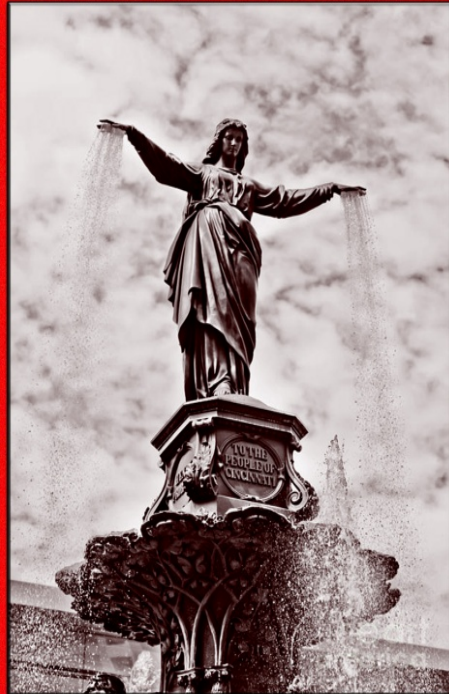


Cincinnati Romance Review



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

Volume 36
2013

Editorial Board

Editors

Spanish and Portuguese Editor:
Andrés Pérez-Simón

French and Italian Editor:
Michèle Vialet

Editorial Assistant:
Juan Camilo Galeano Sánchez

Cover Design:
David Gómez-Cambronero

Internal readers

Michael Gott
Carlos Gutiérrez
Janine Hartman
Irene Ivantcheva-Merjanska
Jeff Loveland

Thérèse Migraine-George
María Paz Moreno
Nicasio Urbina
Patricia Valladares-Ruiz
Michèle Vialet

External readers

Abraham Acosta
Daniel Adelstein
Beatriz de Alba-Koch
Sergio Arlandis
María Auxiliadora Álvarez
Palmar Álvarez
Olga Arbeláez
Efraín Barradas
Mark Bates
Carmen Benito-Vessels
Enrique Bernales Albites
Javier Blasco
Ari Jason Blatt
Carla Calargé
Roberto E. Campo
Elsy Cardona
Beatriz Celaya
Antonio Cortijo Ocaña
Armelle Crouzières-Ingenthron
Antonia Delgado
Jed Deppman
José Domínguez Búrdalo
Anne Duggan
Luis Duno-Gottberg
William Edminston
Matthew Feshkens
Lucía Florido
Yvonne Fuentes
Maria Galli Stampino
Antón García-Fernández
Carlos Javier García-Fernández
Rangira Gallimore
Randal Garza
Miguel Gomes
Cristina González
Eduardo Gregori
Vincent Grégoire
Germán Gullón

Julie Hayes
Polly Hodge
Raúl Ianes
Sharon Keefe Ugalde
David Knutson
Cheryl Krueger
Katherine Kurk
Jeanne Sarah de Larquier
Gisèle Lorient-Raymer
Carlos Mamani
José María Mantero
Manuel Martínez
Eugenia Mazur
Ana Merino
Philippe Met
Paul Miller
Luis Millones Figueroa
Vicent Moreno
Anne Mullen Hohl
Kirsten Nigro
Buford Norman
Valerie Orlando
Yaw Oteng
Vicente Pérez de León
Ariane Pfenninger
Suzanne Pucci
Blas Puente
José Santos
Connie Scarborough
Vincent Simedoh
Carol L. Sherman
Jonathan Strauss
Juana Suárez
María Teresa Vera Rojas
Laura Wittman
Enrique Yepes
Clarisse Zimra

Cincinnati Romance Review

Volume 36 (2013)

Table of contents

Articles

Petite <i>Madeleine Monette</i>	1
Little <i>Madeleine Monette</i>	9
The Grace of a Flock of Birds <i>Madeleine Monette</i>	17
Vermersch and the Zutistes: Toward an Archeology of ‘zut’ <i>Seth Whidden</i> Villanova University	23
“Les battements de notre cœur”: la collectivité et l’indicible dans <i>Aucun de nous ne reviendra</i> de Charlotte Delbo <i>Elizabeth Louise Ramey</i> University of Missouri	42
<i>Borderline</i> (2008) de Lyne Charlebois: le déplacement d’une condition mentale <i>Steven Urquhart</i> University of Lethbridge	55
Printemps arabe, littérature et évolution des droits <i>Abmed Bouguarche</i> California State University – Northridge	75

Horror and Ambiguity in <i>La Historia del Noble Vespasiano</i> . <i>Cristina González</i> University of California – Davis	85
Las connotaciones paródico-satánicas del toro y el ritual de la “gran calabazada” en el puente de Salamanca en el <i>Lazarillo de Tormes</i> (1554). <i>Francisco García-Rubio</i> University of Louisiana – Lafayette	96
Competing Models of Masculinity in Gaspar Zavala y Zamora’s <i>El amante generoso</i> (1791). <i>Kristie Niemeier</i> Union University	114
Creación y mito greco-latino en la poesía de Juan Gil-Albert. Una propuesta tipológica. <i>Jesús Bermúdez Ramiro</i> Universitat Jaume I de Castelló	133
Kristevian Semiotic Disruption of Physical and Textual Bodies in <i>El orden alfabético</i> by Juan José Millás. <i>Jennifer Brady</i> University of Minnesota – Duluth	149
Mitografía y neutralidad: ideología simulada en <i>Abril rojo</i> de Santiago Roncagliolo. <i>Eric Carbajal</i> Indiana University	168
Bohemios y dandys: <i>Los palacios distantes</i> y <i>El bailarín ruso de Montecarlo</i> de Abilio Estévez como “novela de artista”. <i>Sandra M. Casanova-Vizcaino</i> Universidad Nacional de Rosario	188

- Virgilian Elements in Laura Esquivel's *Malinche*. 207
Dennis B. Ledden
 Indiana University of Pennsylvania
- Book reviews**
- Monette, Madeleine. *Ciel à outrances*. Montréal, L'Hexagone, 2013. 221
Emir Delic
 Université Sainte-Anne, Nouvelle Écosse
- Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Memory, Archives*. First English Ed. Trans. Aleida Assmann and David Henry Wilson. New York: Cambridge UP, 2011. 225
Janine Hartman
 University of Cincinnati
- Calargé, Carla, Raphael Dalleo, Luis Duno-Gottberg, Clevis Headley, eds. *Haiti and the Americas*. Jackson: UP of Mississippi, 2013. 229
Iliana Rosales-Figueroa
 Denison University
- Rogers, Gayle. *Modernism and the New Spain. Britain, Cosmopolitan Europe, and Literary History*. Oxford UP, 2012. 233
Juan Herrero-Senés
 University of Colorado
- Illas, Edgar. *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City*. Liverpool, UK: Liverpool UP, 2012. 236
Jorge Mari
 North Carolina State University
- Demos, T.J. *The Migrant Image. The Art and Politics Documentary during Global Crisis*. Durham & London: Duke UP, 2013. 240
Antonio Cortijo Ocaña
 University of California – Santa Barbara

CIEL À OUTRANCES

Madeleine Monette

Présentation des éditeurs: Invitée d'honneur à la 32^{ème} Conférence de Cincinnati de littératures et de langues romanes, Madeleine Monette nous a aimablement autorisés à reproduire "Petite", un des poèmes de son recueil *Ciel à outrances* (2013) ainsi que la traduction inédite qu'en donnent Phyllis Aronoff et Howard Scott, "Little". Également inédite est la traduction, qui suit les deux poèmes, du premier chapitre du roman *Les Ronleurs* que Madeleine Monette a publié en 2011, "The Grace of a Flock of Birds".

Petite

pêle-mêle elle jette
sur le lit une robe d'été
noire, un gilet qui fera
plus décent, des dessous,
des talons hauts, vol flasque
de corneilles, elle s'abat
sur le fouillis mortuaire
qui devrait détonner
dans la beauté du jour

elle est si petite la veuve,
son deuil, si mesquin

pourtant il la dévore, douleur
insignifiante pour un homme
mort dans son salon, un seul
fauché doucement par surprise,
mais la sauvagerie des morts
douces! arraché sans bruit
à lui-même, un verre de vin
aux lèvres, pendant sa querelle
du soir avec le journal, devant
une sitcom qui s'était glissée là,
dernier guet-apens, fulgurant

de ce côté-ci de la rivière,
le vent pousse vers elle
des débordements de fumée
malodorants, il disperse
l'éruption infinie de cendres,
longues salissures contre
un haut ciel serein, milliers
de corps en allés dans de gros
bouillonnements de nuages,
qui s'ouvrent en gagnant
le large, s'épandent dilués,
morne traînée vers un trou
de brunante au loin

au funérarium, les fleurs
embaument grasses et sucrées
la froideur de cire depuis hier,
ce peu qui reste de lui, l'envie
qu'elle a d'étreindre sa tête,
de la soulever dans son souffle,
trop cruel ce masque à couvrir
de baisers, au bout de désirs
nauséux, laideur livide
de la familiarité

courage! n'annulez pas,
madame, lenteur appuyée
d'une sympathie blanche,
ne reportez pas la levée
du corps, l'entrepreneur
s'y connaît en tristesse,
en lui l'acteur écroulé

allons! les proches
viendront, la cérémonie
sera votre plus beau geste,
par ici les rues sont ouvertes,
et le cimetière à 11 h 30...
s'entend-il? entêtement
creux ou bonté à bout

la chapelle ardente, le convoi
vers le crématorium, services
essentiels à qui? tout s'arrête
mutilé, tout ferme et fuit
dans une grande convulsion
à l'ouest, où naissent des queues
de comètes, envols de pénombre
qui s'emmêlent, suie sacrée

l'éloge funèbre à peine
terminé, maintes fois récrit,
coup de fouet de lettre d'amour,
réveil en fanfare tardif, elle
se fâche contre l'étroitesse
des rituels de rigueur, accuser
le hasard, le maudire? non...
elle n'a pas cette arrogance,
sa colère lui fait défaut

après un tel saisissement,
la pensée gèle dans le calme
chaos surréel, ni les règles
ni les heures ne tiennent,
hémorragie grise et rouages
de sable, patient détraquement
affligé, après les corps entraînés
dans des raz-de-marée secs,
disséminés dans des stèles
d'étoiles filantes incalculables,
un mari avec sa nette morsure
au cœur, ce mort qui ne fait pas
le poids en marge de l'épicentre,
repose dans le cocon d'un cercueil
de location, vacuité de plomb
avant l'urne entre les mains

elle s'habille face au lit,
pour cet amour aux délires
depuis longtemps arrondis,
qu'ils laissaient courir
sans illusions sauf celle
d'une intimité tenace, culte
porté par les grands écarts
du temps et une mémoire
de poche percée, elle enfile
ses dessous en ayant toujours
pour lui vingt ans, jambes
douces et blanches, puis trente
quarante ans, toute la gamme
des âges qui l'ont maltraitée
à petit feu, dedans de pêche
dehors usé, fragiles les corps,
là-bas surtout ces pétales
sous les ruines, entre les lames
entrechoquées, restes d'haleines
soudées au fer rouge

en cercles lâches
sur le bout des fauteuils,
ils tournent endeuillés
les yeux vers la porte,
indulgents pour son retard,
viendra-t-elle?... confus
puisqu'ils sont là, eux,
gênés de cet hommage
privé, à contretemps,
il y en a tant d'autres
à pleurer! elle en pâlit
pour son drame à elle,
serein par comparaison,
héroïsme du quotidien
et conclusion rapide,
chaleur du chagrin

que la matinée passe!
finisse de lui passer dessus,
avec cette ombre de regret
pour son deuil volé, vite
qu'on la secoure!

il la prend par la taille
dans l'exil de leur chambre,
l'emmène remplir de cendres
une petite urne à inhumer
sous un ample ciel de cendres

il la conduit à ses funérailles

petite la veuve, si petite
l'urne, de cet homme elle
continue à apprendre

Madeleine Monette
Ciel à outrances, "Petite"
Editions de l'Hexagone, Montréal, 2013.
Pages 19-26.

CIEL À OULTRANCES

Madeleine Monette

Little

in a jumble she tosses on the bed
a black summer dress, a cardigan
for a more proper look, underwear,
high heels, limp flight of crows,
she collapses on the funereal
heap that should be out of tune
with the beauty of the day

the widow is so little,
her loss so paltry

yet it's devouring her,
insignificant pain for a man
dead in his living room, just one
cut down quietly by surprise,
but the brutality of peaceful
death! torn without a sound
from himself, a glass of wine
at his lips, during his evening
argument with the paper in front
of a sitcom, crept up on him,
a last ambush, lightning swift

on this side of the river,
the wind pushes toward her
a flood of foul-smelling
smoke, it disperses the endless
eruption of ash, long stains upon
a high serene sky, thousands
of bodies gone away in a great
roiling of clouds, which part
when they reach the open sea,
spread diluted, gloomy trail
to a gap of twilight far away

at the funeral parlor, flowers
have embalmed heavy and sweet
a coldness of wax since yesterday,
this little that remains of him,
the urge she has to hug his head,
raise it in her breath, too cruel
this mask to cover with kisses,
at the end of sickening desires,
pallid ugliness of familiarity

be brave! do not cancel,
Madam, the studied slowness
of bland sympathy, do not
put off the removal of the body,
the undertaker knows about
sadness, the actor in him crushed

friends and family will be there,
come now! the ceremony
will be your finest gesture,
the streets around here are open,
and the cemetery at 11:30...
does he hear himself? hollow
obstinacy or strained kindness

the viewing, the procession
to the crematorium, services
essential to whom? everything stops
mutilated, everything closes and flees
in a great convulsion to the west,
where tails of comets are born, flights
of half-light mingling, sacred soot

the eulogy barely finished
many times rewritten, noisy
late awakening, whiplash
of a love letter, she fumes
at the narrowness of the rituals,
blame fate, curse it? no... she
doesn't have such arrogance,
her anger fails her

an unshakeable shudder,
thought freezes in the calm
surreal chaos, neither rules
nor times hold, gray hemorrhage
sandy gears, resigned desolate
breakdown, after the bodies
dragged off in dry tidal waves,
scattered in stelae of countless
shooting stars, a husband
with a clean bite to his heart,
this death that doesn't measure up
on the margins of the epicentre,
rests in the cocoon of a rented
coffin, leaden emptiness
before the urn in her hands

she dresses facing the bed,
for that love with its ecstasies
long ago rounded off,
that they let run on with no
illusions other than a tenacious
intimacy, devotion borne by
breaches in time and pockets
of memory coming unsewn,
she puts on her underwear
still twenty years old for him, legs
smooth and white, then thirty
forty, the whole gamut of the ages
that ill-treated her little by little,
peachy inside worn outside,
bodies are fragile, there especially
the petals beneath the ruins, between
tangled blades, remains of breaths
fused with red-hot iron

in loose circles
on the edge of their chairs,
they turn and glance
bereaved at the door,
indulgent of her tardiness,
will she come?... uneasy
at being there without her,
embarrassed by this ill-timed
private tribute, with tears
to be shed for so many
others! she pales
for her own tragedy,
serene in comparison,
ordinary heroism
and quick conclusion,
warmth of sorrow

may the morning pass!
stop rolling over her
with this shadow of regret
for her stolen mourning, quick
someone rescue her!

he puts his arm around her waist
in the exile of their bedroom,
takes her to fill with ashes
a small urn to bury
under a wide sky of ashes

he escorts her to his funeral

little the widow, so little
the urn, from this man she
is still learning

© Madeleine Monette
Ciel à outrances, "Petite"
Editions de l'Hexagone, Montréal, 2013.
Pages 19-26.

Translated by Phyllis Aronoff and Howard Scott.
(Inédit)

LES ROULEURS

Madeleine Monette

The Grace of a Flock of Birds

More than once, she does not admit it with ease, she wished for someone's death. One time would already be too many, even in a short life of thirty something years, but it would never have turned out that way, especially not when she was a child, and it definitely never will – she doesn't have it in her.

Arièle, nicknamed Yell in English since adolescence, to remind her of her ambitions as a singer, of her wide lion's jaw or her piercing soprano, is still shaken by that thought, by the detailed, chilling memories she replays in her head with a lover's sensibility. It's as if, since Mioute appeared in her life, she's been living an opera, sung in endless rounds, simultaneously playing out all the scenes where he appears.

*

She's here, it is again and always now, ten o'clock when she goes down into the metro on a muggy May night. She's on her way back from shopping, nervous from having emptied her wallet, but happy with the free lipstick that she got by purchasing a moisturizer, and especially with the black satin slip bought on sale that she will wear as a summer dress. On the platform she walks towards a noisy group of teenagers, attracted by their dark effervescence. Amidst the tedium of the station, they huddle together and seem unwilling to move unless in formation, protective of their complicity. Heads bent with mistrust, they are nevertheless animated in a continuous and loose bustle, seething with shoves and insults.

One by one they cast a glance in her direction, more concerned with their surroundings than they let on. Their baggy clothes, oversized hooded jackets and jeans, with the crotch hanging between the knees and legs overflowing onto the ground, stretch their silhouettes in all directions, distorting them like shadows. But all Arièle sees there is false listlessness, pretensions of carelessness or indifference, as shown by the occasional sharpness of their stares, the reticence or the defiance worn on their fresh faces, still exuding childishness.

Momentarily distracted, perhaps by her skin-tight black clothes and her long legs, by the whiteness of her somewhat thick and slightly bared waist, flashes of flesh pierced by a hollow navel, they must think her to be much too old for them, even if their curiosity isn't extinguished altogether. She stops as near to them as she can without making them nervous, brushes against the ruckus of their voices that erupt loudly, voices too deep that must always catch them off guard, as disproportionate as those enormous feet below their bodies.

The voice, she muses, sometimes the budding of youth and a harbinger of virility, sometimes a gushing fountain tasting of earth or deep sea, other times a fermenting wine. Waiting in the metro does that to her, causes her to seek out images that have nothing to do with anything and draw her back into herself. Without warning, these images unlock reality as if by breaking in, little doors banging against her senses.

During a sudden silence heavier and more motionless than a blatant scheme, the boys remind her of basketball players who, at the beginning and end of games, grab each other by the waist and gather in a huddle, giants who pray to the god of jump shots, dribbling and speed. Ever since the figure of a magnificent black athlete in blue jersey and shorts was wrapped around her building and the window of her bedroom, thrusting himself toward the sky and pivoting like a dancer with powerful and muscular grace, she is born again every morning from this hero's rib, nestled just beneath his thorax. She also browses the sports pages where he may appear in tremendous effort or gliding toward the basket, his picture accompanied by a piece about another indiscretion – drunk driving or a bar fight. Sometimes, she even leaves the television on during basketball games to watch, distractedly, the tall players with bare shoulders, the quick fakes, the explosive hits, the wild leaps, the trash talking, unable to forget where most of them come from, the pride of the projects. On the lookout for her player, she envies them especially, these survivors or those rescued by the spotlight, for their fits of sulkiness, the volcano of their childhood bursting out in violent pouts.

Without worrying, nor feeling herself targeted, Arièle imagines the boys ready to scatter and carry out a scheme, a silly little plot that will make them laugh later on, until she hears the screech of the coming train. Turning to face the headlights shining from the tunnel, she is seized by one of those fits of dizziness born in her left ear, at least according to the doctors. She is late getting into the car, each step even less sure than it would be at the bottom of a pool, her head feeling detached from her neck with vertigo. After entering through the same door as the boys, who threw themselves in a bunch on the two long opposing benches, she takes a seat among them, instead of distancing herself out of respect for their group. At first, in a forced calm, they hold themselves back from acting out, then one of the braver ones makes a crack as if her presence didn't disturb him, setting the tone.

Her lightheadedness past, Arièle observes them at leisure, with an air of neutrality, just a normal metro rider. As she openly listens to their energetic exchanges, soon unable to resist their impudence and to hide the smile creeping over her face, they also begin to address her indirectly, on the lookout for any hint of amusement.

The first one who spoke in front of her, a boy with stringy brown hair, seems now fully aware of her inclinations as a spectator and satisfied with her slightest reaction. He likes the fact that she has taken an interest in them and that she dares trying to appeal to them, that much is clear. Probably stronger than he looks, he could turn his lack of experience into a powerful asset, a counter-argument. At the risk of not having the group's approval and even of upsetting some of them, he lets it slip that they are going to the Rip. It's two stops away, she should come too. There's no alcohol there, he warns her. Just a juice bar and a DJ.

He's got some nerve, this guy, and he's not joking around. His straightforward invitation wasn't even an attempt to seduce her, he could care less if he's rejected, but his friends stop and stare, grinning incredulously. She intrigues them more than ever now and they savor the tension in the air, uncertain of how the night will end.

Arièle is flattered, even if, as always, she was won over beforehand. Just as she tosses her head back, laughing to herself, a new wave of dizziness overtakes her. Oh! Sharp movements like that must be avoided; as if she had only that to do, to think of her ear. But the car suddenly breaks apart, spins around her, comes back together, the flying pieces settle down again, the walls realign themselves, and send the boy back to his seat, his arms planted on either side of him. Arièle pauses to let him figure out that she's more delighted than surprised and, not wanting to spoil anything, she gently shakes her head no. If only he sensed just how moved she is, struck speechless by his attitude, so much bolder than hers, by his body still without too much experience and too many lies, his body that has all the rights of a man, despite his age.

The little tornado passes, the wind dies without changing anything in the boys' behavior, not towards her or among themselves. They must know and understand each other without speaking, Arièle thinks to herself, they must circle around the city with the grace of a flock of birds. What's more, she begins to find their behavior likeable, with the concerns of well-raised, well-educated kids, sweet rebels without real fears, even when they speak of knives and zip guns. Perhaps they know what fear is, perhaps they're used to cold stares of raging hatred that reduce life to nothingness, but for the moment they simply imitate the behavior of kids from the tough neighborhoods, if not more specifically from the black ghettos, setting themselves apart without feeling that they're in danger.

Feigning nonchalance, they all stand up at the very last minute when the car doors slide open, as if the most lethargic one would win a prize. They leap from the car, purposely making a ruckus with disruptive shouts of "okay, guys!" and some even take the time to grab on to a pole and swing around it before landing on the platform.

The brown-haired boy stands facing Arièle. Suspended amid a thousand repressed impulses, he's going with the flow. She knows full well that it's now or never; even so, he doesn't owe her such respect.

"Last call?" he offers in English to sound more casual.

With his tall body towering over her, as playful as he is a player, he ignores the pressing need to leave the car. But Arièle does not answer, will not answer. She lingers in the pleasure of her refusal, her face raised towards him.

His jacket is open over a t-shirt that shows a strong neck, a hairless jaw.

"So that's a no?" he says, shaking his head. Then, walking on air, he leaps up to narrowly slip through the doors' sharp edges, with exact precision, despite his oversized clothes.

*

As the train leaves again, Arièle turns back to see the gang scale a staircase—large, vague shapes on comically shortened legs, with huge puffed up sneakers on. Not far behind, the brown-haired boy runs up to his friends, without rushing too much, in wide, relaxed steps. He's probably already thinking about the girls at the Rip, they too bundled in dark hoodies or checkered shirts, their hips and breasts concealed, but their hands sporting silver rings, their lips crimson.

Out of habit, Arièle sits back down at the end of her empty bench, where only one person can sit next to her. At that same instant she is surprised to notice a boy who didn't leave with the others, surely younger by a few years, his hair shaggy from being combed by hand, his face tired. Sitting at an angle, one knee folded and a sneaker resting on the seat, its untied lace dangling, he focuses on the dizzying blur of the tunnel with a frozen stare; or maybe he is hypnotized by the graffiti scratched into the window, the only permanent graffiti left. First Arièle thinks they forgot him here, but then she decides that he wasn't one of them.

In his men's leather jacket looking like a soft armor on him, with its large cuffs rolled-up to his knuckles, his faded red t-shirt with a gaping collar, his necklace made of knots in a string, his fingernails black with filth, and the dejected look of one cast aside, he travels on his own.

Alone with him, Arièle feels comfortable enough to take off one of her boots scorching her sockless feet. She is not near her stop, and she is too excited to give into the usual dullness, the somnolence. Before long, this boy with puffy eyes as if lined with cushions of blue water and too little to hang around in the metro so late, strikes her as one of those children, hardened too early, and too shrewd, lacking innocence. And so he joins the tall brown-haired boy whose presence is still palpable, making a scene resurface from the previous year in which Sami, a handsome seventeen-year old Iranian who kissed her at length one night in a noisy, crowded bar, will reign forever.

She sees herself running off again, her heart in a flutter and in danger, throwing herself into the deserted street, laughing out loud from drunkenness and luck, from her frivolousness that hadn't harmed anyone but had been so beneficial to her, for the determined youth had displayed discreet treasures of passion to seduce her, with all the spirit he had in his gut.

Arièle closes her eyes, once again desirable in her own mind. This memory comes back to her not so much because of that child with thick hair like the feathers of a raven, who puts on the airs of a man, but rather because of the atmosphere of playful desire that lingers in the train. Oh, that tall brown-haired boy, let's hope they take good care of him at the Rip.

At the first connection to the west, where three lines meet, the train is slow to depart again. As the doors begin to close, a sudden jolt of panic stirs the child who hurries to stop them with a brooding and stubborn energy. Determined not to miss his stop, he tears himself from the sliding bite of the doors, which, in the end, release their grip on him entirely and remain open for another moment. It's then that Arièle notices that he left something behind, a colorful duffel bag or a schoolboy's backpack covered in stickers; she hardly has time to get a good look, she's already calling out for him to wait as she pounces on the shapeless object, which weighs almost nothing and seems empty.

Instantly a great wave engulfs the floor, but Arièle still lunges toward the exit, among a blossom of shattered panels as if in the middle of a giant kaleidoscope, keeping her neck as straight and rigid as possible. On the brink of nausea, one hand on her ailing ear, she prepares to run after the kid to return his bag, when she realizes that she's only wearing one shoe.

"Wait! You forgot something!" she yells while turning back to grab her boot, as frantic as if the train car were really about to explode, rattled by having to act quickly.

Meanwhile the doors hiss and close in a muffled thud, so that Arièle bumps into the panes of glass, her shoe and shopping bag in one hand, and the cold backpack pressed against her chest. A second before, she saw the boy leap over one of the turnstiles to exit the station, agile despite his short height, maybe used to jumping over them to get in without paying; now, she can't guess where he went.

*

Arièle collapses on the bench. The kid's bag is a backpack after all, covered with peeling stickers, leather, with holes in the bottom, a shapeless bag probably filled with little nothings. Disappointed in letting the boy get away from her, Arièle tells herself that she'll still try to give him back his belongings if she finds his address. The bag is old, so filthy that she doesn't even want to undo the buckle and open the flap, especially since this kid is a total stranger, as if that made his filth more off-putting...

From the grubby bottom of the bag, she takes out a plastic wallet with worn-out pockets, a keychain with a black dog charm, a walkman with a tangled cord, an unlabeled, blank cassette, half a bar of chocolate, a felt-tip pen, and some coins. Among a bunch of crumpled papers, she finds a pale and faded grocery list, directions signed “your mother”—as if written before leaving, scribbled lines grouped together in stanzas, and about twenty dollars. Arièle thought that she had gotten hold of a school bag, but there’s nothing school-related in it. An expired metro card, dirty with sticky gray stains, is stuck to a library card with a barcode and an illegible signature. Underneath, a small card softened by time provides a last name. The exact address and first name are faint, disintegrated in the folds of the tattered cardstock; the house number is invisible, but the street transports Arièle to the outskirts of the city. The bag seems to belong to a Chalioux kid on Darmon Street.

Lifting her head, certain she’s missed her stop, Arièle doesn’t know where she has ended up. She should have gotten off after the boy, right at the following stop, but she let herself be distracted by her Good Samaritan’s intentions, by her investigation. Patiently, she rearranges her purchases and packs the satin slip on top of the makeup, then slides her new possession into the shopping bag. She’ll see what she can do with it, but for now, she’d rather not have to touch it again.

© 2011 Madeleine Monette

Les Rouleurs, chapter 1, “Les souplesses d’une nuée d’oiseaux”.

Montréal: Editions Hurtubise HMH, 2007, 447 p.
Pages 11-19.

Translated by New York University students with
Professor Emmanuelle Ertel, M.A. Program of
literary translation.

(Inédit)

Vermersch and the Zutistes: Toward an Archeology of ‘zut’

Seth Whidden
Villanova University

Abstract : The 1871 Cercle Zutiste’s blend of parody and collaboration, obscenity and invective can be boiled down to one word: “zut.” If the expletive originally marked a simple refusal, to what, then, were the Zutistes saying “no”? The present study attempts to trace this tiny yet fundamental word through the nineteenth century, to more fully understand its evolving meaning and its context, alternatively underpinning and undermining the end of the Second Empire.

Keywords: zut – zutisme – Vermersch – Eugène – Cercle Zutiste – *Album zutique*

A growing number of studies have focused on the 1871 *Album zutique*, that perfect storm of parody, obscene scribbling, and defiant politics in the wake of the Paris Commune.¹ They situate the Cercle Zutiste’s sociability within the context of the century’s numerous cafés and other groups of literary and ideological affinities; they offer detailed metrical analysis of the famous “Sonnet du Trou du Cul;” and they even pick out the musical references from the cross-disciplinary endeavor. All approaches are valid, and plenty more are still to come; and yet, none have satisfactorily discussed the central word, “zut.” Originally an expletive of frustration or anger, the word came to mark a refusal. To what, then, were the Zutistes saying “no”? What rejection, and how many rejections, inspired these artistic and poetic innovations? The present study attempts to trace this tiny yet fundamental word through the nineteenth century to more fully understand its evolving meaning and context, and by extension the impact of authors and groups that made it central to their literary endeavors.

Recent criticism has focused on the article “Locutions nouvelles” that appeared in *Le Petit Parisien* on 25 February 1895:

¹ See Bienvenu, Teyssède, and Whidden. I wish to thank Arnaud Bernadet, François Massonnat, and Robert St. Clair for their comments on an earlier version of this study. I am also grateful to the W. T. Bandy Center for Baudelaire and Modern French Studies of Vanderbilt University’s Jean and Alexander Heard Library; the present study benefitted from archival research undertaken while I served as Pascal Pia Fellow, April 2013.

On se sert beaucoup, dans la conversation et le journalisme, de la locution *briller par son absence*. Ce qu'on ne sait pas, c'est qu'elle date de 1842, et qu'à cette époque elle fut imaginée de toutes pièces dans une version par un potache téméraire qui devint le bon poète André Lemoyne, l'auteur des *Charmeuses*. André Lemoyne est encore le créateur du mot *sapin* employé pour *fiacre*. C'est lui et Castagnary qui, habitués de la pension Laveur, aux premiers temps de son existence, lancèrent dans Paris l'interjection *zut*, apportée de Saintes ou de Saint-Jean-d'Angely.

Oui, ce *zut* familier et badin qui nous semble éternel, que nous retrouvons en 1862 dans une chanson de Duchenne et en 1869 dans une ballade de Vermersch, qui le faisait rimer avec *Institut*, n'avait pas cours avant 1845 dans notre ville où le zutisme devait rencontrer tant d'adeptes. *Zut* obtint aussitôt une telle vogue que Littré s'est vu obligé de lui ouvrir toutes grandes les colonnes de son dictionnaire. (Valensol)

Despite this recent interest in “zut,” questions about the word and its attitudes are far from new. In 1904, Emile Schmit wrote the following in the pages of *Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne*:

Du reste, si les néophytes se trompent dans leurs recherches étymologiques, les maîtres ne sont pas à l'abri de cette même critique et, tout récemment, je lisais à ce propos une singulière controverse sur le mot *Zut*. L'article, signé Pontarmé, disait en somme: “Les linguistes font en ce moment au mot *Zut* les honneurs de leurs gloses savantes. On recherche de tous côtés les origines du fallacieux vocable et il se trouve même un parti de philologues pour soutenir que ce monosyllabe viendrait du sanscrit *suth*, qui signifie dédaigner.”

Mais comment croire que c'est à l'antique idiome de l'Inde que l'esprit français, en veine d'irrévérence, a emprunté cette interjection falote? Ne vous semble-t-il pas qu'il est nôtre par sa vive allure mondaine, comme par sa signification, ce mot *zut!* que nos poètes font rimer avec *Institut*, et que tant de gens ont sur leurs lèvres quand ils se heurtent aux ironies de la vie? (Schmit)

These two mentions of rhyming “zut” with “Institut” point to the journalist Eugène Vermersch², whom Arthur Rimbaud knew well during his Zutiste-era stay in Paris; of course, the influence of “zutisme” extends well beyond the Zutiste circle.

² On Vermersch and Rimbaud, see Lefrère 220-28, Murphy, “Rimbaud et Vermersch,” St. Clair 245n3, and Żurowski. For a thorough discussion of Vermersch's importance vis-à-vis Verlaine, Rimbaud, and many of the contributors to the *Parnasse contemporain* in Murphy, see “Vermersch parodiste (1869): une réaction républicaine au *Parnasse contemporain*.”

The word “zut” dates from as early as 1813, the contraction “z’ut” in “Allons, z’ut pour les petits boyaux, Y faut m’régaler d’un pigeon” etymologically suggesting an origin via the *liaison* between a final “s,” especially in “je [te/lui] dis” and “ut” or “hut,” attested as an expletive as early as 1791: “Allons, allons, *but* ! pas de ça.” This “ut” could have come from a blending of “zest” and “flûte”; a euphemism for “foutre” via “outré” and “out” or, finally, from typographers’ slang, specifically the start of a toast that printers used to say: *Ut tibi prosit meri potio*, often shortened to “Ut!”.³ Nineteenth-century literary appearances of “zut” began in the 1830’s: “Z’ut et bran pour les Prussiens!” from Pétrus Borel’s *Champavert* (1833); and “Tôt ou tard, zut! L’usurier siffle son homme comme moi ce verre de vin” from Balzac’s *César Birotteau* (1837). These two instances are typical of early uses of “zut,” a moderate expletive – not as strong as “merde” – that generally express frustration and anger.

Of particular note is one of the earliest appearances of “zut” in poetry: specifically, in the poem “La Poésie légère” from the *Salon caricatural de 1846*, the result of a collaboration between Baudelaire, Banville et Auguste Vitu:

Cette lyre en Ruolz et ce marteau de porte
Pèsent de tout leur poids sur ce manteau léger,
Je ne veux pas de mal à celle qui le porte
Mais je lui dirais zut s’il fallait m’en charger.

As Philippe Rocher argues so convincingly, “La Poésie légère” solidifies even further Baudelaire’s place as what he calls “un étendard plus que respectable” off of whom the Zutistes would riff in the *Album zutique* some twenty-five years later, most obviously in the parodies “Sur *Les Fleurs du mal*” and “La mort des cochons” (Rocher 119-22).

There is more to be said, however, about this “zut” in verse, which is just as much a “zut” to verse: the rhyme “porte” / “porte” flies directly in the face of one of the tenets of French versification.⁴ In fact, this blatantly facile rhyme offers a *mise en abyme* of the title’s announced *légèreté*. In mocking itself, the poem undermines its own weight, both with respect to its ability to weigh down the “manteau léger” and, by extension, “celle qui le porte,” as well as any serious portent that one might normally expect when coming upon an Alexandrine quatrain with *rimes croisées*. Indeed, long before the audacity at the caesura that Rimbaud would deploy throughout his 1871 verse, which Michel Murat has analyzed so thoroughly,⁵ the end of the first *hémistiche* was merely a place to pause, before beginning the line’s second syntactical entity.

³ *Trésor de la langue française*. Of course, there would be plenty of instances of the musical “ut” in poetry, including Verlaine’s “Muse, accours, donne-moi ton ut le plus léger” from “Vieux Coppées” II (“Pour charmer tes ennuis [...]”) from *Cellulairement* (*Œuvres poétiques complètes* 298).

⁴ “Un mot ne saurait rimer avec un de ses composés, pas plus qu’il ne rime avec lui-même; cela va de soi” (Banville 75).

⁵ See Murat 32-67.

Making a moment of pause coincide with “zut” offers a much stronger use of the word, with the opening *hémistiche* suggesting, through a homophonic slippage from conditional to future tense – “Mais je lui dirai zut” – before arriving at the hypothetical of the second half of the verse.

Another example of finding “zut à la césure” comes from the 8 February 1857 edition of *Le Tintamarre*,⁶ in one of the two “quatrains trouvés dans les gravois” collected under the general title “Prolongement du Boulevard de Sébastopol”:

Si je lisais au ciel comme un grand Arago,
Je saurais la raison qui fait qu’une Thalie
(Pleine d’esprit, dit-on) bâcle de la copie,
A son sexe dit zut!... et devient virago!...

Pour le préposé aux recherches:

E. Simon

A decade after the *Salon caricatural de 1846*, this appearance of “zut” at the caesura of a quatrain’s last line takes on a proto-Zutiste tone. At the crossroads of politics and science, this brief, edgier stanza is situated in recent current events; as Daniel Grojnowski explains: “Parce qu’ils s’adressent à un petit nombre de lecteurs, qu’ils produisent leurs vers en circuit fermé, les poètes ont le loisir d’abandonner la plume aux caprices du moment. Il s’agit pour eux non seulement de déroger aux usages, de taquiner la muse, de participer à une émulation de groupe, mais également de partir à l’aventure” (*La Muse parodique* 27). In this specific instance, when this poem was published in 1857 the mathematician, astronomer, and faithful Republican François Arago was perhaps best known for having refused to swear allegiance to Napoléon III’s newly-declared Second Empire, thus forfeiting his position at the Bureau des Longitudes, and receiving praises from Victor Hugo for having done so. The *Tintamarre* quatrain marries science and literature via the asteroid Thalia, discovered by J. R. Hind, also in 1852 (on 15 December, less than two weeks after the Empire was proclaimed), at the private observatory of W. Bishop; it was Bishop’s decision to name it after the Muse of comedy and pastoral poetry from Greek mythology. Add to the stew, finally, a dose of gender trouble, as Thalie becomes a *virago*: “Par dénigrement, fille ou femme de grande taille, qui a les manières d’un homme” (Littré 4:2502). From a minor expletive given center stage at a final-line *césure* to a more strident, mocking message with political, intellectual, and sexual overtones, this “zut” brings us closer to the tone of the Cercle Zutiste.

⁶ The journal was known as *Le Tintamarre. Journal de littérature, de théâtres, de musique, de modes et d’industrie* from its first issue in 1843 until June 1848, and then it bore the title *Le Tintamarre. Blagorama national*.

In other instances “zut” would retain its humor, but not always with political overtones; such is the case in Léon Quentin’s, “Zut!, chansonnette,” published in 1858 in the first volume of his collected *Album chantant, ou, La Chanson de tous et pour tous, contenant un très-grand choix de Chansons, Romances, Chansonnettes, Chants, Rondes, etc.*:

ZUT!
Air de *Drinn, drinn*.⁷

Je dis un jour à ma muse taquine
Que je voulais, sur un sujet soigné,
Faire des vers valant ceux de Racine,
Mais l’insolente aussitôt m’a crié:

Zut! zut! zut! zut! zut!
Zut! zut! zut! zut! zut! zut! zut!
Zut! zut! zut! zut! zut!
Zut! zut! zut! zut! zut!

Lorsque parfois le moutard fait la niche
Au bon bourgeois qui va se promenant,
On le poursuit mais, de courir pas chiche,
Le polisson chante en se *cavalant*:
Zut! zut! etc.

Quand l’étranger, au milieu du carnage,
A nos soldais vient crier: Rendez-vous!
Un contre cent, ne perdant pas courage,
Nos défenseurs, en chœur répondent tous:
Zut! zut! etc.

Un père, un jour, disait, dans son délire,
Que son enfant était tout son portrait;
Je ne sais pas ce que ça voulait dire,
Mais dans son lit la mère fredonnait:
Zut! zut! etc. (89)

⁷ Helen Abbott reminds us that: “The strategy of inserting the subtitle ‘air de...’ as a way of signaling a musical parody is typical of this era” (140). For the larger context, see Gauthier, particularly her work on “la grivoiserie” (189-266).

1860 marks the beginning of newfound freedom of expression under Napoléon III and, not coincidentally, the dawn of what could be called both the Vermersch phase of “zutisme” and Vermersch’s “zutique” phase, particularly after 1862 when he founded *Le Hanneton. Journal des toqués*, which would appear until 1868. It also coincides with the song mentioned earlier. Alphonse Duchenne’s song “*Ah! zut alors si tout l’monde est malade*, grande balançoire en 4 couplets; sur l’air de *la Milanaisé*” appeared not in 1862 as Valensol said, but rather in 1860. Few were as surprised of the success of his *faribole* as Duchenne himself, who saw it parodied in a topical poke at Nadar: here once again, “zutisme” blends artistic creation with humor and current events. “Ah! zut alors, si Nadar est malade,” following the image entitled *L’Intrépide Nadar*, dated alternately 1863 and 1864, was a line to which Baudelaire would later refer in his *Sur la Belgique*.⁸

At the same time, there are plenty of instances of the word “zut” in Vermersch’s poems, as in the beginning of the poem “La vie au Quartier latin” from the 1866 collection *Lettres à Mimi sur le Quartier latin*:

La vie au Quartier latin
 Se prendre aujourd’hui, se quitter demain;
 Huit jours partager plaisir et souffrance;
 Au bout d’un sentier se toucher la main,
 Le reste du temps marcher à distance;

Pour avoir un *la* demander un *ut*;
 Avec tout son cœur aimer une femme
 Qui part un beau jour en vous disant: *zut!*
 Quand vous l’appeliez “ma vie!” ou “mon amie!” (15)

Similarly, it was in the pages of *Le Hanneton* that, starting on 11 February 1866, André Gill and Vermersch began the publication of Vermersch’s *Binettes rimées*, to be discussed in a moment. Vermersch’s “zutisme” is in fact a model that the Cercle Zutiste would follow in a few years’ time, as biting criticism of the day’s events is peppered with “zut”-based expletives.

As readers of the 16 June 1867 issue of the Lyon-based *La Marionnette. Journal satirique paraissant le dimanche* could attest, Vermersch’s use of “zut” and *Binettes* put him on the cutting edge of mixing humor, neologisms, and poetry, linked even further in “Quelques néo-verbès” by their shared use yet again of a poor rhyme in the repetition of “accès,” and as the poem concludes with a harbinger of the Zutistes’ “succès”:

⁸ “Encore un enterrement de *Solidaire* sur l’air: ‘Ah! zut! alors! si Nadar est malade!’” (Baudelaire 895). See also Murphy, “Détours et détournements” (99n62). In another study, the author underscores the importance of “zut” in Rimbaud’s 1871 poetry, stating that “dans *Michel et Christine* [...] le fait même de commencer par ‘Zut alors’ n’est pas sans intérêt à si peu de distance des réjouissances du cercle zutique et ce texte a sans doute une finalité sérieuse” (*Rimbaud et la Commune* 847).

Quelques néo-verbos:

Il est des mots charmants que dame Académie,
Des progrès de la langue implacable ennemie,
De son dictionnaire a soin d'éliminer,
Et sur l'emploi desquels on l'entend fulminer:

Le mot – *chic* – est exclu de son vocabulaire
Au substantif – *Binette* – elle en défend l'accès;
L'adjectif – *Rigolo* – n'a jamais su lui plaire,
Le verbe – *être toqué* – n'a pas plus de succès;
Epatant – participe, – excite sa colère,
L'adverbe – *Crânement* – le rend attrabilaire [*sic*],
L'interjection – *Zut!* – lui donne des accès.
Chacun de ces mots-là, devenu populaire
Finira malgré tout par gagner son procès. (3)

Another aspect that Vermersch brings to this era of "zutisme" is the use of pseudonyms. On 26 September 1868, the text "Zut! ou du zuttisme et des zuttistes" appeared in the pages of *Paris Caprice, Gazette illustrée littéraire et artistique*, which begins:

En ce temps bizarre et tumultuaire, ce n'est point un des moindres objets de curiosité que ce goût de la génération présente pour les frivolités et plaisirs fugaces et vides. Tous ces ieunes gens que nous veoyons par les rues et halles, délicats et mols, secouant les aureilles et courbez sous l'oubliance du bien sçavoir et du bien dire, avec toute leur pensée bandée aux modes du iour, et encores qu'ils n'ayent rien en eulx d'aventureux et de fier, ont-ils la puérole ambition de vouloir paraistre plus fins que le gros du peuple. J'ai pieça resgardé au mirouer de leur ame et point, d'ores en avant, ne me saurayent-ils piper: et, à le vray dire, point n'est nécessaire de un long temps sonder leurs cœurs, pour en découvrir la mensonge et fourbe misérables.
Ce sont les zuttistes que je veulx dire [...]
(Extrait d'un chapitre inédit de MONTAIGNE.)
Pour copie très-conforme:
LA PALFÉRINE.⁹

⁹ The text is also mentioned in Aron, "Formes et fonctions" 269; Aron, *Histoire* 168; and Teyssèdre, *Arthur Rimbaud et le fouteur zutique* 666. Teyssèdre reproduces the entire text on his blog.

As Jacques Bienvenu explains, the author, who signed the imitation of Montaigne “Pour copie très-conforme La Palférine,” was Vermersch; the pseudonym is actually outed first in the pages of *Le Figaro* of 24 May 1869:

Le Gaulois avait commencé une série de portraits assez lestement troussés, le *Musée Parisien*. Avant-hier, M. Alexandre Weill y figurait à son désavantage.

Voici la lettre qu’il écrit à ce sujet, et que je trouve dans *l’Universel*:

“L’homme qui signe La Palférine dans le *Gaulois* s’appelle Vermersch. Ces articles ont été présentés à M. de Pêne qui les a refusés. M. Vermersch a déjà publié contre moi un libelle avec ma caricature. Il s’en est vendu dix exemplaires, et c’est moi qui les ai achetés.”

s. g. d. g. – bien entendu.¹⁰

Despite Vermersch’s claims to the contrary, additional support would come two years later, in *Second siège de Paris. Le comité central et la Commune: journal anecdotique* by Ludovic Hans:

Les hasards de la vie littéraire, lesquels ne sont pas tous des bonnes fortunes, m’avaient fait rencontrer l’un d’eux à son arrivée à Paris. Venu ici *pour y faire des vers* sous les auspices du gracieux poète André Lemoyne, M. Vermesch [sic], rédacteur en chef du *Père Duchêne*, avait débuté, dans le genre idyllique, par un portrait injurieux de George Sand qui le fit mettre, du coup, à la porte du *Gaulois*, où il signait alors *la Palférine*. Il avait fait depuis quelques almanachs. Le pis est qu’il aurait pu avoir du talent.¹¹

Consummate dandy, La Palférine, “roi de la bohème” (Balzac 24) first appears in Balzac’s “Les Fantaisies de Claudine” in *La Revue parisienne* on 25 August 1840 and then “[il] reparait dans plusieurs épisodes de *La Comédie Humaine*. L’attribut qui le définit, c’est ‘le séduisant.’ Il séduit en effet, après *Claudine* (1840), la comtesse Laginska

¹⁰ La Palférine also wrote “Deux Cliniciens” in number 13 (13-20 November 1869) of *La Parodie* (204-26); it is also the first issue of the journal in which Vermersch appears under his own name, penning “La semaine” (196-197). In the same issue, we find “Pour copie conforme: Jules Vallès” (205) in the signature line of “Le testament d’un blagueur”; the signature would be repeated in future installments of the *feuilleton*. La Palférine would then contribute regularly, including “Une explication: Échos de la rue de Pécole de médecine” in the following issue (14 [20-27 November 1869]: 218) and “La fille de quinze ans” (15 [27 November-4 December 1869]: 236-37) when Vermersch also signed his own name to the verse poem “MM. De Chilli et Laroche” (238).

¹¹ Hans 68-69, quoted in Jacques Bienvenu, “L’inventeur du zutisme.”

dans *La Fausse Maîtresse* (1841), puis Béatrix dans le roman dont elle est l'héroïne (1846)" (Teyssède weblog).

And what to make of the signature "Pour copie très-conforme"? The adverb "très" sarcastically exaggerates the veracity of the signature and the description it supposedly supports; indeed, it underscores the text's inauthenticity. Typical of parody, this example upends officially recognized forms of discourse: "L'œuvre qui pastiche et parodie introduit constamment dans le sérieux étriqué du style noble direct, le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité, toujours plus riche, plus substantielle, et surtout plus *contradictoire et plus multilingue*, que ce que peut contenir le genre noble et direct" (Bakhtine 414). Given the fact that several of the Zutistes were clerks and other low-level functionaries in Paris during the last years of the Second Empire,¹² such parodying of official (and officious) sounding signatures initially meant to attest to documents' veracity and precision aligns this text closely with the tone that the Zutistes would soon adopt. In addition, the presence of the morpheme "con" invites reading parody in the very phrase "pour copie très conforme," as the kind of document targeted in this parody is labeled "très con": it is indeed about "la connerie de la forme."¹³ Similarly mocking is the abbreviation in the passage quoted above from the 24 May 1869 issue of *Le Figaro* "s. g. d. g."; these four initials undercut any assertion of authority that might still be possible, "sans garantie du gouvernement" stating unequivocally that all bets are off: this label removes the safety net from under the text, leaving the reader with no possible recourse in the face of inaccuracies, lack of seriousness, or any other issues stemming from it bearing no official imprimatur.

Having established the layers of "zutisme" that Vermersch brings to a text, let us turn to his 1869 ballad mentioned earlier, rhyming "zut" with "Institut":

Au Public

Ce sont encore des vers, mais des vers de Bohème!
Tels les faisait Villon, tels Rabelais les aime.

¹² Fellow Parnassian poets Albert Méral, Léon Valade and Paul Verlaine all worked in the administrative offices of the Préfecture de la Seine or the Hôtel de Ville de Paris; in fact, Verlaine owed his position in the Hôtel de Ville to none other than Vermersch (Lefrère 316). See also Lepelletier 97.

¹³ This phrase comes from François Massonnat (personal communication). Robert St. Clair sees in "pour copie très-conforme" a perversion of the language of the state from the poet-bureaucrats who inhabited the Hôtel de Ville. He reads "très" as a kind of trace of proto-Zutiste parody, a mocking and superfluous adverb that undercuts the notion of a copy's accuracy that it supposedly claims; this humorous intertextual moment thus provides a parody of the work of an important author from the past (Montaigne, reduced here to a mere palimpsest), here invoked ironically, to parody a certain cultural authority that no doubt disdained Vermersch and other authors capable of "zutisme." Furthermore, claiming the copy to be accurate deterritorializes the language of power, placing it in a context (a newspaper of parody, *Paris Caprice*, quite literally capricious) where it loses some of its aura and its performative impact (personal communication).

Public, ce ne sont pas *de ces grands vers pompeux*,
 Mais des vers gais, moqueurs et comme tu les veux.
 Ne te détourne pas, bourgeois, devant ces rimes:
 Ces vers-là sont des clowns, des baladins, des mimes,
 Ce ne sont des vers enfin de douze pieds... de nez
 Et qui se sont au rire éternel condamnés.
 Narguant les Belmontet gelés sous leur flanelle,
 Ces truands – vicieux comme Polichinelle –
 Se vantent de sentir le vin, non le muguet,
 Et de faire souvent des nazardes au guet;
 Ils tiennent doucement dans un mépris tranquille
 Le casque de Laprade et le casque d'Achille,
 Disent en leurs discours, qui n'ont rien d'auvergnat:
 Alcibiade est mort, vive Calvet-Rognat!
 De peur la gâité gauloise ne se perde,
 Ne soyez pas surpris s'ils ont quelquefois l'air de
 Rire des dieux du jour!... Messieurs de l'Institut,
 Leur devise porte un monosyllabe: ZUT !

(*La Lanterne en vers de Bobême* 3-4)

Even before the weight of the final rhyme, it is worth noting that this poem is, first and foremost, about poetry itself: “Ce sont encore des vers” (v. 1). Indeed, one of the telltale signs of this evolving “zut” esthetic is its self-awareness, its self-referential nature; the “devise” is not a slogan that is created by people, or poets; rather, it belongs to the poems themselves. Furthermore, Vermersch’s collection¹⁴ opens with a tone of complicity that invites readers to share the subversive tone: not only that these poems are not “*de ces grands vers pompeux*,” but that they are the kind most liked by the “Public,” the “tu” in the line “des vers gais, moqueurs et comme tu les veux.” Within the poem’s last line there develops a chiasmus of degrees of formality, addressing *comme il faut* the “Messieurs de l’Institut” and yet accompanying it with the ultimate insult, rhyming their illustrious institution with the “zut,” at the poem’s “chute”: literally, the poem has the last word.

This rhyme is shocking not only for its social value, however. As Arnaud Bernadet reminds us, the normative tendency in both diction and reading is to mute, artificially, what would otherwise be pronounceable final consonants (personal communication); as a result, the rhyme effectively silences the “t” in “zut” to create the rhyme “zu” / “institú.” Rather than shocking, such a rhyme would be expected, given

¹⁴ Charles Nicholl states that *La Lanterne en vers de Bobême* was important enough as to inspire passages in Rimbaud’s “Ce qu’on dit au Poète à propos de Fleurs” (48), sent to Théodore de Banville in August 1871. It seems similarly plausible that the rhyme “Institut” / “zut” could also have inspired “Vénus Anadyomène,” written one year earlier, in July 1870, with the final rhyme “Venus” / “anus.”

the conventions at the time. And yet, Quitard’s list of rhyming words that end in “UT, UTH et UD sonores” and “UT insonore” (506-07) from his 1870 *Dictionnaire des rimes* suggests that there is indeed something at play here: “chut” is listed among the “sonores,” but the convention would have “zut” be pronounced as an “insonore,” to rhyme with “institut.” Clearly, there is enough latitude for liberties and deformations in diction.

As interesting as it is to see evolving appearances of “zut” and their increased frequency through the 1860’s, they are in a sense lexical sign-posts, and so it would behoove us to consider other aspects of Vermersch’s “zutisme,” just a few short years before the Cercle Zutiste penned their *Propos du Cercle*. In this regard, Vermersch’s 1868 *Binettes rimées* are particularly instructive both for what “zut” meant in the late 1860’s, and also as precursor, through parody and a mixture of text and illustration, to the *Album zutique*. Each *Binette* combined biography and parody and was accompanied by an illustration by André Gill, who meant to “compléter par le dessin,” as Vermersch explained, “la charge que mes vers avaient commencée.” The volume’s “zutisme” is evident from the preface’s opening line:

Ce livre est un livre inutile: aussi puis-je espérer pour lui la désapprobation des bourgeois.

Au moment où tant d’activités bouffonnes se démènent inutilement dans le vide, où tant d’efforts sont tentés pour n’aboutir à rien, il m’a semblé bon de publier cette plaquette qui n’a d’autre prétention que celle de ne servir absolument à personne. (7)

It would seem, then, that this is a negation of absolute proportions: cutting down earlier poets as the Zutistes would soon do not only to Glatigny and Coppée, but also Baudelaire and Banville; but Vermersch takes it a step further, in a twist that is, somehow, auto-parodic, going so far as to undo the very attempt of undoing: “C’est un badinage que ce petit livre, non autre chose; il ne vise à rien, ne demande rien, ne veut rien édifier, ni rien détruire” (7). Clearly, the waning years of the Second Empire were particularly rich for parody: soon after *Le Hanneton* and his *Binettes*, Vermersch continued to collaborate with Gill and with the editor Richard Lesclide to create the journal *La Parodie*, whose twenty-one issues covered the last six months of 1869.¹⁵

Other instances of “zut” would continue throughout 1869, as in Louis Debelfort’s, “Lamy au public,” for Joseph Alfred Lamy, famous bow-maker of the end of the century. Lacking Vermersch’s combination of humor and parody, the word “zut” here loses its verve, the last lines show how weak the word can seem when not paired with all the trappings that made Vermersch so successful:

¹⁵ Lefrère 244n49. For more on caricature and parody, see Tillier.

D'une Direction nouvelle
 Messieurs, en prenant le fardeau,
 Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do,
 Je vous épargne la ficelle
 D'un programme long et doré.
 Ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré,
 D'ailleurs qui vent par trop promettre
 Fait dire aux gens: "Il nous..." Lamy!
 Mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi,
 Lamy, Messieurs, est trop grand maître
 En son art pour jouer au fat.
 Fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa.
 Il se contente de vous dire,
 En foulant de nouveau ce sol:
 Sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol,
 "Voyons, voulez-vous encor rire?...
 "Gones de Lyon, me voilà?"
 La, si, do, ré, mi, fa, sol, la.

LE PUBLIC A LAMY.
 Bravo! dilate-nous la rate
 A nous faire crier merci.
 Si, do, ré, mi, fa, sol, la, si.
 Laisse la note délicate,
 Et vive l'éclat de tes zut!
 Ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.¹⁶

September 1871 brought the first meetings of the Cercle Zutiste: clearly picking up where Vermersch left off, with a blend of literary collaboration, parody, biting social and political criticism, obscenity and cross-pollination of genres and, more generally, of the arts. This group of writers and artists created what in many respects could be considered "le paroxysme de la dérision par rapport au '-ismes' qui fleurissent alors" (Partouche 4). And yet, only a small handful of appearances of "zut" were to come out of the Cercle's meetings, and so, much like in the *Binettes rimées*, "zutisme" was more of an approach to negation, rejection and pushing boundaries.

¹⁶ Similarly, as Teyssède is correct to point out: "Lorsque Alfred Le Petit signait 'ZUT' une caricature d'Ugénie 'la V(ache) impériale,' c'était tout au contraire pour prendre position contre la politique de l'Empire qui menait droit aux désastres. Un désaccord véhément qui bravait la censure. Mais de là à faire de 'zut' le signe de ralliement d'une école littéraire..." (Weblog).

It would seem that it *is* in fact better to say something bad than to say nothing at all, as the obvious echo between “zutisme” and “mutisme” suggests that these poets made their choice clear. Contrasted with what Littré defined as “Impuissance d’articuler les sons,” this poetic approach is one of power: Littré reminds us of the figurative use of “mutisme” as imposed in a political situation that was no doubt far more real than hypothetical in the late 1860’s: “Fig. Le mutisme imposé à la presse.” It would of course be hazardous to suggest that “zutisme” could be, like “mutisme,” differentiated into categories such as “[z]utisme de naissance” and “[z]utisme accidentel”; but this brief discussion of the silent counterpoint to “zutisme” could nevertheless serve to help train our attention on the “zut” that was in fact not being left silent.

In addition to the derivatives on its cover and frontispiece, the *Album zutique* offers three explicit instances of “zut.” First, in the liminary poem, *Propos du Cercle*, in the exclamation, attributed to Antoine Cros: “Si! Si! Mérat, veuillez m’en croire, / Zutisme est le vrai nom du cercle!” (f° 2 r°, v. 10-11). This line sets the tone for the rest of the *Album*, despite the intrusion of Rimbaud, who interrupts “Jacquet” with the harsher “Ah! merde!” that closes the poem. The two other examples are the “air zutique” that comes at the start of the *chute* of the sonnet “L’illumination de mille cierges [...]” (f° 4v°) in the line “Un air zutique, à ce public au ciel ravi . . .,” and in Germain Nouveau’s *Autre causerie (au lit, le matin.)* (f° 10v°)¹⁷. Pierre Brunel sees in the *Album zutique* the birth of the role of “zut” as focal point for parody: “C’est peut-être aussi une parodie de ce que Rimbaud et Verlaine laissent déjà derrière eux: les divertissements du Cercle” (203). As Arnaud Bernadet argues convincingly, the cohabitation of all of these *divertissements*, and the disorder that they create, make the resulting parody all the richer:

le désordre . . . inclut autant de singularités discursives: aucune contrefaçon, aucun parodiste ne se ressemblent. Cette pluralité est l’instance zutique même, ce *sujet* que l’album cherche à faire advenir. . . . Sur le mode ludique qui organise l’intégralité de l’album, l’enjeu est bien de convertir le désordre en un continu *trans-sujetif*. Car à travers la disparate, l’accident, le fragment, l’hétérogénéité parfois contradictoire des textes, c’est l’action parodique du dire qui peut devenir le lieu du vivre-ensemble. (125-26)

Later, in *Michel et Christine* – written between the *Album zutique* and some of the *Illuminations* – Rimbaud shows what would be one of the fundamental characteristics of his later poems, as he expands on the Zutiste project. Again, Brunel: “il parodie ce à quoi il va dire ‘zut’; mais il parodie ce ‘zut’ lui-même, le ‘zut’ ancien des propos du cercle.”

¹⁷ For Pierre Brunel, here “zut” is “l’interruption plaisante d’une certaine représentation de l’idylle à deux et du désir de la continuer malgré les intrus” (203).

Of course, the first line of *Michel et Christine* reads “Zut alors, si le soleil quitte ces bords!,” the line also bearing Rimbaud’s Zutiste-era markings of parody and referentiality, back across and through time; opening a poem with “zut” emphasized what Daniel A. de Graaf called “l’expression d’un comique sérieux, d’une sorte de mystification froide, pratiquée par un secte de pince-sans-rire” (800).

And yet, this “sect” hardly held exclusive rights; soon after the first generation of Zutistes disbanded, the word made its way into Pierre Larousse’s and Emile Littré’s dictionaries in the middle of the 1870’s, both definitions expressing disappointment with efforts that ended in vain:

Exclamation usitée par le peuple de Paris, pour exprimer une sorte de dépit, et particulièrement un mécontentement de voir impossibles ou inacceptables les combinaisons que l’on a proposées.

interj. très-familière par laquelle on exprime que les efforts faits pour atteindre un but sont en pure perte, que les assertions, les promesses sont vaines, et surtout qu’on s’en moque. Il voulait m’entraîner avec lui, mais zut. Il y a là beaucoup d’argent à gagner: voulez-vous que nous fassions l’affaire ensemble? – Ah! zut.¹⁸

And perhaps “zutisme” as a project did in fact end in vain: when else would there be something like the aftermath of the Paris Commune and its obliteration of political and social structures and authority, offering a future full of possibilities amidst the rubble of the Second Empire? Indeed, it would seem that, once they were no longer set against the backdrop of the potential for major societal transformation, zut-moments would return to their pre-Vermersch / Cercle Zutiste nihilism, as this example from 1885 shows:

Carnet d’un fumiste.
 Au café, cinq heures, une absinthe et un bitter.
 — Mais alors, quelle est votre opinion politique?
 — Nihiliste!
 — Et religieuse?
 — Zutiste!
 — Alors vous n’avez aucun culte?
 — Mandez pardon;
 — Lequel?...
 — *Zut et rien!* (*Le Tintamarre* [5 April 1885]: 3)

¹⁸ Larousse and Littré 4:2566, respectively.

Ironically, echoes of the *Album zutique* are not far away, specifically in the poem *Paris*, which is (among other things) a compilation of names from all corners of 1871 Paris, and what Robert St. Clair has called “l’une des créations poétiques les plus étranges de tout le XIX^e siècle” (251); At the bottom of advertisements that occupy the entire right-hand column of the same page, we find the following: “Éviter les Contrefaçons – CHOCOLAT MENIER – Éviter les Contrefaçons.” Avoid counterfeits indeed: the full Zutique impulse was a feat not to be repeated, even despite an attempt by a nostalgic Charles Cros to recreate it in 1883.¹⁹

There would of course be later moments of “zutisme”; unlike Vermersch in the 1860’s, former Hydropathe Émile Goudeau of “la génération de 70”²⁰ would inherit “zutisme” and imbue it with positive tones in his 1885 *La Vache enragée*, when the poet Lynar goes to the see the doctor:

— Là, mon cher, pas de créanciers, pas de luttes, le régime forcé.
Garde ta gaieté dans cet enfer, et tu en sortiras vivant, ajouta le praticien,
en forme d’encouragement.

— Je serai le premier poète qui aura accompli ce prodige,
répondit avec un sourire triste le pauvre Lynar.

— Sans cela, si tu persistes à vivre dans ton tourbillon, le cerveau
brisé, le sang appauvri, ta misère physiologique se changera en
consomption; la poitrine, qui est solide pourtant, s’en ira en lambeaux.

— Moi! poitrinaire! jamais de la vie, cria Lynar, je suis trop
moderne, pour jouer ce rôle romantique.

Le lendemain il entra à l’hôpital.

Quand on lui posa la question: Etes-vous d’une religion?

— Je suis Zutiste, dit-il avec gravité. Je crois en Zut.

Le docteur, qui l’accompagnait, ne put s’empêcher de dire, en lui
serrant la main:

— Ça ira très bien, si tu continues. Sois gai. (304-05)

What to make, then, of this prescription for “zutisme”? To be sure, Vermersch and the Cercle Zutiste developed it to perfection in their unique historical moment; could there be something fundamentally “zutique” in human nature, an innate penchant for defiance and disorder? We find one possible answer to this existential question in the

¹⁹ In fact, Jean Heurtaud wrote an entire following poem about this short-lived resuscitated second-generation Zutisme (“Strophes de Combat”)

²⁰ “De plus, cette génération avait reçu le rude coup de marteau de la Guerre: elle s’appelait volontiers elle-même la génération de 70” (Goudeau 136). This generation paved the way for fin-de-siècle “fumisme”: “[...] les germes qui contaminent deux générations, des facéties de La Parodie d’André Gill, dans les dernières années du Second Empire [...]” (Grojnowski, *Aux commencements* 47).

1897 *L'année scientifique et industrielle*, specifically, in Émile Gautier's article "Histoire naturelle: Zoologie. Mollusques calomniés":

En ces dernières années, les hygiénistes, gens qui professent, comme chacun sait, une terreur sans pareille du microbe pathogène, n'ont cessé, un peu partout, de signaler aux gourmets et aux gourmands le péril de l'huître.

Rien ne serait, à les en croire, plus dangereux, que de gober, avec ou sans accompagnement de jus de citron, le mollusque savoureux. Une douzaine de Côtes-Rouges ou de Marennes, voire même de vulgaires Portugaises, prises au début du repas, constituerait, d'après ces docteurs Tant-Pis, une souveraine imprudence, que la mort menace de punir.

...

C'était vraiment à reculer d'horreur en présence d'une bourriche bien garnie. Aussi, durant un instant, l'on put se demander avec inquiétude s'il n'allait pas survenir un nouveau krach, le krach de l'industrie ostréicole. Et ce n'était pas une petite affaire, le commerce des précieux mollusques se chiffant annuellement aujourd'hui par millions de francs, – ni plus ni moins.

Par bonheur pour les propriétaires de parcs, l'homme est par nature essentiellement "zutiste". Pourquoi, du reste, se tourmenterait-il à propos de tout? Ne vaut-il pas mieux ne s'inquiéter de rien et laisser aller les choses?

Ces cris d'alarme des hygiénistes furent donc bien vite oubliés, et, après quelques jours d'abstinence, les amateurs d'huîtres se remirent à en manger de plus belle, estimant, non sans raison, que vraiment ce serait bien extraordinaire s'il passait dans le tas un mollusque contaminé. (171-72)

The difference between these two passages could not be more striking: Goudeau offers "zut" as a belief system, a world view as fundamental and comprehensive as a religion: "Je crois en Zut." For Gautier, on the other hand, it represents an overgeneralized way of turning one's back on the world.

Somehow, around the end of the Second Empire, for Vermersch and the Cercle Zutiste, "zut" managed to be, inexplicitly, everything: destruction allowing for creation; obliteration via parody of all, including self; and viewing the day's unfolding events with satire, humor, pity, invective, and obscenity. From 1860 to 1872 "zut" was, in fact, that rare "mollusque contaminé" that was also holding a pearl.

WORKS CITED

- Abbott, Helen. *Parisian Intersections: Baudelaire's Legacy to Composers*. Oxford: Peter Lang, 2012. Print.
- Album zutique*. Ed. Pascal Pia. Geneva: Slatkine Reprints, 1981. Print.
- Aron, Paul. "Formes et fonctions du parostiche dans la presse française du XIX^e siècle." *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Ed. Catherine Dousteysier-Khoze and Floriane Place-Verghnes. Oxford: Peter Lang, 2006. Print.
- . *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*. Paris: PUF / Les Littéraires, 2008. Print.
- Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Trans. Daria Olivier. Paris: Éditions Gallimard, 1978. Print.
- Balzac, Honoré de. *Œuvres complètes de H. de Balzac*. Volume 11. Paris: Calmann Lévy, 1879. Print.
- Banville, Théodore de. *Petit Traité de poésie française*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1903. Print.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Vol. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976. Print.
- . *Œuvres posthumes*. Paris: Société du Mercure de France, 1908. Print.
- Bernadet, Arnaud. "Manières zutistes. La signature au pluriel: Valade, Cros, Rimbaud et C^{ie}." Whidden 119-36. Print.
- Bienvenu, Jacques. "L'inventeur du zutisme." *Rimbaud ivre*. Web. <<http://rimbaudivre.blogspot.com>>. Jacques Bienvenu, 7 Jan. 2012. Weblog entry. 20 May 2012. Web.
- Brunel, Pierre. "La fin de l'Idylle." *Revue d'histoire littéraire de la France* 2 (1987): 200-12. Print.
- de Graaf, Daniel A. "L'Album zutique." *Revue belge de philologie et d'histoire* 41.3 (1963): 800-06. Print.
- Debelfort, Louis. "Lamy au public." *L'Avant-Garde. Journal des Francs-Tireurs*. 2e année, n^o 24 (6 June 1869): 4. Print.
- Duchenne, Alphonse. *Ab! zut alors si tout l'monde est malade, grande balançoire en 4 couplets; sur l'air de la Milanaise. Musique de Narcisse Bousquet*. Paris: Roger, 1860. Web. 12 January 2012. <http://books.google.com/books/about/Ah_Zut_alors.html?id=OCe2MgAACAAJ>.
- Faure, Alain. "Origine et usage d'une liberté très surveillée." *Aux origines de la Commune: Le mouvement des réunions publiques à Paris 1868-1870*. Ed. Alain Dalotel, Alain Faure and Jean-Claude Freiermuth. Paris: François Maspero, 1980. 13-75. Trans. as "The Public Meeting Movement in Paris from 1868 to 1870." *Voices of the People: The Social Life of "La Sociale" at the End of the Second Empire*. Ed. Adrian Rifkin and Roger Thomas. London: Routledge and Kegan Paul, 1988. 181-234. Print.

- Le Figaro*. 1854-
- Gauthier, Marie-Véronique. *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIXe siècle*. Paris: Aubier, 1992. Print.
- Gautier, Émile. "Histoire naturelle: Zoologie. Mollusques calomniés." *L'année scientifique et industrielle* 41 (1897). Paris: Librairie Hachette et Cie, 1898. 171-74. Print.
- Goudeau, Émile. *La Vache enragée*. Paris: Ollendorff, 1885. Print.
- Grojnowski, Daniel. *Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste*. Paris: José Corti, 1997. Print.
- . *La Muse parodique*. Paris: José Corti, 2009. Print.
- Le Hanneton. Journal des toqués. Paraissant le dimanche*. 1862-68. Print.
- Hans, Ludovic. *Second siège de Paris. Le comité central et la Commune: journal anecdotique*. 7th edition. Paris: Lemerre, 1871. Print.
- Heurtaud, Jean. "Strophes de Combat. Les Zutistes." *L'ancien guignol. Journal hebdomadaire, politique, satirique, littéraire et illustré* 82 (15 September 1883): 3. Print.
- L'Intrépide Nadar*. 1864. Wood engraving, Tassandier collection. Library of Congress Prints and Photographs Division. LOT 13518 / LC-USZ62-34606, <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3a35093>. Web. consulted 12 January 2012.
- Larousse, Pierre. *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. 1867-1890. Reprint. Paris: France-expansion, 1973. Web 20 April 2012. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k507258>>.
- Lefrère, Jean-Jacques. *Arthur Rimbaud*. Paris: Fayard, 2001. Print.
- Lepelletier, Edmond. *Paul Verlaine: Sa Vie – Son Œuvre*. Paris: Société du Mercure de France, 1907. Print.
- Litré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. 4 vols. Paris: Librairie Hachette, 1876. Print.
- La Marionnette. Journal satirique paraissant le dimanche. Dépôts à Lyon: chez tous les libraires*. 1ère année, n° 4. 16 June 1867. Print.
- Murat, Michel. *L'Art de Rimbaud*. Paris: José Corti, 2002. Print.
- Murphy, Steve. "Défours et détournements: Rimbaud et le parodique." *Rimbaud: Textes et contextes d'une révolution poétique, Parade sauvage colloque no. 4, Charleville-Mézières, 13-15 septembre 2002*. Charleville-Mézières: Musée-Bibliothèque Rimbaud, 2004. 77-126. Print.
- . *Rimbaud et la Commune*. Paris: Editions Classiques Garnier, 2010. Print.
- . "Rimbaud et Vermersch: ce qu'on dit à Banville." *Centre Culturel Arthur Rimbaud* 8 (February 1983): 18-20. Print.
- . "Vermersch parodiste (1869): une réaction républicaine au Parnasse contemporain." *Marges du premier Verlaine*. Paris: Honoré Champion, 2003. 235-69. Print.
- Nicholl, Charles. *Somebody Else: Arthur Rimbaud in Africa 1880-91*. Chicago: U of Chicago P, 1997. Print.
- Paris Caprice, Gazette illustrée littéraire et artistique* (26 September 1868): 247. Print.

- La Parodie*. 4 June 1869 – 9 January 1870. Fonds Baudelaire, W. T. Bandy Center, Vanderbilt University. Print.
- Partouche, Marc. "Bohèmes et avant-gardes...: du groupisme." *Inter: art actuel* 99 (Spring 2008): 2-10. Print.
- Quentin, Léon. *Album chantant, ou, La Chanson de tous et pour tous, contenant un très-grand choix de Chansons, Romances, Chansonnettes, Chants, Rondes, etc.* Vol. 1. Paris: Le Bailly, libraire, 1858-1864. Print.
- Quitard, Pierre Marie. *Dictionnaire des rimes*. Paris: Garnier, 1870. Print.
- Rocher, Philippe. "Les virtuosités et les jubilations intertextuelles du 'Sonnet du Trou du cul'." *Parade sauvage* 23 (2012): 117-34. Print.
- Schmit, Émile. "Sur le patois de Courtisols et ses rapports avec les patois de la Marne, par M. Guénard, instituteur à Courjeonnet; et sur une Étude sur le langage de Laval-sur-Tourbe par M. Folliet, instituteur à Laval-sur-Tourbe." *Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne* (1904): 60-61.
- St. Clair, Robert. "'Soyons chrétiens!?' Mémoire, anticapitalisme et communauté dans 'Paris'." *Whidden* 241-59. Print.
- Teyssède, Bernard. *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*. Paris: Léo Scheer, 2011. Print.
- . "RZ.3. La Palférine, ou comment Montaigne a dit Zut aux Zuttistes." *Rimbaud zutique*. *Le Monde*, 29 April 2011. Weblog 20 May 2012. <<http://bteyssedre.blog.lemonde.fr>>.
- Tillier, Bertrand. *La RépubliCature. La caricature politique en France*. Paris: CNRS Éditions, 2002. Print.
- Le Tintamarre. Hebdomadaire, satirique et financier*. Léon Bienvenu, Directeur et Rédacteur en chef; Albert Vély, Secrétaire-Administrateur. Web. 8 August 2012. <gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32877684p/date>.
- Trésor de la langue française*. <http://atilf.atilf.fr>. Web. consulted 20 January 2012.
- Valensol. "Locutions nouvelles." *Le Petit Parisien* (25 February 1895): 2. Print.
- Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Ed. Y.-G. Le Dantec and Jacques Borel. Paris: Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1977. Print.
- Vermersch, Eugène. *Les Binettes rimées*. Paris: Aux bureau de L'Image, 1868. Print.
- . *La Lanterne en vers de Bohême*. Paris: Impr. parisienne, 1868. Print.
- . *Lettres à Mimi sur le Quartier latin*. Paris: E. Sausset, 1866. Print.
- Whidden, Seth, ed. *La Poésie jubilatoire: Rimbaud, Verlaine et l'Album zutique*. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010. Print.
- Żurowski, Maciej. "Le poète comme 'multiplicateur de progrès'." *L'esprit nouveau dans tous ses états, en hommage à Michel Décaudin*. Ed. Pierre Brunel, J. Burgos, C. Debon and Louis Forestier. Paris: Librairie Minard / la thèsothèque, 1986. 137-43. Print.

