Réda. *The French Review* 84.1 (2010): 209-10. Print.
- Réda, Jacques. *Amen. Récitatif. La Tourne*. Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1988. Print.
- . *Celle qui vient à pas légers*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 2e édition, 1999. Print.
- . *L'Adoption du système métrique. Poèmes 1999-2003*. Paris: Gallimard, 2004. Print.
- . *Ponts flottants*. Paris: Gallimard, 2006. Print.
- . *Démêlés. Poèmes 2003-2007*. Paris: Gallimard, 2008. Print.
- . *Battues*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 2009. Print.
- . *Battement*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 2009. Print.
- . *Autoportraits*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 2010. Print.
- Richard, Jean-Pierre. *L'État des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*. Paris: Gallimard, Collection NRF Essais, 1990. Print.
- Roubaud, Jacques. *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel. John Constable*. Paris: Argol, 2009. Print.
- Rougé, Pascale. *Aux frontières. Sur Jacques Réda*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, Collection Objet, 2002. Print.

Effects of Optical Illusion in the Works of Annie Ernaux

Regina L. Peszat

University of Kansas

Annie Ernaux's works deal with a variety of intensely personal themes: coping with the devastating effects of fatal diseases, experiencing sexual desire, making sense of complex family relationships, and confronting the stigma of being a member of a lower social class. While some critics see these themes as a reason to classify Ernaux's work as "life writing" or "autofiction," Ernaux herself rejects this classification noting the incongruities of the usage of the term "autofiction," and its implied message that the presence of such themes in a work disqualifies it from being considered as serious literature:

Je n'ai jamais entendu le mot "autofiction" à propos de Philip Roth, Philippe Sollers, Jean Rouaud, Emmanuel Carrère, Frédéric-Yves Jeannet, etc. [...] Tout se passe très subtilement comme si l'autofiction était principalement un genre féminin, avec un côté sentimentalo-trash, narcissique, façon détournée, inconsciente, d'assigner aux femmes leur domaine, leurs limites en littérature. (Laurens et Ernaux interview)¹

In dealing with such emotionally charged subjects, Ernaux claims to write "de la manière la plus neutre possible" (*Une femme* 62). She also avoids using a traditional literary style because it would be unnatural to her inherited idiom, the language used by her family and class: "Il me semble que je cherche toujours à écrire dans cette langue matérielle d'alors et non avec des mots et une syntaxe qui ne me sont pas venus, qui ne me seraient pas venus alors. Je ne connaîtrai jamais l'enchantement des métaphores, la jubilation du style" (*La Honte* 74). But in spite of its neutral tone and façade of

¹ Ernaux's works have garnered much critical interest for their historical and sociological significance. Ernaux illustrates, within a narrative framework, many of the phenomena first articulated by the influential French sociologist Pierre Bourdieu, whom she acknowledges as a major influence on her work: See Cathy Jellenik's chapter on Ernaux in *Rewriting Rewriting* for an analysis of several of Ernaux's works through the prism of Bourdieu's theories.

simplicity, Ernaux's signature flat style exploits an economy of language which can be likened to the impression created by camouflage: purposely unremarkable, utilitarian, and therefore devoid of the type of refined embellishment one associates with a literary work of art.

To extend the analogy, the camouflage of Ernaux's prose conceals its treasures. Metaphorical riches can be discovered when the reader becomes sensitive to the effects of optical illusion that Ernaux has masterfully couched behind her deceptively plain prose. While Ernaux does write about explicit instances of optical illusion she has experienced in everyday life, she does not always alert the reader when she chooses to insert various types of effects of optical games elsewhere in her writing. Optical illusions, by definition, are conveyed through images, not words. For this reason some of these effects are not readily apparent to the reading eye. In some cases it is necessary to actively visualize Ernaux's word-images in order to "see" these effects. To capture the full meaning of Ernaux's works, the reader will need to ignore the writer's feints of artlessness, and adopt a more active role in reading. One's efforts will be rewarded; the discernment of such effects in Ernaux's works opens them up to new interpretations and broadens our understanding and appreciation of her œuvre.

Two critics have already suggested the analogy of optical illusion to describe Ernaux's prose. Carole Allamand proposes reading Ernaux's writing in the same manner that one uses in the decoding of a magic eye image: "Sa littéralité, nous allons le voir, ne cesse même de percer la toile métadiscursive. Notre lecture d'Ernaux prendra donc pour jalons ces saillies, des accrocs qui, reliés entre eux comme dans les "dessins cachés" pour enfants, feront peut-être apparaître un sens nouveau [...]" (204). In a similar manner Marie-France Savéan likens a passage in *Une femme* to another type of optical illusion, a gestalt image: "Mais l'apparente simplicité du récit se trouble. Comme dans ces dessins jouant sur les illusions d'optique dans lesquels on voit tantôt un visage de jeune femme tournée vers la gauche, tantôt un profil de femme âgée tournée vers la droite, une seconde et même une troisième image se superposent à la première, s'imposant et s'effaçant tour à tour [...]" (11-12). These two critics have intuitively sensed this recurring phenomenon in Ernaux's writing. More evidence of the extent to which Ernaux creates these effects can be seen in *Une femme* and *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Furthermore, games of visual perception show up in one of Ernaux's more recent works, *L'Usage de la photo* (2005). The types of effects that can be found are analogous to many different types of optical illusions such as gestalt images, anamorphoses, and sight gags.

In *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, a journal Ernaux maintained over a period of two and a half years recording periodic visits to her mother in a nursing home, and her mother's progressive decline from Alzheimer's, Ernaux records a personal experience she herself has of perceiving an optical illusion. While visiting in July of 1984, she is taken aback by a piece of junk mail her mother had received, a sweepstakes announcement informing her that she may "already be a winner." The letter is

accompanied by a “fun” optical illusion. This particular image is an example of anamorphosis: an image that can only be perceived by viewing it from a skewed angle or from a certain distance:

Au courrier, cette semaine, il y avait une lettre pour ma mère. *France Million*, les nouvelles de la Chance. À côté d’une photo d’Anne-Marie Peysson, tout sourire, était écrit : « Est-ce à Mme Blanche Duchesne [the name of the narrator’s mother] qu’Anne-Marie Peysson va remettre le chèque de 25 millions de centimes ? » Un fac-similé du chèque au nom de ma mère figurait en bas et aussi : « Unique au monde, le portrait électronique de Mme Blanche Duchesne », portrait qui « prend du relief lorsqu’on l’observe à un mètre de distance ». À un mètre, on distinguait les contours d’un visage jeune, à la bouche pulpeuse. Le nom de ma mère était répété une centaine de fois, pour l’assurer qu’elle était choisie, qu’elle allait gagner si elle répondait avant le 5 octobre. Cons. Attraper A.-M. Peysson par la peau du cou et la traîner au ‘long séjour’ de l’hôpital de Pontoise. (*Je ne suis pas sortie de ma nuit* 41-42)

Ernaux’s perception of the youthful woman, advertised as her mother’s portrait, angers her, but it is not initially apparent why it provokes such a strong emotional response. Ernaux typically writes in a manner that requires the reader to make sense of her seemingly offhand remarks. Not only is the image of the attractive young woman in the electronic portrait an inaccurate representation of her mother, it is the reverse image of her mother. The disease of Alzheimer’s had undoubtedly brought about acute physical changes to her mother’s body, and therefore the youthful face in the anamorphic image presented an opposite portrait of her actual physical state at that moment in her life. The sweepstakes letter’s insincere personal tone and its unwitting insensitivity to her mother’s actual state of health infuriate Ernaux.

At a later time in the journal, Ernaux expresses hostility towards another representation of women who do not resemble her mother. This time it is in a play by Roussin being shown on television: “En voyant *Les œufs de l’autruche* de Roussin, à la télé, je retrouvais toutes les femmes haïes, images inversées de ma mère, avec leur corps et air fragiles, leur soie et leurs perles, leur minauderie” (*Je ne suis pas sortie de ma nuit* 79-80). Like the woman in the sweepstakes letter, the women of Roussin’s play are reverse images of her mother. The elegant women in the play remind Ernaux of what her mother endeavored to become, but never entirely mastered, in spite of a lifelong effort to refine her looks, tastes, and manners. In *Une femme* Ernaux describes the conscious efforts her mother had to make, even in her later years, to give the appearance of being middle-class: “Il ne lui échappait plus aucun gros mot, elle s’efforçait de manipuler « doucement » les choses, bref, se « surveillant », rognant d’elle-même sa violence. Fière, même, de conquérir sur le tard ce savoir inculqué dès la jeunesse aux femmes

bourgeoises de sa génération, la tenue parfaite d'un « intérieur »" (*Une femme* 79-80). But passing for middle-class is always an affectation, and certain gestures and words occasionally betray class origins. In photographs of her mother, the detail that Ernaux notices is her mother's large hands. "Ce sont les mêmes mains larges et repliées que sur sa photo de jeune mariée" (*Une femme* 80). Portraits of her mother do not match the delicate-boned women portrayed in Roussin's play.

Further irritation comes from the fact that Ernaux's upper-class mother-in-law, whom Ernaux often contrasts with her own mother, does resemble the women of Roussin's play: "La mère de mon mari, le même âge que la mienne, avait un corps resté mince, un visage lisse, des mains soignées. [...] (type de femmes que l'on voit dans les pièces de boulevard à la télévision, la cinquantaine, rang de perles sur une blouse de soie, « délicieusement naïves »)" (*Une femme* 70-71). Ernaux and her mother were both sensitive to the fact that the mother-in-law benefitted from a superior social status. Ernaux highlights this inequality through the words of her mother: "Jalousie toujours vivace vis-à-vis de ma belle-mère: 'Si ç'avait été la mère de Raymond (elle veut sans doute dire Philippe, mon mari) on lui aurait fait une petite place'" (*Je ne suis pas sortie de ma nuit* 31). Ernaux's mother senses that had the mother-in-law found herself in similar circumstances, she probably would have been invited to come live with Ernaux's family instead of being placed in a nursing home.

As hinted at by Carole Allamand, another type of optical illusion that Ernaux's flat style produces is analogous to that of a gestalt image such as the popular old woman-young woman picture in which the profile of a woman's face represents alternately an old woman's mouth and a young woman's neck depending on how the viewer conceptualizes the shared contours of the image. But unlike this well-known and easily recognized gestalt image, each of the two images of Ernaux's gestalt-like word images interacts with its complement in ways that enhance their separate and combined meanings—as the term *gestalt* implies. The fleeting, back-and-forth phenomena common to the perception of a gestalt image is present here in Ernaux's frank avowal of the ambivalent feelings she has about her mother's strictness as a parent:

En écrivant, je vois tantôt la « bonne » mère, tantôt la « mauvaise ». Pour échapper à ce balancement venu du plus loin de l'enfance, j'essaie de décrire et d'expliquer comme s'il s'agissait d'une autre mère et d'une fille qui ne serait pas moi. Ainsi, j'écris de la manière la plus neutre possible, mais certaines expressions (« s'il t'arrive un malheur ! ») ne parviennent pas à l'être pour moi, comme le seraient d'autres, abstraites, (« refus du corps et de la sexualité ») par exemple. Au moment où je me les rappelle, j'ai la même sensation de découragement qu'à seize ans, et, fugitivement, je confonds la femme qui a le plus marqué ma vie avec ces mères africaines serrant les bras de leur petite fille derrière son dos, pendant que la matrone exciseuse coupe le clitoris. (*Une femme* 62)

Ernaux uses the words “balancement,” “fugitivement,” and “je confonds,” all of which are indicative of the sensations produced in the perception of a gestalt image. Pierre-Louis Fort has commented specifically on the “oscillation” and “balancement” present in this and other ambivalent remarks that Ernaux makes about her mother in his edition of *Une femme*: “Le balancement entre les deux adjectifs mis entre guillemets (pour pallier l’insuffisance de la qualification) montre l’oscillation de l’image de la mère dans le souvenir. L’écriture convoque des images fortes et l’image de la mère revient spontanément de façon dichotomique. Le livre pose ainsi la question de la remémoration” (121). But neither Savéan nor Fort connect Ernaux’s oscillating representations of her mother to other instances of the effect of optical games in her writing.

Complex feelings toward her mother are apparent in another significant incident in which Ernaux records a casual real-life experience of perceiving her as a gestalt-like image. She has this experience while visiting her in the nursing home: “Elle portait aujourd’hui une robe de chambre à fleurs, le tissu était plein de poils tirés par l’usure. Fugitivement, ma mère m’a paru couverte d’un pelage de bête” (*Je ne suis pas sortie de ma nuit* 88). For a moment, it appears to Ernaux that the floral nightgown has been replaced with animal fur. She is undoubtedly shocked to see what appears to be the surreal transmogrification of her mother’s body into that of an animal. This sudden impression is due in part to the fact that the frayed and protruding threads of her mother’s gown resemble the fur of an animal’s coat. But Ernaux also seems to be predisposed to perceive her in this way. Ernaux’s cognitive perspective has no doubt been altered by the trauma of dealing with her mother’s deteriorating physical and mental health. In *Une femme* she gives this telling description of her worsening condition: “Elle n’avait plus honte de rien, porter une couche pour l’urine, manger voracement avec ses doigts” (*Une femme* 98). Ernaux neither suppresses nor glosses over the realistic circumstances of her condition, as one might be tempted to do. As Pierre Louis-Fort points out, the oscillation of seemingly opposite representations of her mother articulates the difficulty of writing about her life. Ernaux struggles with the challenge of capturing and portraying a stable image. Which woman was she? The proud, energetic wife and mother who ran the family business, or the hospital patient who was no longer able to feed and care for herself, and whose manner had become animal-like? The analogy of a gestalt image captures the ambivalent feelings affecting Ernaux’s project of writing about her mother. By recreating the effects of gestalt images, Ernaux is able to bring together conflicting images of the most important woman in her life. The analogy of morphing images aptly represents her effort to connect, in one cohesive narrative, the seemingly disparate portraits of who her mother was as a person: “Pourtant, je sais que je ne peux pas vivre sans unir par l’écriture la femme démente qu’elle est devenue, à celle forte et lumineuse qu’elle avait été” (*Une femme* 89).

Transfiguration of Excrement

In another instance it is clear that Ernaux's frame of mind predisposes her to misinterpret certain visual clues. Her mistake in visual perception resonates with personal and literary significance. The experience of perceiving this gestalt-like image took place, again, while visiting her mother in the nursing home. Checking to make sure her mother still had something in her bedside table to snack on, Ernaux opened the drawer expecting to see cookies, but found something else instead: "Le pire, imprévisible. J'ai ouvert le tiroir de sa table de nuit pour vérifier s'il lui restait des biscuits. J'ai cru voir un gâteau: je l'ai pris. C'était un étron. [...] Un épisode de mon enfance m'est revenu, j'avais caché un excrément dans le buffet de la chambre par paresse de descendre aux cabinets de la cour" (*Je ne suis pas sortie de ma nuit* 42-43). It is natural that what she is expecting to find (cookies) momentarily causes her to see a small cake instead of feces (Ernaux actually uses the colloquial, and more humorous term "étron"). There are, unfortunately, certain similarities of color and texture between feces and cake that may cause the confusion of one for the other. These shared characteristics are similar to the shared contours of a gestalt image. Ernaux is of course shocked to discover that what she has picked up is not a small cake. However, just as with the Proustian experience of the *petite madeleine*, a scene from her childhood suddenly returns to her consciousness. It is certain that the irony of the event is not lost on Ernaux, the well-read *agrégée de lettres*: for her, long-forgotten childhood memories are recaptured not from a fragrant tea-soaked cake, but its digested opposite, its inversed image. Furthermore, this experience of encountering excrement in her mother's night table is yet another reminder to Ernaux of the omnipresence of urine and feces in the nursing home – a detail that she often mentions in the journal. The feces in the drawer of her mother's night table is a *visceral* reminder, in its most literal sense, of her family's place in society. Ernaux points out this unglamorous fact in *Les Années*: "On vivait dans la proximité de la merde. Elle faisait rire" (39).

While the incident of mistaking feces for cake has its tragicomic side, the proximity of Ernaux's family and her social class to excrement was not always a laughing matter. This is apparent in Ernaux's description of their home located in the sector called "La Vallée" that was built around the textile factory where her parents managed their first small grocery store. Ernaux notes the system of open sewage common to all of the homes in the neighborhood: "[...] une minuscule courette avec un cabinet qui se déversait directement dans la rivière" (*La Place* 40). But after heavy rains, the effluent from the community's outdoor plumbing didn't always stay in the river: "Aux fortes pluies, la rivière inondait la maison" (*La Place* 44). The family later left La Vallée because Ernaux, who was five years old at the time, had developed a chronic cough. Having lost their first daughter to diphtheria before Ernaux was born, her parents did not want to lose their second daughter, and only child, to the disease. Ernaux describes La Vallée in these words: "Encore aujourd'hui, dire la Vallée d'avant-guerre, c'est tout dire, la plus forte concentration d'alcooliques et de filles mères,

l'humidité ruisselant des murs et les nourrissons morts de diarrhée verte en deux heures" (*Une femme* 39-40). Indeed, living in such conditions had mortal consequences for children born during the difficult years leading up to and during the Second World War, many of whom did not survive childhood due to the unsanitary conditions of La Vallée, and other similarly impoverished communities throughout Europe.

For the attentive reader, certain details from the passage just quoted will resonate when Ernaux describes the only dream she can clearly recall during the ten months she takes to write *Une femme*. Considered side by side, these two passages bear a curious resemblance to one another. The result is what one might liken to the old woman / young woman gestalt image that changes when the shared contours are conceptualized differently. One part of this word-image is contained in the description of La Vallée: "[...] filles mères, l'humidité ruisselant des murs et les nourrissons morts de diarrhée verte en deux heures" (*Une femme* 40). The second word-image is contained in the description of the dream:

Pendant les dix mois où j'ai écrit, je rêvais d'elle presque toutes les nuits. Une fois, j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère. (*Une femme* 104)

Several pictorial aspects of the description of the dream resemble the narrator's earlier account of the family's situation in La Vallée. One of the characteristics common to these two passages is the presence of water: "l'humidité ruisselant des murs," and "au milieu d'une rivière, entre deux eaux." Another perhaps more striking similarity is the flowing of green substances from the body. In the description of La Vallée the diarrhea is green, in the dream the plants are green. Ernaux does not describe the latter as green, but one can assume that, being plants, they are indeed green. A third similarity is the word *fille mère*, which refers to the young unwed mothers in the description of La Vallée. The compound noun *fille mère* also evokes the image in the dream of the mother and daughter who are one person – a sort of mother-daughter body. These three visually similar elements link the two descriptions.

The shared contours (streaming water, the color green, and the child-mother) of these two different word-images, when considered side-by-side, are like a gestalt image. Furthermore, these two descriptions illustrate the qualitative change in Ernaux's and her mother's socio-economic reality. The dream image portrays a rejuvenated mother and daughter who simultaneously occupy the body of a healthy prepubescent girl who has made it through the vulnerable period of childhood, who has not succumbed to any of the potentially fatal diseases or statistical probabilities associated with having to live in

the impoverished conditions of the working-class sector of La Vallée. Although Ernaux's sister died of diphtheria,² the parents were able to save their second daughter, Ernaux herself, from a similar fate by moving to a different city. The morbid image of the infant with green diarrhea in La Vallée morphs into the more optimistic and healthy image in the dream at the end of the work of a prepubescent girl with plants growing from her viscera. In real life Ernaux's mother transformed the family's social reality through years of hard work and by imitating the manners and tastes of the middle class: "[Mon père] l'a suivie, elle était la volonté sociale du couple" (*Une femme* 39). Ernaux however does not tell her mother's life story by imitating bourgeois modes of literary discourse, which is usually marked by the use of metaphor and other poetic rhetorical figures. Nor does she shun the unglamorous details of her family's social reality to avoid offending bourgeois codes of what subjects are, and are not, appropriate for *literature*. Instead she artfully represents her mother's lifework by employing a novel form of transfiguration that is very metaphorical, but that circumvents traditional literary style.

A Portrait of the Artists

Similar effects of optical illusion are to be found in *L'Usage de la photo*, which was written nearly two decades after *Une femme* and *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Like most of Ernaux's works, *L'Usage de la photo* defies genre classification. As Akane Kawakami aptly points out, Ernaux's and Marc Marie's book can be read in many ways: "as an experimental work featuring multiple media and authors; as an autobiographical, or perhaps autoethnological chronicle; as a meditation on the relationship between photography and writing; or as a cancer narrative, specifically focused on breast cancer from a feminist perspective" (451). To this I would add that it can also be read as a reflection on pleasure. Ernaux and her lover at that time, Marc Marie, undertook their writing project as a way of holding on to, and thereby extending, their moments of shared intimacy: "comme si ce que nous avons pensé jusque-là être suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos, ne l'était pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture" (12). But erotic pleasure is not the only form of pleasure that the work explores.

Another form comes in part from the manner in which Ernaux and Marie agreed to structure the work. Together they decided that they would write about a selection of snapshots as they collected them over the period of their relationship with the understanding that they not show the other what they had written until they had reached the end of the project. Each of the fourteen pictures depicts the couple's clothing left scattered pell-mell in one room or another of Ernaux's home – remnants, proof as it were, of having lived a moment of passion, in short, of having lived. In the

² Ernaux explains the circumstances of her sister's death in *Une femme*: "En 1938, elle est morte de la diphtérie trois jours avant Pâques. Ils ne voulaient qu'un seul enfant pour qu'il soit plus heureux" (42).

text that accompanies each photograph Ernaux and Marie almost never evoke specific details of their sexual relations; instead each photograph serves as a new starting point for procreation. In this manner their cooperative project represents another type of intercourse that is its own form of gratification. Furthermore, Ernaux uses an effect of optical illusion to superimpose one form of pleasure over the other.