“Les battements de notre cœur”: la collectivité et l’indicible dans *Aucun de nous ne reviendra* de Charlotte Delbo

Elizabeth L. Ramey
University of Missouri

Résumé : Charlotte Delbo a écrit *Aucun de nous ne reviendra* pour faire passer son témoignage. Nous nous proposons d’examiner la façon dont Delbo emploie le “nous” pour illustrer son portrait des “sœurs de camps” et pour communiquer ce qui est au fond indicible. Pour Delbo, le “nous” exprime non seulement l’importance de la collectivité qui rend possible la survie, mais sert à honorer toutes les victimes, celles qui sont revenues et celles qui sont mortes.

Mots-clés: Delbo – témoignage – collectivité – femmes – indicible

Charlotte Delbo, une survivante de la Shoah, déportée à Auschwitz, a écrit *Aucun de nous ne reviendra* pour libérer ses souvenirs et pour faire passer son témoignage. Comme David Rousset dans *L’univers concentrationnaire*, Elie Wiesel dans *La nuit*, Primo Levi dans *Si c’est un homme*, Robert Antelme dans *L’espèce humaine* et Jorge Semprun dans *Le grand voyage*, Delbo essaie de “dire” ce qui est incompréhensible, le génocide, et de révéler l’horreur d’un monde qui existe en dehors du langage. Dans son témoignage, elle nous dévoile des images de la vie de camp pour nous aider à comprendre ce monde. Cependant, Delbo, comme tous les autres survivants, ne pourra jamais “dire” complètement ce qui s’est passé à Auschwitz, parce que les expériences du génocide sont indicibles. À la différence de Rousset, Wiesel, Levi, Antelme et Semprun, qui expriment l’isolement des camps, Delbo parle des relations familiales que les femmes ont créées entre elles pour survivre en devenant “sœurs de camps”. Seules, les femmes sont muettes, mais ensemble, elles peuvent s’exprimer et survivre. Le rapport entre Delbo et ses “sœurs” s’exprime dans l’usage du “nous” collectif que la survivante emploie pour témoigner de l’esprit de corps qui se forme dans le camp et dans le travail d’écriture même de ce sentiment de solidarité. Dans son étude de Delbo, *Charlotte Delbo: une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Nicole Thatcher constate l’originalité et la singularité des œuvres de Delbo qui représentent non seulement des témoignages mais aussi des œuvres poétiques: “...dans la masse impressionnante de témoignages, celui de Delbo présente des traits distinctifs, singuliers, qui résultent par-dessus tout de sa volonté de le faire passer par la littérature, et plus particulièrement par le

langages poétique” (11). Nous reconnaissons avec Thatcher l’unicité de Delbo et la qualité littéraire de son témoignage, mais à nos yeux ce qui distingue Delbo, surtout par rapport aux écrivains masculins du témoignage, est la complexité du “nous” dont Delbo fait partie. Nous nous proposons d’examiner la façon dont Delbo emploie linguistiquement le “nous”, d’explorer son portrait des “sœurs de camps”, et de souligner l’importance de la collectivité pour survivre. Le “nous” de Delbo s’applique à tous les survivants de la Shoah qui sont revenus et pour qui le souvenir du génocide et des traumatismes reste toujours au présent. Elle l’emploie de plus pour honorer toutes les victimes de la Shoah qui sont mortes, même si elle, aujourd’hui survivante, ne fait pas partie de ce groupe. Le “nous” exprime aussi l’importance de la collectivité qui constitue la sécurité et l’espoir et qui rend possible la survie. Chez Delbo, survivre est au pluriel.

Charlotte Delbo n’était pas juive. Elle faisait partie de la résistance française pendant l’occupation allemande et avait été déportée aux camps de travail d’Auschwitz. Après l’horreur d’Auschwitz, Delbo, survivante, est revenue en France. Elle a écrit une trilogie de témoignages dont *Auschwitz et après: Aucun de nous ne reviendra* constitue la première partie. Dans ce premier volume, elle raconte les traumatismes soufferts à Auschwitz d’une façon fragmentée, par petites touches, alternant prose et poésie. Dans son étude sur l’art et le témoignage, Lea Fridman Hamaoui explique que Delbo adopte la méthode du courant de conscience à la première personne du pluriel. Elle explique: “... the ‘we’... records the dissonance of the extreme experience and the violence it performs on the notions of time, continuity, coherence, speaking, writing and meaning” (Hamaoui 247). Cette écriture plurielle est un moyen de faire passer son témoignage.

Pour analyser l’œuvre de Charlotte Delbo, nous allons nous référer au travail de Giorgio Agamben, notamment à son étude des obstacles au témoignage du génocide dans *Ce qui reste d’Auschwitz*. Agamben étudie ce qui rend l’acte de témoigner difficile: les raisons qui poussent l’individu à vouloir partager son témoignage et la lacune qui existe dans le langage pour décrire les événements du génocide qui rendent nécessaire l’usage d’un “non langage”. Agamben note qu’il existe deux termes latins pour désigner le témoin: *testis* et *superstes*. “Le premier, *testis*, dont vient notre ‘témoin’, signifie à l’origine celui qui se pose en tiers entre deux parties . . . dans un procès ou un litige” (Agamben 17). Le second s’applique mieux à Delbo: “. . . *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner” (17). Le témoin désigné par le mot *superstes* ne se préoccupe pas du témoignage dans sa dimension judiciaire. Par contre, il témoigne pour trouver la paix, pour partager une expérience ou un message et pour lutter contre la culpabilité d’avoir survécu quand tant d’autres sont morts.

Dans *Ce qui reste d’Auschwitz*, Giorgio Agamben se concentre sur l’indicibilité du témoignage sur Auschwitz. Il compare l’indicibilité des événements d’Auschwitz à l’expérience de la rencontre de Dieu. Comme l’expérience de l’homme qui rencontre Dieu, les expériences des victimes d’Auschwitz sont indicibles, inénarrables et

“ininscriptibles” (Agamben 34). Dans son témoignage, *Si c’est un homme*, Primo Levi, survivant de la Shoah et victime des traumatismes d’Auschwitz, crée une métaphore entre l’entrée symbolique dans une communauté religieuse, souvent représentée par le baptême et le choix du nom sous lequel on devient membre de cette communauté, et l’incarcération des victimes dans un camp de concentration: “Mon nom est 174517; nous avons été baptisés et aussi longtemps que nous vivrons nous porterons cette marque tatouée sur le bras gauche” (27). Si Levi fait sentir la magnitude de la déshumanisation des victimes à Auschwitz en soulignant l’attribution d’un numéro d’identification brûlé dans la chair du détenu, Agamben affirme que seul Dieu est vraiment incompréhensible. Il faut donc essayer de parler, de témoigner, “au risque [même] de découvrir ... le mal et le mal ... en nous-mêmes” (Agamben 35).

Agamben souligne aussi l’imperfection du langage pour expliquer ce qui s’est passé à Auschwitz. Se référant aux mots d’Elie Wiesel, écrivain et survivant de la Shoah, Agamben explique qu’il existe une lacune parce que “les témoins sont, par définition, des survivants et ils ont donc tous, d’une manière ou d’une autre, joui d’un privilège” (Agamben 35). Primo Levi souligne le fait que les survivants sont ceux qui ont été favorisés par le sort: “...aujourd’hui encore... nous sentons notre sang se glacer dans nos veines et nous prenons conscience qu’être revenus d’Auschwitz tient du miracle” (54). Dans son effort de faire comprendre ce qui s’est passé à Auschwitz, Levi explique que les survivants manquent de mots pour rendre ce dont ils sont revenus: “Alors, pour la première fois, nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte: la démolition d’un homme” (26). Cette lacune du langage le gêne car elle met en cause l’identité et la crédibilité des témoins ainsi que le sens de ce qu’est un témoignage. Le témoignage de Delbo fait partie de l’histoire d’Auschwitz; mais comme l’a remarqué Primo Levi, “nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins... Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale: nous... n’avons pas touché le fond” (cité par Agamben 35). Ainsi, le passé d’Auschwitz appartient aux morts, et, par conséquent, le témoignage demeure incomplet, parce que la majorité des témoins proprement dits, ou intégraux, sont morts. Le témoignage complet peut être donné seulement par ceux qui ne peuvent pas témoigner, parce que “personne n’est jamais revenu pour raconter sa propre mort” (Agamben 36). Les témoins de l’expérience complète d’Auschwitz, expérience qui inclut leur mort, sont muets. Le témoin proprement dit ne peut ni hurler, ni parler, ni témoigner, parce qu’il est mort. Communiquer lui est impossible.

“Nous”

Dans *Auschwitz et après: Aucun de nous ne reviendra*, Delbo se heurte à ces difficultés langagières, notamment au manque de mots exacts. Elle doit essayer de surmonter l’indicible des horreurs de son passé. Delbo nous révèle la peine et la complexité du devoir de témoigner pour toutes ses sœurs. L’expérience de ceux qui sont morts à Auschwitz, près de six millions de personnes, reste indicible. Delbo le souligne en

donnant à saisir tout à la fois l'absence de traces et le poids de souffrance de chaque victime: “Et chaque morte est aussi légère et aussi lourde que les ombres de la nuit, légère tant elle est décharnée et lourde d'une somme de souffrances que personne ne partagera jamais” (92). Pour elle, les survivants parlent à la place des victimes, par délégation. Le témoin devient l'intermédiaire entre ceux qui reçoivent le témoignage et ceux qui ne peuvent jamais témoigner, les morts. C'est dire que le genre littéraire du témoignage est très important. Comme Michael Rothberg l'exprime clairement: “Testimony, in other words, enables and produces a new understanding of, or at least an approach to, what has remained unconscious and inarticulable” (173).

Tout comme le dit Agamben, Charlotte Delbo se rend compte qu'elle écrit son témoignage non seulement pour elle-même, mais aussi pour les victimes d'Auschwitz qui ne peuvent pas témoigner. Pour elle comme pour Primo Levi, le devoir de témoigner représente une raison de ne pas perdre l'espoir et de survivre: “... nous devons vouloir survivre, pour raconter, pour témoigner...” (Levi 42). Dans un entretien avec Rosette C. Lamont, Delbo déclare: “I wanted above all to honor my comrades, those who did not survive, and those who, having returned, were trying to build a life” (Lamont 486). La difficulté de rendre l'univers concentrationnaire est d'autant plus grande que cet univers ne fait pas partie de la connaissance du réel de ceux qui n'ont pas été déportés: “Although I did not know it at once, I came to the realization that I wrote this text so that people might envision what *l'univers concentrationnaire* was like. Of course it wasn't 'like' anything one had ever known. It was profoundly, utterly 'unlike’” (485). De plus, rendre des comptes de ce qui s'est passé à Auschwitz est au-dessus des forces des survivantes: “Et si les mortes avaient exigé de celles qui reviendraient qu'elles rendissent des comptes, elles en seraient incapables” (Delbo 104).

Malgré cela, Delbo s'est engagée à essayer de rendre cet univers concentrationnaire, expression qu'elle emprunte à David Rousset, auteur d'un livre de ce nom, à des lecteurs qui ne peuvent pas concevoir ni imaginer les conditions de détention et de déshumanisation à Auschwitz. Mais dans le processus d'écriture, Delbo prend conscience que son témoignage acquiert une valeur de document historique et de testament: “Later, when I re-read the manuscript, and decided to continue, I thought of it as a testimony of a witness, a testimony and a testament” (486). Comme l'affirme Thomas Trezise:

The survivor who, like Delbo, chooses to bear witness and thereby to break the silence imposed by Nazism, to liberate speech from its imprisonment, finds that liberation itself entails a host of constraints that may prove all the more paralyzing as they do not assume the tangible form of gates, guard towers, and barbed wire. (865)

En inscrivant le pronom collectif “nous” dans le titre même de son témoignage, Delbo crée une communauté paradoxale mais significative. Elle fait partie du “nous” en

tant que cette première personne plurielle désigne la collectivité des femmes du camp et le sentiment de solidarité qui les unit. L'accent mis sur l'importance de la vie communautaire a été notamment remarqué par Thomas Trezise qui affirme:

The question of community is raised by the very title of the first volume, *None of Us Will Return*. Since this title has no printed antecedent other than the name of the author and the title of the trilogy as a whole, its most thought-provoking component may well be the first person plural pronoun 'us'." (860)

Dès le paratexte, le lecteur se demande à qui se réfère le pronom "nous". Dans la plus grande partie du texte, Delbo utilise le "nous" pour démontrer que ce qui s'est passé à Auschwitz est une expérience collective, un événement partagé non seulement avec d'autres femmes du camp, mais aussi avec les survivants, en général. Pour Delbo, cette expérience inclut toutes les femmes du camp, et non seulement la communauté spécifique dont elle fait partie. L'emploi dans le titre du pronom indéfini masculin "aucun" sert le choix qu'elle fait de généraliser pour souligner l'expérience collective, au delà de l'identité sexuelle, des déportés. Si elle avait employé le féminin "aucune", on pourrait pu insinuer qu'elle parlait plus particulièrement des femmes victimes du génocide. L'usage du masculin "aucun" abolit la différence de genre pour inclure également les hommes emprisonnés à Auschwitz (Trezise 861). Ce désir de témoigner des faits perpétrés à Auschwitz dans une optique historique concernant chacun est déjà annoncée dans le titre de la trilogie, *Auschwitz et après*. Delbo comprend et s'adresse à toutes les victimes décédées et survivantes de l'univers concentrationnaire. Ainsi que l'explique Trezise: "the 'us' could arguably be extended to all those departed to labor, concentration or death camps" (861).

Dans son propre témoignage, Levi exprime aussi cette notion du "nous" qui représente toutes les victimes d'Auschwitz: "... et alors tout nous dit que nous ne reviendrons pas" (59). Levi, comme Delbo, emploie le verbe "revenir" au futur mais la voix de l'énonciation s'exprime au présent de l'indicatif: chez tous deux le témoignage lui-même représente un présent qui continuera après Auschwitz une fois qu'ils auront subi le sort des victimes qui les ont précédés dans la mort. Que Levi et Delbo reviennent en France relève de l'impossible. Chez Delbo, le regard de la narratrice demeure à Auschwitz. Sa survie, si souhaitée mais si improbable, n'efface pas le besoin impérieux de témoigner qu'elle avait ressenti à Auschwitz lorsqu'elle vivait ce qui lui semblait être ses derniers jours. L'expérience du vécu hante le présent, l'habite. Comme l'affirme Levi, le souvenir du camp reste fort au présent et fait toujours partie de sa vie actuelle: "...nous avons vu apparaître une grande porte surmontée d'une inscription vivement éclairée (aujourd'hui encore, son souvenir me poursuit en rêve): ARBEIT MACHT FREI, le travail rend libre" (21).

Contrairement au titre du livre de Delbo, quelques survivants sont revenus. Le mot “reviendra” joue un rôle dans l’interprétation du titre, parce que Delbo et quarante-huit femmes de son convoi survivront et reviendront (Trezise 863). Le mot “reviendra” est notamment important puisqu’il renvoie à la différence entre les quelques survivants et les millions de morts. Trezise souligne cette dimension complexe du témoignage:

. . . in fact, this return can be said to have ‘cemented’ the difference in question, all the more tangibly for survivors who chose to bear witness as they could only do so by availing themselves of the very speech forever denied to the Dead, and as, furthermore, they could not speak for the Dead without purporting to represent an ‘us’ in which they were no longer included. (863)

Delbo témoigne donc pour exprimer ce que les morts ne peuvent pas dire et pour les honorer. Elle ne peut pas cependant dire tout ce qui s’est passé à Auschwitz parce qu’elle fait partie de la minorité qui a survécu. L’expérience des morts lui reste indicible.

Les sœurs de camps

Dans *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo utilise le langage pour mettre en valeur de façon frappante l’esprit collectif des “sœurs de camps”. Sur le modèle du rôle traditionnel de la femme où elle est responsable de s’occuper de la famille et de la consolider, les femmes ont recréé des groupes familiaux pour retrouver ce sentiment de communauté. Delbo souligne l’importance des “sœurs de camps” pour sa survie et celle des autres ainsi que la solidarité collective des femmes qui s’exprime par l’usage du “nous”. En fait, elle utilise des pronoms différents pour exprimer des idées ou des sentiments différents: le “je” pour révéler ses souvenirs d’avant le génocide, ou ses pensées personnelles; le “vous” pour parler directement au lecteur ou pour s’adresser à une personne qui reçoit son témoignage; et le “nous” pour exprimer la vie et les expériences collectives. Hamaoui remarque avec justesse que: “Delbo’s technical and philosophical choice to scrap narrative or story in favor of a stream of plural consciousness in a narrative present allows her to explore and bring into her work the very content of the experience...” (248). Les “sœurs de camps” se réfléchissent linguistiquement dans le “nous” de la narration collective.

Les femmes sont prédisposées à créer des communautés familiales. Au début de l’œuvre, dans la scène de la gare, on peut voir que les femmes ont la responsabilité de garder les enfants et de protéger la famille sans l’aide des hommes. Les familles sont souvent séparées: “. . . hommes d’un côté, femmes et enfants de l’autre... Les mères gardent les enfants contre elles” (Delbo 11). La perte de leur propre famille cause la création de groupes familiaux avec d’autres femmes, les “sœurs de camps”. Le thème de la famille continue tout au long du récit. Delbo montre qu’elle retombe parfois en

enfance. Elle est dépendante et a donc besoin d'une autre femme qui joue le rôle de sa mère. Dans une scène d'appel où son amie, Viva, devient maternelle, Delbo dit: "Et je sens que je tiens après Viva autant que l'enfant après sa mère" (106). Elle démontre ainsi un thème important du témoignage des femmes qui ont survécu. Dans son étude sur les victimes féminines de la Shoah, Myrna Goldenberg explique que les "sœurs", ces petits groupes de détenues qui n'ont pas de lien de parenté, forment des liens quasi familiaux (670). Cette création de familles rend plus émouvant le "nous" chez Delbo. De plus, ces liens familiaux distinguent le témoignage de Delbo de ceux des hommes. À la différence du témoignage de Delbo, celui de Primo Levi suggère que l'homme qui cherche un lien familial n'en trouve pas: "Il cherche un contact humain et ne trouve que des dos tournés" (61). Cependant, Delbo trouve de la chaleur aussi bien dans le bien-être physique du contact corporel que dans l'empathie métaphysique de la douleur commune. En dépit du froid, le contact avec d'autres femmes lui fait dire, "Je suis au milieu de mes camarades. Je reprends place dans la pauvre chaleur commune que crée notre contact..." (107). Delbo souligne un contraste entre la vie de camp et la vie normale dans une scène où les femmes entrent dans une maison vide: "Nous regardions la maison comme si nous avions oublié et nous retrouvions des mots" (126). Suite à la perte de leurs enfants et de leur mari, la vie de tous les jours dans une maison individuelle est devenue étrange pour ces femmes nouvellement libérées. Quand elles se trouvent dans une maison pour la première fois depuis si longtemps, elles commencent à la décorer. En fait, elles redécouvrent le vocabulaire de leurs anciens rôles de femmes au foyer.

Pour maintenir le rôle traditionnel de gardienne de l'unité familiale dans leur société, les femmes forment le projet de se réunir régulièrement en dehors du camp à l'avenir. Les femmes s'aident à croire à l'avenir et à la survie. Par contre, les hommes, qui abandonnent le projet de se retrouver chaque semaine, perdent espoir en l'avenir et rejettent le souvenir du passé. Levi, lui aussi, illustre cette rupture des liens interpersonnels:

Nous avons décidé de nous retrouver entre Italiens, tous les dimanches soir... mais nous y avons bientôt renoncé parce que c'était trop triste de se compter et de se retrouver à chaque fois moins nombreux, plus hideux et plus sordides. Et puis c'était si fatigant de faire ces quelques pas, et puis se retrouver, c'était se rappeler et penser, et ce n'était pas sage. (38)

En revanche, Delbo raconte une scène où les femmes parlent de leurs projets: "Rassemblées par petits groupes d'amies, nous parlions. Chacune disait sa province, sa maison, invitait les autres à lui faire visite. Vous viendrez, n'est-ce pas? Vous viendrez. Nous promettions" (112). Elles ont de l'espoir malgré les horreurs quotidiennes, parce qu'elles s'aident à croire en l'avenir: "Nous parlions du passé et le passé devenait irréel. Nous parlions plus encore de l'avenir et le futur devenait certitude. Nous faisons beaucoup de projets. Nous en faisons sans cesse" (125). Grâce au soutien qu'elles

s’offrent mutuellement, elles sont capables de vivre dans l’espoir d’une vie après Auschwitz. Ce passage démontre que, pour Delbo, l’avenir n’existe que dans la famille. La solitude représente une mort inévitable.

Pour faciliter son témoignage, Delbo se met au milieu des autres. C’est la collectivité qui rend non seulement possible la survie mais qui donne aux survivants la force de briser le silence pour témoigner à la place de tout ceux qui sont morts. Nous notons que les femmes s’identifient intensément les unes aux autres. Par exemple, pendant l’hiver, à l’appel, les femmes souffrent parce qu’on ne leur permet pas de bouger: “Nous ne parlons pas. Les paroles glacent sur nos lèvres. Le froid frappe de stupeur tout un peuple de femmes qui restent debout immobiles” (Delbo 103). Elles partagent ce moment de silence. L’usage du présent exprime une idée métaphysique : paralysées dans le silence, elles demeurent immobiles et muettes, incapables d’exprimer les traumatismes après avoir quitté Auschwitz. Même au présent, il n’existe pas de mots pour expliquer ce qui s’est passé à Auschwitz. Maintenant encore, “les paroles glacent sur nos lèvres”, les lèvres des survivantes sont muettes; elles ne peuvent pas dire l’indicible. Les récits de l’appel des noms illustrent un souvenir collectif où Delbo ressent très intimement la douleur de toutes les autres victimes comme si toutes les femmes partageaient un seul corps. Dans son entretien avec Lamont, Delbo explique le rôle important des images de la souffrance lors de l’appel au camp: “We were made to stand for hours on end in the snow and ice, envying those of our companions who had died that night in the bunks they shared with us. I hope that these texts will make the reoccurrence of this horror impossible. This is my dearest wish” (Lamont 485). Comme *superstes*, elle témoigne pour faire comprendre la souffrance des victimes qui ne peuvent plus parler et pour empêcher un autre génocide comme la Shoah. Nous voyons que Delbo ne sépare pas sa propre douleur de celle des autres femmes. En fait, Les femmes s’identifient les unes aux autres si profondément qu’elles forment une entité vivante. Par exemple, quand le sifflet du réveil résonne et que commence l’appel, Delbo note, “... nous écoutons les battements de notre cœur en écoutant s’il a la force de battre longtemps ...” (93). Elle parle non seulement de son cœur, mais de celui de ses “sœurs de camps” qui ne peuvent pas exprimer leurs propres sentiments. Cette citation illustre le sentiment de collectivité qui rend la survie possible. L’image du cœur partagé représente l’esprit de collectivité que Delbo inscrit de plus en plus dans son récit.

Si les femmes partagent le même cœur, elles montrent aussi un sens très poétique d’esprit de communauté et d’identité. En quatre vers, Delbo décrit les femmes qui se regardent dans une vitrine:

Je levai un bras
 mais toutes voulaient se reconnaître
 toutes levaient le bras
 et aucune n’a su laquelle elle était. (141)

Le groupe de femmes s'identifie à celle qui la première lève le bras: il n'y a pas d'identité individuelle. Elles sont devenues, chacune, partie d'un tout. C'est le groupe qui se voit dans la vitrine, et non les femmes comme individus séparés. Chacune s'associe à toutes les autres au sein de ce groupe qu'elles forment ensemble, comme un seul corps qu'elles ont en partage.

L'usage de vers libres est un aspect très puissant du témoignage de Delbo parce que c'est un moyen d'analyser une expérience inexprimable. Selon Hamaoui, "Poetic language . . . is a literal transcription and elaboration of perceptual process and reality" (225). Nicole Thatcher éclaire également la signification de ce choix poétique:

Esprit indépendant, Delbo n'utilise pas nécessairement le modèle habituellement suivi par les revenant(e)s des camps, ou le mythe et les thèmes courants au lendemain de la Libération. Ainsi, elle ne vise pas à un récit mais à un 'dire', à la fois personnel et collectif; elle ne présente pas une relation historique des événements mais un déroulement poétique de moments dont elle a conscience à travers sa sensibilité. (14)

La séparation des "sœurs de camps" est traumatisante. Tant qu'elle a une famille de "sœurs", Delbo croit qu'elle pourra survivre. Comme elle, toutes les femmes ont peur d'être séparées du groupe. Delbo explique: "Notre seul souci était de n'être pas séparées, aussi nous tenions-nous étroitement l'une à l'autre" (74). Toutes les femmes ont peur quand elles sont seules: "Je reste seule au fond de ce fossé et je suis prise de désespoir. La présence des autres, leurs paroles faisaient possible le retour... Je ne crois pas au retour quand je suis seule... Aucune ne croit plus au retour quand elle est seule" (Delbo 164). Les femmes évitent la séparation et la solitude non seulement physiquement mais aussi émotionnellement. Collectivement, les femmes se donnent du courage, de la force et l'espoir de survivre. Chaque femme se sent plus vulnérable quand il n'y a aucune autre femme pour la protéger. Quand une femme en voit une autre qui est blessée, elle s'imagine à sa place. La douleur partagée et la difficulté de séparer la douleur d'une amie de la sienne propre se révèle dans le passage suivant: "Le chien bondit sur la femme, lui plante ses crocs dans la gorge... La femme crie... Nous ne savons pas si le cri vient d'elle ou de nous, de sa gorge crevée ou de la nôtre. Je sens les crocs du chien à ma gorge. Je crie. Je hurle. Aucun son ne sort de moi" (48). Bien qu'elle puisse sentir la douleur de l'autre, la narratrice ne peut pas l'exprimer par un son, comme elle ne peut pas complètement exprimer avec le langage ce qui s'est passé à Auschwitz, parce que la majorité des expériences sont indicibles.

Les "sœurs de camps" s'offrent la sécurité et la force d'être vivantes, d'être humaines dans un monde inhumain qui pourrait autrement les rendre "mortes-vivantes". Primo Levi parle de ce que c'est qu'un "mort-vivant": "Qu'on imagine maintenant un homme privé non seulement des êtres qu'il aime mais... de tout enfin, littéralement de tout ce qu'il possède: ce sera un homme vide, réduit à la souffrance et au besoin..."

oublieux de toute dignité...” (27). Au début de l’œuvre, Delbo exprime une sorte d’insensibilité vis-à-vis de la mort. Elle raconte un moment où elle se distancie de la mort: “Je regarde ce cadavre qui bouge et qui m’est insensible. Maintenant je suis grande. Je peux regarder des mannequins nus sans avoir peur” (Delbo 33). Ici, les mannequins symbolisent les mortes. Elle utilise le “je” pour exprimer ses propres pensées et son insensibilité devant la mort. C’est-à-dire qu’aux moments où elle se sent isolée, elle doit se défendre contre la peur et les émotions. Plus tard, ses émotions deviennent insurmontables. Delbo se met à pleurer et dit à son amie, Lulu: “Je n’en peux plus... ça ne va pas passer... Je t’assure qu’aujourd’hui je n’en peux plus. Cette fois, c’est vrai” (167). Aujourd’hui, ses souffrances l’accablent. Lulu, qui est plus forte à ce moment-là, cache Delbo derrière elle et dit: “Mets-toi derrière moi, qu’on ne te voie pas. Tu pourras pleurer” (167). Lulu protège la narratrice comme une mère protège sa fille dans un moment de faiblesse. Contrairement à la scène dans laquelle Delbo regarde un cadavre sans avoir peur, la douleur est ici visible. Derrière Lulu, elle donne enfin libre cours à ses émotions: “...Les larmes affleurent, coulent sur mes joues... Je les laisse couler... Je pleure. Je ne pense plus à rien, je pleure” (168). La protection de Lulu permet à Delbo de libérer ses émotions. Lulu s’occupe d’elle d’une façon qui exemplifie ce que signifie cette communauté de “sœurs de camps”: “Parfois elle se tourne et, de sa manche, doucement, elle essuie mon visage” (168). Les horreurs de la mort ne la frappent pas quand elle est seule, parce qu’elle se croit déjà morte. Les traumatismes incompréhensibles la rendent “morte-vivante”. Par contre, avec Lulu, sa sœur de camp, Delbo se ré-humanise, redevient sensible aux émotions et en ce sens vivante. Les femmes se protègent de la dégénération totale; ensemble, elles ne deviendront pas “mortes-vivantes”.

Il faut noter l’analyse des humiliations subies que Delbo inclut dans son témoignage. À Auschwitz, les gardes humiliaient les femmes pour les torturer. D’après Myrna Goldenberg, les mémoires écrits par les survivantes de la Shoah s’efforcent de représenter d’une façon réaliste et explicite les formes d’humiliation et de torture réservées aux femmes déportées. Goldenberg décrit celles que redoutaient les femmes: “Women’s memoirs . . . graphically depict gender-differentiated humiliations and abuse. Because most women were or were expected to be modest, nakedness, body shaves, and public searches, especially by men, were particularly traumatic” (670). Chez Delbo, et dans plusieurs autres témoignages des survivantes dont elle fait partie, la crainte d’être stérilisées par les Nazis, méthode extrême de génocide, constitue la préoccupation centrale des témoignages féminins: “Les femmes, c’est à la chirurgie qu’on les stérilise... Et qu’importe?... Puisque aucun de nous ne reviendra” (153). Pour tenter de la maîtriser, les femmes recourent à la certitude de leur mort. Personne ne saura rien de cette ultime humiliation. Chacune s’inclut dans le “nous” de ceux qui ne reviendront pas.

Les lecteurs

Pour témoigner, il faut trouver quelqu’un qui écoute ou qui lise le témoignage. Delbo est parfaitement consciente de la présence de ses lecteurs. Dans un des poèmes “Ô

vous qui savez”, elle utilise le “vous” et une cadence poétique pour attirer l’attention du lecteur:

Ô vous qui savez
saviez-vous que la faim fait briller les yeux que la soif les ternit
Ô vous qui savez
saviez-vous qu’on peut voir sa mère morte
et rester sans larmes... (Delbo 21)

Ici, Delbo demande si le lecteur peut imaginer ce qui s’est passé à Auschwitz. À ce propos, Trezise offre l’interprétation suivante:

One way to characterize this poem as a whole would be to say that it consists of a sustained rhetorical question (“did you know”) to which the implied answer is negative, given not so much as the absence of any question mark as the fact that whatever the ‘you’ may know does not encompass the experiential knowledge on which the poem insists. (885)

Delbo souligne la grande différence entre le lecteur et le témoin. Il est ironique qu’elle dise: “Ô vous qui savez” quand, en fait, nous, les lecteurs, ne savons pas! Delbo cherche une autre personne qui ait la capacité de découvrir ce qu’elle a vécu. Cet appel au lecteur fait partie de ce genre littéraire, le témoignage, mais il existe toujours une grande différence entre le témoin et le lecteur. Comme Delbo, Levi parle directement au lecteur dans un poème, mais cette adresse révèle cette distinction importante entre le lecteur et le témoin:

Vous qui viviez en toute quiétude
Bien au chaud dans vos maisons,
Vous qui trouvez le soir en rentrant
la table mise et des visages amis,
Considérez si c’est un homme...” (9).

Delbo et Levi suggèrent que les lecteurs ne peuvent pas comprendre et qu’ils n’ont pas assez de courage pour écouter l’histoire et pour regarder les images de ce qu’ils ont connu dans les camps. En outre, Delbo écrit: “Ne regardez pas les doigts de la violoncelliste... vous ne pourriez pas le supporter... Ne regardez pas, n’écoutez pas... Ne pensez pas à tous les Yehudis qui avaient emporté leur violon” (170-171). C’est citation se réfère à une scène où les gardes assemble un orchestre de prisonniers. Delbo nous demande de ne pas regarder les musiciens, de ne pas écouter la musique. Nous, les lecteurs, ne pourrions pas supporter les traumatismes de la déportation à Auschwitz. De plus, dans cette adresse, Delbo essaie de protéger le lecteur contre des images

traumatisantes. Telle une guide, elle demande l'attention de ses lecteurs et dirige leur regard loin des musiciens. En les préservant du spectacle des doigts de la violoncelliste, elle suggère, en fait, l'impossibilité de comprendre ce qui est indicible et inexprimable. Delbo se rend compte de la position paradoxale du lecteur. Le lecteur représente une partie essentielle du processus du témoignage, mais ce lecteur ne pourrait jamais comprendre tout ce qui a eu lieu à Auschwitz.

Dans son étude du témoignage et de celui de Delbo, Michael Rothberg explique l'importance du rapport entre le témoin et le lecteur:

This performative dimension of testimony involves two figures: the traumatized victim, who is not yet in possession of her own experience, and the listener to whom the testimony is addressed, who ‘comes to be a participant and co-owner of the traumatic event... it takes two to witness the unconscious.’ (173)

Bien que Delbo s'adresse au lecteur, une condition essentielle du témoignage, le lecteur ne peut qu'essayer de comprendre ce qui est inimaginable. Comme l'explique Elie Wiesel:

You, who have never lived under a sky of blood, will never know what it was like. Even if you read all the books ever written, even if you listen to all the testimonies ever given, you will remain on this side of the wall, you will view the agony and death of a people from afar, through the screen of a memory that is not your own. (203-204)

Delbo fait passer son témoignage en essayant de démontrer les expériences du génocide à Auschwitz pendant la Shoah. Le langage de tous les jours ne suffit pas, parce qu'il n'y a aucun rapport entre le monde qui produit ce langage et le monde concentrationnaire. Elle crée ainsi un récit impressionniste et poétique, “ni prose ni poésie pure mais un mélange de prose poétique et de verse libres”, qui décrit la vie communautaire du camp (Thatcher 15). Elle nous donne des images très émouvantes de la vie et de la douleur dans un camp de concentration. Pour elle, ce camp représente à jamais la réalité. En utilisant le présent, ses expériences paraissent figées dans sa mémoire. Elle témoigne non seulement pour elle-même, mais aussi pour toutes les autres victimes de la Shoah, celles qui ont survécu et celles qui sont mortes. Elle ne pourra jamais expliquer totalement l'humiliation, le désespoir et les traumatismes d'Auschwitz parce qu'il n'y a pas d'expressions langagières capables de les exprimer et parce que le lecteur ne pourra jamais les comprendre entièrement. Malgré les barrières linguistiques, elle choisit de briser le silence du camp. Bien que, selon Thatcher, la qualité littéraire soit la caractéristique qui rende unique l'œuvre de Delbo, nous constatons que son témoignage se distingue aussi grâce au récit collectif qui transmet la voix de toutes les victimes de la

Shoah. Pour cela, elle libère ses souvenirs de leur prison de silence et écrit son témoignage à partir d'une conscience collective qui distingue son œuvre des écrits masculins. Si dans les récits masculins, en général, la survie est une affaire personnelle, chez Delbo c'est un effort collectif. Le pronom pluriel "nous" est le procédé qui lui permet de témoigner : à ses yeux une seule voix ne peut aucunement communiquer l'étendue du cauchemar de la Shoah ni rendre compte que seule la collectivité a permis à aux survivantes de revenir d'Auschwitz. Les voix de toutes les victimes, mortes et survivantes, peuvent mieux nous rapprocher, si cela se peut, de la réalité concentrationnaire.

ŒUVRES CITÉES

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz: L'archive et le témoin. Homo Sacer III*. Paris: Rivages Poche, 2003. 15-42. Imprimé.
- Antelme, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1978. Imprimé.
- Delbo, Charlotte. *Auschwitz et après: Aucun de nous ne reviendra*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970. Imprimé.
- Goldenberg, Myrna. "Review: 'From a World Beyond': Women in the Holocaust." *Feminist Studies* 22.3 (1996): 667-687. Imprimé.
- Hamaoui, Lea Fridman. "Art and Testimony: The Representation of Historical Horror in Literary Works by Piotr Rawicz and Charlotte Delbo." *Cardozo Studies in Law and Literature* 3. 2 (1991): 243-259. Imprimé.
- Lamont, Rossette C. "The Triple Courage of Charlotte Delbo: A Place without a Name." *The Massachusetts Review* 41. 4 (2000/2001): 483-497. Imprimé.
- Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Trans. Martine Schruoffeneger. Paris: Pocket, 1987. Imprimé.
- Rothberg, Michael. "Between Auschwitz and Algeria: Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness." *Critical Inquiry* 33. 1 (2006): 158-184. Imprimé.
- Rousset, David. *L'Univers concentrationnaire*. Paris: Éditions du Pavois, 1946. Imprimé.
- Semprun, Jorge. *Le grand voyage*. Trans. Richard Seaver. New York: Grove Press, 1964. Imprimé.
- Thatcher, Nicole. *Charlotte Delbo: une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*. Paris: L'Harmattan, 2003. Imprimé.
- Trezise, Thomas. "The Questions of Community in Charlotte Delbo's 'Auschwitz and After.'" *MLN* 117. 4 (2002): 858-886. Imprimé.
- Wiesel, Elie. *La nuit*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007. Imprimé.
- . "Why I Write." *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Eds. Irving Greenberg and Alvin H. Rosenfeld. Bloomington: Indiana University Press, 1978. 203-4. Imprimé.

Borderline (2008) de Lyne Charlebois: le déplacement d'une condition mentale

Steven Urquhart

University of Lethbridge (Canada)

Résumé : Cet article examine la question du déplacement dans le sens le plus général du terme dans *Borderline* (2008) de Lyne Charlebois, film qui s'appuie sur les romans *Borderline* (2000) et *Labrèche* (2002) de l'écrivaine québécoise Marie-Sissi Labrèche. Renvoyant à une dislocation à la fois physique et figurative, la notion de déplacement agit comme un outil heuristique qui éclaire ce qui est en jeu dans le film tout en déconstruisant les jugements patriarcaux sur le trouble de personnalité qui affecte le personnage principal.

Abstract : This article examines the question of displacement in broadest sense of the term in Lyne Charlebois's film *Borderline* (2008), based on Quebec author Marie-Sissi Labrèche's novels, *Borderline* (2000) and *Labrèche* (2002). Referring at once to physical and figurative dislocation, the notion of displacement acts as a heuristic tool that provides insight into what is at stake in the film while deconstructing patriarchal judgments about the borderline condition that plagues the main character.

Mots-clés : déplacement – Québec – cinéma -- borderline condition – subversion



orti en 2008, le film *Borderline* de Lyne Charlebois s'inspire de deux romans de l'écrivaine québécoise Marie-Sissi Labrèche – *Borderline* (2000) et *La Brèche* (2002). Ayant remporté quatre prix Jutra dont celui de la meilleure réalisation, le film mêle l'intrigue de ces deux récits pour mettre en scène l'histoire originale d'une jeune femme nommée Kiki Labrèche qui souffre du trouble de la personnalité borderline.¹ Sans être directement abordé dans le film, ce trouble se définit dans un épigraphe au milieu du roman éponyme comme une anomalie psychique caractérisée par “a pervasive pattern of instability of interpersonal relationships, self image and affects, and marked impulsivity beginning in early adulthood and present in a variety of contexts” (73). Située entre la psychose et la névrose,² cette condition mentale est reflétée à travers la fragmentation du film, composé d'une série de flashbacks sur l'enfance et l'adolescence troublantes de Kiki. Ayant grandi sans père, avec une mère

¹ Le prénom du personnage principal “Kiki” fait penser à “qui, qui” et semble renvoyer à sa quête identitaire dans le film. Employé dans l'expression “C'est parti, mon kiki,” le nom est rattaché par Jacques Cellard et Alain Rey dans le *Dictionnaire du français non conventionnel* (1991) à la description dans les années 30 et 40 d'une aventure sentimentale inattendue et rapide.

² Voir aussi “Borderline States: An Historical Perspective” de John E. Mack dans *Borderline States in Psychiatry* où il passe en revue l'histoire de la condition et cite en particulier l'étude psychanalytique de Wilhelm Reich en 1926 (6).

psychotique, chez sa grand-mère qui la maltraitait psychologiquement, la jeune femme essaie de combler l'absence d'amour dans sa vie avec Tchéky, son directeur de mémoire de maîtrise, un homme de vingt-trois ans son aîné, marié et père de famille. Quelque peu exploitée par ce dernier, Kiki retourne chez sa grand-mère ("Mémé") pour s'occuper de la santé défaillante de cette dernière, et se libère peu à peu du cercle vicieux qu'est sa situation avant de rencontrer par hasard Mikael. Pâtissier de son âge et homme doux qui cherche un rapport à base de respect mutuel et d'amour, il permet à la jeune femme de prendre pleinement conscience de sa valeur personnelle et enfin de s'aimer malgré ses défauts.

Faisant face à la nature autodestructrice de sa conduite et dysfonctionnelle de sa famille, Kiki qui fusionne les caractéristiques de Sissi dans *Borderline* et d'Émilie dans *La Brèche*, se trouve à un tournant de sa vie; elle essaie de trouver sa place et de se sentir enfin bien dans sa peau qu'elle décrit comme étant "à l'envers" (0:00:47) au début du film. Négociant entre des sentiments d'auto-dévalorisation et d'idéalisation excessive, Kiki erre tant sur le plan réel que métaphorique du film qui peut être analysé en fonction de l'espace et surtout de la question du déplacement. Associé souvent aux diasporas et à la postmodernité, le déplacement est une notion polysémique qui permet de rendre compte de ce qu'on retrouve dans le film autant sur le plan concret qu'abstrait. Défini en général en fonction d'un changement de lieu, voire d'une délocalisation, le déplacement relève aussi d'un écart par rapport à une action. Rotation en géométrie et puis substitution en chimie, le déplacement renvoie à une transformation et s'emploie dans la psychologie pour décrire le rapport d'énergie physique liée à un désir inconscient sur un objet de substitution. Comme l'explique Nataly Tcherepashenets en parlant de la notion psychanalytique du terme, le déplacement renvoie à ce qu'elle appelle "de-centering" et à la "subversion" de toute notion fixe par rapport à la subjectivité, à la spatialité et à la réalité.³ Dans *Borderline*, la question du déplacement constitue un outil heuristique qui permet de saisir les enjeux de l'histoire. C'est ce qu'on verra en se penchant d'abord sur la scène d'ouverture, pour ensuite passer à l'examen des déplacements physiques et psychologiques de Kiki, et enfin à la nature de sa vie amoureuse. Pour conclure, on s'interrogera sur le parcours de Kiki à l'aide de la notion philosophique qu'est "la chôra," telle qu'elle est abordée par Julia Kristeva et Jacques Derrida. Considérée comme un "borderline concept" (193) selon Richard Kearney, la chôra nous permet de situer les enjeux de l'histoire dans un cadre théorique et de mieux comprendre la conclusion du film où on est témoin de l'épanouissement (au moins partiel) du personnage principal.

La scène d'ouverture: le déplacement des intertextes

La scène d'ouverture du film, avant le générique, constitue le premier déplacement du film et est un moment important pour comprendre le sens global de

³ "any fix notions of subjectivity, spatiality and reality" (108)

Borderline. Comme un avant-propos ou une préface au film, qui retourne à cette scène à la fin pour faire le point sur l'histoire de Kiki, l'ouverture consiste en une prise de vue de la jeune femme toute nue allongée sur un matelas avec les bras tendus en croix en dessous de son amant, Tchéky. Provocatrice, cette scène permet de se faire une idée de la disposition psychologique de la jeune femme et d'entrevoir ce qui relève d'une prise de position quant au jugement des personnes atteintes du trouble de personnalité borderline. Filmée d'en haut en faisant une plongée sur les personnages, la scène représente Kiki comme une sorte de figure christique contre un arrière-fond dont le motif est un mélange nuageux de blanc et de bleu. Assez particulier, le tableau que forment ces corps nus fait effectivement penser aux fresques de la Chapelle Sixtine dans le sens où la nudité semble avoir pour référent, non des scènes d'amour gratuites et typiques qu'on retrouve dans le cinéma, mais plutôt les nus de la peinture et de la sculpture.

Dans ce contexte, il faut dire que Kiki, qui est filmée de biais ici, forme davantage un "X" qu'une croix et que sa pose semble ainsi déplacer "le jugement dernier" qu'on retrouve dans l'œuvre de Michel-Ange. Représentée dans la position sexuelle du missionnaire et en quelque sorte "crucifiée," la jeune fille s'avère subversive dans cette scène dans la mesure où il s'agit d'une femme engagée non dans un acte pieux, à savoir de sacrifice personnel tel Jésus sur la croix, mais plutôt dans celui que l'Église considère comme un geste d'indulgence personnelle, appartenant à la luxure. Pécheresse et séductrice, Kiki l'est certes dans cette scène, mais non de façon gratuite. En effet, en affirmant pour ainsi dire sa sexualité, elle ne cesse d'incarner une sorte de bouc émissaire, ici la victime de Tchéky. C'est ce qu'on constate lorsqu'elle s'adresse au public pour identifier son amant qui, en se retournant sur le dos après avoir montré ses fesses au public, s'expose entièrement. Grotesque et dépourvu de conscience, ce dernier déplace ainsi l'attention initiale qu'on porte sur Kiki qui assume pleinement la position du crucifié et qui semble ainsi rappeler la valeur purificatrice de la crucifixion et souligner le fait qu'"elle" symbolise le pardon. Bien que la signification de cette scène ne soit pas explicite, il serait difficile d'ignorer la nature des renvois intertextuels et la façon dont leur déformation défait tout jugement et préjugé quant à l'hystérie des femmes que le titre du film peut suggérer à certains.⁴

Mentionné par le personnage principal du troisième roman de Labrèche, *La Lune dans un HLM* (2006) où le narrateur fait aussi allusion au film que fait Charlebois,⁵

⁴ Janet Wirth-Cauchon associe la condition mentale borderline à l'hystérie des femmes (87-89) et examine les raisons socio-culturelles contribuant au fait que bien plus de femmes que d'hommes reçoivent ce diagnostic.

⁵ Dans ce roman complexe, Labrèche mélange l'histoire de Léa, follement amoureuse de la peinture qui doit s'occuper de sa grand-mère, à des lettres adressées à sa mère. *Le jugement dernier* est mentionné dans une description des pensées de Léa sur la nature grotesque de sa grand-mère embaumée. En s'imaginant peindre "une murale d'êtres défigurés par des couleurs violentes," Léa pense "Ma murale réduirait à néant toutes les faces à claques en un coup d'œil, *Le Jugement dernier* en version interactive!" (20). Dans une des lettres du roman, la narratrice semble renvoyer au film de Charlebois en disant que "le

le “Jugement dernier” n’est pas le seul intertexte présent dans cette scène. En effet, on retrouve dans l’exposition initiale des corps une autre œuvre d’art italienne datant de l’époque des fresques de Michel-Ange, celle de *L’Homme de Vitruve* (1492) de Léonard de Vinci. Ayant non seulement les bras étendus, mais aussi les jambes légèrement écartées comme si elle se tenait debout, Kiki fait penser, contre le carré que forme le matelas, à une sorte de déformation de la figure centrale de ce croquis, figure associée à la proportion et à l’équilibre. Filmée légèrement de biais et recouverte par le corps de Tchéky, Kiki, qui est dépossédée de son corps en se faisant posséder par son amant, semble remettre en cause la question de l’unité véhiculée par cette œuvre formellement intitulée, *Étude de la proportion du corps humain selon Vitruve*. À ce propos, il faut aussi dire qu’identifier Tchéky en tant que “Français”⁶ semble correspondre à une mise en cause d’un certain cartésianisme et même inviter le spectateur à se demander si une analyse allégorique du rapport entre Kiki et son amant ne serait pas possible. Sans aborder cette question qui paraît cependant fort intéressante, il convient d’autant plus de la mentionner qu’elle est reliée à un autre rapport bien plus explicite que la juxtaposition de ces deux personnes évoque à la fin de cette scène, à savoir celui d’Adam et d’Ève.

Ce sont effectivement les figures qui viennent à l’esprit lorsque Tchéky se retourne et s’allonge à côté de Kiki. Filmés d’abord dans une espèce d’“eXposition,” voire de sexe-position, les deux personnages font penser une fois juxtaposés aux diverses représentations de ce couple biblique dans les tableaux de Lucas Cranach l’ancien (1472-1553).⁷ Bien que ce référent soit moins explicite que les précédents, il est difficile ne de pas y penser dans la mesure où la jeune femme et son amant viennent de s’adonner au plaisir de la chair et où ils ont tous les deux le visage barbouillés de maquillage.⁸ Comme une version “interactive” de cette toile, la scène soulève la question du péché et de nouveau déplace la responsabilité, la mettant sur l’homme qui est loin d’être innocent. Montrant ses fesses au public dans un premier temps, Tchéky fait voir dans cette position qu’il ne s’intéresse qu’au “cul” dans son rapport avec Kiki et qu’il est une sorte de serpent qui profite de la vulnérabilité de la jeune femme. Sur le plan symbolique, cette scène renvoie ainsi à un déplacement du Nom du Père, cette figure lacanienne associée à l’ordre et à la rationalité que représente le professeur. Inconscient

scénario avance. On travaille avec la réalisatrice et moi [...] on pige dans mes souvenirs passés, dans *Borderline*, ce roman qui raconte une partie de ma vie” (145).

⁶ Voir de nouveau Wirth-Cauchon qui, en parlant des femmes en tant que l’Autre, cite Susan Bordo sur les *Méditations* de Descartes: “Descartes’ scheme inaugurates a world in which a ‘clear and distinct sense of boundaries of self has become an ideal” (83).

⁷ On pense en particulier à une version du tableau intitulé simplement *Adam et Eve*, datant de 1526, qui figure dans l’ouverture de la série télévisée américaine très populaire, *Desperate Housewives* ou *Beautés désespérées* au Québec (2004-2012). Il va sans le dire que Charlebois et Labrèche connaissaient cette émission.

⁸ À ce propos, il convient de mentionner que *Borderline* est aussi le titre d’un film muet suisse sorti en 1930 où il est question d’un triangle amoureux interracial qui soulève effectivement bien avant Charlebois la question de l’infidélité.

et entièrement exposé, Tchéky représente une sorte de “père-version” de ce qu’il est censé représenter et fait ainsi penser dans le contexte québécois à un rejet de la phallocratie du dogme chrétien qui a si longtemps dominé la province. En insistant sur les corps et donc indirectement la “réalité” corporelle du monde, cette scène conteste le discours moralisateur et paternaliste qui assimile Kiki à une femme légère. En effet, la mise à nue de Kiki lorsque Tchéky se retourne déplace l’ordre masculin vers un ordre plutôt féminin et sémiotique pour emprunter un terme de Kristeva où le jugement, comme force ordonnatrice, est définitivement remis en question.

Fort provocatrice, cette scène comme on vient de le voir, s’avère aller bien au-delà d’un moment destiné à piquer l’intérêt du spectateur de *Borderline*. Bien que les trois intertextes évoqués ici soient implicites, on ne peut nier leur présence latente ni leur portée critique sur l’héroïne et donc sur la condition psychique borderline. Faisant écho au caractère double de l’acte considéré en même temps comme agréable et pécheur, cette scène invite le lecteur à voir l’autre côté de ces intertextes qui véhiculent des jugements patriarcaux, une certaine vérité ontologique et l’idée que la femme est responsable de la chute de l’humanité. Prêchant par l’exemple puisqu’elle constitue l’ouverture et la clôture du film, cette scène s’avère clé pour comprendre l’importance de l’entre-deux dans l’histoire ainsi que le déplacement dans la mise en perspective des jugements absolutistes se rapportant à Kiki qui confronte sa situation en se mettant à nue.

Déplacements physiques et psychologiques

Cette mise en perspective se remarque d’abord dans un déplacement mémoriel à travers le temps et l’espace dans la vie de Kiki qui à la suite de l’ouverture, apparaît en fillette menaçant ses poupées de violence sexuelle et physique dans le domicile de sa grand-mère. Ayant adopté le discours de Mémé, Kiki prononce certains passages du prologue du roman *Borderline* où la narratrice rapporte les menaces auxquelles recourait sa grand-mère pour la faire tenir tranquille. Traitant celles-ci de bêtises, elle dit: “ma grand-mère m’a toujours racontés des niaiseries. . . . Par exemple . . . ‘Si t’es pas gentille, un fifi va entrer par la fenêtre et te violer ou je vais te vendre à un vilain qui fera la traite des Blanches avec toi ou encore un assassin va venir te découper en petits morceaux avec un scalpel” (11). Déplacées, voire totalement inappropriées dans la bouche d’une fillette, ces déclarations fort perturbantes renvoient à la violence psychologique de la grand-mère à l’encontre de Kiki : tout en adorant sa petite-fille, Mémé souhaite lui transmettre le parti-pris qu’elle a contre les hommes qu’elle considère comme des êtres dénaturés et pervers. Échantillon du caractère dysfonctionnel de la vie de famille de Kiki où le désir de protéger la petite fille du mal s’avère ironiquement malsain et nuisible, cette scène explique indirectement l’ironie caractérisant certaines des actions subséquentes de la jeune femme qui essaie de trouver son chemin, à savoir sa place dans la vie, à travers des aventures sexuelles avec des hommes.

Cette idée se manifeste de façon détournée dans la deuxième scène, responsable du premier déplacement physique de Kiki qui quittera l'appartement, qu'elle partage avec une amie, à cause des bruits que produit celle-ci lorsqu'elle fait l'amour avec son copain dans la pièce voisine de celle où Kiki travaille à sa thèse de maîtrise. Paradoxale dans le sens où c'est le sexe, voire la propre dépendance de Kiki qui l'oblige à déménager, cette scène montre à l'instar de la première que la jeune femme est la victime de circonstances ironiques et qu'elle n'est pas entièrement responsable de sa situation qui relève d'un cercle vicieux et sadomasochiste.⁹ Involontairement déplacée, Kiki assume cependant cette situation en allant chez sa grand-mère où le film la représente souvent en train de travailler à sa thèse.¹⁰ Bien que le retour à son ancien domicile paraisse d'abord être un pas en arrière, on voit bien dans la scène suivante que Kiki ne tourne pas en rond, mais avance par détours. Le parcours qui lui permettra de se libérer n'est pas un chemin direct, mais plutôt circulaire, voire en forme de spirale.

Assise dans un fauteuil à bascule dans une salle qui sert de lieu de rencontre aux obsédés sexuels, Kiki écoute ceux-ci raconter à tour de rôle des bribes de leurs difficultés à séparer l'amour physique de l'amour affectif. Bien que Kiki n'intervienne pas dans cette discussion, on voit à travers le parcours circulaire de la caméra et l'oscillation de la jeune fille qu'elle effectue un retour sur elle-même et que son comportement, comme celui des autres, fait d'elle une sorte d'esclave. Dépendante d'un homme et d'un rapport sans lendemain, Kiki bascule littéralement dans cette scène qui semblerait renvoyer sur le plan symbolique au début d'une sorte de retour intra-utérin. Cette idée est d'ailleurs suggérée par les retours en arrière métonymiques du film menant à cette scène et aux suivantes où le spectateur est témoin du retour de Kiki à la maison de la grand-mère et d'une série de souvenirs de sa vie de jeune adulte où elle boit à excès et se donne aux hommes en tant que jeune rebelle perturbée, trop maquillée et trop blonde. Formant une sorte de labyrinthe, ces scènes dénotent la difficulté de l'acheminement de Kiki qui ne peut renaître avant d'avoir fait face aux fantômes de son passé.

Arrivée au point où elle assiste à la réunion d'obsédés sexuels, Kiki est dépeinte dans une scène suivante où on la voit se faire violemment prendre à quatre pattes par un ancien ami obèse nommé Éric. Réduite au statut de "chienne" dans cette scène qui a lieu le soir de son vingtième anniversaire, Kiki est représentée par la suite avec son propre chien sur un pont où elle croise, justement par hasard dix ans plus tard, Éric qui est devenu père de famille. Incarnant le retour du refoulé, cette scène où les deux évoquent maladroitement leur dernière rencontre illustre la nature perturbée du parcours de Kiki et la prise de conscience de la jeune femme qui doit accepter les bêtises

⁹ Selon Nataly Tcherepashenets, "territorial displacement [...] emphasizes the characters' divided identity [and] is a recurring motif [...] where protagonists, strangers to their own selves, endlessly search for fulfillment and self-definition" (126).

¹⁰ À plusieurs reprises, on y voit Kiki travaillant à son mémoire avec les mots qu'elle écrit et prononce, projetés contre les murs de la pièce.

de son passé pour assumer sa vie. C'est ce qui est communiqué lorsque celle-ci se souvient de son indifférence à l'égard de la violence des ébats pour lesquels Éric s'excuse et de la gêne de ce dernier qui se souvient qu'elle ne l'avait jamais embrassée. Allant à l'encontre des attentes du spectateur, l'attitude de Kiki, quelque peu déplacée, rappelle paradoxalement celle de Tchéky qui plus loin dans le récit prendra la jeune femme par derrière, tel Éric, mais sans demander que sa maîtresse l'embrasse.

Jouant sur la différence entre le substantif "baiser" et le verbe, cette scène renforce le caractère paradoxal de la vie de Kiki qui tente de combler son manque d'amour propre à travers une aventure sexuelle qui ne la comble que physiquement. Le caractère littéralement indéterminé de la vie de Kiki se voit à travers les scènes suivantes où elle est représentée circulant à vélo et enfin, tel un vagabond, emménageant chez sa grand-mère. En effet, le caractère itinérant de Kiki à ce moment du film reflète l'idée qu'elle est métaphoriquement perdue et qu'elle cherche son chemin dans la vie. Sans être explicite, cette hypothèse semble se manifester à travers l'attention que, dans un flashback où elle revient à son enfance, Kiki porte à l'autoroute qu'elle a vue à la télé et au trou dans le grillage à travers lequel elle passe pour se rendre chez Mémé. Située dans une sorte de terrain vague ou *no man's land* enneigé, cette clôture percée renvoie au fait que Kiki est passée à travers les mailles du filet, voire celles de la société, et qu'elle ne peut aller chez Tchéky. Passage difficile comme l'est celui de la naissance, ce déplacement où on voit Kiki portant son sac représente une étape importante dans la confrontation puis l'acceptation de sa situation : elle se fraie ici son propre chemin dans la vie.

Venue chez sa grand-mère dans des scènes antérieures pour lui rendre visite, Kiki y revient pour s'occuper de celle-ci. Agissant ici telle une adulte, non une enfant, Kiki retrouve une place dans cet ancien domicile d'enfance où elle était toujours à l'étroit. À ce propos, il faut dire que la duplicité associée au déménagement de Kiki se reflète dans la configuration et la couleur de l'appartement qui, doté d'une entrée faite de deux portes, occupe le tiers d'un immeuble, peint en un bleu clair grisâtre. Les portes de l'entrée, objet que Gaston Bachelard associe à "un cosmos de l'Ent'ouvrer" (200), semblent désigner la nature partagée des sentiments de Kiki qui fait face à son passé et à la bipolarité des deux femmes de sa vie.¹¹ C'est ce qu'on constate lorsque Kiki est transformée en une petite fille franchissant le seuil de l'appartement et qu'elle revoit une scène de son enfance où sa mère et Mémé pleurent toutes les deux sur un lit dans une chambre sans savoir pourquoi. Dans cette scène qui a lieu le jour de sa fête, Kiki est effectivement exclue du monde de ces deux femmes et ressemble à une sorte d'orpheline. Dépassée dans le corridor par la version enfant d'elle-même qui fuit cette scène lorsqu'elle retourne à l'appartement de sa grand-mère tombée par terre dans la cuisine, Kiki aide son aïeule à se mettre au lit. Mémé explique sa condition en disant

¹¹ L'appartement de la grand-mère semble être une sorte de version ironique de la maison chez Gaston Bachelard qui l'associe à un "grand berceau" (26).

qu'elle est allée chercher un gâteau d'anniversaire pour sa petite fille. Endroit dystopique dans l'enfance de Kiki, ce lieu ne devient pas celui de la rêverie, certes, mais un espace de repos et de rétablissement pour la jeune femme qui y confronte la maladie dans le sens général du terme. Cette évolution devient explicite dans un flashback où Kiki, en tant que rebelle "maganée" (1:05:46), revient à l'appartement après une tentative de suicide et une rupture chaotique avec Antoine, son copain de l'époque. Sorte de pied-à-terre pour Kiki, l'appartement est pour elle un "lieu" de passage, de même que son anniversaire est un "rite," ce qui se confirme vers la fin du film lorsque Kiki déménage du domicile après le décès de Mémé. Cadre d'un déplacement véritable à ce moment du récit, l'appartement est le lieu où Kiki confronte Mikael à ses véritables intentions. C'est aussi le lieu où se déroule la scène d'ouverture. Rattachée explicitement ainsi à la délocalisation, l'appartement de Mémé permet à Kiki de resituer son passé dans le présent et d'y faire face. C'est une fonction liminaire que semble aussi remplir le pont dans le film, autre espace de transition.

Endroit où elle croise Éric, le pont, qui est doté de la même nuance de bleu clair grisâtre que l'immeuble de la grand-mère, est également un lieu de passage important pour Kiki et un point d'articulation quant à l'importance du déplacement dans la compréhension du film. Espace que Kiki traverse à plusieurs reprises en tant qu'adulte, jeune femme et enfant, le pont constitue une sorte de plaque tournante qui aide à souligner la recherche d'une direction de la jeune femme dans la vie. C'est au moins ce que suggère un flashback sur l'enfance de Kiki où elle explique à son amie, Céline, que sa mère a fait une overdose. Courant entre les deux bords du pont en attendant son amie qui représente une certaine forme de régularité dans sa vie, Kiki lui parle de la condition mentale de sa mère et de son "placement" dans un hôpital psychiatrique.¹² Quant à elle, Kiki explique qu'il se peut qu'elle soit, elle aussi, "placée," mais dans une famille où, selon Mémé, elle pourrait tomber sur une bonne famille ou une mauvaise où un père violent voudrait qu'"elle mette [sa queue] dans la bouche" (0:52:38). En rappelant l'appropriation des menaces de Mémé au début du film, ce commentaire signale le rapport entre la question du déplacement et celle du comportement sexuel de Kiki qui finira par revoir dans un autre flashback une rencontre imprévue avec son père véritable. Sorte de carrefour entre le passé et le présent, le pont est un point de rencontre entre les deux pôles qui travaillent la jeune femme dans le film.

La rencontre a lieu dans une scène qui débute par une vision de Kiki, rebelle, en train de traverser le pont pour se rendre chez sa grand-mère après la rupture avec Antoine. Lorsque Kiki dépasse ces trois femmes, la caméra se concentre sur le visage de Mémé et sur sa réaction envers le père biologique de Kiki qui, en les reconnaissant, souhaite se présenter à sa fille. Ayant l'air mal entretenu, mais agissant de façon plutôt rationnelle, le père est déplacé telle une figure phallique par les femmes qu'il accuse de

¹² En parlant de son avenir avec Céline, Kiki lui dit : "Peut-être que Mémé va être obligée de me placer dans une autre famille. Tu sais ce qui peut m'arriver si elle me place ?" (0:52:16).

rendre Kiki “folle” (1:04:17) lorsqu’elles s’enfuient. Sans que la signification de cette scène soit explicite, on voit que le père, représenté debout sur place dans l’arrière-fond, incarne l’opposé de la mère qui s’éloigne de lui en courant et constitue aussi une sorte de menace pour la grand-mère. C’est ce que révèle un autre retour en arrière à l’enfance de Kiki où celle-ci explique, en parlant de la signification d’un dessin auprès d’un agent du bien-être de l’enfant, que son père a été une fois assommé par une brique et un fanal que Mémé lui aurait lancés à la tête. Sans expliquer pourquoi, la fillette, qui remarque l’état d’inconscience de son père, ne reproduit pas le fanal et fait comprendre qu’elle n’avait pas de point de repère masculin dans sa vie et qu’elle a grandi dans une sorte d’obscurité. Implicite certes, cette remarque en dit long sur la confusion caractérisant la vie de Kiki où, en tentant de la protéger, sa grand-mère semble avoir participé à la création de la condition psychique borderline de sa petite fille qui recherche une figure paternelle et essaie de combler ce vide dans son enfance en embrassant le mal ou le côté animal, voire “noir” du genre masculin.

On voit cette idée dans la scène de l’entretien de Kiki avec l’agent, scène où Mémé est représentée comme montant un étage de trop dans le grand escalier en spirale de l’immeuble de l’agence. Redescendant par la suite au bon niveau en disant “ils me prendront pas celle-là. *No sir*” (0:47:12), la grand-mère, malgré ses bonnes intentions, malmène Kiki et montre que sa peur de perdre sa petite-fille est responsable en quelque sorte de leur errance dans le bâtiment. À ce propos, il faut dire que l’escalier, de par sa forme et de par l’angle de prise de vue (il est filmé d’en haut), représente le caractère tordu, pour ne pas dire inversé du monde de Kiki qui se trouve tiraillée entre des hauts et des bas. En effet, ce constat est renforcé dans une autre scène où un escalier en spirale sert d’arrière-fond à la mise en scène d’une dispute entre la version rebelle de Kiki et Antoine. Antoine n’arrive pas à tolérer le comportement jaloux, erratique et ivrogne de la jeune femme le jour de son anniversaire.¹³ Dépeinte ici comme déchaînée et comme désirant à la fois retenir et rejeter Antoine, Kiki explique dans une autre scène datant de cette même époque, époque où elle rompt avec son amant, qu’elle n’arrive pas à se contrôler.

Symbolique d’une certaine perte de contrôle dans la vie de Kiki, l’escalier dans le film, et surtout dans la scène de l’agence, fait penser à ce qu’on retrouve dans le tableau intitulé *Relativité* (1953) d’M.C. Escher.¹⁴ Bien que cette référence intertextuelle ne soit nullement explicite, sa mention paraît justifiée si on considère l’importance de la symétrie pour cet artiste ainsi que le parallèle qui s’établit entre la vie des trois femmes à travers le thème du dessin. Associé d’abord à la marginalisation de Kiki, le dessin se rattache à une mise en perspective et à un déplacement progressif de l’aliénation que ressent Kiki à l’égard de la folie de sa mère et indirectement à l’égard de celle de Mémé.

¹³ Dans cette scène qui semble avoir lieu dans une boîte de nuit, Kiki s’enivre et s’offre en spectacle en dansant follement en même temps qu’elle se met à nue devant ses amis.

¹⁴ À ce propos, il faut dire que l’agencement de trois grands escaliers en forme de triangle semble constituer une sorte de métaphore du rapport entre les trois femmes.

On note aussi ce déplacement à travers le souvenir d'un dessin du visage de sa mère que Kiki a fait à l'école et de la gêne subséquente que ressent la jeune fille quand sa mère arrive à l'école en robe de chambre avec un gâteau d'anniversaire qu'elle lâche au beau milieu de la classe lorsqu'elle voit son portrait. Projetée à ce moment du film au ralenti au fond de la classe en une pose christique, Kiki s'éloigne de sa mère, mais touche dans ce geste au vif du caractère tragique de la folie. En effet, en rappelant l'ouverture, la pose de Kiki désigne l'injustice des rires de la classe qui devraient être plutôt des pleurs dans le sens où Kiki, comme sa mère, est victime d'une situation qu'elle ne contrôle pas. Folle, la mère de Kiki fait aussi preuve de l'innocence de son enfant dans cette scène et mérite la pitié et non le dédain, sentiment qui se manifeste dans les critiques du portrait par les camarades de classe et dans l'accrochage du portrait par l'enseignant au fond de la salle. Disant qu'il est profond, mais effrayant,¹⁵ l'enseignant n'apprécie pas à sa juste valeur le portrait qui rappelle un autoportrait de Picasso et le *Cri* d'Edvard Munch et qui constitue ainsi une tentative de faire littéralement "face" à ce qu'elle voit et vit.¹⁶ Commencant toutes les deux par un gros plan du visage de Mémé allongée dans son lit, les deux scènes se lient avec celle où Mémé décide de rendre visite à sa fille, qu'elle n'a pas revue depuis des années, à l'hôpital où elle est "placée" depuis son overdose.

Dans cette scène, on ne retrouve pas la mère de Kiki dans sa chambre, mais dans la salle de peinture de l'établissement où elle a été séquestrée, à l'instar du portrait de sa fille accroché au fond de la classe. Reconnaisant Mémé en dépit de son état catatonique, la mère de Kiki pleure en l'embrassant avant de se peindre le visage avec les doigts, riant comme une folle. Coupé en deux scènes, cet épisode renvoie au portrait de Kiki et semble célébrer en quelque sorte la misère que partage ces deux femmes avec Kiki qui découvre cette scène après avoir contemplé un tableau de sa mère, accroché dans sa chambre, où elle l'attendait. Caractérisé par un trou rouge au centre, et par ce qui ressemble à une version brouillée d'un sapin de Noël, le dessin représente un moment de l'enfance de Kiki et semble ainsi lui permettre de prendre une certaine distance vis-à-vis de son passé. Il y a une certaine lumière et une certaine chaleur dans ce trou qui rappelle aussi les cercles qu'on met sur les joues d'un clown. Figure ambiguë dont parle Kiki en parlant d'elle-même avec Éric et qu'elle évoquera de nouveau vers la fin du film lorsqu'elle rompt avec Tchéky, le clown représente la transformation du caractère cauchemardesque de l'enfance de Kiki. Bien que la signification de ces scènes ne soit pas claire, on voit que Kiki s'allège peu à peu de ce qui la tracasse dans la suite du film.

¹⁵ "Il fait peur, hein" (27:56).

¹⁶ Ici on pense en particulier à ceux de 1907 et de 1972. Dans *La Lune dans un HLM*, Léa explique que Picasso est son peintre préféré (20) et mentionne indirectement "le tableau de Munch" en parlant d'un "schizophrène qui hurle comme sa mère" (241). Voir aussi la page 28 pour confirmer l'importance du "cri".

La vie amoureuse: entre rejet et renaissance

Tirillée entre deux femmes, Kiki l'est entre deux hommes après sa rencontre de Mikael, que son amie lui présente lors d'une rencontre par hasard dans la rue. Le caractère transitoire de ce moment dans la vie de la jeune femme se manifeste dans une scène passagère et abstraite où plusieurs hommes parcourent le corps nu de Kiki qui ressemble à la fois à Ève, à une Madone, puis à Vénus. Renvoyant à l'ancienne passivité de Kiki, cette vision semble aussi soulever les différents aspects de l'amour que la jeune femme doit négocier dans le triangle amoureux qu'elle forme avec Tchéky et puis Mikael, ce dernier lui paraissant trop idyllique et au-dessus d'elle.

L'opposé de Tchéky, Mikael met Kiki au centre de sa vie telle une figure presque maternelle alors qu'elle occupe la périphérie dans la vie de Tchéky qui se comporte de façon égoïste avec elle. Sous le corps de Tchéky dans la scène d'ouverture, Kiki occupe également cette place inférieure dans les autres scènes d'amour avec son professeur. Par exemple, lors d'une réunion dans le bureau de Tchéky où il explique qu'il a peu de temps pour la voir, il accepte toutefois une fellation en disant "vite fait" (0:16:30). À genoux dans cette scène, Kiki est physiquement située plus bas que Tchéky : elle est aussi traitée en inférieure. On constate de nouveau son statut inférieur lors d'un rendez-vous dans un hôtel où Tchéky et Kiki se déshabillent frénétiquement, avant qu'il lui demande soudainement de le sucer: "suce-moi" (0:37:48). Allongé sur Kiki au point où elle disparaît plus ou moins de l'écran, Tchéky écrase Kiki et l'empêche de s'exprimer et donc de s'épanouir. Bien qu'après leurs ébats il lui dise de trouver un homme de son âge et que Kiki lui dise qu'elle aime jouer dans son "complexe d'Œdipe," on voit que Tchéky ne fait qu'essayer de se déculpabiliser. Cette idée devient claire lorsqu'il lui donne une montre banale pour son anniversaire avant de se doucher et de retourner à sa vraie vie. Symbolique du temps artificiel qu'il lui accorde, la montre annonce la suite de la scène où Tchéky n'entend pas les propos de Kiki qui lui demande, enroulée dans les draps au pied du lit dans une position fœtale: "Tchéky, quitteras-tu ta femme pour moi?" (0:40:10). Noyée par le bruit de la douche, cette position souligne que Kiki se fait "rouler" dans ce rapport; elle n'a de place ni dans le lit ni dans la vie de Tchéky qui la considère plutôt comme un enfant prodige, voire douée sur le plan de l'écriture, mais qu'il ne veut pas revoir à la maison.

S'étant par la suite penchée sur les propos de Tchéky qu'elle avait enregistrés pour s'en servir dans la rédaction de sa thèse, Kiki prend visiblement conscience du fait qu'il est "temps" de décider de son avenir. C'est au moins ce qu'on comprend par son déplacement et son arrivée impromptue chez Tchéky où elle lui remet son mémoire de maîtrise qu'elle semble avoir enfin terminé. Paniqué par la présence de Kiki qui explore l'entrée de son foyer, il lui demande si la remise des documents n'aurait pas pu "attendre" (0:59:06). Renforçant le symbolisme de la montre, la mention de ce terme semble aussi renvoyer au caractère peu tendre des rapports dans cette scène où Kiki, voyant à quel point sa "pénétration" dans le monde de Tchéky le perturbe, s'offre à lui en disant: "Maintenant, tu peux me rentrer dedans" (0:59:25). N'ayant pas compris

l'ironie de l'offre de Kiki qui teste l'appétit sexuel de son amant, Tchéky profite de l'occasion pour la retourner et la prendre brutalement par derrière en face des photos de sa famille. Dans ce moment qui rappelle l'aventure avec Éric, Tchéky n'embrasse pas Kiki et lui fait comprendre ce qu'elle représente pour lui quand elle lui redemande de quitter sa femme en disant: "Ah, putain, c'est pas vrai" (1:00:45). Symbolique du rôle que Kiki joue dans la vie du professeur, cette déclaration insiste sur l'absence de sentiments véritables chez Tchéky pour cette femme qui n'est qu'un réceptacle pour lui et qu'il prend effectivement pour un "con."

Sortie en colère de la maison de Tchéky en lui donnant rendez-vous pour le lendemain dans un petit restaurant, Kiki se fait abandonner par ce dernier qui ne vient pas. Symbolique du fait que Kiki ne commande pas les déplacements dans son rapport avec Tchéky, cette situation est cependant renversée lorsqu'elle se fait aborder par Mikael. Bien qu'il accepte l'invitation de Kiki de coucher avec elle *chez lui*, faute d'avoir une place à elle,¹⁷ Mikael bouleverse son monde en exigeant qu'elle passe la nuit avec lui. L'embrassant devant une laverie où est écrit sur la vitrine "Service complet disponible – Gratuit" (1:17:25), Mikael refuse que Kiki se serve de lui pour se purger de Tchéky. Il représentera un tournant dans la vie de la jeune fille qui se verra refuser le rôle de prostituée.

Préfiguré par la première rencontre de Mikael à un coin de rue, ce tournant se manifeste dans le refus par Mikael des rapports bucco-génitaux que lui offre Kiki en arrivant chez lui. Ayant dit à Kiki que "ce n'est pas de même que j'avais imaginé ça" (1:16:03), Mikael reste fidèle à la galanterie dont relève cette déclaration en remettant à Kiki le pull-over qu'elle avait rapidement ôté. L'obligeant ainsi à se conduire de façon plus pudique, il remet Kiki à sa place et fait face à la situation, idée transmise par la nature des rapports qui sont en grande partie face à face. Filmés au ralenti, les ébats relèvent d'une sensualité qui insiste sur l'importance du temps et du plaisir mutuel. Faisant ainsi contraste avec les autres scènes du film, cet épisode fait réfléchir Kiki qui est représentée dans la scène suivante lorsqu'elle explique la nature paradoxale de son caractère au milieu du groupe d'obsédés sexuels: "quand on m'aime . . . , je me sauve" (1:11:31). Prononcée contre l'arrière-fond d'une croix en biais, située au centre d'une fenêtre dont les rideaux rappellent le drapeau français inversé, cette phrase anticipe la scène à venir où Kiki s'enfuit de chez Mikael qu'elle croise dans la cuisine. La caméra s'arrêtant sur la table et "la place" que Mikael a réservée à Kiki, cette scène montre l'importance du déplacement pour saisir la nature du parcours de la jeune femme. Elle montre aussi les enjeux d'une rencontre où Mikael ne cherche pas à dévorer la jeune femme ou à se faire dévorer par elle. En effet, pour lui, il ne s'agit pas d'une simple aventure, mais du début d'une relation chaleureuse et pleine de bonne volonté, symbolisée par les pâtisseries qu'il a soigneusement préparées pour le petit déjeuner.

¹⁷ Après lui avoir demandé s'il est *safe*, elle lui dit: "on s'en va chez vous" (1:15:19).

S'étant levé tôt pour apprêter le petit-déjeuner, Mikael s'avère être l'antithèse de Tchéky que Kiki va voir par la suite à l'université pour l'accuser de ne s'être jamais occupé d'elle : "Ça fait un an que tu me baises et j'ai jamais déjeuné avec toi" (1:24:26). Ayant d'abord lieu dans les corridors de l'institution, la prise de vue de Kiki diffère de sa représentation dans le couloir de l'hôtel et des autres lieux où elle erre ou se cherche. Dans cette scène, on voit que Kiki sait où elle va et que le couloir blanc symbolise le nouvel état d'esprit de la jeune femme. En effet, le corridor illuminé que Kiki emprunte pour entrer et repartir évoque l'image d'un tunnel, espace souvent associé à la mort et à la renaissance, voire au canal de la naissance. Sans que la rupture entre Tchéky et Kiki soit officielle ici, on voit bien qu'il s'agit de la fin de cette relation basée sur un amour non partagé et le début d'une appréciation de ceux, qui comme Mikael, tentent de s'occuper d'elle.

C'est effectivement le message que transmet la scène suivante où Kiki rentre et découvre sa grand-mère, agonisant par terre dans le "living" de l'appartement. Faisant face à la disparition de celle qui l'a élevée en réalité, Kiki se penche littéralement sur celle qui lui est "chère," pour ne pas dire "chair," dans la vie et passe la nuit par terre avec Mémé. Se réveillant à côté de la défunte, Kiki rebondit à la fois littéralement et figurativement de ce traumatisme, mouvement qu'on remarque dans la scène suivante où la caméra représente Kiki dans une rue étroite portant dans ses bras et sur sa tête une sorte de couronne qui est en réalité l'urne contenant les cendres de sa grand-mère. Sorte de reine, cette représentation de Kiki symbolise sa nouvelle sagesse qui se révèle lorsque celle-ci remplace la scène de la nativité dans l'appartement par l'urne de Mémé en disant: "En tout cas" (1:31:48). Ambiguë certes, cette déclaration, accompagnée de l'inscription sur l'urne, "Je t'aime" fait allusion à l'acceptation par Kiki des défauts non seulement de la grand-mère, mais aussi des siens et semble ainsi ironiser sur la circularité associée à l'effacement du péché par la naissance *et* la crucifixion du Christ. Écartant cette référence pour mettre en relief les cendres de sa grand-mère, le geste de Kiki renvoie toutefois au pardon, mais s'inspire d'un sentiment de pitié humaine et d'un raisonnement, non d'un diktat religieux. Remplaçant la naissance par la mort, Kiki fait penser à une autre sorte de résurrection, à savoir celle du phénix, symbole de la renaissance, période qu'évoque l'intertextualité citée dans notre lecture de l'ouverture du film.¹⁸ Époque humaniste qui met en cause, voire déplace l'autorité de Dieu, la Renaissance est certainement un référent implicite dans cette scène où Kiki, dotée maintenant d'une nouvelle perspective sur la vie, informe sa mère de la mort de Mémé.

Représentée dans une sorte de corridor permettant de quitter l'aile des malades, Kiki, qui récupère le portrait d'écolière qu'elle avait peint de sa mère, avance vers l'écran tandis que les patients se penchent tour à tour et de part et d'autre pour la voir sortir.

¹⁸ À ce propos, Paul-Augustin Deproost explique que "[t]rès tôt, le phénix a été reçu dans le christianisme comme une figure éminente de la résurrection, celle de Jésus, mais aussi la résurrection personnelle de chaque homme. Dès la fin du premier siècle, Clément de Rome évoque le mythe en ce sens dans sa première Épître aux Corinthiens."

Revêtant ainsi un air quelque peu carnavalesque, cette scène signale que Kiki a traversé la folie et que cette époque est maintenant derrière elle. Cette interprétation est d'ailleurs confirmée dans la scène précédente où la caméra superpose Kiki à la fillette tenant la main de sa mère qui quitte sa chambre d'hôpital après avoir remis son portrait entre les mains de Kiki. Renvoyant certes à l'acceptation de la disparition de Mémé, ce geste de la part de la mère de Kiki permet à sa fille de reprendre "en main" son dessin et de savoir que la mère n'avait jamais oubliée sa fille. Elle avait entendu le cri de sa fille malgré son incapacité à le lui dire.

Le je(u) de la maîtresse

La nouvelle disposition psychologique de Kiki devient évidente lorsqu'elle revoit Mikael chez sa grand-mère. Encombré de cartons, l'appartement renvoie à l'espace psychologique de Kiki qui met de l'ordre dans ses idées et qui déménage afin de passer à d'autres choses. On voit l'importance de la transition dans la question qu'elle pose à Mikael: "Toi là, en tant que pâtissier, qui êtes-vous?" (1:34:50). Mélangeant le tutoiement et le vouvoiement ainsi que la profession de Mikael avec la personne, Kiki joue sur la galanterie initiale du pâtissier et cherche à comprendre cet homme qui agit en fonction de son nom de famille "Robin." Disant qu'il a été marié pendant quatre ans, qu'il est timide mais qu'il est aussi téméraire, il explique à Kiki qu'il n'a pas peur des "dangers privés" (1:59:55). Bien que l'issue de cette scène où Mikael donne de nouveau un baiser à Kiki soit incertaine, on comprend que le jeune homme n'a pas peur de tenter sa chance et de vivre avec Kiki. Allant vers elle, Mikael rejoint Kiki sur le plan symbolique et concret et montre ici que la jeune fille a une place non seulement dans son lit, mais aussi dans son cœur. C'est effectivement l'opposé de Tchéky qui dans la scène suivante arrive dans l'appartement de Mémé, largement vidé de ses meubles à l'exception du matelas qu'on voit dans l'ouverture du film.

Allongée sur ce matelas alors que Tchéky entre, Kiki se trouve au dépourvu quand il lui demande: "Est-ce que tu habitais ici?" (1:37:28).¹⁹ Dévoilant le peu d'intérêt qu'il prenait à la vie de Kiki, Tchéky se déplace mais c'est pour rompre avec la jeune femme et lui demander de changer les noms dans les textes qu'il lui remet. La perspective inversée de Kiki au début de cette scène renvoie à la nature des événements suivants : elle accepte la demande de Tchéky et la fin de leur rapport, mais en retournant la situation contre lui. C'est ce qu'elle demande lorsqu'elle lui dit qu'elle veut *son corps* une dernière fois avant de se séparer définitivement.

Renversant l'ordre des choses, Kiki met ainsi fin à l'aventure et déplace le rapport de pouvoir dans le couple : ce geste devient explicite quand elle transforme Tchéky en clown et lui maquille le visage. Figure importante à travers le film, le clown que devient Tchéky constitue une carnavalesque de son rôle de professeur et du

¹⁹ Dans les sous-titres, on dit "Est-ce que tu vas habiter ici?" Ceci n'est pas la seule erreur dans la transcription des paroles que prononcent les personnages et n'a pas de sens dans le contexte du récit puisque Kiki déménage.

rationalisme qu'il incarne. En effet, il s'agit d'un geste subversif qui transforme la hiérarchie dans le couple en ce sens que Kiki n'est plus la créature du professeur, mais une véritable maîtresse. Assise à cheval sur Tchéky, elle le domine et a enfin le dessus sur celui qui finit par devenir la création de la jeune femme. Elle lui donne effectivement une leçon et prend sa revanche en le revêtant du même air de triste clown qu'elle portait tout au long du film.

Cette idée est aussi manifeste dans la dernière prise de vue qui nous ramène à l'ouverture du film où Kiki incarne une tête parlante et Tchéky un corps grotesque et dépourvu de conscience dans le sens concret et abstrait du terme. En effet, il incarne une figure bestiale alors qu'elle revêt un air de Madone qui surmonte, semble-t-il, son complexe d'Œdipe. Enfin déplacé et mis de côté, Tchéky n'est plus au-dessus d'elle et n'agit plus comme une figure paternelle, c'est-à-dire un "surmoi," pour Kiki. Dépossédée de son corps auparavant, Kiki se le réapproprie et retrouve ainsi en partie au moins, son "moi," c'est-à-dire un certain équilibre physique et psychique. Dans ce contexte, le spectateur ne peut s'empêcher de penser que Kiki fait en quelque sorte "peau" neuve. En effet, sa nudité dans cette scène renvoie à une composante importante de l'humanité et à une certaine plénitude dans la fragilité.

Délivrée dans le contexte métaphorique de la tutelle française, Kiki semble accepter la nature bipolaire de son passé et même embrasser ce trait qui correspond au caractère du Québec et en fin de compte du Canada. Dans un contexte plus concret, il faut dire que Kiki finit son mémoire de maîtrise, ce qui renvoie par homophonie à une sorte de nouvelle "maîtrise de la mémoire." En maquillant le visage de Tchéky tel un clown ou une de ces poupées, Kiki revendique son enfance, c'est-à-dire le jeu, ce qui lui permet de retrouver par conséquent son propre "je," aussi tordu soit-il.²⁰ Comme l'explique Russell Meares dans *The Metaphor of Play. Disruption and Restoration in the Borderline Experience*: "the play of the child is not mere diversion. It is vital to the evolution of mature psychic life. . . . The field of play is where, to a large extent, a sense of self is generated" (5).

L'importance du jeu, où selon Meares "the child is often telling a story" (151),²¹ devient claire dans le contexte de la maîtrise de Kiki en ce sens qu'elle explore ses "tripes" (0:14:47) pour écrire. Employé par Tchéky pour désigner les sentiments viscéraux qu'exprime Kiki dans ce travail qui constitue une façon de donner naissance, ce terme renvoie également au mot anglais *trip* signifiant "voyage" qu'on emploie couramment au Québec pour décrire le moment à la fois troublant et incroyable ressenti sous l'effet de la drogue. Dans le contexte du film, on est témoin du "trip" de Kiki, qui se redécouvre à travers une série de déplacements à la fois physiques et métaphysiques. *Bildungs*film, *Borderline* commence à partir de l'extérieur pour ensuite transporter peu à

²⁰ Marie-Sissi Labrèche semble confirmer cette idée lors d'un entretien avec Marc Cassivi de *La Presse* en disant que l'écriture était thérapeutique pour elle: "À l'écriture, je pouvais jouer dans le passé."

²¹ Meares renforce cette idée en citant L. Murphy: "In play, children project the 'basic time-space patterns of their lives'" (151).

peu le spectateur à l'intérieur de la vie sentimentale et psychique de Kiki qui finit par renverser l'image scandaleuse qu'elle offre d'elle-même en parlant dans un premier temps de sa peau à l'envers.

Kiki et la chôra: le surnom de la différence

Rempli de scènes que d'aucuns pourraient considérer comme relevant de la pornographie, *Borderline* "aims for provocative, not perverse"²² selon B. Kelly et reste effectivement dans le cadre de l'esthétique, à savoir du bon goût, tout en posant un défi au *statut quo*. Dans le contexte du film, la scène finale qui fait revenir à l'ouverture contextualise l'importance de la sexualité comme participant au voyage cyclique et à l'évolution personnelle de Kiki. Associée ainsi à l'humanité et à son développement, cette circularité constitue un motif caractérisant plusieurs moments du film et renvoie tout bien considéré à un retour vers la mère. Ce déplacement se comprend en fonction de l'écriture de Kiki, qui ne rédige pas un mémoire de maîtrise typique, mais plutôt une œuvre de création dont la réalisation et le succès ne dépendent pas de l'obéissance à un cadre analytique et rigide qu'on associe habituellement à ce genre de travail. Exploitée dans un premier temps par la loi du Père, Kiki s'en libère au fur et à mesure qu'on avance dans l'histoire pour enfin retrouver sa propre voix à travers celle de sa grand-mère qu'elle reprend au début de l'histoire.

Peu rassurante et même troublante, cette voix maternelle participe néanmoins au jeu de Kiki et lui permet malgré tout d'obtenir une certaine "maîtrise" de sa vie. L'opposée de la voix paternelle et paternaliste qu'incarne Tchéky, cette voix rappelle en quelque sorte la chôra que Platon décrit dans *Timée* dans le sens d'un réceptacle nourricier et maternel, mais informe et chaotique. Décrit par Kearney comme "[a] recurring stamping ground for several contemporary thinkers" (193) dont Julia Kristeva et Jacques Derrida, la chôra représente selon lui "a placeless place" (193) sur le plan spatial et puis une figure postmoderne qui met au défi sur le plan conceptuel des idées reçues ou ce qu'il appelle "our normal categories of rational understanding" (193).

Concept difficile à cerner, la chôra nous aide de par son ambiguïté à mieux comprendre les enjeux de l'épanouissement de Kiki qui déclare tout au début du récit: "Je suis sans frontières J'ai un problème de limites" (0:00:36). Quittant l'appartement de sa grand-mère à la fin du film sans qu'on sache où elle se rendra par la suite, Kiki n'est pourtant plus la vagabonde qu'elle semble être lorsqu'elle se rend chez Mémé au début. Elle incarne plutôt cette "placeless place," voire une femme qui se cherche toujours, mais qui a une certaine vision de sa place dans le monde et d'elle-même dans le sens où elle refuse désormais de se laisser définir par une présence masculine. Associée à la condition de sa mère et à celle de sa grand-mère, cette disposition que Kiki ressent sans pouvoir la saisir entièrement relève de ce que Kristeva

²² C'est l'expression que B. Kelly emploie dans le titre de son article dans *The Gazette* où il parle de la scène d'ouverture et la collaboration entre Marie-Sissi Labrèche et Charlebois qui dit du romancier: "She really likes to mix things up. . . . Also it was like having the character there with you."

dit de la chôra, ce “principe ambivalent qui tient d’une part, de l’espèce, de l’autre – d’une catastrophe d’identité qui fait basculer le Nom propre dans cet innommable qu’on imagine comme la féminité du non-langage ou du corps” (1983, 226).²³ Innommée dans la scène d’ouverture, Kiki y laisse parler effectivement son corps lorsque Tchéky se retourne et met en scène la nature de sa condition borderline qui résiste à toute explication simple et nette. Sorte de clé pour comprendre le film, cette scène à double fonction désigne l’entre-deux caractérisant Kiki et fait effectivement penser à ce que Kristeva dit de la chôra qui est un “[l]ieu d’engendrement du sujet” et “de sa négation, où son unité cède devant le procès de charges et de stases la produisant” (1974, 27). Sorte de réceptacle “non encore unifié en un Univers, car Dieu en est absent” (1974, 25), Kiki est habitée dans un premier temps par Tchéky, mais se défait de sa présence paternaliste dans cette scène qui, même en tant que la conclusion du film, renvoie à une ouverture. Interprétée ici en fonction de références intertextuelles et d’une remise en question des jugements religieux et moralisateurs, la scène n’est pas porteuse de signification explicite et constitue ainsi un lieu de signification ouverte, mais qui “ordonne les rapports entre le corps (en voie de se constituer comme corps propre), les objets et les protagonistes de la structure familiale” (1974, 26) comme la chôra selon Kristeva.

Façon de saper l’hégémonie masculine chez Kristeva, la chôra constitue un concept déconstructif chez Derrida qui l’associe non à une “essence” ou à “l’être stable d’un *eidōs*” (28), mais plutôt à “un X” (33), forme qu’incarne la pose ambiguë de Kiki dans la première et dernière scène du film.²⁴ Ne s’étant jamais nommée en tant que personne borderline dans l’histoire, Kiki incarne cependant la différence dont “la khôra est le surnom” selon John Caputo²⁵ qui rapproche ce concept chez Derrida à ce qui se trouve “beneath us, before us, behind us: anterior rather than ulterior” (198). Rejoignant ici Kristeva qui insiste sur une position “antérieure au juger” (1974, 29) en parlant du “rôle fondamental des processus de *déplacement* et de condensation dans l’organisation du sémiotique” (1974, 28, je souligne), la déclaration de Caputo décrit de façon indirecte la pose de Kiki ainsi que la place et la signification de cette scène dans la chronologie du film où la jeune femme incarne effectivement un être “destinerrant” (Kearney, 198).

Figure implicitement tripartite dans le film, voire à part “en tiers,” Kiki déplace la trinité masculine associée à Dieu, et remet ainsi en question tout jugement monolithique ou fixe des individus borderline.²⁶ En parlant de “l’invention” reliant la définition de la chôra chez Ulmer, Derrida et Kristeva, Thomas Ricker saisit

²³ Wirth-Cauchon se sert de la notion de l’abject de Kristeva pour parler de la femme en tant qu’Autre et personne “borderline” (85-87).

²⁴ Derrida écrit ce même mot avec un “k”.

²⁵ “Différance: Khôra Is Its Surname” (96-105) est un sous-titre dans la section intitulée “Khôra: Being serious with Plato” dans *Deconstruction in a Nutshell*.

²⁶ En rapportant la description de la khôra de *Timée*, Derrida note “tantôt la *khôra* paraît être ni ceci, ni cela, tantôt à la fois ceci et cela” (16).

indirectement l'idée que Kiki se réinvente justement au cours du film: "if we think along with Ulmer, Kristeva, and Derrida, we see that, like the Platonic *polis*, there is a movement to invention, a going beyond boundaries and returning, that precludes it being fixed in place, even though it simultaneously emerges in and through place" (273).

La conclusion ultime du film renvoie effectivement à cette idée en ce sens que Kiki se retrouve au milieu du pont, ce "mi-lieu" dans l'histoire lorsque la bande sonore se met à jouer. Cette position, doublement déplacée, symbolise sa différ(a)nce ou ce qu'on peut appeler (des)équilibre(s) de Kiki qui finit en fin de compte par s'accepter. Sans être "guérie" à la fin du film, Kiki est visiblement différente, à savoir changée et mieux en mesure de négocier les hauts et les bas sur son chemin et l'incertitude caractérisant la vie. Relâchant le portrait de sa mère, assise sur les garde-fous du pont, Kiki effectue un geste qui correspond à sa nouvelle (dis)position et laisse entendre le cri silencieux des gens souffrant du trouble de la personnalité borderline. C'est en effet ce qu'on comprend lorsque la jeune femme offre son fardeau psychologique au public dans une pose qui rappelle l'envol d'un oiseau et qui relève ainsi d'une certaine liberté, concept que Soeren Kierkegaard associe pour sa part à la question du déplacement: "'displacement is what returns us to our selves...to our true place or to our place in truth'" (Houe 359).

Une conclusion ouverte

Concept incontournable pour comprendre le film à un niveau plus approfondi, la question du déplacement permet aussi de rendre compte de la production de *Borderline*. Issu de la condensation de l'histoire de deux, voire trois romans, le film est le produit de la transposition de nombreux éléments littéraires dans un nouveau médium qui les combine et les adapte à ses propres fins. Sorte de sublimation des œuvres de Labrèche, *Borderline* déconstruit la perception de la personnalité borderline à travers une histoire synthétique, mais qui montre la complexité de ce trouble mental tout en donnant à voir à quel point les préjugés jouent sur la perception de cette condition psychique. En effet, comme l'autofiction dont il est issu, le film joue sur la liminalité de ce genre littéraire que Madeleine Ouellette-Michalska décrit comme déstabilisant nos "assises de jugement" en faisant "subir un important déplacement au pacte de lecture" (71). Plus évident dans la scène d'ouverture qui en est en réalité la fin, ce déplacement se voit à travers tout le film qui met en relief l'importance de la fragmentation dans la compréhension de l'ensemble d'une histoire et donc d'une vie humaine.

Tout en restant accessible au grand public, *Borderline* s'avère être un film engagé et provocateur qui incite les spectateurs à s'interroger sur son point de vue comme sur leurs propres prises de position tranchées quant aux troubles mentaux. Dans le film, l'insistance sur le besoin de bien saisir tous les éléments et les enjeux d'une histoire avant d'en juger fait d'un trouble psychologique mal compris et associé à une folie mal

définie une condition reconnaissable et profondément humaine. En effet, en jouant sur l'idée que des individus comme Kiki constituent des déplacés, *Borderline* leur offre donc une place sur le grand écran et dans l'esprit du public. Comme l'autofiction selon Ouellette-Michalska, le film parvient en "ajout[ant] à la confusion" à "replacer le sujet au centre du discours et à le pourvoir de marques distinctives pouvant confirmer son existence, signaler sa pensée, renforcer sa singularité" (146).

Lorsque la caméra s'éloigne de Kiki en montant dans le ciel à la toute fin du film, c'est justement ce qui vient à l'esprit dans le sens où cette ascension renvoie à une sorte de prise de recul par rapport à la situation et donc à l'idée qu'on ne devrait plus regarder de haut cette femme qui mérite bel et bien notre attention et notre pitié ici-bas.

ŒUVRES CITEES

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 3^e édition. Paris: PUF, 1961.
- Bakhtine, Mikhail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- Caputo, John. "Khôra: Being serious with Plato." *Deconstruction in a Nutshell*. New York: Fordham UP, 1997.
- Cassivi, Marc. "Marie-Sissi Labrèche: sortir de soi." *La Presse* le 10 février 2009. Web. 2 août 2012.
- Cellard, Jacques et Alain Rey. *Dictionnaire du français non conventionnel*. 1980. Paris: Hachette, 1991.
- Deproost, Paul-Augustin. "Les métamorphoses du phénix dans le christianisme ancien." *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve) Numéro 8, juillet-décembre (2004). <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/08/Phenix1.htm>>
- Derrida, Jacques. *Khôra*. Paris: Galilée, 1993.
- Houe, Poul. "Place and Displacement in Kierkegaard – Place and Displacement of Kierkegaard." *Edda: Nordisk Tidsskrift for Literatureforskning/ Scanadanavian Journal of Literary Research* 4 (1997): 358-363.
- Kearny, Richard. "God or Khora?" *Strangers, Gods and Monsters*. New York: Routledge, 2003. 191-212.
- Kelly, B. "Borderline director aims for provocative, not perverse." *The Gazette* [Montréal] le 4 février 2008. Web 3 août.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- . *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.
- . *Histoires d'amour*. Paris: Denoël, 1983.
- Labrèche, Marie-Sissi. *Borderline*. 2000. Montréal: Boréal Compact, 2003.
- . *La Brèche*. 2002. Montréal: Boréal Compact, 2008.
- . *La Lune dans un HLM*. 2006. Montréal: Boréal Compact, 2008.
- Mack, John E. *Borderline States in Psychiatry*. New York: Grune & Stratton, 1975.

- Meares, Russell. *The Metaphor of Play. Disruption and Restoration in the Borderline Experience*. New Jersey: Jason Aronson, 1993.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ, 2007.
- Rickert, Thomas. "Toward the Chōra: Kristeva, Derrida, and Ulmer on Emplaced Invention." *Philosophy and Rhetoric* 40.3 (2007): 251-273.
- Tcherepashenets, Nataly. *Place and Displacement in the narrative worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*. New York: Peter Lang, 2008.
- Wirth-Cauchon, Janet. *Women and Borderline Personality Disorder. Symptoms and Stories*. New Jersey: Rutgers UP, 2001.

Printemps arabe, littérature et évolution des droits

Ahmed Bouguarche

California State University, Northridge

Résumé : Comment écrivains, intellectuels, journalistes, femmes et jeunes engagés donnent-ils voix au “Printemps arabe” et aux questions de droits de l’homme et de gestion du pays qui se posent? Après avoir signalé en amont quelques textes prémonitoires, j’examine l’évolution politique et sociale qui se dessine depuis l’été 2012, évolution trop récente pour être représentée dans des textes disponibles en librairie et pour identifier les revendications en matière de droits de l’homme, en particulier la question des libertés et celle du statut de la femme.

Mots-clés : Tunisie – Maroc – Algérie – Egypte – Yémen – *charia* – femmes

Depuis un peu plus de deux ans on ne parle que de “Printemps arabe” pour décrire ce qui s’est passé dans certains pays dits arabes comme la Tunisie, l’Egypte, la Lybie, le Yémen, le Maroc et d’une certaine mesure l’Algérie. Les évènements politiques des derniers mois ont donné naissance à un grand nombre de textes : romans, essais, autobiographies, blogs. Quel premier bilan pourrait-on en dresser? Quelles tensions travaillent ces textes? Que se passe-t-il depuis un an alors que des textes s’écrivent sans encore avoir eu le temps de sortir en librairie?

Bien qu’on ne puisse ignorer ceux qui sont considérés comme ayant prévu ces évènements, il faut garder en vue que chaque pays reste singulier et différent des autres. Parler du “Printemps arabe” doit en premier lieu tenir compte de ce qui s’est passé dans certains de ces pays. Le monde dit arabe a basculé dans une zone de turbulence à laquelle aucun de ces pays n’était préparé et qu’aucun n’avait même envisagée. Ce qu’on appelle à tort ou à raison “le printemps arabe” et qui a curieusement épargné toutes les monarchies du Golfe malgré des émeutes au Bahreïn, dans ces pays où n’est tolérée aucune des libertés fondamentales, n’aura profité en fin de compte qu’aux islamistes. En second lieu, il faut souligner qu’en réprimant violemment les protestations et sans s’en rendre compte, les régimes en place depuis la fin des années cinquante ont radicalisé les mouvements de rébellion et ont fédéré tout leur peuple contre les symboles de leurs régimes. Ainsi, même les femmes au foyer qui n’ont jamais été friandes de politique ont rejoint le mouvement. D’un mouvement circonscrit demandant des réformes, c’est tout un peuple qui en est venu à une demande claire, fédératrice et unique: faire tomber le président, incarnation du régime “pourri”, autocratique et répressif.

Comment écrivains, intellectuels, journalistes, femmes et jeunes engagés donnent-ils voix au “Printemps arabe” et aux questions de droits de l’homme et de gestion du pays qui se posent? Avant de passer aux textes parus après les dites révolutions, je voudrais signaler en amont quelques textes prémonitoires.

Textes prémonitoires:

Le texte le plus célèbre mettant en cause les régimes autocratiques arabes est *L'immeuble Yacoubian* de Alaa El Aswany (2002): l’action y est située au centre du Caire où l’immeuble Yacoubian est un microcosme de l’Égypte du XXI^e siècle. Là se rencontrent pauvres et riches, ambitieux et fatalistes mais tous vivent sous un système dominé par la corruption politique, la montée de l’islamisme, les inégalités sociales, l’absence de liberté et la nostalgie d’un passé révolu. Retenons aussi le roman *Ajnibat al-farashah* (*Les ailes du papillon*, 2011), écrit en 2010 par l’Égyptien Muhammed Salmawy, ancien rédacteur en chef d’*Al-Abram*, hebdo en français, où l’auteur imagine déjà les émeutes de la place Tahrir au Caire. De l’écrivain syrien Moustapha Khalife, avec un sous-titre très évocateur : *Prisonniers politiques en Syrie*, le roman *Al Quqa’a* (Beirut, 2008 ; *La coquille*, 2012 pour l’édition française) introduit un narrateur qui après six ans de séjour en France décide de rentrer au pays. Arrêté par la police politique à Damas, il est conduit dans un bâtiment sinistre du centre-ville appartenant aux services de renseignements. Là, il est violemment bastonné avant d’être accusé contre toute vraisemblance, lui le Grec catholique, d’être membre du mouvement des Frères musulmans. Quelques jours plus tard, il se retrouve dans la gigantesque et terrible prison militaire du désert, Tadmur, en compagnie de plus de dix mille détenus. Commence alors son calvaire, qui va durer treize ans. En Tunisie, plusieurs mois avant la chute du régime de Ben Ali, Habib Selmi publie *Nisâ al-Basâtin* (2010; *Les femmes des jardins*), roman à l’écoute de l’évolution de la société qui, selon l’auteur lui-même, “prédisait les événements qui se sont déroulés par la suite” (DR). Dans *Amnesia*, pièce politique des dramaturges tunisiens Jalila Bakkar et Fadhel Jaïbi, présentée au festival d’Avignon (Salle Montfavet, juillet 2011), le personnage Yahia Yaïch, “homme fort en arabe,” proche du pouvoir, tombe en disgrâce et est mis en résidence surveillée. Après l’incendie de sa bibliothèque, il est interné en hôpital psychiatrique et sommé de s’expliquer sur “l’incident”: s’évadant, il quitte le pays de nuit. “*Sana ula thanra*” (“Première année de la révolution”) est une courte nouvelle écrite par une écrivaine et journaliste yéménite, Bushra al-Maqtari.¹ Elle raconte la folle marche de décembre 2011, “six longues journées, six jours de froid, six jours de tristesse et de sang, six jours de folie,” qui mènent les marcheurs au village de Khadir où les autorités refusent de les recevoir. Entre temps, chacun essaie de les contrôler (garde républicaine, chefs de tribus). L’imam

¹ Cette marche fait référence à la procession de 260 km Taiz à Sanna en décembre 2011 appelée “Life March.” Source: Afrah Nasser, “A Bleak Future for Yemen’s Female Leaders,” *Al-akhbar English* Dec 10, 2012. <http://english.al-akhbar.com/node/14311>

refuse également de les laisser dormir dans la mosquée, les livrant à l'hostilité de la nature et à Dieu, absent.

Textes écrits après le début ou pendant la révolution

L'objectif est surtout de témoigner de ce qui se passe dans cette région du monde. Les écrivains se mettent à raconter ce qu'ils voient, ce qu'ils croient ou ce qu'ils pensent, eux qui ont parfois hésité à critiquer ces mêmes dictateurs sous prétexte que c'était les islamistes qui étaient emprisonnés ou bien même torturés. Parmi les œuvres publiées en 2011, retenons *Par le feu*, texte littéraire dans lequel Tahar Ben Jelloun essaie de reconstituer ce qui s'est passé dans la tête de Mohamed Bouazizi juste avant son sacrifice ou sa mise à feu. Ben Jelloun a également écrit, à chaud, un essai, *L'étincelle, Révolte dans les pays arabes* (juin 2011), où il examine au cas par cas la situation des pays touchés par la contestation, notamment la Tunisie et l'Égypte, et se met dans la tête des dictateurs pour comprendre à quoi ils pensaient à ce moment-là. Dans *Printemps de Tunis : la métamorphose de l'Histoire* (2011), l'intellectuel tunisien Abdelwahab Meddeb se demande pourquoi tout à coup un peuple décide de se soulever contre la dictature. Dans ce texte il va à la rencontre des acteurs de la révolution tunisienne pour les interroger. Claire Gallois montre les mécanismes qui ont poussé les Tunisiens à se révolter dans *Vivre libre. Dégage* (2011) de Viviane Bettaieb est un recueil de cent témoignages et de cinq cents photos sur la révolution tunisienne. *Tunisie, une révolution arabe* (2011), de Pierre Puchet, montre le parcours d'un peuple digne qui a chassé le dictateur et qui réclame justice, liberté et démocratie. C'est aussi une histoire d'engagement et d'insoumission, une invitation à bien lire la "page Ben Ali" pour mieux édifier ce que sera la Tunisie de demain. *Soudain la révolution ! Géopsychanalyse d'un soulèvement*, du psychiatre Fethi Benslama, analyse les événements de Tunisie sous la double approche politique et subjective. Il met l'accent sur les changements socio-économiques et les mutations qui ont conduit à la révolution. Et finalement Djemila Benhabib dans *Des femmes au printemps* (2012) livre une sorte de combinaison entre reportage et essai. Benhabib a vécu au Caire et à Tunis au rythme des combats et des événements et se mêle aux manifestants et acteurs de ces mouvements qu'elle interroge, qu'elle questionne et dont elle analyse et décortique les réponses.

Trois auteurs algériens ont écrit sur ce qui se passe dans le monde dit "arabe": Habib Ayyoub, auteur du roman *Le remonteur d'horloge* (2012), où il explore le rapport entre les habitants et les autorités locales d'une commune de l'intérieur de l'Algérie à la fin des années 1980; Kamel Guerroua qui dans un texte où il mélange vers et prose poétique acerbes, *Le souffle du printemps* (2012), donne l'analyse du printemps arabe par un citoyen d'un pays où il n'y a pas eu de révolution; et finalement Djamel-Eddine Merdaci qui dans *L'impasse du Maltais* (2012) critique le zaimisme, l'inversion des valeurs, l'absence d'une culture du mérite, le piston, l'arrivisme et la corruption, c'est-à-dire tous les ingrédients qui ont poussé les peuples de certains pays arabes à se soulever.

Littérature de témoignage, analyses en profondeur des symptômes de lassitude des citoyens soumis, hommages rendus au courage de ceux qui ont dit “non” et se sont rassemblés pour bâtir une nouvelle ère des pays arabes, les textes parus offrent des points de vue rétrospectifs riches en enseignement. Mais quelles sont les réalités d’aujourd’hui, douze à quinze mois plus tard ?

Evolution politique: bilan provisoire

Depuis la chute des dictateurs, les questions pressantes portent sur l’“après-révolution”: Quel régime mettre en place ? Qui sont les acteurs d’aujourd’hui ? Les questions sur lesquelles chacun s’interroge, en Tunisie comme en Égypte, au Maroc comme en Algérie, en France comme aux Etats-Unis et dans la plupart des pays qui observent avec inquiétude et espoir l’évolution de la situation dans les pays du “Printemps arabe,” s’organisent autour du bilan actuel qui s’esquisse: Qui a profité du printemps dit arabe ? Qui sont les initiateurs et qui sont les bénéficiaires ? Qui a joué le rôle le plus important durant les journées de manifestation ? Quel a été le rôle des services de répression, de la police, de l’armée, des services secrets ou des services politiques ? À partir de mon suivi des médias sociaux et des blogs et de discussions personnelles avec des gens de plume, j’aimerais examiner l’évolution politique et sociale qui se dessine depuis l’été 2012, évolution trop récente pour être représentée dans des textes disponibles en librairie et pour identifier les revendications en matière de droits de l’homme, en particulier la question des libertés et celle du statut de la femme.

Tant rêvée par les intellectuels, la révolution est finalement réalisée par “les laissés pour compte” ou plus exactement “la jeunesse” avec l’aide des média sociaux. Tout a commencé à Sidi Bouzid, une petite bourgade tunisienne, d’où l’appellation “Révolte de Sidi Bouzid” ou “*Intifada* de Sidi Bouzid” où un certain Mohamed Bouazizi, vendeur ambulant des fruits et légumes et dont la marchandise a été confisquée par la police, s’est immolé par le feu.

Cette révolution qui a commencé essentiellement par une suite de manifestations et de *sit-in* durant quatre semaines en décembre 2010 est à l’origine du départ du dictateur de la Tunisie, Zine el-Abidine Ben Ali. L’appellation “Révolution du jasmin” a fait débat car elle renvoie à la prise du pouvoir par Ben Ali en 1987, événement qualifié de “révolution au jasmin”. En fait les Tunisiens préfèrent désigner la révolution de 2011 par l’appellation “révolution de la dignité.” On connaît la suite: le conseil de transition puis les élections et la formation du nouveau gouvernement. Ce sont les islamistes du parti *Ennahdha*, qui veut dire “renouveau” ou “renaissance” en arabe, qui sont sortis vainqueurs des élections et qui contrôlent les ministères clés.

En Égypte, après une série de manifestations, de grèves, d’occupation de l’espace public notamment la place Tahrir, de destructions des bâtiments et de symboles du pouvoir et finalement d’affrontement avec les forces de l’ordre, le dictateur Hosni Moubarak, au pouvoir depuis 1981, démissionne et laisse le pouvoir entre les mains de l’armée, alors que l’objectif premier des manifestants était de mettre fin à l’état policier

et de remettre le pouvoir entre les mains de civils. Comme en Tunisie ce sont les islamistes du parti des Frères musulmans, le Parti Liberté et Justice, qui ont été majoritaires aux élections législatives de 2011-2012, remportant 222 sièges sur 498. Les élections ont fait l'objet de multiples controverses allant jusqu'à opposer la Haute Cour constitutionnelle au nouveau président de la République arabe d'Égypte, Mohamed Morsi, élu en juin 2012 et récemment déchu par un coup d'État organisé par l'armée le 3 juillet dernier (2013).

En Lybie la situation est encore instable mais semble favoriser les partis islamistes. Après des affrontements entre les forces fidèles à Mouammar Kadhafi et les rebelles soutenus avec l'aide de forces étrangères, le pouvoir Kadhafi s'est effondré et un nouveau gouvernement s'est installé. Une des premières déclarations faite par le président du gouvernement transitoire a été que la *charia* serait la source du droit en Lybie.

Au Maroc il n'y a pas eu de révolution mais des révoltes qui ont poussé le roi à faire des changements. Le combat entre le groupe dit du "20 février," mouvement contestataire, et le *makhzen* ou le régime monarchique en place, s'est fait sur un autre terrain: le terrain idéologique et l'imaginaire des Marocains. En effet, contrairement aux autres pays arabes, la spécificité marocaine tant clamée par le *makhzen* existe bel et bien. Personne au Maroc ne s'est attaqué au régime dans son point focal, qui est le roi, en tout cas pas de manière explicite. Le roi Mohamed VI lui-même depuis son intronisation a très bien su soigner son image et se faire aimer de son peuple. Le projet de constitution que le roi a présenté, de façon anticipée, dans son discours du 17 juin 2011 a été adopté par le peuple marocain lors du référendum du premier juillet 2011. Cette "ouverture" qui comprenait aussi des modifications du système électoral a permis, lors des élections parlementaires anticipées de novembre 2011, au Parti de la Justice et du Développement (PJD) d'obtenir le meilleur score : 107 sièges sur 395, soit 21,7% de l'ensemble des sièges) et d'être invités par le roi à former le gouvernement mis en place fin décembre 2011. Le faible taux de participation, officiellement estimé à 45% de l'électorat a profité à ce parti islamiste dit "modéré".² Le parti de l'indépendance – le Parti de l'*Istiqlal* – conservateur et monarchiste, est arrivé en deuxième position avec 60 sièges mais a très récemment décidé de se retirer du gouvernement (été 2013). Les voix des démocrates se sont dispersées ou ne se sont pas exprimées.

Enfin en Algérie les manifestations qui ont eu lieu en janvier 2011 n'ont pas abouti à un renversement du pouvoir. Le gouvernement a annoncé des réformes qui devaient bouleverser le système politique algérien. En réalité il semblerait que ce n'était que de la "poudre aux yeux" car rien n'a changé: même la levée de l'état d'urgence n'a rien apporté sur le plan des libertés fondamentales. Il est toujours interdit de manifester pacifiquement à Alger. Les soit disant réformes n'ont été que des lois qui sont allées

² *Le Nouvel Observateur*, 27 novembre 2011. La faible participation aux législatives peut s'expliquer par le fait que les démocrates, modernistes, et progressistes et autres activistes n'ont vu dans le geste du roi, la nouvelle constitution, qu'un geste qui n'engageait en rien le pays dans le sens d'une véritable démocratie.

vers plus de restrictions que d'ouverture. Une des conséquences est un recul marqué des islamistes aux élections législatives de mai 2012. Toutes tendances réunies (Alliance de l'Algérie Verte), les islamistes n'obtiennent que 6,22% des voix exprimées, ce qui leur donne 47 sièges sur un total de 462 à l'Assemblée nationale.

En Tunisie, en Égypte et en Lybie, on peut dire que les plus grands perdants du "printemps arabe" sont les dictateurs qui ont été évincés, les minorités religieuses non musulmanes, les démocrates et les jeunes qui ont fait ces révolutions. Les dictateurs ont été tué (Kadhafi), exilé à l'étranger (Ben Ali) ou en mis en prison (Moubarak).

Dans les minorités religieuses vivant dans les pays arabes, comme les Coptes dont on estime le nombre à 100.000, nombreux sont ceux qui ont déjà fait des demandes d'émigration pour les U.S.A. et les pays scandinaves³. Sur l'ensemble des pays musulmans dix-sept régimes interdisent toute autre religion que l'islam. Dix-neuf reconnaissent la liberté religieuse dans leurs textes et lois mais en réalité, par exemple en Algérie, les chrétiens sont persécutés sous prétexte de prosélytisme. L'ironie politique est facile à percevoir: ces minorités religieuses étaient mieux protégées sous les régimes dictatoriaux que ce soit en Irak sous Saddam Hussein, en Lybie sous Kadhafi, ou en Égypte sous le règne de Moubarak⁴.

Les démocrates et les jeunes sont ceux qui ont commencé les révolutions du "Printemps arabe" mais en fin de compte ce ne sont pas eux qui sont arrivés au pouvoir. Ce qui se passe aujourd'hui en Tunisie ou en Égypte montre à quel point les islamistes ont profité de ces soulèvements qu'ils n'ont ni initiés ni rejoints. Ils les ont, au contraire, évités. Il faut aussi dire que les islamistes ont profité et profitent des divisions au sein de la mouvance démocratique, progressiste ou moderniste. En Tunisie le mouvement *Ennahdha* (Mouvement de la Renaissance) a obtenu 89 sièges sur un total de 217. Si ce score ne lui donne pas la majorité absolue, les autres membres de l'Assemblée constituante sont dispersés parmi quinze autres partis dont le Congrès pour la République⁵. Au lieu de faire front commun pour avoir la majorité aux élections les anti-islamistes préfèrent garder le peu qu'ils obtiennent plutôt que de s'associer à d'autres partis qui défendent les mêmes valeurs qu'eux. Chacun rêve d'être le prochain leader du pays. C'est de cela même que les islamistes tirent parti avant de montrer, une fois arrivés au pouvoir, leur vrai visage. En Tunisie les islamistes de *Annahdha* ne condamnent jamais ce que font les salafistes, ni la violence générée par cette mouvance. L'attaque de l'Ambassade américaine à Tunis n'a jamais été condamnée par ce parti. L'assassinat de Chokri Belaid le 6 février 2013 montre jusqu'où la complaisance du gouvernement de la troïka à l'égard de mouvements radicaux intégristes peut mener et fragiliser la révolution.

³ *Le Matin*, journal algérien en ligne du 15 décembre 2012.

⁴ Idem.

⁵ On sait par expérience, et le cas de l'Algérie au début des années 90 le montre bien, que les islamistes votent tous alors que les démocrates sont incapables de constituer un front commun contre l'islamisme même si tous le combattent.

Évolution sociétale : statut des femmes, *charia* et pouvoir militaire

Ce qui s'intitule désormais "Printemps arabe" n'a visiblement pas apporté l'émancipation attendue, au contraire, certains acquis sont mêmes menacés. Selon la cyber-activiste tunisienne Lina Ben Mhenni, "la condition de la femme a régressé en Tunisie." Dans un entretien avec William Molinié, elle déclare: "Le discours des associations féministes est en train de changer. Avant, elles réclamaient plus de droits. Aujourd'hui, elles agissent pour préserver des droits qui sont déjà acquis."⁶

En Tunisie le mouvement *Ennahda*, de persuasion islamiste, a précisément fait de la révision du statut personnel de la femme, statut qui est le plus libre du monde arabe, une priorité. Ce parti voulait mettre dans la constitution de la Tunisie que la femme est le complément de l'homme alors que le code personnel la considère comme l'égale de l'homme. Il a fallu que les Tunisiennes sortent en nombre impressionnant dans la rue, avec tous ceux qui croient en l'égalité des sexes, pour manifester leur désaccord et demander que le gouvernement de transition remplace le mot "le complément" par "l'égale" de l'homme. Les islamistes continuent de remettre en cause les acquis que les femmes ont arrachés par leurs luttes et leur détermination pendant cinquante ans.

Les femmes sont et seront les plus grandes perdantes du "Printemps arabe" si rien n'est fait ou si d'autres soulèvements ne sont pas organisés pour bloquer le projet islamiste. Des contextes différents mais une réalité quasi identique caractérise la situation de la femme dans les pays du "Printemps arabe." Ahmed Halli rapporte dans sa chronique du lundi 8 avril 2013 les propos de Rashad Bouchaour, écrivain et militant palestinien en exil qu'un certain *cheikh* tunisien incite les jeunes filles tunisiennes à rejoindre la rébellion syrienne pour y dispenser "*le repos du guerrier*."⁷ Rashad Bouchaour ne cache pas son désaccord: "Toujours est-il que ce genre de *fatwas* constitue une humiliation pour la société tunisienne, et principalement pour les femmes de Tunisie."⁸ Il n'y a pas si longtemps, ce genre de *fatwas* aurait soulevé des manifestations à travers toute la Tunisie. Aucune condamnation ou réaction du parti islamiste au pouvoir n'est parue.

En Egypte, alors que le code légal reconnaissait des droits aux femmes, la réalité était parfois tout autre. Certaines femmes ont été traitées comme des êtres dépourvus de droits par les forces de l'ordre ou par ceux qui étaient favorables au président Hosni Moubarak (viols, passage à tabac, humiliations—certaines femmes arrêtées par les forces de répression ont été soumises à des tests de virginité). Le comble est qu'aujourd'hui, après l'abdication de Moubarak, la remise en cause des droits des femmes est présentée

⁶ Interview de William Molinié : <http://www.20minutes.fr/monde/tunisie/1008849-tunisie-aujourd-hui-femmes-battent-preserver-droits-acquis>, 2012.

⁷ "Fatwas et destinées au féminin", *El Watan*, journal algérien en français. 08 avril, 2013. C'est moi qui souligne.

⁸ Idem

comme une conséquence nécessaire et logique de la révolution puisque la femme du dictateur avait été est à l'origine de la reconnaissance légale de ces droits.⁹

Non seulement ce sont les islamistes égyptiens qui ont remporté les élections mais ce sont eux qui détiennent tous les postes clés du gouvernement. Le projet de nouvelle constitution est basé sur la *charia*. Cette loi islamique est explicitement citée dans trois articles, tout d'abord dans l'article deux qui statue que "les principes de la charia sont la source principale de la législation." Ces principes sont définis plus loin dans des détails qui ne laissent aucune interprétation ou marge de liberté aux futurs parlementaires ou à la Haute Cour constitutionnelle. L'article 4 exige de prendre l'avis d'*Al-Azhar* pour toutes les questions relatives à la *charia*, et on sait qu'aucun Egyptien ne s'opposera à l'avis de l'université. L'article 219 précise que ces principes de la *charia* incluent "leur évidence globale, leurs règles fondamentales et de jurisprudence et leurs sources acceptées par les doctrines sunnites et la communauté plus large." Il est à craindre que cette définition inclusive agisse comme un frein à toute interprétation libérale de la charia.

En Lybie, ce ne sont pas les islamistes qui ont gagné les élections mais la plupart des partis politiques sont d'accord pour que la loi islamique figure dans la future constitution. Othman Bensassi, le président de l'administration du Conseil national transitoire libyen (CNT) a déclaré : "La *charia* ? Mais il n'y a pas de débat ! Tout le monde est pour la *charia* en Lybie, tous les partis y ont fait référence pendant la campagne électorale, et tous la voteront."¹⁰

Au Maroc, le drame de Amina el Filali, cette jeune fille de quinze ans, violée en prison, puis contrainte d'épouser son bourreau pour que celui-ci échappe à la prison montre à quel point il est important d'être vigilant.¹¹ Son suicide a ému le Maroc (El Fassi).¹² Qu'en sera-t-il de cette nouvelle affaire de viol qui met en cause un parlementaire ? L'affaire doit être présentée, en ultime recours, devant le juge de la Cour suprême. Hassan Arif finira-t-il par être condamné ? Est-ce que la justice marocaine continuera d'acquitter sans relâche les riches et les personnes haut placées ? En attendant de connaître l'ultime décision, une victime de viol, qui a eu un enfant, fruit de ce viol, purge actuellement une peine de prison (Jazouani).¹³

Le rôle de l'armée, du pouvoir militaire, fait lui aussi l'objet de discussions et de réflexion profonde. On peut dire que là où il y a eu un changement de régime en 2011 et

⁹ Pour en savoir plus sur cette question lire l'article de Aliaa Dawood in *Al-Masri Al-Youm*, 24 novembre 2011, publié en français dans *Le courrier international* No. 1099 du 24 novembre 2011.

¹⁰ *Le Figaro* du 10 juillet 2012.

¹¹ Les manifestations et les réactions en chaîne dans les réseaux sociaux ont le mérite d'avoir mis en évidence l'article 475 du code pénal qui a permis ce mariage, mais aussi les articles 488 et 490 qui sont également misogynes.

¹² <http://www.afrik.com/maroc-la-jeune-fille-le-viol-et-la-justice> du 22 janvier 2013.

¹³ <http://www.yabiladi.com/articles/details/15065/proces-depute-arif-malika-victime.html>

2012, l'armée n'a pas. Elle est restée presque "neutre" au moment où la tentation de prendre le pouvoir était la plus grande. En Algérie en 1988 durant le soulèvement du 5 octobre, l'armée est restée derrière le gouvernement et l'a protégé jusqu'au bout contre les manifestants. Elle a même tiré sur les jeunes manifestants. Elle les a torturés et les a emprisonnés. Il y a eu une ouverture politique et un multipartisme a été instauré mais le système est fondamentalement resté le même.

En Tunisie, l'armée n'avait pas un grand rôle dans la vie du pays. Durant sa présidence, Ben Ali s'est surtout appuyé sur la police pour se maintenir au pouvoir et éliminer tous ses opposants ou tout opposant à son régime. En Egypte, Moubarak était issu de l'armée et les membres de cette dernière avaient et ont conservé énormément de privilèges non seulement politiques mais aussi économiques. Mais l'armée n'a pas bougé en faveur de Moubarak et a préféré rester en dehors du conflit pour mieux protéger ses avantages. Cependant, le 3 juillet 2013, l'armée a répondu aux manifestations populaires opposées au président élu Mohamed Morsi et a pris en main le pouvoir. En Lybie ce sont surtout les plus fidèles de Kadhafi qui se sont battus pour maintenir le colonel au pouvoir. Avec sa chute, ce sont les plus grands perdants de la révolution libyenne.

En conclusion on peut dire que la réussite de la révolution ne dépend pas du rôle de l'armée mais de celui des femmes. Au vu de ce qui se passe en Iran et ce qui s'est passé sous les Talibans en Afghanistan, si celles-ci abandonnaient le combat – au contraire des Tunisiennes qui en grand nombre ont insisté sur l'égalité de droit de la femme – on risquerait d'avoir un "hiver islamiste" plutôt qu'un "printemps arabe."

ŒUVRES CITÉES

- Al-Maqtari, Bushra. "Première année de la révolution." Web. <<http://www.al-tagheer.com/arts12050.html>>.
- Ayyoub, Habib. *Le remonteur d'horloge*. Alger, Editions Barzakh, 2012. Imprimé.
- Bakkar, Jalila et Fadhel Jaibi. *Yabia Yaïch (Amnésie)*. Jouée pour la première fois en Avril 2010.
- Benhabib, Djamila. *Des femmes au printemps*. Québec, Editions VLB, 2012. Imprimé.
- Ben Jelloun, Tahar. *Par le feu*. Paris, Gallimard, 2011. Imprimé.
- . *L'étincelle, révoltes dans les pays arabes*. Paris, Gallimard, 2011. Imprimé.
- Benslama, Fethi. *Soudain, la révolution, de la Tunisie au monde arabe: la signification d'un soulèvement*. Paris, Denoël, 2011. Imprimé.
- Bettaieb, Viviane. *Dégagé, la révolution tunisienne*. Paris, Editions du Laveur, 2011. Imprimé.
- DR. "Le romancier tunisien Habib Selmi: 'J'ai toujours été lié au Maroc et à ses intellectuels par une relation culturelle et créative.'" 14 nov 2013. <[http://www.menara.ma/fr/2013/11/14/881783-le-romancier-tunisien-habib-](http://www.menara.ma/fr/2013/11/14/881783-le-romancier-tunisien-habib)

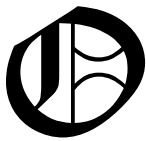
- selmi-jai-toujours-%C3%A9t%C3%A9-li%C3%A9-au-maroc-et-%C3%A0-ses-intellectuels-par-une-relation-culturelle-et-cr%C3%A9ative.html>
- El Aswany, Alaa. *L'immeuble Yacoubain*. Paris, Editions Merir, 2002. Imprimé.
- El Fassi, Enoch. Maroc: la jeune fille, le viol et la justice." Web. 22 janvier 2013. <<http://www.afrik.com/maroc-la-jeune-fille-le-viol-et-la-justice>>.
- El Watan*, 08 avril 2013. Web.
- Guerroua, Kamel. *Le souffle du printemps*. Paris, Editions Pierre Godel, 2012. Imprimé.
- Jazouani, Hanane. "Procès du député Arif: Malika, la victime qui l'accuse de viol, mise en prison." Web. <http://www.yabiladi.com/articles/details/15065/proces-depute-arif-malika-victime.html>
- Khalife, Mostapha. *La coquille*. Arles, Actes du sud, 2007. Imprimé.
- Le Figaro*, 10 juillet 2012. Web.
- Le matin*, lematindz.net, journal algérien en ligne, 15 décembre 2012.
- Le Nouvel Observateur*, 27 novembre 2011. Imprimé
- Meddeb, Abdelwahab. *Printemps de Tunis, la métamorphose de l'histoire*. Paris, Editions Michel Albin, 2011. Imprimé.
- Merdaci, Djamel Eddine. *L'impasse du Maltais*. Alger Editions Casbah, 2012. Imprimé.
- Molinié, William. *Interview*. <<http://www.20minutes.fr/monde/tunisie/1008849-tunisie-aujourd-hui-femmes-battent-preserver-droits-acquis>>, 2012.
- Puchet, Pierre. *Tunisie : une révolution arabe*. Paris, Editions Galaade, 2011. Imprimé.
- Salmawy, Mohammed. *Les ailes du papillon*. Paris, Editions Ecriture, 2011. Imprimé.

Horror and Ambiguity in *La Historia del Noble Vespasiano*

Cristina González
University of California - Davis

Abstract: This essay studies the 15th Century Spanish narrative *Vespasiano* as an ambiguous horror story that appealed to the public precisely because of the shocking nature of the events narrated. These describe in graphic detail the killing of Jews by the Romans during the siege of Jerusalem in A.D. 70. In addition to providing an account of the cruel punishments received by all those who participated in the death of Jesus Christ, this work can be read as a lament for the destruction of a city which 15th Century readers would very much like to have recovered from the Muslims, who ruled it at that time. The story of the destruction of Jerusalem became the standard by which contemporary horrors were measured. That is why *Vespasiano* was very popular in the Americas. In a stroke of genius, commercial publishers of the printing press's early years took a medieval narrative about the Jews, with connotations regarding the Muslims, and marketed it as a modern horror story, a mirror in which the public of the Age of Discovery could see itself. And the public did indeed recognize the image.

Keywords: Horror – Ambiguity – Vespasiano – Fall of Jerusalem – Anti-Semitism



ne of the most popular narratives of the European Middle Ages deals with the destruction of Jerusalem and the slaughter of the Jews by the Romans in A.D. 70. There are multiple adaptations of this episode, the roots of which are found in the early centuries of the Christian era (Lida de Malkiel 15-34). One of the most famous versions is Flavius Josephus's book, *The Jewish War*, originally written in Aramaic, which circulated in Greek, Latin and other European languages for centuries.¹ In the Iberian Peninsula, there is a Catalan translation, issued by the German publisher Nicolás de Spindeler in 1482, and a Castilian translation dedicated to Queen Isabella by the Jewish convert Alfonso de Palencia, printed in 1492, the year she expelled the Jews from Castile.²

¹ See Whiston's edition, *The Works of Josephus*.

² Regarding the expulsion of the Jews, see Amelang, *Historias paralelas*, and the bibliography listed there.

A perceived connection between this traumatic event and the fall of Jerusalem could help explain the popularity in the Iberian Peninsula of the various stories about the A.D. 70 catastrophe, beginning with that of Flavius Josephus.

Josephus, born in Jerusalem in 37 A.C., was a Jew of noble birth who grew up in an environment of cooperation between the local aristocracy and the Romans. In his youth, he went to Rome, where he was impressed by the power of the empire and developed a taste of court life, managing to meet Nero's wife Poppaea. When he went back to his homeland, he found himself involved in the Jewish revolt as commander-in-chief of Galilee. He survived the siege of Jotapata, while most of his people did not, a controversial development. After surrendering to the Romans in 67 A.C., he met Vespasiano, whom he flattered by predicting his imperial future. When this prophecy materialized, Vespasiano freed him and provided him with financial support as well as with his family name--Flavius. Vespasiano's successors, Titus and Domitian, were also kind to Josephus, who devoted the rest of his life to writing. His works include a history of the Jews titled *Jewish Antiquities*, a brief *Autobiography* and a defense of the Jews titled *Against Apiano*, in addition to *The Jewish War*.³

Josephus, who did a fair amount of travelling with his powerful protectors, accompanied Titus to Jerusalem in 70 A.C., witnessing the famous siege of this city from the Roman camp. The political situation of the Jews was complex, with much internal dissent, which made Josephus uncomfortable. In addition, he was indebted to the Roman imperial family, which made his attitude even more complicated. He thought that Roman preeminence was inevitable and wrote his history of *The Jewish War* for a Roman audience. It is not surprising, thus, that his narrative of the destruction of Jerusalem by the Romans, and all the works based on it, show some ambiguity. He was chronicling the demise of his own people and, as he says in the prologue to his work, he allowed himself to express his feelings about the miseries they experienced. He also expressed feelings of pride in his narrative of heroic episodes, such as that of the suicide of the Jews in the fortress of Masada. Josephus, who first fought against the Romans and then sided with them, made a point of praising both sides. He certainly took great pains not to place the blame for the disaster of the destruction of Jerusalem squarely on either side or on himself. The medieval versions of the story of the destruction of Jerusalem show more ambiguity than Josephus's history. For example, Josephus says that some deserters swallowed gold coins before leaving Jerusalem and, when the Romans learned of it, they disemboweled all of them in order to get the treasure. In some of the medieval versions of this story, however, the Jews are forced to eat the treasure by the Romans, who drive them to their tragic end.

³ For an introduction to the life and works of Josephus, see Hadas-Lebel, *Flavius Josephus*; Raphael, *A Jew Among Romans*.

The most influential medieval version of the story is probably the 12th Century French poem, *La Venjance Nostre Seigneur*,⁴ which seems to be the source of multiple prose variations in different European languages. In the Iberian Peninsula, examples exist in Portuguese, Catalan and Castilian, including a 15th Century Castilian narrative titled *Historia del noble Vespasiano*, which survives in two editions, printed, respectively, in Toledo by Juan Vázquez between 1491 and 1494, and in Sevilla, by Pedro Brun in 1499.⁵ In addition, there is a lost 16th Century print, which was transcribed by Adolfo Bonilla y San Martín, who, unfortunately, did not supply any information about the original text (Bonilla y San Martín 379-401). There is also a 17th Century manuscript version in the Bodleian Library in Oxford (Hook “La transmisión” 130). The work, thus, seems to have been quite popular in Castile.

Indeed, *Vespasiano* was one of the best-sellers of the early years of the Spanish printing press, along with such popular works as *Oliveros de Castilla*, *El conde Partinuples*, *Roberto el Diablo*, *Flores y Blancaflor*, *Pierres y Magalona* and *Paris y Viana*, which constitute a “publisher’s genre” (Infantes 115), that is, a literary genre created by commercial publishers to meet public demand. The public wanted short, inexpensive books which were full of excitement, leading publishers to edit medieval manuscripts with those characteristics. Unlike the narratives mentioned above, however, *Vespasiano* lacks love and adventure and includes rather disgusting scenes involving the violent ends of those involved in the death of Jesus Christ. For this reason, some critics have been uncomfortable with this work, which does not seem to fit the mold of medieval and early modern popular narratives or comport with today’s sensibilities, due to its anti-Semitic theme. Referring to the 14th Century English version of the story of the destruction of Jerusalem, Ralph Hanna comments that it has not received very much critical attention, because it is so offensive (Hanna 109). Yet, it seems clear that this narrative was extremely popular for a very long time. Anthony C. Spearing has suggested that the satisfaction the public derived from the work related precisely to its unpleasant elements (Spearing 167). I believe this to be the case and consider *Vespasiano* an early example of a horror story, a narrative genre that became more clearly delineated centuries later.

Indeed, this work’s plot consists of a string of terrible events, beginning with the Roman Emperor Vespasiano’s leprosy, which is eating away his face until Veronica cures him with the sudarium containing the imprint of Jesus’s face. In light of his miraculous recovery, Vespasiano promises to become a Christian but not until he avenges the death of Jesus Christ.

⁴ See Gryting’s edition, *The Oldest Version*.

⁵ Modern editions of these texts have been published by Foulché-Delbosc, “Ystoria;” González, *La ystoria del noble Uespasiano*; Hook, *The Destruction of Jerusalem*.

The war begins when, encouraged by King Archileus, son of King Herodes, Pilatos rebels against the emperor, who undertakes a siege of Jerusalem. This results in a tremendous famine, and two Christian mothers whose children had died decide to cook them and eat them. Desperate about his future, Archileus commits suicide by falling on his sword. Before surrendering the city, Pilatos decides to hide its treasure from the Romans. He does this by having all of the city's gold, silver and precious stones ground into powder and forcing each Jew to eat a certain amount of the powder. When the Romans discover that the Jews have eaten the treasure, they start killing them and cutting them open to recover it. Vespasiano spares the lives of some Jews and puts them in boats to wander the world and be blamed everywhere for the death of Jesus Christ. In one boat, all of the Jewish men begin to menstruate.

After being baptized with his son, Titus, and all of his subjects, Vespasiano sentences Pilatos to be chained in a well, with minimal rations of food, expecting him to die soon. When the emperor sees that time has passed and Pilatos is still alive, he has Pilatos taken from the well and placed in a tower on an island in a river, where prisoners are starved to death. The tower, however, collapses and sinks into the river, and Pilatos is taken by demons directly to hell, a spectacular ending for a very dramatic horror story.

Robert B. Salomon says that horror stories are structured around two separate worlds that mirror each other (9). Horror results from crossing the threshold between these worlds and involves loss and catastrophe. Salomon uses a statement of a female Holocaust survivor, quoted by Lawrence Langer, to illustrate this point: "You have [she tells the interviewer] one vision of life, and I have two. I--you know--I lived on two planets" (qtd. in Langer 53). *Vespasiano* presents many inversions that have the effect of turning the world upside down and moving the readers to a different reality. As David Hook has noted, in this work, all those who participated in the death of Jesus Christ receive punishments representing the inverse of their actions ("The Destruction" 132). For example, the Jews, who betrayed Jesus Christ for thirty pennies, are sold thirty to a penny. Along the same lines, I believe that Pilatos's death in the water represents the inverse of his washing his hands of responsibility for Jesus's death. Pilatos seems to be deeply associated with water in the historical imagination, since he also is said to have conducted some expensive waterworks in Jerusalem, which made its inhabitants very unhappy. His tragic end, thus, mirrors the actions for which he is best known. The same thing can be said about the Jews, whose menstruation can be read as a punishment for making Jesus Christ bleed. This powerful image also invokes the myth of the Jewish body, which was perceived as different throughout the centuries (Gilman 3-4). Among other things, male Jews were seen as feminine. Indeed, due to the practice of circumcision, their genitals were associated with blood. The image of Jewish men menstruating, thus, reflects both the myth of the Jewish body and an inversion of the Jews' actions in connection with the death of Jesus.

In addition to punishments, there are many other types of reversals or inversions in this work. For example, as Bonnie Millar (205) has observed a propos of the 14th Century English version of the story of the destruction of Jerusalem, the Christian mother's eating the body of her dead son can be read as an inversion of the Eucharist, where others eat the body of the Virgin's son, Jesus Christ. This is interesting, because Jews were often accused of eating Christian children, which Alan Dundes believes was a reversal of the Eucharist: the Jews were accused of doing in real life what the Christians did symbolically (Dundes 336-66). In this work, however, the Christians are the ones who eat Christian children, thus assuming the role traditionally reserved for the Jews, which is another kind of reversal. While the Christians eat their own children, the Jews eat their own treasure, ground into a powder of gold, silver and precious stones, in a communion of sorts. In the standard anti-Semitic mythology, Jews are presented as loving money too much. According to that mythology, Jews eating their treasure would have been contrary to their nature, just as Christian mothers eating their own children would have been opposed to theirs. This consumption of treasure is a kind of repugnant communion that both exploits anti-Semitic myths and undermines them. In effect, the Jews were given no choice. First, they were forced to eat the treasure, and then they were killed for it, just as in real life they were put in a position of having to lend money for a living and then persecuted for it.

Many of the work's episodes are connected to food, which seems to be the signature theme of the events of A.D. 70. Besides the spectacular incidents of the Christians eating their children and the Jews consuming their treasure mentioned above, Vespasiano's leprosy is eating away his face, uncovering his jaws and teeth, which must have made eating difficult, another inversion. When the emperor recovers and gets baptized with his son and his people, he celebrates the occasion with a banquet, signifying that the situation has been reversed. After Vespasiano has taken the water and food associated with his baptism, he sentences Pilatos to die of starvation in a well, which is an inversion of his own circumstance. Thus, the legendary hunger associated with the fall of Jerusalem permeates all the episodes in this work, which focuses sharply on bodily horrors.

Accordingly, the work emphasizes bodily dismemberment. The Christian child is cut into pieces to be eaten, and when Pilatos's men arrive at the house attracted by the smell of the meat, one fourth of his body has already been roasted. Seeing that they are looking for food, the mother takes the body of her son by the foot and offers to cut another fourth for them, causing them a great shock:

Clarisa tomo su fijo por el pie, & dixo: "Emprestad me vn cuchillo con que corte, & enbiar le he vn quarto desta carne; & el faga la guisar como el quisiere & a su voluntad." E quando los escuderos vieron que de su fijo queria cortar vn quarto, & que ya fallecia otro quarto, el qual ellas tenian [a] asar, ellos lo

ouieron a fuerte cosa, & de manzilla que ouieron, boluieron el rostro, & salieron se dela casa. (Foulché-Delbosc 610-11)

Similarly, the Jews are bought and cut open in order to remove the treasure from their bodies. So many of them are killed and dismembered that the Romans cannot walk, except by stepping on their broken bodies, and the stench forces them to bury the dead, after which they demolish the city:

Y complida fue la ocasion del pueblo en aquellos que fueron vendidos treynta judios por vn dinero. & fueron los vendidos por cuenta quarenta mill personas, amenos de quantos yazian muertos & descuartizados por la cibdad, como no podian andar sino sobre muertos. Mas quando todo esto fue fecho, el Emperador mando que todos los muertos fuesen puestos en fondo de tierra, por que demientra que estouiesen enla cibdad no ouiesen fedor. & luego fue fecho, ca las gentes lo auian a voluntad, & cada vno fazia quanto podia. E luego el Emperador mando derribar la cibdad & los adarues, asi que la piedra de abaxo ni la de arriba no quedo en obra, antes no quedo piedra sobre piedra. (Foulché-Delbosc 619)

This dramatic end can be seen as a reversal of what happened to the body of Vespasiano, so eroded from leprosy that his jaw and teeth were in full view. The miraculous cure of Vespasiano, which restored wholeness to his body, resulted in the dismemberment of many bodies in Jerusalem.

Finally, the work emphasizes the destruction of a civilization by focusing on the collapse of significant buildings. The destruction is such that no stone was left standing, except for Solomon's temple and David's Tower. This process is echoed in the episode of Pilatos's death, which involves the collapse of a tower that sinks into the river. Since the destruction of Jerusalem was not complete, the work completes that destruction metaphorically by including this extremely graphic tale. As noted by Hook ("The Destruction" 140), this is Stith Thompson's motif number F 941.3 (tower sinks into earth), a well known folk theme (Thompson 240). The collapse of a tower has obvious connotations of humiliation and destruction of a civilization and, thus, is a reversal metaphor par excellence.

Horror works best when it can be visualized, which is why it only came of age fully as a narrative genre with the advent of movies. In the medieval and early modern era, horror was present in many epic works, which contain scenes of great violence, as well as in visions of hell, most famously in Dante's *Inferno*. Horror also was a crucial component of hagiography (lives of martyrs) and theater (revenge tragedies). *Vespasiano* shares some characteristics with all of these literary genres and is eminently graphic. Indeed, the Sevilla edition contains fifteen woodcuts, a considerable number of which portray ghastly scenes.

For example, woodcut two (Foulché-Delbosc 584) depicts Vespasiano, with a visible hole in his right cheek, about to be cured by Veronica's sudarium, on which Christ's face is imprinted; woodcut nine (Foulché-Delbosc 610) shows the two mothers eating their children and inviting Pilatos's men to join them; woodcut ten (Foulché-Delbosc 614) illustrates King Archileus committing suicide by falling on his sword in front of both armies, with the point piercing his heart; woodcut eleven (Foulché-Delbosc 618) shows Romans sticking their hands into the body of a Jew, whose belly has been cut open, to get to the gold, silver and precious stones inside; woodcut twelve (Foulché-Delbosc 620) represents Jerusalem being demolished by the Romans; and woodcut fifteen (Foulché-Delbosc 632) portrays the collapse of the tower, sinking into the river with Pilatos inside and three devils in attendance.

The visual history of the fall of Jerusalem was very popular in late medieval and early Renaissance art. Hook notes that a tapestry presently in the Metropolitan Museum of Art in New York depicts several of these gruesome episodes and that surviving tapestries also can be found in various other museums and private collections (Hook *The Destruction* 2-5). He points out that references to tapestries illustrating this narrative are found in documents in France, England and the Iberian Peninsula and that there is textual evidence that Queen Eleanor of France and King Henry VIII of England owned tapestries of this kind. In some cases, the textual evidence includes information about the events depicted. For example, there is a reference to a tapestry belonging to Fernando of Aragón, Duke of Calabria, which is described as a rich cloth showing the history of the destruction of Jerusalem and a woman roasting her son and eating one of his arms.

In addition to being the subject of many static visual representations, such as tapestries and other types of illustrations, the story of the fall of Jerusalem provided the theme for many plays, or dynamic visual representations, including works by such writers as Francisco de Rojas Zorrilla and Álvaro Cubillo de Aragón (Cortijo 76). The earliest Castilian play on this story is the 16th Century *Auto de la destrucción de Jerusalén* (Rouanet 502-24), which is based on a narrative contained in the early 16th Century Castilian miscellany of Catalan origin known as *Gamaliel* (Hook "The *Auto*" 336-7). There also was a Nahuatl version of the *Auto*, written probably also in the 16th Century in Mexico (Del Paso y Troncoso). According to María Rosa Lida de Malkiel both versions—Castilian and Nahuatl—were very popular for many years, as were other stories about the fall of Jerusalem, which were well-known in Mexico and the rest of Latin America (Lida de Malkiel 31, 158-9).

It seems that the main episodes of the story of the fall of Jerusalem were used very successfully as decoration and entertainment on both sides of the Atlantic for centuries. It is not surprising that commercial publishers in the first years of the printing press sought to make money with *Vespasiano*, a truculent medieval narrative, illustrated with a plethora of shocking woodcuts, which they had reason to believe would appeal to the public of the modern era. They were right.

The story of destruction of Jerusalem, with its atrocities and its ambiguity, became the standard by which contemporary horrors were measured. That is why *Vespasiano* was very popular in the Americas, since, as Lida de Malkiel points out, the Spaniards, from the very beginning of the conquest, saw a connection between Jerusalem and the New World. For example, in their accounts of the conquest of Mexico, Hernán Cortés and Bernal Díaz del Castillo compare it to the fall of Jerusalem, establishing a parallel between the Indians and the Jews. Conversely, in their narratives about the siege of Buenos Aires by the Indians, an event during which the Spaniards, who were starving, had to resort to cannibalism, Isabel de Guevara and Ruy Díaz de Guzmán see a parallel between the Spaniards and the Jews (Lida de Malkiel 158-9).

According to Elisa Narin van Court, who studied the 14th Century English version of the story of the destruction of Jerusalem, this work presents unresolved ambiguity, because it shows brutality and benevolence simultaneously (Narin Van Court 232). She believes that this expresses a dualistic Christian ideology about the Jews, originating with St. Paul, who indicated that the Jews were enemies of God as regards the gospel but beloved for the sake of their forefathers. For her, this work shows a profound confusion about Jews, Christians and violence. Along the same lines, Roger Nicholson describes this narrative as “border-work” (462) due to its ambiguity.

This ambiguity certainly is present in the Spanish *Vespasiano*, where the Jews are portrayed as victims of events they cannot control. The struggle is really between Pilatos and Vespasiano, two Romans, one Pagan and one Christian, and the Jews are caught in the middle of this fight. The work emphasizes that if they had not eaten the treasure, many would have survived, but Pilatos forced them to eat it, thus precipitating their demise at the hand of Vespasiano’s soldiers.

In addition to the basic ambiguity of the work with respect to the Jews, there is a connection between the story of the destruction of Jerusalem and the Crusades, which makes this narrative even more ambiguous. As Mary Hamel has suggested with reference to the 14th Century English version of the story of the destruction of Jerusalem, there are many parallels between that narrative and the literature of the Crusades, and the connection between the two must have been clear in the minds of the medieval readers: both are about the conquest of the Holy City for religious reasons and involve horrible events (Hamel 177). Christine Chism also stresses this connection, pointing out that every crusade from the first to the fourth was associated with pogroms (Chism 21).

Jerusalem and the Crusades certainly were on Spaniards’ minds for a very long time. For generations, Spanish kings dreamed of conquering Jerusalem after finishing the Reconquest of Spain, which did not happen as soon as they expected. After the conquest of Granada in 1492, however, Jerusalem must have seemed within reach.

The Spaniards, who had been waging war against the Muslims for centuries, had the momentum to start a crusade. Indeed, the Catholic Monarchs, Ferdinand and Isabella, and Christopher Columbus, dreamed of getting enough gold in the Indies to start a new campaign to liberate the Holy Land (Todorov 11, Noonan 49-83). It is, thus, not surprising to find *Vespasiano* listed among the books owned by Christopher Columbus's son, Fernando (Hook "La transmisión" 169), or to learn that Hernán Cortés's half-Indian son, Martín, died in North Africa fighting the Moors (Alves 79).

In preparation for the recovery of the Holy Land, there were several attempts to conquer territories in North Africa. Not coincidentally, these adventures were linked to the story of the fall of Jerusalem, as we can see in a 16th Century Castilian poem by Martín de Herrera about the 1509 conquest of Orán, carried out by Cardinal Cisneros according to the wishes of the by then-deceased Catholic Queen. This poem, which speaks at great length about the fall of Jerusalem, is based on multiple sources, including *Vespasiano*, although it seems to draw more heavily on another version of the fall of Jerusalem, contained in the 13th Century *Legenda Aurea* or *Legenda Sanctorum* by Jacobus de Voragine, available in a Castilian print titled *La leyenda de los santos*, published in Burgos between 1497 and 1499 by Juan de Burgos (Cátedra et al. 2: 273).

In this political context, *Vespasiano* could have been read in two ways. The first was as an account of the cruel punishments received by all those who participated in the death of Jesus Christ, with some subtle sympathy for their suffering. The other, more subtle, interpretation was as a lament for the destruction of a city which the readers would very much like to have recovered, not from the Jews, who had lost it long before, but from its current rulers, the Muslims. The readers, thus, would find themselves feeling pity for the fate of the city and its inhabitants, even though they were supposed to be glad that the latter were punished for their part in the death of Jesus Christ. This empathy actually served to increase the feeling of horror that the story produced and to augment its applicability to contemporary events.

European nations engaged in unification and colonization--most prominently Spain, which was simultaneously engaged in campaigns against Jews and Muslims and the conquest of America--needed an outlet to express their feelings about these enterprises and their consequences, and this narrative was perfect. No other horror story caught the imagination of the early modern era like the cannibalism, suicide, killing, dismemberment, mass destruction and clash between cultures of the events of A.D. 70. In a stroke of genius, the commercial publishers of the early years of the printing press took an ambiguous medieval narrative about the Jews, with connotations regarding the Muslims, and marketed it as a modern horror story, a mirror in which the public of the Age of Discovery could see itself. And the public did indeed recognize the image.