Ernaux creates this effect at the very beginning of the work in the introductory remarks that she alone writes. In this preface Ernaux describes a photograph that is *not* part of the collection of fourteen pictures that the couple had chosen for their joint writing project. She explains that this photograph in particular represents a sort of substitute for pleasure because the couple did not have time to make love that morning: “J’ai pris cette photo le 11 février, après un déjeuner rapide. [...] Je devais prendre le RER pour aller à Paris, nous n’avions pas eu le temps de faire l’amour. La photo c’était quelque chose à la place” (15). She describes it in words only because, one might assume, of its frank and graphic nature – it is a picture of her lover’s erection: “Je peux la décrire, je ne pourrais pas l’exposer aux regards” (15). But Ernaux’s description conceals nothing – on the contrary it is unflinchingly graphic:

Sur la photo, on ne voit de M., debout, que la partie du corps comprise entre le bas de son pull gris, à larges côtes torsadées, tombant au ras de la toison rousse, et le milieu des cuisses sur lesquelles est baissé son slip, un boxer noir avec la marque Dim en grosses lettres blanches. Le sexe de profil est en érection. La lumière du flash éclaire les veines et fait briller une goutte de sperme au bout du gland, comme une perle. L’ombre du sexe dressé se projette sur les livres de la bibliothèque qui occupe toute la partie droite de la photo. On peut lire les noms d’auteurs et les titres écrits en gros caractères : Lévi-Strauss, Martin Walser, *Cassandra, L’âge des extrêmes*. Un trou est repérable au bas du pull. (15)

She goes on to compare her photograph to Gustave Courbet’s painting, *The Origin of the World* (1866): “Je m’aperçois qu’elle est, d’une certaine façon, le pendant du tableau de Courbet, *L’origine du monde*, dont je n’ai longtemps connu que la photographie dans une revue” (15-16). Ernaux likens Courbet’s work of art to this photograph, calling the latter its “pendant,” or counterpart, to Courbet’s image. The similarities between the two are obvious. Courbet’s painting depicts in frank detail a nude woman whose genitals are the focus of the picture, but whose head, arms, and legs are obscured by the artist’s choice of perspective. Courbet’s and Ernaux’s portraits are linked not only by their shared subject matter, but also by similar modes of representation. The raw realism of Courbet’s painting is analogous to the clinical description Ernaux gives of her model’s body, and to her prose style in general.

But it is not solely for these reasons that Ernaux likens her photograph to Courbet’s painting. Within this word-photograph Ernaux has created effects of optical

illusion similar to those found in *Une femme* and *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. At this juncture it is pertinent to note that Courbet's *L'origine du monde* was also associated with a sort of optical illusion that concealed the actual theme of the painting from view. In 1955 Lacan, the owner of *L'origine du monde* at that time, commissioned André Masson to paint a cover for the painting that would cleverly hide its subject matter. When viewed separately for the first time, Masson's cover appears to be a sort of abstract landscape. But when one sees Masson's painting placed on top of Courbet's, it becomes obvious that the bushes and gently sloping hills share the contours of the model's anatomy below. Not only does Masson's abstract landscape camouflage the nude, it is a gestalt image of Courbet's painting. Given the previous discussion of the effects of optical illusion in *Une femme* and *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Ernaux's assertion that her photograph and Courbet's painting are a pair suggests that Ernaux's photograph might also have its own clever cover that recreates an effect of optical illusion. Like Masson with his landscape, Ernaux has veiled our viewing of the photograph with her own art; a camouflage of words both conceals and exposes the word-picture. Behind the graphic description of her model's body Ernaux inserts effects of optical illusion.

One of the factors that might initially interfere with a reader's ability to perceive these effects is its shocking subject matter. Ernaux is quite conscious of this for she tells us that the image is analogous to a scene she witnessed in Rome the summer she was twenty-three. While sitting in her train compartment in the Termini train station she was suddenly exposed to a startling sight: "Juste en face de moi, dans le train arrêté de l'autre côté du quai, un sexe érigé sorti du pantalon était violemment branlé par la main d'un homme dissimulé jusqu'à la taille par le store, qu'il avait à moitié baissé, d'un compartiment de première" (16). In addition to the obvious visual similarities another link between the two images might be similar motives. One's natural reflex is to look away when confronted with an exhibitionist. Just as the flasher seeks to aggressively shock and awe his unsuspecting victim, so too does Ernaux with her written description of the photograph.

But if one dares to "stare," it becomes apparent that the word-photograph describing her lover's pose, and the details in the room surrounding it, can be interpreted as a sort of burlesque sight gag in which the humor is communicated visually, not verbally. As such, in order to perceive the effects of visual games in this photograph, the reader must develop it in the darkroom of the mind's eye. The word-photograph might be likened to a portrait of the artist; Marc Marie is one of the authors of *L'Usage de la photo*, but instead of the author's face, we "see" a synecdochic stand-in calling to mind the type of photograph one often sees of a writer posing in front of an edifice of books which mutely assures the viewer of the writer's erudition and credentials. Ernaux's word-picture seems to be poking fun, not at Marc Marie, but at this sort of photograph, and at the same time the dominant phallogocentric – phallus in the center – perspective. Elizabeth Richardson Viti has also noted the use of synecdoche with regard to Ernaux's depiction of Marc Marie: "[...] the reduction of

Marc Marie in the text to a simple M. necessarily brings to mind the abbreviation for Monsieur, subtly supporting the notion that all men are the same and that a man, any man, will do” (85).

This word-portrait produces multiple effects of visual playfulness. If the reader “looks past” the eye-catcher in the foreground, and considers the significance of the books in the background, a second image comes forth – another form of pleasure, that of reading and writing represented by the presence of books. Further underscoring this interpretation is the shadow of her lover’s erection that falls on the books, metaphorically associating the two forms of pleasure. The visible letters “Dim” on Marc Marie’s underwear echo the other words that can be made out on the spines of books. Moreover, the heteroclit collection of authors and titles metonymically hints at the portrait of another artist, Ernaux herself. The genres of sociology, history, biography, and political analysis on her bookshelves metatextually allude to Ernaux’s approach to writing in general, which is itself a combination of textual modes. She describes writing *Une femme* in this manner: “Ce que j’espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l’histoire. [...] Mais je souhaite rester, d’une certaine façon, au-dessous de la littérature” (*Une femme* 23).

The inaugural word-photograph in *L’Usage de la photo* hints at a subversive background that has the potential to disrupt and redirect the focal point of the artist’s portrait. The mock traditional literary figure at center stage is upstaged by Ernaux’s own brand of literature. Although her graphic description of the word-photograph does not conceal the nude from the reader’s ability to “see” it, as does Masson’s cover for Courbet’s painting, it is a sort of camouflage and it does contain effects of optical games that mask a major theme of the work – writing, and retaliating through writing, are their own forms of pleasure.

Ernaux eschews a traditional literary style as a means of striking back at the dominant class -- the gatekeepers of cultural capital. She does this because she herself has felt the violence of prejudice and marginalization exerted by its control. In a telling footnote in *Une femme*, Ernaux cites an authority’s “evidence” of her social class’s intellectual inferiority in an article from the most respected national newspaper in France, *Le Monde*. The quote suggests that any attempts to educate the young from her (and her mother’s) region and class are futile:

Dans *Le Monde* du 17 juin 1986, on lit à propos de la région de ma mère, la Haute-Normandie : « un retard de la scolarisation qui n’a jamais été comblé, malgré des améliorations, continue de produire ses effets (...). Chaque année, 7 000 jeunes sortent du système scolaire sans formation. Issus des “classes de relégation”, ils ne peuvent accéder à des stages de qualification. La moitié d’entre eux, selon un pédagogue, ne “savent pas lire deux pages conçues pour eux”. » (30)

One might hypothesize that Ernaux's irritated reactions to the above quoted newspaper report, Roussin's representation of the simpering women in his play ("images inversées de ma mère"), the "electronic portrait" of her mother in the sweepstakes letter, phallogocentric attitudes towards women's writing, in short a lifetime of similar small humiliations (if there is such a thing as a *small* humiliation) inspire Ernaux to produce her own texts whose deeper meanings potentially elude the "cultivated" reader. The journal entry recording Ernaux's anger in reaction to the clever image that accompanies the sweepstakes letter might be a metatextual comment obliquely alerting us to its significance.³ It is a signpost to similar techniques of the artful placement of hidden word-images that Ernaux herself will exploit in her texts as a means of turning the tables on those who are usually in the position of tut-tutting over the ignorance of the uncultivated lower classes, or making dismissive assessments of women's writing on the basis that such intimate, "feminine" themes are not literary. Ernaux's "écriture plate" is a technique of rejecting complicity with the cultivated reader⁴ of the dominant class. As Cathy Jellenik explains: "In order to validate her work in the eyes of the working-class readers who might disdain it, Ernaux writes and rewrites texts that put into play an increasingly austere, anti-mannerist aesthetic, thereby rejecting a more traditionally literary, 'bourgeois,' style" (74). Ernaux's effects of optical illusion are not only a means of siding with her own class origins, but also a covert attack on, and challenge to, the representatives of pedagogical and literary authority (teacher, journalist, national newspaper, literary critic) she has quoted to make the point that many members of the matriculated elite might themselves have difficulty decoding stylistically simple texts that have been "conçus pour eux". For readers who are able to appreciate Ernaux's effects of optical illusion, a "magic eye image" of complex and artfully produced writing will emerge from the nondescript surface of her flat prose.

³ The argument that I make in this section is similar to Warren Motte's argument about Ernaux's use of understatement not only as characteristic of her flat style, but also as a way of including metatextual commentary. Referring to a passage in *La place* in which Ernaux describes the events after her father's death, Motte says: "Within that description she carefully emblazons the very rhetorical technique that she will rely on throughout the text: 'There was an air of simplicity about the whole scene, no crying or shouting, just my mother's red eyes and the frozen rictus on her face. Our movements were calm and orderly, accompanied by simple words' (14/4). In addition to the role in the narrative economy of her father's story, the passage demands to be read as a commentary on the manner in which that story is *told*: Ernaux's narration too will unfold very simply, with simple words" (*Small Worlds* 56).

⁴ Ernaux makes reference to "the cultivated reader" in *L'écriture comme un couteau*: "La seule écriture que je sentais « juste » était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé (complicité qui n'est pas tout à fait absente de mes premiers textes)" (*L'écriture comme un couteau* 34). Ernaux also makes a hostile reference to "cultivated readers" in *Se perdre* while attending a conference in Sweden: "Hier pour la première fois, envie d'insulter les gens venus là, au Centre culturel, pour m'écouter. Leur dire: « Qu'est-ce que vous attendez ? Que venez-vous faire ici ? la messe culturelle ? Bande de cons, y a rien à voir et je n'écris pas pour vous, vieilles mémés cultivées de Suède. »" (122-23).

WORKS CITED

- Allamand, Carole. "À la serpe, à l'aiguille et au couteau." *Romantic Review* 97.2 (2006): 201-12. Print.
- Ernaux, Annie. *Les Années*. Paris: Gallimard, 2008. Print.
- . *L'écriture comme un couteau: Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Saint-Amand-Montrond, Fr.: Stock, 2003. Print.
- . *Une femme*. Paris: Gallimard, 1987. Print.
- . *Une femme*. 1987. Ed. Pierre-Louis Fort. Paris: La Bibliothèque Gallimard, 2002. Print.
- . *La Honte*. Paris: Gallimard, 1997. Print.
- . *Je ne suis pas sortie de ma nuit*. Paris: Gallimard, 1997. Print.
- . *Se perdre*. Paris: Gallimard, 2001. Print.
- Ernaux, Annie, et Marc Marie. *L'Usage de la photo*. Paris: Gallimard, 2005. Print.
- Jellenik, Cathy. *Rewriting Rewriting: Marguerite Duras, Annie Ernaux, and Marie Redonnet*. New York: Peter Lang, 2007. Print.
- Kawakami, Akane. "Annie Ernaux's 'Proof of Life': *L'Usage de la photo*." *French Studies* 64.4 (2010): 451-62. Print.
- Laurens, Camille, et Annie Ernaux. "Toute écriture de vérité déclenche les passions." Interview by Raphaëlle Rérolle. *Le Monde: Le Monde des livres*. 4 Feb. 2011. Web.
- Motte, Warren. *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999. Print.
- Savéan, Marie-France. *Marie-France Savéan présente La place et Une femme d'Annie Ernaux*. Paris: Gallimard, 1994. Print.
- Viti, Elizabeth Richardson. "Passion simple, 'Fragments autour de Philippe V.' and *L'Usage de la photo*: The Many Stages of Annie Ernaux's Desire." *Women in French Studies* 14 (2006): 76-87. Print.

Entre deux régimes de censure: Le cinéma pornographique en France, 1974-1975

Edward Ousselin

Western Washington University

La fin de l'exceptionnel essor de l'économie française, que Jean Fourastié a appelé les "Trente Glorieuses" (1945-1975), coïncide avec le milieu de la période de bouleversements socioculturels qualifiée par Henri Mendras de "Seconde Révolution française" (1965-1984). Cet article prend pour point de départ l'imbrication de ces deux analyses et de ces deux phases de transformations de la société française. Il n'est guère surprenant de constater que l'une soit en partie le prolongement de l'autre, qu'une croissance économique d'une ampleur sans précédent ait pu contribuer à une série de mutations socioculturelles d'importance tout aussi fondamentale. Le but de cet article est d'examiner un phénomène particulier, comportant des facettes à la fois économiques, sociales et culturelles, qui se situe à la jonction de ces deux phases historiques, caractérisées par de profonds changements.

À la fois art et industrie, le cinéma constitue un domaine d'investigation approprié: le secteur cinématographique est d'un poids économique non négligeable; son développement est étroitement lié aux progrès technologiques; en tant que forme artistique populaire, le cinéma touche de larges secteurs de la population; et les diverses représentations culturelles qu'il véhicule reçoivent donc un large écho social. Or, le cinéma français se distingue en 1974-1975 par un cycle de modifications rapides durant lequel il est devenu un enjeu politique dont les retombées économiques et ses effets socioculturels ont été particulièrement visibles et qui a débouché sur une transformation du régime de censure alors en place. Il s'agit ici de considérer dans quelle mesure ce cycle de modifications au niveau du cinéma reflète les changements en cours et à plus vaste échelle la société française. Autrement dit: que révèlent la soudaine vague du cinéma pornographique et les réactions qu'elle a suscitées?

Au milieu des années soixante-dix, le cinéma érotico-pornographique français a connu son "âge d'or" (pour reprendre le titre du livre de Jouffa et Crowley). Dans le climat de l'après-mai 68, le relâchement de la censure – résultant en partie de la volonté de libéralisme de Valéry Giscard d'Estaing, élu Président de la République en 1974, et de son secrétaire d'État à la culture, Michel Guy – a brièvement autorisé la projection en

salle de films qui auraient auparavant connu une distribution fort discrète. Entre la censure traditionnelle justifiée par la répression de “l’outrage aux bonnes mœurs”¹ et le système de classification et de taxation mis en place par la loi du 30 décembre 1975 (qui perdure de nos jours), l’intervalle des années 1974-1975 a été caractérisé par un flou juridique, qui a permis à un genre longtemps clandestin de devenir un phénomène socioculturel. L’examen de ces films, pour la plupart d’une indéniable médiocrité, et surtout de leur réception permet en effet d’éclairer de façon inattendue certains aspects des transformations sociales, qu’elles soient contradictoires ou complémentaires, durant la phase historique que Mendras a appelé la “Seconde Révolution française”. À la fin du long cycle d’expansion économique des “Trente Glorieuses”, mais avant le développement du chômage de masse, les spectateurs français ont plébiscité des films érotiques de luxe (le plus célèbre étant *Emmanuelle*) ainsi que des films peu esthétisants², comme *Exhibition*. Au-delà de son aspect commercial, la vague de ce que l’on allait bientôt appeler le cinéma X semblait à l’époque correspondre à un discours libertaire qui liait la transgression des tabous sexuels à une nouvelle forme de révolution politique.

La floraison des films pornographiques ne constitue pas un simple phénomène de mode, éphémère et sans conséquences. Ce court épisode de la vie culturelle – et donc politique – est révélateur de mutations fondamentales, mais pour une fois relativement silencieuses, de la société française. Mendras souligne les évolutions sociales de la période qui va du milieu des années 60 à celui des années 80: le passage définitif d’une économie encore partiellement rurale à celle de l’industrie et surtout des services, la généralisation du travail des femmes en dehors du foyer, la fin du baby-boom de l’après-guerre, la baisse de la fréquentation des églises, une hausse des divorces et des naissances hors mariage, le déclin du prestige des grandes institutions qui avaient longtemps structuré le corps social (Église, Armée, mais aussi École et Syndicats). Avec un décalage d’environ une génération, l’impressionnante expansion économique d’après-guerre favorisait l’émergence de transformations socioculturelles tout aussi rapides et profondes. Écho tardif de certains slogans de mai 68 – “jouissez sans entraves”; “il est interdit d’interdire” – l’intermède de 1974-1975 apparaît à présent comme un moment-charnière, un condensé révélateur des bouleversements majeurs du champ socioculturel français.

¹ Voir l’étude détaillée de Garreau, qui traite également des questions de censure politique dans le contexte de l’après-guerre.

² Cet article n’a pas pour but de ressasser la sempiternelle question de la différence entre l’érotisme et la pornographie. On se contentera de rappeler la citation généralement attribuée à André Breton: “La pornographie, c’est l’érotisme des autres”. À noter que le livre qui est à l’origine du mot, *Le pornographe* (1769) de Rétif de la Bretonne, était un projet de réforme de la prostitution (voir Testud 201) et non pas un ouvrage pornographique au sens actuel – ce qui est le cas, par contre, pour plusieurs de ses textes, dont *L’anti-Justine* (1798).

En France, “l’âge d’or” du cinéma pornographique se situe entre la légalisation de la pilule contraceptive (loi Neuwirth votée en 1967 mais appliquée en 1972) et celle qui dépénalise l’avortement médical et l’avortement volontaire (loi Veil de janvier 1975), et bien avant l’identification du virus du sida (1983). Alors que ce qui était encore désigné sous le nom de maladies vénériennes semblait vaincu ou du moins contenu par les progrès de la science médicale, les rapports sexuels, de préférence non-protégés et avec plusieurs partenaires – et par conséquent leur représentation filmée – n’avaient pas encore acquis l’aura mortifère qu’allait bientôt évoquer un nouveau vocable, les infections (ou maladies) sexuellement transmissibles. C’est durant cet intervalle de relative innocuité médicale que l’on peut constater l’influence de diverses théories d’inspiration freudo-marxiste, en particulier celle de Wilhelm Reich, dont on peut percevoir l’illustration dans les films de Dusan Makavejev: *W.R. - les mystères de l’organisme* (1971) et *Sweet Movie* (1974). C’est en 1975 qu’est publié le premier numéro de *Sexpol: la revue sexualité politique*, directement influencée par l’œuvre de Reich³. D’autres revues comme *Actuel* ou *Charlie Hebdo*, qui étaient à des degrés divers associées aux revendications culturelles issues de l’après-mai 68, combinaient les concepts de libération sexuelle et de renouvellement social. Dans une part non négligeable de la production culturelle de l’époque s’effectuait donc un glissement de l’érotique au politique, le plaisir étant perçu comme libérateur, alors que la frustration sexuelle était associée à la répression politique. En ce sens, le fait même de représenter la sexualité, à l’écran ou ailleurs, incluait une portée subversive. Le nouveau discours de “l’amour libre”, dépassant la simple recherche du plaisir, associait ainsi libération sexuelle et révolution, sinon politique, du moins personnelle. Qu’il s’agisse d’un “nouvel ordre sexuel” (Wolton) ou d’un “nouveau désordre amoureux” (Bruckner et Finkielkraut), le sentiment qu’un profond bouleversement des valeurs et des pratiques sexuelles traversait la société française se retrouve même dans un livre qui tend pourtant à dévaloriser la notion alors commune de “révolution sexuelle”, d’où le fait d’énoncer comme une évidence: “Le coït n’a rien de naturel: c’est un produit historique, l’inscription d’un certain rapport de forces entre l’homme et la femme; en conséquence il est aussi de nos jours l’enjeu d’un certain combat; il serait naïf de se le dissimuler” (Bruckner et Finkielkraut 203).

Pour élucider ce curieux épisode de la vie socioculturelle française, il faut également tenir compte du contexte électoral. À la suite du décès de Georges Pompidou, l’élection présidentielle de mai 1974 donna une courte victoire à Valéry Giscard d’Estaing, qui affrontait François Mitterrand au deuxième tour. Le nouveau président était relativement jeune (48 ans) et tenait à marquer sa différence par rapport à ses deux prédécesseurs gaullistes. Au lieu de la grandeur ou de l’ordre public, les maîtres

³ En 1968, la première traduction française de *La révolution sexuelle* de Wilhelm Reich, (initialement publié en 1936) a eu un retentissement certain.

mots du nouveau gouvernement seraient donc le libéralisme, la réforme, la décripation. Les années Giscard, par ailleurs dominées sur le plan économique par les deux chocs pétroliers des années soixante-dix, se signalent effectivement par un certain nombre de réformes aux effets durables: l'abaissement de l'âge de la majorité civile de 21 à 18 ans, l'institution du divorce par consentement mutuel, la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse ou IVG. Comme c'est souvent le cas lorsque de nouveaux dirigeants politiques sont élus sur la base de promesses de changements (en 1983, le revirement de la politique économique durant la présidence de Mitterrand en fournira un nouvel exemple), un retour au conservatisme social s'effectua brusquement. La volonté de réformes s'étant essoufflée, la réapparition de l'ordre moral sous la forme d'un nouveau régime de censure cinématographique à la fin de l'année 1975 constituait un signal particulièrement visible destiné à un électorat traditionaliste, qui n'était d'ailleurs pas uniquement situé à droite de l'échiquier politique (le Parti communiste, par exemple, ne cessait de dénoncer les effets corrupteurs du sexe à l'écran). La loi conçue pour réprimer et marginaliser le cinéma X, qui allait en quelque sorte servir à compenser les mesures de libéralisation sociale, n'était donc pas exempte de considérations électoralistes.

Au niveau politique, étant donné le discours ambiant de modernisation et de libéralisme (qui s'appliquait aussi au cinéma⁴), le début du septennat giscardien était sans doute propice aux transformations culturelles. L'année 1974 est également celle de la publication en France de *L'archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne, qui a sans doute mis un point final à l'emprise du Parti communiste sur la vie intellectuelle en France. La fin du mythe collectiviste du Grand Soir, de la Révolution politique qui transformerait durablement les rapports sociaux, a contribué à la dissémination de nouveaux discours plus ou moins libertaires. Le déclin des grands mouvements idéologiques laissait la place à de nouvelles formes d'expression individualistes. C'est donc la confluence de plusieurs facteurs – volonté affichée de libéralisme au niveau gouvernemental, conséquences sociales de la longue période d'expansion économique de l'après-guerre, essoufflement de l'idéologie communiste en tant que réelle alternative sociopolitique, nouveaux mouvements culturels dénonçant la répression sexuelle, amoindrissement apparent des conséquences médicales, influence de films venus de l'étranger (en particulier des États-Unis) – qui explique la flambée soudaine du genre pornographique dans les salles de cinéma à travers la France.

Rappelons par souci du contexte historique que le voyeurisme était depuis ses débuts inhérent au cinéma. Dès 1896, *The Kiss* de William Heise, pourtant fort chaste, fut jugé scandaleux (Douin 45-47). En France, la vague du porno des années soixante-dix ne constituait d'ailleurs pas un phénomène totalement isolé. Il avait été annoncé, en

⁴ Peu après l'élection de Giscard d'Estaing, Michel Guy, son secrétaire d'État à la culture, a déclaré: "Tous les films doivent pouvoir sortir sans distinction. Je ne me reconnais pas le droit d'interdire à des spectateurs adultes la possibilité de voir les films qu'ils désirent" (Bier 41 et Douin 351).

quelque sorte, par les “naturistes” suédois, les “nudies” américains, les strip-teases italiens (Boyer 50-81). C’est ainsi que la projection sur écran de rapports sexuels non simulés avait été précédée par des films érotiques affichant un niveau progressivement plus élevé de nudité. Un certain relâchement de la censure traditionnelle était donc visible depuis les années soixante, ce qui n’a toutefois pas empêché des cas célèbres, en particulier l’interdiction en 1966 du film réalisé par Jacques Rivette, *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot*. Comme on l’a vu, cette évolution allait connaître une rapide accélération au milieu des années soixante-dix et allait produire un des rares moments historiques où le concept du cinéma ne s’est pas automatiquement trouvé associé à celui de la censure. Art moderne et populaire dont la production et la diffusion résultent de l’innovation technologique, le cinéma est devenu en effet, peu après sa naissance en 1895, une cible privilégiée de la censure (Bayon 267-85). En dépit de ce que chante si passionnément Carmen, force est de constater que l’amour – et *a fortiori* sa représentation cinématographique – connaît depuis longtemps de nombreuses lois. La France n’a pas été à la traîne dans ce domaine: “Jusqu’aux années 1960, la censure française fait preuve d’une sévérité exemplaire envers les audaces du grand écran” (Dehée 19). Les mécanismes établis de la censure allaient cependant être profondément remaniés à la suite de ce que certains ont perçu comme “l’invasion du porno”.

Il est certain qu’en l’espace de quelques mois, il y a eu une hausse spectaculaire du nombre de films pornographiques diffusés en France. En 1974, sur 501 longs métrages distribués en France, 128 films dits “érotiques”, qui n’étaient pas encore classés X, ont réalisé 16% des entrées. Le cinéma d’art et essai a participé à cette tendance puisqu’on remarque parmi les films distribués *Glissements progressifs du plaisir* (1974) et *Le jeu avec le feu* (1975) d’Alain Robbe-Grillet. Une des justifications pour la campagne de répression qui s’en est suivie a été précisément la crainte – certainement exagérée mais d’autant plus ostensiblement mise en avant – de voir le porno envahir l’ensemble des salles de cinéma, étranglant ainsi la production d’autres films (Dardy-Cretin 134-37). L’engouement pour ce genre cinématographique n’a d’ailleurs pas été limité aux spectateurs français. Dans les villes situées près de la frontière espagnole, les salles de cinéma projetant des films pornographiques ont vu au milieu des années soixante-dix un afflux exceptionnel, des touristes transfrontaliers d’un nouveau genre arrivant en masse pour visionner des films inaccessibles outre-Pyrénées (une situation qui se modifiera rapidement après la mort de Franco). Par ailleurs, l’évolution vers des représentations plus directes de la sexualité ne s’est certes pas limitée au cinéma français. Ce sont les modalités de cette évolution qui distinguent le cas de la France où l’intervention étatique, d’abord à travers le relâchement généralisé de la censure, ensuite

⁵ Au bout d’une bataille juridique et médiatique – durant laquelle Jean-Luc Godard a traité André Malraux de *ministre de la Kultur* – le film de Rivette, qui s’est révélé bien peu sulfureux, a pu sortir sur les écrans en 1967 (Douin 370-72 et Garreau 216-29). En ce qui concerne les polémiques et la censure à propos des films abordant des thèmes religieux, voir Dehée 72-79.

par un strict encadrement administratif, s'est révélée à la fois décisive et révélatrice des pratiques sociopolitiques. Alors qu'aux États-Unis, après la fin de la réglementation tatillonne imposée par le tristement célèbre "Code Hays", les instances juridiques ont fonctionné au cas par cas en tant qu'agent régulateur au niveau local, c'est le gouvernement central qui a légiféré de manière uniforme à travers l'Hexagone, avec pour objectif (d'ailleurs rapidement atteint) de réduire drastiquement la fréquentation des films pornographiques en les reléguant à des salles marginalisées et surtaxées.

Que l'on considère ou non qu'à travers ce processus de ghettoïsation des films pornographiques le gouvernement français ait fait œuvre de salubrité publique, l'efficacité de ses mesures ne fait guère de doutes. Le décret du 31 octobre 1975 constitue le point de départ du régime X: le ministre de tutelle du cinéma est désormais chargé du classement des films, après avis consultatif d'une Commission de contrôle (ou Commission de classification, à partir de 1990). Ce dispositif réglementaire sera complété par la fameuse "loi X" du 30 décembre 1975, qui établit et encadre la catégorie faussement objective des "films pornographiques ou d'incitation à la violence". Automatiquement exclus du fonds de soutien cinématographique⁶, les films classés X seront dorénavant frappés d'une série de taxes supplémentaires⁷, ce qui aura des effets à la fois immédiats et durables sur leur production et leur distribution. En particulier, les contraintes économiques imposées par la loi limiteront sévèrement la durée moyenne de tournage d'un film pornographique, ce qui brisera net l'essor d'un genre ayant brièvement acquis droit de cité. La loi de 1975, en surtaxant tout film pornographique, aura donc eu pour effet de rabaisser le niveau général à une médiocrité sans appel (Boyer 110-21). Quant aux chiffres, les résultats recherchés par le biais de la loi ont été rapidement obtenus: en 1977, les salles X ne seront plus fréquentées que par huit millions de spectateurs, ce qui représente 5% du total des entrées à travers la France.

Paradoxalement, la nouvelle taxe forfaitaire de 300 000 francs imposée sur les films X d'origine étrangère, en créant un protectionnisme de fait, permettra à la production française de continuer à vivoter pendant quelques années. Cependant, dans l'ensemble, en établissant un système de cloisonnement quasi-étanche entre la production cinématographique "normale" (où règnent l'amour et les sentiments) et le secteur/ghetto du X voué au porno, la loi de 1975 a tiré vers le bas les conditions de production et de diffusion d'un genre désormais officiellement autorisé, mais

⁶ "Ne peuvent donc prétendre aux allocations de soutien financier les œuvres inscrites sur la liste des œuvres pornographiques ou d'incitation à la violence (classification dite 'X')" (Cabannes 67).

⁷ "La loi de finances N° 75-1278 du 30 décembre 1975 institue le classement X des 'films pornographiques ou d'incitation à la violence' sans préciser davantage la nature de ces termes, interdit ceux-ci du fonds de soutien, les taxe sur les droits d'entrée, et de 20% sur les bénéfices, hors reports déficitaires, applique une taxe forfaitaire de 300 000 F pour les films étrangers, non déductible des impôts, augmente la taxe supplémentaire additionnelle au prix des places de 50%" (Bier 66).

socialement banni, condamné à un statut infâmant. À la place des mesures répressives de la censure traditionnelle (l'interdiction ou la saisie), la tartufferie modernisée du système réglementaire procède par classification et taxation afin de cacher ces films que l'on ne saurait voir. Seul parmi tous les genres cinématographiques, le porno serait donc un corps étranger à la tradition du septième art. Le film traditionnel fonctionne par ellipse, évitant soigneusement de montrer l'accomplissement de l'acte sexuel tout en le suggérant à travers des métaphores visuelles et auditives (tempête, marée, feu de bois, etc.) si nombreuses qu'il serait vain de tenter de les énumérer ici. Le film pornographique, dont le but est justement de montrer la panoplie des actes sexuels sous tous les angles possibles, constitue donc la face cachée, le double honteux du cinéma tel qu'il s'est élaboré depuis ses débuts. Notons au passage que le porno, si souvent décrié pour son aspect répétitif, ne fournit nullement un cas isolé en la matière. Plusieurs genres cinématographiques fonctionnent selon le principe de la répétition (tout comme le désir sexuel, d'ailleurs), n'y apportant que de légères variations: le western, le policier, le film d'arts martiaux ou la comédie musicale. Les éléments traditionnels d'un film narratif, et en particulier la continuité de l'intrigue, y sont tout autant malmenés que dans un film pornographique.

Alors que l'ensemble du cinéma français bénéficie depuis des décennies, par l'intermédiaire du ministère de la Culture, de plusieurs formes de soutien financier (Cabannes, chapitre 2), la loi X impose au contraire à un secteur honni un régime de taxation à but clairement dissuasif. Ironie du sort, les sommes prélevées sur les films pornographiques vont indirectement servir à subventionner le reste de la production cinématographique française. Jouant sur les deux tableaux, le gouvernement réussit à faire peser sur un genre alors florissant une nouvelle forme d'ostracisme tout en bénéficiant de nouvelles sources de revenus. Restant ouvertement licite alors même qu'elle est réprimée et surtaxée dans les faits, la projection en salle de films pornographiques s'apparente désormais à la prostitution, autre activité que le gouvernement réprouve sans la rendre explicitement illégale, et sans se priver d'en tirer des rentrées fiscales⁸.

En dehors des mesures gouvernementales, c'est le développement des vidéocassettes, puis des DVD et enfin d'Internet (avec l'intermède du Minitel rose) qui a mis progressivement fin au marché des films pornographiques projetés en salles de cinéma. Si les "films de cul" ont bel et bien disparu des salles obscures, la pornographie filmée n'en a pas moins connu un essor au niveau mondial. Les canaux de distribution se sont diversifiés, de l'ordinateur au téléphone portable, permettant un accès individualisé à tout moment – une banalisation par étapes qui semble avoir atténué la charge transgressive que Georges Bataille attribuait à l'érotisme. Comme un mécanisme

⁸ Rappelons que, même si son cadre juridique est devenu considérablement plus rigoureux (surtout depuis la "loi Sarkozy" du 18 mars 2003), la prostitution n'est pas interdite en France et que les revenus en sont imposables.

plus ou moins bien réglé, la société française a trouvé à l'issue de l'épisode 1974-1975 un nouveau point d'équilibre. La vague du porno n'a pas été refoulée brutalement mais classifiée, marginalisée, circonscrite à un secteur parallèle de la distribution cinématographique. Au passage, le sexe est redevenu non plus un vecteur de libération, voire de révolution, mais un simple aspect de la vie privée, désormais décomplexé, du moins par rapport aux contraintes religieuses et sociales d'antan: "Si les mœurs sexuelles ont changé, la manière d'en parler s'est radicalement transformée" (Mendras 411). Signe de cette nouvelle stabilité, l'arrivée de Mitterrand à l'Élysée en 1981 n'a apporté aucune modification significative à la législation régissant le cinéma pornographique. Sous l'impulsion du nouveau ministre de la Culture, Jack Lang, plusieurs interdictions totales de projection ont été levées et la Commission de contrôle a été rajeunie et féminisée. Pour autant, le mécanisme de marginalisation des films jugés obscènes perdure, ainsi qu'un apparent consensus social quant aux limites de ce qui est admissible à l'écran. La Seconde Révolution française, pour reprendre l'analyse de Mendras, était bel et bien terminée.

De nombreux films classés X des années soixante-dix ne correspondent pas au stéréotype de misère artistique qui reste associé au genre dans son ensemble. Certains de ces films ont un vrai scénario, de véritables acteurs, de l'imagination et même de l'humour (qui n'est pas involontaire)⁹. Leur budget permettant un niveau de qualité de la production (décors, costumes, éclairage, etc.) comparable au cinéma de grand public, des acteurs consacrés ont participé pour la première fois à des films érotico-pornographiques: Alain Cuny (*Emmanuelle*), Marcel Dalio (*La bête* de Walerian Borowczyk, 1975), Fabrice Luchini (*Contes immoraux*, également de Borowczyk, 1974). Il est vrai que les deux premiers étaient en fin de carrière et que le troisième faisait ses débuts. Le sexe étant nouvellement autorisé à l'écran, on aurait pu penser que sa représentation serait bientôt intégrée au cinéma dans son ensemble. Ce n'a pas été le cas, et des films d'art et essai contenant des scènes de sexualité explicite constituent encore des événements rares et sujets à scandale: par exemple, *Intimité* (2001) de Patrice Chéreau ou *9 Songs* (2004) de Michael Winterbottom. Par contre, de telles œuvres ne comportent pas l'attrait de la nouveauté qui caractérisait les premiers films sortis dans le contexte de l'affaiblissement inattendu de la censure.

C'est probablement cette nouveauté qui explique l'étonnant succès du film le plus connu de l'époque¹⁰, en dépit de sa médiocrité presque universellement reconnue.

⁹ En particulier, le genre pornographique, reprenant une tradition littéraire, s'est fait une spécialité du détournement grivois et donc comique des titres de films grand public (Halimi 62-79). Pour une sélection (nécessairement subjective) de films pornos français "soignés", voir Boyer 182-85. Pour une liste complète des films classés X, voir Bier 171-94.

¹⁰ "Le succès d'*Emmanuelle* a surpris tout le monde, y compris les comédiens" (Rousset-Rouard 48). Notons que les films pornographiques d'origine étrangère ont pu également profiter de l'effet de

Emmanuelle (Just Jaeckin, 1974), qui malgré ses prétentions esthétiques ne comportait ni la profondeur artistique ni l'intensité charnelle du *Dernier tango à Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972), est devenu l'un des plus grands succès commerciaux de l'histoire du cinéma français (50 millions d'entrées à travers le monde) et a inspiré deux douzaines de suites, officielles ou non. Signe des temps, le film a pu sortir dans des conditions normales, alors qu'en 1959 le roman d'Emmanuelle Arsan avait fait l'objet, censure oblige, d'une édition clandestine organisée par Éric Losfeld¹¹. Davantage que les importations américaines, c'est *Emmanuelle* qui a rendu chic le porno *soft* et qui a fait de Sylvia Kristel, qui jouait le rôle-titre, une star internationale. Pendant une courte durée, la fréquentation des films érotiques se fera en couple ou par groupes d'amis et ne sera donc plus une activité solitaire et vaguement honteuse. À travers l'exotisme de son cadre (la Thaïlande), la somptuosité de ses décors et costumes, l'étalage de ses affectations littéraires¹² (d'ailleurs héritées du roman), *Emmanuelle* présentait une image raffinée, voire aseptisée (pouvant ainsi convenir à ce que l'on appellerait plus tard les bobos ou bourgeois bohêmes) du voyage initiatique qui constitue une des formules de base du récit érotique. Le réalisateur a tenté de rééditer son exploit commercial l'année suivante avec une adaptation édulcorée d'un roman dont l'intrigue est centrée sur une relation sadomasochiste, *Histoire d'O* (avec Corinne Cléry). Malgré un tapage médiatique exceptionnel, y compris une couverture racoleuse du magazine *L'Express*, la transposition au cinéma du roman de Pauline Réage, au lieu de provoquer des rôles de jouissance, a fait plutôt sourire ou hausser les épaules (Jouffa et Crowley 134-43).

Un autre film marquant de la vague du porno, *Exhibition* (1975) de Jean-François Davy, a été présenté au Festival de Cannes avant de rencontrer, avec trois millions d'entrées, un large succès auprès du public français. Ce film fera de Claudine Beccarie la première star X française. D'autres suivront, en particulier Brigitte Lahaie, qui est une des rares "hardeuses" à avoir réussi sa reconversion professionnelle (en tant qu'animatrice à la radio) après avoir quitté le cinéma pornographique¹³. Plutôt qu'un porno de plus, Davy a réalisé un véritable documentaire sur un genre alors en plein essor, alternant interviews et scènes de films où figurait Beccarie, faisant par exemple dialoguer la vedette du film avec ses spectateurs. Se situant aux antipodes du porno chic, Davy s'est spécialisé par la suite dans ce type de cinéma-vérité, ce qui lui vaudra d'être mieux considéré sur le plan critique que la moyenne des réalisateurs de films classés X

mode. Déjà très célèbres, *Deep Throat* (1972) et *The Devil in Miss Jones* (1974), réalisés par Gerard Damiano, sont sortis à Paris en 1975.

¹¹ Comme l'a abondamment documenté Joubert, la publication de livres et de journaux s'est longtemps faite sous la contrainte d'un autre régime de censure.

¹² Le personnage de Mario cite Rimbaud ("le dérèglement de tous les sens") vers la fin du film ("Lettres dites 'du Voyant'" 248-54).

¹³ Plus récemment, Ovidie s'est fait connaître à la fois en tant qu'actrice et réalisatrice de films X et en tant qu'auteur.

(et de voir son œuvre récemment rééditée en un coffret de sept DVD). La place de Davy et de son premier documentaire dans le cinéma français des années soixante-dix est détaillée dans le numéro 550 (mars 2006) de *L'Avant-Scène du Cinéma*.

Au pays des prix et des festivals, il était naturel que le soudain déferlement du porno conduise au premier (et dernier) Festival du Film Pornographique, qui a eu lieu à Paris en août 1975 (voir Jouffa et Crowley 124-27). C'est *Le sexe qui parle* (1975) de Frédéric Lansac (pseudonyme de Claude Mulot) avec Pénélope Lamour et Sylvia Bourdon qui a été primé¹⁴. Le scénario de ce film reprend l'idée des *Bijoux indiscrets* (1748) de Diderot – bien qu'il semble qu'au départ ni le réalisateur ni le scénariste n'aient eu connaissance de ce roman libertin. En l'occurrence, le sexe féminin qui s'exprime haut et fort dans le film ne le fait pas en réponse au désir de l'homme. Par comparaison avec la trame narrative du livre, le film ajoute un rebondissement supplémentaire en faisant parler le sexe de l'homme après celui de la femme, et de façon tout aussi incontrôlable. Expression métonymique du désir, la parole du sexe est crue et exigeante, provoquant de multiples scandales dans une société qui se veut pourtant "libérée". Certains aspects de ce film sont caractéristiques de la production pornographique de l'époque. Le récit est situé dans un milieu relativement aisé, par exemple, et la plupart des personnages masculins sont ridicules. Généralement considéré comme un des meilleurs films X français¹⁵, ce qui peut paraître risible tant le genre est stigmatisé, *Le sexe qui parle* n'en comporte pas moins tous les attributs traditionnels d'une œuvre cinématographique, pouvant ainsi faire l'objet d'analyses et de critiques comme tout autre film, avec cette différence qu'il est confiné par voie légale dans une catégorie notoirement dévalorisée.

Dans les faits, la nouvelle loi n'a pas tardé à produire les mêmes effets capricieux – et donc intimidants – que la censure traditionnelle. Signe de l'application du nouveau système de contrôle, *Emmanuelle 2* de Francis Giacobetti, qui ne correspondait pourtant pas aux normes de sexualité non simulée du cinéma pornographique, sera en janvier 1976 initialement classé X. Par contre, ce n'a pas été le cas lorsque est sorti en France *Salo ou les 120 jours de Sodome* (1976) de Pier Paolo Pasolini, un film autrement plus explicite et violent. De même, *L'empire des sens* (1976) de Nagisa Oshima a été autorisé alors que le fameux film *gore* de Tobe Hooper, *Massacre à la tronçonneuse* (1974), a été interdit en France jusqu'en 1981. Cas extrême, *L'essayeuse* (1976) de Serge Korber a été non seulement interdit mais condamné à être détruit, sanction radicale qui n'avait pas été appliquée à un film en France depuis l'Occupation (Bier 98-108).

¹⁴ Bourdon, par ailleurs auteure d'un livre de souvenirs, sera en 1978 au centre du nouveau documentaire de Davy, *Exhibition 2*, cette fois consacré aux pratiques sadomasochistes (Jouffa et Crowley 207-12).

¹⁵ Tout comme un autre film de Lansac, *Mes nuits avec Alice, Pénélope, Arnold, Maud et Richard* (1976), qui transpose au porno l'intrigue de *La grande bouffe* (1973) de Marco Ferreri.

Un reflet peu nostalgique de cette époque révolue du cinéma français se trouve dans *Le pornographe* (2001) de Bertrand Bonello, où Jean-Pierre Léaud campe un réalisateur vieilli et aigri, partageant l'affiche avec Ovidie, une actrice et réalisatrice de films X. Mais c'est surtout, paradoxe ou non, dans des films réalisés par des femmes que l'on peut constater un écho certain de la vague du porno. Catherine Breillat, dont le premier film date de cette époque (*Une vraie jeune fille*, 1976), a développé tout au long de son œuvre une série de réflexions sur la représentation cinématographique de la sexualité (voir Bayon 128-33 et 213-18). La sortie mouvementée du film de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, *Baise-moi* (2000), constitue à elle seule une réédition du cycle libéralisation / répression qui avait caractérisé les années 1974-1975. D'abord et surtout une dénonciation de la violence masculine envers les femmes, ce film (tiré du roman à succès de Despentes) utilise, à rebours et à dessein, les codes et les techniques des films pornographiques. C'est ce qui lui a valu une campagne de dénonciation et de dénigrement, aboutissant à une interdiction aux moins de 18 ans (Bier 134-52).

Avec le recul, le triomphe éphémère des films pornographiques s'apparente à un interlude carnavalesque (au sens bakhtinien) encadré par deux régimes de contrainte pesant sur le cinéma à grande diffusion. Entre la censure par interdiction et la censure économique, entre la suppression et la marginalisation, l'intermède du porno aura peu duré et ses conséquences auront été limitées mais perceptibles. Ironie du sort, c'est dans d'autres formes d'expression artistique que l'opprobre qui s'abattait sur la représentation de la sexualité semble avoir plus nettement disparu. Le tableau de Gustave Courbet, *L'origine du monde* (1866), longtemps caché du public, est désormais visible au Musée d'Orsay. Quant aux œuvres de Sade, après avoir été confinées dans "l'Enfer" de la Bibliothèque Nationale, elles sont à présent publiées dans la prestigieuse collection de la Pléiade. Par contre, le cinéma reste réglementé par un système de censure qui, s'il n'ose dire son nom, n'en fait pas moins ressentir ses effets.

ŒUVRES CITÉES

- Arsan, Emmanuelle. *Emmanuelle*. Paris: Éric Losfeld, 1959. Imprimé.
 Bayon, Estelle. *Le cinéma obscène*. Paris: L'Harmattan, 2007. Imprimé.
 Bertolucci, Bernardo, réal. *Le dernier tango à Paris*. 1972. Int. Marlon Brando, Maria Schneider. MGM, 2000. DVD.
 Bier, Christophe. *Censure-moi: histoire du classement X en France*. Paris: L'Esprit frappeur, 2000. Imprimé.
 Bonello, Bertrand, réal. *Le pornographe*. 2001. Int. Jean-Pierre Léaud, Ovidie. Montparnasse, 2002. DVD.
 Borowczyk, Walerian, réal. *Contes immoraux*. 1974. Int. Paloma Picasso, Fabrice Luchini. Arte, 2005. DVD.
 ---, réal. *La bête*. 1975. Int. Sirpa Lane, Marcel Dalio. Metrodome, 2001. DVD.