WORKS CITED

- Alves Abel. *Brutality and Benevolence: Human Ethology, Culture, and the Birth of Mexico*. Westport: Greenwood, 1996.
- Amelang, James S. *Historias paralelas: Judeoconversos y moriscos en la España Moderna*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- Bonilla y San Martín, Adolfo, Ed. *Libros de caballerías*. Vol. 2. Madrid: Bailly-Baillière, 1908.
- Cátedra García, Pedro María, Juan Miguel Valero Moreno and Francisco Bautista Pérez, eds. *"Historias de la Divinal Victoria de Orán" por Martín de Herrera*. San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2009. 2 vols.
- Chism, Christine. "The Siege of Jerusalem: Liquidating Assets." *The Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28 (1998): 309-340.
- Cortijo Ocaña, Antonio. "Los desagravios de Cristo de Álvaro Cubillo de Aragón. Entre el teatro religioso y la historia sagrada." *Archivum* 60 (2010): 75-106.
- Del Paso y Troncoso, Francisco, ed. *Destrucción de Jerusalén. Auto en lengua mexicana (anónimo) escrito en letra del siglo XVII*. Florencia: Tipografía de Salvador Landi, 1907.
- Dundes, Alan. *The Blood Libel Legend: A Casebook in Anti-Semitic Folklore*. Madison: U of Wisconsin P, 1991.
- Foulché-Delbosc, Raymond. "Ystoria del noble Vespesiano." *Revue Hispanique* 21 (1909): 567-634.
- Gilman, Sander. *The Jew's Body*. New York: Routledge, 1991.
- González, Cristina, ed. *La ystoria del noble Uespesiano emperador de Roma*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2003.
- Gryting, Loyal A.T., ed. *The Oldest Version of the Twelfth-Century Poem "La Venjance Nostre Seigneur"*. Ann Arbor, Michigan: U of Michigan P, 1952.
- Hadas-Lebel, Mireille. *Flavius Josephus, Eye-Witness to Rome's First-Century Conquest of Judea*. New York: Macmillan, 1993.
- Hamel, Mary. "The Siege of Jerusalem as a Crusading Poem." *Journeys Toward God: Pilgrimage and Crusade*. Ed. Barbara N. Sargent-Baur. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1992.
- Hanna, Ralph. "Contextualizing *The Siege of Jerusalem*." *The Yearbook of Langland Studies* 6 (1992): 109-121.
- Hook, David. "La transmisión textual de *La Estoria del noble Vaspasiano*." *Incipit* 3 (1983): 129-172.
- . "The *Auto de la Destrucción de Jerusalén* in Relation to Its Source." *Bulletin of Hispanic Studies* 51 (1974): 335-345.
- , ed. *The Destruction of Jerusalem: Catalan and Castilian Texts*. London: King's College London Centre for Late Antique and Medieval Studies, 2000.

- Infantes, Víctor. "La prosa de ficción renacentista: Entre los géneros literarios y el *género editorial*." *Journal of Hispanic Philology* 13 (1989): 115-124.
- Langer, Lawrence L. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale UP, 1991.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Jerusalén: El tema literario de su cerco y destrucción por los romanos*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso - Universidad de Buenos Aires, 1972.
- Millar, Bonnie. *The Siege of Jerusalem in its Physical, Literary and Historical Contexts*. Dublin: Four Court Press, 2000.
- Narin van Court, Elisa. "The Siege of Jerusalem and Augustinian Historians: Writing about Jews in Fourteenth-Century England." *The Chaucer Review* 29.3 (1996): 227-248.
- Nicholson, Roger. "Haunted Itineraries: Reading the Siege of Jerusalem." *Exemplaria* 14 (2002): 447-484.
- Noonan, F. Thomas. *The Road to Jerusalem: Pilgrimage and Travel in the Age of Discovery*. Philadelphia, Pennsylvania: U of Pennsylvania P, 2007.
- Raphael, Frederic. *A Jew Among Romans: The Life and Legacy of Flavius Josephus*. New York: Pantheon Books, 2013.
- Rouanet, Léo, ed. *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. Vol. 1. Barcelona, Madrid, Macon: Protat Hermanos, Impresores, 1901.
- Salomon, Roger B. *Mazes of the Serpent: An Anatomy of Horror Narrative*. Ithaca: Cornell UP, 2002.
- Spearing, Anthony C. *Readings in Medieval Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. New York: Harper Colophon Books, 1985.
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Vol. 3. Bloomington: Indiana UP, 1956.
- Whiston, William. *The Works of Josephus. Complete and Unabridged*. Peabody: Hendrickson Publishers, 1999.

Las connotaciones paródico-satánicas del toro y el ritual de la “gran calabazada” en el puente de Salamanca en el *Lazarillo de Tormes* (1554)

Francisco García-Rubio

University of Louisiana - Lafayette

Resumen: El propósito del presente trabajo se centrará primeramente en analizar el trasfondo de los elementos míticos que se hallan tras este episodio, para posteriormente indagar en el significado alegórico-religioso del ritual de la “gran calabazada”, el “diablo del toro” y el “puente”, así como el personaje del ciego, el primer amo de Lázaro. De este modo se podrá observar a lo largo de este análisis que tras ciertos paralelismos que hay entre este episodio y un posible sustrato mitraico (culto pagano precristiano satanizado por la Iglesia cristiana primitiva), el ritual de la “gran calabazada” contra el “diablo del toro” se presenta como una parodia de ritual bautismal exacramental de carácter pseudo-satánico que el autor utilizará para criticar el mundo religioso de la época, segregándose con ello una visión ideológica muy próxima al erasmismo.

Palabras clave: Lazarillo – Toro – Diablo – Puente – Ciego – Erasmo – Supersticiones – Mitra

Cuando el joven Lázaro está a punto de salir de Salamanca en compañía de su primer amo, el ciego, este último se detendrá en el puente romano que cruza el río Tormes y le invitará a que acerque su oído a un toro de piedra para poder escuchar un “un gran ruido dentro dél”(23)¹. Lázaro ingenuamente obedecerá y el ciego le asestará un doloroso golpe o “gran calabazada”(23) contra el “diablo del toro”(23) para decirle a continuación: “Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo” (23)². Este episodio tradicionalmente se ha venido interpretando como un mero ritual de

¹ Usaré para el presente trabajo la edición de Francisco Rico.

² Aunque popularmente se le ha denominado toro a la escultura del puente de Salamanca, al igual que a los de Guisando (incluso Salamanca tiene representado un toro en su escudo heráldico), Sebastián de Covarrubias ya puntualizaba en su *Tesoro* que “según la opinión de algunos, los que llaman toros de Guisando y el toro de la puente de Salamanca, no son sino puercos o verracos, en señal de algunas confederaciones vetonas que se hacían, en las cuales intervenía el sacrificio del puerco o puerca” (Fol. 48). Sin embargo, y pese a ello, un dato fundamental que no debe pasar desapercibido es el especial empeño del autor del *Lazarillo* en denominarlo “toro”, y no verraco, acompañado a su vez de esa connotación satánica de “diablo del toro” (23).

aprendizaje de carácter cómico-folclórico que venía a representar no sólo el comienzo de la vida adulta para Lázaro sino un augurio de toda la adversidad que le iba a acompañar a lo largo de su vida en un mundo cruel y despiadado.

Sin embargo, en los últimos años este episodio de la “gran calabazada” ha originado diversos estudios que han logrado profundizar más sobre su posible significado gracias a la riqueza simbólica de sus elementos. Así lo constataba el estudio de Javier Herrero a finales de los setenta, que identificaba al toro de piedra no sólo con el ciego en la función de “Padre”, sino extendiendo su alcance metafórico a la “Patria” de Lázaro, esto es, Castilla³. Otros autores, como Aldo Ruffinatto y Lászlo Vasas, justificaban la presencia de este ritual como un recurso intratextual en aras de la simetría del episodio⁴. Más recientemente y atrevida fue la tesis que Clark Colahan, Alfred Rodríguez y Warren Smith plantearon, basándose en ciertos paralelismos que observaron en la obra del humanista Juan Maldonado *Bacchanalia* con este episodio del *Lazarillo*⁵. Su trabajo venía a señalar el trasfondo mítico del ritual de la “gran calabazada”, identificando la figura de Baco con el toro de piedra, ya que esta deidad greco-romana siempre estuvo asociada al bovino en su representación icónica y además sus ritos se celebraban junto a los cursos fluviales⁶. Además, estos autores observaron

³ El concepto de “padre” que usa Herrero en su análisis es desde una visión arquetípica: “[I]n the primary sense, the bull is a symbol of innate, sexual energy, of the masculine principle in its purity (that is to say, with no mixture of femininity) and consequently like he-goat, of the Father” (6). Igualmente identifica al toro como una representación de una Castilla dura y hostil para Lázaro cuando argumenta que: “[I]his diabolical bull is not only the blind man, the Tormes and Salamanca, but Castile itself which, with its horns, is teaching Lázaro that he has no mother, that he is alone, and that this mythical monster is ready to attack him during his helpless childhood”(7).

⁴ Esta simetría del episodio se cierra, según Aldo Ruffinatto, cuando Lázaro le devuelve el golpe al ciego en Escalona, rompiendo así “las cadenas de su esclavitud en el momento en que consiga vencer el obstáculo representado lingüística y simbólicamente por el diablo-toro”(345), finalizando así un ciclo de aprendizaje. Lászlo Vasas interpreta el ritual como “un rito de paso” (75) arquetípico de carácter iniciático-ancestral, donde el joven se ve forzado a separarse de la tribu e iniciar su aprendizaje para sobrevivir por sí mismo.

⁵ Colahan, Rodríguez y Smith atribuyen a Maldonado la autoría del *Lazarillo* a Maldonado, no ya sólo por esos paralelismos que presenta el episodio del la “gran calabazada” con su *Bacchanalia*, sino porque fue publicada en Burgos 1549 por Juan de Junta, curiosamente el mismo impresor de una de las ediciones del *Lazarillo*; “It is in Maldonado's use the figure of Bacchus, Bacchic rites and the Bacchic myth in this *Bacchanalia* that several parallels to the *Lazarillo de Tormes* appear. [...]. The connection between these two Maldonadian works becomes most clear when one bears in mind the author's identification, in the *Bacchanalia* of the Bacchic as ancient expression of all that is corrupt and sinful” (164-165).

⁶ De hecho, Colahan, Rodríguez y Smith señalan que en la escena del puente sobre el Tormes: “its locations on the bridge, in *Lazarillo*, recalls the fact that, as the central figure of a fertility cult, Bacchus was tied to water”(165). Si bien Covarrubias menciona en su *Tesoro* la posibilidad de que la ubicación del toro junto al puente pudiese estar conexiónada más con el caudal del río Tormes, teniendo

cierto paralelismo entre el supuesto ruido del toro y el golpe que recibe Lázaro con el despertar del Baco, consistente en el sonido producía la música de los himnos cantados en su honor⁷.

En cualquier caso, todas estas nuevas lecturas, se compartan o no, vienen a demostrar que este episodio de la “gran calabazada” (23) parece tener un significado más importante de lo que hasta ahora la crítica le ha atribuido, precisamente por la gran riqueza simbólico-semántica de este ritual y los elementos que lo rodean. Así lo advertía Herrero cuando señalaba que el simbolismo del personaje del ciego, el puente o el toro, “carried a series of connotations that inevitably had become closely linked with it through the experienced of contemporary life, and social and political events shared by the author and his readers of the 16th Century” (2).

Desde esta perspectiva, el propósito de presente trabajo se centrará primeramente en analizar el trasfondo de los elementos míticos que se hayan tras este episodio, para posteriormente indagar en el significado alegórico-religioso del ritual de la “gran calabazada”, el “diablo del toro” y el “puente”, así como el personaje del ciego, el primer amo de Lázaro (23). De este modo se podrá observar a lo largo de este análisis que tras ciertos paralelismos que hay entre este episodio y un posible sustrato mitraico (culto pagano precristiano satanizado por la Iglesia cristiana primitiva), el ritual de la “gran calabazada” contra el “diablo del toro” se presenta como una parodia de ritual bautismal exacramental de carácter pseudo-satánico que el autor utilizará para criticar el mundo religioso de la época, segregándose con ello una visión ideológica muy próxima al erasmismo.

Si bien es cierto que tras cualquier ritual siempre hay un trasfondo mítico-religioso, en el caso concreto de este episodio en el *Lazarillo* el que parece estar más soterradamente presente es el mitraico más que el grecolatino que plantearon Calahan, Rodríguez y Smith. Así puede advertirse si se analizan los elementos de este episodio y el contexto mítico del mitraismo a través de la articulación de ambas narrativas,

en cuenta que el origen del verraco parece ser más un ícono vetónico que griego. Aunque también es cierto, tal como sostiene Walter F. Otto, que los rituales dionisiacos se celebraban en los cursos fluviales por la importancia del elemento del agua para tales fines.

⁷ Colahan, Rodríguez y Smith afirman acerca del ruido del toro que “[t]he focus on hearing the bull's noise might allude to the well-known association of the Bacchus cult with noise in its orgiastic rituals. One of the names by which the god was known was, for this reason, the Roarer, and in Homer he appear as Loud Shouter” (166). Sin embargo estos autores redundan en lo que siempre se ha dicho tradicionalmente sobre el significado del golpe que recibe Lázaro: “The painful experience of the boy trying to hear the bull's noise, then being told, in effect, to trust and look out for no one but himself, is an unmistakable initiation Remarkably similar are the novel's reference to noise, awakening from sleep, and embrace of the self-indulgent philosophy (essential in confronting the insolidarity of the human condition) that becomes the guiding principle in Lazarillo's life”(166).

observándose ciertos paralelismo en el nacimiento del protagonista, el encuentro con el toro, el viaje, el sacrificio del bovino, el alumbramiento y el puente⁸.

Si bien es cierto que Mitra es un mito recompuesto, tal como enfatiza Jaime Álvarez Ezquerro, principalmente por la falta de documentos, hay una serie de hitos rescatados de su narrativa “a partir de la lectura ágrafa de las imágenes” que han llegado hasta hoy (501). A partir de aquí se puede establecer que Mitra nace de una piedra próxima a un manantial, es decir, entre los elementos piedra y agua, hecho que coincide con el nacimiento de Lázaro, cuando el mismo narra, “Mi nacimiento fue dentro del río Tormes” (12) junto a un molino, cuyo elemento principal es la piedra que muele el trigo junto al río⁹. Pero además, el paralelismo de este episodio con el nacimiento de Mitra también se da con el ritual iniciático de la “gran calabazada”, ya que Lázaro se “despertará” al mundo con el golpe contra el monolito de piedra o “el diablo del toro” justamente sobre el agua del río Tormes (22).

Igualmente se puede establecer otro paralelismo esencial entre Mitra y Lázaro, puesto que ambos tendrán un encuentro violento con un toro, el primero con el llamado toro “primordial” y el joven protagonista con uno de piedra. También hay que tener presente que si Mitra ha de luchar contra el toro primordial hasta domarlo y llevarlo a una caverna, Lázaro hará lo propio, si se da por válida la identificación que Herrero hace del toro con el ciego (6). De este modo, desde el momento en que esta entidad toro-ciego le propina el primer golpe, “díome una gran calabazada” (23), se desarrollará una gran lucha por parte de Lázaro por someter al ciego a su voluntad a lo largo de todo el episodio. En la narrativa del mitraísmo, la deidad llevará a sus espaldas al toro en un arduo viaje (*transitus*) hasta conducirlo a una caverna para finalmente sacrificarlo. Lázaro hará poco más o menos lo mismo, ya que como mozo o guía de ciego, ha de viajar por delante y llevará siempre a su amo a sus espaldas en su particular *transitus* que empieza en Salamanca y terminará en Escalona.

Otra coincidencia que no deja de llamar la atención entre la narrativa mitraica y el *Lazarillo* es el final de ese *transitus* o viaje. Si Mitra tenía que llevar al toro a una cueva cerca del agua para sacrificarlo, Lázaro con su particular toro (el ciego) hará lo mismo, pero no exactamente en una cueva cerca del agua, sino en un escenario muy parecido, en unos “portales que en aquel pueblo había”(44) junto a un arroyo que se había formado por las lluvias torrenciales que habían caído ese día. Desde aquel portal, el ciego saltó y “como cabrón y de toda su fuerza arremete, tomando un paso atrás de la corrida para hacer mayor salto, y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una calabaza, y cayó luego para atrás medio muerto y la cabeza hendida”(45).

⁸ Estos hitos de la narrativa de Mitra, tal como señala Alvar Ezquerro, se basan “a partir de la lectura ágrafa de las imágenes” (501) que nos han llegado hasta hoy, a falta de documentos escritos.

⁹ Es curiosa la observación que hace Augustin Redondo en el folklore peninsular sobre la relación del molino con el mundo de lo diabólico (138), lo cual refuerza aún más la tesis de este trabajo.

El sacrificio del toro va a suponer para Mitra la emergencia de su luz, como dios solar, y el renacer de su vida para alcanzar la sabiduría y la acción salvífica que simbolizará un alumbramiento o la liberación del universo de las tinieblas y la muerte. Curiosamente el mismo Lázaro dirá sobre ese golpe que recibió en el puente de Salamanca: “Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba (23) y él declarará sobre su amo, el ciego que: “éste me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera del vivir”(24)¹⁰.

Por otro lado, el hecho de que este ritual se ejecute justamente en los umbrales del puente de Salamanca, puede recordar el papel que juega el puente de *Cinvat* dentro de la narrativa mitológica del mitraísmo¹¹. Este puente se convertirá en lugar de tránsito para mutar la forma de existencia, lugar por donde el alma debía viajar a la vida de ultratumba y cuyo recorrido conducía a un juicio final. Para Lázaro, atravesar el puente de Salamanca supondrá un cambio drástico en su manera de vivir pero además, tal como se puede ver a lo largo del relato de su vida, al final de ésta parece estar siendo juzgado, o cuanto menos, interpelado desde el momento en que está rindiendo cuentas ante una innominada “Vuestra Merced” que le ha ordenado que “relate el caso muy por extenso”(10).

Sean coincidencias o no estos paralelismos, de lo que no hay duda es que el toro fue objeto de culto por parte de mitraísmo y que éste estuvo presente en la Hispania romana pre-cristiana y que posteriormente acabó siendo satanizado por el cristianismo hasta el punto identificar al toro, ícono mitraico por antonomasia, con el demonio cristiano. De ahí que la alusión que haga Lázaro sobre el bovino pétreo como “el diablo del toro” (23) no sea del todo casual. Tampoco debe extrañar la presencia de elementos míticos y/o arquetípicos satanizados en un texto del siglo XVI, si se tiene en cuenta que todas las creencias paganas, tales como las mitraicas, como se verá más adelante, ya estaban asociadas con el mundo de lo demoniaco desde el siglo IV por la primitiva Iglesia cristiana, pese a los numerosos prestamos y sincretismos que esta última adoptó de este concreto culto precristiano¹². Además, hay que tener presente que fue un

¹⁰ Tal vez, por este segundo nacimiento o despertar del protagonista, el autor lo llamase como el personaje evangélico, Lázaro, que al resucitar, nació dos veces. Sin embargo, lo que no deja de ser curioso es que ese supuesto “alumbramiento” finalice en Escalona, ciudad bastante conocida en la época por ser uno de los focos heréticos de los “alumbrados”.

¹¹ Véase la obra de Giovanni Filoramo sobre la simbología del puente de *Cinvat* (117).

¹² Tal como señalan Helen Ellerbe y Cherly Harleston, la entrada del cristianismo en Roma fue fruto de una maniobra política del poder adaptando elementos del mitraísmo, que era la religión más practicada en el imperio romano. Según estas autoras: “como protector del Imperio, Mitra estaba ligado con los dioses del sol, Helios y Apolo. La fecha del nacimiento de Mitra, el 25 de Diciembre, cerca del solsticio de invierno, se convirtió en la fecha del nacimiento de Jesús. Pastores habrían de haber atestiguado el nacimiento de Mitra y habrían tomado parte de una última cena con Mitra antes de que éste regresara a los cielos. La ascensión de Mitra, correlacionado con el regreso del sol a la prominencia alrededor del equinoccio de primavera, se convirtió en el día festivo cristiano de la Pascua.... Los padres

fenómeno bastante frecuente en la Europa medieval el descubrimiento de muchas prácticas mítico-paganas que sobrevivían residualmente en núcleos poblacionales geográficamente aislados y con una deficiente catequización cristiana. Es lo que la Iglesia cristiana medieval denominaba, hasta la promulgación de la bula papal *Summis desiderantes* en 1484, “supersticiones populares” bajo la férula legal del *Canon Episcopi*¹³.

Estas prácticas, que la Iglesia denominaba “supersticiones”, venían siendo objeto de estudio por parte de tratadistas eclesiásticos españoles que intentaron localizarlas y erradicarlas de inmediato desde el siglo XV, intensificándose con mayor rigor durante el siglo XVI¹⁴. Tal como señalaba Fabián Alejandro Campagne, “el modelo cristiano de superstición recurría, entonces, a los mecanismos rígidos de aculturación; las creencias supersticiosas debían ser extirpadas sin contemplaciones. La satanización y la atemorización fueron los mecanismos rígidos utilizados con mayor frecuencia”(404).

Todos estos mecanismos, sobre todo el de satanización, se dieron en el cristianismo desde sus inicios, incidiendo especialmente en los cultos paganos más extendidos como el mitraísmo. De esta manera, a la vez que la Iglesia primitiva iba desarrollando su propio *corpus* doctrinal con un imaginario ideológico celestial, jerarquizado por una serie de tipologías angelicales, creaba a su vez una imagen especular invertida de ese mundo divino a través de la recreación ideológica de una iglesia satánica en permanente conspiración a costa de otras religiones, entre ellas el mitraísmo. De este modo estos cultos pre-cristianos, así como sus prácticas rituales, que inicialmente coexistieron con el cristianismo primitivo fueron progresivamente incorporados al mundo satánico, erigiéndose la Iglesia cristiana como el único espacio ideológico de religión verdadera, tal como afirma Manuel Fernández Guerra (248-50).

del cristianismo explicaban las sorprendentes semejanzas del mitraísmo como un trabajo del diablo, declarando que las leyendas del mitraísmo, mucho más antiguas, eran una imitación insidiosa de la única fe verdadera” (29).

¹³ Martín de Andosilla y Arlés realizó a finales del siglo XV un estudio sobre las supersticiones populares del norte del reino de Navarra, regiones aisladas, en las cuales puede verse por un lado la existencia de sincretismos pre-cristianos en la religiosidad popular y por otro, la falta de la catequización tanto de los habitantes del lugar como de los sacerdotes que consentían esas prácticas. Incluso en el arte medieval aún pueden encontrarse ciertos resabios del mitraísmo, como por ejemplo en la fachada de la basílica románica de San Isidoro (León) con una representación de un relieve del dios Mitra dando muerte al toro. Por otro lado, después de la promulgación de la polémica bula papal de 1484, esas supersticiones de origen pagano precristiano pasarán a convertirse en prácticas brujeriles en la Europa septentrional.

¹⁴ Anterior a Martín de Andosilla y Arlés ya hubo tratadistas como Lope de Barrientos o Fray Alonso de Espina que vieron con creciente preocupación prácticas heréticas y supersticiosas. Posteriormente durante el siglo XVI y XVII se desarrollará una tratadística anti-supersticiosa, teniendo como exponentes principales a Martín de Castañega, Pedro Ciruelo, Francisco de Vitoria, Martín de Azpillicueta, Francisco Suárez, etc.

Un ejemplo palpable de ello lo tenemos en uno de los primeros padres de la Iglesia cristiana, Tertuliano en su *De praescriptione haereticorum*, donde satanizaba concretamente al culto mitraico:

A diabolo scilicet, cuius sunt partes intervertendi veritatem, qui ipsas quoque res sacranentorum divinorum idolorum mysteriis aemulatur. Tingit et ipse iohannes quosdam, utique credentes et fideles suos; expositionem delictorum de lavacro repormittit; et si adhuc memini Mithra signat illic in frontibus milites suos; celebrat et panis oblationem, et imagenem resurrectionis inducit, et sub gladio redimit coronam (89-90).¹⁵

Esta idea cristiana de la existencia de una iglesia satánica conspiradora contra su Iglesia oficial se convertirá no sólo en una verdad teológica sino en una verdadera realidad tangible, reforzándose con mayor vigor en las postrimerías del siglo XV con el inicio de la caza de brujas¹⁶. El franciscano Martín de Castañega en 1529 lo afirmaba así contundentemente:

Dos son las yglesias deste mundo; la vna es católica, la otra es diabólica. La yglesia católica, la qual es vna por vn dios que todos adoran, por vna fe que todos confiessan, por vn batismo que todos reciben. La yglesia diabólica es generalmente, toda la infidelidad que esta fuera de la yglesia católica, la qual no es propiamente vna porque no creen ni adoran vn dios verdadero, ni confiessan vna fe católica y verdadera ni reciben el sacramento que aproueche o valga. (13)

Además, Castañega hablaba de “muchas yglesias y congregaciones diabólicas distintas y disparatas” y que al igual que en la Iglesia Católica hay sacramentos, “assi en la yglesia diabólica ay excrementos, por el demonio, y por sus ministros ordenados”(13). Estos “excrementos” son, según Castañega, “ymitacion de los sacramentos de la yglesia católica” y habla de ciertas “cerimonias y excrementos” que denomina “supersticiones y hezicherias” y que el demonio “assi contrahaze a los sacramentos, como haziendo burla dellos”(16).

¹⁵ Se puede traducir como: “El diablo bautiza a sus creyentes y fieles y promete la expiación o perdón de los pecados mediante el baño, y recuerda a Mitra, el diablo marca justamente en la frente a sus soldados, y no sólo celebra la oblación del pan sino también rememora la imagen de la resurrección y rescata la corona bajo la espada”.

¹⁶ La presencia del demonio surgirá con más pujanza, coincidiendo con las sucesivas crisis de la sociedad medieval desde el siglo XIV. La publicación del *Malleus Maleficarum* (1486) de los dominicos Jacobus Sprenger y Heinrich Institor, bajo la férula de la bula papal *Summis desiderantes* (1484) y una sucesiva pléyade de impresiones de manuales y coloquios sobre el demonio y su reino infernal marcará un punto de inflexión a la hora de satanizar todas aquellas prácticas de origen pagano, fueran inocuas o no, o que no encontraran acomodo en la ortodoxia cristiana.

Es por esta razón, al margen de todas estas referencias mítico-folclóricas, que el texto del *Lazarillo* podría estar apuntando a ciertas inquietudes ideológico-religiosas, teniendo en cuenta su carácter anticlerical y el específico contexto político-social en torno a su publicación. Desde esta perspectiva, no creo que sea aleatorio que el mismo protagonista de la narración llame literalmente al monolito de piedra “el diablo del toro” tras sufrir esa “gran calabazada” que le propina su amo, y aún menos casual que éste le reproche: “necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo”(23).¹⁷ Si se analiza todos los elementos de este episodio (el ritual, el toro como animal satanizado, el valor simbólico del puente y sobre todo, el papel de ciego) probablemente estemos ante un ideologema religioso de carácter satánico, tal vez pasado por alto, sobre todo, a resultas de la mentalidad anticlerical de la época y de la satanización que la Iglesia romana estaba sufriendo desde la propaganda protestante del siglo XVI.¹⁸

En cualquier caso, el ritual de la “gran calabazada” contra esa piedra del “diablo del toro” parece presentarse como una parodia del bautismo cristiano, donde el ciego oficiará ese cruel exacramento contra el inocente muchacho en los umbrales del puente de Salamanca. Cuando el ciego le insta al joven a que acerque su oído al toro pétreo, el ingenuo Lázaro obedecerá *ciega* y diligentemente la petición de su nuevo amo y de inmediato recibirá un fuerte impacto: “Y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y diome una gran calabazada en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada”(23). Si en el bautismo cristiano el sacerdote que oficia la ceremonia usa la mano para verter el agua sobre la cabeza del niño y le marca con el óleo la señal de la cruz en la frente, en este pasaje puede observarse que el ciego usa la mano para verterle un elemento contrario al agua, la piedra, y hacerle una marca en la cabeza con un golpe.

Tertuliano ya hablaba de un ritual similar de apostasía no sólo en su obra *De Praescritioe Haereticorum*, sino también en *De baptismo*, donde describe el exacramento bautismal, que consistía en marcar, raspar, o borrar de la frente del iniciado la señal del bautismo (11-16). Siglos más tarde, el jesuita Martín del Río, en el libro segundo de sus *Disquisiciones mágicas. La Magia demoníaca* (1595) añadirá “por eso el demonio les aplica la uña en la frente haciendo como que les raspa el crisma y les borra el carácter bautismal” (191). Desde esta perspectiva, el ritual de la “gran calabazada” podría dar a entender que con ese golpe el ciego busca borrar la señal de la cruz de la frente de Lázaro,

¹⁷ Desde un punto de vista estrictamente filológico, el hecho de llamar “diablo del toro”, según Rafael Lapesa, indica posesión pero también “la preposición *de* valiera como signo de identidad afectiva” (184).

¹⁸ Era frecuente en la causa propagandística protestante representar la figura del papa como animal o a veces un ente diabólico en los años anteriores a la publicación del *Lazarillo de Tormes*. Tal como apunta Robert Muchembled, “la propaganda partidaria también hizo uso de ella para dar un carácter diabólico al enemigo religioso, en particular al papa, considerado como el Anticristo, anunciador del reino de Satanás en este mundo” (70).

haciéndole ingresar en la iglesia satánica (¿del catolicismo?) mediante ese pacto-marca o ritual exacramental con el diablo.¹⁹

Igualmente es curiosa la puntualización que hace Lázaro cuando dice que la marca del golpe le duró precisamente tres días (no dos, ni cuatro, o una semana). No creo que sea necesario mencionar la carga semántico-simbólica del tercer día en el *Nuevo Testamento*, en lo relativo a la resurrección de Jesucristo y el implícito mensaje en el texto del despertar en otro mundo. También en el *Antiguo Testamento* se encuentra el tercer día como metáfora de ese renacer, concretamente, en el Libro de Oseas 6. 1-2, bajo el curioso epígrafe 'Falsa conversión', cuando se dice: “Él hirió, Él nos vendará. Él nos dará la vida en dos días y al tercero nos levantará”. En el texto del *Lazarillo* el protagonista dirá a posteriori sobre su maestro el ciego que precisamente él fue quién le “dio la vida”(24), sobre todo, después de ese cruel golpe o bautizo de piedra que le despertará y le mostrará ese nuevo modo de (sobre)vivir en ese mundo despiadado que descubre tras cruzar el puente de Salamanca.

Por otro lado, y considerando que originariamente el rito bautismal cristiano constituía el inicio del aprendizaje de la vida cristiana, la “gran calabazada” parece incidir en las mismas características iniciáticas, pero de signo contrario. Una de las lecturas más frecuentes que se han hecho de este episodio, a tenor de su literalidad, es que el ciego ejercía la violencia sobre el joven Lázaro como la típica advertencia correctiva de un maestro hacia un pupilo poco espabilado ante el desafío de la vida real. Sin embargo, este ritual de aprendizaje de golpearse la cabeza contra la piedra no era nada nuevo en la cultura hispánica y parece asemejarse a la tradición o superstición que se ha estado practicando en la misma catedral de Santiago de Compostela durante siglos con el “santo dos croques”. Esta tradición revela que los padres obligaban a sus hijos a darse “croques” o golpes contra el busto del maestro Mateo, su constructor, para que éste les traspasase su inteligencia.²⁰

No obstante, y más allá de esta tradición de origen desconocido de los croques, esta práctica iniciática del golpeo de la cabeza de Lázaro por parte de su amo contra el

¹⁹ Tal como señala Francisco J. Flores Arroyuelo que esta época; “muchos demonólogos han visto en el pacto [con el demonio] la contrafigura del sacramento del bautismo, verdadero acto de exorcismo, en el que Satanás es arrojado fuera del cuerpo humano. El pacto era el exacramento necesario para entrar a formar parte de la iglesia diabólica. Precisamente, uno de los “exacramentos” más antiguos, esto es, aquellos rituales satánicos que niegan los sacramentos de la Iglesia, era el acto de renuncia al bautismo” (71).

²⁰ José Villa-Amil Castro en su obra *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la Catedral de Santiago* señalaba sobre la estatua del maestro Mateo, “el vulgo la profesa particular devoción y lleva a los niños para tocarles la cabeza a la del insigne maestro, en la creencia de que adquirirán grande desarrollo en sus facultades intelectuales y serán inspirados de elevados pensamientos, por lo cual llaman a esta la estatua el *Santo dos croques* y también *la santa de la memoria*” (114). Igualmente Miguel de Unamuno, en sus *Andanzas y visiones españolas* recoge esta tradición: “El pueblo le llama el santo dos croques, el santo de los cosques o pescozones; y dicese que algunas madres van a dar a sus hijos de cabeza contra aquella cabeza de piedra para que se les despierte la inteligencia”(62).

toro de piedra parece ir asemejándose más a un ritual bautismal diabólico desde el mismo momento en que el ciego le dice; “Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo”(23). Al margen de lo anecdótico que pudiera ser este dicho del ciego, también parece da a entender que este último es el mismo diablo. Desde el momento en que Lázaro aprende a engañar al ciego, parece estar dando a entender cuanto menos que se convirtió en el discípulo más endiabladamente espabilado que su diabólico amo, cuando afirme literalmente, “mas con todo su saber y aviso, le contaminaba de tal suerte, que siempre, o las más veces, me cabía lo más y mejor. Para esto, le hacía burlas *endiabladas*” (27, cursivas mías).

Por otro lado, e independientemente de que la expresión “el diablo de toro” pudiera ser tan sólo un dicho o frase interjectiva, donde “diablo” funcionaría como elemento lingüístico interjectivo de carácter negativo asociado al dolor, de lo que no cabe duda es que este animal ya venía siendo representado desde hacia siglos atrás como ícono satánico.²¹ La identificación del toro como objeto de culto lúdico religioso fue una constante en la cultura ibérica antes incluso de la aparición del cristianismo en la península.²² Sin embargo, esa satanización del toro, tal como señala Alvar Ezquerro, empieza a hacerse patente en los inicios del año cuatrocientos de la era cristiana. Por entonces, el poeta calagurritano Prudencio, convertido al cristianismo, ya arremetía en su *Carmen contra paganos* contra el ritual taurobólico de los fieles al mitraísmo (520).

Durante la Edad Media, este rechazo al toro por parte de cristianismo tiene su continuidad en la literatura religiosa y en la hagiografía, siendo el ejemplo más conocido el del demonio convertido en toro en el milagro del “El clérigo embriagado” de Gonzalo de Berceo²³. Esta imagen del toro como ícono diabólico es refrendada de igual

²¹ Es interesante el trabajo de Santos Domínguez Ramos, respecto a las continuas referencias de Lázaro al diablo. Según este autor, Lázaro “terrenaliza los entes sobre naturales mediante la interposición de sus intereses personales” (89) incluyendo al diablo en frases interjectivas. Lapesa, sin embargo, piensa que la construcción del “diablo del toro”, como variedad de genitivo aposicional latino, pone “de relieve una cualidad o rasgo presentándolo como esencia de su poseedor” (179), lo cual viene a sugerir esta construcción nominal con “de” atribuye al toro un carácter diabólico.

²² Poco se sabe sobre ese culto ancestral al toro en el mundo pre-romano de la península ibérica. Así lo manifestaba A. Blanco Freijero, cuando advertía que “la afirmación del culto del toro en España, es, por lo tanto, una afirmación aproximativa y sin contenido, ni en el aspecto cronológico ni en el histórico-religioso” (163-164). En cualquier caso, si se sabe que los griegos y romanos usaban este animal en rituales lúdicos y religiosos, tal como sostiene Francisco J. Flores Arroyuelo (Del Toro en la Antigüedad 117).

²³ “En figura de toro que es escalentado // cavando con los pides, el cejo demudado, // con fiera cornadura, sannoso e irado, // paróseli delante el traidor provado. // Faciéli gestos malos la cosa diablada // que li metrié los cuernos por media la corada; // priso el omne bueno muy mala espantada // más valio 1 la Gloriosa, reina coronada. // Vino Sancta María con ábito onrrado // tal que de omne vivo non serié apreciado // methiósele en medio a él e al Peccado, // el toro tan superbio fue luego amansado” (83). La presencia del toro en la hagiografía cristiana es numerosa y constante, sobre todo los milagros de ciertos

manera en la imaginación popular del siglo XVI, como el caso de la falsa visionaria Magdalena de la Cruz, que confesó que cuando tenía doce años hizo pacto con el diablo a través de dos íncubos y que se le aparecían en forma de toro, tal como se recoge en las *Memorias* (1608) de Francisco Enzinas (425).²⁴ Por consiguiente, puede decirse que esa identificación entre el toro y el diablo parecía estar todavía bastante arraigada en la mentalidad popular del siglo XVI.²⁵

Pese a ello, el culto a la tauromaquia, como espectáculo lúdico, estaba especialmente arraigado en la península a mediados del siglo XVI entre los cristianos, lo cual fue motivo de preocupación por parte de la Iglesia y los reformadores de Trento, hasta tal punto que desde Roma se empezó a proponer la prohibición de las corridas de toros en España. Finalmente, será bajo el pontificado de Pío V cuando se decreta la prohibición de la tauromaquia en todos los territorios cristianos a través de la bula *De salute Gregis*. Esta radical posición papal, tal como recoge Ángel Fernández Collado, se adopta después de recibir diversos informes desfavorables sobre el espectáculo taurino, especialmente los del nuncio extraordinario Pedro Camaiani (239). Este último se empeñó en presionar para prohibir la tauromaquia a toda costa, condenando en su informe “las corridas de toros en España, tanto las de a pie como las de a caballo” y describiéndolas como “cruentos y torpes espectáculos, más propios de demonios que de hombres” (239). Sin embargo, poco éxito tuvo esta medida, sobre todo si se tiene en cuenta que la canonización de Santa Teresa de Jesús acabó celebrándose con espectáculos taurinos y corridas de toros en todo el país.

Por otro lado, y dejando de lado el presunto carácter satánico que pudiera representar el toro y su adoración, también hay que considerar la simbología que infiere el puente en ese ritual en el episodio de la “gran calabazada”. El hecho de que el ciego golpee en la cabeza a Lázaro contra “el diablo de toro” justo antes de cruzar el puente, de algún modo sugiere como si este personaje siniestro estuviera erigiéndose en maestro de ceremonias de un ritual iniciático y estuviera haciendo las veces de “pontífice”. Curiosamente Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* aludía al término de “pontífice” del siguiente modo:

santos apaciguando toros (San Ataulfo o San Pedro Regalado o Santa Teresa de Jesús etc.). Véase la obra de De Cossio (205-31).

²⁴ La creencia de las apariciones del diablo en formas de animal estaba bastante arraigada no sólo en la cultura popular sino en la tratadística más erudita de la época. Francisco Suárez en su *De virtute et statu religionis* señalaba que el demonio podía manifestarse a través de animales (425).

²⁵ Incluso, esta identificación del toro con el demonio pudiera incluso estar presente hoy día, tal como menciona Rafael Briones, puesto que se “vuelve a hablar de la secta *El Toro*, una de las pocas [sectas satánicas] cuyo nombre se conoce y que ha sobrevivido a siglos de persecución desde sus primitivos orígenes allá por la Edad Media”(95). Igualmente, Pilar Salarrullana afirmaba que esta secta satánica denominada *El Toro* hace adoración actualmente al dios Mitra.

[D]el nombre pontífice, dicen que se compone de un verbo, que es *facio, facis*, y de un nombre, que es *pons, pontis*, y que así este nombre pontífice quiere decir (según la verdadera interpretación) hombre que hace puente; y según esto maravillosamente le cuadra a Cristo Señor Nuestro. Porque en el río de la muerte, donde todos se anegaban, pasándole a vado, Él, como verdadero pontífice, hizo una puente por donde todos pasásemos atravesando el madero de la Cruz, para que sirviese de puente, donde asentando los pies, tuviésemos paso a la gloria. (Fol.592)

Así el personaje diabólico del ciego estaría haciendo las veces de “pontífice” ante el tótem o ídolo satánico del “diablo del toro”, desde el momento en que está haciendo de puente para Lázaro hacia otro mundo, cruzando las aguas del río Tormes. Por ello puede decirse que a partir de esa “gran calabazada” como ritual iniciático bautismal y ese cruzamiento del puente, Lázaro ingresará en una sociedad donde, como sostenía José Antonio Maravall, se hace patente “el abandono del ideal cristiano-medieval del pobre”(49). Lázaro entrará dentro de un mundo, tal como apuntaba Alberto del Monte, “opaco y glaciado, solamente animado por el instinto animal y por el egoísmo utilitario, vacío de todo sentimiento que no sea la maligna complacencia en la propia astucia y habilidad”(80). En otras palabras, un mundo diabólicamente perverso y egoísta, ausente de cualquier atisbo de caridad, donde el ciego como “pontífice” de ese ritual le alumbrará hacia ese *locus tenebrae*.

Esta sociedad que Lázaro va a descubrir, y en la que tendrá que aprender a sobrevivir, se caracteriza precisamente por su deshumanización y falta de caridad. Un mundo adverso que menoscaba la plenitud y la saciedad del sujeto y lo demoniza precisamente por hacer uso de un *modus [super]vivendi* basado en la burla y en la mentira. Maravall definía tal situación como “el paso del *homo mendax* de la tradición moral al individuo de una sociedad basada en el engaño y el fraude (475). Precisamente, esa falta de caridad será una de las pautas constantes que sostendrán el entramado ideológico-narrativo del *Lazarillo* en forma de crítica al mundo de la Iglesia, y sobre todo por la conducta poco ejemplar de sus miembros, mantenida por las diversas corrientes anticlericales de la época, entre ellas, el erasmismo.

Erasmo partía de la afirmación de que “el que no se junta a él [Dios] para ayudarlo a coger y allegar con *una charidad universal*, éste tal favorece al demonio ... a su enemigo no solamente con feo renombre de traydor y de siervo y del diablo, más por sueldo malaventurado” (117). Desde este punto de vista, el mundo social en el que Lázaro ha de sobrevivir se presenta como un auténtico infierno, fiel reflejo de una total pérdida de los valores cristianos y de la falta de caridad, es decir, todo lo contrario de lo que debía ser una comunidad cristiana, según Erasmo, puesto que para él “donde Dios está, allí mora la charidad, pues el mismo Dios es charidad” (121).

A la luz de este mensaje erasmista, no es extraño que esa sociedad que se presenta en el *Lazarillo* esté repleta de personajes ligados en mayor o menor medida al mundo eclesiástico, apareciendo como una comunidad demonizada y generadores de un infierno terrenal de necesidades, cuyas puertas se abren de par en par al protagonista en el umbral del puente de Salamanca frente a ese “diablo del toro”. De este modo, el toro se viene a convertir dentro de la lógica textual de *Lazarillo* en una suerte de tótem satánico de un mundo completamente anticristiano y donde el ciego hace las veces de iniciador o de pontífice en esa “carrera del vivir” (24) de Lázaro.

Desde la perspectiva erasmista, y posiblemente la del autor del *Lazarillo* también, la presencia del diablo en el mundo no se concebía como esa entequeia proteica y monstruosa del arte románico medieval, o las descripciones aterradoras que predicaban los órdenes mendicantes o los teólogos bajomedievales, sino que se hallaba implícito en una serie de actitudes y conductas sociales de ser humano. Para la ideología erasmista el diablo, por tanto, se presentaba, según Jacques Chomarat,

comme simple métaphore du Mal. Mais même lorsqu’il apparaît comme un être réel le diable se manifeste exclusivement par les passions humaines. Erasme ne croit point aux diableries, apparitions, craquements ou grondements mystérieux, flammes inexplicables, etc. Dans la Correspondence son scepticisme, poli ou sarcastique, s’exprime toutes les fois qu’on lui rapporté des phénomènes de ce genre; ou bien ils n’ont aucune réalité, ou bien ce sont des supercheries (132).

Así, el diablo que esbozará Erasmo se circunscribe más a esas “passions humaines” generadas por “el mundo y la carne”, tal como él mismo señala en su *Enchiridion*, pero sobre todo, con todo aquello que pueda apartar de Cristo y de sus enseñanzas (207). De este modo, la carga ideológico-semántica del diablo en el erasmismo se basaba pues en todo aquello que contraviniese la ética cristiana y su práctica sincera, cuya amenaza era detentada por los “tres males [...] la ceguera, la carne y la flaqueza”, y cuyo remedio era la representación de la imagen de Cristo, manifestada a través de la “charidad, simplicidad, paciencia y limpieza” (216), virtudes de las que carecerá el personaje del ciego, así como toda la galería de personajes del *Lazarillo*.

Precisamente en torno a la ceguera del primer amo de Lázaro, coincido con Antonio Vilanova, no ya sólo porque considera “evidente que la elección del ciego como primer amo y maestro de Lázaro, no obedece a la mera sugestión de la tradición folklórica en que se inspira, sino al deliberado propósito de ejemplificar y poner en acción la parábola evangélica del ciego que pretende guiar a otro ciego” (232), sino también por lo erasmista del mensaje. Baste echar un vistazo al *Enchiridion* de Erasmo para observar cómo la ceguera se presenta como una reiterada alegoría de las enseñanzas del demonio (184), o cuando habla de aquellos endemoniados o “locos que se tienen por sabios, y que algunos son ciegos, y que presumen de adiestrar a otros ciegos” (152).

De cualquier modo, la influencia del personaje del ciego en la vida de Lázaro va a resultar decisiva en su futuro, sobre todo, cuando lo reconozca no sólo como su maestro sino incluso casi como un padre: “después de Dios, éste me dio la vida”(24). Mucho más sarcástico resultará cuando el mismo Lázaro afirme que ese primer amo “siendo ciego me alumbró y me adiestró en la carrera del vivir”(24), a pesar de su avaricia con el muchacho a la hora de alimentarlo o sus brutales castigos. Sin embargo, resulta aún más irónico que un ciego pueda llegar alumbrar, puesto que viene a reduplicar aún más la semántica diabólica del personaje, ya que, según Covarrubias en su *Tesoro*, “alumbrar a uno es encaminalo en la verdad, porque sin ella va a ciegas” (Fol. 60) y en este caso, el ciego no lo encaminala en modo alguno a la verdad, sino a su mundo de tinieblas, presidido por el egoísmo y la crueldad, desde donde Lázaro habrá de aprender toda clase de mentiras y engaños.

Sin embargo, hay que subrayar que ese carácter diabólico del ciego no se basa únicamente en la falta de caridad o sus enseñanzas a Lázaro, desde la perspectiva erasmista. Su *modus vivendi* no consistía sólo en vivir de la caridad ajena sino que también alimentaba creencias populares y supersticiones, explotando la ignorancia y los miedos colectivos de una sociedad ignorante, cuyo principal temor era el porvenir (o la falta de éste), en torno a su propia supervivencia. En cualquier caso, Erasmo concebía las supersticiones como una ceguera de entendimiento y como un arte diabólica, aunque hay que advertir que tampoco será el único humanista de la época que critique tales prácticas.

Las supersticiones con las que comerciaba el ciego en el *Lazarillo* no pasan desapercibidas en modo alguno para el escolástico Pedro Ciruelo en su manual, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (1538). Las actividades del ciego se asemejan más a las de un saludador-ensalmador que a un pobre invidente que ha de vivir a costa de la caridad ajena. Según Ciruelo, el oficio de saludador lo definía en los siguientes términos: “a la manera de ensalmos y nóminas, se puede reducir el negocio de los saludadores ... para sanar algunas enfermedades fuera del curso natural de las medicinas” (132). Ciruelo condenaba esta clase de prácticas, afirmando taxativamente que “su manera es vana y supersticiosa, que tiene *pacto secreto con el diablo*”(132). Igualmente Covarrubias definía el ensalmo como “cierto modo de curar con oraciones, unas veces solas, otras aplicando juntamente algunos remedios. Ensalmadores, los que curan con ensalmos. Toca el examinar los tales a los señores obispos y a los señores inquisidores apostólicos” (Fol.354).²⁶

Sin embargo, en el caso concreto del primer amo de Lázaro, al margen de ejercer su oficio, esto es, vivir de la caridad a cambio de rezar por otros, también incluía en su repertorio “oraciones para muchos y diversos efectos: para mujeres que no parían, para las que estaban de parto, para las que eran malcasadas, que sus maridos las

²⁶ Es curiosa la negligencia del clérigo de Maqueda hacia su propio oficio, cuando tiene que recurrir a una ensalmadora, y no a un médico, para que cure a Lázaro de sus heridas: “A esta hora entró una vieja que ensalmaba...y comiézanme a quitar los trapos de la cabeza y curar el garrotazo” (70).

quisiesen bien” (26). Pero además de usurpar la práctica de ensalmador, reservada tan sólo al clero, lo hacía por dinero, conducta agravada que igualmente condenaba explícitamente Ciruelo en su manual: “Muchas veces la astucia del diablo, juntada con la curiosidad y con la *desordenada cobdicia* de los hombres mundanos, que ellos usen mal de las cosas santas y buenas [...] por allí pecan y sirven al diablo” (166). Con tales prácticas el ciego, tal como atestigua Lázaro, llegaba a ganar “más en un mes que cien ciegos en un año”(27).

Ciruelo igualmente condenaba las artes adivinatorias que el ciego practicaba según el mismo Lázaro, ya que solía echar “pronósticos a las preñadas, si traía hijo o hija”(26), denominándolas, curiosamente este humanista como aquellas “artes [que] halló el diablo para engañar y *cegar* a los hombres vanos ... y sirven al diablo como Señor”(132, cursivas mías). Finalmente, tal como se observa en el *Lazarillo*, también el ciego llegaba a practicar cierta clase de curanderismo popular, cuando recomendaba, sobre todo a mujeres que sufrían dolores, “haced esto, haréis esto otro, cosed tal hierba, tomad tal raíz” (26). De esta manera, todas estas actividades profesionales del ciego en el texto del *Lazarillo* son recogidas por Ciruelo en su *Repronacion*, estando no sólo condenadas por la Iglesia sino asociadas con el universo de lo satánico, al ser consideradas verdaderos pactos con el demonio en la primera mitad del siglo XVI.

Sin embargo, la influencia de Erasmo no sólo se quedó en una condena hacia este tipo de prácticas supersticiosas, sino que se extendía a la reprobación de la falta de sinceridad en la práctica de la liturgia cristiana. Es lo que Erasmo llamaba la “falta del espíritu del sacramento” (251), especialmente dirigida a aquellos que él denominaba “grandes rezadores de solo boca” (190), una práctica que precisamente el ciego ejercía profesionalmente: “También él abreviaba el rezar y la mitad de la oración no acababa, porque me tenía mandado que, en yéndose el que la mandaba rezar, le tirase por cabo del capuz” (31). Es por ello que el autor del *Lazarillo* probablemente hubiera querido dejar claramente perfilado el carácter diabólico del ciego, pese a que este personaje fuese el tradicional depositario de la caridad cristiana dentro del universo teocrático medieval. Lejos de ser así, el personaje del ciego se acaba presentando en la narrativa del *Lazarillo*, no ya sólo como un paradigma de una espiritualidad vacua e inmoral sino como un personaje satánico desde una visión ideológica probablemente erasmista de autor.

En definitiva, y a modo de conclusión, podría decirse, a tenor de lo expuesto en este trabajo, que el ritual exacramental de la “gran calabazada” que ejerce el diabólico ciego frente al satanizado toro de piedra en el puente de Salamanca parece tener una importancia simbólica mucho mayor de la que se le ha dado hasta el momento, sobre todo con esas connotaciones relacionadas con el mundo de lo demoniaco. No ya sólo por ser el punto de partida de la educación del joven Lázaro para sobrevivir en un mundo cruel e infernal, sino también por su gran riqueza semántico-alegórica de sus elementos de este ritual bautismal con connotaciones exacramentales.

Las posibles coincidencias con el trasfondo mítico del mitraísmo podrían ser meras casualidades, o por el contrario, un claro indicio de que el autor pudiese estar familiarizado con el *Canon Episcopi*, y por tanto, fuese consciente de la supervivencia residual de prácticas o rituales paganos en regiones aisladas, que eran indefectiblemente asociadas con el mundo de lo satánico por parte de la Iglesia de época.

En cualquier caso, no es descartable que el autor, bajo la férula de su enraizamiento crítico e ideológico hacia los rituales vacuos del universo católico pre-tridentino, bien pudo escenificar el ritual de la “gran calabazada” como un paródico bautizo de carácter satánico, llevado a cabo por un diabólico personaje, que hace de puente o “pontífice” entre el protagonista y ese mundo infernal de personajes vinculados a la Iglesia con una devoción disfuncional y desleal a sus principios fundacionales, como el de la caridad. De ahí que, tal como Vilanova advirtió, puede que el autor tuviese cierta vinculación con la iglesia y/o los círculos ideológicos del erasmismo, si se tienen en cuenta las más que sospechosas coincidencias que se establecen entre el texto del *Lazarillo* con el *Enchiridion* de Erasmo, sobre todo en torno al personaje del ciego, la crítica de las prácticas supersticiosas de la época, la falta de caridad, o la vacuidad de los ritos eclesiásticos sin ese “espíritu del sacramento” (251).

OBRAS CITADAS

- Alvar Ezquerro, Jaime et al. “El misterio de Mitra”. *Cristianismo Primitivo y Religiones Místicas*. Madrid: Cátedra, 2010. 499-512.
- Andosilla, Martín de. *De superstitionibus*. Edición de Félix López-Gurpegui. Madrid: Cultivalibros, 2011.
- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2006.
- Berceo, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Edición Vicente Beltrán. Barcelona: Planeta, 1983.
- Blanco Freijero, Antonio. “El toro ibérico”. *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*. Murcia: Universidad de Murcia, 1962: 163-170.
- Briones Gómez, Rafael . “El exorcismo del Albayzin (Granada): Representaciones y prácticas del demonio en la actualidad”. *Demonio, religión y sociedad entre España y América*. Coord. Fermín del Pino. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002. 95-101.
- Campagne, Fabián Alejandro. *Homo catholicus, homo superstitiosus: El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVII*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2002.
- Castañega, Fray Martín de. *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. Edición de Juan Muro Abad. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- Chomarat, Jean. “Erasmus et le diable”. *Diabolo, diables et diableries au temps de la Renaissance*. Ed. Marie Thérèse Jones-Davies. París: Touzot, 1988. 131-47

- Ciruelo, Pedro. *Repronación de las supersticiones y hechizamientos*. Salamanca: Departamento de Cultura de la Diputación de Salamanca, 2003.
- Clark, Rodríguez, Alfred and Warren Smith. "Maldonado's Bacchanalia and the young Lazarillo". *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies. Vol. XLVII* (1999): 161-171.
- Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez Impresor, 1611.
- De Cossio, José María. *Los toros. Tratado técnico e histórico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1945.
- Domínguez Ramos, Santos. "La semántica del bien y del mal en el *Lazarillo de Tormes*". *Anuario de estudios filológicos* 4 (1981): 83-90.
- Ellerbe, Helen y Cheryl Harleston. *El lado oscuro de La Historia Cristiana*. México: Editorial Pax México, 2007
- Enzinas, Francisco. *Memorias*. Edición de Francisco Socas. Madrid: Ediciones Clásicas, 1992.
- Erasmus Desiderio. *Enchiridion o Manual del caballero cristiano*. Ed. Dámaso Alonso. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, 1971.
- Fernández Collado, Ángel. *Gregorio XIII y Felipe II en la nunciatura de Felipe Segá (1577-1581)*. Toledo: Estudio Teológico, 1991.
- Fernández Guerra, Manuel. *Sacerdotes y laicos en la Iglesia primitiva y en los cultos paganos*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2002.
- Firolamo, Giovanni. *Diccionario Akal de las Religiones*. Madrid. Akal, 2001.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. *El diablo y los españoles*. Murcia: Universidad de Murcia, 1976.
- . *Del toro en la antigüedad. Animal de culto, sacrificio, caza y fiesta*. Madrid: Akal, 1990.
- Herrero, Javier. "The Great Icons of the Lazarillo: The Bull, the Wine, the Sausage and the Turnip." *Ideologies and Literature* 1 (1978): 1-17.
- Lapesa, Rafael. (1962): "Sobre las construcciones "el diablo del toro", "el bueno de Minaya", ¡Ay de mí!, ¡Pobre de Juan!, Por malos de pecados", *Filología VIII* (1962): 169-184.
- Maravall, José Antonio. *La picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus, 1986.
- Martín del Río, Antoine. *La magia demoníaca. Libro II de las Disquisiciones Mágicas*. Trad. Jesús Moya. Madrid: Hiperión, 1991.
- Monte, Alberto del. *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Lumen, 1971.
- Muchembled, Robert. *Historia Del Diablo. Siglos XII-XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- Otto, Walter F. *Dionysus Myth and Cult*. Trans. Robert B. Palmer. Bloomington: Indiana UP, 1965.
- Redondo, Augustin. *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- Salarrullana, Pilar. *Las sectas satánicas en España*. Madrid: Temas de Hoy, 1991.

- Suárez, Francisco. *De virtute et statu religionis*. Coimbra: Meresius, 1608.
- Tertuliano. *De Praescriptione Haereticorum ad Martyras: Ad Scapulam*. Ed. T. Herbert Bindley. Oxford: Clarendon Press, 1893.
- . *El bautismo*. Trad. Salvador Vicastillo. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2006.
- Unamuno, Miguel de. *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Renacimiento, 1922.
- Vasas László. *Abondar deleitando: Lecturas del Lazarillo de Tormes*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002.
- Vilanova, Antonio: “Lázaro de Tormes como ejemplo de una educación corruptora”. *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Lumen, 1989. 180-237.
- Villa-Amil Castro, José. *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la Catedral de Santiago*. Lugo: Soto Freire Editor, 1866.

Competing Models of Masculinity in Gaspar Zavala y Zamora's *El amante generoso* (1791)

Kristie Niemeier

Union University

Abstract: Gaspar Zavala y Zamora's 1791 sentimental comedy, *El amante generoso* dramatizes the domestic conflict surrounding an arranged marriage. The portrayal of honor frames the conflict as a struggle between competing models of masculinity: the father Daerts, representing outmoded Baroque ideals, the fiancé Kerson, a *petimetre*, and During, the *hombre de bien*. Nonetheless, contradictory views over honor-as-reputation versus honor-as-virtue coexist within During, casting doubt on the viability of this model of masculinity in eighteenth-century Spanish theater.

Keywords: Zavala y Zamora, Gaspar – *El amante generoso*, *hombre de bien* – Masculinity – Honor

Popular Spanish playwright Gaspar Zavala y Zamora's 1791 sentimental comedy, *El amante generoso* dramatizes the domestic conflict engendered by a father's refusal to allow his daughter Christina to marry the suitor of her choice and his insistence that she wed another who will further the family's socioeconomic status. Zavala y Zamora's portrayal of dueling and honor ultimately frames the marriage conflict as a struggle between competing models of masculinity: the father Daerts, representing outmoded Baroque views of men, Kerson, whose French dress and superficial comments correspond with the *petimetre*, or dandy, and During, the enlightened *hombre de bien*.

Yet, *El amante generoso*'s honor conflicts, which center around a lawsuit between the suitor, During, and the father, Daerts, as well as a duel between During and Kerson, the man chosen for Christina, are little removed from property skirmishes. During, who espouses a sense of honor based on virtue and generosity, eventually prevails over Daerts, who stubbornly holds to a captious sense of Baroque honor. Daerts's threats against Christina and During's desire to protect Christina and aid her father presumably portray one sense of honor—During's—as superior. Nonetheless, in the case of *El amante generoso*, contradictory views over honor-as-reputation versus honor-as-virtue coexist within During, the *hombre de bien*, calling into question the viability of this model of masculinity in eighteenth-century Spanish theater.

The *hombre de bien* as an Enlightened Model for Masculinity

Throughout the eighteenth century, literary representations of love, influenced by a more optimistic view of individual emotions and inclinations, in turn generated enlightened models of femininity and masculinity. Mónica Bolufer Peruga, in “Hombres de bien: Modelos de masculinidad y expectativas femeninas, Entre la ficción y la realidad,” notes that religious texts from the sixteenth and seventeenth centuries cautioned against a passionate love that originated from animalistic, and therefore sinful desires (12). She states that during the eighteenth century, moral discourse on love gave way to a more optimistic view of romantic sentiment, so that people’s natural inclinations need not be at odds with their education. According to Bolufer:

La ficción, en particular la novela y los relatos sentimentales o el nuevo teatro (el drama burgués la comedia sentimental), pero también los textos pedagógicos e incluso políticos del siglo XVIII, realzan, con una insistencia y una intensidad nuevas, el elogio de ese amor que debe llevar a la unión conyugal: un afecto tranquilo y constante, más parecido a la amistad que a la pasión. (12)

This model for love attempts to reconcile the natural inclinations of individuals with the enlightened ideal of social utility and peace. Literary representations of enlightened men and women depicted them as educated individuals whose natural inclinations led them to carry out their marital and civic responsibilities.

Bolufer observes that new notions of familial relations and individual sentiment articulated a model for masculinity that required men to rein in their passionate desires and convert them into more refined sentiments, in order to fulfill their roles as responsible, enlightened citizens, friends, fathers and husbands. This model of masculinity was portrayed as the figure of the *hombre de bien*. This figure embodied all the moral and social virtues in accordance with someone, who, while not overtly at odds with religious texts, was not necessarily a devout Christian (Bolufer 15). Rebecca Haidt argues that the roots of the *hombre de bien* are found in classical ethics, particularly Aristotelian Nichomachean Ethics. As Haidt notes, “*Hombría de bien* or ‘enlightened manliness,’ proposes the virtuous ability to control the body as crucial to a larger ethical scheme of masculine self-governance and, by extension, of reform of the nation’s (masculine) leaders” (12).

Sometimes the call for self-control was articulated through the negative portrayal of characters who did not practice restraint. According to G. J. Barker-Benfield, sentimental fiction sought to reform certain aspects of “explicit hard masculinity” as defined by traits like “atheism, materialism, blasphemy, swearing, cruelty to servants, cruelty to animals, and dueling” and “most of all, ... ‘the villainous aim of libertines’” (227).

Attacks against masculine misbehavior are carried out “By associating their targets quite frequently with the past—with the dueling warrior mentality of an earlier aristocracy ... as well as with barbarism” (Barker-Benfield 248). The *hombre de bien* appears in stark contrast to other male archetypes who do not exercise self-control. Bolufer states that the *hombre de bien* offers a more middle-class ideal as opposed to an aristocratic model of masculinity, frequently portrayed in literary texts as idle, indifferent, immoral, and coldly calculating in domestic relationships. The desire to act with virtue and exercise a useful function in society conform to an enlightened ethic that stands in opposition “al honor aristocrático cifrado en la gloria de las armas” (Bolufer 16). The portrayal of Daerts, the father who blindly insists on following through with Christina’s engagement to Kerson with threats of violence and hollow statements about family honor, fits this mold.

A newer and also undesirable masculine figure which emerged in the eighteenth century, the *petimetre*, or “fop,” represented a variation of the aristocratic model. Satiric portrayals of *petimetres* such as Ramón de la Cruz’s *El petimetre* (1764) and Tomás de Iriarte’s *El señorito mimado, ó la mala educación* (1787) criticized the frivolity, obsession with appearances and fashion, idleness and corruption associated with a culture of consumption. The *petimetre* focused on pleasure alone but failed to enjoy it “‘in a nobler way’ by cultivating reason” (Barker-Benfield 109). Christina’s fiancé, Kerson, typifies the figure of the *petimetre*, in his superficiality, his lack of generosity as shown in his insistence that Daerts provide a dowry, and in his ridiculous, cowardly behavior during a mock duel with Daring.

In contrast with these examples of unacceptable behavior, the representations of love in novels and sentimental comedies tend to exalt enlightened, virtuous male characters who are as irreproachable in their public duties as they are attentive and warm in their relationships as sons, friends and husbands. María García Garrosa, in her detailed analysis of French and Spanish sentimental comedies, notes that the code of ethics surrounding the enlightened notion of virtue, intimately connected to portrayals of the *hombre de bien*, was based on the interests of a society “a cuyo progreso debía contribuir el individuo.” This philosophy of virtue posits that happiness lies in exercising a useful function in society (145). One of the ways that characters display their virtue and useful role in society is through monetary generosity (García Garrosa 120). In *El amante generoso*, Daring’s acts of generosity, his seemingly controlled behavior in the face of Daerts’s threats and Kerson’s dueling challenge conform to the standards of enlightened masculinity.

The enlightened model for love, rather than overthrowing the traditional insistence on spouses’ equality of social status, introduces an emphasis on marriage based on esteem and friendship and a social critique of marriages contracted for purely economical purposes (Bolufer 17). The December 8, 1786 issue of *Correo de Madrid ó de los Ciegos* describes the consequences that result for women when fathers treat marriage with cold, economic interest and fail to consider the place of compatibility:

El matrimonio de la señorita es una negociación: el padre dispone léjos de ella, y sin su noticia, de la vida entera, y el destino de su hija. En lugar de un amante, que poco á poco hubiera cautivado su corazon, se le presenta un desconocido, un hombre indiferente: se le manda que pase á sus brazos, y se entregue á él sin reserva ... Las consideraciones del interes se tratan ante todas cosas; y este mercado, aunque hecho vajo el nombre de las leyes y de la religion, tiene algo de dureza y capricho. (71)

In *El amante generoso*, Daerts arranges for Christina to marry Kerson in order to further his financial interests. However, his anger at During, who in trying to protect Christina financially attempts to cancel Daerts's debt (12, 23),¹ reveals a strong element of caprice to his marital choice for his daughter.

The theme of love and criticism of arranged marriages also formulated an enlightened model of masculinity as personified in the figure of the *hombre de bien*, who subjugated his passions to reason and practiced self-control, while still expressing sentiments through physical signs like tears. In *El amante generoso*, During embodies this enlightened model, and it is his virtue which has captured Christina's heart. During's rational, restrained behavior in response to Daerts's claims of insulted honor and Kerson's dueling challenge demonstrates his superiority as a match for Christina and a masculine role model.

Zavala y Zamora on Love and Honor Conflicts

Sentimental portrayals of love and the problem of excessive parental control in their children's marital choices in English novels like Richardson's *Pamela* and *Clarissa* eventually found expression in popular Spanish theater, creating intriguing tensions given that many Golden Age literary elements, such as the portrayal of honor conflicts, also persisted. Yvonne Fuentes documents the direct influence that these English novels exercised in Spanish theater through dramatic adaptation of the novels (291-292) and numerous dramatic works that portrayed similar themes (303). In the case of Zavala y Zamora, Fuentes mentions some theatrical pieces, including *El triunfo del amor y la amistad*, *Jenval y Faustina* (1793) (303) and *Las víctimas del amor*, *Ana y Sindham* (1788) (Fuentes 304).

¹ Because *El amante generoso* only has two acts, and the acts are not delineated in scenes or with line numbers, I have chosen to use page numbers for all play references in this article.

Together with Antonio Valladares y Sotomayor and Luciano Francisco Comella, Zavala y Zamora was situated, by his contemporaries, among the popular playwrights who represented “la turba que provee nuestros teatros hoy en día” (qtd. in Pérez Magallón 69). And like Comella and Valladares, Zavala y Zamora has been studied relatively little by scholars.

Martin’s “The Dramatic Works of Gaspar de Zavala y Zamora” and Fernández Cabezón’s *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica* are the only monographs devoted solely to the author. Martin’s study of Zavala y Zamora’s heroic and sentimental comedies asserts that there is “very little variation in the types of plays that Zavala y Zamora wrote” (354). He cites several commonalities among the playwright’s renderings of these two dramatic genres, which include the subordination of characterization to the plot (279), use of duels (20) and repetition of themes such as the conflicts surrounding arranged marriages (19). Fernández Cabezón’s observations on Zavala y Zamora’s treatment of honor are useful for this study even though her project deals with the author’s heroic comedies. The consistent “sameness of situation and tone in almost all” of Zavala y Zamora’s dramatic works implies that many similarities exist between the portrayal of honor in the author’s heroic and sentimental comedies. Consequently, as Fernández Cabezón notes, honor is one of the principle motives² driving many of the author’s dramatic conflicts (62). The man—father, brother or husband—oversees the honor of female characters, and women’s chastity impacts the men’s reputation (63). However, it is the male authority figure who acts as custodian over women and the entire family’s honor. Marriage, then, represents a transference of custody: “el marido sustituye al padre y adquiere todas las prerrogativas de éste sobre la mujer” (64).

Daerts’s murderous threats against his daughter are not unique among Zavala y Zamora’s *comedias*. Martin’s examination of Zavala y Zamora’s lachrymose comedies observes a “plethora of situations centered around the implacable fathers who are determined to marry their sons or daughters to people not of their own choice” (22). In addition to *El amante generoso*, other sentimental comedies by Zavala y Zamora which feature this type of familial conflict include, *Las víctimas del amor*, *Ana y Sindham* (1788), *La Justina* (1788) and *El triunfo del amor y la amistad, Jenval y Faustina* (1793). While honor tends to subjugate love in Golden Age theater, some of Zavala y Zamora’s characters are motivated more by love, or sentiment, than their reputation. In the case of *El amante generoso*, During voices concern for Christina’s safety, and decides to discontinue his pursuit of her rather than continue to put her at risk (12). In the final act, he even offers to finance Christina’s dowry so that she may marry Kerson and avoid her father’s wrath (30).

²The other two motives cited by Fernández Cabezón are exaltation of one’s homeland, or *patria*, with war as a means to defend it, and romantic love (68); both themes are deeply entrenched in dueling and honor.

The Marriage Conflict

Similarly to *El sí de las niñas* and many other eighteenth-century comedias, the central conflict in *El amante generoso* revolves around a love triangle that is the result of a prospective arranged marriage. Daerts, the father, plans to marry his daughter Christina to Kerson, but Christina is in love with During. However, while many of the other dramatic conflicts focus more on the lovers, the portrayal of dueling and honor in *El amante generoso* reveals that the relationships among the male characters, specifically the Daerts-During conflict and the During-Kerson conflict, take precedence over the relationship between During and Christina. These conflicts set up During as the only man worthy of Christina, and more importantly, as the superior example of masculine behavior.

The Daerts-During Lawsuit

From the first stage directions and opening scene, *El amante generoso* generates sympathy for Christina, and through revelations about her love history with During, the play appeals to sentiment and reason to argue for During as the superior suitor. The first scene portrays Christina's physical anguish when she is staged: "sentada en una silla de brazos, reclinando sobre la mano la mejilla, como manifestando su situación el abatimiento de su espíritu" (1). Her opening lines punctuate her suffering: "Corazón, ¿cuándo podrás / latir con algún descanso?" (1). Christina's maid, Eliseta, expresses concern about her recent pattern of staying in bed, crying and gazing at her watch to wait for her "idolatrado / Capitancito" (2), a ploy to stir both the audience's sympathy and curiosity about the possibility of a forbidden love affair.

Nonetheless, the suspense surrounding a potentially rebellious romantic tie does not endure for long, because the second scene soon uses Christina's musings about her problems to suggest that During is a man of reason. Christina insists to her maid Eliseta that she has made "la elección más ventajosa" (2), and later in Scene IV she reiterates that it is During's "juicio y providad" that have given him the right to her hand (5). Early in Act I during a conversation with Eliseta, Christina reveals to the audience that: "A During / le hizo dueño de mi mano, / y mi corazón" (2). Fabricio, Daerts's majordomo, summarizes the case for During as a reasonable husband for Christina toward the end of Act I, in a plea with Daerts to remember:

que fuera mas acertado
casar á la Señorita
con During. El es honrado,
es atento, es virtuoso;
es vuestro sobrino al cabo,
y se aman con un extremo

puro, que habeis fomentado
vos mismo. (14)

Adding to During's intellectual and moral traits and the couple's mutual attachment, Fabricio, showing more insight than Daerts, reminds his master that matching Christina with During is a more sensible plan.

Daerts himself originally supported the pair, so the key question, then, is what initiated Daerts's change of heart about During, particularly when both reason and sentiment support the union? Christina's conversation with Eliseta during the second scene of Act I discloses information about a lawsuit between During's father and Daerts that led to her father's bitter, violent anger toward the younger man:

Mi Padre
desde aquel momento infausto
en que el de During le puso
demanda á los mayorazgos
que poseía por muerte
de Daerts su primo hermano,
tio carnal de During,
no tan solo le ha negado
la entrada en casa, si que
con el rigor mas extraño
me intimó , que no volviera
á hablarle por ningun caso. (2-3)

As a result of a lawsuit over family property initiated by During's father, Daerts forbids Christina from marrying or speaking to a suitor that he had previously embraced as a potential husband.

Daerts explains to Christina late in Act I that During's claim to family lands will leave both father and daughter in a state of poverty:

¿Es
poco, ... obligarnos
á descender á la suma
miseria en que nos hallamos,
desde la opulencia grande
en que nos vimos? (13)

Consequently, Daerts frames the property battle using an honor code more reminiscent of the Golden Age, because without the family lands, he will lose his social status.³ The fact that Christina would benefit from During's acquisition of the property does not factor in to the father's thought process. When Daerts finds During inside his house in the sixteenth scene of Act I, Daerts states that the younger man is committing yet another "agravio" or "offense" against him, and: "Lo que os pido es, que á insultarnos / con vuestra vista jamás / volvais" (12). Although Daerts refers to "us" ("insultarnos") talking of this insult, he clearly thinks only of himself and not his daughter.

While Daerts appeals to the honor code to defend his stance against During, the abuses he commits against Christina and During portray his notion of honor as inflexible, outdated and corrupt. The evident connection between Daerts and Early Modern concepts of honor emerges in the stage directions preceding his first entry: "Daerts con bastón, sombrero, y espada" (8). Clearly he is part of the nobility, and the physical presence of the sword marks this identity. The sword also augments the threat of violence associated with the character, and in the ninth scene of Act I, the audience hears Daerts utter his first vow to kill Christina if she does not relinquish her love for During and assent to his order that she marry Kerson:

ofendido, é irritado,
seré capaz, no lo dudes,
con aquesta propia mano
que te bendijo mil veces,
verter tu sangre. Cuidado. (8)

The danger for Christina resembles conflicts in many Golden Age honor plays, because her choice to marry During presents a perceived threat to her father's honor.

Nonetheless, despite the physical presence of Daerts's brandished sword, the frequency of Daerts's threats empty them of any imminent danger at the same time that they cast this father in an unfavorable light. After the previously mentioned quote from the ninth scene of Act I, Daerts threatens to take Christina's life three more times in the seventeenth scene (13-14) and an additional time in the nineteenth scene of the same act (15). When Christina pleads with him to forgive her for letting During into the house, reminding her father they both have the same familial blood coursing through their veins, Daerts reminds her that he is capable of spilling that same blood (13). He soon renews his threat to Christina: "ó casarte con Kerson, / ó morir hoy á mis manos" (13). Christina informs Daerts that if there is no alternative, then she will resolve to die rather than risk offending either During by marrying Kerson or Daerts by marrying During (13-14). Daerts's threats immediately reach their apex when he replies, "Pues, hija vil, si

³ The relationship between property and honor extends back into the middle ages, as Robert Nye has amply demonstrated (16).

á eso aspira, / verás” and approaches Christina “arrancando un puñal” (14). Fabricio promptly restrains Daerts while Eliseta removes Christina from the room. Despite the tension surrounding this scene, it is important to note that it occurs rather early in the *comedia*. After this, the suspense surrounding Daerts’s vows to kill Christina lessens considerably, as the playwright draws more attention to the duel between Kerson and During as well as Christina’s eventual decision to save her family from financial ruin by marrying Kerson (26). This resolution arises as a result of the concern surrounding the imminent loss of social status rather than the threat of violence, suggesting that Daerts’s threats against Christina are more hollow than effective.

The conflict between During and Daerts exposes old views of marriage and honor as counterfeit through the contrast between the two men. Daerts’s lack of control and cowardice reveal that he does not deserve the control that he exercises over Christina. During, however, exhibits restraint in his interactions with Daerts, and proves that he is the better man.