- Bourdon, Sylvia. *L'amour est une fête*. Paris: Belfond, 1976. Imprimé.
- Boyer, Martine. *L'écran de l'amour: cinéma, érotisme et pornographie, 1960-1980*. Paris: Plon, 1990. Imprimé.
- Breillat, Catherine, réal. *Une vraie jeune fille*. 1976. Int. Charlotte Alexandra, Hiram Keller. Fox Lorber, 2001. DVD.
- Bruckner, Pascal, et Alain Finkielkraut. *Le nouveau désordre amoureux*. Paris: Seuil, 1977. Imprimé.
- Cabannes, Xavier. *Le financement public de la production cinématographique*. Paris: L'Harmattan, 2006. Imprimé.
- Chéreau, Patrice, réal. *Intimité*. 2001. Int. Mark Rylance, Kerry Fox. Studio Canal, 2002. DVD.
(Collectif). *L'Avant-Scène du Cinéma: Exhibition 550* (mars 2006).
- Damiano, Gerard, réal. *Deep Throat*. 1972. Int. Linda Lovelace, Harry Reems. Momentum, 2005. DVD.
- , réal. *The Devil in Miss Jones*. 1974. Int. Georgina Spelvin, Harry Reems. Wild Side, 2010. DVD.
- Dardy-Cretin, Michèle. *Michel Guy, secrétaire d'État à la culture, 1974-1976: un innovateur méconnu*. Paris: Comité d'histoire du ministère de la culture, 2007. Imprimé.
- Davy, Jean-François, réal. *Exhibition*. 1975. Int. Claudine Beccarie. Opening, 2009. DVD.
- , réal. *Exhibition 2*. 1978. Int. Sylvia Bourdon. Opening, 2006. DVD.
- Dehée, Yannick. *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*. Paris: PUF, 2000. Imprimé.
- Despentès, Virginie. *Baise-moi*. Paris: Florent-Massot, 1993. Imprimé.
- Despentès, Virginie, et Coralie Trinh Thi, réal. *Baise-moi*. 2000. Int. Karen Lancaume, Raphaëla Anderson. Studio Canal, 2009. DVD.
- Diderot, Denis. *Les bijoux indiscrets*. 1748. Éd. André Billy. Paris: Gallimard, 1951. 1-234. Imprimé.
- Douin, Jean-Luc. *Dictionnaire de la censure au cinéma: images interdites*. Paris: PUF, 1998. Imprimé.
- Ferreri, Marco, réal. *La grande bouffe*. 1973. Int. Marcello Mastroianni, Philippe Noiret. Opening, 2008. DVD.
- Fourastié, Jean. *Les Trente Glorieuses ou la Révolution invisible de 1946 à 1975*. 2^e éd. Paris: Fayard, 1979. Imprimé.
- Garreau, Laurent. *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*. Paris: PUF, 2009. Imprimé.
- Giacobetti, Francis, réal. *Emmanuelle 2*. 1976. Int. Sylvia Kristel, Umberto Orsini. Studio Canal, 2003. DVD.
- Halimi, André. *Ce qui a fait rire les Français au temps du cinéma érotico-porno*. Paris: Lattès, 1980. Imprimé.

- Heise, William, réal. *The Kiss*. 1896. Int. May Irwin, John Rice. Library of Congress. <<http://www.youtube.com/watch?v=Q690-IexNB4>>.
- Hooper, Tobe, réal. *Massacre à la tronçonneuse*. 1974. Int. Marilyn Burns, Allen Danziger. Studio Canal, 2005. DVD.
- Jaeckin, Just, réal. *Emmanuelle*. 1974. Int. Sylvia Kristel, Alain Cuny. Studio Canal, 2008. DVD.
- , réal. *Histoire d'O*. 1975. Int. Corinne Cléry, Udo Kier. Opening, 2007. DVD.
- Joubert, Bernard. *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*. Paris: Cercle de la Librairie, 2007. Imprimé.
- Jouffa, François, et Tony Crawley. *L'âge d'or du cinéma érotique, 1973-1976*. Paris: Ramsay, 2003. Imprimé.
- Lansac, Frédéric, réal. *Le sexe qui parle*. 1975. Int. Pénélope Lamour, Sylvia Bourdon. Alpha France, 2001. DVD.
- , réal. *Mes nuits avec Alice, Pénélope, Arnold, Maud et Richard*. 1976. Int. Dawn Cumming, Nadja Mons. Alpha France, 1998. DVD.
- Makavejev, Dusan, réal. *Sweet Movie*. 1974. Int. Carole Laure, Sami Frey. Criterion, 2007. DVD.
- , réal. *W.R. - les mystères de l'organisme*. 1971. Int. Milena Dravić, Jagoda Kaloper. Criterion, 2007. DVD.
- Mendras, Henri. *La Seconde Révolution française, 1965-1984*. 2^e éd. Paris: Gallimard, 1994. Imprimé.
- Oshima, Nagisa, réal. *L'empire des sens*. 1976. Int. Eiko Matsuda, Tatsuya Fuji. Arte, 2003. DVD.
- Ovidie. *Porno manifesto*. Paris: Flammarion, 2002. Imprimé.
- Ovidie, et Michela Marzano. *Films X: y jouer ou être. Le corps acteur*. Paris: Autrement, 2005. Imprimé.
- Pasolini, Pier Paolo, réal. *Salo ou les 120 jours de Sodome*. 1976. Int. Paolo Bonacelli, Hélène Surgère. Carlotta, 2009. DVD.
- Réage, Pauline. *Histoire d'O*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1954. Imprimé.
- Reich, Wilhelm. *La révolution sexuelle : pour une autonomie caractérielle de l'homme*. 1936. Trad. Constantin Sinelnikoff. Paris: Plon, 1968. Imprimé.
- Rétif de la Bretonne, Nicolas Edme. *L'anti-Justine ou les délices de l'amour*. 1798. Paris: Musardine, 1998. Imprimé.
- . *Le pornographe ou la prostitution réformée*. 1769. Paris: Mille et une nuits, 2003. Imprimé.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Éd. Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1972. Imprimé.
- Rivette, Jacques, réal. *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot*. 1966. Int. Anna Karina, Micheline Presle. Studio Canal, 2010. DVD.
- Robbe-Grillet, Alain, réal. *Glissements progressifs du plaisir*. 1974. Int. Jean-Louis Trintignant, Michael Lonsdale. Ripley, 2011. DVD.
- , réal. *Le jeu avec le feu*. 1975. Int. Jean-Louis Trintignant, Philippe Noiret. Mondo, 2006. DVD.

- Rousset-Rouard, Yves. *Profession producteur*. Paris: Calmann-Lévy, 1979. Imprimé.
- Soljenitsyne, Alexandre. *L'archipel du Goulag*. Trad. José Johannet, et al. Paris: Seuil, 1974. Imprimé.
- Testud, Pierre. *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*. Genève: Droz, 1977. Imprimé.
- Winterbottom, Michael, réal. *9 Songs*. 2004. Int. Kieran O'Brien. Margo Stilley. Wild Side, 2006. DVD.
- Wolton, Dominique. *Le nouvel ordre sexuel*. Paris: Seuil, 1974. Imprimé

When Feasting with the Statue Is Dueling with
le Ciel: Carnival Inversions in Molière's
Le Festin de pierre (*Dom Juan*)

Kathryn Willis Wolfe
Penn State Erie, The Behrend College

A significant contribution to Molière studies was made in 1999 when Droz published, as the 500th book in its collection of *Textes littéraires français*, Joan DeJean's critical edition of *Le Festin de pierre*, which for the first time used the uncensored 1683 Amsterdam version as the basis for a modern edition of the most scrutinized and perplexing of Molière's plays and thereby restored to the play the title under which the work was known during Molière's lifetime. The new Pléiade edition of Molière's complete works that appeared in 2010 followed suit, making a broader reading public aware of the change both in title and in principal source. The significance of the reversion to Molière's original title for our study of the play is made clear by Joan DeJean's recognition that when the French censors of 1682 imposed the *Dom Juan* title on a work that had never previously carried that designation (any more than had its Italian or French predecessors), they created a shift in emphasis that has influenced reaction to the play ever since (DeJean 29). *Dom Juan* emerged as the character whose attitudes and behavior are the principal subject of focus, demanding moral retribution on a serious level, while the importance of the Italian comic tradition was obscured, a tradition in which Arlequin (Sganarelle) took the leading role in a comic pair that jointly exposed the injustices of the powerful.

Redirecting scholarly attention toward the Italian *commedia dell'arte* tradition that so strongly influenced Molière may begin to give renewed direction to critical efforts that René Pommier – that most ardent opponent of the academic *langue de bois* – sees as having stalled toward the end of the twentieth century. He echoes Patrick Dandrey's comment that “la deuxième moitié du vingtième siècle aura plus compliqué qu'éclairé et peut-être même plus utilisé que servi, tout compte fait, le texte de Molière” (Dandrey 10). Such a redirection might even help to resolve a problem, which we hope to address here, that Pommier uncovers in his recent study of *Dom Juan* (2008).

Pommier not only uses his book to target the weak underbelly of contemporary Molière criticism, but he also offers insightful readings of several scenes that offer strong support for *Dom Juan*'s status as a rationalist when confronting both religion

and Sganarelle, including the *scène du pauvre* and the lead-up to Dom Juan's invitation to the Statue to dine. It is at the point of this invitation at the end of Act 3, however, that he encounters what he sees as incontrovertible proof that Molière was making use of a subject that was not an ideal vehicle for giving theatrical voice to his grievances with regard to religion in general or the fate of *Tartuffe* in particular, notable for its attack on religious hypocrisy. However Molière might go about making Dom Juan into a character capable of rendering a long series of scenes powerfully subversive, the necessity of his Dom Juan coming face to face with the moving and talking Statue undermines the whole enterprise, for, as Pommier says,

Molière a été amené à mettre son personnage dans une situation impossible dans laquelle il n'aurait jamais dû se trouver. Don [sic] Juan est un incrédule, mais c'est un incrédule qui se trouve devant ce devant quoi aucun incrédule, à ma connaissance, ne s'est jamais trouvé dans la réalité: il se trouve en face d'un véritable miracle. À partir de ce moment, il ne peut avoir, à moins de s'incliner devant le miracle et de se convertir, un comportement logique et crédible (93-94).

The result, in Pommier's view, is that the remainder of the play becomes "parfaitement invraisemblable" whenever the Statue and Dom Juan meet face to face. He claims that "Molière ne fait que suivre le canevas dont il a hérité, sans chercher le moins du monde à nous faire croire à l'histoire qu'il nous raconte" (94). He is not the first to raise this objection, although he states it better than most.¹

Yet would the play have impressed Molière's pious contemporaries as being so powerfully anti-religious that they would force him to water it down almost immediately after it opened and, after his death, set the censors to work at it in so merciless an attack as the 1682 French edition proved to be, if it had been clear to them, as it is to Pommier, that he had abandoned his anti-religious perspective halfway through his play, that he had allowed the obligatory talking Statue to function unambiguously as a supernatural manifestation of a just and all-powerful God, and that thereby he had allowed himself to undermine the rational coherence of his final two acts and, with it, the force of his stance on religion and its strength in shielding religious hypocrisy? It is significant, when trying to judge the probability of this conjecture, to note that the play's controversial status in France did not prevent its being received as a significant text abroad, where re-editions or translations of the Amsterdam text proliferated in the final years of the seventeenth century. As Joan DeJean notes,

¹ See, for example, Cairncross 2-7 on the *dénouement* as offering a "litmus test of the fundamental disunity of the play."

Au tournant du XVIII^e siècle le texte de l'Édition d'Amsterdam est facilement disponible, partout en Europe, mais non pas en France. Au seuil de l'âge des Lumières, l'Europe valorise comme un texte classique une pièce française que les Français de l'époque ne peuvent ni voir, ni lire, sauf dans une version gravement édulcorée. (32)

A play seen by contemporaries as being seriously weakened by flagrant inconsistencies in its characters or its plotline is not granted this degree of recognition.

The question becomes, then: why should we accept with Pommier that any attempt to find coherence in the play as a whole must founder on the rocks of illogic simply because Molière did not choose to provide the edifying ending Pommier proposes, in which the rationalist Dom Juan would recognize his error of judgment and admit that he has encountered a true miracle in the statue and that he finds himself, consequently, face to face with incontrovertible evidence of the existence and power of God? Might coherence still be an attainable goal if we reason from the premise that it is unlikely that a playwright of Molière's caliber and experience would have chosen to write a comedy whose denouement would so clearly *not* bear the test of coherence because it made use of a scenario that he could not prevent from undermining the force of his skeptical, rationalist approach to religion and its exercise of power in the society of his time? If we choose to assume that Molière and his contemporaries knew what he was doing better than we do at a distance of 350 years from the fact, then we must conclude that Pommier's basic assumption may in some way be faulty.

So what is the context in which Pommier understands the statue and his interactions with Dom Juan? His use of the phrase "un véritable miracle" when speaking of the statue suggests that we should consider his stance in the context of the position held by the Catholic Church on manifestations of God's power. According to Sarah Ferber, inanimate objects (such as the statue) are one of many material forms the early modern Catholic Church recognized as potentially able to mediate divine power. Miracles (such as a statue able to move and talk with humans) suppose that God will "to some extent, reward faith and devotion by *ad hoc* displays of His power" (9). In the case of Dom Juan, of course, it would appear to be more a matter of punishing a *lack* of faith and devotion by such a display, if this is indeed what is at stake. Ferber furthermore recognizes that over the course of the sixteenth and seventeenth centuries, the Church was forced to deal within its ranks with a "problematic lack of consensus on where the limits lay to the credibility of claims of divine intervention," and much of her work is devoted to examining the complexity of the differing stands taken on this issue and on the appearance of fallibility such internal disagreement revealed (4). Meanwhile the Church was beset by attacks from without, from French Calvinists who saw in the central doctrinal miracle of transubstantiation "evidence of a misplaced reliance on an overweening Catholic priesthood as dispensers of papist magic" (5). If the notion of miracles, in an era that was seeing the flowering of scientific reasoning, was raising

issues of credibility and alleged magic within an increasingly divided religious community, as Catholics struggled to “reinforce the shaky foundations of their church’s authority in a time of religious upheaval” (Ferber 2), why should we be less skeptical than they and accept with any greater certainty than Molière’s contemporaries that the statue’s status as a miracle must be credible, “véritable,” simply because it begins to move and speak on stage? In short, why must the statue’s “miraculous” status be treated as a given, to be understood from a religious vantage point allowing no room for skepticism, when skepticism was part and parcel of the Church’s contemporary response to alleged cases of divine intervention? Should we not also evince skepticism about the nature of the statue’s role, particularly in light of his interaction with a pair of characters whose *raison d’être* appears to be to undermine anything related to the Catholic Church and its doctrines? Would not accepting Pommier’s assurance that Molière has forced his rationalist to confront a “miracle” be tantamount to accepting the authority of the highly superstitious Sganarelle, who declares the moving statue to be a *miracle* at the beginning of Act 4, but whose own stated beliefs so overshoot the limits of Catholic doctrine as to have proven problematic with religious purists from the outset?² Sganarelle is no more a spokesperson for the Catholic position on divine miracles than is Dom Juan, although he stands as a foil to Dom Juan’s disbelief.

Perhaps a way out of Pommier’s predicament exists if we shift to a different viewpoint from which to make sense of the walking and talking statue, one that is not so at odds with the general tenor of the play up to the point of his arrival on stage, but that takes the implications of the original title into account: the carnivalesque context in which the Italian *commedia dell’arte* functioned. In order to test this out, we will bring to bear the work of Mikhail Bakhtin, who examined in his magisterial work on Rabelais the underlying workings of what he called the “carnival-grotesque” that operated in a wide variety of manifestations of early modern popular culture – from charivari and carnival to diableries, farces and the *commedia dell’arte*. While he left aside the corpus of Molière’s work as lying beyond his field of study, he does recognize that “[...] the contents of the carnival-grotesque element, its artistic, heuristic, and unifying forces were preserved in all essential manifestations during the seventeenth and eighteenth centuries: in the *commedia dell’arte* (which kept a close link with its carnival origin), in Molière’s comedies (related to the *commedia dell’arte*), [...]” (34).

This is a world that set itself in opposition to established authority (including the Catholic Church, which, nevertheless, usually tolerated it), a world of masquerades and disguises that made use of inversions, parallelisms, contrasts, symmetries, and doubles to assault authoritarianism. It is commonly referred to as the “world turned upside down,” and we propose here a preliminary analysis of what Pommier finds most

² See *Observations sur une comédie de Molière intitulée, “Le Festin de pierre”* in Forestier & Bourqui 1212-21.

problematic in the play, based on the idea of inversion, so as to suggest a way of approaching the play that would justify our sense that Molière was far from incapable of preventing the demands of the *Festin de pierre* scenario from undermining the coherence of his play in the eyes of his contemporaries.

To be sure, *Le Festin de pierre* does not plunge the spectator directly into the upside down world of carnival as did the *commedia dell'arte*. Like *Amphitryon*, in which Molière situated his action before the threshold of Amphitryon's house, creating a vertical line of demarcation separating the world of carnival justice within the house from the everyday world of social conflicts visible onstage, *Le Festin de pierre* also establishes a carnival/everyday world divide, placed horizontally at the level of the stage itself, such that the topsy-turvy world of carnival folly remains invisible to the spectator viewing the action onstage while the world of carnival energy bubbles up from below to influence the comportment of certain characters.³ From the start a structurally significant portion of the plot is linear and of this world, an everyday world beset by contemporary preoccupations regarding upper-class male honor and the central role that protecting female honor played in it in early modern France. Dom Juan is on the run with Sganarelle, pursued not only by the don's "maîtresse," Done Elvire, but by her brothers, who seek to avenge the insult to their family that Dom Juan's desertion of their sister represents. Only the statue's final appearance to lead Dom Juan into the flaming depths of hell below stage prevents them from avenging their outraged honor at last by engaging Dom Juan in a duel *en règle*.

Molière's everyday world is characterized, as John Cairncross has noted, by a "total absence of political or social authority throughout the play" (2). His choice to eliminate any possibility of substituting for the private justice sought through dueling, a public, state-enforced resolution to the issues of abandonment and religious hypocrisy that Dom Juan's behavior with regard to the brothers' claims raises (a resolution that would be comparable to that effected in *Tartuffe* by the royal officer) suggests that Molière was prepared to seek his resolution elsewhere, although not by espousing the position of the *dévots*, whether *vrais* or *faux*, that he had already rejected in *Tartuffe*.⁴ Rather, it suggests that he was prepared to exploit the private world of male honor and dueling, already significantly at play, in order to develop his resolution. We shall examine, therefore, how he did so, drawing forth from contemporary norms of male and female honor a series of carnival elements that will prepare a denouement that is neither of this world nor of the world of Catholic miracles, but of carnival.

³ See articles by Wolfe and Tonelli.

⁴ In *Tartuffe* Orgon finds Cléante's distinction between *vrais* and *faux dévots* utterly unconvincing, a mere attempt to show off his bother-in-law's rhetorical abilities, whereas Elmire offers up convincing proof – rational, experimental evidence, as it were – of Tartuffe's treachery in the scene in which she hides her husband under the table.

Before examining the timing and manner of the statue's entrance into the world of the play, we should note a significant divergence of approach distinguishing Molière's conception of the *Commandeur*, whom the statue was carved to represent, and that of the *commedia dell'arte* version used by the Italian players with whom Molière shared the stage of the Petit Bourbon in Paris, for the contrast proves instructive.⁵ For the Italian players, the commander was the lone character forming a link connecting the abandoned Donna Anna to Don Juan's eventual plunge into the flames of hell, for having been killed in a duel fought with Don Juan because he was the *brother* of the seduced lady, he then went on to bring about Don Juan's flaming demise as a form of personal and familial revenge. Molière chose a somewhat more complicated solution, exploiting a characteristic approach taken by many popular carnival forms when called upon to treat conceptual contrasts: that of doubling characters (creating two individuals sharing similar characteristics), thereby giving bodily form to abstract conflicts. He separated into two discrete camps those characters with a familial tie to Done Elvire on the one hand (the Italians' single brother now redoubled into two, Dom Carlos and Dom Alonso, who oppose each other over the timing of their duel with Dom Juan) and, on the other, the commander, whose very duel with Dom Juan is set both qualitatively and quantitatively in opposition to the duel looming between Done Elvire's brothers and Dom Juan. Not only are we given *no* details concerning the insult that provoked his duel with Dom Juan, but when Sganarelle worries that pursuing the latest "jeune beauté" into town might subject his master there to the "ressentiment des parents et des amis" of the "Commandeur que vous tuâtes il y a six mois," Dom Juan brushes aside his fears as a non-issue, saying, "Ah, n'allons point songer au mal qui nous peut arriver [...]" (*Festin* 1.2).⁶ This carefree attitude underscores a fact that will become increasingly evident over the course of the play: no one ever arrives to avenge the commander's death. The commander has been "bien tué," as Dom Juan observes, and the issue settled (Dom Juan, in fact, notes that he has been officially pardoned: "J'ai eu ma grâce de cette affaire"), unlike in the affair concerning Done Elvire. Presumably, Molière did not intend for his statue to be seen as working in parallel with the brothers due to the continued existence of some unresolved point of honor. Moreover, not only did Molière avoid implicating his statue directly in the issue of Done Elvire's honor as a blood relation, but he took care that he not even be drawn into the brothers' quarrel with Dom Juan as an outside observer, for the two camps never meet face to face on stage or engage in dialogue. Only Sganarelle and Dom Juan ever communicate with the statue. From the outset it would appear that Molière had another purpose in mind for his statue with regard to Dom Juan's treatment of Done Elvire than to attend to the demands of honor as they are perceived by Done Elvire's brothers, which, after all,

⁵ See Gendarme de Bévoite 335-53.

⁶ All quotations are taken from Joan DeJean's edition of the play.

formed part of the established order in 17th-century France every bit as much as did the authority of the Catholic Church and so were fair targets for carnival's "negation of the entire order of life (including the prevailing truth), a negation closely linked," as Bakhtin remarks, "to the affirmation of what is born anew" (307).

It was important, nevertheless, that Molière help his audience sense the carnivalesque connection he envisioned between his statue and the issue of Done Elvire's dishonor since this issue is the principal unifying theme running through the play's somewhat disparate plotline. In the course of two exchanges, both in Act I, Molière set about dealing with this matter, for it was an issue central to establishing his play's comic tone, as well as to setting up his attack on the power of religion's hold over society.

In the first exchange, Sganarelle, ever the one to choose their topic of discussion, has just been granted "la liberté de parler" by his master. Thereupon he admits to being scandalized by the life Dom Juan is leading, "par exemple je vous vois tous les mois vous marier comme vous faites" (1.2). After all, such behavior amounts to mocking the deity ("se railler du Ciel") by mocking one of his sacred sacraments ("se jouer ainsi d'un mystère sacré"). It is significant in the context of carnival that Bakhtin recognizes "mocking at the deity" as a subject of "festive laughter" characteristic of "the most ancient rituals" (1.2). Dom Juan's behavior may be part of a long comic tradition, but the reply he gives to Sganarelle focuses our attention on a contemporary context for interpreting his mockery of *le Ciel*, the code of 17th-century male honor well known to Molière's spectators: "Va, va, c'est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble, sans que tu t'en mettes en peine." Pieter Spierenburg observes in his historical study on violence that for men in early modern Europe, "Being insulted either verbally or physically equally amounted to an attack on a man's honor, which could be repaired only by counter-attack" (9). By mocking the deity through his never-ending series of promises of marriage, Dom Juan in effect insults *le Ciel* in such a way as would lead the spectator to anticipate their being pitted against each other, as two noblemen, in a formal duel, given the manner in which Dom Juan phrases the issue. This "body-related concept" of honor entails, in Spierenburg's words, a right to "respect, deference," and for noblemen an acknowledgment of "prestige, rank, or superiority" (none of which Dom Juan seems inclined to accord to *le Ciel*) that could only be acknowledged at the level of a man's peers and that could never, therefore, cross class boundaries, hence excluding Sganarelle from participation in his master's concerns regarding honor (9). Be that as it may, Dom Juan has been engaged in this generalized mocking behavior for some time now, but has yet to be challenged to a duel. Clearly, a more pointed jab is necessary in order for *le Ciel* to realize that he has been insulted – one that would preferably involve Done Elvire directly – because for the spectator *le Ciel* will be dishonored as long as he does not counter-attack.

At this point Done Elvire conveniently appears on the scene. Immediately perceiving that Dom Juan is not particularly pleased to see her, she goes straight to the

heart of the matter, pouring out her thoughts on the issue of her dishonor. In a longwinded speech, she details her own failures, her condemnation of his actions, and her judgment of him as being “criminel à mes yeux” (1.3). Her subsequent demand that he provide a justification of his actions only results in a comic exchange in which Sganarelle is forced to speak for Dom Juan while being unsure of what to say. This prompts Done Elvire to berate her former lover for his lack of knowledge of how to defend himself and to instruct him, at length and with the rhetorical skill of a Sorbonne professor, on how to do so, by using his skills as a courtier “accoutumé à ces sortes de choses” and telling anything but the truth. This second longwinded speech, which attacks Dom Juan’s honor as a verbal swordsman by vaunting her superior knowledge of defensive tactics, might expose her to a challenge to a duel, were she a man. As it is, her behavior stands as a total anomaly in the context of the norms regulating 17th-century female honor. As Spierenburg notes, “female honor was based, first, on chastity and, second, on passivity and silence. The passive role accorded to women meant that they had only limited possibilities for maintaining their honor themselves” (8). Clearly, since Done Elvire, whose dishonor is indeed attributable to a failure of chastity on her part, both massively eschews silence and pursues the matter of her dishonor herself, without regard to the role that her brothers expect to play in defending it, her role presents a carnival inversion of the operative code of female honor.

Dom Juan bears out this interpretation of her role when he comments on her apparel to Sganarelle upon first perceiving Done Elvire approaching them: “Est-elle folle de n’avoir pas changé d’habit, et de venir dans ce lieu-ci avec son équipage de Campagne” (1.2)? In an age in which dress carried with it far greater signification than it does in our own time, the inappropriateness of her country attire for the magnificence of the palace that Molière had chosen as the backdrop for Act I marks a contrast with the vestimentary norm so stark as to constitute yet another inversion, one whose significance cannot be overestimated in the context of carnival. Bakhtin not only speaks of clothing worn inside out or upside down as denoting the topographical inversion inherent in carnival practices, but also of dressing down as a means of carnival uncrowning, as when men “remove their royal robes and pompous academic gowns of the Sorbonne in which they masquerade as heralds of divine truths” (213). Interestingly, Done Elvire’s rejection of norms of female propriety in both attire and honorable behavior permits her to take on the very male roles Bakhtin associates with the royal robes (attending to the demands of justice) and the academic gown (teaching a lesson).

Since she presents herself as a carnival character every bit as much as do Sganarelle and Dom Juan, we can presume she is attending to the same carnival task as they are, that of giving form to the attack on established authority. Her role then becomes that of presenting her recriminations against Dom Juan in such a way that they can help him to formulate his insult to *le Ciel*.

This is precisely the function of her professorial lesson on how to use hypocrisy as a means of self-defense. Concluding her list of the models for lying her pupil must try

to imitate, she declares, “voilà comme il faut vous défendre, et non pas être interdit comme vous êtes” (1.3). Dom Juan emerges from his silence by claiming to be an unskilled student, though obedient; he immediately attempts to put her lesson into practice and begins his great lie: “Je vous avoue, Madame, que je n’ai point le talent de dissimuler, et que je porte un cœur sincère” (1.3). Molière then harnesses his hypocrisy to forge a link joining the issue of Done Elvire’s dishonor to the religious world of *le Ciel* so as to bring *le Ciel* within range of a truly devastating insult to the honor of any man in 17th-century France. Playing the religious hypocrite, Dom Juan invokes what he refers to as “un pur motif de conscience” so as to put forth a claim that he has developed scruples about their recent amorous entanglement that have led him to open “les yeux de l’âme sur ce que je faisais,” resulting in the belief that he cannot live with her “sans péché.” Thus shielded by the power of religion to silence critics, he clarifies the unfortunate role of his adversary *le Ciel* in the matter:

J’ai fait réflexion que pour vous épouser je vous ai dérobée à la clôture d’un couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m’a pris, et j’ai craint le courroux céleste ; j’ai cru que notre mariage n’était qu’un adultère déguisé, qu’il nous attirerait quelque disgrâce d’en haut, et qu’enfin je devais tâcher de vous oublier, et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. (1.3)

Spierenburg lists among the most frequent insults that provoked men to retaliatory action that of “cuckold,” and while Dom Juan has not pronounced the word itself, the message is the same (33). He is provoking *le Ciel* in a deliberate verbal attack that links *le Ciel* to Done Elvire’s dishonor.

In the context of 17th-century male honor, Dom Juan currently occupies the position of power; he knows it, and so do the spectators. He has managed to seduce Done Elvire away from the convent in which she was pledged to God and in so doing to turn *Le Ciel* into a *mari cocu*, that time-honored butt of laughter in the carnival world of farce, a world in which women make cuckolds of husbands who tyrannize them when they find a man more to their liking, thereby helping the procreative force to triumph for the betterment of humanity.⁷ In the everyday world, it is a laughing matter as well, but not for the cuckolded husband. As Spierenburg remarks, “[...] the seduction of a woman, married or single, enhanced rather than diminished a man’s reputation, while it was a blow to the honor of the man under whose authority she resorted. Ridicule befell the cheated husband in particular” (116). This was because a man’s inability to assure the faithfulness of his wife was considered dishonorable in a

⁷ See Bakhtin 241-43.

patriarchal system in which, “every attempt by a wife to alter the circumstances of her subjugation was understood as a challenge to the husband’s authority. It turned the world ‘upside down’ ” (138). Under the circumstances, *le Ciel* finds himself in an even worse position than are Done Elvire’s brothers, for not only must *her* honor be defended, but so must the honor associated with *his* ability to exercise authority over her. This is an insult that cannot be ignored. Even as it demands that *le Ciel* avenge the double dishonor to himself as a cuckold through a duel with Dom Juan, it questions God’s very ability to exercise His authority over humans via religion, that covenant between God and His church that is often likened to the bonds of marriage. It is a perfect example of Bakhtin’s description of grotesque realism that “degrades, brings down to earth [and] turns its subject into flesh” (20).

Done Elvire, we should note, does not conceive of her dishonor as it relates to the insult to her family sensed by her brothers, but rather as it relates to the one involving the cuckolded “husband” brought to light by Dom Juan. It is from *le Ciel* that she expects her defense to come when she tells Dom Juan, “sache que ton crime ne demeurera pas impuni, et que le même Ciel dont tu te joues, me saura venger de ta perfidie” (1.3). Her cuckolded husband will surely come to her rescue! Meanwhile, since Dom Juan’s hypocrisy gives the lie to his stated fear of celestial anger and eagerness to escape the effects of *le Ciel’s* husbandly jealousy, we can assume he will welcome the anticipated dueling encounter, which will surely not be long in coming.

Given the seriousness of the insult as well as the presumed power of *le Ciel* to effect celestial vengeance, Molière derives a certain comic effect from the length of the wait we observe (lasting till the end of Act III) before finally encountering the only character capable of carrying out such vengeance. *Le Ciel*, of course, does not exist in the play as a character with physically perceptible attributes any more than God exists as flesh and blood for the Catholic Church, save in the doctrinal miracle of transubstantiation. Therefore, since defending his honor in the context of 17th-century norms of behavior requires a bodily adversary who can challenge Dom Juan to a proper duel, *le Ciel* needs someone to stand in his place. He needs a body whose representational power before the spectator partakes of the familiar Catholic belief system that posits the possibility of Ferber’s “ad hoc displays of divine power” (hence the suitability of the statue) and of the equally familiar carnivalesque world harnessed by Molière’s comic theater. Now, according to the *Dictionnaire de Trévoux*, “le Ciel,” carries with it more than one meaning for our purposes. Besides serving as a designation for the Christian God, it is defined as having existed for both Greeks and Romans as “une divinité particulière,” to which the dictionary’s authors added a quotation from Varro: “les premiers dieux sont le Ciel et la Terre” (2.114). Thus in early modern France, a designation of *le Ciel* called to mind not only the Christian God, but one of the gods of the Roman pantheon deposed by Christianity. This is significant in that carnival processions “were interpreted as the march of the rejected pagan gods,” according to Bakhtin, and that German scholars in the 19th century attributed a Germanic origin to

the word *carnival* as meaning “the procession of the dead gods” (393). Molière’s *mari cocu* is thus a bi-valent entity, as much a Roman god (or devil, as the old gods were more often designated once Christianity had cast them downward into the hell from which carnival emerges) as he is a stand-in for the Christian God.

This dual identity of *le Ciel* is important for interpreting what happens when we finally meet the statue at the end of Act III. Overawed by the grandeur of the mausoleum in which he stands (“Ah! que cela est beau! Les belles statues! le beau marbre! les beaux pilliers! Ah! que cela est beau!”), Sganarelle points out the statue to his master (3.5). Dom Juan then reacts as he did upon seeing Done Elvire approaching in Act I. He draws attention to the statue’s attire, which, while perfectly suited this time to the grandeur of the architecture, is none the less carnivalesque in its exaggeration of the degree of importance the dead commander enjoyed while living; at the same time it makes an unmistakable reference to the era of the deposed Roman pantheon of which *le Ciel* is a member: “Parbleu! le voilà bon, avec son habit d’empereur romain!” As Steve Dock has observed, “The pseudo-Roman *costume à l’antique* was wholly as important as formal dress [at the court of Louis XIV] since it was the ultimate vestimentary image of greatness, associating wearers with the king and with emperors of the past” (20). Molière seems to have found in this Roman military costume – which permitted his highest-ranking male contemporaries to bolster their claims to prominence by appealing to a golden age of mythically-amplified fighting achievements when they posed for statues and paintings – a suitable form of hyperbole with which to mark the statue’s carnivalesque elevation to his new-found role as the dueling stand-in for the almighty *Ciel*. At the same time, Dom Juan’s jibe suggests that the commander’s exaggerated vestimentary claim to mythic fighting ability taints *le Ciel* as well.

Dom Juan’s mocking taunt about the costume follows up on his first insulting quip about the mausoleum itself, of which he observes, “Qu’on ne peut voir aller plus loin l’ambition d’un homme mort; et ce que je trouve admirable, c’est qu’un homme qui s’est passé, durant sa vie, d’une assez simple demeure, en veuille avoir une si magnifique pour quand il n’en a plus que faire” (3.5). One is reminded of a lower class ritual Spierenburg mentions, called “house-scorning:” “The initiator would challenge the other with insults to leave his house, or he would just slam the doors and windows or throw stones. The reasons varied, but they always had to do with honor” (69). While only amounting to verbal rocks thrown at the statue’s house, Dom Juan’s derision taken along with his mockery of the statue’s costume together constitute deliberate provocations to the dead commander that are hurled from the position of strength that Dom Juan occupies, as one both living and possessed of rational abilities that enable him to point out the comic misalignment between the simplicity of dress and dwelling of the living commander and the inflated image he projects once dead. The statue – played by a living actor whose role obliges him to adopt a stone-like immovability before the spectator in the interests of *vraisemblance* – bears out the validity of Dom

Juan's taunt by remaining stonily mute, comically unable to react with any immediacy to the insults.

Sganarelle, still in awe of the grandeur surrounding them, comes to the aid of his paralyzed carnival *confrère*. Progressively reinterpreting the wonderful artistry exemplified by the statue, he tells Dom Juan, "Ma foi Monsieur voilà qui est bien fait, il semble qu'il est en vie; et qu'il s'en va parler; il jette des regards sur nous qui me feraient peur si j'étais tout seul, et je pense qu'il ne prend pas plaisir à nous voir" (3.5). In effect, Sganarelle's praise performs a carnival inversion similar to that of a *commedia dell'arte* summersault, though on a verbal level: he flips us from the everyday world, in which no statue on a tomb – no matter how skillfully carved he is – can react to a visitor's comments as if alive, to the theatrical world-turned-upside-down in which we are willing to suspend our disbelief and accept that he can, if for no other reason than he is played by a human actor only masquerading as a statue. Nevertheless, since he is dressed in a costume that places him with one foot squarely in the camp of the anti-authoritarian forces, the statue continues to fail at defending *le Ciel's* male honor and remains motionless.

Dom Juan, however, sees in the presence of Sganarelle's carnival creation an opportunity to force the issue and to engage *le Ciel* in a duel. Concentrating on the implications of the statue's angry expression as a living reaction to his own recent insults, he doubles Sganarelle's carnival inversion with one of his own, transforming the context in which his visit to the statue is to be understood so as to invert the direction in which the insults are flowing. From the code of behavior that applies when a man's honor is taken from him through insults, he flips us to the code that applies when honor is, on the contrary, bestowed upon him (and thus *received* by him): the code of courtly manners to which Dom Juan has already alluded as they approached the mausoleum: "c'est une visite dont je lui veux faire civilité, et qu'il doit recevoir de bonne grâce, s'il est galant homme" (3.5). Since Dom Juan's insults recognize the improved social status of the commander, an improvement whose very existence was, after all, made possible by Dom Juan himself when he did him the honor of killing him (a fact to which Sganarelle has already alluded in Act I, scene 2), his entire visit, insults and all, emerge now as an honor being bestowed. The result is that the statue's displeasure at the way in which this visit is evolving – as proven by his angry facial expression – can now be interpreted by Dom Juan as a form of dishonor to himself: "Il aurait tort, et ce serait mal recevoir l'honneur que je lui fais." Better able to defend honor thus outraged than is the immobile statue, he responds immediately to the insult detected and instructs Sganarelle to challenge *le Ciel's* representative to a duel...a carnivally-inverted duel, one that does not invite the statue to leave his house to fight, but rather to dine: "demande-lui s'il veut venir souper avec moi" (3.5).

By creating this contextual inversion that will accentuate eating over fighting, life over death, Molière was using standard carnivalesque means to replace the old and dying form of what Spierenburg calls "external honor" with new life, in the form of an

emerging sense of honor as “inner virtue” (69). This involved the substitution of a sense of honor related to non-aggressive behavior for the code of honor being progressively discredited as the monarchy acted to outlaw upper-class dueling.⁸

Additionally, Molière used this inversion of context to set in motion a chronological inversion of the duel that will lead logically to the play’s requisite denouement. By dint of “feeding” the statue with ever more “honneurs de la maison” (from offering the invitation to dine in Act III to offering “une chaise et un couvert,” and “à boire. À la santé du Commandeur. Qu’on lui donne du vin” as the statue arrives in Act IV), the carnival duo of Sganarelle and Dom Juan effectively resuscitates the dead commander. Their verbal “food” reinvigorates him, enabling him initially to accept the challenge through his first perceptible movement in Act III. He then develops the capacity to speak, in response to the carnivaly-inverted “insults” that Dom Juan’s continued civility represents, so as to issue, at the end of Act IV, his own invitation/challenge to the ultimate feasting duel in Act V, by which – at last – he avenges *le Ciel’s* dishonor by roasting Dom Juan and feeding him to the jaws of hell, in an unmistakable inversion of their initial duel’s outcome.

Bakhtin, who speaks at length on the carnival importance of feasting, declares that “the banquet is even more important as the occasion for wise discourse, for the gay truth. There is an ancient tie between the feast and the spoken word” (283). Indeed, the dinners to which Dom Juan and the statue invite each other provide just enough frank speech to serve the play’s rationalist, anti-authoritarian purposes, even if it is somewhat limited by the statue’s developmental limitations.

The statue’s bi-valent role suggests that we be attentive to a possible double-voiced interpretation of his parting statement when he refuses the torch Dom Juan offers to see him out, after dinner at the end of Act IV. Indeed, we hear the Statue’s first and final word on religion when he declares, “On n’a pas besoin de lumière quand on est conduit par le Ciel” (*Festin* 4.8). That the statue appears to assert that he speaks for the all-powerful Christian God needs no explanation. At the same time, his declaration affirms that belief needs no light (like a statue, it is blind), while light implies *preuves* and *ouverture d’esprit* (both meanings given for *lumière* by Furetière’s *Dictionnaire*) of which one obviously has no need when one allows oneself to be *conduit par le Ciel* (and therefore *crédule*). Here we see to what extent Molière’s use of the statue constitutes anything but evidence of a mindless follow-through on the *Festin de pierre* scenario that would justify Pommier’s charge of incoherence.

When at last the statue offers his hand to Dom Juan to lead him home to the carnival banquet he has prepared below stage (an offer of *honneurs de la maison* that Dom Juan does not refuse, unlike the celestial offer of pardon), he is dealing with a Dom Juan

⁸ Henry IV, Louis XIII, and Louis XIV issued a number of edicts against dueling. Richelieu’s edict of 1626 was notoriously enforced: Bouteville and Chapelles were sentenced to decapitation and Louis XIII insisted the execution be public.

who remains an honorable dueler in the eyes of Molière's contemporaries. Spierenburg comments, "Preparedness to act, rather than success or failure, was the principal measure of assessing an aristocrat's reputation" (69). Dom Juan will not be a defeated man, whatever happens, for he has courageously refused to show fear before death in the face of the final duel by refusing any action – including repentance – that might be construed as an attempt to avoid the confrontation so as to save his skin: "il ne sera pas dit que quoi qu'il arrive je sois capable de me repentir" (*Festin* 5.5). The statue, invoking the weapon with which the mightiest pagan gods of Rome were armed (*la foudre*), makes a final declaration that uses Dom Juan's refusal of the Christian God's gift of pardon to formulate a sort of password, a means of opening up a pathway for them to the world of carnival devils below, the world from which egalitarian carnival justice flows, even as it attributes agency to *le Ciel*: "Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à la foudre" (5.6).

Their departure together constitutes a reconciliation of sorts, which parallels the reconciliation that Dom Carlos sought in vain in his last encounter with Dom Juan, shortly before the statue's arrival. As Spierenburg notes, "[...] revenge per se [...] was never an automatic response" (26), and cases were documented in which "instead of proceeding to fight, [the men] had reconciled their differences and drunk together" (85). Done Elvire has chosen to return to the convent, which is apparently a satisfactory outcome from the point of view of the somewhat weaker fighter that is Molière's *mari cotti*.

At the end Sganarelle, whom Dom Juan had designated as his carnival-inverted second in the duel for not belonging to Dom Juan's social class, stands as the only remaining character onstage. Since seconds, according to Spierenburg, "[in] theory [...] served as witnesses only," Sganarelle now bears witness to the *état présent* of justice (75). As Bakhtin notes, the feast always carries with it an "element of victory and triumph" (283) and indeed Sganarelle's cry of "mes gages, mes gages, mes gages!" is something of a crow of victory for the forces of carnival gathering below the stage (5.6). It drives home the fact that at least one person has come up short when *le Ciel* was meting out divine justice because he finds himself left behind, without having been paid the wages due him. Moreover, Sganarelle's complaint that "tout le monde est content; il n'y a que moi seul de malheureux," is comically contradicted by the reality of the situation: Done Elvire's brothers have not been allowed to settle their score on the field of honor any more than M. Dimanche can hope to be reimbursed, Dom Louis to be assured of his son's definitive conversion, or the peasant girls to be married to the man of their dreams. From the viewpoint of carnival, divine justice seems to have come off as singularly incapable of satisfying much of anyone, a defeat indeed for religion and authoritarianism at the hands of Dom Juan-the-rationalist and his sidekick Sganarelle, one that should satisfy even Pommier's demand for coherence if he will but grant the credibility of Molière's use of carnival inversions. Besides, should any of the other characters return after the play ends, hoping to find Dom Juan and hold him to his

promises, who would believe a superstitious valet who accounts for his master's handy disappearance with a cock-and-bull story about a statue that comes to life to cast Dom Juan into hell, but whose deed no one has witnessed, save himself?