The During-Kerson Duel

During accepts a challenge from Kerson and arranges a mock pistol duel in order to ridicule him. The duel between Christina’s potential suitors reveals During’s rational superiority over Kerson and also Daerts, who has selected the shallow nobleman for Christina. The initial catalyst for this honor conflict reverts to the moment when Kerson arrives at Daerts’s house early in the morning, during the tenth scene in Act I, to find Christina up and completely dressed:

... Eso
indica que algun cuidado
teneis, y nacer no puede
de otra causa, hablemos claros,
que de amor. (9)

Two scenes later, Kerson playfully attempts to persuade Christina to reveal to him the identity of her secret lover, swearing that he is not jealous (9), because

Ni yo
me avengo á ser vuestro esclavo,
ni á que vos los seais mia:
no, Madama; libres ambos
viviremos, como viven
hoy, los hombres ilustrados,
vos á vuestro gusto, y yo
al mio ... (10)

This statement reveals Kerson's intention to maintain an open marriage as well as his complete lack of romantic interest in Christina. During, who has hidden himself in the same room, overhears Kerson speaking of his agreement with Daerts to marry Christina (9), and becomes angry with her, believing that she has betrayed him (11).

Kerson does not become angry with During, even when he realizes that this man desires Christina (12), until the sixteenth scene of Act I, when During insults him in front of Daerts and Christina. In this same scene where Daerts arrives home and finds During in his house, Kerson stands by and watches their exchange, offering commentary. As During tells Daerts that he has only entered their home to bring the older man honor, Kerson humorously interjects, "Alabo / la presuncion." During insults him by stating that in order to behave and speak with honor and virtue, "por ningun caso, / hablará ni obrará, como / hablais vos, y habeis obrado." In response, Kerson initially reacts by "echando mano á la espada," to which During dismissively replies, "Luego seré / vuestro; ahora sosegaos" (12), stopping Kerson in his tracks. This exchange unveils Kerson's impetuous side, as well as During's scorn for his opponent, complete control over the situation and lack of fear over facing the other man.

By anticipating Kerson's next move, During maintains his dominance in this honor conflict. When Kerson arrives at During's house early in Act II, the latter informs the audience, "Que vendrá, creo / á desafiarme" (16). His previous scornful treatment of Kerson, including the initial insult and the dismissive statement, "Luego seré / vuestro," as well as his anticipation of Kerson's arrival call into question who really initiates this dueling challenge. Yes, Kerson comes to During's house, but During has manipulated him like a puppet. During determines that Kerson has no intention of following through with his challenge, and resolves "con una burla, / probarle, / y avergonzarle," because Kerson "es / tan covarde, como necio" (16). The stage directions show him making an arrangement with his maid Rosen after this statement, revealing to the audience that a surprise lies in store. Kerson appeals to his noble bloodline to initiate his challenge:

Los que nacieron
nobles como yo, no sufren
que haya labio tan grosero,
que se atreva á denigrar
su puro honor con dicterios. (16)

During concedes Kerson's right to complain about the insult (16), but then counters that this does not permit Kerson to kill him in a duel. He appeals to the law—"¿Y sabeis, que prohibidos / están por el Rey los duelos?" and to reason: "desmentireis el concepto en que os haya puesto yo, con matarme? No por cierto" (17)—and lectures Kerson that a true nobleman would follow the law (16). During censures Kerson for foolish, ignoble behavior and insists that fighting a duel would only confirm the very insults that instigated his challenge:

... sois un hombre
 de poco juicio, y de menos
 verdad; que teneis muy baxos
 y villanos pensamientos:
 que sois vicioso: y en fin,
 que á ser venis un compuesto
 de todo lo malo? Y bien,
 desmentireis el concepto
 en que os haya puesto yo,
 con matarme? No por cierto
 Solo os acreditareis
 de mas dichoso, ó mas diestro
 en el manejo de espada
 Elegid pues otros medios
 mas seguros, para que
 quede vuestro honor bien puesto. (17)

Ostensibly this reasoning affirms During's rational superiority over Kerson; During notes that a duel only shows who can handle a sword with more skill. Within this argument During has also reiterated his initial insult. Since he has already stated his intention to ridicule Kerson in the beginning of the scene (16), his call to "Elegid pues medios / mas seguros" (17), and his appeal to Kerson to behave with virtue "para que / quede vuestro honor bien puesto" (17) contain a hidden warning that the audience understands. If Kerson follows through with the duel, During will humiliate him and expose him as a coward. Kerson's reputation will be in a worse state than if he had simply desisted with his challenge.

However, Kerson proceeds with the challenge, allowing During to trap him into what Kerson believes is a life-threatening situation. Kerson responds to During's insults by calling him a coward, a comical assertion given that moments later, when During closes the door to give the two more privacy, he expresses stark fear that a duel is imminent: "Qué miro? perdido soy" (17). Once During leaves the scene, Kerson continues to voice his dismay and confirm his lack of bravery:

Por la espada vá. ¿Qué haré
 en tan evidente riesgo,
 si ni aun tenerla en la mano
 sé? Si riño, no hay remedio
 me mata: y si no, es capaz
 de hacer público el suceso
 y mi cobardia. ¡Que haya
 yo abusado de su cuerdo
 consejo! En fin, ya lo erré,
 apelemos al remedio. (17)

During never permits Kerson to escape from his challenge. He enters the room carrying two pistols and declares in an aside that he knows how to proceed without breaking the King's anti-dueling law or being labeled as a coward (17). This comment suggests that During, despite his appeals to virtue and the law, is not immune to the pull of the honor code nor the desire for revenge.

During accelerates the pace of this dueling ceremony by usurping various steps in the codified ritual, heightening Kerson's fear, revealing that Kerson knows little about dueling protocol, and augmenting the humor for the audience. Next, During informs Kerson that he has two pistols "Cargadas ... / las dos, con igual esmero / por mi mano" (17-18), and tells Kerson to take one of them. He reminds Kerson that he has selected pistols because as a soldier he would have an unfair advantage with a sword. During informs Kerson that he has loaded the pistols, which is a lie, because the audience soon learns that Rosen has loaded them (18). However, if Kerson knew about the honor code, he would realize that generally seconds should load pistols, and when possible, the pistols should be new and unfamiliar to both participants (Murciano 83). In the case of the most severe insults, the offended party was sometimes permitted to have both participants use his pistols (Murciano 84), but the verbal insults that the men have exchanged should not warrant this type of change. Nonetheless, During hands Kerson one of his own pistols instead of providing neutral weapons for both (17).

The scene which follows demonstrates Kerson's ineptitude and lack of bravery. Still unaware of the contents of the pistols' chambers, Kerson examines his weapon with fear, voicing his complete ignorance about weapons, as well as dueling procedures: "Qué he de hacer?" (18). His cowardice in part stems from his lack of training in armed combat, a reminder that the nobility in eighteenth-century Spain was far removed from their military origins, despite their continued reliance on medieval principles. Kerson attempts to extricate himself from this situation by claiming that During's logical reasoning has successfully convinced him about the evils of dueling: "vuestras razones / tan rara impresion me han hecho, / que tengo por acertado ... / Que lo dejemos" (18). The sudden appeal to reason, of course, stems from fear rather than a change of heart. During, however, in an aside, assures the audience that he intends to fully expose

Kerson's cowardice: "Pues ya mostró su temor, / poner por obra resuelvo, / la burla que le previne" (18). To Kerson he states that it is too late, and they will proceed. During taunts Kerson's declaration of "respect", which he attributes to his gun: "Esta pistola, no es eso?" (18), a mocking reference to the former's previous insistence that the only way to restore one's honor is through a duel.

Kerson next attempts to persuade During to move the duel to a remote location—presumably a reasonable expectation, since dueling manuals called for both a neutral location as well as a delay in combat (Murciano 63-64), neither of which are observed by During. Thus, During's insistence that they continue forces Kerson to face the potential implications of the honor code he has professed to follow: "pues aqui / me insultasteis, aqui debo, / tomar la satisfaccion" (18). The men are standing in During's house, which is hardly a neutral location. During permits no waiting period after Kerson's initial challenge, and his last statement, which speaks of During's desire for satisfaction as opposed to Kerson's, affirms that he controls this process, and that he has created this plan to exact his own brand of revenge.

The statement "debo, / tomar la satisfaccion" confirms that while Kerson may believe that he initiated this challenge, During has controlled this *lance* from the beginning. He has assumed the role of the offended party, but also the seconds, witnesses for both sides generally charged with selecting the type of duel and weapons (35). Finally, During assumes the role of a *juez de campo*, the second who serves as a ceremonial facilitator, telling participants when to measure their paces and fire (Murciano 85-90). Acting as a sort of *juez de campo*, During asserts ultimate control over this duel by firing the first and only shot before Kerson realizes what is happening. As Kerson argues that the noise from their pistols will alert the authorities, During interrupts him:

Kerson:	Pero no veis, que al estruendo, acudirá la justicia, y[-]
During:	Nada miro; y supuesto que vos estais tan remiso, de aquesta manera [a]vengo el agravio que me hicisteis. (18)

Immediately after this statement, the stage directions show that During "Dispara la pistola, y Kerson cae como muerto, soltando la suya" (18).

During robs Kerson of any notice or opportunity to prepare himself for this shot, maximizing the surprise for both the character and the audience. Kerson initially believes he has been fatally shot: "Muerto soy" (18). During's insulting response, "Lo que hace el miedo" (18), confirms that Kerson has only collapsed because of fright, not because of a gunshot wound. During's "lesson" for Kerson and his authority over this

duel expose Kerson as a coward, but this encounter does not necessarily cast During in a completely virtuous light. He has assumed total control of the duel and purposefully kept Kerson in a state of perpetual confusion. This clear advantage over Kerson appears all the more dubious when one remembers that During, as a member of the military or, “Oficial Sueco,” already has an unfair advantage.

Once Kerson realizes that the guns only contained powder, he expresses admiration for During, a fact observed by Joan Pataky-Kosove in *The “Comedia Lacrimosa” and Spanish Romantic Drama (1773-1865)* (91). However, Kerson vows that “aunque pierda la vida / he de vengar el desprecio” (18). During’s trick has humiliated Kerson, a fact that may eventually endanger the latter’s reputation more than any previous insult. Furthermore, Kerson’s stated intention to avenge this insult carries no weight with it now that During has exposed him as a coward without any ability to engage in combat. Kerson poses no threat to During and does not attempt any additional challenges. The stage is set for During to win Christina’s hand.

Financial Generosity as the Final Resolution

Enlightened virtue and reason, as personified in During, appear to prevail when the law finds in favor of his case for possession of the family’s lands. In the nineteenth scene of Act II, an official notice reveals to During and the audience:

Comunico á Vmd. la agradable noticia, de por sentencia definitiva le declaran los Jueces dueño legítimo de los mayorazgos, cuyo derecho litigara. Por ella mandan á Daerts, reintegre á Vmd. el total de los caídos, que por decreto 11 de Enero del año anterior, se mandaron depositar á satisfaccion de Vmd ... intimando á él, y sus sucesores, un perpetuo silencio á cerca de esta demanda. (20)

The law rules that During is the “legitimate” owner of the land and orders Daerts to transfer all property to the younger man. Thus, During, not Daerts, is the one who receives “satisfaction.” The younger order has toppled the older, established order. However, in the process, Daerts finds himself facing a ruined status in society because of his lack of property. He states that he and Christina will descend to a miserable state of poverty (13). If Daerts permitted During to marry Christina, she would not face this poverty, but he himself would have neither the *mayorazgo* nor his previous position of honor.

Consequently, Daerts, rather than change his resolution on Christina’s marriage, turns to Kerson for financial assistance. When Daerts asks if Kerson will help, Kerson replies that he has neither money nor friends who will give him a loan. To Daerts’s request that he sell some jewels or other valuables, Kerson notes that his possessions “hacen falta a la decencia, / y ostentacion con que debo / presentarme” (22). This

exchange suggests that Daerts's plan to financially maintain the family through Christina's marriage to Kerson would fail on multiple fronts. Besides the flaws in Kerson's character, a key element of importance to Daerts—Kerson's wealth—may be yet another illusion created by a nobleman in denial about his financial status.

Kerson's strong interest in the outcome of the lawsuit confirms his lack of funds and the inevitable failure of Daerts's plan to secure his future through Christina's marriage. Throughout *El amante generoso*, Kerson's attitude toward marriage, particularly his disdain for the notion of fidelity, have portrayed him as the diametrical opposite of During, whose love for Christina points to a sentimental view of this social institution. Toward the end of Act II Kerson eagerly asks Daerts, "Vaya, Daerts, / que hay de boda, y que tenemos / de pleyto, que son los puntos / que me interesan" (29). Upon hearing that the ruling in the lawsuit has left Christina without a dowry, Kerson informs the family once and for all that there will be no wedding (29). Both Daerts and Kerson's selfish desires have led them to contrive a wedding and treat Christina as property, but their moral bankruptcy leads to their financial failure.

Meanwhile During, as the *amante generoso*, attempts multiple times to monetarily rescue Christina and her father. In Act I During offers general financial assistance, and Daerts replies that he would never receive help from the hand of his enemy (12). A couple of scenes later Daerts's servant Fabricio reveals that During has secretly helped with the daily expenses of their household (15). After the lawsuit awards him the lands and orders Daerts to compensate During, the younger man tries to forgive this debt by sending Daerts a signed receipt for the fine, an act which Christina's father labels an excessive insult and proceeds to tear up the receipt (23). To accept this offer would mean conceding defeat and control to During, and Daerts still hopes a marriage to Kerson will enable him to avoid this embarrassing step.

Instead of threatening Christina with death again, Daerts places in her hands the charge with saving their family or permitting its destruction through her acquiescence or refusal to wed Kerson:

Un remedio
solo, nos queda, y está
en tu mano, ...
que depende de el, tu bien
estár, mi honor, mi sosiego,
y aun mi vida; pues perdido
mi honor, ni aun la vida quiero. (25-26)

Daerts's plea constitutes an attempt on the part of the author to stir sympathy for Christina and their family's plight, though in effect Daerts has simply changed the nature of the threat. Whereas previously Christina faced death at her father's hand for failing to obey his will, now she faces responsibility for her father's death if she does not

marry Kerson. In fact, Daerts hands her a dagger and states: “Sí, sí: pues toma este acero / fiera: termina mis días / tristes, odiosos, y negros, / con tu parricida mano” (26). Daerts still torments Christina in order to protect his reputation, while During’s generosity, at times conducted in secret, attempts to protect her.

The scene where Daerts hands the dagger to Christina, which appeals more to sympathy and reflects eighteenth-century popular theater’s interpretation of sentiment, differs little from the scene where he threatens her. Both are attempts to coerce Christina. After Daerts’s impassioned plea, Christina notes:

No hay medio;
ó hacerme yo para siempre
infeliz, ó ser objeto
de la censura del mundo
abandonando en su acervo
dolor á mi Padre. Ay, Padre
mio! Ay During! (26)

This emotional outburst reflects the impossibility of Christina’s situation and suggests that while During may have triumphed in the lawsuit against her father, his victory remains incomplete, because Daerts has again prevented him from winning Christina.

Daerts’s words of comfort to Christina—“Consuelate, / Christina amada, que el Cielo / te hará dichosa, premiando / tu obediencia y tu respecto” (26) ring hollow because he has forced her obedience, and the match will yield neither a moral nor financial profit for the family. Christina’s acquiescence is of little dramatic value, as the main conflicts occur between the male characters, in particular between Daerts and During. Daerts’s efforts to win the lawsuit and maintain ownership of his *mayorazgo* remain doomed to failure, because Kerson’s lack of intelligence, character and money render marriage to him a non-option.

Thus from the beginning of the play, During is the only real option for Christina. After Kerson’s final refusal to marry Christina without a dowry, During’s generosity reaches its zenith when he offers to pay her dowry, delivering this sentimental monologue:

... Qué os sorprende
la oferta? La amo, me veo
ya sin derecho á su mano
y aunque ella misma el derecho
me quita, por cuya causa
debiera ofenderme, es menos
la ofensa que ella me hace,
que el amor que yo la tengo ... (30)

With this offer During affirms once again that he deserves Christina. According to During, the denial of his engagement to Christina should offend him, but he instead chooses the non-violent path of charity.

In fact, During has also revealed that the principle motive for his lawsuit was not to right the wrong committed by Daerts against his father by stealing the *mayorazgo*, but rather to provide for Christina:

Mi Padre, antes de morir
aclarar quiso, el derecho
que tenia á los crecidos
bienes, que vos poseyendo
estabais. Se hallaba pobre,
bien veis, que debia hacerlo.
Seguí, despues, la demanda
yo, con el hidalgo objeto,
de hacer feliz á mi prima,
si llegaba á poseerlos,
con ellos, y con mi mano. (28)

During's reference to his right to the lands repeats an earlier statement in Act I about Daerts's dishonest proceedings with his family (5). Despite Daerts's ranting about his wounded honor, During is the one who may rightfully claim that he has been offended. However, he has exercised restraint by aligning himself with the law and following the legal proceedings initiated by his father rather than resorting to violence to contrive a resolution. During's last offer of charity toward Daerts finally leads the older man to concede Christina's hand to During and acknowledge that he has been wrong to contrive a marriage with Kerson and deny the superior suitor. Daerts speaks contritely of:

el rubor que me causa
pensar que he sido tan necio,
que la mano de mi hija
un dia llegué á ofreceros:
y que por vos he ultrajado,
y desairado á un sugeto
tan digno como During. (30)

With this statement, the *comedia* resolves the conflict of a problematic arranged—forced—marriage for Christina. As the victor over Daerts and Kerson, During has apparently emerged as the paragon of enlightened masculinity. Nonetheless, the duel

between During and Kerson suggests that tensions persisted within the representation of this *hombre de bien* which threatened to undermine the play's goals and resolution.

Conclusion

Christina may finally wed the man that she loves, the match supported by reason, virtue and sentiment. During, the more enlightened and generous of her two prospects, has won her hand. Daerts himself admits that he was wrong to try to force her to wed such an ill-suited choice as Kerson. This summary implies that sensibility and reason, expressed through Christina's impassioned pleas, tears and laments, as well as During's expressions of love, his virtuous intention to seek Christina's benefit, and his arguments against violence, have achieved a neat resolution.

Daerts's treatment of his daughter and his blindness to Kerson's true character and motives for marrying Christina criticize a model of masculinity based on honor-as-reputation. Martin aptly points out that "The conflict is sustained only by the stubbornness of Christina's father" (266). Through Daerts, this masculine model is portrayed as irrelevant and barbaric in the face of a superior example, the *hombre de bien* as represented by During.

The mock duel with Kerson demonstrates that the conflict over models of masculinity is not a simple issue of past versus present. Kerson is not a relic from the past but, as a type of *petimetre*, represents a contemporary example of masculinity gone wrong. He is superficial, and in his cowardice and ignorance of weapons, effeminate. During employs the mock duel to outwit Kerson and expose his bluff, proving that he is a more reasonable man. However, the staging of their encounter also exalts During's virility. Kerson's speculation about During's superior knowledge of the sword and pistol, and the physical representation of the pistol shot, while humorous, also create the impression of an actual duel. This scene no doubt appealed to audiences who may have enjoyed *comedias de capa y espada*, which frequently featured dueling. Yet the mock duel, coupled with During's statements that he should be the one who is offended, suggest that this *hombre de bien* was not immune to the pull of honor-as-reputation. If this is true, then how sustainable is the popular version of the *hombre de bien*? Could During have proven his superiority over Kerson and his own personal restraint through reason minus the physical display of the mock duel?

During, who espouses a sense of honor based on virtue and generosity, prevails over Kerson, who is without virtue, and Daerts, who stubbornly holds to a captious sense of Baroque honor. Daerts's threats against Christina, Kerson's greedy motives for marrying her, and During's desire to protect Christina and aid her father presumably portray a sense of honor based on virtue as superior. However, contradictory views over honor-as-reputation versus honor-as-virtue coexist within the *hombre de bien*, casting doubt on the sustainability of this model of masculinity in eighteenth-century Spanish theater.

WORKS CITED

- Barker-Benfield, G.J. *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago: U of Chicago P, 1992. Print.
- Bolufer Peruga, Mónica. "Hombres de bien: Modelos de masculinidad y expectativas femeninas, Entre la ficción y la realidad." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: revista del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*. 15 (2007): 7- 31. Print.
- Cabriñana, Julio Urbina y Cevallos-Escalera, marqués de. *Lances de honor: código del honor en España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1900. Print.
- Carnero, Guillermo, 1988. "Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora." *Romanticismo 3-4 Acti del IV Congreso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano*. Genova: Università di Genova, 1988. 23-9. Print.
- . Introducción. *Gaspar Zavala y Zamora, Obras narrativas*. Ed Guillermo Carnero. Barcelona: Editorial Sirmio y U de Alicante, 1992. 1-35. Print.
- Fernández Cabezón, Rosalía. *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*. Valladolid: Aceña, 1990. Print.
- Fuentes, Yvonne. *El triángulo sentimental en el drama del dieciocho. Inglaterra, Francia, España*. Erfurt, Germany: Kurt und Roswitha Reichenberger, 1999. Print.
- García Garrosa, María Jesús. *La retórica de las lágrimas: La Comedia Sentimental Española, 1751-1802*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, 1990. Print
- Haidt, Rebecca. *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*. New York: St. Martin's, 1998. Print.
- Herrera, Josef. *Correo de Madrid ó de los ciegos*. Hemeroteca Municipal, May 2008. Microfilm.
- Martin, Frederick Carlyle. "The Dramatic Works of Gaspar de Zavala y Zamora." Diss. University of North Carolina, 1958. Microfilm.
- McClelland, I.L. *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*. 2 vols. Toronto: U of Toronto P, 1970. Print.
- Murciano, A. *Prontuario del duelo*. Madrid: Depósito de la Guerra, 1902. Print.
- Nye, Robert. *Masculinity and Male Codes of Honor in Early Modern France*. Oxford: Oxford UP, 1993. Print.
- Pataky-Kosove, Joan L. *The "Comedia Lacrimosa" and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*. London: Tamesis, 1977. Print.
- Pérez Magallón, Jesús. *El teatro neoclásico*. Madrid: Laberinto, 2001. Print.
- Zavala y Zamora, Gaspar. *El amante generoso*, n.p., n.d.

Creación y mito greco-latino en la poesía de Juan Gil-Albert. Una propuesta tipológica

Jesús Bermúdez Ramiro

Universitat Jaume I de Castelló

Resumen: El mito greco-latino cumple en la poesía de Juan Gil-Albert cuatro funciones fundamentales, en torno a las cuales se organizan las diferentes manifestaciones del mismo. Una función recreativa: tiene como finalidad reproducir el mito clásico con aportaciones del propio poeta; una función simbólica: cumple con el objetivo de transmitir una idea; una función de enlace: pone en conexión el contenido poemático con el mito dotándole así de cierto ambiente mítico; y una función identificativa: el poeta pone en un mismo plano de igualdad personajes o ideas abstractas con mitos.

Palabras clave: Mitología greco-latina – Poesía española contemporánea – Juan Gil-Albert – Funciones del mito

Juan Gil-Albert, poeta valenciano nacido en Alcoy en 1904, estuvo muy unido a la antigüedad greco-latina, muy en especial a la griega. La consideró, “la mítica edad de oro, la de la felicidad y la sabiduría” según Francisco Brines (*Vigencia de los mitos* 89). Impregna su poesía de elementos propios de esta cultura. Los mitos greco-latinos fue uno de esos elementos que causaron especial impronta en él. En uno de sus poemas más conocidos denominado precisamente “Los mitos”, Luis Alberto de Cuenca señala que “Se percibe en sus versos la intensa y a la vez serena relación de necesidad que mantiene el poeta con la mitología. Y esa mitología, para un ribereño del Mediterráneo como Juan Gil-Albert, no podía ser otra que la mitología grecorromana” (28). En él muestra la perdurabilidad de los mismos, que se manifiesta, según sus palabras, como “gemidos profundos”, como un “informe clamor” “que a quien lo escucha”, lo “convierte en criatura inconsolable” (PC 292).

Y a la hora de analizar la presencia del mito greco-latino en la poesía de Gil-Albert y con el objetivo de sistematizar las diferentes funciones y modos en que se manifiestan o como diría el poeta con el objetivo de “legislar”, de poner un orden que permita una mejor comprensión y aprehensión de los mismos, vamos a distinguir entre aquellos mitos en los que el poeta se recrea, siendo ésta su finalidad primordial, los denominaremos: *Mitos con función recreativa*; mitos que representan una idea: *Mitos con función simbólica*; mitos que establecen una relación con el contenido poemático

incorporándolo así al ámbito mítico: *Mitos con función de enlace*; y aquellos que el poeta identifica con un personaje de la vida real o imaginaria, o bien con una idea abstracta: *Mitos con función identificativa*. Una línea transversal cruza, por otra parte, la clasificación y sistematización señalada. Dentro de esa línea se mueven aquellos mitos cuyo contenido afecta a la totalidad del poema, lo impregnan todo, frente aquellos otros que no se constituyen en su eje temático, ocupan una posición puntual, con una mayor o menor información de sus características, llegando, incluso, a reducirse a un solo nombre, algo por lo demás frecuente.

1. Mitos con función recreativa

Incluimos en la categoría de *Mitos con función recreativa*, aquellos mitos que son una extensión del mito clásico, sólo el impulso emocional del poeta les da su sello personal. Añade la mayoría de las veces alguna nota diferenciadora que adapta a su temática. El poeta se recrea en el mito clásico. Esta es la idea base funcional que permite marcar la nota diferenciadora significativa respecto a la presencia de otros mitos en la poesía de Gil-Albert. Conforman el núcleo poemático, su presencia llena su contenido. Responden a esta función los mitos: “La primavera”, “Serenata a las Pléiades”, y un “Soneto suelto” dedicado a Eros.

Sobre tres impulsos se asientan estos tres poemas: su fascinación por la naturaleza, su atracción por lo bucólico y el amor. Impulsos recurrentes en su poesía. Su fascinación por la naturaleza le lleva a recrearse en el mito de Deméter y Perséfone. Se trata de un canto a la primavera, tan unida desde la antigüedad a la figura de Perséfone. Pero su poema “La primavera” no se limita a una exaltación de la misma bajo la recreación del mito, hay un apunte a modo de reflexión sobre el destino del hombre después de la muerte, aportado por el propio poeta que de no ser por el mito “corre el peligro de recibirse como un tópico” en palabras de Francisco Brines (*Vigencia de los mitos* 94). El poeta lo presenta bajo la pregunta inquietante que formula Deméter a su hija, ¿los muertos reverdecen también cuando bajas al Hades? O dicho de una forma más llana: ¿hay vida después de la muerte? Sólo una sombra le responde, dice el poeta: “Nunca sabrás, Deméter, madre nuestra, / lo que bajo tus plantas se te oculta” (PC 301).

Su atracción por lo idílico encuentra su vía de expresión en las Pléyades. El poeta se deleita en un alarde de dominio de la mitología y el mundo griego. Las Pléyades, constelación de siete estrellas, en su origen siete hermanas, fueron divinizadas, según los antiguos (Grimal 435). También se las conoce como las siete cabrillas. Gil-Albert buen conocedor de este mundo mitológico construye un poema que Pedro J. de la Peña califica de “anacreóntica, pero a la española, dado que España fue uno de los brotes en donde germinó con más fuerza el tallo de la Grecia primitiva” (*Juan Gil-Albert* 124). Se trata de un poema de verdadera ingeniería poética. Se produce de forma pausada y progresiva la metamorfosis de las cabrillas en estrellas.

Encuentra oportuna ocasión para expresar la inmortalidad de los poetas¹, de aquellos dotados de la fama y reconocimiento merecido que al igual que las Pléyades ocupan un lugar entre las estrellas.

La figura de Eros es la que da vida a su otro impulso sobre el amor. Su sentido es el mismo que le diera la antigüedad clásica, no se aparta en nada de él y de igual forma que el mito clásico muestra esta figura mitológica como “un foco de energías”, cuyas flechas quien osa tocar, le produce un efecto difícil de soportar. El propio poeta en su osadía por tal atrevimiento siente tal efecto. Lo describe como un “acorde en que el amor tiembla y se mece/ y en que el miedo se templa y enaltece” (PC 106)²

2. Mitos con función simbólica

Operan como mecanismos semióticos los mitos que denominamos *Mitos con función simbólica*. El poeta los utiliza para transmitir algo de forma indirecta, hacen de vehículo de una idea. Son transmisores o intermediarios, aportan estética, profundidad y cierta ocultación a la idea que tratan de transmitir, envolviéndola en aliento mitológico. El poeta se recrea en los mismos pero va más allá de la pura recreación y del impulso emocional, les asigna su propia interpretación. En ocasiones aporta versiones personales que no se sujetan al canon clásico. Al igual que los mitos con función recreativa, conforman el eje poemático, se constituyen en su centralidad, el poema gira en torno a ellos. Responden a esta idea funcional los mitos: “La hija de Deméter”, “El linaje de Edipo”, “Hyazinthos”, “El abandono de Ganimedes”, “y “La esfinge”.

¹ Según Guillermo Carnero e igualmente María Paz Moreno, Gil-Albert está haciendo referencia con el nombre de pléyade a “un grupo de poetas coetáneos entre sí”, entre los que se encuentra Ronsard, citado en el poema, que perteneció junto a otros seis poetas a la pléyade del Renacimiento francés”, tan apreciada por el poeta (*Antología poética* 196 y *El culturalismo* 123). Nosotros consideramos que este fue el punto de partida y de asociación inmediata, pero, a nuestro juicio, está pensando no sólo en este grupo de poetas (esta es su base y ejemplo a seguir) sino también en todos aquellos poetas de cualquier época, preferentemente del pasado, que la tradición cultural los ha consagrado como tales y elevado hasta las estrellas (el poeta cita también a Theócrito y Virgilio). Por decirlo siguiendo al poeta, aquellos que forman ya parte de las Pléyades. Y esta es precisamente uno de los objetivos perseguidos por todo poeta de forma consciente o inconsciente. La labor del poeta, generalmente poco reconocida socialmente sobre todo en vida, puede llegar a alcanzar su gloria, su puesto en las estrellas, en el transcurso del tiempo. Esta es la esperanza y deseo de todo poeta. El propio Gil-Albert nos muestra este deseo y presentimiento en su poema “A un arcángel sombrío”: “Algún día / el sigiloso administrador de la divinidad, / aquel doncel extraño, / descenderá, para llevarme allí / donde su espada da luz a los elegidos” (PC 207). Se trata, al parecer de Miguel Catalán, de uno de los derechos privativos de los mejores poetas que nada deben a los derechos universales (31).

² La idea del amor como una energía que penetra en nosotros, es una constante en su poesía. De forma clara lo podemos volver a ver en su poema “Al amor” y otro poema que lleva por título precisamente “La energía”.

Los dos primeros tienen su base vivencial en la Guerra Civil española. Se encuentran en clara oposición semántica, el primero representa la esperanza en medio de tanto pesar, frente a la desesperanza del segundo, concretada en la imposibilidad de conciliación. Son fruto de sentimientos encontrados, se debaten entre el optimismo (que encuentra una salida en la Naturaleza) y el pesimismo (sin salida, protagonizado por la forma de ser de los españoles). Por su parte, “Hyazinthos” y “El abandono de Ganimedes” representan el amor homoerótico, se constituyen en una defensa del mismo bajo el amparo del mito. Finalmente “La esfinge”, representa la visión personal que tiene el poeta de la vida.

Gil-Albert ha recurrido al mito para expresar las ideas señaladas. El mito le va a permitir dotarlas de cierto misterio y belleza a la vez. Consigue acentuar en cada caso su manifestación. Se muestran más claras y, por lo mismo, más fáciles o difíciles de digerir de acuerdo con la idea que expresen. La esperanza, el nuevo renacer de la vida, a pesar del dolor y la muerte causado por la Guerra Civil, se verá representado bajo la figura de Perséfone.³ Francisco Brines en el análisis que hace de este mito en este caso concreto, señala de forma certera que Gil-Albert se eleva por encima de lo contingente y circunstancial, y fija su mirada en lo permanente, en el encuentro del hombre con la vida, con la Naturaleza, ajena a momentos terribles (*La tierra natal* 140-141). El mito cobra ahora un sentido nuevo del que tiene en el poema “La primavera”. El poeta muestra el camino a seguir en medio de situación tan trágica: merece la pena complacerse con la vida y gozar de aquellos momentos que la naturaleza nos brinda. Disfrutar y sentir su belleza frente al espanto es la forma de superar y estar por encima del momento presente.

En fuerte contraste y en dirección contraria al proceso de asimilación de la contienda por parte del poeta, es su poema “El linaje de Edipo”. Representa la desesperanza, la imposibilidad de que los españoles puedan vivir de forma pacífica, ya que están marcados por una maldición. En este sentido apuntan las palabras de Guillermo Carnero: “interpreta la oposición entre las llamadas “dos Españas” como una constante sociológica que da razón de la difícil convivencia política de los españoles” (*La poética del desasimiento* 107). El mito lo que hace es acentuar el dramatismo de la contienda y así lo puso ya de manifiesto María Paz Moreno (*El culturalismo* 115). Gil-Albert, no se aparta del guión que en su día dieron a este mito los grandes trágicos, Sófocles y Eurípides. Por esta razón o más bien diríamos bajo este presentimiento, no deja abierta puerta alguna a la esperanza, es más, augura que la maldición seguirá.

³ Enmarcado en la tradición clásica del mito de Deméter y Perséfone con su eterno retornar se encuentra su poema “Las lilas”, símbolo de ese momento. El poeta las contempla “Una primavera en Francia”, primer país de su exilio, donde “vivía como un acosado del destino / alejado de los demás hombres” (PC 228). La naturaleza es su consuelo y apoyo ante una mala situación, y también su esperanza. En palabras de Pedro García Cueto: “Al alejarse de la Guerra Civil y cantar a las lilas, recupera la ilusión por la vida” (87).

Para expresar su homoerotismo acude al mito de Hyacinthos y Ganimedes. Gil-Albert ha encontrado en ambos la forma de expresar y defender su condición homosexual⁴. En Hyazinthos, “metaforización vaga del amor homoerótico” según Rosendo Tello (*La poesía cíclica* 85), nos ofrece la imagen del enamorado en su plenitud (Apolo bajo la forma del sol) al encuentro de la persona amada (Hyacinthos). Siente “un hervor pasional” ante su hermosura, intensificada en la primavera, cuyo estallido produce gran asombro y efecto especial. En cambio, el mito de Ganimedes nos ofrece la otra cara del amor, el abandono de la persona amada. Gil-Albert, guiado por un profundo sentimiento producto de sus experiencias vitales, ha construido un suceso mitológico jamás contado por los antiguos: Zeus abandona a Ganimedes por la intervención de las Euménides, celosas cuidadoras de los amores del dios.

La forma tan detallada con la que el poeta muestra este último mito, puede llegar a producir el efecto engañoso de que está reproduciendo en sus mismos términos el mito clásico, pero es, como apuntamos, pura invención del poeta. La mitología clásica no dice en ningún momento que Zeus abandonara a Ganimedes ni que las Euménides intervinieran. Estas últimas tienen entre sus funciones más notables, en las que no consta la de cuidadoras de los amores de Zeus, la de vengarse de los crímenes cometidos y la de ser protectoras del orden social (Grimal 210).

Gil-Albert a partir del mito clásico ha dado una visión personal del mismo. Esta es una de las características típicas del mito, su flexibilidad, la posibilidad de reinventarlos, de añadir o quitar algo en función de unos determinados intereses. A través del mito está contando alguna experiencia vivida personalmente con los ingredientes típicos de este tipo de situaciones amorosas. Bajo este punto de vista el paralelismo resulta evidente: Ganimedes sería el propio poeta; Zeus la persona amada que le abandona, al que el poeta ve como un dios; y las Euménides, bien podrían representar a la sociedad (obviamente la de su tiempo), cuidadora de las relaciones heterosexuales, del orden social establecido, que no admite las relaciones homosexuales y al final consigue su objetivo. Pero a la persona abandonada le queda como a Ganimedes, la nostalgia, el recuerdo y la experiencia vivida. Gil-Albert a través del mito universaliza este tipo de relaciones y deja al descubierto el objetivo que se propone: justificar y dignificar esta clase de relaciones homosexuales, tan sentidas y vividas por él, encarnándolas en figuras mitológicas.

Finalmente “La esfinge” simboliza la vida. Esta es a sus ojos una piedra dura, enigmática, hermética e inalterable encerrando en su interior su propio misterio. Pero un día tal misterio se nos revela y la vida aparece en su esencia como “espuma vana o ilusión”, “agua inextinguible” encerrada en esa piedra que otros “consumirán como otros sueños” (PC 679).

⁴ El tema de la homosexualidad, fue abordado por Gil-Albert en su ensayo *Heracles*, con la finalidad de sacarlo a la luz desde una perspectiva ética. Fue considerado por Luis Antonio de Villena como “un tratado humanístico” (1976, 323). El tema de nuevo reaparece en forma de novela en *Valentín*, *Razonamiento inagotable con una carta final* y *Los Arcángeles*.

Gil-Albert transmite en este poema cierto pesimismo o nihilismo, al contemplar la vida como una vana ilusión o simple sueño, algo que no deja de llamar la atención y causa una cierta extrañeza, dado el vitalismo que se transluce en sus poemas.

3. Mitos con función de enlace

Denominamos *Mitos con función de enlace*, aquellos mitos que no se constituyen en su núcleo poemático y tienen la finalidad de servir de conexión entre dicho núcleo temático y el mundo mitológico. Dan al poema cierto aire mítico, lo eleva por encima de la realidad que nos transmite. Su presencia no llena todo el poema, se trata de una presencia puntual, llegando en ocasiones a ser un mero nombre. Guardan relación con el contenido poemático, se encuentran en conexión con su temática. Y en función de esta conexión y de forma progresiva cabe hacer las siguientes distinciones:

a) El personaje mitológico se encuentra estrechamente relacionado con el tema objeto del poema. Es una relación que al poeta le viene predeterminada y resuelta del exterior. Tres buenos ejemplos lo brindan los poemas “El aceite”, “Un laurel” y el segundo soneto que dedica a García Lorca, este último de su poemario *Son nombres ignorados*.

Gil-Albert en el poema “El aceite” considera este fruto sagrado junto con el árbol que lo produce. Se constituye en fundamento cultural mediterráneo al que el poeta se siente unido, como explica Pedro J. de la Peña (*Juan Gil-Albert* 124). No se le pasó por alto su origen mitológico con el que establece la conexión. Con ello incorpora al mundo mitológico el aceite y el olivo, algo tan corriente. Tras él ve a la diosa Pallas que hace acto de presencia ya en los primeros versos. Según el poeta fue la que “cedió, benigna, el primer brote /del olivar”. El poema se encuentra envuelto en ese halo divino y sagrado que le da esta diosa. Por esta razón al hablar del aceite, su núcleo poemático, le concede en su uso sobre todo aquellas funciones más nobles: la de “ungir los cabellos de los reyes, alumbrar las imágenes sagradas o untar el último soplo de los moribundos”. Al final del poema, se hace sentir una vez más la presencia de esta diosa en una escena cotidiana:

Por eso cuando bajo los olivos
tendemos allí para ancha siesta,
...
Sentimos que en nosotros parpadea,
fervido y fiel, el ojo de una diosa. (PC 321)

En su otro poema “Un laurel”, la figura que hace acto de presencia no podría ser otra más que Apolo en forma de interrogante: “¿Le será Apolo, acaso, complaciente, / o tenderá su arco por fallarme / tanta osadía?” (PC 848-849), en referencia al atrevimiento

del poeta al cortar una rama de laurel y colocarla en su cabeza en señal de triunfo. Una vez más podemos observar la relación tan estrecha entre el foco poemático “el laurel” y la figura mitológica. Relación que le viene al poeta determinada del exterior.

En el segundo soneto que dedica a García Lorca aparece la figura de la Fama cercando “de noche hasta romper el día” con sus “satélites alados” (PC 175) la tumba del poeta. Gil-Albert está haciendo referencia a la Fama en calidad de personaje mitológico dotada de numerosos ojos y bocas, que viaja volando con gran rapidez, según la versión de Virgilio (Grimal 192). La fama siempre acompañó al poeta granadino y máxime a partir de su muerte. Gil-Albert le ha añadido ese toque mitológico que de forma tan magistral ha sabido dar al escribir la Fama con mayúsculas, acompañada de alguna de las características que le asignaron los antiguos greco-latinos⁵.

b) La presencia de personajes mitológicos guardan relación con el contenido del poema, pero al poeta le cabe la posibilidad de elegir. No se trata, como en el caso anterior, de una relación establecida. En su poema “Los actores”, aparece la figura de Fedra, ejemplo a la que un actor puede dar vida. Podría el poeta haber elegido otro personaje como Medea o Antígona. Igualmente en su otro poema “El ceramista” que consigue representar “en sus cercos combos”, “toda una vida”, es capaz de encarnar “al mismo Edipo enfrente de la esfinge / con su clámide abierta y su sombrero / meditando, ignorante, su destino” (PC 627). Es obvio que el poeta podría haber elegido otra escena mitológica. Igualmente en el “Soneto XIX (Achileo vendando a Patroclo)”, al poeta le llama la atención una escena (podría haber sido otra) pintada en una copa en donde “vese al Peleida casi arrodillado / solícito vendar al ser amado”. De rasgos homoeróticos, recoge el momento en que un alfarero, en medio del combate, “entre el rigor de dioses elementos” (PC 382) fija su atención en un instante lleno de ternura. Se funden, a decir de Francisco Díaz de Castro, “el recuerdo de la *Iliada* y el siempre punzante estímulo del amor entre hombres” (131).

c) La conexión entre el personaje mitológico y el contenido poemático no es, en principio, algo evidente, se trata de relaciones completamente subjetivas. Operan exclusivamente en el interior del poeta. No hay ningún dato externo que haga sospechar tal relación.

⁵ Otra figura mitológica también en relación muy directa y preestablecida con la temática del poema, pero que se halla de forma implícita es la figura mitológica de Minos (“supremo juez”) en su poema “El juicio final” mediante estos versos:

Nada puede impedir que ya en su día
ante el supremo juez, cuando mi turno
digan haber llegado, me pronuncie
con insolencia: sí. (PC 517)

Cuatro casos hemos registrado en este sentido, el primero de ellos, lo encontramos en uno de sus poemas más conocidos, “A un monasterio griego”, poema que conforme señalan las palabras de José Carlos Rovira “es la definición en sí mismo de una referencia cultural permanente” (*Juan Gil-Albert* 47). En él aparece la figura de Adonis: “Allí estaría Adonis, / besado por la errante pecadora” (PC 325), dice el poeta. Se trata de uno de los poemas preferidos: “mi retrato más feliz” (PC 315). Rosendo Tello apunta que se inspiró en una fotografía que tenía enmarcada en su casa en México. Figura un monasterio situado en el Himeto, algo que el propio Gil-Albert le contó (*A un monasterio griego* 15-16). Tal imagen le trae a la mente su tierra, y en particular, a juicio de Pedro J. de la Peña, la casa de campo que tenía el poeta en Alcoy, siendo el poema en definitiva una descripción de la misma (*Los estilos* 60). Esta es su base real, base que muestra mitificada como un lugar utópico donde el poeta mentalmente se siente muy cómodo. Se presenta especialmente bello y hermoso, tranquilo y muy propicio para el recogimiento, el saber y la inspiración⁶, a donde el poeta quiere volver. En opinión de Pedro García Cueto: “El poema consigue transportarnos a ese mundo de los dioses y dejarnos la esencia de un ámbito que expresa muy bien las inclinaciones del poeta, mundo ascético, de contemplación y de ocio, pero también de reflexión” (132).

La presencia de Adonis cobra sentido dentro de esta mitificación, de esta visión idealizada del lugar deseado que se produce en la mente del poeta, trasladándola al mundo de la mitología griega. Si tenemos en cuenta que la belleza ocupaba en su mente un lugar medular, belleza que el poeta admiraba en la naturaleza y en la perfección corporal, muy en especial en la belleza juvenil, resulta más comprensible que haya elegido esta figura mitológica. El poeta sitúa en un mismo plano la belleza de la naturaleza y la corporal, acompañado de una nota sobre el amor en clave mitológica (“besado por la errante pecadora”, en alusión a Afrodita). Dentro de este marco general se inserta esta figura mitológica. No tendría ningún sentido que en un poema de estas características hubiera elegido, pongamos por caso, a Hércules. La hermosura y delicadeza con que la mitología griega presenta a Adonis, resulta muy oportuna para hacer acto de presencia en este mundo ideal, contribuyendo a potenciarlo.

Un caso algo más complejo en principio lo tenemos en su poema “Los carteros”. Al final aparece la figura de Ariadna, sin conexión aparente con el tema del poema. El poeta en un tono descriptivo va dibujando la figura de esta profesión, su importancia social en calidad de mensajero de noticias, pero al final del poema dice:

⁶ Por su parte, María Paz Moreno, considera que el lugar al que se refiere Gil-Albert trasciende la tierra del poeta y va más allá que, sin dejar de incluirla, se trata más bien de un “paraíso perdido” (*El culturalismo* 122). Muy a propósito vienen también unas palabras de Pedro J. de la Peña referentes a su poemario *Las ilusiones*, pero bien podrían aplicarse para el poema sobre el que estamos tratando a pesar de pertenecer a *El existir medita su corriente*. Comenta que la naturaleza está omnipresente pero sobre todo la “valenciano-alicantina”. Y añade “lo sorprendente es que a esa tierra no se le hagan referencias localizadoras concretas. Es un Olimpo, un paraíso, un mundo virginal que, pese a su fijeza, se diría aespacial. No se citan ni Alicante, ni Xátiva, ni Alcoy”. “El retorno a ese mundo idílico se interpreta únicamente como una posibilidad en la idealización de la memoria” (*Juan Gil-Albert* 117).

Pero un día
 deposita ese sobre que contiene
 con fiero laconismo el gran suceso
 de una generación. Alguien descifra:
 -una mujer velada y temblorosa-
 “Ariadna, te amo”. Y es que Nietzsche
 acaba de sumir su genio augusto
 en locura eterna. (PC 613)

Estos versos tan enigmáticos, en principio, están haciendo referencia al poema de Nietzsche “El lamento de Ariadna”. Aquí el filósofo se convierte en este personaje mitológico para transmitir sus verdades. Para el poeta es la gran noticia que lleva el cartero, el descubrimiento mediante este poema de unas verdades antes desconocidas puestas de manifiesto por el genio. Pedro J. de la Peña ha mostrado que Nietzsche jugó un papel importante en la construcción del pensamiento de Gil-Albert, donde encontró al hombre que se eleva sobre el común de los mortales (*Los estilos* 60). La figura de Ariadna entra así en relación con el contenido poemático y eleva al ámbito mítico la tarea cotidiana desempeñada por los carteros.

En su otro poema “Las fuentes”, al igual que el anterior, sin que haya conexión aparente con su temática, aparece la figura de Aquiles. La contemplación de una fuente lleva al poeta a soñar en unas islas “donde Aquiles inmerso y recostado / espera al fiel amor” (PC 852). Se produce una asociación y relación inesperada entre las fuentes y la figura de Aquiles. La placidez de la fuente, el agua como principio originario de la vida, su continuo sonar, unida a la tendencia homoerótica del poeta es la que le lleva a este tipo de ensueños.

En el poema “Los caballos” hay una referencia a Venus en su primer verso: “Nacidos como Venus de las ondas / del mar ¡Oh victoriosas criaturas!” (PC 266). La aparición de Venus en un poema que ensalza la figura del caballo “Bellos seres / del brío y la indolencia soberana” (PC 267), tiene la finalidad de reafirmar el carácter mítico de este animal, surgido de las aguas por obra de Neptuno. Para ello no duda en recurrir al origen de la vida en el seno del mar. Este es el punto de encuentro, la conexión entre Venus y los caballos, ambos en definitiva, surgieron del mar. José Carlos Rovira y Pedro J. de la Peña, han dejado patente la importancia que el agua tuvo en Gil-Albert, como principio que todo lo alienta (*Juan Gil-Albert* 79 y *Juan Gil-Albert* 119). Por su parte, María Paz Moreno interpreta que el encanto misterioso de los caballos “conducen a Gil-Albert al origen mismo de la vida y de todo lo telúrico” (*El culturalismo* 154)⁷.

⁷ La agudeza de Francisco Brines en sus análisis sobre poesía llegó a desvelar la presencia de Narciso (*Vigencia de los mitos* 96) en el poema “La primera tentación de la serpiente”. Gil-Albert funde en una sola pieza, como si de un solo personaje se tratara, Adán y Narciso, con el objetivo de dar su versión tan particular e imaginativa del origen del homoerotismo.

4. Mitos con función identificativa

Finalmente incorporamos bajo el nombre de *Mitos con función identificativa*, aquellos mitos de los que se sirve el poeta para identificarlos con un personaje o personajes de la vida real o imaginaria, e, incluso, una idea abstracta. Con ello el poeta consigue elevar a la categoría mítica a estos personajes o ideas abstractas que de no ser así perderían toda su fuerza dentro del poema o al menos buena parte de ella. Tales identificaciones se generan por un sistema de asociaciones subjetivas. No obstante, dentro del ámbito de la subjetividad, hay identificaciones que tienen cierta lógica y sentido común. Se ve en ellas un nexo fácilmente identificable, frente a otras que aparentemente no tienen sentido alguno.

a) El poema más destacable que responde al primer tipo de asociaciones lleva por título “A mi madre como Deméter”. El poeta adapta el mito a su propia historia. El mito llena todo el poema. Eleva a categoría mitológica a la propia madre del poeta (Deméter), y a su hermana (Perséfone). Gil-Albert acude a la poesía, es la mejor forma que sabe (y la que mejor domina) de consolar a su madre desde la distancia por la muerte de una hermana e hija tan querida. La madre del poeta al igual que Deméter pregunta todos los días dónde está su hija sin hallar respuesta ni consuelo alguno. El poeta consciente de que no logrará su objetivo, le ofrece, no obstante, (como si de un vate de la antigüedad se tratara, un vate de creencias estoicas), el único argumento que su convicciones paganas le permiten: el ser tan querido se encuentra ya fundido con el Todo, fusionado con la madre Naturaleza, haciendo “la vida intensa, el sol hermoso” (PC 329), palabras con las que termina el poema. Para Francisco Brines el mito trasciende lo puramente personal y sirve de consolación en la frustración del hombre (*La tierra natal* 175). Es un poema que invita a la reflexión por plantear problemas vitales sobre la fugacidad de la vida, el sentido de la muerte, y el recuerdo, que a modo de continua primavera, guardamos del ser querido. Es el único poema bajo este epígrafe que igualmente que los mitos recreativos y los simbólicos se constituye en eje del poema. Su presencia se hace omnipresente. Las demás manifestaciones son puntuales, con una mayor o menor caracterización del mito. Lo más frecuente es una simple denominación.

Una identificación de carácter ideológico-político se produce entre Prometeo y los obreros de las fábricas en su poema “A una fábrica abandonada”. Gil-Albert, como otros muchos intelectuales, toma partido por la clase obrera, (la que según él “tenía razón”) durante los años previos a la contienda civil y durante la misma contienda. La ve encadenada al trabajo bajo la mirada atenta del patrón, al igual que se encontraba Prometeo encadenado a la montaña, bajo la atenta mirada de Zeus. Se trata de un poema de concienciación y de denuncia ante la explotación de una clase que el poeta veía en la España de los años antes de su exilio. En esta misma línea, otra identificación quizás menos llamativa, es la que lleva a cabo entre Hércules y Durruti (PC 149) de su

poema “Romance de la niña de Durruti”. La lucha y el esfuerzo de este político anarquista, caído en la lucha, hace que el poeta lo vea como un Hércules. Ahora se trata de ensalzar a aquellos personajes que tuvieron una relevancia durante la guerra y sirvan de ejemplo a seguir.

No puede faltar en su ideario mitológico identificaciones homoeróticas. La primera de ellas la encontramos ya en su primera andadura poética de *Misteriosa presencia* en el soneto número IX. Se produce la identificación entre un joven con Hyacinto, de quien se enamoró Apolo. Este último aparece en el poema con sus cabellos rubios bajo la figura del dios sol, Helios⁸. Ambos personajes mitológicos son lo mismo en el poema. Sigue con ello una de las variantes que ofrece la antigüedad. La clave temática es la exaltación de la belleza juvenil masculina. Cobra especial relieve durante la primavera, infundiendo una pasión sin medida (con alguna pequeña variación es la misma que volvió a reproducir en su poema *Hyacinthos*). El paralelismo resulta obvio: Hyacinto = joven mancebo, que inspira en la “quinta estación” una gran pasión por su gran belleza como la que inspiró Hyacinto a Apolo = Helios. Igualmente la identificación que se da entre Amor y un joven dotado de especial hermosura, que encuentra dormido en un bosque de eucaliptos y al que considera “medio divino” (PC 351) de su poema “Entre los eucaliptos”. Lo mismo la identificación de un barman con Ganimedes en su poema homónimo, ya citado. Se trata, según María Paz Moreno, de un barman de unos diecinueve o veinte años de extraordinaria belleza con el que el poeta tuvo una relación en México (*El culturalismo* 60). De nuevo una relación homosexual habida por el poeta va a conformar la base para la escritura de un poema.

El campo, otro tema de vital importancia, se halla también presente. A los campesinos los eleva a la categoría mítica llamándoles “antiguos hijos de Deméter” (PC 160), de su poema “El campo”. Referencia a su exilio se encuentra en su poema “El pacto”. El poeta se siente identificado con Ulises en calidad de aventurero y peregrino, que vuelve a su tierra. Sugestiva y atractiva resulta su identificación o como dice José Carlos Rovira su fusión, interpretación o conversión (*Fuentes de la constancia* 38) en el Centauro Quirón de su poema “La ambición (Homenaje a los Monstruos)”. Se lo imagina con “la frente clara” y “un cuerpo sensitivo”, donde “el poeta se define en su personalidad medular”, según afirma Pedro J. de la Peña (*Juan Gil-Albert* 17) y a decir de Alejandro Amusco lo convierte así en “un ser sagrado” y lo alza “al grado de abstracción requerido” una vez que el poeta penetra “en el secreto del mito” (181), en claro pronunciamiento a la imagen y concienciación interiorizada que el propio poeta tenía de sí mismo: mente despejada, inteligente, sabia, a distancia de la mayoría de los mortales, dotado de una gran sensibilidad, lo mismo a como se veía y sentía el Centauro Quirón entre sus iguales.

⁸ La identificación de Helios y Apolo, posiblemente fuera también uno de los ingredientes básicos de su poema “Himno al sol”. El sol es para el poeta un amante que la noche le arrebatará. En la mente de Gil-Albert, bien podría representársele éste igual a Apolo pero oculto bajo la figura del sol. Las equivalencias en este caso resultarían del siguiente modo: Apolo = Helios = Sol = amante.

La amistad también tiene su lugar en su poema “In promptu (Tema: Rosa Chacel está en España)”, escritora y amiga. La considera igual que una Sibila por saber comprender e interpretar a su pueblo y su destino.

b) Otros tipos de identificaciones no parecen tener lógica alguna. Requieren para su comprensión un mayor análisis. La más llamativa es la que se da entre Cristo y Adonis, en su poema “Al Cristo”, dos elementos contrarios, cristianismo y paganismo, se presentan a ojos del poeta iguales. Críticos y estudiosos han dado diversas interpretaciones sobre el mismo, pero, a nuestro juicio, Francisco Brines da cumplida cuenta de tal identificación. Según este autor tiene su punto de partida en la celebración de la muerte de Cristo durante la festividad del Jueves Santo junto con su resurrección al tercer día. Tal celebración hace que llame a Cristo Adonis. Esta figura mitológica representa ahora el renacer de la primavera produciéndose el binomio vitalista Muerte-Vida (*Vigencia de los mitos* 66-67).⁹

Nosotros añadiríamos que tal identificación viene motivada además por la representación de ambos personajes en el imaginario colectivo como extraordinariamente bellos, frágiles y delicados. El poeta está contemplando a un Cristo yacente. Lo ve desde el punto de vista humano y religioso, pero desde la perspectiva de la antigüedad greco-latina. El propio poema da una visión religiosa basada en la que tenían los griegos sobre este mundo: dioses míticos, pero con defectos y cualidades humanas. Esto explica que lo eleve a la categoría mítica. Su subconsciente no puede evitar que la figura de Cristo la vea bajo una figura mitológica. Y ¿qué figura mitológica greco-latina de entre todas las mencionadas en su poesía y, por lo tanto, de entre las que tenía grabadas en su mente, tenía más posibilidades de aflorar? Sólo falta hacer un pequeño recorrido de las mismas por su poesía para ver que la respuesta más lógica a la pregunta formulada es Adonis. En él se aúnan belleza, juventud y nueva vida, (sin la carga tan intensa homoerótica que de no ser así podría haber tenido otro posible candidato, me refiero a Hyacinto), por más que incluso el propio poeta se turbara ante tal identificación.

⁹ Otras interpretaciones sobre la identificación Cristo-Adonis nos la ofrece María Paz Moreno. Recoge, en primer término, la interpretación que da José Carlos Rovira. Según este autor se produce tal identificación por el culto que se profesaba a Adonis en Grecia durante las *Adonia*, en las que la muerte y resurrección del dios eran celebradas. La misma María Paz Moreno da su propia opinión. Se debe a una relación de orden lingüístico: el origen del nombre Adonis apunta, según ella, al término fenicio Adon que significa “Señor”. El propio Gil-Albert señala el origen del poema, lo escribió un jueves santo y surgió tal identificación con “una espontaneidad que a mí mismo me turbó” (*Memorabilia*). (*El culturalismo* 73). Por su parte, Pedro J. de la Peña a propósito de su comentario al poema “Trasvasando vino” comenta: “La dialéctica de los principios opuestos es quien otorga ese equilibrio entre aniquilación y nacimiento. Tema que desde esta misma concepción humanizadora de Jesucristo, hemos podido encontrar en otros momentos de la obra de Gil-Albert, por ejemplo en el poema “Al Cristo”, de las *Ilusiones*. Su figura se paganiza, embellecida como la de Adonis, en dos sonetos de *Concertar es amor* el XXX y el XL, donde la idea de primavera y muerte se conjugan al unísono” (*Juan Gil-Albert* 168-169).

Su aparición en el poema hacia la mitad del mismo produce sin lugar a dudas un efecto de sorpresa especialmente al que por primera vez lea el poema y sobre todo si obvia los comentarios de los críticos. Por más que se citen los versos no dejan nunca de sorprender: “Estás ¡oh verdadero / Adonis de mis cantos! entre urnas / de cristal y las luces tenebrias / de la liturgia” (PC 282).

Este efecto sorpresa no es una excepción en el poema citado. Con menor intensidad también lo vemos en otros poemas. Para una mayor clarificación y abundamiento de esta técnica, veamos la siguiente muestra. Se trata de la identificación entre un carretero y Atreida. Es al final del poema “Alicante” (Dedicado a José Carlos Rovira), cuando hace su aparición. El poema comienza hablando de un carretero en un tono narrativo: “Vi a un carretero erguido sobre el carro / conduciendo su recua somnolienta / por la solana blanca” (PC 452). Sigue el poema en el mismo tono, dibujando el paisaje del entorno y el avance del carretero. Pero, al final, sin que nada lo haga sospechar se produce la identificación, elevando a categoría mítica a un personaje de la vida corriente. El poema da una vuelta por completo. Ya no vemos al carretero como tal, sino que se nos ha trasladado al ámbito mítico de Grecia lleno de evocaciones, algo que podemos comprobar en sus últimos versos en contraste con el resto del poema: “Y el hombre aquel, erguido como Atreida, / que consumió su casa y ahora es siervo, / iba pespunteando el campo grande / con su aguja de oro” (PC 452). José Carlos Rovira da una explicación convincente de tal identificación. Considera que la tierra originaria del poeta es evocada a través de la figura de un carretero fijada en su infancia al que iguala con una figura mitológica. La tierra alicantina provoca en el poeta “un sentimiento mediterráneo que se despliega, desde la experiencia de lo terrestre, a la cultura como identificación: Grecia, por ejemplo, recorrida por el mismo carretero visto en la costa alicantina (*Juan Gil-Albert* 65).

Otras identificaciones que podemos incluir también entre las carentes de sentido en un principio, son, en primer lugar, la que se da en su poema “El domingo”. Este día dedicado normalmente al ocio, donde cada cual pretende hacer aquello que su vida y horario laboral no le permite, en definitiva, a cumplir sus deseos. Gil-Albert los denomina tentaciones. Estas las identifica con las ninfas. Nada tienen que ver las tentaciones o deseos a cumplir con las ninfas. Si hay que buscar algún nexo, hay que verlo en su contexto, en el punto común entre las ninfas que vagan por los bosques y una de las posibles tentaciones o deseos de este día que en palabras del poeta consiste en “la de estarse contento / sin hacer nada” (PC 486), obligación que, por otra parte, según el mismo poeta, pocos cumplen.

La segunda consiste en la identificación de aquellos jóvenes que no se sujetan a los dictados de sus padres, ni abuelos, ni profesores, aquellos que saben “dar a la vida un sesgo inesperado que resuma el amor” (PC 423) de su poema “Hípica”. Estos jóvenes son a los ojos del poeta “hijos sacrosantos de la Gracia” (PC 422). Bien podría el poeta hablar de sí mismo e incluirse en este grupo.

Él mismo siguió los dictámenes que le daban su vocación como escritor, su amor a la naturaleza y a todo lo que le rodeaba, fiel siempre a su homoerotismo, alejándose de los dictados de la sociedad, y de su propio padre, que no siguió su oficio de hombre de negocios. Es la forma que tiene el poeta de mostrar su inconformismo en los tiempos que le han tocado vivir y muestra el deseo de que la juventud rebelde renueve la sociedad, dotándola de una nueva savia.

La tercera se encuentra en el poema “El confín”. Su foco temático gira en torno a la vejez. El poeta aboga por restituir en esta etapa la ilusión primordial de cuando se era joven. “Envejecer- dice- no es cosa de los años. / Almas supervivientes se acreditan / como ninfas o soles” (PC 506). La vejez es, según Gil-Albert, como una ninfa o un sol. Tal identificación la lleva a cabo a través del término “Almas supervivientes”. El que la identifique con una ninfa o un sol, no tiene sentido alguno, sólo se puede encontrar algún sentido si lo analizamos en el contexto poemático. La explicación la podemos encontrar unos versos antes:

Quando los años ponen sobre el cuerpo
su mano dulce
parece que el ayer y el pasado
se vuelven más ligeros, más sensibles,
más de oro fino.
Hay una juventud más escondida
que la que resplandece.

Los términos “más ligeros”, “más sensibles”, bien se pueden relacionar con las ninfas. Ahora el poeta se ha fijado para tal identificación, no en el holgar por los bosques de estos personajes mitológicos, sino en su característica de hermosas doncellas dedicadas a cantar, amar y bailar, actividades que envuelven las ideas de ligereza y sensibilidad, al igual que las expresiones “oro fino” y “resplandece” tienen que ver con el sol. En el interior del poeta se ha producido una progresión y condensación semántica. Al identificar a la vejez con una ninfa, con algo frágil y afectivo, pero que a la vez brilla como el sol, el poeta consigue una imagen mucho más plástica, que recoge términos ya explicitados.

A modo de conclusión

Para concluir podríamos decir que la presencia de los mitos en Gil-Albert responde a cuatro ideas funcionales claves, que a modo de pilares sustentan y dan sentido a sus diferentes manifestaciones. Hemos acuñado en este trabajo denominaciones para las citadas ideas funcionales. Ello no se debe a un prurito de innovación terminológica, sino a un procedimiento que nos ha parecido útil para identificar las funciones expuestas.

A falta de unas denominaciones convencionales previas que respondieran a los conceptos que hemos considerado, creemos que tales denominaciones describen ciertos mecanismos que operan en la poesía de Juan Gil-Albert como aprovechamiento del trasfondo mitológico en cuanto tradición con rendimiento poético en la literatura actual.

Una misma función puede ser desempeñada por diferentes mitos, tal como un solo mito puede realizar distintas funciones en cada texto considerado. Es el poeta quien elige qué mitos son los que deben cumplir con una determinada función, y cuáles otra. A través de este estudio hemos sacado a la luz estas funciones y los mitos que se organizan en torno a ellas. Esto nos ha permitido establecer una tipología, que conduce a una mejor comprensión de los mismos en la poesía de Gil-Albert y hacer con ello más patentes los estímulos emocionales que subyacen en la mente del poeta en este campo en concreto. Las diferentes funciones que dan sentido a la presencia de los mitos en Gil-Albert, van desde la recreación y expansión del mito clásico a la representación de ideas, desde la conexión y relación con el foco temático a la identificación con personajes e ideas abstractas. Cada función requiere una forma de presentar los mitos. Las funciones recreativa y representativa reclaman una presencia del mito en su desarrollo, llenando todo el poema, siendo su centro de atención; en cambio las funciones de enlace e identificativa requieren, salvo alguna excepción, una presencia puntual con aportaciones de varias de sus características o simplemente bajo la mera mención de un personaje mitológico, que a modo de luz o destello, iluminan una zona del mismo. Creemos que la relectura de la poesía de Juan Gil-Albert desde esta perspectiva puede contribuir a proyectar una luz matizadamente nueva en la interpretación y valoración del mundo poético configurado por el autor.

OBRAS CITADAS

- Amusco, Alejandro. "La escala de Jacob", *Calle del Aire. Revista de Sevilla. Homenaje a Juan Gil-Albert* 1 (1977): 173-186.
- Brines, Francisco. "Vigencia de los mitos en Juan Gil-Albert". *Anthropos (Juan Gil-Albert. Una poética de la Anunciación)* 110-111 (Jul-Ag. 1990): 89-98.
- . "La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert". *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño). Pre-textos*. Valencia: Generalitat Valencia-Diputación de Valencia, 1995. 127-220.
- Carnero, Guillermo. *Juan Gil-Albert. Antología poética*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1993.
- . "La poética del desasimiento: Las Ilusiones de Juan Gil-Albert y la ruptura del discurso poético de la posguerra española". *Príncipe de Viana* 18 (2000): 103-111.

- Catalán, Miguel. "Ideal del yo, narcisismo y cumplimiento: el caso de Juan Gil-Albert". *Homenaje a Juan Gil-Albert*. Eds. Juan Gil-Albert, Pedro J. de la Peña, Cesar Simón. Valencia: Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, 1994. 25-43.
- Cuenca, Luis Alberto de. "Puer Aeternus. Al hilo de las ilusiones de Juan Gil-Albert". *El Mono- Gráfico. Revista literaria (En memoria de Gil-Albert)* 2005: 19-33.
- Díaz de Castro, Francisco. "La poesía de Juan Gil-Albert desde su regreso a España". *Actas del Congreso Juan Gil-Albert: La memoria y el mito*. Ed. Guillermo Carnero. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2007. 127-162.
- García Cueto, Pedro. *El universo poético de Juan Gil-Albert*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2009.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Editorial Labor, 1965.
- Paz Moreno, María. *El culturalismo en la poesía de Gil-Albert*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2000.
- . *Juan Gil Albert. Poesía completa*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004.
- Peña, Pedro J. de la. *Juan Gil-Albert*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2004.
- . "Los estilos de Juan Gil-Albert". *El Mono- Gráfico. Revista literaria (En memoria de Gil-Albert)* 2005: 56-64.
- Rovira, José Carlos, ed. *Juan Gil-Albert. Fuentes de la constancia*. Madrid: Cátedra 1984.
- . *Juan Gil-Albert*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1991.
- Tello, Rosendo. "La poesía cíclica de Juan Gil-Albert". *Homenaje a Juan Gil-Albert. Homenaje a Juan Gil-Albert*. Eds. Juan Gil-Albert, Pedro J. de la Peña, Cesar Simón. Valencia: Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, 1994. 75-95.
- . "A un monasterio griego. (En homenaje a Juan Gil-Albert)". *Turia. Revista cultural* 43-44 (1998): 15-24.
- Villena, Luis Antonio de, "Heraclés invoca a Hylas. Un tratado sobre la homosexualidad". *Papeles de Son Armadans* 21 (1976): 311-323.

Kristevian Semiotic Disruption of Physical and Textual Bodies in *El orden alfabético* by Juan José Millás

Jennifer Brady

University of Minnesota – Duluth

Abstract: Using a theoretical framework offered by Kristeva, this study explores the erosion of physical and textual bodies in Millás's 1998 novel *El orden alfabético*. I analyze the processes of constructing text and of manipulating his physical body that the protagonist carries out as he seeks to find his self. Both attempts to create text—written and physical—fail, which reminds us that our system of language and our physical bodies, even though they are our main modes of perceiving the world around us, are often unreliable.

Keywords: Julia Kristeva – Juan José Millás – *El orden alfabético* – Physical bodies – Text

The human body in and through literature is a precarious and perpetually present process that many authors have tried to capture in their texts. Corresponding to our physical bodies, our system of language constitutes one of the ways through which we understand experiences and our selves, and yet language exposes epistemological unsteadiness. Not only do we employ our physical bodies as one of our foremost mechanisms for awareness, but when we attempt to create written texts, language is the filter with which we negotiate perception onto the page. In a 1998 interview with Pilar Cabañas, contemporary Spanish author Juan José Millás states that

la literatura consiste, precisamente, en escribir lo que uno no sabe. Y con herramientas que no le pertenecen porque el lenguaje es muy artificial y nunca llegas a dominarlo. . . . [E]l texto literario es el resultado de la tensión entre lo que quieres decir tú y lo que quiere decir el lenguaje, entre lo que quieres decir y lo que eres capaz de decir, entre la tradición en la que te has incluido y la subjetividad que tú eres capaz de aportar a esa tradición. Y, en definitiva, son siempre materiales muy gaseosos todos. (104)

Language strives to assign meaning to what we perceive; however, the act of conveying what is perceived exposes the inadequacies of our linguistic system. The representation

of both physical and textual bodies in literature, then, uncovers a double uncertainty. First, language is concurrently a reliable and an unpredictable way to transmit experience, even though we repeatedly use it to attempt to record meaning, and even though it can never fully reveal that which we wish it to express. Second, physical bodies and textual bodies are processes in continuous negotiation with language and with those who write and read. Literature is a discipline that is supported by the subjective framework of language. We repeatedly have experiences in the world, but the ways in which writers and fictional characters perceive and record experiences—whether via physical or textual bodies—designate the self as deeply subjective.

One of the most important figures of contemporary Spanish literature, in many of his fictional works, Millás encourages us to question conventional modes of reality and perception when his characters attempt to write texts and when they manipulate their physical bodies. The process of writing and reading textual and physical bodies are frequent means by which characters seek to define their subjectivities, and the discursive ontological gap of the sign is frequently reflected in the human body in Millás's works. Like our texts, our bodies try to make sense of perception and to arrive at meaning, yet neither body nor text express concrete and stable signification because both are systems in continuous process.

Using the theories of Julia Kristeva as my main analytical framework, in this current study, I examine the erosion of both human bodies and the textual bodies in Millás's novel, *El orden alfabético* (1998). In the novel, the protagonist Julio seeks to create meaning by modifying his body and by attempting to construct text, and the processes of these acts emphasize that subjectivity is in continuous formation. In this sense, through our two best yet inherently insufficient perceptive channels, language and the human body, Millás seems to comment on the process of human life as a continuum of failed revolutions and erosions.

Kristeva and her Theories of Text and Bodies

In *Revolution in Poetic Language*, Kristeva examines text and the human body as interweaving media and outlines her primary ideas about them, ideas that will become the basis for her subsequent scholarship.¹ In the book, she argues that a drastic transformation took place in the nineteenth century when the critical analysis of texts became a way to explore the human system of language, and thus, one way of perceiving the world around us. Intrigued by the works of linguist Emile Benveniste and influenced by her mentor Roland Barthes, Kristeva challenges the structuralist concept that language is a static, disembodied object. Rather, she posits that language is a process always in production, and it is embodied in the text and in the materiality of the

¹ Leon S. Roudiez writes that *Revolution* is “is the most wide-ranging metalinguistic elaboration of Kristeva’s theories” (ix).

body. Leon S. Roudiez writes of her ideas that “text cannot be thought of as a finished, permanent piece of cloth; it is in a perpetual state of flux as different readers intervene, as their knowledge deepens, and as history moves on” (5). Text is inherently always in process because of the nature of language: meaning fluctuates from the very moment it is uttered.

Following Barthes’s ideas in his essay “From Work to Text,” Kristeva defines text as a process in constant motion in her brief prologue to *Revolution* titled “Prolegomenon.” Much like the shift from the term “work” to the term “text” that Barthes advocates, Kristeva supports the move from “literature” to the broader term of “text.” Here, her use of “text” attempts to erase the boundaries enforced by the traditional literary canon. That is to say, “literature” for Kristeva is too restrictive a term whereas “text” refers to anything that allows us to analyze the elusive sign. Both Barthes and Kristeva “emphasize not what literature ‘is,’ but rather what it *does*; they regard it not as a product, but instead as a production” (Becker-Leckrone 11). For Barthes and Kristeva literature becomes both the object and the subject of study when it is defined as text. Text, in this sense, is both constructed and constructive.

Kristeva’s poststructuralist approach to discursive analysis not only marks a key conceptual shift in how to think about text, it also encourages us to reexamine how we conceptualize the human body. She contends that language and the human body are inseparable from one another and that language is inscribed in the materiality of the body:

Caught up in this dynamic [of text], the human body is also a process. It is not a unity but a plural totality with separate members that have no identity but constitute the place where drives are applied. This dismembered body cannot fit together again, set itself in motion, or function biologically and physiologically, unless it is included within a practice that encompasses the signifying process. Without such a practice, the body in process/on trial is disarticulated. . . . Within the process, on the other hand, by confronting it, displacing its boundaries and laws, the subject in process/on trial discovers those boundaries and laws and makes them manifest in his practice of them. (*Revolution* 101)

According to Kristeva, neither text nor the human body carries innate meaning; they both are continuously assigned and begetting meaning. Just like text, the body is constantly in production as it continuously negotiates with that which surrounds it.² Furthermore, following Jacques Lacan’s psychoanalytical theory of the separation from the mother, Kristeva stresses that the body is a vessel of desire and that corporeal drives repeatedly push us to try to fulfill that which it is inherently lacking. Unlike Lacan,

² In Katarzyna Olga Beilin’s interview with Millás, the author echoes Kristeva when he states, “[Y]o siempre he pensado que el cuerpo es una medida de todo” (68).

however, who marks the mirror stage as the beginning of one's lack, Kristeva believes that the body is always inherently incomplete even before birth. Yet for both philosophers, the object of desire—be it the mother, the body, or the text—is always unattainable. Bryan S. Turner puts it well when he states in *The Body and Society* that “desire cannot be finally satisfied since desire is its own object” (11).

Kristeva's Theories of the Semiotic, the Symbolic, and Bodies in *El orden alfabético*

Kristeva utilizes two key terms, the semiotic and the symbolic, to showcase the dialectical back-and-forth between bodily drives and language's attempt at the construction of discursive signification.³ The semiotic is prelinguistic; it occurs when the physical body is the only medium through which we can perceive and attempt to understand the world. Kristeva defines the symbolic and the semiotic in the following lines:

[T]he *symbolic*. . . is a social effect of the relation to the other, established through the objective constraints of biological (including sexual) differences and concrete, historical family structures. Genetic programmings are necessarily semiotic: they include the primary processes such as displacement and condensation, absorption and repulsion, rejection and stasis, all of which function as innate preconditions. (*Revolution* 29)

The struggle between the symbolic and the semiotic, according to Kristeva, simultaneously connects and distances the body from the mother's body, and the semiotic orients the body to already established family structures. This orientation houses what Kristeva refers to as “chora,” which she defines as “a nonexpressive totality formed by the drives and their stases in a motility that is as full of movement as it is regulated. . . . The *chora* is not yet a position that represents something for someone (i.e., it is not a sign); nor is it a *position* that represents someone for another position (i.e., it is not yet a signifier either)” (*Revolution* 25–26). As the speaking subject enters into the symbolic position, such as when a child utters her first sounds or in *El orden alfabético* when Julio obsessively repeats phrases, one enters into the space between the signified

³ Kelly Oliver describes the relationship between the semiotic and the symbolic well when she writes:

Without the symbolic we have only delirium or nature, while without the semiotic, language would be completely empty, if not impossible. We would have no reason to speak if it were not for the semiotic drive force. So this oscillation between the semiotic and the symbolic is productive and necessary. It is the oscillation between rejection and stasis, found already within the material body, that produces the speaking subject. (n. p.)

and signifier, or in Kristeva's terms, the thetic phase. This phase attempts to expose the break between the symbolic and the semiotic.

It is often within the space between the symbolic and semiotic that Millás's characters attempt to redefine their selves, but where they frequently become stuck in the act of searching for points of reference to define their subjectivities. As they try over and over again to traverse this gap by repeating phrases, their physical bodies and their texts erode more. What is most pertinent to *El orden alfabético* is Kristeva's interest in the space between the semiotic and the symbolic, between movement and stasis, where signification constantly attempts to coalesce, yet where it continuously disperses.

Millás's characters often question the possibility of textual understanding by writing, reading, and destroying language, and they challenge corporeal understanding by distorting their physical bodies. Characters often undergo bouts of sickness (headaches, nausea, and so forth) at the beginning of the process of renegotiating their identities, and the protagonists, Elena and Julio, from *La soledad era esto* (1990) and *Laura y Julio* (2006), respectively, are other examples (among others). These illnesses may be described in terms of Kristeva's rebirth, the return to the origin, the attempt to begin anew the process of the creation of identity. The bodies of Millás's characters erode as a way to escape the static space of insufficient discursive meaning, yet just as repeating phrases does, modifying their physical bodies locks them within that position. In her book *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Kristeva discusses the physical symptoms that the incomplete self undergoes:

"I" do not want to listen, "I" do not assimilate it. "I" expel it. But since the food is not an "other" for "me," who am only in their desire, I expel myself, I spot myself out, I abject myself within the same motion through which "I" claim to establish myself. . . . During that course in which "I" become, I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit. . . . There, I am at the border of my condition as a living being. (3)

Physical illness on and from the human body is frequently bracketed within the confines of written text in Millás's works. His characters get sick and/or modify their bodies at the same moment as they write, as they commission someone to write for them, or as they distort verbal and written language. In this sense, the body in Millás's narrative becomes text and the text becomes embodied; each functions symbiotically with the other and both express meaning via repeated actions. In addition, characters often become obsessed with parts of the human body and with parts of texts. No matter what is repeated (human bodies or texts), the act of repetition highlights the erosion of the possibility of pinpointing fixed meaning.

Kristeva's ideas about text, the physical body, desire, and repetition work well as a cohesive theoretical concept for analyzing *El orden alfabético*. Text and body are processes in constant production. Desire (or in Kristeva's term, drives) and repetition

encourage Millás's characters to attempt to uncover meaning, a task that they carry out both on text and on their physical bodies.

Physical and Textual Bodies Eroded in *El orden alfabético*

Millás's 1998 novel *El orden alfabético* is divided into two parts, each of which tells the story about Julio as a child and as an adult.⁴ When he is a child, Julio spends days lying sick in bed where he drifts in and out of an imagined, alternate reality, conjuring up a fantastical world where the alphabet is disappearing and where adolescent desires overtake his child's body. In the second part of the novel, Julio's obsession with language and physical bodies locks him in a static position. He is unable to create significant relationships and he cannot construct meaningful text. The novel ultimately reveals that no matter how hard Julio tries to construct text—written, verbal, or corporeal—he continuously fails. The human body and the text in the novel are the means through which traditional channels of perception are questioned, which ultimately unveils that complete ontological knowledge is not attainable.

As is the case in *La soledad era esto*, Millás divides *El orden alfabético* into two almost symmetrical sections. In the first part, we meet Julio, the protagonist and first-person narrator, just before his fourteenth birthday.⁵ In the second section a third-person narrator recounts Julio's life as an adult. Julio's physical body, sickened during the first part and consequently mired in repetition in the second part, is the medium through which the protagonist experiences the world that surrounds him.

In the first part of *El orden alfabético*, Julio is a young adolescent boy who undergoes physical transformation as his child's body begins to change into an adult's body. As these physical changes are taking place, Julio simultaneously dreams up an alternate reality in which language gradually disappears. The disappearance of language points towards what Kristeva describes as a return to the pre-symbolic stage, which in Julio's case is both linguistic and corporeal. Julio is metaphorically reborn, but in the second part of the novel he is an adult and readers realize that his transformation is not successfully completed. Julio literally loses his voice: he is the narrator of the first part of the novel but in the second part of the novel a third-person narrator takes over the

⁴ The novel has gone virtually unstudied except for an article by Pepa Anastasio, which analyzes the loss of language in the novel, and a chapter of Dale Knickerbocker's book, which examines the main character's alienation and his creation of alternate realities.

⁵ Millás often names his male characters Julio. Even though we cannot suppose that all Julios are the same Julio, Millás's insistence on reusing names is a technique that forces those who read more than one of his works into a pact with him. We cannot escape his need to repeat since the abundance of repetitions (e.g., names, telling time, plot, characters, and so forth) is too obvious to ignore. To use E.K. Brown's term, the symbols continue expanding within particular works by Millás and across his entire *oeuvre*.

story.⁶ He also does not fulfill the biological mandate set forth by his grandfather and father to have children. With the deaths of his grandfather and father, Julio is the last living male in his family, yet he can produce neither written text nor children. Therefore, in the novel, written text masks the possibility of knowledge and forces the represented physical body into a repetitive cycle of stagnancy.

Let us first examine the ways that Millás erodes text in this novel. Words disappear and books and newspapers fly away as if they were birds until “no quedaba en casa nada con letra impresa” (36), all of which complicates the processes of perception and cognition. As an adolescent boy, Julio is obsessed with his father’s collection of some one hundred encyclopedic volumes. Narrating in the first-person, the young Julio tells us:

En casa había una enciclopedia de la que mi padre hablaba como de un país remoto, por cuyas páginas te podías perder igual que por entre las calles de una ciudad desconocida. . . . Yo mismo, por aburrimiento, abría a veces uno de aquellos libros desmesurados, de tapas negras, y leía lo primero que me salía al paso con la esperanza de encontrar un callejón oscuro. (11)

The encyclopedias function as the portal to the imagined alternate reality that he conjures up when he is lying sick in bed. Julio’s father also uses the encyclopedic entries to transport himself to an alternate reality.⁷ Unlike Julio’s adventures in alternate realities, however, readers do not learn much about his father’s other spaces perhaps because Julio is both the narrator and the character of focalization of the first section. It is clear, though, that for both son and father, the encyclopedia opens up the possibility for the creation of other worlds: Julio imagines a world devoid of the alphabet and his father often escapes from his own reality by reading the encyclopedic entries or by listening to cassette tapes to learn English.

The cycle of repetition in the novel may originate in language since the set of encyclopedias (which in themselves are archives of language) was a gift from Julio’s grandfather to his father (38). Pepa Anastasio tells us that the encyclopedia

⁶ Interestingly, the narrative structures of *La soledad era esto* and *El orden alfabético* are inverted. In the former, Elena usurps the narrative voice in the second part of the novel and essentially “finds her voice” as she writes in her diaries. In the latter, however, Julio loses his narrative voice in the second section of the novel. This inversion points towards Millás insistence on repeating themes and structures throughout the corpus of his literary works, but always with a slight twist. I maintain that Elena does transform by the end of the novel (she literally “finds her voice”), yet Julio destructs and he is never able to regain his voice. All that is left by the end of the second novel is the repetition of several phrases that obsess him.

⁷ Julio tells us that, before his father becomes ill, he “continuaba utilizando la enciclopedia como un medio de transporte con el que llegaba a lugares que nosotros no podíamos ni imaginar” (14).

pasa del abuelo al padre, hasta llegar al protagonista, como legado cultural, como símbolo de la transmisión de un mundo lingüístico, de una realidad de símbolos. . . . Es a través de su relación con la enciclopedia como Julio intenta mantener su confianza básica en esa herencia; en su instrumento máspreciado—el lenguaje. (195–96)

The cycle of three generations who read and are obsessed with the encyclopedia highlights the transmission of language as a biological and hereditary system. Anastasio comments that for Millás “el lenguaje no se entiende como una función natural y biológica sino como la principal creación cultural que heredamos y aprendamos de los demás” (197). The encyclopedia as a family heirloom represents language as a social and familial construct that in itself is a complex system of representations. Furthermore, Kristeva echoes this idea that social learning occurs as the subject is still in the process of defining his or her identity, which is precisely what Julio experiences as he is physically ill in bed and undergoing pubertal changes. Kristeva writes, “Discrete quantities of energy move through the body of the subject who is not yet constituted as such and, in the course of his development, they are arranged according to the various constraints imposed on this body—always already involved in a semiotic process—by family and social structures” (*Revolution* 25). Linking behavior and the physical body in these lines, Kristeva describes social systems and boundaries like written language (the main system of communication) and social norms (e.g., desire for that which should not be desired according to social norms) that Julio questions as he is sick in bed.

If language is inherited, Julio’s father’s loss of language is also intriguing because it parallels the repeated loss of language that Julio imagines as a fourteen-year-old child. When Julio is an adult, his father, who suffers from dementia and aphasia, is admitted to the hospital, and slowly but steadily Julio’s father loses the ability to use and understand language. Here, Millás links the loss of language and the deterioration of the body since his father suffers from aphasia due to a brain hemorrhage. Aphasia, which is defined as the “[l]oss of speech, partial or total, or loss of power to understand written or spoken language, as a result of disorder of the cerebral speech centres” (*OED*), occurs due to trauma in the physical body (specifically the brain), yet it also affects the ability to participate in the social system of language. With the deterioration of both his body and his speech, Julio’s father experiences a loss of subjectivity as he loses the ability to participate in the hereditary system of language that he learned from his father and passed on to his son. Furthermore, his father’s pending death, in fact, parallels Julio’s grandfather’s death, which occurs in the first part of the novel, and it also highlights the cycle of life in general that Millás constructs in this novel.

For Julio the encyclopedia is described as both the map of reality and the ultimate alphabetic order (Millás *El orden* 127). Hannah Westley observes, “As the knowledge of language is incorporated into the body, text is the very tool by which we

express this knowledge and thereby transform the impersonal abstract potential of language into personal expression” (122–23). Undergoing pubertal changes to his body in the first part of the novel, Julio fantasizes about the erosion of language. As a teenager, logic suggests that his reality and the objects in his world(s) must be governed by the alphabet and he is confused as to why objects in the world are not organized in alphabetical order:

[N]o entendía bien por qué, siendo la enciclopedia un modelo de organización, la realidad no se ajustaba siempre al orden alfabético. . . . Esta falta de acuerdo permanente entre el mundo enciclopédico y la existencia real constituyó una de las preocupaciones más fuertes de mi infancia. (14–15)

Essentially, when Julio questions the relationship between language and reality, he exposes the gap that exists between the signifier and signified. Kristeva’s concept of the thetic functions well in relation to Julio’s obsession with the encyclopedia because it emphasizes the innate problem of language: we can use words to attempt to describe something, yet those words will never achieve full meaning because they can never be the thing they strive to represent. The encyclopedic entries, essentially a group of words (the definition) that describe a word or phrase (the defined), stress the inevitable gap of the sign.

When more letters, words, books, and even street signs begin to disappear, Julio has a tough time making sense of the world, but one way that he is able to attribute meaning to the empty signifiers is by relating language to the human body. He describes the experience of losing language by comparing it to the human body, and specifically to teeth, in the following line: “Daba la impresión de haberse desprendido de nuestro vocabulario dejando en su lugar un vacío incomprensible, como cuando perdemos una muela por cuyo hueco pasamos la punta de la lengua una y otra vez” (65). The absence of language in his alternate reality, expressed here in bodily terms, parallels the physical transformation that Julio is undergoing as a fourteen-year-old boy.

The loss of language permits Julio to revert to the primacy of his physical body. The disappearance of the linguistic sign forces the human body into a pre-symbolic state, one where corporeal sensation and the lack of oral enunciation dictate perception. Kristeva employs the Platonic term *chora* to describe this semiotic state that is corporeally nourishing and prior to the conception of signs. She defines *chora* as “a modality of significance in which the linguistic sign is not yet articulated as the absence of an object and as the distinction between real and symbolic” (*Revolution* 26). In this sense, Kristeva’s *chora* is the space to which Julio returns once language begins to erode in his dreams, once the only system that helps him to make sense of the world begins to erode.

As Julio fantasizes that language disappears, he wonders about the connection between his grandfather and the encyclopedia: “Quizá morirían al mismo tiempo su

enciclopedia y él” (50). Similarly, in the second section, as his father moves closer to death, he loses his ability to participate in the world via language. His father first begins to forget the English phrases that he learned by listening to cassette tapes. He tells Julio, “No recuerdo cómo se dice: *El periódico está debajo de la mesa*, ni *Ayer olvidé los cigarrillos en la repisa de la chimenea*,” to which Julio replies, “¿Y qué más da, papá?” (170). Julio’s flippant response upsets his father who tells him:

¿Cómo que qué más da? He invertido media vida en aprender esas frases. ¿Te imaginas que el dinero ahorrado para la vejez durante toda tu existencia se evaporara de repente? Yo no he guardado dinero, porque me parecían más valiosas las oraciones gramaticales inglesas, así que no me digas que da lo mismo perderlas que no. (170–71)

Not being able to use language upsets Julio’s father just as the disappearance of language concerns the adolescent Julio in the first part of the novel. Language is one of the most treasured objects that these men possess.

Both characters exist in liminal phases of their life in that the fourteen-year-old Julio is not a child and not yet a man and Julio’s father straddles the line between life and death. They experience the loss of language via their physical bodies, Julio via his changing pubescent body and his father via his dying body. When he realizes that he cannot repeat the phrases that he learned from his English language tapes, Julio’s father “se puso a llorar con el ojo derecho y Julio le tomó el hombro muerto con cierta aprensión, como si temiera contagiarse de aquel viaje hacia lo opaco iniciado por el cuerpo hemipléjico” (171). The fragmented body of Julio’s father illustrates that he is close to dying, and, moreover, that he is literally dying in halves. He relies on one eye to see and the hemorrhage affects one half of his brain:

Su padre puso media cara de no comprender la palabra *adúltero*, o quizá de que no era el momento de considerarla. Estaba lúcido con la mitad del cuerpo hábil, aunque se trataba de una lucidez extravagante que se manifestaba en la intensidad de su mirada impar y en la posición reflexiva de la comisura derecha de los labios. Producía el efecto de que toda su personalidad se hubiera acumulado en una de las mitades de su cuerpo. (193)

Halving is an intriguing technique in Millás’s works. The author divides Elena’s legs in half in *La soledad era esto*; in the novel at hand, Julio’s father dies off in halves; in *Dos mujeres en Praga* (2002), one of the characters modifies her face and body by halves; and, in *El desorden de tu nombre* the narrator refers to the short story “La mitad de todo” written by the fictional author Azcárate. Yvette Sánchez notes that “en esta variante de simetría y asimetría, en vez de desdoblamiento de una figura en dos, se produce la reducción o condensación a su mitad” (82). The halving of the human body serves a

unique function by highlighting that the search for subjectivity is frequently fragmented. Dividing the physical body, however, is more than just a reflection of the internal state of identity. The physical body and the inner self share a semiotic relationship; both influence each other and both are influenced by the other.

Fever and hallucinations as physical manifestations of Julio's struggle to redefine his self on the human body rule his world(s) in the first half of the novel. As the young Julio suffers from a high fever, he hallucinates about being in two places at once (16–17). Being sick heightens Julio's concept of how his physical body functions. Pairing together disparate body parts, he tells us, "Yo era consciente de todo mi cuerpo a la vez, de los dedos de los pies y de las orejas, de la lengua y de las pestañas, de la nariz y los párpados: vivía, en fin, en un mundo en el que las cosas se definían por su intensidad" (17–18). As he lies in bed, his fever comes and goes, and when it returns, Julio perceives it primarily through his body: "[L]o notaba en la debilidad de las rodillas y en la tristeza que, procedente de las ingles y los codos, se anudaba en la garganta, confundándose con las anginas" (42). Illness allows his body a new land of perception.⁸

The phase of a teenager who is undergoing puberty is itself a transitory phase. Not a child but not yet an adult, the teenager occupies an ambiguous position similar to that of the gap between signifier and signified, or in Kristeva's terms, the space of the *chora*. Changes to the physical body that occur during puberty reinforce the stagnancy of this sort of nowhere position. Furthermore, corporeal senses become heightened as the young person attempts to figure out how to manage his or her changing body. Beta Copley contends:

Early adolescence starts with the emotional responses to the bodily changes of puberty. It brings psychic energy to the surface in sexual content, and ushers in the mental tasks and changes of the whole process. Major preoccupations at this time are likely to be around these bodily changes and concomitant confusions as to who one is in relation to this child-into-adult body. (83)

⁸ We are reminded of the many illnesses that Saint Teresa of Ávila experiences as she transitions to becoming a nun. In *Libro de su vida* (1535), she writes:

La mudanza de la vida y de los manjares me hizo daño a la salud, que aunque el contento era mucho, no bastó. Comenzáronme a crecer los desmayos, y diome un mal de corazón tan grandísimo, que ponía espanto a quien lo vía, y otros muchos males juntos; y así pasé el primer año con harto mala salud. (125)

Just as Saint Teresa experiences the transition from laywoman to nun via her body, so too does Julio experience the liminal phase from child to adult in his physical body. The first time that he leaves home after being sick in bed for days he feels weak, just as Saint Teresa feels when she leaves the walls of the convent. Julio tells us, "Al salir de la casa, tuve la impresión de que utilizaba mi cuerpo por primera vez para desplazarme. . . . Sentía en todos los miembros una debilidad extrema" (83).

During the first half of the novel, Julio mentally charts his changing body as he lies sick in bed. Even though his mother takes him to visit the doctor, they never find out the reason for his illness.⁹ It is logical to assume, then, that Julio gets sick because he is in a transition phase; he is neither a child nor an adult, and his concept of language reflects this condition. In fact, during the days that he lies sick in bed, his body physically transforms: he grows a moustache and he gets taller. He describes his physical changes when he tells the reader that “[m]i madre afirmaba que me hacía mayor, que crecía después de las enfermedades, pero era más: creo que me convertía en otro” (42). He feels like he is becoming someone new. His transformation reminds readers of Franz Kafka’s *The Metamorphosis*, and Julio himself makes an explicit allusion to Gregor Samsa several pages later when he states, “Yo era escarabajo solitario” (54).

Julio’s hallucinations often manifest in the form of dreams when he is lying sick in bed with a high fever, and fantasy and reality become indistinguishable from one another. According to Kristeva, fantasy may occur as the connection between the signifier and signified is questioned, manipulated, and ultimately eroded. She describes fantasy in the following lines:

Not only is symbolic,thetic unity divided (into signifier and signified), but this division is itself the result of a break that put a heterogeneous functioning in the position of signifier. This functioning is the instinctual semiotic, preceding meaning and signification, mobile, amorphous, but already regulated. . . . In the speaking subject, fantasies articulate this irruption of drives within the realm of the signifier; they disrupt the signifier and shift the metonymy of desire. (*Revolution* 49)

Julio’s alternate reality highlights his bodily drives, distorting his sexual desires as his fantasies continuously attempt to replace his reality.

In the alternate reality of dreams which course through the first half of the novel, Julio fantasizes about Laura, one of his classmates from school. Desire overtakes his body and his language as he becomes obsessed with her physical body. He fixates on Laura’s body, noticing her teeth first. He tells us that

aunque había visto miles de dientes en mi vida me parecieron un instrumento nuevo, de enorme precisión, pero no sólo servían para cortar el pan y masticarlo, sino para gustar. A mí me gustaba una chica de un curso superior al

⁹ Readers are again reminded of Saint Teresa and her mysterious illness which remains undiagnosed. At one point, she writes that “algunas veces. . .era grande la diligencia que traía mi padre para buscar remedio; y como no le dieron los médicos de aquí” (125).

mío, Laura, que al reírse enseñaba también un poco las encías, como quien muestra sin darse cuenta un borde de la ropa interior. (23)

As an adolescent boy, Julio experiences desire *vis-à-vis* moments of fleeting presence, or in the Barthesian sense, he participates in moments of appearance-as-disappearance as he catches glimpses of the synecdoche of his desire: Laura's teeth. Desire here, however, is phobic; it is obsessive and repetitive. Just as Kristeva suggests, desire erodes the possibility of text as it is continuously replaced by the teeth, a specific fragmented body part, and meaning becomes elusive as Julio's desire becomes more pronounced through the repetition of such manifestations of desire.

When Julio kisses Laura in his dream world for the first time, the act is clumsy and almost violent even though he tries to be tender. Julio describes the scene: “[L]a empujé al interior de un portal oscuro, intentando practicar una delicadeza que quizá no me salió bien, y una vez dentro comencé a besarla mientras nuestros cuerpos, como un desmañado animal de cuatro piernas, buscaban una pared donde apoyarse” (57–58). Employing Kristeva's interpretation of Lacan's theory of the Oedipal drive, Julio's aggressiveness with Laura may be read here as a manifestation of this *chora*. In this sense, the scene may represent the break from the mother together with his eternally present desire to return to her. Kristeva notes that “[t]hrough the mouth that I fill with words instead of my mother whom I miss from now more than ever I elaborate the want, and the aggressivity that accompanies it, by *saying*” (*Powers* 41). Julio attempts to fill the lack of his mother with text, or in other terms, by trying to make sense of his lack via language. It is, however, an impossible task since the system of language itself is inherently composed of gaps and absences.

Julio is obsessed with Laura's body in the first section of the novel and he tries in various ways to recover it in the second section. His obsession is a drive over which he has little control. He himself notes, “Mi curiosidad por su cuerpo, en vez de disminuir, iba creciendo a medida que lo conquistaba, como una forma de deseo fuera de mi control” (69). As Julio discovers Laura's body, she becomes more entangled in his fantasies. He explains, “Laura y yo nos convertimos en una burbuja de experiencia flotando en el ámbito de aquella realidad muda” (58). Even though Julio's alternate reality and his actual reality are two distinct worlds (where he is sick in bed and where language disappears and he fantasizes about his classmate), it is the physical body that functions as the medium between them. Julio emphasizes this connection when he tells us, “Los dos lados, siendo tan diferentes, estaban próximos, pegados el uno al otro” (58).

Another part of the body that fascinates Julio is the feet. Located at the far end of the human body, these extremities frequently function as a portal to Julio's imagined

alternate reality.¹⁰ He comments that “percibí sobre la planta de mis pies la presión de otras plantas de dimensiones idénticas, como si hubiera otro cuerpo también echado boca arriba al otro lado de un espejo invisible . . . imanes que corren paralelos por las dos caras de una superficie” (62). With this description, readers are reminded of the connections between Mercedes and her antipode (or her opposite and mirrored image) in *La soledad era esto*, which are associated through Mercedes’s imagined construction and represented in her written diaries, yet here the two dimensions are linked by a specific body part. Millás seems to expand the definition of the antipode when, in *El orden alfabético*, he refers to the parallel bodies as two magnets that have opposite forces, yet are irresistibly attracted to each other. Even more interesting is the linguistic correlation between the English word “antipode” and the term “antipoder,” or “antipower” in English. The construction of an imagined alternate reality may not be the key to understanding reality; conversely, it may obfuscate the possibility due to its inherent dichotomies. In Julio’s two realities, power and powerlessness or productivity and impotence create a gap that divides his two worlds into a space where binaries are questioned and meaning is not tangible. Just as Millás destroys binaries such as desire/pain and want/phobia, he also plays in the gap between power and powerlessness in his representations of the human body.

In sum, teeth and feet are objects of fetishism for Julio. Kristeva describes fetishism in the following lines in which she once again associates the physical (here, the fetishized object) and text:

It is perhaps unavoidable that, when a subject confronts the factitiousness of object relation, when he stands at the place of the want that founds it, the fetish becomes a life preserver, temporary and slippery, but nonetheless indispensable. But is not exactly language our ultimate and inseparable fetish? And language, precisely, is based on fetishist denial (“I know that, but just the same,” “the sign is not the thing, but just the same,” etc.) and defines us in our essence as speaking beings. (*Powers* 37)

Julio focuses on fragments of the human body, yet he also is obsessed with language. In this sense, he feels a push of desire towards both specific body parts and the parts of the linguistic sign. Furthermore, because fetishism denotes desire, it obviously carries with it a strong connotation of eroticism. In *En brazos de la mujer fetiche*, Lucía Etxebarria and Sonia Núñez Puente associate the foot fetish with eroticism:

¹⁰ When Julio reads the encyclopedia, readers presume that he holds the book in his hands, which are, in one sense, the opposite of the feet, yet they are similar in structure. Both hands and feet function as corporeal pathways for Julio to his alternate reality.

Una explicación sexológica moderna relaciona el fenómeno del fetichismo de pies con el hecho de que existen en los pies ciertas zonas sensoriales directamente asociadas con las regiones genitales. En realidad, un mapa del pie puede asociar el punto desde el apéndice con prácticamente cada parte del cuerpo, como cualquier acupuntor podría explicar: la reflexología podal diseña mapas del pie en conexión con el resto de los órganos humanos. (102)

Julio's puberty emphasizes a new discovery of sexuality and, more specifically, reveals the fragmented nature of his body parts, of Laura's body, and of the bodies of his parents.

In *The Forms of Youth: Twentieth-Century Poetry and Adolescence*, Stephen Burt also defines the connection of modern adolescence to sexuality and erotic behavior. He writes that puberty is "characterized by special psychological phenomena, among them heightened sexuality . . . [and] a focus on the inner life or authentic self" (4). Julio feels strong reactions towards feet, which represents the desire for that which is prohibited, when he lays sick in his parents' bed. He desires and fears his fetish at the same time when he tells us:

Luego estaba la zona de los pies, en el extremo más meridional de la cama. . . . Ésa era la región de las tinieblas perpetuas. Durante todas las estaciones del año reinaba en aquel ámbito la más completa oscuridad, de ahí que sólo estuviera habitado por pies, pies ciegos, naturalmente, igual que los cangrejos sin ojos que viven en las profundidades tenebrosas de grutas marinas. Cuando me aventuraba a bucear por aquellas simas donde la ropa de la cama daba la vuelta para introducirse debajo del colchón, siempre llevaba el corazón en la garganta al imaginar que podía tropezar con una pareja de pies callosos, llenos de uñas retorcidas. (61)

He feels compelled to explore spaces and body parts that have been prohibited for him in the past. Even when the body part is as grotesque as his description of his father's feet, he is still attracted to them. He exclaims, "Una vez le vi los pies a mi padre y no me gustaron nada: me parecieron seres de otro mundo, tan pálidos, tan absurdos" (61), yet he still desires to explore the spaces that they inhabit precisely because they are prohibited objects of desire.¹¹

¹¹ Another object of fetishism is the shoe of Julio's miscarried younger brother, which echoes Millás's repeated insistence of utilizing body parts to express meaning and expands on Julio's obsession with feet. Language takes on a role here as well since Julio speaks to his deceased brother by means of the encyclopedia. Not surprisingly, Millás employs the human body to attempt to understand the gap between the signifier and the signified, or in this case, the encyclopedic entry about "abortion" and the cadaver of the deceased fetus.

In the second part of the novel Julio “continuaba igual de abandonado que entonces” (157). Even as a lonely adult he still attempts to understand the world around him, he still unsuccessfully attempts to use text and his body as the principal means of interaction with the outside world, and he continues to perceive that reality is split in two. The omniscient narrator states, “[H]ay un lugar idéntico a éste en el que todo eso está sucediendo ahora mismo, del mismo modo que hay un sitio” (214). Julio makes up an imaginary family as he attempts to take on the paternal role that his father and his grandfather both assumed, but, following the logic set forth in the novel, he is unable to become the patriarch because he does not have biological children nor is he able to construct any text other than the several phrases that he repeatedly recites. Kristeva highlights the connection between authorship and paternity when she writes, “The *matrix of enunciation* in narrative tends to center on an axial position that is explicitly or implicitly called ‘I’ or ‘author’—a projection of the paternal role in the family” (*Revolution* 91). Granted, although in the second part of the novel the narrative voice shifts to the third-person, the focalization still rests with Julio. Even though he no longer narrates his story, he still struggles with the possibility of authorship in the broadest sense, which inevitably leads him to a repetitive cycle of what Bruce F. Kavin refers to as “enervating habits” from which he cannot escape (6).

In one particular example, Julio tries to take on the role of father and/or author by continuously repeating a phrase about his imagined family. Throughout the second part he frequently repeats to himself, to his family, and even to strangers, “Mi familia no está en casa porque en esta época del año viaja al sur para visitar a mi suegra, que es viuda” (190). Yet he is never able to fully take on the paternal role described by Kristeva; he gets stuck in the repetition of the text and the signifier (the words in the phrase) is never able to correlate to the signified (the wife and child that Julio does not have). Another phrase that Julio continuously repeats is linked to his fetish of teeth—“Están haciéndole la ortodoncia al crío y tenemos que ir todos los miércoles al dentista” (164)—, which emphasizes Julio’s inability to have a family, and consequently, to pass language to his son. His imagined son (who, fittingly, is the same age as Julio was in the first part of the novel) and his son’s imagined orthodontic work are merely constructions of Julio’s obsessive mind. Even though the repetition of phrases in terms of the creation of fiction or the construction of an alternate reality permits Julio to once again escape reality, it also brings him joy. Kavin states it well when he writes that “[r]epetition, the re-experiencing of something identical, is clearly in itself a source of pleasure” (19). Millás explores the lines between pain and pleasure, between truth and fiction, and between desire and phobia, yet lodged between all of these dichotomies we find continuously unfulfilled drives, which, in Julio’s adult world, become unsatisfied enunciations that manifest themselves as repeated phrases. In this sense, Julio’s concept of text from childhood to adulthood becomes more and more eroded. The system of language is no longer a means by which he is able to experience his different worlds as in the first section; rather, as an adult the attempted creation of text locks him in a

compulsive cycle of repetition from which he cannot escape. Kristeva supports this view when she writes that in adulthood “language has then become a counterphobic object; it no longer plays the role of an element of miscarried introjection, capable, in the child’s phobia, of revealing the anguish of original want” (*Powers* 41). Our linguistic system, and consequently text, *becomes* the unattainable object of desire.

The phrases that Julio repeats throughout the second part of the novel lead him nowhere; they are empty signifiers that do not point to any true object. Kristeva emphasizes this when she states that “[t]he arbitrary sequence perceived by depressive persons as absurd is coextensive with a loss of reference. The depressed speak of nothing, they have nothing to speak of: glued to the Thing . . . they are without objects. The total and unsignifiable Thing is insignificant—it is mere Nothing, their Nothing, Death” (*Black Sun* 51). As an adult, Julio is alone; once his father dies, he is the last male character without an heir. The novel and his life end in this continuous cycle of repetition. By the end, neither his body nor the texts have permitted him the means by which he is able to transform. Routine and habit overtake him and he is locked in a repeated sequence of stagnancy. His body and the possibility of text completely disintegrate by the end of the novel.

In *El orden alfabético*, we find that bodies and texts are the repositories of static meaning where identity is eroded via illness, distortion, and substitution. In the novel, points of reference for the self are lost time and time again as Julio attempts to uncover his authentic self via the distortion of his body and text. Amago comments, “Among the principal themes of his [Millás’s] fiction are the individual’s alienation by contemporary society and his or her search for a more authentic existence; the exploration of the processes of constructing and representing personal identity; and the examination of the writer’s attempt to represent reality through writing” (65). Such searches in this novel end up going nowhere, which may lead readers to discover a social commentary by Millás. The attempt to produce text and to modify the body seems to reflect a perpetually postponed revolution, which Kristeva might describe as a dialectical vacillation between repression and renewal (see *Revolution* 208); no matter how much we try and no matter by which means we try, we can never arrive a fixed meaning, and thus, we can never rely completely on our perception as a true replica of reality.

Julio is obsessed with writing (or with the possibility of creating written and oral text) and he modifies his physical body both consciously and unconsciously as points of references to the authentic self. In this sense, he is a narcissist, locked in the repetitive systems of his body and texts. Kristeva argues that text and the body are interwoven media that humans use to perceive the world, yet even though they are continuously modified both remain inherently incomplete cognitive systems. In Millás’s novel, both human bodies and textual bodies are the means by which perception and reality are examined, yet both are insufficient channels of investigation yielding empty meaning;

searching on the body and in texts only uncovers an endless cycle of repetition, which emphasizes the continuous process of being.

WORKS CITED

- Amago, Samuel. *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2006. Print.
- Anastasio, Pepa. "El orden alfabético de Juan José Millás: Salvación por la palabra." *Monographic Review/Revista Monográfica* 17 (2001): 187–205. Print.
- "aphasia, *n.*" *Oxford English Dictionary*. 2009. *OED Online*. Oxford UP. 02 March 2010. Web.
- Ávila, Saint Teresa of. *Las moradas y Libro de su vida*. 1577 and 1562. México: Porrúa, 1992. Print.
- Barthes, Roland. "From Work to Text." 1971. *Modern Literary Theory: A Reader*. Ed. Philip Rice and Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1989. 166–71. Print.
- . *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Noonday P, 1975. Print.
- Becker-Leckrone, Megan. *Julia Kristeva and Literary Theory*. New York: Palgrave MacMillan, 2005. Print.
- Beilin, Katarzyna Olga. "Juan José Millás: Vivir de la huida." Interview. *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2004. 63–77. Print.
- Burt, Stephen. *The Forms of Youth: Twentieth-Century Poetry and Adolescence*. New York: Columbia UP, 2007. Print.
- Brown, E.K. *Rhythm in the Novel*. 1950. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1978. Print.
- Cabañas, Pilar. "Materiales gaseosos: Entrevista con Juan José Millás." Interview. *Cuadernos hispanoamericanos* 580 (1998): 103–20. Print.
- Certeau, Michel de. *The Mystic Fable: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Vol. 1. Trans. Michael B. Smith. Chicago: Chicago UP, 1992. Print.
- Copley, Beta. *The World of Adolescence: Literature, Society and Psychoanalytic Psychotherapy*. London: Free Association Books, 1993. Print.
- Etxebarria, Lucía and Sonia Núñez Puente. *En brazos de la mujer fetiche*. Barcelona: Destino, 2002. Print.
- Kawin, Bruce F. *Telling It Again and Again: Repetition in Literature and Film*. 1972. Boulder: UP of Colorado, 1989. Print.
- Knickerbocker, Dale. *Juan José Millás: The Obsessive Compulsive Aesthetic*. New York: Peter Lang, 2003. Print.
- Kristeva, Julia. *Black Sun*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1989. Print.

- . *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982. Print.
- . *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Walker. New York: Columbia UP, 1984. Print.
- Millás, Juan José. *Dos mujeres en Praga*. Madrid: Espasa, 2002. Print.
- . *Laura y Julio*. Barcelona: Seix Barral, 2006. Print.
- . *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara, 1998. Print.
- . *La soledad era esto*. Barcelona: Destino, 1990. Print.
- Oliver, Kelly. "Kristeva, Julia." *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Ed. Michael Groden and Martin Kreisworth. 23 June 2004. Web. 12 July 2010.
- "philia, *n.*" *Oxford English Dictionary*. 2009. *OED Online*. Oxford UP. 19 August 2009. Web.
- Roudiez, Leon S. "Introduction." *Revolution in Poetic Language*. By Julia Kristeva. 1984. New York: Columbia UP, 1984. 1–10. Print.
- Sánchez, Yvette. "El discreto encanto de la asimetría." *Cuadernos de narrativa* 5 (2000): 77–89. Print.
- Turner, Bryan. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. New York: Blackwell, 1985. Print.
- Westley, Hannah. *The Body as Medium and Metaphor*. Amsterdam: Rodopi, 2008. Print.


Mitografía y neutralidad: ideología simulada en *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo

Eric Carbajal

Indiana University

Resumen: Este trabajo estudia una supuesta ideología indefinida en la novela *Abril rojo*. Tomando en cuenta el carácter político de la novela, que sigue el modelo de la novela negra latinoamericana, se analiza una serie de mitos sociales que aparecen en la obra —el terrorismo, el indio aculturado, el progreso, etc.— para evaluar esa supuesta neutralidad ideológica con referencia a la dictadura de Alberto Fujimori y el periodo de violencia en el Perú durante los años 80.

Palabras clave: Novela negra – Mito – Terrorismo – Santiago Roncagliolo – *Abril rojo* – Ideología

 En una entrevista a Elena Iparraguirre¹ por el escritor peruano Santiago Roncagliolo, la “camarada Miriam” le manifestó al novelista que Abimael Guzmán, el ex cabecilla de Sendero Luminoso, había leído su novela *Abril rojo* y que la había disfrutado, pero que lo único que le había desagradado era que el autor se mantuviera demasiado neutral en su obra y no tomara una posición ideológica (*La cuarta espada* 230). Esta observación sobre la posición ambigua, indefinida o indecisa de la voz narrativa dentro de la novela *Abril rojo* ha sido también reproducida por la crítica nacional². Si tomamos en cuenta lo que expresa el escritor en su libro de no-ficción *La cuarta espada* de que según él, la novela no tiene que ser un instrumento político, las acusaciones a Roncagliolo estarían silenciadas o justificadas. Sin embargo, tomando en cuenta el carácter político de *Abril rojo* y su claro empeño en posicionarse dentro de una literatura seria que pretende ofrecer una crítica social sobre la sociedad peruana y quizá latinoamericana, la observación de Guzmán merece un poco de atención. En este trabajo se intenta observar esa supuesta neutralidad ideológica de la voz narrativa y las implicaciones que pueda tener dentro de

¹ Elena Iparraguirre, miembro de Sendero Luminoso, fue capturada en 1992 junto a su amante, Abimael Guzmán Reynoso.

² Víctor Vich, por ejemplo, ha señalado la excesiva cautela con la que el novelista trata a la población campesina (252) y Gustavo Faverón Patriau ha sugerido en una reseña que Roncagliolo disimula su “devenir errático” a través de los enredos en la trama de su novela.

los debates suscitados por la novela al evaluar el papel de la literatura contemporánea en cuanto a actividad política se refiere.

En la obra *Abril rojo* el escenario que elige Roncagliolo para su novela es la ciudad andina de Ayacucho en medio de una mezcla de fiestas tradicionales relacionadas con la Semana Santa y de un ambiente político en vísperas de un fraude electoral en el año 2000. Esta ambientación realista, costumbrista e histórica —aunque en un grado menor— funciona en *Abril rojo* en varios niveles. Este presente histórico en la novela, no obstante en este trabajo servirá para analizar una serie de mitos que se elaboran en la novela como pistas falsas para involucrar y confundir a ese tipo de lector que Jorge Luis Borges llamó un lector detectivesco. De igual manera, Roncagliolo ha preferido llamar a su obra a su novela un *thriller* a causa de la gran influencia cinematográfica que cae sobre la narración. Sin embargo, lector detectivesco o no, no es difícil observar que *Abril rojo* incorpora todos los ingredientes básicos del modelo de la novela negra latinoamericana. Por eso, como punto de partida resulta útil una breve contextualización sobre la novela negra en América Latina.

En los términos más simples posibles, Mempo Giardinelli explica que al hablar sobre una ‘novela negra’ en la literatura contemporánea, nos referimos a una narración que contiene los elementos del crimen, suspenso y misterio de forma protagónica (8). Y en este mismo estilo simple de explicar las cosas, Giardinelli añade brevemente una contextualización del género negro:

Esta literatura se originó en los Estados Unidos en las décadas de 1920 y 1930. Fueron años de corrupción y libertinaje, ley seca, imperio de la mafia, guerras entre bandas de criminales, y también años de desempleo y una profunda crisis económica [...]. También llamada literatura de delito, criminal, de suspenso, detectivesca, dura, de misterio, o simple y genéricamente policial, la designación “género negro” o “novela negra” se suele utilizar con el sentido que le dio Marcel Duhamel, editor de la editorial Gallimard, de París, cuando inició en los años 40 y 50 la colección literaria que él llamó “Serie Noire”. En ella se publicaron casi todos los autores norteamericanos de este género, muchos de los cuales fueron también traducidos al castellano y popularizados en Argentina y otros países como “literatura negra”. (8-9)

La novela de Roncagliolo, sin embargo, pertenece a una segunda generación de autores que han transformado el género negro en Latinoamérica (después de la primera generación de autores de relatos detectivescos como Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares) hasta distanciarlo de sus elementos tradicionales en novelas como, por ejemplo, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa o *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia. Pero este ingrediente básico del género negro que es la representación de una sociedad aquejada por corrupción y una crisis social se aplica a

Abril rojo con el Perú³ corrupto y violento de la década de 1990; contextos latinoamericanos como también se ha observado en las novelas negras de muchos autores latinoamericanos como Paco Ignacio Taibo II, Leonardo Padura Fuentes, Mempo Giardinelli, por nombrar sólo algunos. Y como agrega Giardinelli sobre la esencia de la corrupción por parte de las fuerzas del orden en Hispanoamérica: “Es un hecho que la inmensa mayoría de las instituciones policiales de Latinoamérica no sólo no son válidas para la literatura policial, sino que son cuestionadas desde lo más profundo del *corpus* social de cada nación” (Giardinelli 247). Este aspecto social preocupado con algún aspecto en particular dentro de una sociedad latinoamericana es lo que hace la novela negra latinoamericana diferente a otras obras del género negro a nivel mundial. Por otra parte, como ha observado el crítico Luis Veres sobre el país retratado en novela de Roncagliolo, se trata de “un mundo de atraso y supersticiones, de violencia y sangre, de religión y religiosidad, de maldad e incomprensión, y en ese mundo la presencia de lo ancestral prehispánico pervive en realidad vinculado a la violencia” (552). Es en esta representación del Perú andino afectado por una violencia desenfrenada en lo que este trabajo se enfocará para observar cómo lo que llamaremos aquí mitografía (la escritura de mitos) se esconde a través del modelo de la novela negra latinoamericana y una supuesta neutralidad de la voz narrativa. Por eso, evaluando algunos de los mitos —intencionales e involuntarios— y creencias dentro de la obra, el segundo objetivo de este trabajo es observar cómo es que el género de la novela negra le sirve a la voz narrativa para disfrazar su posición ideológica y, a la vez, criticar el gran silencio prolongado durante la dictadura de Alberto Fujimori sobre el periodo de violencia de los años 80 y 90.

Una aproximación a la mitografía

Si mi análisis pretende desmembrar mitos en la novela *Abril rojo* y no recrearlos o perpetuarlos, es necesario primero trazar algunos límites con fines relacionados a una precisión teórica. Así pues, empezando con la pregunta “¿qué es un mito?”, podemos comenzar postulando dos respuestas o aproximaciones útiles para este trabajo. El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss ha estudiado la naturaleza estructural de la mitología. De su extenso análisis, resulta imprescindible su observación inicial y característica del mito como un lenguaje: “to be known, myth has to be told”, y que como tal, goza además de una condición atemporal: “it explains the present and the past as well as the future” (103). Es decir, el mito existe dentro de una esfera que agrupa y entrelaza el tiempo lineal y en la que es necesario que la información circule de individuo en individuo. Para Lévi-Strauss, el mito que no sea comunicado e intercambiado entre hablantes simplemente no existe.

³ Sobre la poca producción de novelas negras en el Perú, ver el trabajo de Gabriel T. Saxton Ruiz *Forasteros en tierra extraña* (2012).

Asimismo, tal como una lengua está compuesta de unidades elementales como fonemas y morfemas, el mito dentro de la mitología también se puede comenzar a estudiar o teorizar a través de sus componentes. Para el caso, Lévi Strauss introduce el *mitema*: una unidad mínima y básica que resulta constante o se reproduce dentro de un lenguaje mitológico o con relación a otros mitos con temáticas similares. En el mito del rey Edipo, como sugiere Lévi Strauss, un ejemplo de *mitema* sería el parricidio (Edipo mata a su padre), y es también posible que este *mitema* se reproduzca dentro de otros mitos bajo diferentes contextos. Este tipo de unidad mitológica que es el *mitema* es lo que en este ensayo se identificará estructuralmente como el proceso inicial de la mitografía.

Casi simultáneamente a Lévi Strauss, otra aproximación teórica se había formado en cuanto a la naturaleza y el entendimiento del mito: la del semiólogo Roland Barthes. Barthes trata a un mito no como un objeto, concepto o idea, sino como un mero sistema de comunicación. Aunque ambas perspectivas parezcan hablar de básicamente lo mismo, la de Lévi Strauss tiene que ver más con la concepción tradicional del mito mientras que Barthes se preocupa menos en el contenido mismo del mito y más en cómo es que el mito se transmite y, por lo tanto, se *convierte* en “mito”. Por ello, para mi siguiente análisis, resulta favorable usar la aproximación más práctica que ofrece Barthes, ya que además, el semiólogo no deja de considerar diferentes manifestaciones de los mitos: “It can consist of modes of writing or of representations; not only written discourse, but also photography, cinema, reporting, sport, shows, publicity, all these can serve as support to mythical speech” (110). De esta manera, para Barthes un sistema de mitos no representa algo necesariamente negativo, sino sólo una manifestación de la transmisión de este lenguaje o serie de mitos en la sociedad y cómo en ella se reflejan y se reproducen.

Dada la relación entre contenido y estructura, me parece coherente quedarme con esta perspectiva de Barthes pero no descartar a Lévi Strauss del todo ya que su acercamiento tiene mucho de útil como por ejemplo, sus herramientas de la mitología. Para finalizar esta breve aproximación al concepto del mito o al lenguaje mitológico, debo señalar que, tomando como punto de partida el hecho de que *Abril rojo* ofrece una representación sobre una sociedad políticamente posviolenta, como es la ciudad de Ayacucho, mi análisis intentará leer algunos mecanismos mitológicos en la obra para ver qué es lo que nos pueden decir sus *mitemas* dentro de la narración sobre la ideología de la voz narrativa de la obra, recordando sobre todo lo que ha escrito Mempo Giardinelli sobre la novela negra y su condición de literatura de entretenimiento: “no sólo es evasión y entretenimiento. Puede ser también —y en muchos casos lo ha sido— un arma ideológica” (234). Siguiendo esta línea, se debe evaluar y cuestionar algo que el crítico peruano Víctor Vich ha observado en la novela de Roncagliolo. Y es que en *Abril Rojo*, Félix Chacaltana sigue los pasos de un asesino pero, sostiene Vich, el verdadero objetivo apunta a “mostrar cómo el personaje se confronta con los límites de su propio acercamiento al país” (250). A esta observación deberíamos añadir desde que, a través

del personaje contradictorio que es Chacaltana, el objetivo de Roncagliolo es también confrontarse con los límites de su propio acercamiento y distanciamiento al país, especialmente a través de su representación de un Perú andino que parece conocer muy superficialmente. A su vez, es posible que las imprecisiones de la ciudad ayacuchana y la cultura andina sean parte de un intencionado juego posmoderno pensado para un público mucho más amplio que el espacio nacional peruano⁴. De esta manera, los lectores europeos y latinoamericanos en general (y no los peruanos) podrían muy bien ser los encargados de interpretar la obra y dejarse deleitar por su estructura posmoderna. Pero lo interesante del caso es que este exagerado y forzado distanciamiento que erige el autor no cumple con su objetivo de esconder una posición ideológica de la voz narrativa sino, como se intentará comprobar a lo largo de este ensayo, logra todo lo contrario: resaltarla y subrayarla.

El mito de la guerra y el terrorismo

En el tiempo presente en el que se sitúa *Abril rojo*, la representación del conflicto armado entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas peruanas oscila entre lo ambiguo y lo erróneo (intencionalmente, hasta cierto punto). El triunfo proclamado en contra del llamado “terrorismo”⁵ y apropiado por el ex presidente Alberto Fujimori durante su primer gobierno, se ve refutado por los residuos y un inminente rebrote del movimiento subversivo senderista. En el capítulo segundo, por ejemplo, ante la preocupación del fiscal Félix Chacaltana por un ataque senderista, los militares le aclaran que no puede tratarse de Sendero Luminoso porque, según ellos (es decir, los vencedores): “Acabamos con ellos” (*Abril rojo* 45). Es importante subrayar el sujeto gramatical de este comentario puesto que el “nosotros” viene del comandante Carrión —personaje que encarna la presencia militar en la novela— y entonces se podría interpretar que las fuerzas militares fueron efectivamente los responsables de terminar con el terrorismo de Sendero Luminoso. Sin embargo, esta premisa parte del mito de que las Fuerzas Armadas y el gobierno de Fujimori aniquilaron en conjunto al grupo senderista cuando en realidad lo único que se puede atribuirles es: a las Fuerzas Armadas prolongar un terrorismo semejante al de Sendero Luminoso y al régimen de

⁴ No se debe obviar que la novela fue premiada y publicada en España, país donde Santiago Roncagliolo también reside.

⁵ En este trabajo, al referirme a un terrorismo entre comillas, me estaré refiriendo específicamente al discurso de los diferentes gobiernos peruanos en contra de grupos guerrilleros como Sendero Luminoso y el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). Sin comillas, se referirá a los actos terroristas tanto de Sendero Luminoso como del gobierno peruano. Con esto no intento sugerir que en el Perú no hubo terrorismo, sino todo lo contrario: que al luchar contra el terrorismo el gobierno peruano de los años 80 y 90, como tantos otros gobiernos del mundo, se apropió de este discurso para atacar libremente a organizaciones como Sendero Luminoso y, en el intento, terminar recreando lo que supuestamente intentaba derrotar.

Fujimori, una década de métodos de silenciamiento y persecución como la manipulación de medios de comunicación, creación de un escuadrón de la muerte llamado “Grupo Colina” y la desaparición y secuestros de opositores⁶.

Dentro del tema del “terrorismo”, entonces, el *mitema* en este caso sería el discurso estatal con relación a la lucha contrainsurgente. A lo largo de la década de los ochenta se cometieron errores fundamentales por parte del gobierno que permitieron y facilitaron el caos al que se sometió la sociedad peruana. Desde subestimar inicialmente el potencial bélico de Sendero Luminoso y cederle después el control total de las “zonas de emergencia” a las Fuerzas Armadas a mando del General Clemente Noel Moral el 29 de diciembre de 1982⁷, hasta el despilfarro de los fondos estatales y olvido total del conflicto durante el primer gobierno de Alan García Pérez, la lucha contrainsurgente no sólo fue paupérrima e irresponsable sino que terminó caracterizando la época como la de un “coloquio de los ciegos”, como la ha descrito Gustavo Gorriti; época en la que no sólo Abimael Guzmán fue arrestado y después liberado, sino también hubo soldados jóvenes por todos lados de la serranía matando civiles, violando mujeres y desde luego, muriendo en emboscadas para las que nunca habían recibido el entrenamiento adecuado⁸.

Así, pues, el *mitema* del fin del “terrorismo” fue proclamado por el régimen del ex presidente Fujimori como un éxito de su gobierno cuando en realidad la derrota de Sendero Luminoso vino gracias a la captura del cabecilla senderista, Abimael Guzmán Reynoso, por parte del trabajo excepcional de un pequeño grupo de policías y oficiales que formaron el GEIN⁹ (Grupo Especial de Inteligencia)¹⁰ y gracias a la lucha de los propios pobladores de la sierra que poco a poco fueron resistiendo y respondiendo a los abusos senderistas, formando grupos de “rondas campesinas” a cargo de la protección de sus comunidades ante la ausencia de auxilio estatal. Esta cadena de hechos aparece como mito consagrado a causa del régimen fujimorista al atribuirse todas estas tácticas como suyas simplemente porque ocurrieron bajo su gobierno. El comentario de Carrión en *Abril rojo* es una reproducción del mito que el gobierno oficial había tenido

⁶ Uno de los casos más escandalosos fue el secuestro del periodista opositor Gustavo Gorriti por orden de Fujimori y de su asesor Vladimiro Montesinos.

⁷ Decreto DS 068 82 durante el gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985).

⁸ Tampoco tenían un entendimiento de la zona ni mucho menos hablaban quechua para entenderse con la mayoría de la población a quienes, además, veían como el enemigo.

⁹ Liderado por Benedicto Jiménez.

¹⁰ El GEIN fue un grupo informal e hijo proscrito de la DINCOTE (Dirección Nacional Contra el Terrorismo) creado en 1990 sin la aprobación oficial del estado y tomando en cuenta que las tácticas de Sendero Luminoso eran superiores a las del gobierno. El GEIN fue disuelto en 1993 por orden de Alberto Fujimori y su asesor, Vladimiro Montesinos.

algo que ver con la captura de Guzmán y otros cabecillas de Sendero Luminoso y su fin como organización subversiva. La voz narrativa no agrega ninguna crítica y, al parecer, no cuestiona estos hechos sino que los reproduce como “discurso oficial” y conocimiento general. Lo peligroso de este acto —es decir, el mantenerse neutral dentro de un texto posmoderno— es que no sólo prolonga y promueve ese silencio proclamado por los gobiernos de Belaúnde, García y Fujimori, sino que contribuye a crear nuevos mitos dentro del entendimiento de un público extranjero que no esté enterado de los sucesos históricos en el Perú durante las últimas décadas. Todo esto, desde luego, considerando que en tiempos posmodernos inclusive historiadores recurren cautelosamente a usar obras de ficción como aportes legítimos a sus investigaciones y estudios.

A pesar de que la mención a Sendero Luminoso en el presente de la novela de Roncagliolo funciona como pista falsa junto con otras, también se impone una contradicción entre lo meramente histórico y lo estrictamente ficticio en la serie de crímenes del asesino en serie en la novela. Cuando Chacaltana es enviado a la localidad de Yawarmayo para hacer presencia como observador de las elecciones generales, el fiscal encuentra a un pueblo con perros muertos colgados de los postes de luz con carteles proclamando: “Así mueren los traidores” y “Muerte a los vendepatrias” (96). Luego al anochecer, ya instalado en una casa de los pobladores, Chacaltana oye unos gritos lejanos y cuando sale a ver qué es lo que ocurre observa “la figura de la hoz y el martillo dibujada con fuego” para luego hallarse corriendo por el pueblo en busca de los militares mientras los gritos se hacen cada vez más cercanos y fuertes: “...los aullidos desde los cerros. Los vivas. El Partido Comunista del Perú. El Presidente Gonzalo. Parecían sonar cada vez más fuerte y rodearlo, asfixiarlo” (107). Como ha observado el crítico Vich, da la impresión de que en este lugar de la serranía peruana el tiempo se ha congelado y las actividades de Sendero siguen vigentes (253). Y es que a través de este pasaje, se muestra en pocas palabras, el factor intimidante del día a día del periodo de violencia en el Perú. Sendero Luminoso hizo práctica común el proceso de intimidar a la población entera a través de proclamas como las que muestra Roncagliolo en este episodio. Por las noches, era común poner bombas en las torres eléctricas de las ciudades para dejar a sus poblaciones a oscuras y al ejército a ciegas, con la luminosidad del fuego de la hoz y el martillo en los cerros a lo lejos. El amanecer, aparte de la luz de la hora matutina, dejaba ver en sus calles también cuerpos de personas asesinadas, perros colgados de alumbrados con mensajes explícitos o en el mejor de los casos, sólo mensajes políticos en grafiti adornando los muros y paredes de las ciudades. Tal como lo expresa un capitán en la novela, también en la zona de Yawarmayo: “No. Hoy están tranquilos.... No creo que haya perros hoy. A lo mucho alguna pinta” (108). Todo esto corresponde con una representación de lo que fueron las actividades de Sendero Luminoso durante las décadas de los 80 y 90, lo cual sí llega a poseer elementos historiográficos. Sin embargo, la aparente contradicción entre lo histórico y lo ficticio se halla, entre otras cosas, en el hecho de que estos acontecimientos ocurren en la novela

en el año 2000, semanas antes de elecciones generales. Por un lado, ocasiona el efecto posmoderno de la autorreflexibilidad que recuerda al lector que está obteniendo datos históricos de una obra de ficción, resaltando así las barreras de ambos discursos que se han retroalimentado mutuamente a lo largo de los siglos. Por otra parte, un lector extranjero (inclusive, nacional) que no esté bien informado puede tergiversar este conjunto de información, mezclar la comprensión de lo histórico y lo ficticio en la novela, y ultimadamente, tener el campo libre para comenzar a crear mitos propios nacidos a raíz de la novela y perpetrados por una confusión al creer que todo lo que lee se basa en hechos históricos. De esta manera, la novela estaría creando un mito en sí que consiste en que el conflicto armado ocurrió durante la década del 2000, donde el *mitema* vendría a ser la lucha armada de Sendero Luminoso y sus tácticas de intimidación¹¹. Y como se puede observar, la relación entre los mitos aludidos en la novela se va mezclando y entretrejiéndose con nuevos mitos creados a partir de la misma obra. Esta cadena compuesta de varios mitemas se va alimentando precisamente de mitos internos y externos a la ficción que representa *Abril rojo*.

El segundo mito de la obra relacionado a este tema de la violencia política consiste en llamar “guerra” al periodo de violencia. Desde su primer acto simbólico de quemar ánforas electorales para las elecciones generales el 17 de mayo de 1980 en el poblado de Chuschi, Ayacucho, Sendero Luminoso perpetró numerosas masacres en comunidades campesinas como “castigo” por rebelarse y no estar a favor de su causa. Así, este primer mensaje “simbólico” enviado al gobierno peruano en 1980 fue materializado luego y fue creciendo exponencialmente a través de una crueldad indiscriminada. Aún durante los meses de ocupación militar en la zona de Ayacucho, Sendero continuó expandiendo sus “castigos” en contra de cualquiera que mostrara resistencia al “levantamiento de cosechas”, una táctica de apropiarse de todo lo necesario para el subsistir de la organización. Durante esta primera etapa entre los años 1982-1983, también se implementó una de sus tácticas de fuerza iniciales que contaba con un “terrorismo selectivo” en la ciudad y en el campo consistía en “arrasar”, “limpiar la zona, dejar la pampa” (Gorriti 313). En el año 1983, por ejemplo, en la comunidad de Lucanamarca, Ayacucho, Sendero tomó venganza de la población por haberse defendido de sus ataques, matando a sesenta y nueve campesinos usando sus propias herramientas de agricultura (hachas, machetes, cuchillos, etc.); muchas de estas víctimas eran niños¹².

¹¹ Para un informe sobre la actividad insurgente de Sendero Luminoso durante la década del 2000, ver el trabajo de Richard Kernaghan, *Coca's Gone: Of Might and Right in the Huallaga Post-Boom* (2009).

¹² Como observa Mark R. Cox en su publicación *La verdad y la memoria: controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huaranca* (2012), existe una inconsistencia en cuanto al número exacto de muertos en la matanza de Lucanamarca. La CVR estima entre 69 pero señala también 67 y 80 víctimas en diferentes secciones de su Informe Final, mientras que Abimael Guzmán afirma que murieron más de 80 (40).

En la novela, Roncagliolo muestra al pueblo de Yawarmayo como un pequeño resumen de todo lo ocurrido durante la época de violencia. Aunque el autor es muy cauteloso en no pronunciarse en cuanto al periodo de violencia —ya sea a través de sus personajes o a través de su narrador en tercera persona— sí introduce un cuestionamiento sutil en torno a cómo llamarle a este largo periodo de violencia que varios sectores de la población tildaron de “guerra civil”, “guerra interna”, “guerra de las guerrillas”, “época dura”, etc. Al hablar Chacaltana sobre el tema con Edith, una joven hija de senderistas e interés amoroso del fiscal, ella también le expresa que ese periodo ya ha terminado: “Notó que la llamaba ‘guerra’. Nadie, aparte de militares, llamaba guerra a lo que había ocurrido ahí. Era el terrorismo. Tomó su mano más fuerte” (207). Llama la atención que esta afirmación (“era el terrorismo”) se presenta como axioma y no sale de la boca de unos de sus personajes sino del narrador mismo que, al contrario de otras secciones, aquí sí se desconecta de su supuesta neutralidad. Así, parece sugerirse que *Abril rojo* quiere terminar con (o por lo menos, cuestionar) el discurso académico que concluye que llamar a Sendero Luminoso grupo terrorista obedece el propósito del gobierno de demonizar al supuesto partido político (Mayer 486). Al mencionar al terrorismo, Roncagliolo sugiere, por consiguiente, que los mismos militares intentan alejarse del calificativo asociado con el *terrorismo* y que esto funciona en su propio interés ya que, al igual que Sendero Luminoso, también hicieron todo lo posible para adoptar las mismas tácticas terroristas que sus enemigos: “Aquí no hubo un grupo terrorista o dos. Aquí hubo una guerra, señor fiscal. Y en la guerra, la gente se muere” (172). Para que pudiera haber habido una guerra, sin embargo, tuvo que haber enfrentamientos entre dos bandos que supieran y siguieran unas reglas básicas de guerra. Tanto las Fuerzas Armadas como Sendero Luminoso atacaron a la población civil desarmada mediante métodos de intimidación y atentados contra la vida humana. La realidad del conflicto armado es demasiado compleja para llamarla guerra¹³ o solamente terrorismo. De igual manera, el término “guerra civil” resulta difícil de aplicar puesto que la sociedad civil no fue protagonista de los enfrentamientos¹⁴, sino todo lo contrario, víctima de los dos bandos. La discusión en esta sección de la novela apunta a querer abrir este debate que a lo largo de los años funcionó a favor del Estado y las Fuerzas Armadas en condenar el terrorismo de Sendero Luminoso y alejarse del mismo método que atacaban y, a la vez, practicaban. En cierta manera intenta descomponer el mito de

¹³ El Informe Final de la CVR observa lo siguiente: “Por un lado, la violencia armada en contra de la población civil la inicia el principal grupo subversivo, el PCP Sendero Luminoso, utilizando de manera sistemática y masiva métodos de extrema violencia y terror sin guardar respeto a normas básicas sobre la guerra y los derechos humanos” (Tomo I, 54).

¹⁴ A excepción de los últimos años del conflicto cuando los llamados “ronderos” o comités de autodefensa comenzaron a responder a la invasión y la violencia de Sendero Luminoso de forma organizada y con apoyo del gobierno.

que las Fuerzas Armadas del Perú y Sendero Luminoso se enfrentaron en una guerra en la que el *mitema* vendría a ser el terrorismo practicado por ambos bandos.

Al final del libro, el lector cae en cuenta que está leyendo una novela negra y, con el desenlace de la historia, descubre que las referencias al posible rebrote de Sendero Luminoso es solamente un elemento más de la estructura de la novela y funciona como pista falsa para engañar al lector desconfiado que desde el principio está tratando de averiguar quién es verdaderamente el asesino. El cuestionamiento de llamar “guerra” o “terrorismo” a lo ocurrido en el Perú queda como una incógnita en el aire, lo cual puede relacionarse con esa posición neutral ya mencionada del autor. El texto al igual que la voz narrativa intenta conformarse, entonces, con esa neutralidad que, si bien puede impulsar a un buen lector a investigar por cuenta propia, no aporta mucho al debate sobre el conflicto armado. El *mitema* del “terrorismo” queda expuesto como núcleo del mito que se propaga al no comprender los pormenores socioeconómicos e históricos del conflicto armado en el Perú¹⁵. Lo que sí logra la novela es mostrar cómo esta discusión sobre cómo llamar lo ocurrido en el Perú se ha quedado suspendido a causa de que los sectores dominantes del país han forzado su propio entendimiento de los años de violencia. Roncagliolo extrae de varios mitos sobre el conflicto armado los mitemas del “terrorismo” y la “guerra” para continuar una discusión interrumpida y todavía necesaria en el país, y lo hace en el campo de la ficción y a través del modelo de la novela negra para llegar a un público mucho más amplio.

Chacaltana y el mito del indio aculturado

Siguiendo con la tradición de la novela negra, la sociedad corrupta en la que los asesinatos ocurren en la novela resalta hiperbólicamente con el personaje investigador o detectivesco que representa el fiscal distrital Félix Chacaltana Saldívar, un ciudadano obsesionado con la ley, el orden y los procesos burocráticos. Esto se debe al intento del autor de encasillar a su personaje dentro del modelo de la nueva novela negra latinoamericana¹⁶ puesto que Chacaltana es un tipo de antihéroe que goza de una enorme ingenuidad y una serie de contradicciones que también coinciden con aproximaciones posmodernas en la ficción. Víctor Vich observa que Chacaltana es “una encarnación directa de la ley pública” (250). Tal vez esto corresponda con un empeño del autor por desarrollar a sus personajes más como ideas o funciones que como

¹⁵ Para una contextualización más profunda sobre el conflicto, ver *Entre prójimos: El conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú* (2004) de Kimberly Theidon, *El surgimiento de Sendero Luminoso: Ayacucho 1969-1979. Del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada* (2010) de Carlos Iván Degregori o *Shining and Other Paths: War and Society in Perú, 1980-1995* (1998) de Steve J. Stern.

¹⁶ A diferencia de la novela policial tradicional, el protagonista de una novela negra no es cerebral al estilo de Sherlock Homes. La propuesta latinoamericana hace inclusive más subalterno a su protagonista al atribuirle muchas contradicciones como personaje.

representaciones humanas, como también se puede observar en el comentario de Chacaltana sobre uno de sus colegas: “Cahuide, ¿te das cuenta de que eres una gran irregularidad electoral que camina?” (115). No obstante, ya que la sociedad en la que vive el protagonista está manchada completamente por la corrupción, resulta problemático leer al personaje de Chacaltana como una encarnación de la ley escrita tomando en cuenta que lleva años cumpliendo un oficio público en una sociedad corrupta. En todo caso, se podría decir que al principio de la novela es una representación humana de lo que *debería* ser la ley y posteriormente, se ve transformado en lo que *es* la ley. Esta inconsistencia del personaje que resulta un poco difícil de aceptar —aún como personaje ficticio— también se puede observar a través de su identidad cultural. Félix Chacaltana Saldívar es un provinciano ayacuchano que al mismo tiempo no sabe si sentirse ayacuchano o no, puesto que sólo de adulto pudo volver al lugar donde nació:

El fiscal Chacaltana se preguntó qué había que hacer para ser de un lugar. Qué lo hacía más ayacuchano que de Lima, donde había vivido siempre. Pensó que su lugar era donde estuviesen sus raíces y sus cariños. Y Ayacucho estaba bien. Cada vez mejor. (83)

Aquí, Roncagliolo muestra solamente uno de los efectos del tener que huir de la tierra donde una persona nació; específicamente, el resultado de las migraciones masivas de provincias a la capital a causa de la violencia y la pobreza. Chacaltana fue llevado a Lima en su niñez escapando de la violencia propagada por Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas, y al volver, ya de adulto, se encuentra con una ciudad con la no sabe cómo identificarse. Así, pues, el fiscal pretende reencontrarse con una cultura que nunca tuvo y con una ciudad que desconoce. Él es ayacuchano pero no habla quechua, no conoce la zona y ni siquiera se siente cómodo comiendo la comida tradicional de la región. Asimismo, secciones como, “[s]e repitió satisfecho que, en su corazón de hombre de leyes, había un poeta pugnado por salir” (16), revelan que Roncagliolo también quiere posicionar a su personaje en el centro del mito del “indio aculturado”, que a su vez parte de lo que Carlos Iván Degregori ha llamado “el mito del progreso”¹⁷. Chacaltana es andino y por lo tanto, indio ante los ojos de la nación, pero es un indio “intelectual” quien desde muy chico se sentía seducido por la poesía de José Santos Chocano y a quien le agrada la función de las palabras que se pasa escribiendo y editando en sus informes una y otra vez, como si estuviera puliendo un poema o tallando una obra de arte. Por lo tanto, el personaje ha sido efectivamente “civilizado”.

¹⁷ El título completo del trabajo “Del ‘mito’ del Inkarrí al mito del progreso” nos remite al “proceso etnocida” en el que sociedades andinas tuvieron muchas veces que dejar de hablar sus lenguas y cambiar sus atuendos típicos para pertenecer al imaginario nacional a través del cual se podía llegar al “progreso”. Este progreso se ha relacionado más que con el desarrollo económico, con la educación pública y con el objetivo de “civilizar” a una persona.

Por otra parte, considerando que la novela está situada en una región quechuahablante resulta llamativa la casi total ausencia de la lengua quechua tanto en el personaje de Chacaltana como también como parte esencial del realismo social que pretende proyectar Roncagliolo, con o sin proponérselo. En la novela, la única manera en la que se hace alguna mención a esta lengua nativa es a través de unos pobladores aterrados ante la visita del protagonista Félix Chacaltana Saldívar a su casa en el pueblo ficticio de Yawarmayo¹⁸. Sus palabras mismas, sin embargo, son eso, meras alusiones a esa otra manera de comunicarse entre los pobladores: “el policía les dijo algo en quechua” (101), “Profiriendo espumarajos quechuas, Justino empezó a apretarle el cuello” (122), “¡Háblenme en español, carajo!” (106). La estrepitosa ausencia de esta lengua que es hablada por más del 70% de la población en el departamento de Ayacucho resulta tan llamativa como que su protagonista Chacaltana, ayacuchano de nacimiento, no hable la lengua de sus conciudadanos. Esta pérdida del quechua también se relaciona con los efectos de la migración del campo a la ciudad, o como en este caso, de la ciudad andina a la capital. Aun así, en los sectores donde sí se habla quechua, los diálogos en esta lengua milenaria quedan en la imaginación del lector, lo cual llama demasiado la atención cuando pensamos en la representación del conflicto armado que brinda Roncagliolo. Al respecto, Víctor Vich observa lo siguiente:

Los campesinos no hablan y, más bien, son siempre aludidos por un narrador que quiere mantener una prudente distancia con ellos, pero que no consigue dejar de reproducir imágenes muy tradicionales sobre sus identidades. No es raro encontrarse con frases de personajes que califican a los indios como “seres extraños”. (251)

Evidentemente, Vich tampoco escapa de mostrar una posición ideológica porque al parecer, para él, un campesino y un ayacuchano también equivalen a un indio, lo cual no deja de evocar un bagaje de racismo prolongado en países como el Perú desde la llegada de los europeos a América. Vich y Roncagliolo parecen querer acercarse en estas coordinadas al “mito del progreso” con relación a las poblaciones o sociedades indígenas y la educación, y es por esta razón que también se puede entender mejor (dentro de la novela) por qué Chacaltana no se siente parte de su ciudad a pesar de nunca haber llegado a estar contento en Lima tampoco. Y es que, como explica la educadora Fiona Wilson, las escuelas durante los años 80 todavía eran representadas como “cajas negras” que encapsulaban la “modernidad” en su interior, o como trampolines que empujaban a la niñez indígena a conseguir su ciudadanía y “ser alguien” (720). De esta manera, Chacaltana parece ser parte de esa niñez indígena o provinciana que fue llevada o enviada a la “ciudad” para lograr “ser alguien”. En todo caso, también

¹⁸ *Yavar mayu* que significa “río de sangre” en castellano o *turupukllay*, que se refiere a la tradición andina que se comenta en la novela, parecen ser sacados directamente de un texto antropológico.

resulta beneficiosa la observación de Vich sobre la novela de Roncagliolo como “excesivamente cauta” (252) porque nuevamente muestra esa supuesta neutralidad que el autor ansía tanto mantener.

La condición de intruso y forastero en su propia ciudad natal del acriollado fiscal Chacaltana también se muestra en otros episodios como en el que éste va a entrevistar al preso por terrorismo, el Camarada Alonso. La dicotomía de posiciones culturales e ideológicas a través del diálogo que comparten el fiscal y el preso se hace literaria cuando el preso menciona el cuento popular recopilado por José María Arguedas, “El sueño del pongo”. El ex senderista hace al fiscal sentirse inferior cuando le pregunta si es que él lee. Chacaltana responde que le gusta leer a José Santos Chocano, el autoproclamado “cantor de América”. Este pasaje introduce otro mitema que consistiría en asociar a un terrorista con un indígena que se identifica con Arguedas y un indio aculturado que se identifica con Chocano.¹⁹ Por otra parte, parece que Roncagliolo sugiere una reflexión entre el poeta modernista que se hizo coronar en público ante el entonces presidente Augusto Leguía y entre el novelista indigenista para resaltar las posiciones de ambos lados de los Andes, los criollos y los serranos: “[El camarada Alonso] no consideraba al fiscal un intelectual” (218). Esta preferencia por la “petulancia” literaria de Chocano es otra característica que distancia al fiscal ayacuchano de sus coterráneos y subraya a la vez su identidad acriollada, lo cual eventualmente obligaría al personaje a preguntarse qué significa ser de una ciudad. Y es que no sólo el personaje no conoce la obra de José María Arguedas sino que, según las características que nos brinda el autor, el fiscal se distancia mucho de lo que empujó a decir al escritor indigenista durante su famoso discurso de aceptación del premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”. Chacaltana sí es un personaje aculturado pero que a pesar de ello nunca ha llegado a sentirse identificado con la nueva cultura que acogió (por ello debe volver a su ciudad natal). He aquí otra de las grandes problemáticas sociales que *Abril rojo* expone. El mitema aquí tendría que ser el progreso “civilizador”, no a través del esfuerzo y el trabajo, sino estrictamente a través de la educación pública peruana. Como personaje parece ser una representación de la desmitificación del mito de progreso en el Perú, o por decirlo de otra forma, el fracaso y las problemáticas que significó la prolongación de este mito en la sociedad peruana. De forma visionaria, Arguedas como escritor e intelectual ya había rechazado este mito al decir “Yo no soy un aculturado”. Sin embargo, la sociedad peruana tuvo que esperar décadas para darse cuenta de que dentro de este mito del progreso se encuentran contradicciones como la “promesa” de la escuela y su ausencia de la misma (Degregori 51) en gran parte de lo que llamamos Perú, y que este proceso prometedor no es más que una disfrazada prolongación del deseo de “civilizar a los

¹⁹ Agradezco por este y otros valiosos comentarios al lector anónimo de este ensayo. Sus observaciones han sido cruciales para presentar mejor los argumentos de este trabajo.

indios” durante la época colonial. Y sobre todo, tendríamos que esperar hasta los años 80 para ver cómo esta “luminosidad” podía ser aprovechada también para otros fines²⁰.

Otro elemento ligado al “mito del progreso / indio aculturado” y la representación de los pobladores ayacuchanos que ofrece Roncagliolo son las notas escritas por el supuesto asesino y su objetivo dentro de la obra que no se llega a comprender del todo hasta el final. Las notas con faltas ortográficas escritas por el supuesto asesino en serie reflejan no sólo una torpeza para escribir que está ligada con el analfabetismo —que en este caso vendría a ser un *mitema* más dentro del mito del progreso—, sino también muestran una falta de consistencia. En algunas secciones se lee el verbo hablar sin h: “a veces *ablo*” (29), mientras que en otras ocasiones está correctamente: “por eso me *habla azi*” (62). Y el vocablo “azi”, como en el ejemplo anterior, también se ve escrito de distintas maneras: “no me mires así” (168) o “hasí que hoy es tu día” (225). Su presencia es enigmática a lo largo de la obra, pero esta serie de barbarismos saca a relucir varios elementos importantes que despistan al lector llevándolo por caminos distintos: La idea de que los senderistas y los campesinos no saben leer o escribir²¹, la incertidumbre del rebrote de Sendero Luminoso en la región a pesar de que como grupo terrorista ya había sido derrotado muchos años atrás y, desde luego, la posible identidad del asesino en serie de la novela. Asimismo, estructuralmente, estos pasajes están también relacionados con la forma de ser del fiscal Chacaltana y hacen un fuerte contraste con su personalidad, ya que estos apuntes chocan con los informes que redacta el fiscal hasta estar seguro del uso de hasta la última coma:

Escribió un informe que no lo satisfizo por su desmesurada extensión. Lo tiró a la basura. Redactó otra hoja, pero la encontró llena de simplificaciones y omisiones. Volvió a tirarla y redactó una tercera, cuidando especialmente la sintaxis y la puntuación, sencilla, sin excesos, sobria. (77)

A través de este pasaje, podemos observar que de Chacaltana sale a relucir un aspecto más de su condición de foráneo y de estar fuera de lugar, ya que le importa más la puntuación y la semántica de sus informes que la sociedad corrupta que lo rodea. Ante su incapacidad por funcionar como un ser racional, su fin en la novela representa el caos y el fracaso de este personaje mítico del “indio aculturado”²² que ve deparado para su futuro algo peor que la muerte: la locura y la irracionalidad.

²⁰ En la novela *Retablo* de Julián Pérez es precisamente un senderista el que trae el mensaje de “alfabetización” al poblado de Pumarana, lugar donde ocurre gran parte de la trama.

²¹ Este *mitema* también es refutado por el hecho que al camarada Alonso en la novela le gusta leer a Arguedas.