WORKS CITED

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984. Print.
- Cairncross, John. "A Structural Approach to Molière's *Dom Juan*." *Continuum: Problems in French Literature from the Late Renaissance to the Early Enlightenment* 4.2 (1992): 1-7. Print.
- Dandrey, Patrick. *Dom Juan ou la critique de la raison comique*. Paris: Klincksieck, 1993. Print.
- DeJean, Joan. Introduction. *Le Festin de pierre (Dom Juan)*. By Molière. Genève: Droz, 1999. 7-46. Print.
- Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*. 6 vols. Paris: chez la Veuve Delaune, rue S. Jacques, et al., 1743. Print.
- Dock, Stephen Varick. *Costume & Fashion in the Plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière: A Seventeenth-Century Perspective*. Genève: Editions Slatkine, 1992. Print.
- Ferber, Sarah. *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*. London and New York: Routledge, 2004. Print.
- Gendarme de Bévoite, G. *Le Festin de Pierre Avant Molière: Dorimon, De Villiers, Scénario des Italiens*. Paris: Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, 1907. Print.
- Molière. *Le Festin de pierre (Dom Juan)*. Ed. Joan DeJean. Genève: Droz, 1999. Print.
- . *Œuvres complètes*. Ed. Georges Forestier and Claude Bourqui. 2 vols. Paris: Gallimard, 2010. Print. Bibliothèque de la Pléiade.
- Pommier, René. *Études sur Dom Juan de Molière*. Paris: Eurédit, 2008. Print.
- Spierenburg, Pieter. *A History of Murder: Personal Violence in Europe from the Middle Ages to the Present*. Cambridge: Polity Press, 2008. Print.
- Tonelli, Franco. "Molière's *Don Juan* and the Space of the Commedia dell'arte." *Theater Journal* 37.4 (1985): 440-464. Print.
- Wolfe, Kathryn Willis. "The Carnival Logic of Molière's *Amphitryon*." *Papers on French Seventeenth Century Literature* 37.72 (2010): 93-115. Print.

Pancrazio, James J. (Edición, introducción y notas). *Enriqueta Faber: Travestismo, documentos e historia*. Madrid: Editorial Verbum, 2008. 170 pp. 978-84-7962-446-0.

Reviewed by
Patricia Valladares-Ruiz
University of Cincinnati

La vida de Enrique/Enriqueta Faber, la célebre médica travesti, ha despertado el interés de médicos, juristas, historiadores, narradores y críticos literarios. Sin embargo, muchos aspectos de su vida que se creían ciertos han sido el producto de una leyenda jugosa que ha sido construida con retazos de datos más o menos verídicos. Con *Enriqueta Faber: travestismo, documentos e historia*, James J. Pancrazio nos ofrece un estudio claramente original en su esfuerzo por recopilar, analizar y cuestionar las semblanzas periodísticas, jurídicas y literarias de este personaje.

La introducción recoge los datos biográficos más importantes en torno a sus primeros años en Suiza, sus estudios de medicina, su participación en el ejército napoleónico, su llegada a Baracoa (Cuba) y, entre otros, su controvertido matrimonio con Juana de León. En su pormenorizada exposición de los motivos que permitieron su emigración y ejercicio de la medicina, Pancrazio destaca, en primer lugar, las políticas oficiales de blanqueamiento racial y cultural que favorecían la entrada de inmigrantes blancos europeos y, por otra parte, la primera revolución en la medicina cubana encabezada por Tomás Romay y Chacón (14).

De los eventos que mayor interés pueden despertar en torno a la historia de Faber, destacan con mucho el matrimonio (posiblemente engañoso) con una persona de su mismo sexo y la práctica travesti tanto en el ámbito privado como en el público. Sobre lo primero, Pancrazio recoge valiosos testimonios que cotejan varias versiones del juicio de anulación del matrimonio entre Faber y de León, así como de los eventos que marcaron la vida de la primera tras el abandono de la isla. Pancrazio argumenta que las justificaciones y condenas del travestismo de Faber –recogidas en textos del XIX y XX– responderían en ambos casos a un esfuerzo por restituir el orden patriarcal. En su punzante crítica a ciertas fuentes históricas, el autor se ocupa de examinar la veracidad de las caracterizaciones de Faber y cómo estas responderían al esfuerzo de los historiadores de “asimilar la transgresión sexual en la Historia” (23). En esta tarea, resulta particularmente útil la aplicación del paralelismo entre travestismo y camuflaje propuesto por Severo Sarduy en *La simulación* (1982). Al respecto, apunta Pancrazio que: “el travestismo va más allá de un simple acto de engaño, porque plantea una serie de meditaciones sobre la estructura del orden simbólico, la autoridad, la identidad y la

diferencia entre historia y ficción” (23). A pesar del interés que han podido despertar en la crítica hispanista travestis como Catalina/Antonio Erauso (la Monja Alférez) y Enriqueta/Enrique Faber, Pancrazio afirma que el travestismo sigue siendo predominantemente definido como una práctica masculina.

En su lectura de las tres novelas que inspiró la figura de Faber, el autor explora diferentes estrategias narrativas que, en ocasiones, no alcanzaron a trascender la alarma social que produce la transgresión sexual. En su antología, Pancrazio propone una clasificación de los textos literarios estudiados. En primer lugar, nos presenta las **narrativas de decadencia y abyección**, como *Don Enriquito* (1895) y *Un casamiento misterioso* (1897), ambas de Francisco Calcagno. En el acercamiento a estos textos, Pancrazio presta especial atención al recurso de la tradición de la picaresca y al espíritu moralizante que marca la caracterización de Faber como un sujeto monstruoso y aberrante. En una segunda categoría que denomina **narrativas de progreso**, el autor analiza las novelas *Enriqueta Faber, ensayo de novela histórica* (1895) de Andrés Clemente Vázquez y *Mujer en traje de batalla* (2001) de Antonio Benítez Rojo. En este capítulo introductorio, Pancrazio articula un aparato teórico (p.e., estudios culturales, poscoloniales y *queer*) que le permite analizar concienzudamente la evolución de los paradigmas culturales, religiosos, sexuales y de género que incidieron en el tratamiento, representación y recepción de este personaje en los diferentes documentos estudiados.

Seguidamente, Pancrazio propone una interesante antología de textos, más o menos conocidos, que se han ocupado del caso de Faber. La segunda parte recoge una relación de la llamada “Causa célebre”, editada por Laureano Fernández de Cuevas y publicada por *La Administración, periódico jurídico, administrativo y rentístico* en 1860. En la tercera parte se reproduce la solicitud de permiso de matrimonio, así como el acta oficial de la unión entre Faber y de León. La cuarta parte presenta la entrada sobre Faber que aparece en el *Diccionario biográfico cubano* (1878) de Calcagno. Posteriormente, encontramos seis fragmentos de la novela de Andrés Clemente. Esta selección permite al lector disfrutar, entre otras referencias históricas, de una interesante disquisición sobre la Monja Alférez y la mítica figura de la Papisa Juana, además de un acercamiento histórico al fenómeno del travestismo. La sexta parte incluye una selección de capítulos de la novela *Un casamiento misterioso* (1897) de Calcagno. Asimismo, Pancrazio recoge un texto posiblemente menos conocido. Se trata del ensayo “La primera mujer médico en Cuba, en 1819” de Emilio Roig de Leuchsenring, originalmente publicado en la revista *Vanidades* (1946) y reeditado en 1965 en *Médicos y medicina en Cuba: historia, biografía, costumbrismo*, del mismo Roig de Leuchsenring. Concluye la antología con una crónica sobre Faber escrita por Ernesto de las Cuevas (1936). En su conjunto, esta recopilación de textos de diversa naturaleza se enriquece con un sólido andamiaje de detalladas notas explicativas, entre las que destacan las dedicadas a los textos de Clemente y Calcagno.

En suma, este volumen constituye un valioso aporte al campo de los estudios de género y sexualidad en el contexto caribeño. Sin duda, su lectura fomentará el interés no

sólo en la figura de este complejo personaje, sino también en las producciones literarias que Faber ha inspirado a lo largo de más de un siglo.

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 329 pp. ISBN: 978-84-9742-750-0.

Reviewed by
Andrés Pérez-Simón
University of Cincinnati

En *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), Manuel Alberca estudia un conjunto de recientes narraciones españolas (junto con algunas hispanoamericanas) que se caracterizan por la identidad explícita de autor, narrador y personaje – identidad visible al aparecer el mismo nombre propio en el texto y en el paratexto. Alberca se propone contribuir a una mejor “comprensión del desigual proceso de recuperación del autor en la literatura española de las últimas décadas. Una recuperación que se presenta bajo una forma sin duda contradictoria, pues alterna la exaltación de éste, omnipresente en sus obras, con el vaciamiento del significado de dicha figura” (31). Señala Alberca que la profusión de autoficciones en la España reciente está en consonancia con el auge de la literatura autobiográfica en Europa desde finales de los setenta. El título de *El pacto ambiguo* para este estudio es, como habrá ya notado el lector, una clara referencia al concepto de “pacto autobiográfico” desarrollado por Philippe Lejeune. Respecto al concepto de autoficción, Alberca toma como punto de partida el neologismo acuñado por el profesor y novelista francés Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977). Aunque la autoficción emerge sobre todo en España durante en los años de la democracia, Alberca reconoce la existencia de importantes precedentes en las letras españolas del siglo XX como *Niebla*, de Miguel de Unamuno, y *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea. Alberca se propone profundizar en la existencia de “un modelo genérico dinámico, unas posibilidades creativas y unas expectativas lectores en formación, pues los autores, editores y lectores españoles no las han aceptado plenamente todavía” (163).

En el primer capítulo, “Soy yos”, Alberca introduce su concepto de autoficción como procedimiento “simulador de identidades” (33) en la reciente escritura española y europea. Como es bien sabido, en la Francia de los sesenta el objetivismo del *nouveau roman* se alimentó de la lingüística estructuralista francesa para el desarrollo de un modelo narrativo que abogaba por la supresión – al menos, en la superficie – del narrador/autor. Basta mencionar el cuestionamiento de la figura del autor como sujeto biográfico en “La muerte del autor” (1968), de Roland Barthes, así como la posterior reelaboración del concepto desde el punto de vista de la “función-autor” en el ensayo de Michel Foucault “¿Qué es un autor?” (1969). Sin negar la enorme influencia de estos

dos textos en la academia occidental, Alberca alega que la literatura española y europea ha experimentado sin embargo un considerable “rebrote de lo autobiográfico” (28) desde mitad de los setenta hasta la actualidad.

En el segundo capítulo, “Las novelas del yo”, Alberca describe la autoficción aparece como una de las tres manifestaciones de las denominadas como “novelas del yo”. De acuerdo a Alberca, la autoficción se sitúa en un lugar intermedio entre la novela autobiográfica (próxima a la autobiografía) y la autobiografía ficticia (a la novela). En los tres casos se puede observar la existencia de una identidad nominal así como diferentes grados de ambigüedad entre ficción y factualidad. La autoficción, en consecuencia, disfruta de una naturaleza híbrida a medio camino entre el pacto autobiográfico descrito por Lejeune (referencialidad transparente y comprobable; identidad total entre autor y narrador-personaje) y el pacto novelesco (ficción; narrador y personaje(s) desligados del autor empírico). La revisión que Alberca propone del modelo de Lejeune se complementa con múltiples referencias a narrativas del yo en la historia de la literatura española desde *El lazarillo de Tormes* a miembros del 98 como Azorín, Baroja y Unamuno.

El tercer capítulo, “*Aventis* de autor”, continúa la discusión teórica iniciada en el capítulo segundo pero ahora con ejemplos específicos de la narrativa española de las últimas tres décadas, y también con varias referencias a la literatura hispanoamericana desde el *boom* hasta nuestros días. Alberca analiza dos novelas que en su opinión ejemplifican a la perfección la práctica autoficticia: *Todas las almas*, de Javier Marías (133-7), y *El mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas (137-40). Alberca propone después una revisión histórica del concepto de autoficción *sensu stricto* – es decir, desde que Doubrovsky lo acuña en 1977. Sin negar la validez de su propuesta, este desvío de lo textual a lo histórico no parece encajar del todo en este capítulo y parece más una continuación de los contenidos que cerraban el capítulo segundo. Alberca concluye este capítulo con un “acuerdo de mínimos” teórico (157-63) que, igualmente, podría haber sido ya presentado al hilo de la discusión sobre la teoría de Lejeune aparecida en el capítulo anterior.

En el cuarto capítulo, “Novelas de nombre propio”, Alberca estudia un extenso corpus de textos narrativos recientes que se caracterizan por la ambigüedad resultante de su existencia híbrida entre los pactos autobiográfico y novelesco. Junto a las obras ya mencionadas de Marías y Vila-Matas, Alberca reflexiona sobre otros casos de identidad nominal entre narrador-personaje y autor empírico. Dos ejemplos son *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina. ¿Con qué objetivos recurren estos autores a la autoficción? Según Alberca, Vila-Matas quiere “hacerse invisible tras la propia identidad” (206); obras como *Soldados de Salamina* y *Sefarad* aspirarían a desvelar “la verdad histórica de unos hechos” (168); y Javier Marías recurre a la autoficción en *Todas las almas* para “la fragmentación y la discontinuidad del sujeto” (216) contemporáneo. De especial interés es la discusión en torno a la obra narrativa de Juan Goytisolo, siempre de un elevado contenido autobiográfico (217-22). Alberca

examina la estrecha relación de Goytisolo con el estructuralismo lingüístico que conociera en París en los sesenta, y del que luego se distanciaría en los ochenta, en lo que concierne especialmente al constante juego con los pronombres en una narrativa que se presenta desprovista de una identidad esencial(ista). El autor analiza el recorrido histórico del “yo autoficticio” de Goytisolo desde los tiempos de *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin tierra*, cuando la parodia era la vía más directa para exorcizar los valores burgueses, hasta la progresiva construcción mitómana de un “yo” ficticio que llega a su muerte en la que supuestamente es la novela final del autor, *Telón de boca* (2003).

En el quinto y último capítulo, “El traje nuevo de la ficción”, Alberca argumenta que el auge de la autoficción no se debe a un impulso narcisista por parte de los autores que la practican sino que “en sintonía con el discurso posmoderno y con su doxa imperante, que avala un individualismo a la carta y un ludismo sin riesgo, el escritor de autoficciones se define de manera engañosamente transparente, pero en realidad ambigua y dubitativa: ¡Éste (no) soy yo!” (268). Reconoce Alberca la imposibilidad de reducir las prácticas autoficticias a una única fórmula habida de su trayectoria siempre oscilante entre la autobiografía y las memorias, por un lado, y la novela, por otro. Quizá para demostrar la dificultad de catalogar lo que es un fenómeno contemporáneo vivo y cambiante por naturaleza, Alberca trae a discusión la obra del autor colombiano Fernando Vallejo debido a su “carácter excepcional y por dar la nota discordante de forma sobresaliente” (270) en el panorama de las letras en español. Alberca analiza las obras de su ciclo autobiográfico escritas entre 1985 y 1993 (*Los días azules*, *El fuego secreto*, *Los caminos a Roma*, *Años de indulgencia* y *Entre fantasmas*) así como su novelística desde *La virgen de los sicarios* (1994) a *Mi hermano el alcalde* (2004) prestando especial atención a la forma en la que el autor-narrador Vallejo desafía a sus lectores con provocaciones de tipo ideológico y moral que van desde coqueteos con Hitler a una burla de las mujeres embarazadas (275-6). En las últimas páginas de este quinto capítulo, que cierran también el libro, Alberca reflexiona sobre el futuro de la autoficción como vía para aportar “puntos de vista renovadores o superadores de las limitaciones del discurso autobiográfico tradicional” (299) aunque la fórmula autoficticia no debería, en opinión del autor, limitarse a un simple juego formalista vaciado de calado ético (299-300). *El pacto ambiguo* concluye con un apéndice titulado “Esbozo de inventario: autoficciones españolas e hispanoamericanas (1898-2007)” (301-7).

No es arriesgado afirmar que el estudio de Alberca es un texto de obligada lectura para todo investigador interesado en la narrativa española contemporánea. Una falla parcial del libro es la fragmentariedad que se debe al excesivo número de epígrafes en cada capítulo y al hecho de que ciertos contenidos aparezcan repartidos en varios capítulos entre reflexiones sobre la historia de la literatura española, análisis textual y comentarios de corte periodístico sobre la vida privada de los autores. En algunos pasajes, además, puede notarse cómo la necesidad de separar autoficción y novela lleva a Alberca a enzarzarse en discusiones más bien superficiales. Un ejemplo es la discusión

sobre la obra *El juego del alfiler* (2002), del colombiano Darío Jaramillo (178-80). Alberca explica cómo consideró este texto una novela hasta que leyó en un artículo de periódico que el Darío Jaramillo de la vida real tiene que hacer visitas frecuentes a Miami para revisar su prótesis después de perder un pie en un atentado terrorista, igual que el Darío Jaramillo que aparece en *El juego del alfiler*. El que el texto de Jaramillo sea admirado u olvidado dentro de varias décadas será algo que no se deberá, a buen seguro, a la veracidad o no de la anécdota biográfica.

Quiero concluir esta reseña con una reflexión sobre el método de trabajo seguido por el autor, método que se podría definir como un ejercicio voluntariamente limitado de un arsenal de herramientas teóricas. Pues, según afirma Alberca, “asumo unos principios teóricos, los hago míos y, salvo excepciones o extrema necesidad, no cuestiono los contrarios, antes bien no los tengo en cuenta. Sencilla y llanamente me valgo de los que me ayudan a recorrer el camino y a terminarlo de la manera más satisfactoria” (55). Insiste después el autor en que “en el punto de partida de mi estudio estuvieron siempre los textos” (55) para dejar bien claro que el libro no es el resultado de una especulación previa al texto sino, al contrario, un movimiento de tipo inductivo a partir de un rico conjunto de textos. Mientras que su franca confesión de parcialidad es siempre de agradecer, este deliberado silenciamiento de opiniones contrarias puede llegar a repercutir negativamente en el valor final del libro. Valga el siguiente ejemplo como muestra. Alberca se muestra crítico con los el grupo de críticos que denomina como “abolucionistas”, quienes cuestionan la distinción entre ficción y no-ficción (74-78). Alberca los acusa de sostener “un concepto elitista y estrecho de lo literario” (76) que desprecia los textos autobiográficos. Los “abolucionistas” hacen gala además de un “aristocraticismo” (76) que sólo acepta como valiosos los textos etiquetados como novelas y de un “maniqueísmo” (76) que “niega a la literatura no ficticia cualquier posibilidad de poder elevar a universal una experiencia personal” (76). Más allá de lo acertado o no de la posición defendida por Alberca, resulta llamativo que acusaciones tan duras sólo puedan aplicarse a Hayden White – cuya obra se discute en un poco más de párrafo, refutada rápidamente con la ayuda de Paul Ricoeur y Dorrit Cohn – y a una cita de Jordi Gracia que aparece en pie de página (75-6). Dada la importancia del debate en relación con la tesis propuesta por Alberca, en casos como este se antoja necesario ir más allá de ese “no tener en cuenta” a las opiniones contrarias mencionado con anterioridad. Todo esto para evitar el riesgo de terminar presentando un monólogo teórico a los lectores.

Álvarez, Enrique. *DENTRO/FUERA: El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. 238 pp. ISBN: 978-84-9940-095-2.

Reviewed by
Beatriz Celaya Carrillo
Miami University of Ohio

Enrique Álvarez nos presenta un análisis original y útil de cuatro grandes nombres en la poesía española del siglo XX: Federico García Lorca, Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma y Luis Antonio de Villena. Álvarez busca conectar la representación del espacio, el deseo homosexual en perspectiva de género y la preocupación formal en la poesía española del siglo XX. La elección de los poetas para su estudio está motivada por la exploración de la relación entre canon literario y la subjetividad *queer*, problematizando la construcción cultural de España. Su propuesta es innovadora y necesaria en el campo de los estudios sobre poesía española contemporánea y también en el de la crítica cultural, puesto que revierte la visión presente de estos grandes poetas como meras víctimas de la marginación e incompreensión social debido a su homosexualidad. Álvarez defiende la aplicabilidad del argumento del homosexual antisocial, que remite a un debate organizado en la convención anual de la Asociación de Lenguas Modernas, MLA, en 2005 por la División de Estudios Gay en Lengua y Literatura. Propone así que en los poetas estudiados el proceso de inscripción de la experiencia homosexual a través de la representación del espacio reproduce la estructura del armario homosexual, y al hacerlo desestabiliza su opresiva rigidez.

Su libro se estructura en dos partes, “Dentro” y “Fuera”, coincidiendo con la tensión de la definición homo/hetero del armario gay y con dos capítulos cada una. En el primer capítulo, utiliza el tropo de las puertas lorquianas para apuntar a una posición intersticial, por medio de la cual García Lorca contiene la tensión subjetiva ante la definición homo/heterosexual. En este capítulo, Álvarez explora la fragmentación de la subjetividad poética lorquiana a través de espacios interiores relacionados con el silencio. También encuentra subversión de la masculinidad hegemónica en el paisaje ideal a través del simbolismo de la sangre en dos textos clave de *Poeta en Nueva York*: “Poema del lago Eden” y “Oda a Walt Whitman”. Y por último apunta a la destrucción de límites sexuales y discursivos a través de la asociación del cuerpo homosexual masculino con la muerte, tal y como se escenifica en el teatro de vanguardia de García Lorca.

El segundo capítulo se centra en la poesía escrita por Cernuda entre 1935 y 1945, en la que se confirma el exilio sexual en el espacio geográfico a causa del exilio político. Álvarez demuestra brillantemente cómo la poesía de Cernuda desestabiliza límites espacio-temporales y construye un espacio en el texto para la sociabilidad homosexual masculina. Es también un espacio de resistencia a través de la autoconsciencia y la combinación de elementos utópicos y distópicos. En el tercer capítulo, dedicado a Gil de Biedma, vemos otro paso más adelante, con una crítica tanto de la estructura patriarcal como del Estado franquista, mientras la subjetividad poética forcejea entre el conocimiento y la comunicación de la experiencia homoerótica en la ciudad. Y por último, Álvarez argumenta inteligentemente que en la poesía de Villena no se puede establecer una distinción clara entre el culturalismo y la vida, ya que en su poesía aparece el exceso culturalista y el existencial. También nos muestra que como otros representantes de la cultura de la Transición, Villena desplazó al centro de la vida social y cultural la experiencia urbana marginal.

Aunque usa un marco teórico importado del mundo anglosajón, con autores como Diana Fuss, Judith Butler, David Halperin o Eve K. Sedgwick, también aparece la crítica realizada en España o estudios elaborados por hispanistas en el exterior. Es el caso de Alberto Mira, Oscar Guasch, David Córdoba, Ricardo Llamas, Paco Vidarte, Paul Julian Smith, Gema Pérez Sánchez o Bradd Epps. Álvarez considera más productivo el diálogo con la crítica peninsular, aunque no explica su afirmación. La difusión de este estudio por parte de una editorial española así probablemente apunte al deseo de hacer una contribución más directa a la realidad española. Álvarez sugiere que los sectores más reaccionarios de la sociedad española, que critican el matrimonio gay y otras políticas sexuales adecuadas a la realidad social española, reclaman una respuesta contundente desde la crítica cultural.

Destaca en el estudio de Álvarez, su excelente lectura simbólica de obras clave en estos poetas, detallando una progresión histórica de la resistencia al modelo normativo heterosexual. En consecuencia, tenemos nuevos caminos para interpretar a estos poetas dentro de la literatura española y un apoyo para entender características de la sociedad española presente. En algunas ocasiones, seguramente habría sido conveniente pensar más en aquella parte de la crítica especializada no tan familiarizada con los estudios de la sexualidad y los estudios *queer*, dando más espacio a la crítica cultural que él mismo considera fundamental. De modo que, aunque siga siendo fundamental mostrar la centralidad del tema homosexual en la producción de García Lorca, Cernuda, Gil de Biedma y Villena, algo que Álvarez hace magistralmente, debería aparecer con más frecuencia la relevancia y significación para el otro no homosexual de este mismo tema. Las conexiones, sin duda, aparecen: un magnífico ejemplo viene dado al final de su estudio, cuando concluye que Villena sienta las bases del reconocimiento del deseo homoerótico en el plano simbólico, del mismo modo que Gema Pérez Sánchez (2007) mantiene que tras la caída de la dictadura tanto Eduardo Mendicutti

como Pedro Almodóvar desplazaron las cuestiones de género y sexualidad al centro del texto, edificando así unos y otro un terreno para un programa político más amplio.

Una última característica que, sin duda, debe destacarse es la valentía intelectual de Álvarez, aunque no siempre conlleve un total acierto. Se arriesga con éxito en el estudio de la experiencia homoerótica en la poesía de Gil de Biedma, algo complicado entre otras razones por la ambigüedad del objeto de deseo en sus textos. En el análisis de algunos de los textos de García Lorca, es valiente en afirmar la construcción masculina o “viril” de la opción sexual inscrita, rechazando en cierta medida la acusación de homofobia internalizada que ha recibido el autor. El ejemplo más conocido se encuentra en “Oda a Walt Whitman”. En este caso, Álvarez parece abandonar el análisis del paradigma de género y la crítica a la dominación masculina. Sin embargo, al margen de posibles divergencias parciales en el análisis, Álvarez nos ofrece una contribución estimulante y rica al estudio de la poesía, la cultura y la política española desde la perspectiva *queer*.

Padilla, Pedro de. *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. Estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa. Edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010. 685 pp. ISBN 978-84-614-0069-0.

Reviewed by
J. Ignacio Díez Fernández
Universidad Complutense

La fama, la fortuna y la posteridad son, como se sabe, un trío de caprichosas. Puede ser tema de debate (cuando se recuperen los debates) si la tradición consigue ese cribado que separa lo bueno de lo menos bueno simplemente con la ayuda del tiempo. ¿Es el canon el fruto de unas fuerzas ciegas —como las *inteligentes* fuerzas ciegas del mercado— que sólo dejan que permanezca lo que de verdad vale para construir esas trayectorias ejemplares que algunos confunden con la historia de la literatura? ¿El azar, el destino (o mucho más simplemente los “intereses”) se alían —como las malignas fuerzas secretas de las conjuras— para hacer desaparecer aquello que es inconveniente o que no merece la pena? Las dualidades, las fantasías y las creencias siguen arrasando apoyadas en una suerte de necesidad de creer algo o en algo, aunque lo cierto es que la llama del escepticismo mantiene su aura sagrada.

El caso de Pedro de Padilla puede ser muy revelador de la evolución del gusto, de la conformación de la historia literaria o del funcionamiento del mercado editorial en los Siglos de Oro. Quizá de las tres cosas a la vez. Amigo de Cervantes, poeta desatado, abraza los hábitos a los treinta y cinco años y, como carmelita calzado, orientará su genio creador hacia la poesía religiosa. Sus producción “laica” se concentra en tres gruesos tomos de poesía: el *Thesoro de varias poesías* (1580, reeditado en 1587 y quizá en 1589), las *Églogas pastoriles* (1582) y el *Romancero* (1583). Sin embargo la historia editorial de estos cancioneros ha tenido que esperar casi hasta que el mágico tándem de Labrador y DiFranco decidiera cambiar el rumbo del silencio y poner a disposición de los lectores (¿los lectores?) y de los estudiosos (¿los estudiosos?) las tres obras y algunas otras de Pedro de Padilla (el *Thesoro* en 2008, las *Églogas* y el *Romancero* en 2010). Se trata, en toda regla, de una resurrección milagrosa, con un papel exclusivo de la Fundación Frente de Afirmación Hispanista, que desde México ha hecho posible, contra los criterios comerciales de cualquier editorial, la publicación de los libros de Padilla en un formato que para sí quisieran esas editoriales comerciantes. Aunque el Frente de Afirmación

Hispanista ya había publicado una antología de Padilla (*Décimas reales, coplas y octavas de Pedro de Padilla*, ed. Fredo Arias de la Canal, 2003) y otra versión del *Thesoro* (a cargo de Virgilio López Lemus, 2006), evidentemente ahora estamos ante un nuevo proyecto que podría llamarse “Todo Padilla” (o “Padilla for all”) si hiciera falta buscar un nombre. El proyecto también incluye la edición de dos manuscritos con textos de Padilla (1579 y 1587 de la Biblioteca Real de Madrid, publicados respectivamente en 2007 y 2009: el segundo se imprimió antes en 1994, en Visor) y anticipa la noticia de que ya se están preparando otros dos volúmenes, con casi un centenar de inéditos del linarense (y versos de otros poetas) en el manuscrito 23/4/1 de la Biblioteca de Bartolomé March y el *Jardín espiritual* (1585), poemario exclusivamente religioso.

El que en alguna ocasión ha sido bautizado como el “Grupo de Cleveland” (con un núcleo muy duro formado por José J. Labrador Herraiz y Raphael DiFranco, y con colaboradores y prologuistas muy variados) lleva años regalándonos a los investigadores de la poesía de los Siglos de Oro sus magníficas ediciones de cancioneros manuscritos. Son más de dos décadas dedicadas a una labor paciente y muy útil, que no tiene que preocuparse de esos ahora codiciados “indicios de calidad” o “índices de impacto” para prestar un servicio impagable a la comunidad internacional de investigadores. Sin abandonar esa tarea, inacabable, de edición de preciados códices de bibliotecas españolas y no españolas (anuncian la edición del *Cancionero Fuentelso*, es decir el manuscrito 973 de la Biblioteca Real de Madrid), han extendido sus actividades a la recuperación de impresos que no han tenido mucha fortuna filológica. En este nuevo contexto se insertan títulos como la *Justa poética que hizo al santísimo sacramento en la villa de Cifuentes el doctor Juan Gutiérrez, médico de Su Magestad*, publicada en Madrid, en 1621 y ahora en Castilla-La Mancha en 2007, en dos coquetos volúmenes que recuperan el texto en facsímil, junto a su transcripción y estudio. También es hijo de esta empresa el impresionante volumen de Xacinto de Evia, *Ramillete de varias flores poéticas*, de 1675 y ahora también de 2009. Y en esa línea se situará la esperadísima edición del *Cancionero* de Sebastián de Horozco (tan ansiado como la prometida edición de las obras de fray Melchor de la Serna, con todos los problemas que los manuscritos y la correosa figura del fraile deparan a cualquiera que se atreva a tocar semejante sujeto).

Proyectos y realidades, pues, no faltan. Por eso, la fusión de la enorme capacidad de trabajo de esa pareja de hecho que forman Labrador y DiFranco con la fabulosa productividad que ha demostrado el Frente de Afirmación Hispanista es, por un lado, la envidia de todos los que buscamos afanosamente financiación para nuestras investigaciones (más allá de los mil filtros y mil negativas de las instituciones oficiales españolas o, lo que es peor, de sus miserables limosnas convenientemente prorrateadas), y, por otro, la seguridad de un flujo permanente de ediciones y reediciones de amplio calado. Aunque la retórica de la reseña obliga a felicitarse por la publicación del libro reseñado al final de la pieza, creo muy justificada la ruptura de esa venerable tradición para felicitarnos ahora, como lectores, por tan magnas empresas y por tan acertadas colaboraciones.

El grupo de Cleveland ha decidido enriquecer sus ya de por sí ricos volúmenes con la participación de investigadores de fuste. Si desde siempre las ediciones de los cancioneros abrían con un prólogo de un erudito de renombre, ahora el grupo ha sustituido los prólogos por densas y extensas colaboraciones. En el *Romancero* de Padilla los dos estudios preliminares se han encomendado a dos finos conocedores de la literatura áurea y del romancero, los profesores Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, ambos de la Universidad Autónoma de Madrid. La “Introducción al *Romancero* de Padilla” de Antonio Rey Hazas es, con sus casi cien páginas, un libro dentro del libro. La amenidad de Rey Hazas es tan proverbial como su rigor, por eso no sorprende verse atrapado por sus inteligentes análisis que sitúan a Padilla como un posible precedente o inspirador de Cervantes en varios aspectos. El texto de Rey Hazas traza un brillante recorrido que parte de una biografía reflejada en las citas de amigos y escritores, y pasa por un minucioso estudio de los dos libros anteriores al *Romancero* (que suman unos treinta mil versos a los que el *Romancero* añade otros quince mil), donde presta una particular atención al arte narrativo de Padilla en sus “romances-novela” (cuya variación métrica puede coincidir, en otro orden de cosas, con la de Lope en el teatro), a las relaciones del romancero morisco con la novelita de *El Abencerraje*, a la posible inspiración para Cervantes (por el interés en lo morisco, en Ariosto, y por el retrato de unas mujeres fuertes y activas), a la construcción de ambos textos, el *Thesoro* y las *Églogas pastoriles* (las *Églogas* concluyen con una crítica de la corte, aunque “lo importante es destacar el criterio estético, pues mientras toda la bucólica, que es lo positivo, va en verso, toda la explicación crítica de la corte, que es lo negativo, va en prosa. No hay duda alguna, por tanto, sobre el medio de expresión que prefería y estimaba nuestro poeta”, p. 56). Junto a los romances sobre Flandes como un tema original (y así lo señalan los preliminares del *Romancero* y el propio título completo del libro) y como auténtico *marketing*, Padilla incluye varios romances moriscos y ariostescos, entre otros, para componer un total de 64 romances. Es el romancero una veta que atraviesa toda la producción de Padilla, desde los textos del manuscrito 1579 y que continúa en los tres impresos, aunque ahora, en el *Romancero* desaparece el tema pastoril para dejar sitio a Flandes, lo morisco, Ariosto y algunos temas medievales. Sin lugar a dudas, Padilla “entendía el verso como un canal narrativo equiparable al de la prosa” (p. 79).

Mariano de la Campa traza (en “Pedro de Padilla y el romancero”) la evolución histórica de los estudios sobre el romancero y sus grupos, para situar exactamente en ellos a Padilla: “De los 64 romances que Padilla incluye en su *Romancero* al menos 27 los dedica a sucesos del siglo XVI. A la altura de 1582, fecha de la aprobación del libro, tres sucesos históricos habían conmocionado el reinado de Felipe II y esos tres sucesos son tratados por Padilla: la guerra de Flandes, la sublevación morisca de las Alpujarras y la batalla de Lepanto. De todos tres dio cuenta Padilla en su *Romancero* y para ello utilizó el modelo del romancero noticioso muy cercano a las relaciones de sucesos” (p. 111). Cuestiona de la Campa la vinculación de Padilla con el romancero nuevo, pues sus poemas enlazan más bien con el romancero “noticioso”, que se sirve de crónicas.

Aunque no ha encontrado la fuente exacta, compara tres romances con textos cronísticos de manera muy convincente: de hecho considera a Padilla “un rimador de crónicas” (p. 111).

Los editores abren su “Preámbulo” con la cita de unos versos de Padilla: “Adoro y beso el cuchillo / que me quiere dar la muerte”, de la glosa del poema 89. Son indudablemente versos con fuerza y, aunque no se indica, están *tomados* de la Carta I de Diego Hurtado de Mendoza: “Adoro y beso el cuchillo / que me viene a dar la muerte”. Teniendo en cuenta que Mendoza murió en 1575 y que la fecha de publicación del *Romancero* es ocho años posterior, habría aquí un homenaje silencioso, de esos que se prodigan en los Siglos de Oro. Y es un homenaje muy revelador de lo que une y separa a los dos vates: omnipresentes en los manuscritos poéticos de los Siglos de Oro, Padilla prefiere publicar en vida sus gruesos volúmenes poéticos y Mendoza parece desentenderse de su obra. Los editores parten de una muy documentada aproximación bio-bibliográfica, antes de analizar las 181 composiciones en el orden en que se publican en el *Romancero*: los 64 romances (y sus subgrupos), los endecasílabos, los octosílabos (“Se ha dicho que Padilla fue el inventor de las ensaladas o ensaladillas”, p. 163) y los villancicos y glosas.

Entre los preliminares del *Romancero* se cuenta al aprobación de Juan López de Hoyos, la dedicatoria al Marqués de Mondéjar (“pues se trata”, recuerda Rey Hazas, “de un homenaje a la familia de los Mendoza, que eran los protectores de Padilla”, p. 64), y los sonetos de Francisco de Montalvo, Miguel de Cervantes y López Maldonado. Los romances “De algunas cosas notables de los sucesos de Flandes” no son aptos para nacionalistas holandeses, ni para cristianos no católicos, ni para republicanos en general. Padilla narra en veintidós romances sucesos que conmocionaron a la monárquica, católica y nacionalista España del siglo XVI que veía atónita esta compleja rebelión de los súbditos de Su Majestad: “En la gran villa de Gante, / cabeça de aquel condado, / después que el pueblo rebelde, / traydor y desbergonçado / vuo al Duque de Ariscohot / por su general nombrado, / hizieron luego una junta, / o concilio endemoniado” (Romance vigésimo, vv. 1-8). Es una narración muy detallada cuajada de ideología, convencida o propagandística o meramente mercantil o todo a la vez. Los romances, muy claros y muy informativos, se disfrutaban mucho, aunque no sean aptos para todos los paladares, como digo, al menos en la época, cuando el conflicto dista mucho de haber llegado a su final (la serie acaba con críticas: “y así dejó de seguirse / la vitoria començada, / que si se viera seguido, / con el hilo que llevaua, / o dexado de hazerse / de traydores confiança, / no se vieran en nuestros días / lo que en toda Flandes passa”, Romance veynte y dos, vv. 329-36). Los editores no anotan esta veintena de romances, quizá por su neta expresividad, quizá porque el comentario histórico duplicaría las páginas de este volumen (y sólo el texto del *Romancero* ocupa casi cuatrocientas cincuenta). La mayoría de los sesenta y cuatro romances no tiene una extensión excesiva, aunque hay excepciones (como los 455 versos del romance 24, o los 376 versos del romance 29 “en los que relata con habilidad una peripecia completa —no

una aventura, como el caso anterior—, mucho más larga y compleja, que explica el nombre de la famosa Peña de los Enamorados de Antequera”, como indica Rey Hazas, pp. 75-6); y no debe olvidarse la relación seriada de los dedicados a Flandes, la versión del *Abencerraje y la hermosa Jarifa* (nos. 41-45, con casi seiscientos versos en total), y, en cierto modo, los romances basados en el *Orlando furioso* de Ariosto (nos. 54-63). Abundan las curiosidades (cartas contestadas con un soneto, una glosa de una carta [74], cartas en verso suelto [82]) y los elementos cortesanos o circunstanciales, además de las glosas. Las notas de los editores dan fuentes, aportan variantes (muy interesantes cuando proceden del *Autógrafo* de Padilla), o identifican los versos ajenos en las ensaladas (véase la larguísima nota dedicada al poema 120). La relación de fuentes, como siempre en los trabajos del grupo de Cleveland, es impresionante. En los índices, tan útiles, dos tienen un interés especial: el “índice de autores” y el “índice de poemas que comparte con otras fuentes principales de las obras de Padilla”. Si el segundo demuestra, entre otras cosas, que para componer un libro en el Siglo de Oro no es imprescindible que todos los poemas sean inéditos, también indica qué poemas circulan manuscritos (o han sido tomados del *Autógrafo*: hasta 23), el primero recoge piezas de otros poetas que Padilla glosa, sin indicar la procedencia o valiéndose de una indicación justa e imprecisa (“ageno el texto”: no resulta fácil identificar todas las referencias), frente a lo “Propio”. Aquí se hallan, entre otros, Jorge Manrique, Castillejo, Hurtado de Mendoza y Montemayor (Encina, Boscán y Timoneda están recogidos en la ensalada 120).

Las bondades de esta edición del *Romancero* de Padilla no se agotan en los contenidos, pues aunque se haya extendido por el mundo editorial la idea de que hay determinados colores y texturas para las cubiertas que son óptimas para los *best-sellers* y otros y otras muy distintas para los libros de estudio (o “serios” o de investigación), creo que el color rosa de la cubierta de esta edición del *Romancero* es magnífico (dentro lleva “culebrones” de entonces), así como el tacto deslizante de la misma cubierta, frente al rigor calvinista de las rugosidades grises o marrones de otras colecciones y sellos. Los tipos, el papel, la caja, todo contribuye a hacer el libro legible ya desde su forma: ¿será que los impresores y editores pretenden que los lectores y los estudiosos (¡) lean realmente los estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, el preámbulo de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, los romances y versos de Padilla, las notas y hasta la bibliografía? Puede ser y si es así este formato ayuda y mucho: no es una mala fórmula unir buena letra, buena prosa erudita y (muchos) versos de Pedro de Padilla. Aunque eso supone exponerse al riesgo de la lectura del respetable. Todo un acierto.

Fisher, Andrés. *Series. Poesía reunida*. Madrid: Amargord Ediciones, 2010. 138 pp. ISBN: 978-84-92560-32-5.

Reviewed by
María Clemencia Sánchez
University of Cincinnati

Series es el último libro de Andrés Fisher, que a manera de antología recoge su obra poética en algo más de diez años. Entre su primer libro *Ocularmente ávido* (1992) y los sucesivos -*Composiciones, escenas y estructuras* (1997), *Hielo* (2000) y *Relación* (2008) - la sugerencia de un mundo rigurosamente construido, de series calculadamente puestas, de secuencias simétricas que buscan anclar la palabra en un puerto seguro, hablan ya de un anhelo de pertenencia o las tentaciones de la tradición. La serie, como su definición lo indica, extiende por semejanza un territorio semántico común. Dentro de una serie, diríamos, un mismo elemento se desplaza variando un tono, una perspectiva, un acento, pero no un fondo. Ese *leitmotiv* de la obra poética de Fisher rastrea con fervor y meditada contención las voces dispersas de la lengua española, que a él – americano de nacimiento – le viene como lengua materna por una niñez y juventud en Chile y por un azar no develado en su poesía que lo ata afectivamente a España. Ese mundo interior interrumpido de paisajes australes y un presente en su país de nacimiento, fundan un territorio imaginario que limita en sus palabras con la España del Mío Cid, Machado y Gamoneda. Pero también Kerouac y Haroldo de Campos. La inocultable referencia a Castilla, verbi gracia, en la serie de poemas de brevísimo aliento ya es el eco de un Machado rescrito en los poemas de Fisher, como en la serie titulada “Castilla”: “Detrás, las montañas enseñan su perfil de roca./ (...) Arriba, nubes poderosas surcando el cielo de Castilla.” (39)

Si bien la marca de un mundo vasto y universal impregna el tono general de su obra, es ese otro mundo escrito en lenguas distintas a la española, quien viene a replegarse por extensión a ese mundo central de honda raíz en la lengua propia que en su poética le viene desde Alonso de Ercilla hasta Borges, digamos. Es su manera de españolizar el haikú, su manera de pronunciar a Basho o a Kerouac en la lengua de Góngora. Más que reducir este proceso combinatorio al manido argumento de la posmodernidad en la que-todo-cabe, lo que habría que decir en el caso de Andrés Fisher es que su poética intenta ordenar con rigor sus lecturas, sus paisajes internos y sus tentaciones de inscribirse en la tradición de la poesía hispanoamericana, esa que va desde nuestros primeros cronistas y el venerable Cid, pasando por Machado, hasta el agudo Gamoneda y el insoslayable Borges. Clasificar es ordenar el mundo, decía el autor

de *Fervor de Buenos Aires*, y es allí donde veo las series, el orden interno que en medio de un mundo fracturado, Fisher quiere ordenar.

LA NOCHE AMERICANA

i.

Un día los vestigios fueron carne. Entre los restos
de hierro y hormigón fluía la energía como un dinamo
de cables centelleantes. (...)

iii.

Los restos del futuro aun tienen carne. (23)

lxvi.

Leo el sutra del
Diamante: Jack Kerouac es
mi boddhisattva. (103)

En este libro de reposo, en el que una década de poesía intenta poner los pies en los puertos de su tradición, la musicalidad interrumpida – ella también – da cuenta de un tono que se aleja de las rítmicas cantinelas modernistas. Aquí duerme en paz la voz de Darío y sus exactos quioscos de Malaquita. Fisher se ha desprendido de ese vasto tono de precisión métrica para dar lugar a un poema escarpado y asceta por decir lo menos, en el que el rigor de la imagen limpia contiene todo desborde emocional y retórico. Casi epigramas, los poemas de Fisher apenas si levantan el aliento cuando ya la imagen ha cesado, dejando un temblor suspenso, una realidad por hacerse ante el lector.

Cae la tarde:
se endurece la nieve
en el camino. (97)

Series conecta un mundo cercano con uno leído. La lectura que se hace relectura, rescritura de lo leído, el héroe que en el poema vuelve a tener una segunda redención, Homero en la pupila de su rapsoda moderno. La serie por contigüidad da al muro del libro que siempre vuelve a comenzar en el poema. Fisher es un lector que vuelve a sus lecturas para dialogar con lo leído. Ese mundo que casi se toca, ese mundo borgiano del que su poesía no teme dar cuenta.

VARIACIONES SOBRE UN POEMA DE GUADALUPE GRANDE: LA CENIZA O LA IMPOSIBILIDAD DEL OLVIDO

i.

No existe el olvido ni es posible expurgar la
Memoria de las palabras de piedra. (75)

El diálogo dentro del poema con otro poema no es precisamente un descubrimiento de Fisher pero sí la manera en que lo hace: el nuevo poema - su poema - es una serie, una continuidad del poema con el que dialoga. Su mérito está en dar lugar a la serie de poemas al infinito a partir de un único poema, volviendo en su sentido más ontológico a los versos homéricos o al sueño totalizador del Aleph.

VARIACIONES SOBRE UN POEMA DE JUAN
CARLOS MESTRE: ELOGIO DE LA PALABRA
(PRONUNCIADA ANTE EL VACÍO)

i.