²² Para un resumen de los fracasos verdaderos de este mito del progreso o aculturación en la sociedad peruana, ver el trabajo sociológico ya mencionado de Carlos Iván Degregori, “Del ‘mito’ de Inkarrí al mito del progreso”.

La relación entre los mitemas del “indio aculturado”, “progreso/educación” y el “analfabetismo” apuntan directamente al gran problema que significó para la nación identificar quiénes eran realmente los senderistas y por lo tanto, contra quiénes se debía luchar. La ineficacia de la lucha contrainsurgente por parte del gobierno consistió en asociar la identidad de subversivos de Sendero Luminoso con la de la población de departamentos como Ayacucho, mezclando así mitos y estereotipos negativos como, por ejemplo, que un campesino equivale a un indígena y que un indígena tiene que ser forzosamente analfabeto e incivilizado. A nivel ideológico, consecuentemente, *Abril rojo* impulsa a un lector a cuestionar este sistema mitológico erigido durante el conflicto armado o, en su defecto, a recrear estos mitemas a través de un nuevo proceso mitográfico. En un plano más amplio, sin embargo, la novela es efectiva en contextualizar la temática de la identidad —intrínseca para un entendimiento de la sociedad peruana— tanto de la población como en los comandos senderistas para mostrar la complejidad que la hizo en gran parte un elemento causante de las décadas de violencia política en años recientes en el Perú.

Historia y religión

El tiempo presente de la novela también coincide con un escenario tradicional importantísimo para la ciudad de Ayacucho y para la trama que pretende armar el autor. Ocurre durante las fiestas de la Semana Santa en Ayacucho, durante el mes de abril donde las celebraciones religiosas atraen visitantes de todas partes del país y del mundo. En este sentido, queda facilitada en esta especie de puesta en escena el vínculo entre los mitos de la religión católica en los Andes y la violencia supuestamente innata de la localidad. Así, en la novela de Roncagliolo las calles de Ayacucho y los misteriosos asesinatos nos permiten leer no sólo que la población entera respira y vive el ambiente de fraude electoral del año 2000, sino también celebra a lo grande el fenómeno de la muerte y resurrección, la Semana Santa.

El supuesto fanatismo religioso en localidades andinas ha sido incorporado muy a menudo a obras de arte como recientemente la película *Madeinusa* de la directora peruana Claudia Llosa. Lo que me interesa resaltar es que es en esta etapa de la narración precisamente en la que el autor introduce textualmente el tema de la mitología. En uno de los episodios en los que Chacaltana conversa con el Padre Quiroz, el religioso le menciona dos mitos andinos que le podrían ayudar a entender los asesinatos que estaban ocurriendo durante esos días: el mito del Inkarrí y el mito de los tres días libres para pecar (entre el Miércoles de Ceniza y Domingo de Resurrección). Como ha observado Carlos Iván Degregori, el redescubrimiento del mito del Inkarrí durante el siglo XX significó diferentes manifestaciones para diferentes sectores de la sociedad (centralizada en Lima): para los académicos e indigenistas significó la vigencia de ideologías andinas a lo largo de los siglos; para los radicales, el anuncio de una revolución inevitable; y para los más conservadores, la idea del progreso y la

aculturación (“la integración de la población aborigen”) (50). Alberto Flores Galindo, mucho antes ya había interpretado el mito como parte de algo mucho más profundo, acaso como parte de una búsqueda utópica, tal como lo explica al comentar dos de las grandes rebeliones de la historia del Perú:

Si seguimos con el paralelo y atendemos a la duración de una y otra rebelión, a Juan Santos [Atahualpa] le fue mejor que a Túpac Amaru, pero ninguno de los dos consiguió encontrar al Inca. ¿Por qué? La respuesta es una de las claves de este país. Desde luego no es de los problemas cuya solución ya esté dada y hay que indagarla en el pasado. Incluso tal vez se pueda avanzar hacia la salida si dejamos de estar dominados por los recuerdos. Quizá se trate precisamente de no buscar un Inca. (95-96)

La conexión aquí se centra en la insistencia por mirar siempre a un pasado glorioso y querer reproducirlo o recrearlo, algo que Degregori no menciona como parte de lo que él llama el reemplazo del mito del Inkarrí por el mito del progreso: lo que significó este “redescubrimiento”, como él lo pone, del mito del Inkarrí²³ para las poblaciones andinas. Pero también es cierto que el episodio de la mención del mito del Inkarrí en la novela precisamente alude a estas tres interpretaciones por la sociedad limeña que comenta Degregori. En el caso de la interpretación radical, por ejemplo, el mito del Inkarrí hace alusión al discurso revolucionario de Sendero Luminoso y al respaldo que llegó a lograr por parte de poblaciones andinas. Sin embargo, la mención también llega a mezclar varios aspectos de interpretación histórica. El crítico Gustavo Faverón Patriau ha señalado lo siguiente en cuanto al mito del Inkarrí que Roncagliolo asocia con la muerte del caudillo José Gabriel Condorcanqui:

Aludiendo a cierto hecho histórico en su novela *Abril rojo*, el escritor peruano Santiago Roncagliolo cometía un desliz delator: confundía la ejecución del rey inca Túpac Amaru, ocurrida en el último cuarto del siglo dieciséis, durante la consolidación del sistema colonial español en América, con la de su descendiente José Gabriel Condorcanqui, quien asumió, dos siglos y medio más tarde y por razones tácticas, en medio de una revuelta antihispana, el nombre de Túpac Amaru II.

La imprecisión más bien parece sugerir la presencia de un narrador poco autorizado de quien el lector detectivesco debe, acaso, desconfiar. Por otra parte, podría resultar entendible el supuesto desliz que comete Roncagliolo al confundir a los dos Túpac Amaru, como observa Faverón, pero lo realmente problemático es que este lapsus

²³ Para un estudio centrado en el mito del Inkarrí en *Abril rojo*, ver el artículo de Elicenia Ramírez Vázquez citado en este trabajo.

calami en lugar de desmitificar creencias populares las puede prolongar precisamente porque mezcla un componente histórico, añadiendo un nivel más de tergiversación o mal entendimiento a este sistema de comunicación que, como señala Barthes, consiste de una peculiar cadena de signos ya antes existentes: “[...]myth itself, which I shall call metalanguage, because it is a second language, in which one speaks about the first” (114-115). Nuevamente, el riesgo que se corre es que un lector puede llegar a confundir esta distinción entre mito e historia porque no pueda advertir esos conjuntos de información almacenados (*mitemas* dentro de un mito) uno sobre otro. Asimismo, con este tipo de metalenguaje en el que Roncagliolo promueve la mitografía —ha de suponerse, involuntariamente—, la voz narrativa no hace más que mostrar que esa neutralidad que tanto se ha comentado no es más que una ilusión, puesto que en el texto y subtexto hallamos ambas: su ideología y su personalidad. La imprecisión que confunde a los dos Túpac Amaru, a quienes los separaba más de dos siglos, primero es referido por boca del Padre Quiroz pero luego es reforzada por la voz narrativa a quien Roncagliolo no muestra el menor interés de corregir o impedirle pronunciar algo impreciso: “Las imágenes de Tupac Amaru descuartizado se sucedieron en la mente del fiscal como si las hubiera vivido” (*Abril rojo* 240). Para ser una representación con base histórica, lo que este pasaje parece revelar es un desinterés por los detalles; mostrando así la equivocación de un narrador poco confiable y a la vez, una ideología desinteresada con lo que ocurre u ocurrió en ese territorio que ahora es llamado Perú. Por eso, me parece un poco impreciso lo que añade Faverón refiriéndose al supuesto error del novelista²⁴: “Por ser *Abril rojo* una novela policial sin pretensiones mayores de descubrimiento histórico o reelaboración antropológica, las huellas del resbalón quedaban disimuladas en el fragor del enigma y la zozobra de enredos de la trama”. Podría decirse que la novela no tiene ninguna pretensión de reelaboración antropológica pero es debatible, como se ha observado en secciones previas, si es que la novela no pretende un descubrimiento histórico. Puesto que en ella hay un afán de crítica social que está anclado en hechos históricos, parece sostenible afirmar que la novela sí pretende un descubrimiento (o por lo menos, entendimiento) histórico, o que apunta a un análisis que facilite este descubrimiento. El estudio de los mitos en la sociedad peruana y el análisis del lenguaje mitográfico en la novela precisamente facilitan un redescubrimiento de los pormenores sociales que ocasionaron, perpetraron y conformaron el periodo de violencia política en el Perú. Claro está, la aproximación que usa Roncagliolo es la exotización del otro, práctica muy común en el mercado editorial de hoy. Esto corresponde claramente con la estrategia de dirigirse a un público europeo todavía intrigado y entretenido por sociedades desconocidas como el Perú. Asimismo, la novela hace eco de lo que fue un día la lucha contra Sendero Luminoso y lo que había significado para la población sentirse no tener voz ni voto ante un fraude electoral que

²⁴ Existe una serie de “errores” de otros tipos en la representación misma de la ciudad de Ayacucho, pero me parece que son irrelevantes para este trabajo.

además era todo un teatro que parecía haber estado armado con anticipación: “Todas las encuestas se habían equivocado. El verdadero ganador era el presidente [Fujimori]” (*Abril rojo* 129).

Los errores o imprecisiones relacionadas a una representación histórica serían mucho más graves si la novela se presentaría como tal. Sin embargo, este no es el caso de *Abril rojo*. Como ya se mencionó al principio, la novela se presenta como un *thriller*, un género que por su traducción literal al español nos da a entender que su mayor objetivo es estremecer, emocionar y entretener al lector. Esto corresponde con la mezcla del tema religioso, los elementos históricos y los mecanismos mitográficos en la obra; lo que a fin de cuentas llega a mostrar una manifestación confusa de lo que es historia-religión-mitología y que dificulta la posibilidad de observar sus límites y poder diferenciarlos. En tiempos posmodernos, resulta ya imposible leer una novela como *Abril rojo* como una simple fuente de entretenimiento. El hecho de que en la novela mitemas como el “terrorismo”, la guerra, el progreso a través de la educación, el analfabetismo de senderistas, etc., circulen dentro de discursos antropológicos e históricos permite una contextualización más amplia —al igual que identidad regional, lenguaje, religiosidad, memoria, etc.— y una lectura más profunda de elementos directamente relacionados con el transcurso de la violencia política en el Perú durante las décadas de 1980 y 1990. Por ello, aunque la novela se presenta como un modo de entretener, se contradice a sí misma —siguiendo los ingredientes del posmodernismo— autorizando su representación literaria al añadir aspectos antropológicos e históricos que agregan un nivel de interpretación (acaso ideológico) en el que temas debatibles como el terrorismo, la etnicidad y los problemas sociales relacionados con la violencia en el Perú se quedan suspensos en una esfera de ambigüedad y una forzada (o nada natural) neutralidad.

Conclusión

La ilusión del realismo literario como un espejo objetivo de la realidad ya sido descartada por la crítica a lo largo del tiempo²⁵. Resulta llamativo que Santiago Roncagliolo recurra a este modelo para su deseo de evitar mostrar una posición ideológica (personal o la de su narrador) que es igualmente imposible de esconder. Desde una perspectiva althuseriana, podríamos decir que la novela de Roncagliolo no escapa ser parte de un aparato de estado ideológico a nivel cultural. Lo preocupante y extraño del caso es que a través de un discurso de neutralidad se disfraza una ideología que muchas veces se manifiesta a lo largo del texto para mostrar que es en todo momento una representación tautológicamente subjetiva. Para ser más precisos, el peligro se encuentra en que malentendidos y mitos como los mencionados en este

²⁵ Me refiero específicamente a los textos de Catherine Belsey, *Critical Practice*, y Colin McCabe, “Realism and the Cinema”.

trabajo se reproduzcan tanto en lectores extranjeros como en lectores peruanos menores de dieciocho años quienes no sólo no vivieron la violencia de la década de los 80 sino que nacieron después de que esta terminó²⁶. En numerosas entrevistas y discursos, Santiago Roncagliolo ha expresado la seriedad del tema de *Abril rojo*²⁷ que halló su formato ideal en el modelo de la novela negra. Siguiendo con esta idea, se podría decir que la gran labor de un escritor de novelas negras es construir una obra que logre despistar una y otra vez al lector que, como ha sugerido Borges, ya de por sí es un lector desconfiado. En la novela *Abril rojo*, el autor recurre al modelo de la novela negra para usar estrategias críticas y analíticas de una sociedad corrupta y posviolenta, pero termina despistando tanto al lector que de verdad termina borrando la línea entre literatura seria y literatura de entretenimiento —y dicho sea de paso, la línea entre historia y mito—, algo que hasta el presente no ha sido considerado necesariamente negativo, sino como una constante más de la nueva novela negra latinoamericana.

OBRAS CITADAS

- Arguedas, José María. “Yo no soy un aculturado.” *Servicios en comunicación intercultural Servindi*. 2 Dec 2008. Web. 14 Dec 2010.
- Barthes, Roland. “Myth Today.” *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1984. 109-159. Impreso.
- Cox, Mark R. *La verdad y la memoria: Controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huarancca*. Lima: Editorial Pasacalle, 2012. Impreso.
- Degregori, Carlos Iván, “Del mito del Inkarrí al ‘mito’ del progreso: poblaciones andinas, cultura y identidad nacional.” *Socialismo y Participación* 36 (1986): 49-56. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. “The Structural Study of Myth.” *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishers, 1998. 101-115. Impreso.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro*. México D.F.: U Autónoma Metropolitana, 1984. Impreso.

²⁶ En el resumen de su estudio sobre la novela de Roncagliolo, el crítico español Luis Veres comete uno de estos pequeños errores al afirmar que la novela está ambientada durante los años 1980 coincidiendo con los últimos actos terroristas de Sendero Luminoso (551). Descartar la ambigua ambientación del año electoral del 2000 en *Abril rojo* es precisamente parte de estas tergiversaciones y malentendidos que el lenguaje mitográfico de la novela invita a reproducir.

²⁷ Al recibir el prestigioso Premio Alfaguara de Novela 2006, por ejemplo, el escritor declara: “Este libro es sólo uno más de los que están escribiendo nuestros muertos por la mano de autores como Mario Vargas Llosa, Miguel Gutiérrez, Alonso Cueto, Oscar Colchado, Jorge Benavides, Luis Nieto Degregori, Víctor Andrés Ponce, y muchos otros”.

- Gorriti, Gustavo. *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Planeta, 1990. Impreso.
- Faverón Patriau, Gustavo. "Retrato robot: El Guzmán de Roncagliolo no explica el Guzmán de la realidad". *Barcelona Review*. 28 Aug 2008. Web. 11 Nov 2010.
- Mayer, Enrique. "Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's 'Inquest in the Andes' Reexamined." *Cultural Anthropology* 6.4 (1991): 466-504. Impreso.
- Ramírez Vásquez, Elicenia. "El mito del Inkarrí: ideología y violencia en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza y *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo." *Nexus Comunicación* 10 (2011): 136-149. Impreso.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Lima: Alfaguara, 2006. Impreso.
- . *La cuarta espada: La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Buenos Aires: Debate, 2007. Impreso.
- Saxton Ruiz, Gabriel T. "*Abril rojo* de Santiago Roncagliolo: La novela negra y el contexto político peruano." *Forasteros en tierra extraña*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2012. 75-127. Impreso.
- Veres, Luis. "Los mitos prehispánicos en la obra de Santiago Roncagliolo." *Bulletin of Hispanic Studies* 89.5 (2012): 551-560. Impreso.
- Vich, Víctor. "La novela de la violencia ante las demandas del mercado: la transmutación religiosa de lo político en *Abril rojo*." *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Ed. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett, and Víctor Vich. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 245-260. Impreso.
- Wilson, Fiona. "Transcending Race? School Teaches and Political Militancy in Andean Peru, 1970-2000." *Journal of Latin American Studies* 39.4 (2007): 719-746. Impreso.

Bohemios y dandys: *Los palacios distantes* y *El bailarín ruso de Montecarlo* de Abilio Estévez como “novela de artista”

Sandra M. Casanova-Vizcaino

Universidad Nacional de Rosario

Resumen: En este artículo propongo leer las novelas *Los palacios distantes* (2002) y *El bailarín ruso de Montecarlo* (2010) de Abilio Estévez (Cuba, 1954), como “novela de artista.” Las mismas, argumento, funcionan como parodia de las categorías de artistas surgidas en el siglo XIX: el bohemio y el dandy. Finalmente, exploro cómo las obras de arte de los personajes-artistas redefinen conceptos como realidad, ficción e historia y el rol del artista en la sociedad cubana contemporánea.

Palabras clave: Abilio Estévez – Novela de artista – Bohemio – Dandy – Período Especial

“¡Ah, los muertos deseos! Nada ansío
de lo que el mundo ofrece ante mi vista:
aquello que mi alma no contrista
tan sólo me produce hastío.

como encalla entre rocas un navío
que se lanza del oro a la conquista,
así ha encallado el Ideal del artista
entre las nieblas del cerebro mío...”
Julián del Casal, “Oración”



En *Los palacios distantes* (2002) y en *El bailarín ruso de Montecarlo* (2010), ambas novelas del escritor cubano Abilio Estévez (1954), aparecen personajes principales que podrían catalogarse como artistas. Por un lado, el payaso Don Fuco y, por otro lado, Constantino Augusto de Moreas, un académico admirador de las artes. En este artículo propongo leer ambos textos como

ejemplos de novela de artista (*Künstlerroman*), definido en 1922 por Herbert Marcuse¹ como la novela en la cual “un artista è inserto e inquadrato nel mondo circostante como esponente di una forma specifica di vita” (4). De acuerdo a Maurice Beebe, dentro de este género literario, la producción artística no es requisito para identificar a un personaje como artista (v). En cambio, lo que define al arquetipo del artista es su “sensitivity, passivity, egotism, introversion, the faculty of absorption in a single activity, a sense of divine vocation, aloofness from society, and the ability as artist to stand detached even from self” (267).

Don Fuco y Constantino, por su parte, exhiben la capacidad de producir arte y de entender y aprehender procesos artísticos, respectivamente. Mas aun, las historias y anécdotas que relatan ambos personajes están siempre vinculadas a momentos y experiencias artísticos situados en espacios en ruinas. En este artículo, analizo cómo la representación de estos espacios y los personajes que los habitan parodian las categorías de artistas que surgen en el siglo XIX: el bohemio y el dandy. Si en su origen este tipo de artista se encuentra en conflicto con los valores del Modernismo y de la Modernidad (Berman), en las novelas de Estévez, el bohemio y el dandy añoran un pasado pre-socialista que ha sido sustituido, casi a perpetuidad, por su ruina. Dentro de este contexto cubano contemporáneo, a contrapelo del capitalismo, Don Fuco y Constantino se afirman, no obstante, como productores de arte y como los “creadores” de una nueva cepa de artistas, cómplices y continuadores de un nuevo tipo de arte. Finalmente, en el artículo exploro cómo esas obras de arte que producen los personajes de la novela desarticulan o redefinen conceptos como realidad, ficción e historia y el rol del artista en la sociedad cubana contemporánea.

Don Fuco: el payaso

Don Fuco es un payaso viejo que vive en el interior del antiguo teatro, el Pequeño Liceo de La Habana, convertido ahora, como el resto de la ciudad, en un edificio arruinado que conserva, no obstante, destellos de un pasado opulento. Dentro del teatro, Don Fuco habita uno de los camerinos; éste es, a un tiempo, su casa y su atelier. El camerino, contrario a los otros espacios característicos del teatro (el escenario o el lugar que ocupa el espectador), es el lugar privado del artista ya que es ahí donde ocurre la transformación de actor a personaje; es decir, el camerino es el espacio intermedio entre la realidad y la ficción. Al igual que el camerino, Don Fuco representa algo indefinido o algo entre dos momentos y dos lugares: una ciudad burguesa pasada y decadente y una ciudad presente en ruinas pero, también, un espacio indefinido entre la realidad y la ficción.

¹ En su tesis *Der Deutsche Künstlerroman* publicada por primera vez en 1978. La misma sólo ha sido traducida al italiano como *Il romanzo “del’artista” nella letteratura tedesca*.

Don Fuco es el artista entre esos dos tiempos, lugares y órdenes; éste representa el recuerdo del bohemio del pasado y el bohemio decadente del presente.²

Joven y excéntrico, el bohemio, figura surgida durante el siglo XIX en Europa, se caracteriza por su pobreza y por vivir al margen de las reglas de la sociedad burguesa a la cual desprecia. Aun cuando Don Fuco comparte con éste la marginalidad y la pobreza, el payaso es, no obstante, la antítesis del artista joven. Su vejez evidente, sumada al ridículo maquillaje y vestuario de payaso, lo convierte en un personaje poco elegante, caricaturesco, siniestro y grotesco: “El dédalo de arrugas se hace más y más visible con cada capa de maquillaje que se lleva el *cold cream*, hasta que sólo queda en el espejo una carita estriada, lastimosa, de ojos mínimos, borrados por las nubes opacas, y labios mezquinos, sin color, que delatan la anemia del cuerpo y la falta de calcio de la dentadura amarilloverdosa” (Estévez, *Los palacios distantes* 102).³

Finalmente, son los espacios que escoge para sus performances -tejados de edificios, cementerios, hospitales, funerarias- los que lo ubican, literalmente, al margen de la sociedad y lo definen, al igual que el bohemio, como un inadaptado. Don Fuco lleva su arte a lugares despojados de gente o a lugares poco ortodoxos en donde la tragedia de la muerte queda atravesada por la comedia que representa. En este sentido, el mundo del payaso evoca el ambiente descrito por Baudelaire en el cual “heroes will come dressed as anti-heroes, and whose most solemn moments of truth will be not only described but actually experienced as clown shows, music-hall or nightclub routines-shticks” (Berman 157). El mundo de Don Fuco se define, entonces, entre lo cómico y lo tétrico.

Pero Don Fuco no siempre fue payaso. Éste pasa de formar parte de una bohemia elegante y excesivamente limitada que frecuentaba el Pequeño Liceo a principios del siglo XX (en el cual él era un espectador y no un actor) a convertirse en un payaso decrepito que vive entre escombros y utilería antigua. Que sea un payaso y no un músico, pintor, escritor-poeta o escultor (como el artista bohemio por excelencia) resulta significativo. Don Fuco parece ser un hombre del espectáculo a tiempo completo: cuando no está por la ciudad realizando espectáculos de malabares, está en el interior del teatro vestido de Pierrot o del personaje de Shylock. Según Enid Welsford, esa idea del artista que no puede abandonar su rol es propia del payaso y no así de otras categorías de artistas: “[...] but Grock and Charlie Chaplin do not express other men's thoughts, they are the creators of their own alter egos which, even outside the walls of the theatre, cling to them like shadows -at any rate in the popular imagination” (xiii). Más aun, Welsford distingue el payaso del héroe trágico ya que aquél:

² Con “decadente” no sólo me refiero a la idea del artista bohemio tradicional, rebelde e iconoclasta, sino también, a la idea de destrucción y deterioro que invocan tanto la ciudad como Don Fuco.

³ Todas las citas pertenecen a la edición de Tusquets (2002) citada en la bibliografía del artículo y se identificarán desde este momento con el número de página.

is more often than not a real and very robust personality, amassing a fortune by a lifetime's successful exercise of his art. As a dramatic character he usually stands apart from the main action of the play, having a tendency not to focus but to dissolve events, and also to act as intermediary between the stage and the auditorium. As an historical figure he does not confine his activities to the theatre but makes every-day life comic at the moment and on the spot. The Fool, in fact, is an amphibian equally at home in the world of reality and the world of imagination. (xii)

Es siguiendo esta definición de payaso como un ser anfibio que me interesa ver el personaje de Don Fuco. Como el camerino en el teatro, el payaso se encuentra entre dos extremos: en el paso de la comedia a la tragedia; en el límite entre el pasado y el presente; entre el mundo de la realidad y el de la ficción; entre los extremos físicos de La Habana (los tejados y los cementerios, el interior y el exterior del teatro); entre dos contextos cubanos opuestos: la exuberancia de la República pre-socialista cuando se funda el teatro y la ruina que caracteriza al Período Especial, momento en que se desarrolla la narración.

Don Fuco vivió y vive en cada uno de esos opuestos. Primeramente, él es testigo de la fundación del teatro en 1917 por Marina Voljovskoi, una princesa rusa que huye de los bolcheviques y que busca en Cuba al violinista negro de quien se había enamorado años antes durante un concierto, hasta que, finalmente, decide establecerse en La Habana.⁴ En el Pequeño Liceo, Don Fuco y Marina fueron siempre los únicos espectadores, aun cuando durante sus años de esplendor el teatro acogió a grandes artistas del siglo XX como Ana Pavlova, Enrico Caruso, Sarah Bernhardt, María Callas, Diaghilev, Karsávina, Nijinsky, Pau Casals, Ella Fitzgerald, Antonin Artaud, Jean Marais, María Félix, Jorge Negrete, Michele Morgan, Galina Ulánova, Celina González, Cora Vaucaire, Alicia Alonso, Miko Yana y Lorenzo Nadal. Es decir que, en medio del espectáculo habanero caracterizado por “aquella mezcla de suntuosidad e indigencia, la exquisitez que bordeaba siempre el espanto[...]” (107), la princesa y Don Fuco construyen un lugar utópico, lleno de belleza y arte; un lugar que les serviría de refugio contra la realidad ambigua de la ciudad, de “interior,” diría Walter Benjamin.

Sin embargo, lo que comenzó prácticamente como una sociedad secreta a la que acudían los genios artísticos para representar ante un público limitado, se transforma con el tiempo en un lugar igualmente secreto y despojado de gente pero cargado de objetos:

⁴ La princesa rusa y Claudio, violinista, recuerdan a Vera y a Enrique, los personajes principales de la novela de Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978). Vera es una bailarina rusa que huye en el 1917 de la Revolución. Por su parte, Enrique es un cubano exiliado en París durante la dictadura de Machado. La obra, además, podría ser leída como un *Künstlerroman*.

Columnas toscanas, dóricas, corintias, jónicas.⁵ Columnas de órdenes compuestos. Cariátides sonrientes y tristes (la comedia, la tragedia). Más columnas con motivos art nouveau, art déco. Columnas salomónicas. Restos de palcos con amanerados barandales de hierro y pasamanería de madera con adornos griegos, romanos, bizantinos. Volutas modernistas. En el arco-proscenio, esa mezcla de león, cabra y serpiente que forma la Quimera, símbolo de las gloriosas exaltaciones de la imaginación. Junto al monstruo, hermosa Oshún levita sobre la barca castigada por el temporal. Las nueve musas sostienen el manto de la Virgen, al tiempo que negritos caleseros levantan las clámides de las musas. Cabezas de sátiros conviven con Isis y Buda. Una pequeña gárgola se une con un ángel. Una ninfa sostiene la cuerda del Ahorcado del Tarot. La mandrágora sirve para el nacimiento de un pequeño bilingüe. Adornos de Tiffany y Lalique... (93)

Los objetos no sólo designan estilos diferentes: clásico, bizantino o modernista, entre otros, sino también contextos diferentes: Imperio Romano, Europa, el Caribe, etc. En ese sentido, el Pequeño Liceo lo contiene todo, un conjunto de objetos que fueron utilizados en algún momento para representar cada uno de esos mundos en diferentes tiempos. Y Don Fuco, de alguna manera, es una especie de “sujeto metafórico,” en términos de Lezama Lima, que une la historia universal con la cubana: “A ratos me vienen recuerdos del Imperio Romano, de la expansión de los godos, de la Revolución Francesa, de la guerra de las Dos Rosas, juraría que en algún lugar he conocido a Galileo y a Mazarino y a Goethe, y sé que he gozado en los burdeles de Bizancio y en los tugurios de Nueva Orleans, y he sufrido bajo Napoleón, Lenin, Mussolini, Stalin, Machado [...]” (102). Estas palabras del payaso, sumadas a su descripción física, hacen imposible determinar su edad. Sólo podemos precisar que se trata de un hombre viejo y físicamente destruido. Según él mismo aclara: “soy viejo, hijo, sumamente viejo, ¿qué edad tengo?, mil, dos mil años, eso al menos me parece” (100-101).

Don Fuco también ocupa varios espacios. Así, sale del teatro hacia los lugares más trágicos de La Habana para llevar su comedia y perderse “entre los horrores de los barrios marginales, del Husillo, de la Timba, del Romerillo y Zamora. Bajaré el puente de La Lisa, en busca de los espectros y los güijes que habitan junto al río Quibú” (153-154). Dicho de modo más extremo, el “público” de Don Fuco está constituido por homosexuales, ancianos, enfermos (mentales y de Sida), pobres y muertos, niños discapacitados, en fin, el exceso grotesco de la sociedad cubana.

⁵ Nuevamente, el texto de Estévez invoca a Carpentier. En *La consagración de la primavera*, el personaje de Vera dice una ocasión: “Quien ahora me habla evoca la ciudad de su infancia, ciudad de muchas columnas, infinidad de columnas, columnas en demasía [...]” (34). Igualmente, recuerda al ensayo del mismo autor, “La ciudad de las columnas”: “la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía” (*Ensayos selectos* 89).

Por lo tanto, existe entre Don Fuco y los espectadores un vínculo que se establece a partir de la diferencia de ambos. Como explica Donald McManus, tanto el payaso como el espectador, son una especie de “outsider” que acepta los términos planteados por la ficción representada pero que, no obstante, se mantiene al margen del “normative character in fiction” que representa dicha ficción (McManus 14).

Pero no sólo hay una identificación entre espectador y payaso sino que éste también logra transformar a aquél. El circuito teatral de Don Fuco se organiza en los extremos de la ciudad, en aquellos lugares marcados por la pobreza, la fealdad y destrucción, la enfermedad y la muerte. El payaso intenta, de ese modo, extender el espacio de la representación llevando la ficción a los lugares de mayor realismo. Don Fuco reconstruye, así, una bohemia compuesta por seres marginales cuyo vínculo principal es el de ser los despojos de una sociedad en crisis.

Don Fuco: sus obras de arte

Don Fuco es el creador de dos grandes obras de arte: 1) la conversión de Victorio y Salma, de abyectos sociales a aprendices de payaso; y, 2) la creación de un teatro dentro del teatro como la obra maestra del payaso.

Victorio y Salma son los otros personajes principales de la novela. Él, un cuarentón homosexual, funcionario de gobierno que decide renunciar a su trabajo y hacerse vagabundo y que vivía en un antiguo hotel abandonado antes de que Don Fuco lo rescatara de la calle y lo llevara consigo al teatro. Ella, una joven jinetera que, huyendo de Sábasaagrada, su proxeneta, se une a Don Fuco y Victorio como residente permanente del Pequeño Liceo.

En el interior del teatro, Victorio y Salma son el único público de Don Fuco y, al mismo tiempo, sus aprendices de payasos:

Cada amanecer estarán en pie frente al maestro, en largas horas de arduo aprendizaje. Salma conoce el misterio de hacer desaparecer rosas y conejos y palomas en sombreros, bolsos y cajas de regalo. Baila con pelotas, abanicos, paraguas, y aprende a mover en el aire barajas españolas ... Victorio no sólo perfecciona el arte de los-poemas-serios-que-dan-risa, sino que aprende la técnica de la danza japonesa, y es capaz de imitar a Don Fuco, de realizar los mismos movimientos como samurái, como geisha, como niño y como anciano.... (196-197)

En este sentido, Don Fuco *crea* los nuevos payasos. Mientras que la novela no presenta el proceso de formación artística de Don Fuco (el payaso es eterno), en cambio, sí presenta el traspaso de Victorio y Salma: de un estilo de vida vinculado con el orden social (ya sea de forma legítima, en el caso de Victorio como funcionario público o de forma ilegítima, en el caso de Salma como jinetera) a una vida regida por parámetros por

fuera de lo económico y sus nuevas formas de articulación. Victorio y Salma, entonces, se acercan más a la vida bohemia decimonónica: la juventud, la pobreza y el rechazo a la sociedad.

Sin embargo, estas condiciones de los artistas en *Los palacios distantes* se dan en un contexto socioeconómico marcado fuertemente por lo informal y, por lo tanto, por la dificultad de acceder a nuevos e inestables medios de subsistencia (Hernández 270). En ese panorama inestable e incierto es que se da la nueva bohemia propuesta por los tres payasos. Para Jerrold Seigel, la bohemia tradicional se define como la apropiación, por parte de jóvenes y no tan jóvenes burgueses, de estilos de vida marginales con el propósito de dramatizar la ambivalencia que sienten hacia sus propias identidades y destinos sociales (11). Similarmente, Victorio y Salma, en el contexto del Período Especial, se enfrentan a la posibilidad de emerger “into a very different place than the one from which they had entered a decade before” (Hernández 267). De esta forma, éstos, a imagen y semejanza de Don Fuco, deciden romper con ese “nuevo orden” y con todas sus posibles configuraciones y, en su lugar, formar “un ejército de payasos” (Estévez, *Los palacios distantes* 201), una especie de *neo bohemia*⁶ que, como un collage, se nutre de los restos y del aura de la limitada bohemia de principios del siglo XX cuando Don Fuco era apenas espectador en el Pequeño Liceo recién inaugurado por la princesa rusa. Si “Bohemia grew up where the borders of bourgeois existence were murky and uncertain” (Seigel 11), en la Cuba de *Los palacios distantes*, esa frontera es aún más turbia y el resultado es la caricaturización del artista rebelde: si antes era un joven excéntrico, ahora es tan sólo un payaso grotesco viviendo entre ruinas y actuando para un grupo de abyectos sociales. *Los palacios distantes* presenta, entonces, la degradación de ambos grupos, el burgués y el bohemio.

La entrada de Victorio y Salma, además, permite la puesta en escena de la obra de arte más compleja de Don Fuco: un teatro dentro del teatro. Esta pieza se encuentra oculta en el camerino del Guiñol, en el cual Don Fuco esconde también una inabarcable cantidad de marionetas. Al entrar en el camerino, Victorio descubre, detrás de las marionetas, un teatro de cartón pintado que esconde otras marionetas que incrementarán en él la sensación de perturbadora familiaridad; se trata de muñecos de gran parecido a Salma y a él mismo.

Podría decirse que Victorio se encuentra consigo mismo representado en una figura artificial y caricaturesca que destaca, precisamente, su lado más grotesco y descuidado, “su aspecto de vagabundo” (261). Igualmente, observa, junto al teatrillo de cartón, unos papeles sobre la mesa en los cuales puede leer palabras como: “derrumbe,” “azoteas,” “hambre,” “sábanasagrada,” “iglesia,” “cementerio,” “muerte” (261). Es decir, el pequeño teatro de cartón está acompañado por el texto que determinaría una posible puesta en escena, y todos esos elementos (marionetas y guión) tienen un

⁶ Tomo el término “neo bohemia” de Richard Lloyd en su trabajo *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City* (2006) en el cual estudia los cambios urbanos y sociales en el barrio Wicker Park de Chicago a partir de los años 90.

referente real en las anécdotas vividas por Victorio, dentro y fuera del teatro. Mas aun, Don Fuco ha podido reproducir, junto al teatrillo, no sólo la vida de Victorio, sino también todo el mundo exterior, La Habana. En palabras del propio payaso: “Aquí está todo ... la Isla entera puede hundirse mañana mismo, lo que no puede desaparecer son las ruinas de este teatro” (264). Don Fuco ha logrado, entonces, una obra de arte a partir de la mimesis, pero también, de la sinécdoque: la representación de todo lo que es La Habana compuesta de sus partes conglomeradas en el interior de un teatro.

Entre las marionetas del teatrillo se destacan otras dos por ser particularmente ominosas: un policía armado y una *ballerina* vestida con tutú blanco que ha sido “teatralmente manchado con pintura roja para que simule sangre” (261). Ese escenario coincide con lo que Victorio presenciara más adelante: la entrada de Don Fuco vestido con un traje blanco de *ballerina* y la llegada al teatro de Sábanasagrada, armado y vestido de policía, en busca de Salma. Lo representado en el pequeño teatro aparece, entonces, como obra en el interior del Pequeño Liceo. Por otro lado, esa puesta en escena es llevada al máximo de sus posibilidades al añadir varios niveles de representación: el payaso (quien, podría decirse, ya es la representación de un personaje), representa a una bailarina que representa, a su vez, un cisne. En el interior de esta caja china está Don Fuco-hombre (no el payaso) a quien realmente no conocemos. La ficción, por lo tanto, va cubriendo el espacio de la realidad mediante una superposición de capas. A pesar de su asombro, Victorio y Salma continúan actuando sus “roles” de espectadores impuestos por Don Fuco. El proxeneta, en su papel de policía, dispara contra “el viejo-payaso-bailarina-cisne” quien cae muerto sobre el centro del escenario. Salma, finalmente, reacciona atacándolo con un busto de bronce de José Martí que adornaba el teatro.⁷ Sábanasagrada muere de un golpe y su cuerpo cae sobre el cadáver del payaso.

Los personajes-vueltos-actores terminan representando en el teatro real una escena de la vida real (porque la muerte del payaso y de Sábanasagrada ocurre en realidad) pero que ya había sido “ensayada” en el teatro-maqueta. En ese sentido, la ficción predispone (o controla) la realidad. Por lo tanto, esta escena deja de pertenecer al mundo real para convertirse en ficción aun cuando tenga consecuencias reales en el orden de lo verdadero.

⁷ A lo largo de la novela se presenta el personaje de Salma cargando el busto de José Martí el cual pertenece a la utilería del Pequeño Liceo. En este sentido, como el resto de las reliquias, la imagen de José Martí está también degradada y parodiada, es decir, de representar la fundación de la nación pasa a ser un mero objeto decorativo. Sin embargo, el uso decorativo se transforma cuando Salma utiliza a José Martí como arma letal. Es decir, el símbolo nacional tiene que ver con la fundación pero también con la desintegración; es elemento de inclusión pero también de exclusión. En *El bailarín ruso de Montecarlo* la figura de Martí, como se verá, también es imprescindible porque es, de alguna forma, el disparador o el (pre)texto del relato y del auto exilio del personaje principal. Otra vez, Martí representa la inclusión y la exclusión. Curiosamente, Francisco Morán señala cómo es casi imposible encontrar referentes a la figura de Julián del Casal en Cuba mientras que las alusiones a Martí se encuentran por todas partes, su aura es omnipresente (“El museo ideal”).

Así, el teatrillo no sólo es una mise en abyme, sino también una prolepsis del desenlace de Don Fuco, desenlace que él mismo planificó cuando construyó la maqueta y sus marionetas.

La mayor obra de arte de Don Fuco es, entonces, inmortalizar el momento preciso de su muerte al convertirla en arte y, más aun, en arte teatral cuya capacidad de repetición es infinita. Mientras que a la realidad sólo se puede acceder a través de lo trágico (con la muerte, lo único real dentro del Pequeño Liceo), ese momento real es rápidamente transformado en ficción. Si Don Fuco intentaba llevar el escenario teatral a todos los rincones malditos de La Habana, la escena dentro del teatro intenta imponer al arte como el único organizador de la realidad y, además, como algo capaz de eternizarse, de ser, como Don Fuco, todos los tiempos: “el arte verdadero no es viejo ni joven, ni antiguo ni moderno ni posmoderno ni transmoderno ni novísimo ni postnovísimo [...] el arte es arte y punto,” explica el payaso (108).

De acuerdo a Beebe, “life and art are interchangeable. Life can be converted directly to art, but to do so is to destroy life” (16). En *Los palacios distantes* triunfa el arte al morir Don Fuco. Sin embargo, ese momento final (el instante en que pasa de la vida a la muerte) implica, debido al medio artístico, su propia perpetuación. Ese traspaso puede repetirse constantemente sólo a través del arte. Así, Don Fuco sentencia: “el único valor deseable es el de lo artificioso” (103).

Constantino: de la academia a la bohemia⁸

El bailarín ruso de Montecarlo es la historia de Constantino Augusto de Moreas, un intelectual cubano dedicado a estudiar la obra de José Martí. La novela comienza con su llegada a Madrid rumbo a Zaragoza a donde acudía como invitado a un simposio sobre el revolucionario cubano. Después de recorrer Madrid, Constantino abandona sus planes, destruye su pasaporte, se deshace de gran parte de sus pertenencias, y toma un tren a Barcelona. Allí, se aloja en Quo Vadis, un hostel antiguo y en mal estado en donde logra recordar sus años en Cuba cuando conoce al bailarín ruso en el invierno del 1969 o 1970. En el hostel, Constantino conoce a la recepcionista, a quien acabará apodando Patti Bazán (por Adelina Patti, una cantante de ópera y Emilia Pardo Bazán, la escritora gallega, ambas artistas durante el siglo XIX). Ambos comienzan una relación basada principalmente en el intercambio de historias hasta que, finalmente, emprenden juntos un viaje a Montecarlo inspirado en la breve y extraña relación que tuvo Constantino con el bailarín ruso con quien había pensado fugarse a Europa.

Lo primero que destaca la narración es la dificultad de verificar la identidad de Constantino y la del propio narrador. De esa forma, lo que entra en juego es el texto mismo: por un lado, se trata de una novela de artista propiamente hablando porque

⁸ La frase hace referencia al artículo de Harry Levin, “From Bohemia to Academia,” en el cual reflexiona sobre la creciente cantidad de escritores afiliados a varias Universidades en Estados Unidos en las cuales imparten cursos.

presenta la formación de un personaje en artista y, por otro lado, el relato *es* la obra de arte del artista-narrador. Mientras que en el prólogo a la novela Constantino aparece como un personaje, “habanero de sesenta años, muchas lecturas, biografía pobre y nombre evidentemente falso [...] miope, feo sin exageración y colosalmente escéptico” (Estévez, *El bailarín ruso* 15),⁹ en el primer capítulo pasa a ser narrador de su propia historia: “Sé bien lo que escribo, porque Constantino Augusto de Moreas soy yo” (19). Se trata, entonces, de una novela autobiográfica¹⁰ relatada por Constantino quien intentará dar cuenta de su viaje a Europa al mismo tiempo que intentará desmentir lo sugerido por el narrador omnisciente cuando asegura que “hasta hoy, las razones de semejante viaje no han estado claras para nadie” (15).¹¹ De esta forma, entre el prólogo y el primer capítulo se desata una doble disputa: por un lado, la identidad del narrador (él/yo); por el otro, la autoridad de éste.

Más aun, si la autobiografía, como indica Roy Pascal, es una herramienta restringida ya que “[i]t cannot experiment, it cannot invent conditions in order to exploit all the possibilities of the subject, it cannot see the author’s impact on others” (177), la estrategia del autor autobiográfico en *El bailarín ruso de Montecarlo*¹² consiste en intentar corregir esta restricción mediante el desdoblamiento: ser “él” y “yo” al mismo tiempo, es decir, distinguir gramaticalmente los momentos en los cuales es el narrador y en los cuales es lo narrado. De ese modo, el mundo que presenta el narrador en tercera persona termina siendo el mismo que el mundo del narrador en primera persona. La afirmación de Constantino, entonces, es una especie de reescritura de la declaración flaubertiana, “Madame Bovary c’est moi,” aun cuando el lector ya ha sido advertido de la falsedad del nombre. Al igual que Don Fuco nunca puede abandonar su papel de payaso para revelar al hombre que lo encarna, es decir, que, hasta cierto punto, no

⁹ Todas las citas pertenecen a la edición de Tusquets (2010) citada en la bibliografía del artículo y se identificarán desde este momento con el número de página.

¹⁰ Al hablar de novela autobiográfica sigo la definición propuesta por Philippe Lejeune en su estudio sobre la autobiografía, *Le pacte autobiographique* (1975).

¹¹ En realidad, la confusión comienza en el título, *El bailarín ruso de Montecarlo*, que propone la biografía del bailarín la cual, irónicamente, es presentada brevemente por el propio Constantino quien luego la pone en duda. “Han pasado muchos años y ahora mismo no puedo asegurar si alguna vez me interesó la veracidad de su historia” (109). Del mismo modo que Constantino desmiente al narrador del prólogo, también desmiente la historia del bailarín: “[S]ospechaba que era matancero, con muchos deseos de bailar, que se había creado una hermosa historia. Mentía, sí, con toda certeza, ¿y qué?” (109).

¹² Me refiero dentro de la ficción misma y no a Estévez como el autor de *El bailarín ruso de Montecarlo*.

puede salir del nivel de la ficción,¹³ Constantino no puede revelar su verdadero nombre así que se oculta tras una identidad ficticia; se hace personaje. De hecho, hacia el final de la novela, cuando Constantino inicia el viaje a Montecarlo, tanto éste como Patti Bazán, (de nombre igualmente desconocido y que, como el de Salma en *Los palacios distantes*, hace alusión a una identidad artística),¹⁴ van transformándose de personas a personajes completando así el proceso de “ficcionalización”: “Sabíamos que nuestros pasos no resonaban en las calles, sino en los sueños de otros. Éramos personajes, los figurantes que acuden a los sueños de los otros” (178-179).

La conversión a personajes sólo es posible en el viaje. Al igual que el texto, el motivo del viaje entra en juego: sin viaje no hay formación artística y es el viaje, precisamente, el motivo principal del texto narrativo entendido como obra de arte. El viaje impulsa la escritura y la escritura es la explicación del viaje.

En gran medida, el viaje permite el desarrollo de la personalidad artística de Constantino. De acuerdo a Rudolph y Margot Wittkower “an autobiography means looking at one’s own life as an observer, seeing it in history and as a part of history; it needs the distance of self-reflection, and introspection became an important character trait of the new race of artists” (15). En la novela de Estévez, el viaje plantea este doble movimiento: distanciamiento e introspección. Es decir, el viaje (externo) aleja a Constantino de su contexto inmediato al mismo tiempo que lo sume en un proceso de introspección (viaje interno). Al explicar el proceso de distanciamiento necesario para el artista, Beebe argumenta que éste debe pasar por la alienación (“alienation”) antes de lograr el distanciamiento (“detachment”) necesario (y hasta deseado) (261). Mientras que distanciarse es algo propio del artista y una experiencia imprescindible para lograr “freedom from the demands of life” (Beebe 13), la alienación, en cambio, “implies estrangement from something previously accepted” (Beebe 260). Constantino, por su parte, está des-familiarizado ya que no puede establecer un parentesco o vínculo con ningún miembro de su familia o su entorno debido a su deformidad física. En este sentido, el “yo” autobiográfico se aliena desde su infancia, según él mismo narra: “Yo había nacido con una pierna más delgada y más corta que la otra. Una malformación que nunca he sabido a qué se debió, si hereditaria, si poliomielitis, si una simple mutación genética. Nadie se preocupó por decirme si había otro cojo en la familia” (68).

Para Carl D. Malmgren, el artista posee siempre una marca, ya sea en un sentido literal o en uno figurativo (6). Esa marca puede estar presente en su nombre, su apariencia y comportamiento, así como en su origen familiar. En el caso de Constantino, la marca se manifiesta en las tres formas: su nombre falso, su cojera, su miopía y su falta de parentesco.

¹³ De hecho, el propio nombre de Don Fuco es ambiguo; parece más bien un apodo aun cuando el payaso se presenta de esta forma extraña que apunta a su identidad confusa: “El mío [nombre] es Don Fuco, Don Fuco, bueno, comprenderá, no me llamo Don Fuco, pero Don Fuco es como me llamo” (99).

¹⁴ En una conversación con Victorio, Salma asegura que se puso ese nombre por Salma Hayek, su actriz favorita.

Más que destacar una diferencia, argumenta Malmgren, la marca indica, en cambio, una sensibilidad propia del artista (7). En *El bailarín ruso de Montecarlo*, esa sensibilidad se hará patente durante el viaje de Constantino por Barcelona y, más tarde, en el camino hacia Montecarlo. Poseer esa sensibilidad lo lleva a realizar el viaje pero, también, es en el viaje cuando se agudizan su sensibilidad, su capacidad de introspección y el momento en el cual llega a su punto culminante el proceso de distanciamiento.

Según Roberta Seret en su estudio sobre el *Künstlerroman* moderno, el motivo del viaje es propio de este género. “The creative individual is a particularly appropriate protagonist for the voyage motif, by nature of his volatile personality and demanding intellect To escape the common existence of daily life the artist on occasion dwells in a world of nostalgic dreams and intangible ideals” (2-3). Constantino hace dos viajes en la novela: el primero, el viaje forzoso a San Miguel de los Baños en donde conoce al bailarín y, el segundo, el viaje a Europa inspirado en la breve relación que mantuvo con éste. Similar al *Quijote*, el primer viaje estará marcado por la ficción y la fantasía: es en este viaje que Constantino conoce al bailarín quien terminará siendo parte de la ficción y, además, será descrito como una fantasía misma. El segundo viaje, una vez llega a España, es el viaje en el cual se constatan los elementos que componen esa ficción. Si Don Quijote, en el segundo tomo, se enfrenta con su versión novelada una vez llega a Barcelona, Constantino se enfrentará ahí al recuerdo de aquello que inspirará la escritura de la novela autobiográfica: el bailarín, y otros elementos de su infancia y juventud.¹⁵

Constantino: el primer viaje

En el invierno del 69 o del 70 (Constantino no puede precisar), un grupo de académicos norteamericanos se había dado a la tarea de rastrear en los textos de José Martí rasgos de su posible homosexualidad. La reacción negativa de “un viejo profesor, desvaído poeta originista, desvaído crítico católico, incongruentemente integrado a una revolución atea y anticlerical,” posible alusión a Cintio Vitier, insta a Constantino a publicar un artículo en el cual cuestiona las premisas revolucionarias acerca de la homosexualidad. Esta respuesta de Constantino genera una disputa académica y, en consecuencia, será enviado a cortar caña de azúcar. Una vez en el cañaveral de Guacamaro, Constantino intenta escapar provocándose un accidente que lo lleva al hospital de San Miguel de los Baños. Es ahí, en las ruinas de un antiguo hotel próximo al hospital, que Constantino ve por primera vez al bailarín ruso.

¹⁵ En realidad, podría decirse que se trata de tres viajes. El primero a San Miguel de los Baños, el segundo a España y, el tercero, rumbo a Montecarlo. Hay una breve pausa entre el segundo y el tercero durante la cual Constantino permanece en Barcelona. En ese caso, podríamos hablar, como con El Quijote, de las tres salidas de Constantino. Sin embargo, analizo los últimos dos viajes como uno solo ya que el viaje a Montecarlo surge del mismo impulso y motivo que el viaje a Barcelona; uno es una extensión del otro.

El bailarín ruso aparece, en un principio, más como una silueta o espejismo que como un ser de carne y hueso. La primera imagen que Constantino tiene del bailarín en el interior del hotel en ruinas está mediada por “varios pedazos de espejo” en los cuales “parecía reflejarse, muchas veces, un torso desnudo” (104). Los movimientos de este cuerpo, fragmentado a causa del espejo roto, no obstante indican que se trata de un bailarín: “Un muchacho tenía un brazo en alto, arqueado, mientras que el otro se apoyaba en una improvisada barra de yana que se ajustaba entre los espaldares de dos taburetes destrozados. El joven inclinaba el torso hasta que la frente casi quedaba a punto de tocar las rodillas” (104-105). Pero, aun a pesar del movimiento, la descripción que hace Constantino dan al lector la sensación de estar ante una bella escultura y no un ser viviente: “La cabeza alta, el torso recto, erguido, los brazos que dibujaban arcos sobre la cabeza, las piernas, rigurosamente vueltas hacia fuera El cuerpo, la cara, eran inmensamente viriles La boca gruesa, dibujada y roja, la sonrisa, los dientes manchados por el tabaco, en uno de los cuales brillaba una estrellita de oro.” (106-107). El bailarín es, entonces, artista (practica el arte de la danza) y, al mismo tiempo, un bello objeto de arte.

Al igual que los performances de Don Fuco, la relación que surge entre Constantino y el bailarín sólo es posible en los márgenes de la ciudad y, dentro de éstos, en los espacios destruidos. Si los espacios de la bohemia, como el Quartier Latin o Greenwich Village, eran un refugio, un símbolo de rebeldía y de creación artística y propiciaban el establecimiento de comunidades de artistas (Beebe 78), en la Cuba de Constantino no existe esta opción. La desolación del antiguo hotel no permite la formación de una bohemia. De hecho, por momentos pareciera que ni siquiera el bailarín existe o que es, a penas, parte de la ruina. Ambos, bailarín y ruina, aparecen como proyecciones de la mente creadora de Constantino: “Mientras yo regresaba al hospitalito, él era una silueta, una sombra chinesca que parecía danzar en las cornisas del antiguo hotel en ruinas” (118).

Si Constantino va haciéndose personaje de la ficción a medida que avanza el relato, el bailarín como figura va desvaneciéndose: de una imagen quebrada en el espejo, a un bailarín hermoso y decadente a, finalmente, una silueta y sombra chinesca. En cualquier caso, la presentación del bailarín es siempre una écfrasis, una descripción de una imagen artística que, en este caso está, como Don Fuco, inserta en medio de escombros. Para Del Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo, “[l]os seres que vemos evolucionar entorno al héroe en esta modalidad de novela [autobiográfica] no son criaturas insufladas de vida propia y que determinadas circunstancias imaginadas hacen que se afronten, sino simples proyecciones del espíritu o del corazón del héroe, es decir, del autor mismo” (256). La imagen del bailarín es percibida por Constantino quien después la devuelve al lector convertida en parte de la ficción y en una obra de arte. El bailarín, así, es el artista que se vuelve arte por medio de la mirada artística de quien lo percibe.

Constantino: el segundo viaje

Si el viaje y la estadía en San Miguel de los Baños produce una obra de arte (el bailarín), también tendrán otras consecuencias, principalmente, el viaje a Europa. Aun cuando Constantino se dirigía a Zaragoza, éste, como Don Quijote, toma rumbo a Barcelona “sin tocar Zaragoza” (Cervantes 345). Para este viaje, Constantino sólo conserva unos cuantos objetos personales, entre ellos, el libro *Memorias de ultratumba*, autobiografía y libro de viajes de Chateaubriand.¹⁶

Al pensar en la estructura de *El bailarín ruso de Montecarlo*, resulta significativo que *Memorias de ultratumba* sea el libro de cabecera de Constantino y el último objeto que éste pierde. De alguna forma, en el viaje de Constantino lo que va permaneciendo y destacándose es la ficción expresada, como en *Los palacios distantes*, en una mise en abyme: la autobiografía dentro de la autobiografía. Es decir, en el viaje y distanciamiento que éste implica, Constantino inicia un proceso de introspección que culminará con su gran obra de arte: su autobiografía.

El relato autobiográfico inicia con el segundo viaje de Constantino. Una vez llega a Barcelona, Constantino tiene la posibilidad de continuar su transformación iniciada en el encuentro con el bailarín: de académico a artista. En Barcelona, Constantino puede convertirse en el dandy baudelaireano para el cual “[t]he crowd is his element” (Baudelaire 9). Según Constantino: “Aquí [en Barcelona], en cambio, sí que ‘soy Nadie’, como Ulises cuando logró escapar del gigante con un solo ojo. Nadie. Ni siquiera un ‘rostro en la muchedumbre’. Más bien, la muchedumbre” (34). Sin embargo, similar a Don Fuco, no se trata de la figura joven y elegante que aspiraba ser el dandy, sino de un hombre viejo, cojo, feo y miope; es, por el contrario, la caricatura de un dandy o un dandy venido a menos.¹⁷

El dandysmo, además, es sólo posible fuera del contexto cubano. Si “[the dandy] marvels at the eternal beauty and the amazing harmony of life in the capital cities, a harmony so providentially maintained amid the turmoil of human freedom” (Baudelaire 10), este ensimismamiento dejó de ser posible en La Habana del siglo XXI. La modernidad necesaria para eso sólo existe como recuerdo y nostalgia del glamour y de la belleza ya perdidos:

¹⁶ Curiosamente, Victorio, al abandonar el caserón antiguo donde vivía al comienzo de *Los palacios distantes*, también se deshace de la mayoría de sus pertenencias las cuales quema en una hoguera improvisada. Entre los objetos rescatados del fuego, Victorio conserva una vieja fotografía y, como Constantino, un libro de memorias. Se trata, en su caso, del tomo *La princesa de los Ursinos* de las *Memorias* de Saint Simon.

¹⁷ De acuerdo a Kelly Comfort la apariencia del dandy puede definirse como “elegant and refined,” su personalidad como “artistic, dignified, gentlemanly, witty, blasé, and with discriminating taste,” su conducta como “independent, self-masterful, self-assured, and with great aplomb,” y su posición social como “elitist, aristocratic, free from work, and with unlimited credit and leisure time” (117).

“Los edificios [en Madrid] no amenazaban con derrumbarse [...] Porque en las noches había luces en las calles de Madrid, como alguna vez las hubo en La Habana, y la gente se sentaba en los cafés, conversaba, bebía y reía, como se hizo alguna vez, muchísimos años atrás, en aquel ensueño llamado La Habana” (22).

La Habana que evoca Constantino es similar al Pequeño Liceo que describe Don Fuco y, al igual que en el teatro, cuyo camerino es el pasaje entre dos mundos, realidad y ficción, el hostel Quo Vadis en Barcelona funciona también como el pasaje del flâneur, el espacio intermedio entre la calle y el interior (Benjamin 51). De hecho, el propio nombre del hostel, Quo Vadis, -en latín, “¿A dónde vas?”- apunta también a esa ambigüedad: pasado o presente, La Habana o Barcelona. Es en el hostel en donde Constantino podrá pasar del exterior (Barcelona) al interior (Cuba como recuerdo): “He vuelto a experimentar la alegría de creer que, en efecto, ya he estado en la habitación del hostel Quo Vadis. Sí, me prevengo, en otra lejana época ya estuviste aquí. O tal vez se trate de que este hostel se alzaba en otro lugar en donde estuve hace años y años [...]” (54).

Ese recuerdo se activa en Constantino en el interior de su habitación al presenciar dos representaciones artísticas que, de alguna forma, están vinculadas con su pasado: el cuadro de Nijinski en la pared y la música de Stravinski que entra por la ventana. Mientras que el cuadro en la pared es una alusión al bailarín ruso, la música que se escucha desde la habitación, por su parte, le hace recordar su pasado en la casona de Marianao en donde el tío Máximo tocaba piezas de Stravinski en el piano.¹⁸ Todos estos recuerdos serán parte de su autobiografía, es decir, serán parte de una trayectoria que va de la experiencia a la memoria y, finalmente, a la ficción. En el hostel, entonces, se funden realidad y ficción pero, igualmente, se funden los tiempos y las imágenes, todo en el mismo espacio.

A pesar de que el viaje de Constantino muestra una linealidad (comenzar en Madrid y terminar en Montecarlo), el recuerdo y la escritura, en cambio, son más caprichosos y no responden a una lógica espacio-temporal.

¹⁸ Tanto la novela de Chateaubriand, como el cuadro en la pared del hostel y la música que entra por la ventana crean un juego de dobles a lo largo de la novela. Por un lado, la autobiografía que contiene otra autobiografía; el cuadro en la pared cuya descripción es similar al bailarín real y que, además coincide con la imagen del cuadro utilizada en la portada del libro (“L’après-midi d’un faune” de Léon Bakst); y, finalmente, la música de Stravinski que el personaje escucha en Cuba y, más tarde, en Barcelona. Por otro lado, la comparación implícita entre Constantino y José Martí como intelectuales exiliados. Algunas reseñas, publicadas en suplementos literarios de diferentes diarios, como *El mundo* o *El país*, destacan el “giro hacia la sencillez” en la prosa de esta novela, un estilo que se aleja del conocido barroquismo carpenteriano que caracterizaba sus novelas anteriores: *Tuyo es el reino* (1998), *Los palacios distantes* (2002), *Inventario secreto de La Habana* (2004) y *El navegante dormido* (2008) (Basanta). Este cambio de estilo se caracteriza en los “capítulos no largos, párrafos cortos, y frases breves que a veces llegan a la desnudez de la sintaxis nominal” (Basanta) contrario a las otras novelas de prosa más compleja y larga. No obstante, propongo que, a pesar de la simplificación sintáctica del texto, ese juego de dobles complejiza la forma literaria y la hace igualmente barroca.

La condensación de tiempos y espacios en el relato autobiográfico es, probablemente, la máxima expresión de la capacidad artística de Constantino. Precisamente, al final de la autobiografía, Constantino presenta el momento en el cual colapsan todas las partes en un mismo instante y sensación:

Dicho de otro modo, están coincidiendo los cielos observados por mí durante años distintos. Enigmática mezcla de pasado y presente. Tres instantes diferentes, como la tríada sagrada [...] Y puesto que nada sé de estrellas, de galaxias, de constelaciones, puesto que sólo soy capaz de reconocer mi ignorancia, me arriesgo a constatar que soy yo, yo mismo (dos que fui, uno que soy)¹⁹ el que ha logrado reunir los tres instantes de una vida, los tres instantes que confluyen en esta noche. (186)

En el viaje por Barcelona y hacia Montecarlo, Constantino se ha distanciado de su familia, de la academia, de Cuba, de sus pertenencias. Ante la disyuntiva del artista, arte o vida, Constantino parece haber privilegiado el arte al abandonar todo lo anterior y crear un mundo nuevo hecho de partes del mundo anterior. “Ultimately, the artist must turn to himself, look into his soul, draw upon his imagination, and create his own world” (Seret 3). Ese nuevo mundo del artista es, para Seret, el resultado de la culminación del viaje y es, además, “the creator’s homeland” (1). Pero, curiosamente, Constantino rechaza la idea de la “patria” como el motivo que justifica el viaje: “[...] mi compañera y yo no vamos al encuentro de Algo-Progigioso-Trascendente, no vamos a reunirnos con la Historia, mucho menos con la Patria, convertida en solemne dama, velada y de negro” (171). Al llegar a la frontera entre España y Francia, Constantino señala, además, que él es un indocumentado. Similar a Hernán Cortés, con este gesto Constantino quema las naves, es decir, no puede volver a Cuba. Al destruir el objeto material que lo identifica con una nación (el pasaporte) Constantino, irónicamente, se convierte en un eterno viajero sin patria.

El rechazo de la Historia y de la Patria plantea otro dilema para Constantino, el de debatirse entre dos modelos de artista que, a menudo, son definidos como opuestos: José Martí y Julián del Casal. Mientras que Martí es considerado por la crítica como “el intelectual público por antonomasia,” Casal expresa, en su poema “Nihilismo,” “esa sombría relación con la historia, elevándola, casi, al nivel de una ética de la indiferencia o del desdén de un sujeto que ‘nada ansía’” (Rojas 147). Como explica Francisco Morán, Martí sería considerado “el paridor, el dador de la patria. Por oposición, Casal vino a representar el evadido, retirado a su torre de marfil” (“Modernismo e identidad”).

Constantino, el intelectual y biógrafo de Martí, decide abandonar su carrera y opta por asumir la actitud flâneurista de los personajes de Casal: “¿Y qué sucede? Que ya no es inocente esto de andar por Barcelona. Ahora indago. Ahora exploro. Registro cada rincón, cada gesto, cada cara.

¹⁹ Esta declaración de Constantino vuelve a apuntar al desdoblamiento narrativo en la novela.

En este instante Barcelona ha dejado de ser una simple ciudad para transformarse en el lugar donde hallar, por decirlo solemne y rápidamente, ‘la simultaneidad del tiempo’” (122). Al recorrer Barcelona en busca de algo, Constantino se siente conmovido y entusiasmado descubriendo “parques vacíos,” “tiendas cerradas,” escaparates “iluminados,” “parejas que se alejan hacia los rincones de las murallas,” “putas con su habitual alegría,” “gente que se agolpa a la puerta de un teatro,” “los negocios pakistaníes abiertos hasta altas horas de la noche”, la música de estos negocios y la gente en ellos (123-124). En fin, descubrir la belleza “que, es cierto, parece venir desde una distancia mucho mayor que la que pueda medirse, en millas o kilómetros, desde Barcelona hasta Kabul, Karachi, Bombay o Teherán” (125). En cambio, en La Habana, nadie se “agolpa a la puerta de un teatro” sino que, por el contrario, las multitudes “viajan a los campos donde se chapea o recolectan viandas y donde se corta la caña de azúcar con el mismo método que hace dos siglos” (Estévez, *Los palacios distantes* 202). El dandy cubano, entonces, se queda preguntando, como el narrador de *Los palacios distantes*, “¿Nunca tuvimos un Baudelaire que nos enseñara la terrible belleza de la carroña?” (203).

Conclusión

Los palacios distantes y *El bailarín ruso de Montecarlo* suponen una mirada a elementos surgidos en Latinoamérica en el cambio de siglo XIX al XX: el artista como partícipe de una sociedad cambiante y/o en crisis. Sin embargo, esta mirada se produce en un nuevo cambio de siglo, del XX al XXI, y refleja una nueva crisis: el lugar del artista y del arte en un espacio en ruinas.

Las novelas de Estévez, por lo tanto, son retratos (autorretratos en el caso de *El bailarín ruso de Montecarlo*) de artistas sumidos en un mundo destruido del cual sólo permanecen restos, reliquias de un pasado al que sólo es posible acceder ahora mediante el coleccionismo (Don Fuco) o el recuerdo (Constantino). Así, Don Fuco y Constantino son los encargados de reconstruir y transmitir una historia que termina siendo su obra de arte: para Don Fuco, porque supone la reconstrucción mimética de la ciudad y del teatro, así como la conversión de Victorio y Salma en payasos como él; para Constantino, porque su historia se convierte en una autobiografía, es decir, en un texto narrativo. Sin embargo, mientras que el mundo re-construido por Don Fuco en *Los palacios distantes* es una degradación del anterior porque está hecho de partes arruinadas y grotescas (él mismo, por ejemplo), en *El bailarín ruso de Montecarlo* hay una apuesta por la creación de un nuevo mundo, inspirado en la experiencia del pasado. La condición para ese nuevo mundo, no obstante, es la pérdida de objetos ligados al pasado y a la identidad de Constantino. Lo único que conserva, sin embargo, es el libro de Chateaubriand, es decir, lo literario que representa la conversión de Constantino: de académico a artista.

Por su parte, si el París que describe Julián del Casal en su crónica “La última ilusión” (1893) es “a city of artists, whose treasures are neither known nor knowable to the masses” (Comfort 122), La Habana de Don Fuco es, en cambio, aquella compuesta por ruinas y por los verdaderos despojos de una sociedad en crisis, la sociedad del Período Especial. Don Fuco y los espectadores de sus performances, entonces, representan una bohemia que forzosamente se distancia de un sistema igualmente en crisis, el socialismo. Esta bohemia, contrario a la bohemia decimonónica de Casal, sí es una masa, pero se trata de una masa compuesta por un sector de la población que no participa del mercado laboral o que participa de un mercado ilegal o extra oficial. Si el bohemio decimonónico apuesta por una bohemia que se aproxima, de alguna forma, a los valores del socialismo, durante el Período Especial, el fracaso del socialismo produce, entonces, una especie de bohemia en masa.

Si “in aestheticism, authors and artists want to distance their subject matter from ‘real’ and ‘everyday’ life, and they do so by conjuring distant and exotic realms, fashioning fantastic and unreal spaces, and taking on forbidden and taboo themes” (Comfort 6), en *Los palacios distantes* y en *El bailarín ruso de Montecarlo* esto se logra mediante un abandono del trabajo y una búsqueda de lo estético, es decir, mediante la adopción de un estilo de vida próximo al ideal del “arte por el arte.” El fin para Don Fuco, Victorio, Salma y Constantino es siempre la realización de un viaje y la construcción, por medio del arte, de mundos distantes de la Cuba del presente: el Pequeño Liceo y Montecarlo.

OBRAS CITADAS

- Basanta, Ángel. “Reseña: *El bailarín ruso de Montecarlo*.” *El Mundo* 9 July 2010, Ed. Impresa: n. pag. Web.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon Press, 1995. Print.
- Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction. From Goethe to Joyce*. New York: New York UP, 1964. Print.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trans. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972. Print.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Pinguin, 1988. Print.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Print.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 2 Vols. Madrid: Editorial Magisterio Español, S.A. 1971. Print.

- Comfort, Kelly. *European Aestheticism and Spanish American Modernismo: Artists Protagonists and the Philosophy of Art for Art's Sake*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- Del Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Ciudad Real: Ediciones de la U de Castilla-La Mancha, 1994. Print.
- Estévez, Abilio. *El bailarín ruso de Montecarlo*. Barcelona: Tusquets, 2010. Print.
- . *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 1999. Print.
- Hernández, Rafael. *History of Havana*. Trans. Dick Cluster. New York: Palgrave Macmillan, 2006. Print.
- Lejeune, Phillipe. *Le pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. Print.
- Levin, Harry. "From Bohemia to Academia: Writers in Universities." *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 44.4 (1991): 28-50. Print.
- Lloyd, Richard. *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*. New York: Routledge, 2010. Print.
- Malmgrem, Carl D. "From Work to Text: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman." *A Forum on Fiction* 21.1 (1987): 5-28. Print.
- Marcuse, Herbert. *Il 'romanzo dell'artista' nella letteratura tedesca*. Trans. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1985. Print.
- McManus, Donald. *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-Century Theatre*. Newark: U of Delaware P, 2003. Print.
- Morán, Francisco. "Modernismo e identidad en Julián del Casal y José Martí: Cuba en la encrucijada finisecular." *La Habana Elegante* 3 (1998): n. pag. Web. 15 Abril 2012.
- . "El museo ideal de Julián del Casal: caminando sobre cristales rotos." *La Habana Elegante* 46 (2009): n. pag. Web. 28 Feb. 2012.
- Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. New York: Garland Publishing, 1985. Print.
- Rojas, Rafael. *Essays in Cuban Intellectual History*. New York: Palgrave-Macmillan, 2008.
- Seigel, Jerrold. *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. New York: Viking, 1986. Print.
- Seret, Roberta. *Voyage into Creativity: the Modern Künstlerroman*. New York: Peter Lang, 1992. Print.
- Welsfor, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. New York: Doubleday, 1961. Print.
- Wittkower, Rudolph y Margot Wittkower. *Born Under the Sun: the Character and Conduct of Artists*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963. Print.

Virgilian Elements in Laura Esquivel's *Malinche*¹

Dennis B. Ledden

Indiana University of Pennsylvania

Abstract: Esquivel's *Malinche* (2006) shares similarities with Virgil's *Aeneid*: these similarities not only challenge Western perceptions of the inferiority of Mexicans but also male perceptions of the inferiority of Mexican and Chicana women. While Cortés is Aeneas's antithesis, the similarities between Malinalli and Virgil's women establish Malinalli's nobility and her crucial role as the mother of the Mestizos. Esquivel rewrites the traditional view of the Mexican "Eve" while challenging Hispanic stereotypes and subjugations of women.

Keywords: Chicana – *Aeneid* – Mestizos – Cortés – Aeneas

In *Malinche* (2006), Laura Esquivel employs many common elements of the traditional novel. She includes, for example, a title figure whose character evolves from that of an orphan abandoned by her mother to that of a mother who finds happiness in a loving husband and two children. Esquivel's novel, moreover, also abounds with thematic implications: not only is it concerned with a woman's quest for freedom, but it is also concerned with her relationship to nature and the crucial role she plays in the events of her nation's history. Her children—fathered respectively by two Spaniards—represent the origins of the Mexican people, a people the novelist suggests as the products of the once powerful Spanish empire and of the indigenous natives of Mexico. In this essay, I will show that Esquivel's *Malinche* includes various elements from the *Aeneid*, Virgil's epic about the origins of the great Roman Empire, and that these epic qualities of her novel serve to raise her narrative to the level of classical myth and legend.

Although Esquivel begins her novel with her rendition of the story of the birth of the protagonist Malinalli, her narrator's account of Hernán Cortés's early adventures in the New World shares a number of important elements with the initial adventure that

¹ I would like to thank Professor Raul Rosales Herrera for inviting me to present an earlier draft of this essay at the 43rd Annual Popular Culture Association/American Cultural Association National Conference that was held March 27-30, 2013 in Washington, D. C., and acknowledge those conference participants who made helpful comments following my presentation. I also wish to thank Professor Shimmerlee Jirón-King for her encouragement and assistance during the initial phases of my work on this essay.

Aeneas experiences in Book I of Virgil's *Aeneid*. Not long after his arrival in Hispaniola, Cortés, having been bitten by a scorpion, struggles to survive for three days, while a "fuerte temporal azotó la isla y no paró de llover día y noche." In his delirium, moreover, Cortés imagines that "una gran serpiente . . . lo había mordido, una serpiente que se elevaba por los aires y que volaba frente a sus ojos" (10). In the *Aeneid*, when we first see Aeneas, he is with his fleet off the North African coast, but he too is enduring a powerful storm, one sent by the wind-god Aeolus at the bidding of Juno, the Latin hero's chief enemy:

Flinging cries
as a screaming gust of the Northwind pounds against his sail,
raising waves sky-high. The oars shatter, prow twists round,
taking the breakers broadside on and over Aeneas' decks
a mountain of water towers, massive, steep.
Some men hang on billowing crests, some as the sea
gapes, glimpse through the waves the bottom waiting,
a surge aswirl with sand. (1.121-28)

Much as Cortés may lose his life to the poison of his scorpion/snake, Aeneas is aware that the worst may befall himself and his fellow Trojans, and at one point "cries out" that "Three, four times blest, my comrades / lucky to die beneath the soaring walls of Troy / before their parents' eyes! (1.113-15). While in his delirium, Cortés also "Habló en latín y en lenguas extrañas" (10), an act which may be linked to Aeneas—because the latter is, of course, the most famous hero of Latin verse, and whose own ancestry, according to Virgil, included an Italian named Dardanus (Galinsky 346). Although in *medias res* is a literary device that is commonly featured in epic narrations, it is nevertheless worth noting that another similarity between the initial episodes of Virgil's epic and Esquivel's novel is each author's employment of this device. Virgil's narrative does not unfold chronologically; rather, he begins his story after Aeneas has already undergone a good portion of his journey from Troy in Asia Minor to Latium on the western coast of Italy, where the hero is destined to establish his new kingdom. Esquivel likewise does not begin her account of Cortés's adventure in Spain, nor does she provide extensive details about the Spanish explorer's voyage across the Atlantic; instead, she begins her account of Cortés following his arrival in the New World. Ancient authors such as Virgil could employ in *medias res* because they knew their readers were familiar with the story, and Esquivel may have felt that many modern readers would be familiar enough with Cortés's adventures in North America so that she would not have to initially provide a large amount of biographical information about the great Spanish explorer.

Although Esquivel's European adventurer does indeed share some character traits with Aeneas, a good portion of Cortés's character is antithetical to that of Virgil's

hero, a fact which serves to emphasize Cortés's selfish ambition. Virgil characterizes Aeneas as a near-perfect hero, a characterization that is consonant with the ancient writer's apparent intention of composing an epic in order to glorify the empire of his ruler-friend Augustus Caesar. Aeneas, for example, according to Bernard Knox, is a devoted family man (13), a dimension of his character that is suggested as the hero informs Dido that after his escape from Troy with his son and father, he had returned to the burning city in order to find his lost beloved wife, Creusa:

and back I go to Troy [. . .]
 my mind steeled to relive the whole disaster,
 retrace my route through the whole city now
 and put my life in danger one more time. (2.930-33)

Referring to Aeneas's dramatic experiences as Troy burns, W. R. Johnson observes that "Aeneas is less an epic warrior than a baffled, anguished, and compassionate human being, a man whose concerns as a son, a father and, more ambiguously, as a husband shape his identity" (52).

In terms of family, Cortés, on the other hand, is quite the opposite of Virgil's devoted Aeneas: it's almost as if Virgil's hero has been turned inside out, for, while the Spanish colonist is indeed a complicated individual, his greed and profound ambition take precedence over his relationships with his Indian lover Malinalli (aka Malinche) and their son. And although Cortés's relationship with Malinalli is a complex one, the Spanish conqueror consistently assumes the dominant role in their relationship, a role which is clearly demonstrated in the rape scene at the river, wherein, according to Esquivel's narrator, he treats the slave like the treasures he has sought in the New World: "Cortés comprendió que Malinalli era, su verdadera conquista, que ahí, en medio del abismo de los ojos negros de esa mujer, se encontraban las joyas que tanto buscaba" (74). Even though we may argue over whether Cortés's actions in this episode constitute rape, it is clear that Esquivel's hero—as he engages in sexual intercourse with this innocent native girl—is concerned solely with satisfying his own lascivious desires: "No le importaba que su pasión y fuerza lastimaran a Malinalli. . . . No le importaba nada, más que entrar y salir de ese cuerpo" (76). Cortés, moreover, never does learn the value of family and devotion. Years after his initial seduction of Malinalli, the latter realizes that this man for whom she had been working and with whom she had been living—this man who was "el padre de mi hijo" —would never satisfy his various passions: "Este hombre es insaciable,' se dijo a sí misma. 'Parece que lo único que lo despierta a la vida es la muerte. Lo único que lo hace gozar es la sangre. El deseo de destruir, de romper, de rasgar, de transformar'" (147). In fact, in order to promote his career ambitions, Cortés relinquishes whatever affection he may have felt for his attractive translator-lover by handing her over to his good friend, Jaramillo, and does so, as the narrator explains, "para atar a Jaramillo a su voluntad y para tratar a Malinalli

desde una distancia más racional, menos emotiva. De tal manera podría sacar el mejor provecho de aquella mujer sorprendentemente inteligente e imprescindible para sus planes” (155). It matters not, then, that Malinalli is the mother of his son or that she has worked as a devoted translator for him; it only matters to him that she continue as his translator in order that she may help him further his own selfish ambitions.

Aeneas, as opposed to Cortés, is not only a devoted husband, father, and son, but he also comes to represent the importance of exercising self-effacement and following the destiny one is assigned by the gods, attitudes which often mean sacrificing one's own personal desires and ambitions for the good of one's country. Since, as Michael C. J. Putnam explains, the “essence of the poem is the glorification of the Roman empire, and therefore of imperial power in general,” Virgil's hero “must stoically bear whatever burdens fate puts in his way during this progress towards a grand destiny and then practice restraint once that authority has been won” (456). Virgil, in fact, with his invocation to the Muse, establishes the significance of destiny's role in the lives of great heroes such as Aeneas at the very beginning of the epic with the line, “Wars and a man I sing—an exile driven on by Fate” (1.1). The importance of Aeneas's fate is also expressed by Anchises in Hades when the latter's ghost presents his son with a grand vision of future great Roman leaders:

the glory that will follow the sons of Troy through time,
 your children born of Italian stock who wait for life,
 bright souls, future heirs of our name and our renown:
 I will reveal them all and tell you of your fate. (6.875-78)

The most significant indication regarding the importance of Aeneas's destiny, however, occurs when Mercury orders the future founder of Rome to leave Carthage and his beloved Dido and reinitiate his quest. One day, as Aeneas supervises the construction of the city, the messenger god tells the hero that “The King of the Gods” (4.334) has sent him “down from brilliant Olympus” to inform Aeneas that he has been “Blind to your own realm, oblivious to your fate!” (4.333) and that the malingeringer should “remember” that he owes his son, Ascanius, “Italy's realm, the land of Rome!” (4.341-43). Not surprisingly, the ever-dutiful Aeneas will obey Jupiter's messenger and immediately leave North Africa, explaining to the distraught Dido that he must abandon her and their plans to build and rule the expanded kingdom of Carthage. Virgil, moreover, will dramatically underscore the profundity of Aeneas's great love for Dido—and thereby the enormity of what his hero must sacrifice in order to obey the gods and fulfill his destiny—when Aeneas encounters his former lover's shade in the Underworld. This encounter, related by Virgil's narrator, recalls Aeneas's desperation following his tragic loss of Creusa:

that moment Aeneas wept and approached the ghost
with tender words of love: “Tragic Dido,
 so, was the story true that came my way?
 I heard that you were dead [. . .]
 you took the final measure with the sword.
 Oh, dear god, was it I who caused your death?
 I swear by the stars, by the Powers on high, whatever
 faith one swears by here in the depths of the earth,
I left your shores, my Queen, against my will. (my emphasis, 6.527-35)

Virgil’s hero, therefore, sacrifices his own true love as well as his plans to rule a great kingdom with a woman who is not only beautiful but who is also very similar to himself in terms of her devotion and career pursuits—in favor of complying with the destiny assigned to him by the gods, that of voyaging to Latium and establishing what will become the great Roman Empire.

Cortés too is interested in establishing a kingdom, albeit in the New World, but, as I have shown, Esquivel’s hero is obsessed primarily with acquiring power and wealth for himself. His profound self-will thus can be juxtaposed to the self-sacrificing nature of Aeneas. It can be argued, moreover, that Cortés suffered from a severe inferiority complex, for, as the narrator explains, “Los constants mimos de su madre lo ahogaban, lo convertían en un niño débil y enfermizo,” and that “él sentía en su corazón que a sus padres les decepcionaba su corta estatura” (7). To compensate psychologically then, this shy weakling becomes obsessed with the acquisition of power and wealth, such that, “Él deseaba ser rico, los nobles eran ricos y los ricos hacían lo que querían”; instead of enjoying the success he had attained in Hispaniola, “Su mente ambiciosa no estaba satisfecha. Él necesitaba oro. Todo el oro que hubiera a su alcance” (8). Cortés’s characterization here, in fact, is a good example of the colonialist conqueror who is not concerned with Spain’s posterity or that of its colonies—he is only concerned with satisfying his ambitions. Unlike Aeneas, who sacrifices personal needs in order to realize his great destiny, Cortés sacrifices nothing as he takes whatever he can for himself. It is not surprising, for example, that he rejects Malinalli’s suit for him to give up his desire to conquer Hibueras in favor of remaining with her in order that they may become a happy family (152-53). Thus, unlike Aeneas, who sacrifices his lover in favor of following his destiny, Cortés gives up his lover and son in order to pursue his own selfish goals.

What is assumed by Malinalli to be Cortés’s murder of his first wife, Catalina, in fact, is not only significant because it underscores for Malinalli the nature of her overseer’s misogyny, but his malicious act also constitutes a reversal of the scene in the *Aeneid* involving Aeneas’s loss of his first wife, Creusa, wherein the Latin hero, as I have shown, flees with his father and son from the burning city of Troy. Cortés, it seems, kills Catalina because she caused him a great deal of trouble not long after her arrival in

Mexico when his infertile wife became very jealous of Cortés and Malinalli's son. Catalina, for example, crashes the feast Cortés had organized, pursuing her husband everywhere, "pero no para gozar de su compañía, sino para seguir discutiendo" (146). Aeneas's Creusa, on the other hand, far from being a jealous wife, appears as a spirit to her husband as he flees Troy, informing him that, in Hesperia, "There great joy and a kingdom / are yours to claim, and *a queen to make your wife*" (my emphasis, 2.971-72). It is also obvious that infertility was not a problem for Creusa, as she had given birth to Ascanius, "the son we share," and, as she reminds her husband, the child "we love together" (2.979-80). Unlike Cortés, who apparently murders his wife in a drunken frenzy, with "Esa sensación de venganza y de ira" (154), Aeneas expresses the desperation he felt the moment he realized Creusa's disappearance: "Oh dear god, my wife, Creusa— / torn from me by a brutal fate!" (2.915-16). Aeneas nevertheless searches frantically for her through the burning city, at one point retreating back to his house where he thinks she may have gone. Then, discovering that "the Greeks have flooded in, seized the entire place" (2.939), he reinitiates his search through the city, and as "Devouring fire whipped by the winds / goes churning into the rooftops, flames surging / over them, scorching blasts raging up the sky" (2.940-42), he "dared fling / my voice through the dark, my shouts filled the streets / as time and again, overcome with grief I called out / 'Creusa! Nothing, no reply, and again 'Creusa!'" (2.952-55). Soon, Creusa's ghost suddenly appears before him, and after it informs Aeneas of his fate, the desperate hero indicates his love for his departed wife, that he "longed to say so much— / dissolving into the empty air she left me now. / Three times I tried to fling my arms around her neck, / three times I embraced—nothing" (2.981-84). Therefore, the intensity of what is alleged to be Cortés's murderous desire to eliminate his infertile wife, is matched emotionally by Aeneas's desperate search through a dangerous city for his beloved wife and the mother of his beloved son.

Cortés's friend, Jaramillo, upon whom the Spanish conqueror bestows Malinalli, however, shares with Aeneas a number of character traits, and the association of these two characters underscores the benign nature of Malinalli's new husband. When Jaramillo, who had always longed to have Malinalli as his own, becomes drunk on their wedding night, it is significant that the young man "se sumergió" in his bride, "vacío en Malinalli todo su ser y se quedó dormido," for the language here is suggestive—despite his intoxication and his apparent insensitivity—of Jaramillo's willingness to establish a relationship with his new wife based on mutuality (156). Malinalli subsequently will experience much joy through her relationship with this young man whose love for her transforms him from a warrior into a sculptor who carves for her an image of the Virgin of Guadalupe (180-81). This willingness to establish mutuality is not dissimilar to the nature of Aeneas's relationship with both Creusa and Dido. The Latin hero's desperate search for his first wife through the burning city of Troy demonstrates not only his devotion to his first wife but also at least some degree of his emotional dependence. Although he sacrifices his love for Dido by obeying the gods and departing Carthage, he

nevertheless had achieved a mutuality with the queen through the submergence of his identity, a submergence which is suggested when Mercury arrives at Dido's city and sees Aeneas "founding the city's fortifications, / building homes in Carthage" (4.324-25) while wearing "a cloak / of glowing Tyrian purple drapes his shoulders, / a gift that the wealthy queen had made herself, / weaving into the weft a glinting mesh of gold" (4.326-29).

According to Esquivel's narrator, moreover, Jaramillo, like Aeneas, is also "un buen hombre. Respetuoso, amable, valiente, leal" (159). Aeneas is, after all, essentially good, respectful and loving—he is devoted to his father and son, grieves over the deaths of Anchises, Creusa, as well as over the death of the youthful Pallas during battle, is obedient to the gods and to his father, and, most significantly, is dedicated to following the destiny which the gods and the Fates have assigned him. His bravery, moreover, is profound. During the wars against the Latins, Aeneas slaughters many enemy warriors and near the end of the war, duels the Latins' most terrible foe, the legendary Turnus, whom Aeneas—acting as the agent for his beloved young Pallas whom Turnus had killed—defeats by running the Latin warrior through with his sword: "blazing with wrath he plants / his iron sword hilt-deep in his enemy's heart" (12.1109-10). Jaramillo's bravery is likewise demonstrated during the Spanish retreat from the overpowering forces of the Tenochans who had staged an insurrection against Montezuma, when the young man rescues Malinalli—who is distracted by her mercy killing of her wounded horse—from a gruesome death:

Juan Jaramillo fue el que se dio cuenta de que un tenochca tomaba a Malinalli por el cabello con la intención de degollarla. Jaramillo disparó su arcabuz contra él y lo mató, luego corrió, tomó a Malinalli . . . y la arrastró a la fuerza hasta las afueras de la ciudad. . . . *Había mostrado gran fuerza y valentía esa noche.* (138, my emphasis)

Both Jaramillo and Aeneas, therefore, share the capacity to not only establish a truly loving, mutual relationship with their respective lovers, but they also display great courage in the defense of those who may not have had the capacity to successfully defend themselves.

The Tenochans' rebellion against Montezuma and his accommodation of the Spanish forces is strikingly similar to the Latins' rejection of King Latinus's expressions of peace to Aeneas and the Trojan forces when they land at Latium. Latinus, moreover, offers the hand of his daughter Lavinia to Aeneas because the Latin king had been informed by the oracle of Faunus to "never seek to marry your daughter to a Latin" (7.106), for "Strangers will come, and come to be your sons / and their lifeblood will lift our name to the stars" (7.108-09). Thus, when Aeneas's envoy proffers gifts to Latinus, the king becomes aware that Aeneas is one of the strangers mentioned by Faunus:

“So this,”

he thinks, “is the man foretold by Fate. That son-in-law
from a foreign home, and he’s called to share my throne
with equal power! His heirs will blaze in courage,
their might will sway the world.” (7.294-98)

Much as Latinus learns of his nation’s future greatness through the oracle of Faunus, Monctezuma is given eight omens, each of which “pronosticaban la caída del Imperio” (20) and thereby promotes the emperor’s associating Cortés with Quetzalcóatl, the great Aztec god, whose return, as Malinalli explains to Cortés, was feared because the Aztecs’ establishment of human sacrifices betrayed “los principios de Quetzalcóatl” (84). In this way, Monctezuma came to believe that “la llegada de los españoles se debía a que Quetzalcóatl estaba de regreso y venía a pedirle cuentas” (35). So, while Latinus initially establishes peace between Latins and Trojans, Monctezuma, out of a profound fear of Quetzalcóatl’s retribution, effects the peace between the Aztecs and the Spanish through his own disempowerment.

Additionally, both Latinus and the Aztec emperor must deal with—as I have noted in the case of Monctezuma—those who challenge their respective accommodations with the foreign invaders. Turnus, who had always assumed that he would marry Lavinia, and having been instilled with revenge against Aeneas, his rival for her hand, by the Fury, Allecto, commands his officers to “March on King Latinus—gear up for war! / Defend Italy! Hurl the enemy from the borders! / Turnus comes, a match for Trojans and Latins both!” (7.549-51). Later, as his war with the Trojans is unfolding, moreover, the Rutulian king will be “fired the more for combat” (12.91) even while listening to Queen Amata’s pleas for him to refrain from battle and upon his noticing “the hues that lit the young girl’s [Lavinia’s] face,” the king is “struck with love” (12.89-90). Turnus, of course, never has the chance to reestablish his marital engagement with the Latin princess, as his forces are defeated and his archenemy kills him during their duel. Likewise, we have also seen the way Monctezuma’s peace with the Spanish is violated through the rebellion of the Tenochans, but it is also relevant that a Turnus-like character—Monctezuma’s cousin, Cuauhtémoc—usurps the emperor’s throne following the Tenochan uprising, an act which is not dissimilar to Turnus employing Latinus’s armies against the Trojans over the Latin king’s calls for peace. Much as Turnus usurps Latinus’s authority, so too does Cuauhtémoc usurp Monctezuma’s authority, executing “seis hijos de Moctezuma que intentaban someterse a los españoles” (138) and subsequently confronting “la llegada atacando a los españoles cuando transitaban por las calles desde las azoteas de las casas” (139). Unfortunately for Cuauhtémoc, Cortés manages to capture the young usurper after defeating his Tenochans, but instead of complying with Cuauhtémoc’s request that he be executed with a knife, the Spanish conquerer has the young native’s “quemó los pies para que confesara en dónde estaba oculto el oro. Tanto el que suponía que escondían, como el

que había perdido la tropa en la huída de la Noche Triste”. However, after one native “acusó a Cuauhtemoc de estar planeando una sublevación en contra de Cortés,” the Spanish leader “los mandó colgar de una ceiba, el árbol sagrado de los mayas” (140). Thus, the violent deaths of the usurper characters of both epics and the defeat of the usurpers’ rebel forces by foreign invaders consequently enables the invaders’ acquisition of power in their respective colonized nations.

Dido, literally as well as metaphorically, embraces the invaders of her beloved Carthage, a city which is ruled by a woman whose character is essentially antithetical to that of Esquivel’s heroine, and our awareness of the striking differences between these two characters serves to underscore the benign nature of Malinalli’s character. Unlike Malinalli, who does not permit her emotions to endanger her personal quest for freedom and fulfillment, Dido, as Christine Perkell observes, “the victim of passion contrived by goddesses conspiring at cross purposes and with obscure relation (in the case of Venus) to the announced will of Jupiter, is represented as the victim of powerful irrational forces” (“*Aeneid*” 47). After Aeneas has related to Dido his account of Troy and his subsequent journey from Troy to Carthage, Virgil’s narrator explains that already the queen “too long she has suffered the pain of love, / hour by hour nursing the wound with her lifeblood, / consumed by the fire buried in her heart” (4.1-3). It is, therefore, not especially difficult for Venus and Juno to manipulate Aeneas and Dido into solidifying their relationship—in effect, to place the two leaders together in a situation which will promote the consummation of their relationship—by manufacturing a great storm during their hunt, a tempest that will compel them to retreat into a cave where, as Juno explains to Venus, “I’ll bind them in lasting marriage, make them one. / Their wedding it will be!” (4.155-56).

Thus, a year later, after Aeneas has been ordered by Jupiter to leave Carthage, Dido, who has been unable to control the passion that has fired her blood since her lover’s arrival, dramatically confronts the Trojan leader over his proposed leave-taking:

Can nothing hold you back?
Not our love? Not the pledge once sealed with our right hands?
Not even the thought of Dido doomed to a cruel death?

.....
Oh, I pray you
by these tears, by the faith in your right hand—
what else have I left myself in all my pain?—
by our wedding vows, the marriage we began,
if I deserve some decency from you now,
if anything mine has ever won your heart,
pity a great house about to fall, I pray you,
if prayers have any place—reject this scheme of yours!
(4.381-83, 390-97)

Once she is convinced that her lover will not remain with her, however, Dido instructs Anna, her sister, to build a pyre, and then the desperate queen requests that the gods curse Aeneas and his fellow Trojans, so that Aeneas will “die / before his day, unburied on some desolate beach!” (4.773), and—in anticipation of the Punic Wars between Carthage and Rome—she asks that the Trojans and their descendants be forced to endure “war between all / our peoples, all their children, endless war!” (4.783-84). The final evidence of Dido’s great passion for her departed lover, moreover, is witnessed by Dido’s attendants after their queen falls against her Trojan sword and they see “the blood / foaming over the blade, her hands spattered red” (4.824-25). And, as Anna attempts to save her sister by “stanching the dark blood with her own gown” (4.855), Juno sends down the messenger goddess, Iris, to cut a lock of the queen’s hair to effect her death, a young woman “not fated or deserved, / no, tormented, before her day, in a blaze of passion” (4.866-67).

We certainly would not expect Malinalli to commit suicide, especially over the likes of a man such as Cortés, whose selfishness and passions are so great that it is difficult for his native translator to maintain whatever love she may have acquired for him. Esquivel appears to be much more interested in developing a character whose maturity and discipline will enable her to attain her goals of freedom and fulfillment than one who allows herself to be controlled by her passions for her lover. Malinalli had always known that her job as translator was directly related to her attainment of her own personal freedom, that by maintaining her relationship with Cortés and by promoting the interests of the Spanish in Mexico, she was, in turn, promoting her own freedom. In the “A Conversation with Laura Esquivel” afterward of *Malinche*, the author explains:

[a Malinalli] la movía un anhelo de libertad, algo muy distinto de la ambición que animaba a Cortés. Si una persona es regalada tres veces en calidad de esclava y hubiera tenido que “conquistar” a sus amos para recibir un buen trato, habría anidado en su interior un deseo de ser especial. . . . Cuando Cortés le ofrece su libertad a cambio de su trabajo como traductora, eso automáticamente le da poder. (204)

The narrator, moreover, explains that the native girl was aware that, if the Spanish were defeated by Montezuma, her life would be in jeopardy, so “para asegurar su triunfo tenía que mantener viva la idea de que eran dioses venidos del mar” (66). Given her slave status, Malinalli, in other words, understandably must be ever-vigilant in order to win what is desired by all people: she cannot allow her relationship with Cortés or her relationship with the Aztecs interfere with the attainment of her own freedom. Furthermore, Cortés’s initial seduction-rape of Malinalli exemplifies the latter’s ability to maintain control of her emotions in what is, of course, for her, a potentially emotionally-charged, passionate scene. While Cortés is succumbing to the passion to which he is consumed in this scene, Malinalli becomes aware of the Spanish conqueror’s

spiritual aspect: “en los labios de Cortés y en su saliva había un trozo líquido de dios, un pedazo de eternidad” (74). And before Cortés has his way with her, Malinalli tells him about the workings of one of her gods who “se evapora, hace dibujos en el cielo, se mueve caprichosamente en las nubes” (75). After her rapist succumbs fully to his lust and penetrates her, Malinalli’s mastery of her emotions is in evidence as she “permaneció muda y sus ojos negros, más hermosos que nunca, fueron acuosos, tuvieron lágrimas contenidas,” and then the native girl remembers the words her grandmother had spoken to her not long before the latter’s death: “Hay lágrimas que son sanación y bendición del señor del cerca y del junto.” Although Malinalli feels that “sentía cómo el torso desnudo y velludo de Cortés rozaba sus pechos y le producía placer” and “sintió alivio de recuperar su condición de sometimiento,” she—unlike her rapist—does not attain orgasm, for she temporarily had become “una simple mujer, callada, sin voz” (76).

Malinalli, however, can be more easily compared and contrasted with the future queen of the Latins, Lavinia, even though the latter (unlike Malinalli) is a secondary character in her story. Each of these two characters—albeit in markedly different ways—suffers the loss of her respective mother, each plays a crucial role as the pivotal figure between their respective native people and foreign invaders, and each—through union with her respective foreign invader leader—bears children who will establish a great new race. As a young girl, Malinalli suffers the loss of her mother when the latter decides to repudiate her past and begin a new family. Although her mother informs Malinalli’s grandmother that the girl “será entregada a una nueva familia” as she herself has acquired “un nuevo señor” (26), her mother soon concedes to the grandmother’s request that Malinalli remain with her (27). Malinalli, who, unfortunately, will suffer the loss of her grandmother, the matron who teaches the young girl a great deal about her heritage as she comes of age, Malinalli will nevertheless reconcile with her mother years later when the latter begs her for forgiveness (149-51).

Though Lavinia loses her mother, Queen Amata, to the suicide the latter commits after she assumes the death in battle of Turnus, her proposed son-in-law, in terms of loss, Lavinia’s experiences with her mother are similar to those of Malinalli’s with her mother. Amata, who is driven mad by Juno’s servant, Allecto, pleads in vain with Latinus to pity his wife and daughter and keep his pledge to wed Lavinia to Turnus, but her “Desperate appeals” are of “no use,” for her husband, as I have noted, was determined to comply with the oracle of Faunus (7.436). The queen subsequently begs her beloved Turnus not to return to the fighting, explaining to the young warrior that he has become “my only hope, now, you the one relief / to my wretched old age” (12.75-76), and that if he falls, “With you I will forsake / the light of this life I hate—never in shackles / live to see Aeneas as my son!” (12.82-84). Later, Amata, as “flames [are] surging up to the roofs” of Latium (12.693), having convinced herself that Turnus must have been killed in battle and that she was responsible for his death, the queen, with Antigone-like determination and method, “shrilling wild words in her crazed,

grieving fit and / bent on death, ripping her purple gown for a noose, / she knots it high to a rafter, dies a gruesome death” (12.698-700). Lavinia’s reaction to the news of her mother’s suicide is also very dramatic, for “As soon as the wretched Latin women hear the worst, / the queen’s daughter Lavinia is the first to tear / her golden hair and score her lustrous cheeks” (12.701-03). Thus, the mothers of both stories cause their respective daughters a great deal of suffering. Malinalli’s mother abandons her daughter in favor of beginning a new life with a new husband, and Amata commits suicide over what she misperceives as the loss of Turnus, the young man for whom she had come to love perhaps as much, if not more, than her own husband. Yet, as we have seen, Malinalli’s relationship with her mother concludes with their profound reconciliation, while Lavinia’s relationship with her mother ends tragically.

Although Lavinia’s passive role is antithetical to the active one played by Esquivel’s heroine, Lavinia and Malinalli are also similar in that each plays a pivotal role in the relationship between the powerful political forces represented by their respective male counterparts. Malinalli, in her role as translator for Cortés, plays an important role in determining the relationship between Montezuma and the forces of Spain. Malinalli, who comes to be known as “la Lengua” (60), discovers that she could help herself as well as her own Náhuatl people through her employment of the political power that she had acquired through her position as translator. Nevertheless, Malinalli comes to feel increasingly guilty over her complicity with Cortés and the Spanish so that, by the end, she manages to repudiate her position as translator as well as her relationship with Cortés, the man who had brought her “la guerra, el destierro, el odio” (173). On the other hand, although Lavinia has no political power, nevertheless, the Latin princess’s role is similar to that of Malinalli’s, in that the war between Turnus and Aeneas is fought at least in part in order to determine which side’s leader will propagate a new race with the princess. Additionally, Lavinia and Malinalli, as the original matriarchs of their respective peoples, are similar, in that each plays a crucial role in the unification of their own native blood with that of their respective foreign invaders. Malinalli establishes the Mexican race through her bearing of Cortés’s and Jaramillo’s children, while the Latin princess too will—according to a prophecy—bear Aeneas a son, who, along with Ascanius presumably, will initiate the Roman race. After Malinalli gives birth to a daughter conceived by Jaramillo, Malinalli reconciles with Martín, the son she had abandoned, and together with her new husband she is able to acquire true happiness, for “La casa que juntos diseñaron y construyeron era un pequeño edén” (170). Indeed, the benign nature of Malinalli’s new family suggests the nature of what will become a good portion of the Mexican race, a race (at least in Esquivel’s version) consisting of both Spanish and Náhuatl native blood:

Sus hijos eran producto de diferentes sangres, de diferentes olores, de diferentes aromas, de diferentes colores. Así como la tierra daba maíz de color azul, blanco, rojo y amarillo—pero permitía la mezcla entre ellos—, era posible la

creación de una nueva raza sobre la tierra. De una raza que contuviera a todas.
(171)

Esquivel, moreover, celebrates the Mexican people and their culture as Malinalli prays to the goddess Tonantzin for her children's future: "Ellos, que no pertenecen ni a mi mundo ni al de los españoles. Ellos, que son la mezcla de todas las sangres—la ibérica, la africana, la romana, la goda, la sangre indígena y la sangre del medio oriente" (179). Malinalli also prays for the goddess to strengthen "el espíritu de la nueva raza que con nuevos ojos se mira en el espejo de la luna, para que sepa que su presencia en la tierra es una promesa cumplida del universo. Una promesa de plenitud, de vida, de redención y de amor" (180).

Likewise, Virgil suggests that, through Lavinia's union with Aeneas, the mixed bloods of Latins and Trojans will produce the great Roman race, a race whose future is envisioned for Aeneas by Anchises during the young hero's journey through the Underworld. At that time, Aeneas's father presents his son with a gallery of future great Romans, historical figures who, as Anchises explains, will descend from the loins of Aeneas's sons. Included in this vision, moreover, is the son whom Lavinia will bear Rome's founder:

There,
You see that youth who leans on a tiptless spear of honor?
Assigned the nearest place to the world of light,
the first to rise to the air above, his blood
mixed with Italian blood, he bears an Alban name.
Silvius, your son, your last-born, when late
in your old age your wife Lavinia brings him up,
deep in the woods—a king who fathers kings in turn,
he founds our race that rules in Alba Longa. (6.878-86)

Therefore, through our association of the epic elements of Virgil's *Aeneid* with Esquivel's *Malinche*, her novel's narrative is elevated to the level of classical myth. The contrast between Cortés and Aeneas enhances our sense of the evil nature of the patriarchy with which the oppressed Malinalli was forced to negotiate. However, the similarities that the good Jaramillo shares with Aeneas serve to underscore the success that Esquivel's heroine was able to enjoy as a result of her own goodness. Malinalli's benign character is also enhanced if we contrast her with Dido, the Carthaginian queen who, unlike Esquivel's heroine, was tragically unable to control her emotions. On the other hand, by comparing Malinalli with Lavinia, the Latin princess who will wed the new leader of the Latins, Malinalli's relationship with her mother is further defined and so is the crucial role that Malinalli as the mother of the first Mestizos played in the establishment of the Mexican peoples.

In effect, Esquivel's novel challenges traditional Mexican and Chicano assumptions about the role that the historical Malinche native girl—and by implication, all women—played in the early history of Mexico and its integration with the Spanish conquerors. The author joins other modern feminist writers and scholars in their attempts to dismantle the otherwise iron-clad, centuries-old association of Mexican/Chicana women with that of La Malinche, “the traitor to national goals; the one who conforms to her paradigm is labeled *malinchista*, the individual who sells out to the foreigner, who devalues national identity in favor of imported benefits” (Cypess 7). According to Elu de Lenero, La Malinche's traditional pejorative interpretation which derived from the nature of her relationship with Cortés, has justified “the way a Mexican man enjoys dominating a woman, wants service from her, and expects to impose his will and body on her and then dispose of her, [as] he repeats the pattern Cortés established with La Malinche” (qtd. in Cypess 8). So even though attempting to overturn these traditional connotations of La Malinche in particular and of Mexican/Chicana women in general—ideologies entrenched in the patriarchal cultures of the U. S. and Mexico—is most certainly not an easy endeavor, authors such as Esquivel whose narratives elevate native Mexican women's history to the level of classical myth are able to mount effective challenges against these ingrained sexist attitudes.

WORKS CITED

- Cypess, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature: from History to Myth*. Austin: U of Texas P, 1991. Print.
- Esquivel, Laura. *Malinche*. New York: Atria, 2006. Print.
- . *Malinche*. Trans. Ernesto Mestre-Reed. New York: Washington Square, 2006. Print.
- Galinsky, Karl. “Virgil's *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses* as World Literature.” *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*. Ed. Karl Galinsky. New York: Cambridge UP, 2005. 340-58. Print.
- Johnson, W. R. “*Dis Aliter Vism*: Self-Telling and Theodicy in *Aeneid* 2.” *Perkell* 50-63.
- Knox, Bernard. Introduction. *Virgil* 1-41. Print.
- Perkell, Christine G. “*Aeneid* 1: An Epic Programme.” *Perkell* 29-49.
- , ed. *Reading Virgil's Aeneid: An Interpretive Guide*. Norman: U of Oklahoma P, 1999. Print.
- Putnam, Michael C. J. “Virgil's *Aeneid*.” *A Companion to Ancient Epic*. Ed. John Miles Foley. Malden: Blackwell, 2005. 452-75. Print.
- Virgil. *The Aeneid*. Trans. Robert Fagles. New York: Penguin, 2006. Print.

Monette, Madeleine. *Ciel à outrances*. Montréal, L'Hexagone, 2013.
112 pg. ISBN 978-2896480296.

Reviewed by
Emir Delic

Université Sainte-Anne, Nouvelle Écosse

Dans le corpus volumineux des textes abordant les événements tragiques du 11 septembre 2001, la poésie occupe une place privilégiée. En effet, c'est aux poètes, souvent amateurs et anonymes, que l'on doit les premiers écrits sur le sujet. Si ceux-là cherchaient avant tout à rendre compte de leurs expériences personnelles du cataclysme tout en les inscrivant dans un contexte social ou politique plus large – songeons, par exemple, à l'anthologie réalisée par les soins d'Allen Cohen et Clive Matson, *An Eye for an Eye Makes the Whole World Blind: Poets on 9/11* (2002) –, il faudra attendre quelque temps pour voir naître des œuvres littéraires qui, en dépassant la chronique, parviennent à séparer la tragédie d'avec ses figurations et à interroger les possibilités et les impossibilités de sa représentativité. Ces textes, parmi lesquels on compte la poésie de Bob Hicok ("Full Flight", 2004), le théâtre de David Hare (*Stuff Happens*, 2004), la prose de Frédéric Beigbeder (*Windows on the World*, 2003), ou encore la bande dessinée d'Art Spiegelman (*In the Shadow of No Towers*, 2004), auscultent la tension difficile et constante entre les significations et les appropriations du 11 septembre dans la formation des imaginaires individuels et collectifs au sein des États-Unis et au-delà. Tel est le défi que s'est lancé également Madeleine Monette dans son premier recueil de poésie, intitulé *Ciel à outrances*.

Bien que cette parution inaugure une nouvelle forme dans sa palette scripturaire, Madeleine Monette n'est pas une inconnue du monde littéraire. De fait, son œuvre primée prend son essor dès la publication, en 1980, de son roman *Le double suspect* (Prix Robert-Cliche). Au cours des prochaines décennies, tout en faisant des interventions publiques régulières, elle signera quatre autres romans et nombre de nouvelles avant d'être reçue à l'Académie des lettres du Québec en 2007. Et pourtant, Montréalaise d'origine, cette écrivaine au talent immense habite New York depuis 1979. C'est là une donne aussi curieuse que déterminante, l'auteure reconnaissant ouvertement l'influence exercée par sa ville d'adoption sur son parcours artistique.

Si la relation ambivalente que Madeleine Monette entretient avec la métropole new-yorkaise, où elle vit en anglais et écrit en français, a toujours influé sur son écriture, elle fonde en clair la profonde résonance poétique de *Ciel à outrances*. À vrai dire, en transformant la catastrophe du 11 septembre en prisme à travers lequel sont explorées les dévastations de l'époque contemporaine, la poésie prend ici un aspect

essentiellement fraternel, pour reprendre une idée chère à Paul Éluard (*L'évidence poétique*, 1937), en ce sens qu'elle dépasse "l'horizon d'un homme" pour rejoindre "l'horizon de tous" (1947). La fraternité se dégageant de *Ciel à outrances* participe en grande partie de sa fine structure, qui, telle une symphonie, se laisse diviser en quatre mouvements se répondant en échos.

En tête vient le poème "Le lait du ciel", qui compose à lui seul le premier mouvement du recueil. D'emblée, le sujet poétique s'affirme sous la forme d'un "on" indéterminé et se montre apte, de ce fait, à être l'incarnation de tous. Aussi, sous "le lait du ciel", sommes-nous tous semblables et affligés du même malheur :

depuis, on se réveille affolé
 on se regarde
 soi-même sans plus savoir
 qui est là, ce qu'on a déserté

une vie, sa propre vie
 jamais habitée. (9)

Débouchant sur la non-coïncidence de soi à soi-même, le vide endémique évoqué dans ce passage s'avère d'autant plus stupéfiant qu'il n'a pas d'objet. Couplée à l'atemporalité – on est dans la période post-traumatique, mais on ne sait pas s'il est question d'un jour, d'une semaine, de mois, d'années – et à l'aspatialité, si j'ose dire – on pourrait être aussi bien à New York qu'à Bagdad, à Tripoli ou au Caire –, cette impossibilité de définir le vide dans son essence va de pair avec l'impossibilité de l'attribuer à un seul sujet.

De la généralité de la souffrance, on passe, dans le second mouvement de *Ciel à outrances*, à la particularité des impressions de ceux qui la ressentent à vif. Les poèmes deux à neuf du recueil portent ainsi sur le jour même du désastre, alors que le sujet poétique prête sa voix aux innombrables victimes, mortes et vivantes, du 11 septembre. Dans la cacophonie des paroles muselées et des regards médusés par les bruits du métal grinçant, les flammes ravageuses et la poussière envahissante, se profilent des vies prises au dépourvu par l'ineffable. Se dresse alors, un peu à la manière des "*Portraits of Grief*" publiés par le *New York Times* suivant l'effondrement des tours, une galerie de situations personnelles, dont la diversité reflète la texture cosmopolite et bigarrée de New York. D'un poème à l'autre, le lecteur se voit transporté de la marge à l'épicentre de la tragédie, prenant connaissance de *rapt*s affectifs scandés par des déchirements, des étouffements, des absences, qui s'imposent soudainement comme permanents.

Le dixième poème de *Ciel à outrances*, identifiable au troisième mouvement du recueil, en forme le centre névralgique. Unissant l'épars des poèmes qui le précèdent et l'unité de ceux qui le succèdent, le poème "Élan vital" porte sur les réactions des New-Yorkais et de tous ceux qui ont humé le "relent inhumain de pollution" (91) dû à la

catastrophe. Il est montré en somme comment l'acte de "marche[r] / avec les vivants" (95) et la "fidélité des lendemains" (93) triomphent, malgré tout, des "déchets de la terreur" (92). Or, pourrait-il en être autrement? Après tout, qui dit "élan vital" ne dit-il pas du même souffle, du moins si l'on se fie à Henri Bergson, "évolution créatrice" (1907)? Et celle-ci ne suppose-t-elle pas la capacité de résilience?

Le dernier mouvement sous-tendant la poésie de la fraternité que nous offre *Ciel à outrances* semble bien le suggérer. Formé des deux derniers poèmes du recueil, il superpose à l'aspect inchoatif des trois autres mouvements un aspect rétrospectif impliquant la décantation. À cet effet, le poème "Le ressac des sens" met en jeu une cartographie des sens en soubresaut, qui, en renvoyant à la cartographie des âmes en dérive tracée dans le premier poème, ranime la généralité du propos sur les désastres du monde. Toutefois, à la différence de la pensée indéterminée et diffuse de *l'incipit*, c'est la pensée critique qui se fraie maintenant un chemin, faisant le jour sur les affres de la médiatisation effrénée, sur la fragilité d'un consensus trop vite formé et sur l'emprise de la contemporanéité sur la réflexion éclairée. Une seule issue se présente dès lors pour démasquer les échafaudages de la réalité, à savoir la *poëisis* :

ah! l'intuition de se tourner
vers les mots, le cœur balisé
cassable entre les dents,
portes d'entrée du seul réel
qui tienne, qui se donne. (102)

Petit à petit, transparaissent de la sorte la quête de lucidité entamée par le sujet poétique de même que son désir de saisir l'insaisissable, de dire l'indicible. Mais n'est-ce pas là, très précisément, la tâche à laquelle on s'attèle en faisant face à des cataclysmes inimaginables comme celui du 11 septembre? Et il est évident que cette tâche ne saurait s'accomplir sans un appel aux vastes ressources du langage.

Lancé dès l'épigraphe de *Ciel à outrances* ("Pour tous ceux-là, se souvenir. Surtout imaginer"), cet appel traverse tout le recueil pour atteindre son apogée dans le poème qui le clôt. À preuve, l'anthropomorphisme acéré du "ciel" qui y trouve enfin son sens plein et son achèvement :

le lait du ciel a suri, bleu
lisse il a tourné, ses caillots
charbonneux font frémir
l'œil sur la langue
.....
chocs répercutés par-delà
le bleu à plus soif
ciel à outrances. (104)

Car, le matin fatidique du 11 septembre, ce qui est “tombé du ciel”, littéralement et figurativement, c’est un terrible fléau qui a désolé, outragé, toute l’humanité. Qui pis est, ce “ciel à outrances” ne cesse de hanter le monde, pouvant faire son apparition partout, et ce, *out of the blue*, justement. Voilà qui nécessite toujours et encore que la poésie vienne à la rescousse du sens.

On le voit, *Ciel à outrances* se présente non seulement comme un hommage aux victimes du 11 septembre et comme une méditation sur les conflits contemporains, les dévastations de notre époque, l’emprise du passé sur le présent et l’avenir, et la nécessité de l’art, mais aussi, et peut-être surtout, comme une invitation à la rencontre d’autrui dans l’imagination, là où s’activent compréhension et compassion.

Comment peut-on marteler du beau avec du laid? Comment peut-on entrevoir du bonheur dans les abysses du malheur? Il faut lire, selon moi, le premier recueil de poésie de Madeleine Monette pour y trouver des éléments de réponse.

Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Memory, Archives*. First English Edition. Transl. Aleida Assmann and David Henry Wilson. New York: Cambridge University Press 2011. xi, 402 pg. ISBN 978-0521165877.

Reviewed by
Janine Hartman
University of Cincinnati

This deft survey of memory and culture, by one of the founders of memory studies, is simply indispensable to understanding the field as experienced, crafted, understood and denied in the twenty-first century. Though written for scholars, its clear structural presentation of the development of constructs of memory as philosophy, and application, in social sciences, technics, and politics make it valuable also to the general educated reader. In collaboration with David Henry Wilson, Professor Assmann, a professor of English literature at the University of Konstanz, personally rendered her essays from the original German (*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich: Verlag C. H. Beck, 1999) into equally scholarly English. Few authors can do this. Assmann's chief concern and insights are in the intellectual and literary realm, but the implications for culture and society of technology's role in memory, and its material and statist applications sadly make her emphasis upon individual consciousness and recollection almost nostalgic.

The book is organized into meditative vectors upon traditions, perspectives, media and discourses, and ranges broadly from art, social science, theory, to the Holocaust and the evolving nature of recent societies and emerging cultural taxonomies, such as the museum, the memoir, and digital memory.

Primal, intellectual, and mass consciousness has been a specific focus of western intellectuals, a concern maximized since the rise of printing and a literature-hungry middle class. Awareness, sensation, recall, recollection, the identification and/or manufacture of symbols were first the purview of linguists, poets, theologians, and jurists before language and memory became specific tools for modernizing political systems and economies. Professor Assmann's collection of essays also traces the theoretical basis for these developments, refracted through recent texts, Shakespeare and nineteenth century Romanticism, in works that may not be as familiar to readers no longer presented with an older canon.

She sums up “. . . the artists shape our memory because it is they who give to the transitory and the ephemeral ‘a local habitation and a name’ (Wordsworth), thus creating what ‘the world will not willingly let die’ (Milton)”

(5). By happenstance, voices from the turmoil of the French Revolution and Cromwell’s Commonwealth have named the problem of memory as “local habitation” and decided that what “the world will not willingly let die” meets current concerns rather neatly.

As the author indicates, libraries of books have been written upon modern memory and identity since the familiar initial work of sociologist Maurice Halbwachs, which explored it as a function of individual experience and neurology, modified or altered by social needs. Proustian sense memory, that twentieth-century individual insight, gives way to Pierre Nora’s studies of “places of memory” determined and claimed by various parties in the wake of the Great War; consciousness is awakened by a sense of what is lost.

Nora shows us memory managed as a public utility, with commemoration as its handmaiden in French choices of how, when and where to remember World War I, and which factions, parties, and classes made or denied those choices. Shakespeare’s history plays also show the importance of “forgetting” to conclude cycles of violence. This, as well as the Gambetta quote on French revanchism in 1872 “Pensons-y toujours, n’en parlons jamais” points to a more complex reality when memory is still linked to personal experience, and less malleable to reinterpretation (63). The transmutation of memory into art, textual, visual, and later cinematic works will further complicate forgetting, making it possible, or impossible, by the editing of images in monuments, representation in politics, mass culture and educational materials, as well as experience retailed through oral history. Assmann views this process as filling a “memory box” or ark, equally a reservoir of identity and a burden.

She suggests that due to his evocative literary exploration of voluntary and involuntary memory Marcel Proust is the “secret patron” of research into oral history (262). Memory is not static when continually invoked and restated, leading youthful memory to devolve into symbol, a key factor in the “False Memory” disputes in 1980’s North America. Emotion, neurologically, can implant the memory due to the intensity of feeling, but affective theory makes no claims as to the accuracy of the memory – leading to what novelists call “the unreliable narrator,” and other potential confusions or manipulations with great social impacts, incidental, or planned. Novelist Kurt Vonnegut, a survivor of the firebombing of Dresden in World War II, found that trauma made him unable to express that experience save through fiction. Memory could only be recovered in his voice objectifying the experience, not directly narrating.

In the chapter on “Places,” Nora’s assessment of the preservation of the Nazi death “factory” Auschwitz whether as pilgrimage, point of meditation, or educational museum makes a key point that “conserving” a place or narrated experience is no guarantor of “authenticity.”

Documentation, preservation of contact zones, and the evocation of an aura are cultural productions, no matter the earnestness of the society, or the expertise of the curator. In ancient landscapes, urban and rural, there is also the question of how much to remember, how much trauma can be safely invoked. The memory of pain in many places of memory is “cultural geography” and a decision must be made to “will it not to die.” After witnesses die, within a generation this memory becomes an archival question, Assmann’s “Storage” category. In the matter of the Holocaust, seventy years after World War II, a reliable map and database of all the death and work camps, as well as slave labor camps across Europe, is still in the early stages of development. As the Frankfurt School suggested during the first years of documentation (315), this project may be one of modernity’s examples of the impossible fragmentation of experience,.

Some of the most stimulating perceptions in this study deal with modernity and media, what Assmann calls “the ecology of culture,” a question of “permanence, decay and residue.” In the matter of remembering and forgetting, German and French scholarship has been debating and defining trauma and memory since the 1970s, as belated war criminals and sequestered art and property continued to come to public scrutiny. The climate of reassessed memory would only expand with decolonization of the French Empire, culminating in the Algerian war. A generation after the death of Spain’s dictator Francisco Franco (1975), Spanish cultural memory and law, aided by the new technology of forensic DNA analysis, are doing memory work in rediscovered mass graves and the hospital records of stolen children, recovering family lineages. Memory can be static, refined, denied, but also persists in surprise even from the detritus of human societies.

The final category of unclassified memory, data, material and corporal goods, lacks context, and was previously “rubbish.” Historians used to dismiss it as “antiquarian” or hobby research for the retired and the topically obsessed. Scientists now recover information from old textiles, ossified fecal remains, astrophysicists gain indices into ancient astronomy from computer analysis of light patterns and placement of prehistoric megaliths, from sources once left to the interests of Druid hobbyists such as William Stukely. But for Assmann, such data is an index to modernity, an encyclopedia of the text of the dead. The unexamined archive is a resource that may well spawn cognitive strategies to better remember, through artistic interpretation, and technical means, but it also faces the challenge of metastasizing growth and problematic audiences and grids, to consciously understand what is to be remembered.

Most importantly, Assmann concluded in 1999 and reaffirmed in 2011 that memory is an amalgam of forgetting, choosing, and processing what is recorded. Though much remains uncharted from the twentieth century, one should also note that the digitization and massive commercial and government storage of diurnal information by electronic means, the rise of twentieth-century metadata, presents a huge challenge to the individual, the society, and the scholar – what shall we forget? What shall we remember? Again, who decides, and by what cognitive or political structure?

Does the cyber memory box represent personal or collective experience? Is this the final “local habitation” for modernity? What is recorded, clearly from this survey and the bulk of pre-digital experience, is not fully known, either to the artist, the scholar, or the social group. The data hives of the electronic global community, full of “state secrets” and “proprietary information,” present the chance for a larger discussion on the function and structure of memory, as well as the possible irrelevance of the modern individual consciousness.

Calargé, Carla, Raphael Dalleo, Luis Duno-Gottberg, Clevis Headley, eds. *Haiti and the Americas*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 256 pg. ISBN 978-1-61703-757-3.

Reviewed by
Iliana Rosales-Figueroa
Denison University

Haiti and the Americas is a well-written collection of essays that stimulates and enlightens our understanding of Haiti's cultural influence on the United States, Latin America, and the Caribbean from the nineteenth to the twenty-first centuries. Many of us who study Haiti are aware of the rich body of research on the Haitian Revolution. What the scholars have done in this book is to position the Haitian Revolution as a backdrop to explore new avenues of research not only in history, but also in literature and cultural studies. Pivotal to this project is the premise underscored in the introduction that Haiti is "a crossroads of the Americas" where "art history, film studies, literary analysis, and political theory" intersect (3). The essays in this collection take us through a beautiful and well-documented encounter of Haitian cultural crossroads.

Haiti and the Americas has two major strengths. First, even though the essays discussed in the four chapters that constitute the book are arguably disparate, solid continuities that emphasize the premise of the volume are established throughout. Second, the introduction, nine essays, and afterword offer important insights on modern, but often lesser-known, Haitian works, intellectuals, and trends as well as perspectives on the challenges Haiti faces. Chapter one, entitled "Haiti and Hemispheric Independence," examines the profound impact that Haitian post-revolutionary politics had on the Latin American and Caribbean independence struggles throughout the nineteenth and early twentieth centuries. In the first essay of this section, Sibylle Fischer gives us a greater perspective of the military and social collaboration between Alexandre Pétion, the president of the Haitian Republic, and Simón Bolívar, the Venezuelan military leader regarded as one of the most important figures in the history of Central and South America's struggle for independence from the Spanish Empire. Fischer focuses on the scarce letters Bolívar wrote to Pétion and uses a postcolonial perspective to point out that Haiti was a "safe haven to refugees" swept out by colonial governments as well as a military and financial provider for the insurgents. She convincingly argues that Haiti effectively foregrounded the issue of slave emancipation and put it on the agendas of founders of American republics.

In the second essay, Matthew Casey appropriately highlights the significance of the alliances between Cubans and Haitians. He analyzes cultural networks and political organizations, such as “l’Union Patriotique,” to illustrate Cuba’s and Haiti’s common history and solidarity against U.S. imperialism. He also explores tensions between anti-Haitianism and political activism, and shows how activists circumvented those by incorporating a Pan-Americanism discourse into the tight and inextricable linkage of Cuban and Haitian struggles for independence.

Claiming Haiti as the epicenter of solidarity in the Caribbean, chapter two, “Haiti and Transnational Blackness,” examines the role of Black Haitians’ contributions to a Pan-Africanist critical discourse throughout the Americas. Jeff Karem’s essay focuses on two Haitian intellectuals: Anténor Firmin (1850-1911) and Benito Sylvain, born in 1868 and the author of *Du sort des indigènes dans les colonies d’exploitation*, a book based on his thesis and published in 1901. Karem demonstrates that Firmin’s anthropological and political work, *De l’égalité des races humaines* (1885), was a vital source of inspiration for the emergence of political activism, in particular the organization of the first Pan-African Conference in 1900. The second essay written by David Kilroy shows another side of Black solidarity by analyzing Captain Charles Young’s sojourn in Haiti as the first U.S. military attaché (1904-1907). Rather than just gathering military intelligence on the conditions of the island for U.S. policy toward Haiti, Kilroy notes, Captain Young, born in 1864 near Maysville, Kentucky, and the third African American to graduate from West Point, went beyond his duties and compiled a 294-page monograph on Haitian history, culture, and language. Young saw his career as an opportunity to show his fellow Americans “that racial prejudice was a cancer in American society” (103).

Chapter three, entitled “The U.S. Occupation,” looks at how Haiti continued to be viewed as a courageous and exotic country famous for its country’s revolutionary history, Black consciousness, and religious practices (such as Voodoo), this time within the U.S. American culture. Bethany Aery Clerico’s essay discusses how the first African American fiction writer, Charles Chesnutt, uses Haiti’s history, specifically the Haitian Revolution, in his historical novel *Paul Marchand: Free Man of Color* (written in the 1920s but published in 1998) to explore the local racial conditions in nineteenth-century New Orleans. Clerico shows how Chesnutt seeks to redefine Haiti’s relevance to U.S. racial tensions and prospects while making Haiti’s silenced history visible. In the second essay, Lindsay Twa charts how the U.S. military occupation of Haiti raised popular interest in people of African descent and examines how visual artists engaged with modernist primitivism to represent Black heritage. Twa succeeds in weaving together a contextual artistic analysis of popular images by Austrian American Alexander King and African American Aaron Douglas with her claim that artistic visions representing Haiti “came to dominate and be accepted as ‘authentic’” by the American public (133). Chapter three ends with Nadève Ménard’s essay in which, using a feminist perspective, she deftly constructs a counter-discourse to the stereotypes of Haiti’s culture during U.S.

occupation. The author examines how Haitian female writer Annie Desroy brings the complexities of power and sexual relations between Americans and Haitians into the scope of her novel *Le jong* (1934) to redefine American negative perception of Haiti. Ménard identifies the purpose of the novel to show that “[s]exual liaisons constitute another way of exploring the new and exotic land that Haiti represents for the Americans” (168). She concludes that the stereotypes attributed to Black female characters, such as being “savage” and “unknown,” ultimately come to represent the U.S. occupiers.

Chapter four, entitled “Globalization and Crisis,” concentrates on emerging twenty-first century scholarship on Haiti’s present and more importantly its future. This is the most thought-provoking section of *Haiti and the Americas*. As readers we cannot help but think about the aftermath of the January 2010 earthquake and the efforts needed to improve Haiti’s economic and social infrastructures. Simply put, since the devastation of its capital and surrounding cities Haiti has been unable to rebuild public institutions and create jobs. In the first essay of this section, using Asger Leth’s documentary film *Ghosts of Cité Soleil* (2006), Christopher Garland examines Haiti’s desolate state after 2004 when President Jean-Bertrand Aristide was deposed. Central to Garland’s study is the comparison that Leth’s documentary makes of Haiti to the slum Cité Soleil as “the most dangerous place on earth,” which “has come to represent in mainstream Western media all that is wrong with Haiti today: the ineffectiveness of local police, the so-called necessity of foreign military intervention, and the incessant cycle of poverty and violence” (180). Garland’s essay thus explores the preconceived negative representations of Haiti in the documentary’s visual rhetoric. His main concern is that *Ghosts* does not offer an analysis of the political or historical context of the Haitian situation; rather it shows “another crisis in Haiti where foreign intervention is deemed simply necessary” (194). The second essay continues the discussion of a “necessary” U.S. intervention to bring stability to the country. Indeed, it was after the natural disaster of 2010 that a number of international and national figures proposed a “Marshall Plan” to rebuild Haiti modeled on the plan the United States used to help rebuild Europe after World War II. Myriam J. A. Chancy takes to task the proponents of this plan and skillfully outlines the steps Haiti needs to take in order to rebuilt itself and function as an autonomous country. She points out that “if a Marshall Plan were to be created for Haiti, not only would it have to be tailored to provide the small, devastated country with an influx of cash, but it would have to start with a vision, a vision that would reconsider the relationship of the United States and of the global community to Haiti from the historical constitution of the nation as a result of the Haitian Revolution” (207). The catalyst for Haiti’s successful recovery of its independence and sovereignty, according to Chancy, lies in the rebuilding of “education and economic infrastructures” (210). Chancy’s vision for the rebuilding of Haiti shines a light on the new challenges that Haiti faces. One cannot help but feel hopeful that Haiti’s state will improve in the near future. However, we are painfully aware that if a

plan were to be created to reconstruct Haiti, it would take time to come into effect due to the “global entropy” we live in.

Michael Dash’s “Afterword” addresses the way Haiti and Haitians, in particular, need to deal with this “global entropy.” Dash argues that it is by reimagining their Haitian identity – “modern Haitian literature maybe crucial in this regard” – that Haitians will be able to understand and reconstruct their country, an objective that is “as old as the Haitian Revolution” (226-29). Closing thus on a necessary return to the goals of the Haitian Revolution, *Haiti and the Americas* brings the reader back to the centrality of Haiti, at the crossroads of the Americas for over two hundred years, and significantly contributes to the existing scholarship on Haiti by opening up new avenues of research.

Rogers, Gayle. *Modernism and the New Spain. Britain, Cosmopolitan Europe, and Literary History*. Oxford UP, 2012. 978-0199914975.

Reviewed by
Juan Herrero-Senés
University of Colorado - Boulder

Los estudios sobre el Modernism vienen regenerándose y revitalizándose en los últimos años merced al despliegue de las consecuencias de la clamorosa ampliación de su espectro tras su crisis de identidad. Lo que empezó casi como un fenómeno anglosajón de definidos perfiles fue con los años abriéndose en sus límites espaciales e ideológicos, tanto que llegó a plantearse su propia existencia, se convirtió en un fenómeno plural (“modernisms”) y ahora es considerado directamente un fenómeno “global”.

El libro *Modernism and the New Spain*, centrado en las interrelaciones entre las literaturas británica y española, es una magnífica ejemplificación de la actitud con que puede atenderse a esta globalidad del fenómeno modernista. Y es que Rogers utiliza varios enfoques altamente fructíferos. En primer lugar, desde el inicio se apoya en una perspectiva comparatista y transnacional alejada de ideas avejentadas y que además evita las precauciones y condescendencias a las que, desgraciadamente, nos hemos acostumbrado los que estudiamos el Modernism desde una perspectiva hispánica; es decir, el libro encarna aquello mismo que describe: la plena europeidad de la peculiaridad española (para una exégesis del comparatismo actual puede verse el número 128.3 de *PMLA*). Pero, además, en esta monografía autores ingleses y españoles dialogan y se interrelacionan, conforman alianzas y urden redes, intercambian contactos, conocimientos y sugerencias. Esta es la idea clave y de hecho la que está detrás de eso que ya hace unos años la sociología denominó “network studies” y que de un tiempo a esta parte se aplica también a estudios literarios. (Dos ejemplos dentro del ámbito que nos ocupa son *Barcelona and Madrid. Social Networks of the Avant-garde* (2012), de Aranzazu Ascunce y especialmente *Trafficking Knowledge in Early Twentieth-century Spain. Centres of Exchange and Cultural Imaginaries* (2009) de Alison Sinclair). Dicho rápido, el Modernism, como todo fenómeno transcultural y transnacional, sólo puede entenderse en su complejidad a partir de una perspectiva en red y que además tenga no poco de rizomática.

El Modernism es *ab ovo* un acontecimiento de época y en su esencial cosmopolitismo, se expande merced al intercambio continuo de incontables actores y factores: autores, editores, lectores, revistas, críticos, gacetilleros y voceros, traducciones, intercambios epistolares, tertulias, exposiciones, reseñas, seguidores y hasta plagarios, conferencias, encuentros, charlas y eventos varios, manifiestos y polémicas...

Uno más de los aciertos del libro es que incorpora en el núcleo de su discusión las aportaciones de otro campo de estudio actualmente en expansión como son los *periodical studies*. Las revistas, es bien sabido, fueron en el modernismo el canal prioritario de comunicación literaria. Precisamente para argumentar su tesis Rogers parte del papel decisivo de publicaciones como *The Criterion* y *Revista de Occidente* en la forja y transmisión de la opinión pública de los intelectuales ingleses y españoles: cómo ambos grupos colaboraron –a partir de un espíritu de modernidad, cosmopolitismo y periferia afín– en el dibujo de una nueva idea de Europa –y de un nuevo conjunto de valores– después de la Gran Guerra. En ese diálogo tuvo un papel central la idea del excepcionalismo español y a la vez la del impulso reformista de inspiración orteguiana hacia una nueva España. Ingleses y españoles de algún modo fiaron el futuro de Europa a una redefinición de España, y viceversa.

A partir de aquí, *Modernism and the New Spain* explora el intenso intercambio angloespañol a lo largo del periodo de entreguerras a través de varias calas en la historia literaria. Como ya se dijo, el primer capítulo se centra en las relaciones entre las aventuras editoriales de T.S. Eliot y Ortega y cómo su mutua colaboración confluye en un proyecto de redefinición nacional de España que retroalimenta desde los márgenes la discusión sobre el porvenir del continente. El segundo capítulo explora las huellas españolas presentes en el *Ulysses* y cómo éstas apuntan a un mismo marco de una Europa mestiza y des-centrada, a la vez que se traza la recepción crítica de la obra de Joyce en España a partir sobre todo de la labor de Antonio Marichalar. Él será protagonista también del capítulo tercero, en este caso unido a la figura de Lytton Strachey, de quien fue introductor. Rogers describe la recepción de la obra del inglés, las vicisitudes de la ‘nueva biografía’ en España y analiza uno de los ejemplos palmarios en español de esta nueva forma de contar vidas: *Riesgo y ventura del duque de Osuna* del propio Marichalar. El cuarto capítulo investiga cómo en *Three Guineas* Virginia Woolf imanta su crítica al sistema patriarcal inglés con su visión de la guerra de España y ofrece así un modelo de activismo político literario que impactará vivamente en la labor de Victoria Ocampo. Ambas figuras representan sendos ejemplos de un feminismo cosmopolita surgido de la lucha contra el fascismo. Finalmente, el último capítulo examina la creación de una comunidad poética antifascista a través de los intercambios entre poetas ingleses y españoles en los años de la guerra y las polémicas que se produjeron en torno a la interpretación y apropiación del asesinato de García Lorca y su significación política. Como argumenta Rogers en la conclusión, con la victoria de Franco se cierra el círculo de entreguerras que había unido los destinos de Europa a los de España y había supuesto un (fallido) ensayo de un auténtico cosmopolitismo cooperativo literario.

Quizá se echa de menos en el libro –dirigido tanto a hispanistas como a especialistas de literatura británica- una mayor contextualización panorámica de las relaciones literarias angloespañolas; pues estas, hasta el capítulo cuarto, aparecen circunscritas al círculo cercano a Ortega, y en algunos momentos casi en exclusividad a la figura pivotal de Antonio Marichalar. Dejando aparte la fortísima impronta de la literatura inglesa en Cataluña, que da para un libro en sí misma, pienso sobre todo en el papel de figuras anglófilas como Ricardo Baeza, Enrique Díez-Canedo, Ramón Pérez de Ayala, Adolfo Salazar e incluso Ramiro de Maeztu, que sólo reciben comentarios muy puntuales.

En cualquier caso y para concluir, *Modernism and the New Spain* supone una valiosa aportación a los estudios modernistas que se torna indispensable para aquellos interesados en las relaciones angloespañolas (desde uno u otro lado) y en definitiva en una visión transnacional, cosmopolita y dialógica de la literatura de la primera mitad del siglo XX.

Illas, Edgar. *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City*. Liverpool, UK: Liverpool University Press, 2012. ISBN 978-184631-832-0.

Reviewed by
Jorge Marí
North Carolina State University

Aunque centrado en las décadas de 1980 y 1990, *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City* hace su aparición en un momento de la historia barcelonesa, catalana, y española marcado por un nacionalismo desafiante y por un creciente populismo y demagogia en la actividad política que lo conectan directamente con el periodo del que se ocupa este primer libro de Edgar Illas. Los factores citados, junto con la rampante corrupción política y financiera y la crisis institucional imperante hoy a nivel local, regional y estatal, dan una particular vigencia al estudio de Illas, cuyo interés trasciende el momento histórico en el que se centra para establecer diálogos entre el pasado y el presente y ofrecer lecciones prácticas, tal vez, para el futuro.

Thinking Barcelona estudia las bases ideológicas de las transformaciones urbanísticas, socioeconómicas y culturales experimentadas por Barcelona a través de los años previos a los Juegos Olímpicos de 1992; analiza los efectos de dichas transformaciones sobre la ciudad en el periodo que va desde 1992 hasta hoy; y reflexiona sobre las posibles conclusiones y usos de dicha experiencia no solo para Barcelona sino para las ciudades globales del siglo XXI. El libro sitúa los procesos de renovación urbanística dentro de otros procesos tales como la redefinición de la identidad de Barcelona y el desarrollo del nacionalismo catalán, procesos que a su vez se insertan en el contexto de los macroprocesos económicos y culturales de la globalización. Partiendo de fundamentos teóricos marxistas y desconstruccionistas, Illas analiza una amplia gama de materiales que abarca discursos políticos, proyectos urbanísticos y arquitectónicos y textos literarios. Más concretamente, *Thinking Barcelona* examina las construcciones ideológicas promovidas a través de la política municipal de Pasqual Maragall y su partido, el PSC, sobre las cuales se fundamenta la transformación de Barcelona en una “ciudad global” basada en el turismo, la inversión inmobiliaria y la industria cultural. Illas analiza cómo la preparación de Barcelona para acoger los Juegos se inserta en un proyecto más a largo plazo que consiste en convertir la ciudad en un foco de atracción de capital financiero. Dicho proyecto, a su vez, se conjuga con la promoción de ciertos signos distintivos de identidad ciudadana—es decir, la fabricación y comercialización de lo que en fechas más recientes se ha venido a llamar la “marca Barcelona”.

El libro está dividido en cuatro capítulos. Tras una introducción erudita, sustanciosa y útil, el capítulo primero estudia los espectros del pasado subyacentes a la euforia política de la Barcelona olímpica. Se analizan los discursos del presidente del Comité Olímpico Internacional, Juan Antonio Samaranch, y del alcalde de la ciudad, Pasqual Maragall, a los que se contraponen la novela *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza. Frente al discurso de Maragall, que se define como conciliatorio pero populista, Illas usa la novela de Mendoza para indagar en las fuerzas y los procesos sociales, económicos y políticos en los que se apoya el desarrollo histórico moderno de Barcelona, y para reflexionar sobre la pervivencia de fantasmas de dicho pasado en el presente de la ciudad olímpica.

El capítulo segundo se enfoca en la creación y difusión por parte del ayuntamiento de Maragall de un discurso barcelonés de cosmopolitismo europeo con raíces mediterráneas—fabricación ideológica que se despliega en toda su intensidad en el guión escrito por Xavier Rubert de Ventós para la recepción de la llama olímpica en Empúries, que Illas analiza en detalle—. El capítulo incluye también un análisis de la novela *El triunfo*, de Francisco Casavella, que se usa para poner de manifiesto la discriminación social resultante de las prácticas políticas de la Barcelona preolímpica.

El capítulo tercero se centra en la transformación urbana de la ciudad en la década previa a los Juegos. El capítulo examina el doble objetivo de dichas transformaciones—construir las instalaciones necesarias para los Juegos y reconstruir la trama urbana de Barcelona con vistas al futuro—. El modelo de transformación propuesto por Oriol Bohigas—director municipal de urbanismo—se analiza en el contexto de teorías urbanísticas contemporáneas que coinciden en promover las diferencias locales y enfrentarse a los efectos homogeneizadores de la globalización. Apropiadamente, Illas trae a colación varios relatos breves de Quim Monzó que ofrecen una mirada poco aduladora de las transformaciones urbanísticas de dicho periodo preolímpico.

El cuarto capítulo se propone aprovechar las enseñanzas del proceso de transformación de Barcelona para otros proyectos urbanos contemporáneos y futuros, tomando como eje fundamental el análisis de dos componentes del caso barcelonés: el plan maestro y la conceptualización y diseño de los espacios públicos. Illas toma el plan maestro de Barcelona como un modelo alternativo a la expansión suburbana propiciada por la lógica capitalista, y por lo tanto, como una vía de resistencia a la supuesta inevitabilidad de la megalópolis. El capítulo indaga también en la condición inherentemente contradictoria de los espacios públicos, que por una parte se prestan a ser apropiados y mercantilizados por la industria turística, pero por otra favorecen el desarrollo de interacciones sociales, heterogeneidades, movimientos políticos de base y otras formas de resistencia.

Al hilo de lo que se acaba de señalar, resulta interesante notar que el discurso, o mejor, los múltiples discursos de *Thinking Barcelona* gravitan en torno a una larga serie de contradicciones, paradojas, tensiones y antagonismos, los cuales radican tanto en las

propias cuestiones sociales, económicas, políticas y culturales que Illas analiza como en la metodología y bases teóricas en las que apoya sus argumentaciones. Al mismo tiempo, se advierte un esfuerzo, sostenido a lo largo del libro, por conciliar diferencias y contrastar y armonizar posiciones. Así, prestando atención a las dicotomías y conflictos de la sociedad capitalista—entre trabajo y capital, entre valor de uso y valor de intercambio—, Illas investiga las contradicciones entre ciertos componentes ideológico-político-culturales del proceso de transformación de Barcelona y la lógica económica del capitalismo; según Illas, esas discordancias han dificultado la transformación pero al mismo tiempo han abierto caminos y por ello ofrecen lecciones para futuras transformaciones urbanas. El análisis de las contradicciones internas de los discursos ideológicos y teorías urbanísticas en que se fundamenta el proceso de transformación de la ciudad también resulta revelador; por poner un ejemplo, la teoría urbanística del regionalismo crítico trata de resistirse a la homogeneización producida por la globalización e intenta promover las peculiaridades locales, pero como precisamente el énfasis en las diferencias locales es uno de los objetivos del mercantilismo global corporativo (como se plasma en la industria turística y otras industrias culturales), el regionalismo crítico puede acabar engullido por la misma lógica global capitalista a la que está tratando de oponerse.

A lo largo del libro, Illas revela una atracción por contradicciones y paradojas como las arriba mencionadas, demostrando agudeza para identificarlas y habilidad para tratar de resolverlas. Pero *Thinking Barcelona* no se limita a señalar y tratar de conciliar contrastes y ambivalencias en su objeto de estudio, sino que la propia metodología y los propios planteamientos críticos y teóricos del libro están marcados por esas mismas características. Para empezar, uno de sus pilares teóricos, el materialismo dialéctico, se sustenta precisamente sobre el principio de la contradicción y la resolución. Además, Illas trata de conjugar el marxismo con la desconstrucción como sus dos herramientas fundamentales de análisis, y su estudio se presenta explícitamente como un espacio para el encuentro de ambas vías de pensamiento. Por añadidura, *Thinking Barcelona* es un trabajo de investigación histórica pero que hace uso extensivo de fuentes ficcionales, siguiendo la idea de que la manipulación literaria de la realidad puede revelar ideologías que de otro modo permanecerían ocultas. En conjunto, el proyecto de Illas de integrar planteamientos teóricos tan diversos y materiales tan variados (muchos de ellos, además, con sus propias contradicciones e inconsistencias internas) presenta un desafío difícil, delicado y problemático que el propio libro reconoce explícitamente: “the more this project wants to establish connections between heterogeneous materials, the more patchy it seems to become; the more it aims to structure coherent theoretical narratives, the more it distances itself from its infinitely multiple object of study” para concluir que “[t]his is a journey through erratic paths in search of grand speculative conjectures” (18-19). Siendo un libro basado en tantas paradojas, oposiciones y contradicciones, que transita por “erratic paths” en busca de “grand speculative conjectures”, no es sorprendente, quizá, que su conclusión sea también imprecisa y ambivalente.

Pero si al final quedan dudas sobre cuál es exactamente el mensaje, la lección práctica o el camino que marca *Thinking Barcelona*, seguramente sería injusto considerar dicha indefinición como un defecto de un proyecto cuyo propósito fundamental es, ante todo, promover la reflexión y estimular el debate.

Thinking Barcelona es un libro sustancioso, perspicaz, innovador, bien documentado y elegantemente escrito (las ocasionales cesiones a ciertos modismos y jergas teórico-críticas no impiden que el texto sea por lo general muy claro y legible). Su publicación llega en un momento particularmente oportuno, no solo por los factores citados al inicio de esta reseña, sino también porque la fallida candidatura olímpica de otra ciudad española, en este caso Madrid, renueva la relevancia del referente barcelonés y ofrece una oportunidad para poner a prueba muchas de las tesis, reflexiones y especulaciones desplegadas en el texto de Illas. En cualquier caso, *Thinking Barcelona* es una magnífica muestra de cómo y en qué medida los estudios culturales, y quizá solo los estudios culturales, pueden indagar en la historia social, económica, política y cultural y en su compleja trama de conexiones, interacciones, contradicciones y paradojas.

Demos, T.J. *The Migrant Image. The Art and Politics Documentary during Global Crisis*. Durham & London: Duke University Press, 2013. 335 pp. ISBN: 978-0-8223-5340-9.

Reviewed by
Antonio Cortijo Ocaña
University of California – Santa Barbara

Una reseña sobre un libro que aborda el estudio de documentales centrados en la imagen del *inmigrante-migrante* en época contemporánea, que cubre a grandes rasgos el período 1990-2005, merece un comentario previo. El valor de dicha obra para los lectores de *Cincinnati Romance Review*, y para los interesados en literatura tardomedieval y del temprano Renacimiento, está en presentar un paradigma teórico desde el que comprender la imbricación de estética y política en un mundo globalizado donde la transitoriedad del viaje, la emigración y el tráfico cultural más allá de los límites de la nación y el estado se constituyen en toda una nueva ontología del ser humano. Su autor, T. J. Demos, acierta cuando enmarca los capítulos de su obra dentro de un análisis de la situación política a que da lugar el mundo post-11 de septiembre en el marco de las tendencias político-económicas del capitalismo neoliberal y del compromiso que en dicho mundo debe asumir el *artista*. Asimismo, acierta al enmarcar su análisis en el eje de coordenadas en que se yuxtaponen realidad y ficción, entendida ésta no tanto como *fingimiento* sino como *construcción* . Igualmente, acierta, y mucho, cuando plantea todo su análisis como la problemática de la construcción de la *verdad* referencial-documental por parte del esteta, superada la pretensión de una búsqueda de verdad absoluta como el *desideratum* de una lente pretendidamente objetiva, pero asimismo superada la negatividad postmoderna de la negación total de significado y verdad en la *representación del objeto artístico*.

Dentro de este molde, Demos pasa revista a varios documentales de grupos diversos centrados en la realidad *migratoria* del *ciudadano sin patria* y desposeído, tanto del refugiado a la fuerza palestino o del habitante de un Beirut en permanente guerra civil no superada, como del habitante de un estado de excepción de Guantánamo o el tuareg sin pasaporte subsahariano, entre otros. Lo que da coherencia a todos los ejemplos analizados por el autor es que el objeto de análisis es un sujeto apátrida, desposeído de un estado que le otorgue derechos o privilegios, *migrante* sin papeles que se ha visto obligado (por imperativos económicos, sociales o políticos) a trasladarse del Sur al Norte, del Oriente al Occidente, desplazado de su lugar de origen por unas circunstancias de índole, las más de las veces, económicas o políticas, a su vez consecuencia de motivaciones geopolíticas y estratégicas.

En este *mundo desplazado*, el emigrante es un ser desubicado, obligado a constituirse en ser apolítico, y aun así necesitado de adquirir una identidad que debe negociarse desde su puesto en la transitoriedad.

Las tres preguntas a que el autor trata de dar respuesta son: ¿cómo han inventado los artistas nuevas estrategias para intervenir en la política cultural de la globalización de manera crítica y creativa?; ¿cómo es posible representar de modo artístico la vida cuando ésta ha quedado desposeída de representación política?; ¿cómo se ha convertido la reconfiguración creativa de la conexión del arte con la política en una fuerza contra la separación forzosa de la vida humana de la identidad política, lo que precisamente define el estatus del refugiado? (xv). La modernidad, pues, se ve como *exilio*, ya sea en sus modalidades de *migración*, *diáspora*, *nomadismo* o condición de *refugiado*. El artista, al decir de Demos, no debe tener como tarea exclusiva el documentar dicha realidad, sino el intervenir en ella de manera creativa, no solo plasmando con su lente de manera mimética una *realidad* sino *construyendo la verdad* (política) misma de dicha realidad.

La aplicación de este paradigma cultural afecta al estatuto de la estética misma como disciplina, así como al de la ficción. Y en ello puede encontrarse un modelo válido para analizar determinadas realidades político-culturales e identitarias particulares del mundo hispano, ya sea peninsular o americano, en épocas pretéritas. La negociación de la identidad que se produce en el contexto del sujeto desposeído, dislocado o emigrado puede aplicarse al grupo judeoconverso, al sefardita, al morisco pre y post expulsión, al sujeto colonial criollo, al indígena americano dominado, etc. Lo mismo puede hacerse con respecto a las *naciones* peninsulares (o partes del imperio español europeo) con respecto a su negociación identitaria con relación a Castilla. Lo que los documentalistas estudiados por Demos han hecho, según el autor, es borrar la división entre realidad factual y ficción: “in order to propose a new politics of truth, one founded in contingency and self-transformation, and attached to critical doubt and political deliberation” (245). El significado mismo de *migración* queda así difuminado, pues se aparta de discursos victimistas sobre el ser humano despolitizado (como *bare life*),

Instead, the migrant names the potentiality of becoming other, of opacity as a politics of imperceptibility, and defines an increasingly occupied site of resistance, autonomy, and politicization. In this regard, the artists who give aesthetic-political expression to such ideas connect to a growing discourse and widening social movement that situate migration as bearing positive transformative potential in the current neoliberal world, repression, and inequality. (246)

Con ello el autor busca escapar de representaciones simplistas de la teoría y práctica artísticas que tienden a escindir irremediabilmente lo estético de lo político. “Broadly speaking, a politics of migration beckons, a politics that leads to an openness to the

unfamiliar and the untimely, to a sensitivity regarding one's own form of life connects inevitably to others far away, with accompanying debts, responsibilities, and solidarities:

Such an ethico-political commitment on behalf of cultural practitioners connects to an emerging global demand to universalize the exception in the practice of a politics of equality, and to create a "citizenship of aliens". (249)

El libro de Demos resulta eficaz al ayudarnos a entender las consecuencias políticas del mundo en migración continua y de la constitución del ser humano en sujeto-objeto de identidad en el mismo. Al hacerlo, y al centrarse en el modo como el artista (y el crítico de arte, claro) puede reflejar esta realidad, propone un papel activo para el mismo, no de mero constataador pasivo de *realidades* y *verdades*. La *migración*, asimismo, entendida como característica ontológica de un nuevo período postmoderno, se abre asimismo a épocas pretéritas, en particular el temprano Renacimiento, donde pueden verse rasgos que dan inicio a lo que solo en el siglo XXI y dentro de la globalización neoliberal ha alcanzado su pleno desarrollo. La fluidez nacional que historiadores como Kamen han señalado como característica crucial del imperio federal hispano en los siglos XVI y XVII, o la negociación de identidades entre sujetos dominantes y colonizados, que tanta tinta ha hecho verter con relación a la literatura colonial (virreinal) americana, o la porosidad en tensión en la *convivencia* peninsular de las tres religiones, tema candente desde las discusiones de Américo Castro y Sánchez Albornoz, pueden encontrar un aparato teórico de análisis en este libro de Demos, haciendo buena su petición de búsqueda de conexión con la *otredad* en términos sincrónicos y también diacrónicos.