Una multitud que no existe contempla a la palabra y
su evolución ante el vacío. (70)

Series de Andrés Fisher es sin duda un libro de enigma que debe leerse y releerse con la consciencia de quien está abriendo una puerta tras la puerta, tras otra puerta. Las fronteras de estos poemas son ellos mismos y las voces que transitan desde la memoria, la lectura, el presente y el desfado ante un mundo que *se ignora entre su sombra*.

Mayhew, Jonathan. *Apocryphal Lorca. Translation, Parody, Kitsch*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. 222 pp. ISBN-13: 978-0-226-51203-7. ISBN-10: 0-226-51203-7.

Reviewed by
Manuel Cerpa
University of Cincinnati

¿Qué o quién es Lorca? Esta es quizás una pregunta común para quienes han generado como respuesta títulos tan peculiares como *García Lorca, asesinado: toda la verdad*; *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*; *Lorca y sus dobles, interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*; *Días cubanos de Lorca*; *Lorca, poeta maldito*; *Lorca's private mythology*. Jonathan Mayhew, quien enseña español en la Universidad de Kansas, comienza el primer capítulo de su libro precisamente con esta pregunta. Su respuesta se llama *Apocryphal Lorca. Translation, parody, kitsch*.

El prólogo nos advierte de inmediato que éste no es un libro sobre el dramaturgo y poeta Federico García Lorca. A partir de la no menos ambigua hipótesis de que en las traducciones y adaptaciones al inglés Lorca se ha convertido en un poeta específicamente americano (estadounidense) flexible a los desiderata culturales e ideológicos de los poetas de Estados Unidos durante la guerra fría, el autor arguye que este Lorca estadounidense es en gran medida una figura apócrifa, un invención de los poetas de las décadas de 1950 y 1960. Mayhew considera, sin embargo, que los medios en que estos poetas han reinventado a Lorca son afortunados y generadores de nuevas posibilidades poéticas.

El primer capítulo “Federico García Lorca (himself)”, abre con un epígrafe del poeta en cuestión en que se muestra a sí mismo como poeta por la gracia de Dios o del demonio pero también por “la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema”. A partir de esta afirmación, Mayhew lanza la insidiosa pregunta, “¿Quién, o qué, es Lorca?”, cuyo propósito es contrastar la idea estadounidense de cierta distorsión y sobre simplificación con una visión más completa y precisa en la que se tiene al poeta como un intelectual y artista consciente de sus procesos creativos. Para entender lo que “no” es Lorca se discurre sobre conceptos estereotipados como el duende, el surrealismo, lo gitano y la construcción romántica de Lorca como genio andaluz (en la que “romántica” equivale a exótico). El autor considera que la existencia de las varias y contradictorias visiones de la obra de Lorca son señal de que ninguna es suficiente en sí misma y aclara que el “Lorca estadounidense”, limitado y parcial, en realidad el tema del libro, no es un *corpus* de textos sino una interpretación autoral con pronunciados efectos ideológicos.

Aunque en el prólogo el autor ha reconocido que los medios por los cuales los poetas estadounidenses han reinventado a Lorca han sido benéficos, en el segundo capítulo, “The American agenda”, manifiesta que a pesar de que la importancia e influencia de Lorca en los Estados Unidos ha sido con frecuencia celebrada, él se muestra, sin embargo, más escéptico puesto que esta figura ha sido nacionalizada hasta ser irreconocible y puesta al servicio de una variedad de intereses domésticos. Williams, por ejemplo, en su batalla por crear una poética nacional basada en el “idioma estadounidense” toma a Lorca como modelo implícito; posteriores poetas (y también músicos) verán a Lorca de manera más egoísta, como recurso para sus propios proyectos. Estos artistas del período de la Guerra Fría son los generadores del “multiculturalismo” y Lorca uno de sus héroes, puesto que satisfizo la necesidad de diferencia cultural de un modo que un poeta menos exótico no hubiera podido. Tanto poetas afroamericanos como homosexuales (encabezados por nombres como Langston Hughes y Ginsberg) encontraron en el poeta español un modelo altamente representativo.

En “Poet-translators: Langston Hughes to Paul Blackburn” se atribuye la malinterpretación literaria a una causa cultural, no lingüística. La traducción podría ser considerada como una forma de Lorquiana apócrifa. En primera instancia esta aseveración parece exagerada pero se aclara y fundamenta en las observaciones que el autor hace sobre los muy desiguales alcances de las traducciones: *Romancero gitano* de Langston Hughes (sobre el cual se pronuncia favorablemente); *The selected poems of Federico García Lorca* (1955), de traducción colectiva; *The Poet in New York* (1955), de Belitt; *The New American Poetry* (1960), entre cuyos traductores encontramos a Creeley, Spicer, Blackburn, Ginsberg, O’Hara, Koch, and Jones Baraka. También se expone y discute la “domesticación” de las traducción de *The Poet in New York* (1955), de Bellit y las traducciones “imaginistas”, al estilo de Pound y Williams, de Blackburn.

La discusión gira enseguida en torno al movimiento poético del cual el capítulo cuarto toma su nombre: “The Deep Image”. Pese a los supuestos de que este movimiento toma su inspiración del poeta español, tal influencia es difícil de rastrear por la confusión en torno a su historia. ¿Son Rothenberg y Kelly representantes de dos escuelas del *Deep Image*, una de vanguardia posmoderna y la otra moderada? A partir de la definición que hace Hoover del poema típico de este movimiento como “un catálogo de imágenes auto suficientes”, Mayhew argumenta que estos no se parecen mucho a las prácticas poéticas de Lorca (y selecciona ejemplos de una superioridad irrefutable), aunque toman prestado algún imaginario del español. Se abordan también las relaciones entre Wright y Bly y el supuesto “surrealismo español” así como el legado del *Deep Image*.

El libro toma su título del quinto capítulo: “Apocryphal Lorca”, en el cual se estudia la obra, *After Lorca* (1952) de Robert Creeley y especialmente la homónima de Jack Spicer, de 1957. De ésta se nos señala que “no solo es el ejemplo más extendido y complejo de apócrifos lorquianos en cualquier lengua sino un trabajo crucial en su

desarrollo como poeta y consecuentemente uno de los más significativos trabajos de poesía estadounidense de posguerra”. Mayhew, que es un estudioso sobrio y mesurado, fundamenta estas elogiosas afirmaciones en tanto indaga en la génesis de la obra. Este capítulo es profundamente interesante, el logro del entendimiento extenso pero minucioso de un fenómeno poético en que confluyen la lengua castellana y la inglesa.

En “Frank O’Haras’s Lorcaescas”, sexto capítulo, se rastrea la influencia de Lorca y se discute la del surrealismo francés, español e hispanoamericano a través de sugestivas desviaciones en torno a la atmósfera cultural de la “Escuela de Nueva York”. Por las páginas del capítulo se desplazan nombres ingentes como Picasso, Motherwell, Rothko, Apollinaire, Mayakovsky, Rilke, Wallace Stevens y Machado, entre otros, sin alterar el equilibrio del capítulo, cuyo pivote, como en todo el libro, es Lorca, quien representó para O’Hara un modelo alternativo para sus “yoes” poéticos así como un recurso estilístico adicional.

“En Kenneth Koch: Parody and Pedagogy” se muestra el desproporcionado entendimiento que tiene este poeta de la tradición literaria francesa y su devoción por un solo poeta español. El patrón, sin embargo es común en muchos poetas estadounidenses para quienes, sentencia Mayhew: “Lorca es la poesía española y la poesía española es Lorca”. El autor muestra cómo en un velado homenaje Koch parodia a Lorca por medio de recursos borgesianos en “Some South American Poets” aparecido en *The Pleasures of Peace* (1969). Es paradójico que, a través de este ejercicio Koch logre superar los estereotipos lorquianos que, no obstante, son parte de sus modelos pedagógico de escritura.

Como pasa con Koch, en el octavo capítulo “Jerome Rothenberg: *The Lorca Variations*” vemos que la devoción de Rothenberg por Lorca no implica un interés uniforme en toda la tradición poética española. Y es que el carácter arcaico y a la vez moderno de Lorca, metropolitana y periférico, le sirve como prototipo de *etnopoeta*. Se discurre también sobre los pormenores de la traducción que realizó Rothenberg de *Suites*. Ejercicio semejante en su carácter apócrifo y en su relación híbrida entre la traducción y el pastiche, al *After Lorca* de Spicer pero sin la relevancia histórica de éste, que lo antecede y supera por ser más radical.

Finalmente, “Conclusion: An American Lorca?” es una condensada recapitulación de los minuciosos capítulos. Se afirma que la verdadera fuerza del “Lorca estadounidense” radica en su carácter apócrifo, en la falta de respeto al contexto original, no en el tratamiento escrupulosamente exacto del texto original. Comulgo con el sentido de la reflexión que gira en torno al carácter mediato de las interpretaciones, las traducciones y las diferencias lingüísticas que necesariamente son culturales, pero me inquieta la idea de un “texto original” como si la lectura no fuera un acto de comunicación y por lo tanto un proceso binario mediado por múltiples factores de tiempo y espacio que involucran las condiciones de producción y recepción. ¿No son todas nuestras lecturas personales; es decir, obsesivas, parciales y selectivas y por lo

tanto dinámicas? ¿Quién lee correctamente a Borges? ¿Quién a Lewis Carol, mi sobrinito o Deleuze?

Los varios subtítulos en que se dividen casi todos los capítulos no aparecen en el índice. Éstos y generalmente el último párrafo de cada capítulo, que engarza con el siguiente, dan testimonio de la visión integral y armónica que tiene Mayhew sobre su obra.

Uxó González, Carlos. *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana: Una perspectiva desde los estudios subalternos*. Madrid: Verbum, 2010. 306 pp. ISBN: 978-84-7962-487.

Reviewed by
Pedro P. Porbén
Bowling Green State University

Para quienes hemos intentado enseñar seminarios sobre cultura Afro-Caribeña en las universidades norteamericanas, el libro Carlos Uxó González nos puede resultar un excelente punto de partida. El autor no asume que los posibles lectores están informados con las corrientes críticas teóricas que preceden y confluyen con el extenso campo de los estudios subalternos. Por el contrario, tanto en la introducción como en el capítulo primero, Uxó González desarrolla detalladamente su marco teórico, subrayando la propuesta que le anima a “recuperar al subalterno como sujeto de la historia, reconocer su agencia, analizar la relación entre poder y cultura y trazar un itinerario del silencio que permita entender cómo los grupos hegemónicos han vetado al subalterno el acceso a la enunciación” (15).

Sin ignorar todo el corpus analítico y crítico que le antecede, Carlos Uxó González comienza su capítulo introductorio subrayando la escasez actual de estudios sobre la literatura cubana desde la perspectiva de los estudios subalternos; estudios que no debe ser “sobre los subalternos, sino análisis de las dificultades para representar a los subalternos, especialmente en los discursos y prácticas del saber letrado” (15). Con influencias explícitas de Ángel Rama y Gayatri Spivak, Uxó González subraya que si bien existen análisis previos sobre “el personaje del negro en la narrativa cubana”, en su mayoría han sido intentos que carecen de una “visión de conjunto o panorámica” (13) o que se han enfocado mayoritariamente “en torno a la religión y la música” (14). Lo problemático para el autor es que de esa manera se ha prestado muy poca atención “al papel desempeñado por los letrados en la subalternización del negro” en el campo literario cubano. Y es precisamente en torno a la literatura cubana, desde la perspectiva de los estudios subalternos, que el autor propone su análisis crítico de la representación del personaje del negro, aclarando además que está “consciente de que la inclusión bajo un único término de grupos diversos es originariamente parte del discurso racista colonial” y de los riesgos que conlleva tal “homogeneización extraordinaria de experiencias disímiles” (22), pero que ha utilizado el término “negro” como “amplio hiperónimo que indica la presencia de ascendencia africana a través de rasgos fenotípicos perceptibles, independientemente de la tonalidad de la piel” (21). Además, el autor reconoce lo problemático del término “raza,” que se repite a lo largo del libro;

entendiendo por ‘raza’ “el constructo ideológico presente en casi todas las sociedades que clasifica y jerarquiza a las personas de acuerdo a la subjetiva percepción de sus rasgos fenotípicos y la subsiguiente asociación de éstos con determinadas características más o menos positivas” (22).

La introducción concluye advirtiendo al lector que éste libro no se referirá a las obras de autores cubanos radicados fuera del país.

El primer capítulo, “Bases teóricas: los estudios subalternos,” re-traza precisamente la emergencia en la década de 1980 del Grupo de Estudios Subalternos del Sureste Asiático, y la posterior formación, casi una década después, del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (25-6). Uxó González subraya que este último grupo si bien rescata del primero la crítica a la “ventrilocuización” del subalterno a manos de las élites nacionales (26-7), termina por distanciarse describiéndose como intrínsecamente ligado al contexto cultural y político concreto de Latinoamérica (27), además de acentuarse en el grupo los análisis de las formas en que existe y se recrea la subalternidad como fenómeno contemporáneo y menos como la historiografía propuesta por sus predecesores (27). Con menciones esporádicas a la Revolución Cubana, el capítulo primero transita también por los aportes de Antonio Gramsci, Ángel Rama, Edward Said, Michel Foucault, Mabel Moraña, Hugo Achugar, Beatriz Sarlo, Nelly Richard, etc., al complejo campo de los estudios culturales y subalternos. En sus últimas páginas, el capítulo nos recuerda que estas bases teóricas servirán como punto de partida a una lectura de la narrativa cubana y la representación del personaje del negro, “trazando su itinerario de silencio” en la literatura cubana (45).

El capítulo segundo comienza con una revisión historiográfica, puntualmente documentada, de la presencia del ‘negro’ en Latinoamérica colonial. Aunque no comienzan aún los análisis de la literatura cubana, sí se presta atención a las condiciones socio-económicas y culturales que provocaron “formas de resistencia” como el cimarronaje, que pasó de ser “un fenómeno individual,” para convertirse en un “movimiento colectivo” que dio lugar a los palenques; subrayándose la “conciencia política de los cimarrones” que ha sido negada, según Uxó González, por “la historiografía tradicional” (53). Como resultado de la proliferación de cimarrones ‘negros’ y durante la coyuntura histórica de los levantamientos en Haití, “la población blanca” cubana vivía “días de pánico” mientras que “el miedo al negro” (y el temor a la africanización de Cuba) se extendía por todas la isla a la vez que la “presión policial se [acrecentaba]” temiéndose una “inminente rebelión negra” (56-7, 59). Uxó González enfatiza cómo al correr del siglo XIX, en la medida en que se va creando la conciencia independentista en una “comunidad imaginaria” ahora como nación, se intentó sustituir la identidad racial por una identidad política que a la postre resulta en un fracaso (63). Y aunque en 1870 se publica la Ley de Abolición de la Esclavitud (68), no desaparecieron “las diferencias abismales” entre los grupos raciales que formaban la nación (72); de hecho, ninguna de las leyes promulgadas en la época promovió la justicia social ni mucho menos la “integración del negro a la sociedad cubana en transformación (72).

Citando los trabajos de Alejandro de la Fuente, Uxó González afirma que “la línea de división racial y la consecuente discriminación racial” del negro se prolonga durante el período republicano (77). De hecho, si bien la fundación de la República se basó en la idea de una “democracia racial,” que supondría la creación de espacios para la participación social del negro, lo que se (re)produjo fue el mito de “una nación con todos para el bien de todos” muy alejado de la realidad; mito que consideraba la discriminación racial como algo ‘no cubano,’ silenciando por tanto las críticas abiertas al racismo institucional (78). Es decir, “para la mayoría de los sectores afrocubanos (así como el Partido Comunista y el movimiento obrero radical a partir de los años veinte) la democracia racial se presentaba más como aspiración que como logro” (81). Por tanto, “la discriminación racial,” según Uxó González, “se percibía como una realidad que no se podía esconder y era necesario discutir y combatir” (81).

Con el triunfo de la Revolución en 1959, se retoman los discursos sobre la discriminación racial, considerándose desde el comienzo que “el racismo [era] una rémora del sistema económico y social que primero España y después Estados Unidos habían impuesto en la isla” (109). Se asumió entonces, como explica Uxó González, que la nueva sociedad, a través de su modelo del hombre nuevo, asfixiaría finalmente el racismo en Cuba (109).

Si dentro de esa nueva sociedad el racismo se daba por liquidado, “la opción más sensata parecía ser el imponer un manto de silencio sobre cualquier discusión relacionada con este tema” (110). En la década de 1980, el propio Fidel Castro que había dado por terminado el problema racial en la Cuba revolucionaria, reconoció públicamente “la pervivencia del racismo en Cuba y la necesidad de combatirlo”, pero a través de la integración de todos los componentes étnicos al núcleo de dirección del Partido Comunista (120).

Con el colapso el llamado Campo Socialista europeo a fines de esa década, las medidas de control económico no dejaron de tener su impacto en las relaciones raciales en la isla (121). Uxó González explica que si bien se desarrolló la industria turística en las décadas siguientes, se produjo a la vez un “blanqueamiento de los trabajadores del sector” bajo la influencia de los “empresarios extranjeros” que vetaban la presencia de negros en los hoteles buscando una “buena presencia” que “era inversamente proporcional a la oscuridad de la piel” (122). Según el autor, cerradas al negro las vías principales de acceso al recién despenalizado dólar estadounidense, éste se vio forzado a recurrir a “la economía informal” a través del “jineterismo” (prostitución) tanto masculino como femenino (123). A fines de la década de 1990, de nuevo Fidel Castro reconoce “ante periodistas estadounidenses la pervivencia de la discriminación en Cuba... opinión que reiteraba en el año 2000 también para un público extranjero” (126-7). Al final del capítulo, Uxó González concluye afirmando que “el espejismo de la igualdad racial, de aquella ‘república con todos y para todos’ se alejaba una vez más” (131).

En el capítulo tercero comienza, finalmente, los análisis de la literatura cubana colonial, haciéndose eco de las críticas que de ésta hizo José Antonio Portuondo quien le recriminaba ser una “literatura filantrópica, lacrimógena, en la que el negro esclavo sufre con ‘resignación cristiana’ las más atroces torturas sin un solo gesto de rebeldía” (citado en 137). En este capítulo, a través de comentarios rápidos y generales, Uxó González entra y sale de lo que él considera como el “primer ciclo de la literatura abolicionista,” compuesto por autobiografías, novelas y cuentos cortos, incluyendo obras de Francisco Manzano, Félix María Tanco y Bosmeniel, Cirilo Villaverde y Anselmo Suárez y Romero. Inmediatamente comienza una revisión rápida de la narrativa republicana, en la cual el personaje del negro queda suspendido en la división dicotómica que marca a los escritores del período: intelectualidad blanca–población afrocubana (158). Según Uxó González los escritores, abrumadoramente blancos, se muestran en conjunto “incapaces de romper con esa dicotomía,” desde sus “ciudades letradas que nunca abandonan” y sin cuestionarse sus posiciones hegemónicas, impiden “escuchar la voz del negro, subsumida en esa voz blanca que quiere explicar (pero no llega a comprender) el mundo afrocubano” (158). Como ejemplo, Uxó González ofrece a Fernando Ortiz, el cual, “como el resto de los narradores de la República, constituye un eslabón en una comunidad hegemónica empeñada en ‘hablar de’ y ‘hablar por’ el negro... incapaces de crear un mestizaje cultural creíble, sus trabajos resultan cada más discordantes con una sociedad en la que el mestizaje social y la ideología del mestizaje adquieren una creciente importancia” (159).

Uxó González menciona además los trabajo de Lydia Cabrera, Alejo Carpentier y Gerardo del Valle, antes de comenzar con la narrativa de la Revolución; esta narrativa, marcada por los profundos cambios sociales que promovieron el papel de los artistas e intelectuales en la nueva sociedad que empezaba a construirse, estará –a partir de la década de 1960– completamente ligada al proceso revolucionario (175-176). De hecho, Uxó González comienza mencionando brevemente las “novelas del exorcismo” revolucionario de dos ‘autores blancos,’ “Bertillón 166” de José Soler Puig y “El Sol a plomo” de Humberto Arenal (177), antes de pasar a su primer ejemplo de la representación del negro en la narrativa del período por un autor afrocubano.

Con su novela “Adire y el tiempo roto,” su autor Manuel Granados, “lanza un ataque frontal a la discriminación racial antes y después de la Revolución” a través del proceso vivencial de Julián, el personaje principal, quien aparece como perseguido por “la percepción social que no deja de verle como ‘un asqueroso negro é mierda’”; intento narrativo que según Uxó González trata de “ahondar en los efectos que la posición subalterna del negro en la sociedad cubana” produce en los sujetos afro-descendientes (183). Por otro lado, Uxó González analiza la novela de Manuel Cofiño, “Cuando la sangre se parece al fuego,” en la cual “Revolución y religión afrocubana se presentan como polos antitéticos –representativos respectivamente de un ‘mundo que está muriendo’ y la nueva sociedad emergente, dispuesta a aceptar a quienes desechan concepciones ‘precientíficas’ de la vida” (188). Sin embargo, como afirma el autor, y

aunque a finales de la década de 1980 “la narrativa cubana había asumido un silencio casi absoluto en torno al tema afrocubano” con los narradores “centrados en una reformulación estético-ideológica,” es este un momento en que comienza “a emerger una nueva generación de escritores” nacidos después de la Revolución y educados en ésta (195). A esa nueva generación se dedica el capítulo cuarto.

“Los novísimos” renovadores de la narrativa cubana, centrados en la marginalidad y con un marcado afán de ruptura formal (200), se consideran como “un puente entre la generación del 80 y la del 90,” y entre sus temas destacan “por su especial importancia” cuestiones relacionadas con la sexualidad, la participación cubana en Angola, la crisis económica y la creación literaria en sí misma (208). No obstante, como lamenta Uxó González, los novísimos dejan de lado “casi por completo cuanto pudiera relacionarse específicamente con la población negra, irónicamente el sector social que más ha sentido en sus propias carnes los avatares del Periodo Especial y que conforma en Cuba, si se me permite la redundancia, la subalternidad más subalterna” (226).

El libro cierra con un capítulo de conclusiones que al repasar la promesa de un análisis literario desde los estudios subalternos –trazando un ‘itinerario de silencio’ y subrayando el mutismo que se impone a las clases subalternas en la narrativa cubana desde la colonia hasta la Revolución– pone énfasis en la escasez de tales análisis críticos sobre la narrativa cubana, pues se privilegia, con ansiosa insistencia en casi la totalidad de un tercio del libro, la re-creación de un marco teórico y la revisión historiográfica resultante de trabajos investigativos que preceden al volumen. Lo cual no quita necesariamente el mérito a este libro de ser un excelente punto de partida en los análisis de las representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana.