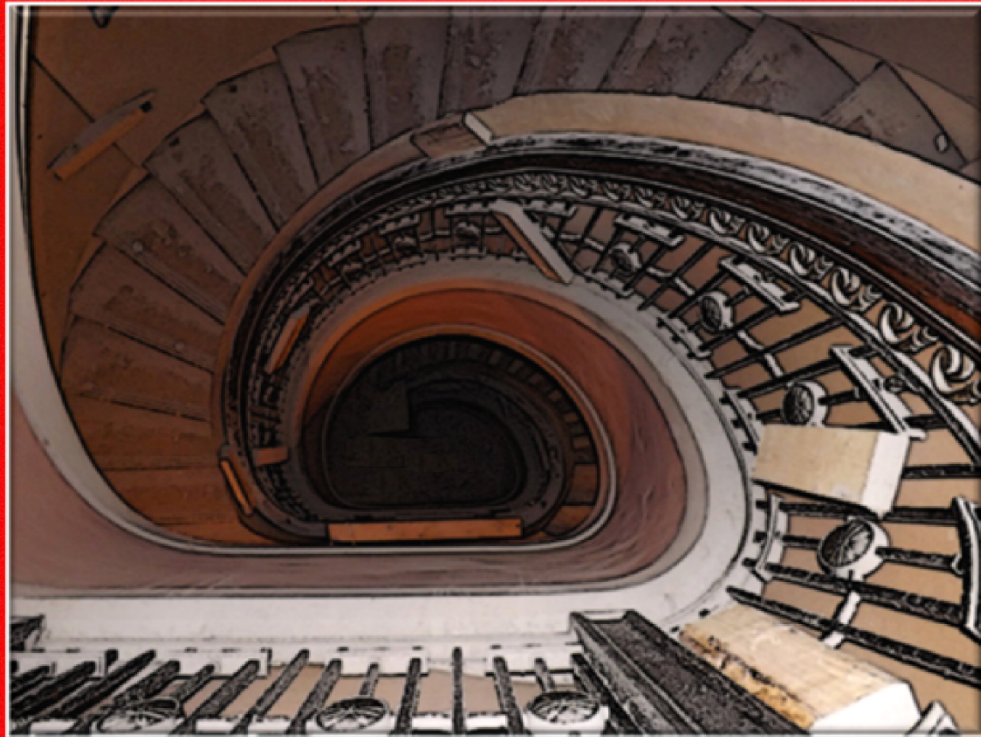


Cincinnati Romance Review



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

Volume 38
2014

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

Editorial Board

Editors

French and Italian Editor:

Michèle Vialet

Spanish and Portuguese Editor:

Andrés Pérez-Simón

Cover Design:

David Gómez-Cambronero

Internal readers

Luis Miguel Estrada Orozco
Luis Camilo Galeano Sánchez
Michael Gott
Carlos Gutiérrez
Janine Hartman
Irene Ivantcheva-Merjanska
Ethan Katz

Jeff Loveland
Yvonne Márquez
Thérèse Migraine-George
María Paz Moreno
Nicasio Urbina
Patricia Valladares-Ruiz

External readers

Abraham Acosta
Daniel Adelstein

Germán Gúllon
Julie Hayes

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
Anna Casas Aguilar
Beatriz Celaya
Antonio Cortijo Ocaña
Armelle Crouzières-Ingenthron
Luciano Cruz Morgano
Antonia Delgado
Jed Deppman
José Domínguez Búrdalo
Anne Duggan
Luis Duno-Gottberg
William Edminston
Carlos Fernández López
F. Xavier Fernández Urenda
Matthew Feshkens
Yvonne Fuentes
María Galli Stampino
Ignacio García May
Rangira Gallimore
Randal Garza
Cristina González
Eduardo Gregori
Vincent Grégoire

Polly Hodge
Raúl Ianes
Sharon Keefe Ugalde
David Knutson
Cheryl Krueger
Katherine Kurk
Raúl Lanes
Jeanne Sarah de Larquier
Violeta Lorenzo
Gisèle Lorient-Raymer
Carlos Mamani
José María Mantero
Manuel Martínez
Ana Merino
Philippe Met
Paul Miller
Luis Millones Figueroa
Vicent Moreno
Buford Norman
Valerie Orlando
Yaw Oteng
Vicente Pérez de León
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 38 (2014)

Table of contents

Articles

- Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller* de Boualem Sansal : médiation et conscience du contemporain
Vincent Simédob
Dalhousie University 1
- Solidaire ou solitaire? Evolution de la figure de l'écrivain dans *La peste*, "Jonas" et *Les carnets* de Camus
Edgard Sankara
University of Delaware 16
- Le Front populaire en mémoire : *Faubourg 36* (2008) de Christophe Barratier
Edward Ousselin
Western Washington University 34
- "D'un vers non fabuleux je veux chanter sa gloire": famille royale et émotions dans la poésie encomiastique de Joachim du Bellay
Charles-Louis Morand Métivier
University of Vermont 48
- Motivation and Interpretation in Several Seventeenth-Century French Literary Works
Larry W. Riggs
Butler University 65
- Pierre Louÿs : The Literary Dandy as Performer
Daniel Carl Ridge
Vanderbilt University 78

Georges Perec and Roman Opalka: From the Final Gaze to the Defeat of Death <i>Olga Amarie</i> Georgia Southern University	95
Los bellos infieles: el deseo y la ficcionalización de la traducción en la narrativa española contemporánea <i>Marcos Eymar Benedicto</i> Université d'Orléans	114
<i>Los argonautas</i> de Vicente Blasco Ibáñez: anhelos de reconquista hispánica en la emergencia de España y Argentina como modernos estados nación <i>María Victoria Sánchez Samblás</i> Columbia College	131
<i>Lope porfiado</i> <i>Antonio Cortijo Ocaña</i> University of California – Santa Barbara	147
Homoerotismo y poder en <i>El Sexto</i> (1961) de José María Arguedas <i>Enrique Bernales Albites</i> Arkansas State University	178
Los romances contragóricos de Valle-Inclán: Idealización y desmitificación del pasado en el cuarteto de las <i>Sonatas</i> <i>Luis H. Castañeda & Laura Lesta García</i> Middlebury College & University of Colorado – Boulder	198
Cartografías del ser, la ciudad y la nación: violencias en <i>La Rambla paralela</i> María del Carmen Caña Jiménez Virginia Tech	216

El aprendizaje utópico de la derrota en <i>Letramuerto: Asesinato en La Tertulia</i> Magdalena López Universidade de Lisboa	232
Conflicting Images of Womanhood in the Novels of Alice Ogando Debbie Maria Ávila Fresno State University	245
Remembering the Future: Confession and Queer Temporality in Esther Tusquets Elizabeth S. Gunn Morgan State University	260
 Book reviews 	
Fraser, Benjamin. <i>Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading the Mobile City</i> . Lewisburg: Bucknell UP, 2011; Larson, Susan. <i>Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936</i> . Madrid: Iberoamericana, 2011; Richardson, Nathan. <i>Constructing Spain: The Re-Imagination of Space and Place in Fiction and Film, 1953-2003</i> . Lewisburg: Bucknell UP, 2012. Eduardo Gregori University of Wisconsin – Marathon County	277
Rubio, Raúl. <i>La Habana. Cartografías culturales</i> . Advana Vieja. Valencia, 2013. Luciano Cruz Morgado University of Cincinnati – Clermont	282
Gómez-Lucena, Eloísa. <i>Españolas del Nuevo Mundo. Ensayos biográficos, siglos XVI-XVII</i> . Madrid: Cátedra, 2013. F. Javier Fernández Urenda Longwood University	284

- Haidt, Rebecca. *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*. Oxford: Voltaire Foundation, University of Oxford, 2011.
Yvonne Fuentes
University of West Georgia 288
- Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. *Don Diego de noche*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2013.
Ana Laguna
Rutgers University – Camden 291
- Scarborough, Connie L. *A Holy Alliance: Alfonso X's Political Use of Marian Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta, 2009.
David D. Navarro
Texas State University 294

Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller de Boualem Sansal : médiation et conscience du contemporain

Vincent Simédob

Dalhousie University

Résumé : Cet essai examine comment *Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller* de Boualem Sansal s'inscrit dans les lignes du roman contemporain qui, selon la critique récente, est un roman qui actualise le passé en le transformant en une forme heuristique pour lire le présent. Devenu quête et enquête, le roman ouvre la voie à une "archéologie" du savoir pour l'explication du monde d'aujourd'hui. La mise en scène d'une démarche historique qui se transforme en compréhension d'autrui crée une pluritemporalité qui appelle la réflexion sur le besoin et les risques du travail mémoriel.

Mots-Clés : roman contemporain – conscience du présent – fiction et histoire – hybridité – médiation – subjectivité – témoignage



ans *Le roman contemporain ou la problématique du monde* (2010), Jean Bessière différencie le roman contemporain du roman traditionnel, moderne ou postmoderne, parce que le roman contemporain pose "explicitement la question non pas de ce qu'il représente, mais de ce qui est en cause dans tout agissement humain, dans toute figuration de l'homme" (9). Ainsi le roman contemporain se donne-t-il comme une interrogation de l'action humaine et de sa portée dans l'actualité présente, dans l'interrogation du présent. Il se fait donc, à travers le roman contemporain, un traitement du temps qui privilégie le contemporain même et le fait par une présentation engagée dans un passé qui pourrait se confondre avec l'actualité. Le roman contemporain ouvre dès lors la parenté temporelle des différents témoins de l'actualité en dessinant des jeux chronotopiques variables comme ce serait le cas du rapport entre le présent et le passé, entre ce qui se passe dans l'aujourd'hui d'un personnage et les actes posés par un autre personnage dans le passé. Ceci revient à dire que le roman contemporain examine comment le passé influence le présent et implique une conscience du temps et de l'histoire mais donne aussi un point de vue sur le futur ou l'avenir.

Le lecteur se retrouve dans une forme de pluritemporalité qui fait du récit un univers diégétique et temporel complet rassemblant des actualités en fonction des signes spécifiques qui renvoient à d'autres temps. On est, par conséquent, dans une multiplication des temps qui aurait pour cause la difficulté à penser l'aujourd'hui. C'est un jeu de relations d'actualité dont le sens consiste à faire de l'univers romanesque un espace de recherche : comme le souligne Bessière, "[l]e roman contemporain a pour spécificité de rendre manifeste la latence du passé en faisant de la recherche d'une origine temporelle son thème" (145). C'est dans cette perspective de jeu du présent avec le passé, du rapport de l'histoire et du présent, que se situe le roman *Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller* de Boualem Sansal, roman qui cherche à décrypter le présent en fonction du passé et ce faisant à présenter une lecture du présent.

Publié en 2008, le roman de Sansal présente deux principaux protagonistes qui sont deux frères dont l'hybridité identitaire constitue la caractéristique principale. Leur hybridité vient de ce qu'ils sont d'origine algérienne et de père allemand: "Rachel et moi sommes nés au bled là-bas en Algérie dans un douar du bout du monde. Je ne sais où exactement. Il s'appelle Aïn Deb. Nous sommes de mère algérienne et de père allemand, Aïcha et Hans Schiller" (Sansal 14). Cette hybridité est aussi manifeste à travers l'onomastique des personnages: Rachel, le prénom du premier fils, est en effet une combinaison de ses deux prénoms légaux Rachid et Helmut tandis que Malrich, le prénom du cadet, est formé à partir de Malek et de Ulrich : "Avec ses prénoms Rachid et Helmut, on a fait Rachel, c'est resté. . . . Avec mes prénoms Malek et Ulrich, on a fait Malrich, c'est resté aussi" (15). Les deux frères ont été élevés par Ali, un ami de leur père, immigré algérien, dans la région parisienne où il s'est inséré mais où il n'a jamais voulu ou pu s'intégrer. Ali ne rêve qu'à un retour en Algérie ce dont sa femme, se contentant de sa vie en France et se dévouant comme le veut la tradition à son mari, ne veut pas entendre parler. Voici ce qu'en dit Malrich: "Un natif du bled, copain de papa, un émigré de la première qui a pratiqué toutes les misères mais qui a réussi à se faire un nid pour ses vieux jours. Il va sur la fin, le pauvre, il n'a plus toute sa tête. C'est un *chibani* qui se meurt dans le silence" (15). Elevés sous le même toit, les deux frères Rachel et Malrich connaissent pourtant au niveau de l'éducation des fortunes diverses. Si Rachel incarne la figure de celui qui réussit, qui sort des cités et qui représente par conséquent la figure du jeune immigrant intégré en France, il incarne surtout la figure de l'intellectuel, ce qui n'est pas le cas de Malrich qui n'a pas pu finir sa scolarité et traîne encore dans la banlieue:

[Rachel] avait sa vie, j'avais la mienne. Il était cadre dans une grosse boîte américaine, il avait sa nana, son pavillon, sa bagnole, sa carte de crédit, ses heures étaient minutées, moi je ramais H24 avec les sinistrés de la cité. Elle est classée ZUS-1, zone urbaine sensible de première catégorie. Pas de répit, on sort d'un crash, on tombe dans l'autre. (11)

Un soir, Rachel, l'aîné, apprend au journal télévisé qu'il y a eu un massacre dans le village de Aïn Deb, un massacre perpétré par le GIA (Groupe islamique armé) au cours duquel ses parents sont morts: "Tout a commencé le lundi 25 avril 1994, à 20 heures. Un drame qui en entraîne un autre qui en révèle un troisième, le plus grand de tous" (19). Lors des obsèques de ses parents, il découvre que son père Hans Schiller, devenu Hassan Hans dit Si Mourad, chef du village Aïn Deb, était un nazi, un officier SS qui avait trouvé refuge en Algérie où en formant les combattants du FLN (Front de libération nationale) il était devenu un combattant et un héros de la guerre d'indépendance. C'est ainsi que pour ce fils aîné, l'histoire des camps d'extermination nazis se découvre dans son insupportable singularité et s'inscrit dans sa chair, jusqu'à la folie et au suicide. Pour le cadet Malrich, directement confronté à la montée de l'islamisme en banlieue parisienne, l'équation entre nazisme et islamisme s'impose avec certitude, d'une part à travers le journal laissé par son frère et d'autre part par son expérience dans la cité où il vit et où l'imam dicte sa loi et forme les jeunes conquis au fondamentalisme islamique.

Dans sa densité, *Le Village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller* imbrique plusieurs questions contemporaines dont l'hybridité qui se manifeste tout d'abord par son ancrage dans plusieurs espaces dont les trois principaux sont l'Algérie, la France et l'Allemagne. Il met aussi en avant de façon fondamentale la superposition et le caractère multidimensionnel des mémoires, parfois concurrentes, qu'analyse Michael Rothberg dans *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (2009). Le roman de Sansal entre aussi dans cette perspective de l'interconnexion des souvenirs personnels et de l'histoire collective, en particulier à travers les espaces. Max Silverman démontre précisément les relations insoupçonnées et imprévisibles qui naissent de l'entrecroisement de récits mémoriels personnels et mémoires partagées d'événements historiques dans *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film* (2013). Tout en portant le débat sur l'enchevêtrement des mémoires mais aussi sur la contradiction dans leur traitement que Sansal met en place dans son roman, Mireille Rosello souligne que le roman "nous invite à réfléchir à ce qui nous fait présupposer que les mises en parallèles entre plusieurs récits mémoriels sont en elles-mêmes porteuses soit de plus de vérité historique, soit d'une instrumentalisation positive de tels récits" (196).

Dans ce roman de Sansal, la question de la culpabilité des fils face aux erreurs du passé prend le devant de la scène: "Me voilà face à cette question vieille comme le monde: Sommes-nous comptables des crimes de nos pères, des crimes de nos frères et de nos enfants? Le drame est que nous sommes sur une ligne continue, on ne peut pas en sortir sans la rompre et disparaître" (52). La préoccupation majeure est la Shoah et le nazisme dans leur représentation historique mais aussi, de façon surprenante, dans les imbrications et les implications inattendues qui touchent les deux frères. C'est sous cet angle que le roman examine la relation entre le passé et le présent et les liens de causes à

effets. En d'autres termes, l'œuvre pose la question de savoir comment trouver une explication aux problèmes contemporains.¹

En effet, sous la forme de deux journaux intimes écrits à une année d'intervalle, *Le Village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller* alterne la voix des deux frères et introduit une forme de subjectivité qui pousse à l'interrogation. Les deux journaux se font écho : le journal de Malrich peut être lu comme une mise en abyme de celui de Rachel qui devient l'objectif final du roman. Si le journal de Rachel se fait recherche d'un savoir sur le père, quête d'explication qui va se muer progressivement en un drame personnel en rapport avec une tragédie plus étendue, plus grande et plus globale qui est celle du génocide des Juifs lors de la deuxième guerre mondiale, celui de Malrich se fait l'écho de cette histoire en rapport avec sa situation présente dans la banlieue mais aussi avec le radicalisme religieux.

Il s'agira dans cette réflexion de voir comment le roman contemporain qu'est *Le Village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller* actualise le passé en le transformant en une heuristique pour lire le présent, puis de voir comment la quête muée en enquête devient une mise en scène de la démarche historique, une méthode nécessaire en soi au sens où cette démarche ouvre la voie à une "archéologie" du savoir historique pour l'explication du monde d'aujourd'hui. Enfin, il s'agira de voir comment le roman devient un moyen de médiation et une conscience du présent.

1. Sur les traces du père ou l'actualisation du passé

Bouleversé dans sa vie présente et déconcerté par les découvertes faites lors des funérailles de ses parents, Rachel a besoin de savoir quel rôle son père a joué en tant qu'officier SS dans l'extermination des juifs et quelle culpabilité lui revient à lui son fils. "J'ai tellement peur de rencontrer mon père où il ne faut, où pas un homme ne peut tenir et rester un homme. Ma propre humanité était en jeu" (57). Rachel se fait guider par le carnet militaire de son père: "je n'avais que ma peine et un livret militaire jauni pour me guider" (62). Il décide de retrouver le parcours que son père a suivi dans son Allemagne natale. Sa quête interrompt son travail et accélère la séparation d'avec sa femme Ophélie. Il n'ose lui révéler sa découverte.

Je suis incapable de dire pourquoi je l'[Ophélie] ai tenue à l'écart de mon problème. La honte peut-être, le fait de ne pas savoir moi-même, la peur des conséquences. Se dire : 'je suis le fils d'un criminel de guerre', n'est pas comme s'entendre dire : 'tu es le fils d'un criminel de guerre. Coupable de génocide !!' (56).

¹ Outre ces problématiques, en particulier celle de la culpabilité du fils par rapport aux actes du père, c'est aussi de la montée de l'islamisme et de ses conséquences: le fanatisme religieux et les retombées de la guerre d'Algérie, que traite le roman.

Le passé troublant du père empêche Rachel de se voir comme quelqu'un de normal et de vivre une vie de couple normale: "La guerre tire à sa fin et la fausse paix qui s'installe sur le silence prépare la rupture" (56). Cette rupture dans le présent est précisément la conséquence du passé paternel qui affecte Rachel depuis qu'il a trouvé la mallette et les insignes nazis du père. Par ce jeu de recherche de cause à effet, de transformation entre l'ici et l'aujourd'hui et le passé jusque-là insoupçonné du père, le narrateur vit sa situation actuelle "comme engagé[e] dans un passé qui se confond . . . avec l'actualité" (Bessière 136). C'est dans ce sens que le personnage de Rachel ne cesse de penser son identité d'aujourd'hui comme le produit de la rencontre dans le passé et dans le présent de civilisations différentes. Du point de vue de sa femme Ophélie, il est "Algérien et Allemand" (Sansal 55). Mais il est aussi français. Dans une foule à l'aéroport de Hambourg, il constate: "je passe inaperçu, passager parmi les passagers, Allemand parmi les Allemands. Si on me repère, c'est parce que comme tout bon Français à l'étranger, je me fais remarquer" (57). Rien ne trahit son algérianité ni la complexité de son présent et de ses liens avec l'Allemagne, ni le doute sur son "humanité." Car il s'agit bien de cela: son voyage est une tentative de "remonte[r] le temps à la recherche de son humanité" (59). Il le présente ainsi à un inconnu d'Uelzen qui par un hasard inouï s'avère être l'ami d'enfance et le compagnon de guerre de son père Hans: "Je lui ai dressé un tableau des plus charmants de la famille Schiller, véritable et parfaite synthèse entre l'Allemagne, l'Algérie et la France, trois pays amis qui se sont abondamment entre-tués. Ils m'ont donné mon père, ma mère, ma femme et toutes mes croyances" (63). L'hybridité dynamique de son être et cette rencontre inopinée avec le vieil homme instaurent une nouvelle relation entre le passé et le présent, cette fois non pas comme un résultat mais comme une imbrication des liens entre la mémoire et le présent, entre les actes d'hier et les conséquences que ces actes ont eues dans le monde d'aujourd'hui. Cette dynamique de relation de comparaison et de conséquence commence d'abord par les lieux et leur transformation. À l'arrivée dans la ville d'enfance paternelle, Rachel manifeste sa surprise:

J'attendais un vieux village des années trente, couvert de suie et de fureur, épuisé par le chômage, tourmenté par des démons d'avant le Christ, et j'imaginai des racoleurs imbus de leur croix gammée courir dans la ville comme le diable se tortille au cœur de l'humanité. Uelzen est nickel, c'est beau, c'est chaud, c'est bon pour le touriste, il n'y a rien à dire, et ses habitants avenants comme de braves artisans contents de leur sort. Papa est né dans une ville qui a disparu, emportée par la guerre, achevée par la reconstruction. Ce que je voyais disait le nouveau monde, plein de brillance... (60)

Cet effacement des traces de la ville des années 1930 pose la question de la mémoire des lieux qui aurait pu aider le personnage à comprendre le passé. L'évocation de la guerre et

de la ville d'Uelzen en Allemagne nazie donne lieu cependant à une comparaison avec Aïn Deb dans l'Algérie d'aujourd'hui. Le vieil homme se souvient de son propre retour : "À la fin de la guerre, quand je suis rentré, Uelzen était un champ de ruine. Ma famille, la tienne et d'autres avaient disparu sous les bombardements" (65). Rachel enchaîne avec le rapprochement suivant : "Comme dans mon village Aïn Deb, et la guerre ne fait que démarrer là-bas" (65). Le passé de Uelzen semble être le présent de Aïn Deb. La folie qui s'était emparée de Uelzen dans les années trente et lors de la deuxième guerre mondiale est celle qui menace et qui sévit dans l'aujourd'hui de Aïn Deb où le père et la mère ont été assassinés par les fous religieux. Tout commence à prendre sens pour le personnage de Rachel. Le point commun des folies des deux espaces semble être un sens du devoir : "C'est bien ce que tu te répètes depuis Aïn Deb, non : papa a obéi aux ordres, il a fait son devoir de soldat" (67). Cette relation d'implication, de comparaison des lieux, entre la ville de Uelzen et de façon générale entre l'Allemagne tout entière, opère de la même manière avec le petit village de Aïn Deb et avec l'Algérie en proie à la guerre que se livrent le gouvernement et les islamistes. Le cadet, Malrich, la perçoit dès son arrivée à l'aéroport d'Alger, où il a été accueilli et parké dans un hangar comme tous les autres passagers. La situation lui rappelle la déportation des Juifs lors de la deuxième guerre mondiale. Il fait le parallèle et le vit comme son frère Rachel l'a, avant lui, décrit dans son journal : "Si c'était comme ça tous les jours dans les camps, je veux bien être gazé tout de suite" (180-181). Ce qui est important à souligner ici, c'est que l'évocation instaure une comparaison qui met en scène deux époques différentes dont l'entendement s'influence réciproquement. La situation de terreur de l'Allemagne de la deuxième guerre mondiale rappelle la situation de l'Algérie d'aujourd'hui et affecte du coup la vie quotidienne des deux personnages. Le même sort semble se répéter. À la surprise de Malrich revenu à Aïn Deb pour faire aussi son deuil, il observe, tout comme son frère l'a constaté à Uelzen, l'effacement des traces : "La petite stèle posée par l'administration n'était plus visible, les défunts étaient placés sous la même loi, celle du temps qui efface tout" (185). Mais une comparaison différente en temps et lieu, née de sa propre expérience de la vie, s'impose à lui alors qu'il est encore dans le quartier de l'aéroport d'Alger. C'est la montée de l'islamisme dans sa banlieue parisienne qu'il compare à la terreur de la deuxième guerre mondiale en Allemagne :

À côté de cet aéroport, ma banlieue est une maison de retraite, on a le temps de s'ennuyer. Je devrais dire on avait, parce que depuis l'arrivée du nouvel imam et du nouvel émir, le Quatrième Reich s'annonce à pas de géant. Quand j'étais parti, le décor était planté, la propagande tournait à plein régime, la vigilance de fer se mettait en place et le *Blitzkrieg* était dans l'air. (178)

Selon le commissaire qui a convoqué Malrich dans son bureau pour l'aider à comprendre sa rage, Malrich pense, à tort, la relation en termes de télescopage et de vengeance: "Tu fais un télescopage entre hier et aujourd'hui" (83-84).

Le commissaire lui fait valoir la démarche heuristique de Rachel: "Il [Rachel] a cherché à savoir. Que ce soit pour les crimes d'hier ou d'aujourd'hui, c'est la première étape : *on doit d'abord comprendre* (il l'a dit un mot après l'autre, en détachant les syllabes)" (82). Mais il invite Malrich à aller plus loin que Rachel : "relis bien le journal de ton frère et tu verras peut-être ce que lui-même n'a pas vu alors qu'il avait tout compris : on n'efface pas le crime par le crime, ni par le suicide. On a la loi pour ça et pour le reste on a sa mémoire d'homme et sa jugeote. Et surtout cela : nous ne sommes pas responsables ni comptables des crimes de nos parents" (84).

À travers Rachel, Malrich et le commissaire, ce qui importe avant tout dans le travail de rapprochement entre le passé et le présent, c'est le devoir de comprendre. Seul ce devoir permet d'éviter l'aveuglement de la vengeance ou la désespérance du suicide. L'homme d'aujourd'hui qui part à la recherche de son humanité de plus en plus complexe dans sa construction identitaire et sa relation aux grands conflits historiques se doit de chercher à savoir. La démarche ne devrait pas se faire au hasard mais suivre une approche bien précise qui ouvre sur la mise en scène de la figure de l'intellectuel et sur une recherche qui se construit minutieusement. Examinons la façon dont Sansal esquisse à partir des journaux des deux frères une approche méthodologique.

2. Du savoir ou de la mise en scène de la méthode historique

En superposant les journaux des frères qui constituent le roman, un autre récit se profile dans le texte qui est en l'occurrence l'histoire de la deuxième guerre mondiale et de la Shoah. C'est ainsi que Sansal fait du savoir historique et surtout de la démarche historique les vrais sujets de l'intrigue du roman. Le savoir historique constitue en soi un récit dans le récit mais un récit qui suit la démarche historique et qui a pour objectif la recherche d'une clé de lecture du présent. Rachel est conscient de l'enjeu plus profond de sa quête. Il devient une figure d'historien à la recherche de la vérité : "Je voulais trouver la clé, la magie par laquelle des hommes sains de corps et d'esprit comme mon père ont accepté de se dépouiller de leur humanité et de se transformer en machines de mort" (95). À la fois fils de son père nazi et cadre d'entreprise, il met en scène la force intellectuelle qui lui permet une certaine objectivité mais aussi une force émotive troublante dans sa recherche de la vérité, des faits et de leur origine. En lui, la quête intellectuelle se double de la charge émotionnelle qui sont des moteurs caractéristiques de la recherche historique.

Tout part d'un déclic comme souvent chez l'historien-chercheur. C'est le massacre du village de Aïn Deb en Algérie présenté au journal télévisé qui touche Rachel: "C'est tombé à l'ouverture du JT le 25 avril 1994 à vingt heures" (21).

Cette nouvelle déclenche en lui le besoin d'en savoir plus. Un vrai travail minutieux commence, une démarche se met en route dans l'univers romanesque. Rachel devient d'abord celui qui s'informe et qui part en quête d'un savoir sur la vie du père Schiller. Nous savons par le journal de son frère Malrich que Rachel s'est d'abord procuré des journaux relatant la tuerie qui a eu lieu au petit village algérien : "Dans le garage du pavillon, j'ai retrouvé les journaux qui avaient rapporté le carnage de Aïn Deb, des journaux d'ici et de là-bas. *Le Monde, Libération, El Watan, Liberté*" (25). Les titres de journaux montrent les sources d'informations mises en évidence dans la quête et annonce une première étape, celle d'une documentation sur les reportages consacrés à la tuerie d'Aïn Deb. Pour Rachel, ce massacre ne peut pas ne pas avoir un lien avec un passé resté obscur jusque-là. Ensuite, vient la lecture de la revue *Historia* qui relate tous les détails des procès des Nazis de la deuxième guerre mondiale. Tout en évoquant ce que dit la revue *Historia*, Malrich qui relate ce qui est rédigé dans le journal de son frère, met en perspective ce qui va suivre et pose les jalons du déroulement du roman. Les liens d'intertextualité qu'apporte la revue *Historia* sont très abondants et deviennent de plus en plus précis : ils montrent l'activité d'historien en train de se réaliser. Le lecteur apprend de la bouche d'Ophélie, l'épouse de Rachel, d'une part la ténacité de son mari à trouver des informations et d'autre part son exaspération : "Rien ne justifie la présence chez nous de ces livres dégueulasses . . . sur la guerre, les SS, les déportations massives, les camps d'exterminations, l'industrie de la mort, les procès qui ont suivi la traque des criminels de guerre à travers la planète" (90).

La mise en scène du savoir historique se poursuit par la lecture de *Mein Kampf* d'Hitler. Rachel y découvre l'origine de la politique de génocide perpétrée contre les Juifs dès les années trente. Il souligne sa remontée dans le temps et aux origines : "J'ai commencé par la fin, le procès de Nuremberg et de fil en aiguille, je suis monté aux origines, la recherche des criminels de guerre, la découverte des camps de débarquement, la guerre elle-même, la crise politique etc..., jusqu'à l'origine. Et l'origine était bien ce livre" (95). Cependant, le personnage se hâte de dire que le livre par lequel tout était arrivé est difficile à trouver, difficile à trouver parce qu'interdit. Il dénonce plusieurs fois l'interdit qu'il voit comme une solution vers l'oubli ou une tentation de l'oubli ou encore le désir de ne plus penser à ce qui est arrivé : "On soigne le mal par l'oubli qui est le mal absolu" (94) ou encore: "une réalité difficile" (95) qui impose "une forme d'*omerta* sur l'histoire" (95). Rachel passe ensuite au travail de rencontre des témoins et de vérification des interprétations historiques. C'est tout d'abord la rencontre avec le fils du collaborateur de son père, le personnage d'Adolphe Brucke. Ce qui est important dans la rencontre avec ce témoin, c'est qu'il représente un acteur du passé qui a conservé un lien affectif vivace avec la catégorie de ceux qui croyaient à l'idéologie d'Hitler. Ce personnage d'Adolphe Brucke est un personnage fictif dans le roman jouant le rôle de témoin oculaire puisqu'il a vécu la guerre auprès de son père. La rencontre donne à voir le comportement d'un témoin direct de la guerre et celui d'un chercheur de la vérité. Le témoignage de Brucke ajoute à la "remontée dans le temps" de Rachel une

part de vrai, la part d'un acteur direct. Un lien de similitude rapproche et sépare les deux personnages. Les deux sont enfants de SS : "Si vous êtes Ernest Brucke alias Jean 92, je voudrais vous serrer la main au nom de mon père Hans Schiller" (107).

L'enquêteur rapporte alors les dires du témoin : "Et il m'a tout dit de son travail auprès de son nazi de père, du petit secrétariat d'abord, la petite surveillance des voisins, le va-et-vient entre la poste et la boîte aux lettres, les petites prestations d'enfant de chœur dans de mystérieuses cérémonies" (109). De cette enquête chez les survivants nazis représentés ici par Adolphe, s'ensuit le travail d'archives. Le processus est décrit de façon minutieuse : "Et il m'a ouvert leurs archives. . . . Une pleine armoire sur laquelle je me suis jeté comme un possédé" (109) :

J'ai farfouillé dans un fatras comme on en trouve dans les greniers des vieux tortionnaires quand enfin ils rendent leur âme au diable. Ça pue le vieux, le marginal, l'humide, la folie furieuse, l'inutile, le dégueulasse. Mort ou vif, un tortionnaire est un tortionnaire. Ce pauvre Jean 92 aurait dû mourir avant de naître, en tout cas au moment où il se transforma en loup-garou du troisième Reich. Des affiches crasseuses, des bouquins mal fichus, un livre d'heures dans sa housse de coton, des catalogues pour chasseurs, déplumés jusqu'à la tranche, des fanions décolorés, des lettres désespérantes, des cahiers bourrés de fiel, des tracs à vomir. Il m'a proposé le paquet pour deux cents francs. C'était cher payer l'immondice mais j'étais venu pour apprendre l'origine du Mal. (109)

Le journal de Rachel qui relate les faits, gestes et actions de l'historien à la recherche de la vérité, devient une chronique des faits passés, une mimésis de l'histoire. Les documents, les voyages, les témoignages apparaissent comme un véritable récit en soi. L'histoire, on le sait, n'est qu'une question de perspective et dans ce journal, elle va prendre plusieurs formes. Tout d'abord, la chronique qui se dégage de cette représentation de la figure de l'historien constitue une catharsis. Puis le journal devient en soi un témoignage mais un témoignage au deuxième degré qui est la vérité sur Hans Schiller, le père des deux frères du roman. La voie que Rachel choisit se situe dans ce que Catherine Coquio appelle "cette vérité dans laquelle se rejoignent le survivant et l'homme commun [qui] tient dans l'unicité du vécu qui constitue chaque être humain dans sa différence historique d'avec l'autre" (107). Pour remonter aux sources de sa souffrance, de l'interrogation qui le tourmente, Rachel se met en scène dans le récit de sa recherche. Il s'accorde ainsi un certain droit au plaisir et à son caractère ancestral : celui de raconter ce qu'on a vécu à qui ne l'a pas vécu. Rachel, par son journal, refait le chemin de son père et traduit ce qu'il découvre en une vision capable de dire le monde des faits. Ce qui était impossible à son père est du coup mis en mots et révélé aux yeux du monde grâce à son témoignage. Le discours du témoin se fait ici expérience inaliénable et engagement. La démarche active de Rachel se confond avec sa propre vie

parce que son père est lié à cette histoire. Ainsi Rachel revit-il dans sa chair ce que son père a fait tout en compatissant à la souffrance des victimes. L'historien Paul Veyne attribue au récit de l'historien une fonction cathartique: "[L]e théâtre de l'histoire fait éprouver au spectateur des passions qui étant vécues sur le monde intellectuel, subissent une espèce de purification. Il ne subsiste qu'une compassion générale sur des drames dont on n'oublie pas un instant qu'ils furent vécus sur le mode le plus réel" (120). Pour Rachel, avec cette force intellectuelle et affective, la démarche vers la vérité va opérer la force dynamique de la catharsis. De collective, l'histoire devient une histoire personnelle d'où la volonté de Rachel de comprendre cet autrui qui n'est autre que son père tout en anticipant la douleur d'une telle entreprise tant au niveau émotionnel qu'identitaire: "En vérité, c'est parce que je le sais que la démarche est douloureuse. Je ne pourrais jamais appréhender l'immensité du drame et revenir indemne" (57).

Par un mouvement qui va de l'objectivité à la subjectivité, cette histoire universelle et collective devient une histoire familiale puis personnelle parce que Rachel devenu pour l'occasion historien, à la recherche de la vérité, n'en est pas moins le fils de son père SS. Elle devient aussi une histoire singulière, celle de son père. Ce choix met en examen la singularité d'un individu mais bien plus encore soulève la question de l'humanité confrontée à la monstruosité. La distance entre les deux ne semble pas grande et le basculement très rapide.

À la recherche des causes de la Shoah, la démarche de Rachel le mène de son histoire familiale à la compréhension d'autrui. Comme le dit si bien Dilthey, "nous expliquons les choses, mais nous comprenons les hommes" (Veyne 236). Il lui importe de comprendre l'attitude de son père, de le connaître en tant qu'homme, en tant que personne humaine ayant activement participé à l'extermination des Juifs européens. Connaître dans ce sens revient à être capable d'imaginer ce dont un homme est capable: "connaître les hommes et n'être pas surpris par eux après les événements (Veyne 237). La compréhension étant une illusion rétrospective, elle permet à autrui de revivre le passé. C'est dans cette perspective que Rachel part sur les traces de son père, passe là où il est passé, imagine ses attitudes, les imite même dans certains cas et finit par transformer la participation de son père en une participation personnelle. Palliant l'absence de conscience morale de son père, il pense que son père aurait dû se suicider. Comme celui-ci n'en a rien fait, il prend sa place et se suicide chez lui par asphyxie au gaz. Cet acte d'autopunition fait écho à l'état d'âme que devait vivre son père mais qui lui a fait défaut. Le suicide de Rachel peut également être vu comme un geste de réparation et d'expiation des fautes du père signifiant que Hans Miller aurait dû mourir par asphyxie au gaz c'est-à-dire par la méthode employée dans les camps d'extermination, en particulier à Auschwitz. Dans la perspective de Rachel, son désir de relater son histoire se mêle à son désir d'écrire l'histoire de la recherche de la vérité. Cette vérité dans laquelle se rejoignent le criminel de guerre et le fils qui découvre qui est son père tient dans l'unicité du vécu qui constitue chaque être humain dans sa différence historique d'avec l'autre.

À travers ces individus hybrides que sont devenus Rachel et Malrich, l'histoire individuelle de Rachel et l'histoire collective des Juifs deviennent un lieu de partage avec le peuple algérien. L'histoire universelle devient histoire personnelle parce que le fils a refait dans son monde d'aujourd'hui le trajet que son père avait parcouru lors de la deuxième guerre mondiale: "Rachel a suivi de plus près la trajectoire de notre père telle qu'elle ressort de son livret militaire" (191). De l'objectivité scientifique et de la neutralité du chercheur scientifique, malgré la perspective toujours critique, le journal de Rachel met en scène une subjectivité qui éclaire un pan inconnu de l'histoire familiale et mondiale dont son frère et lui sont issus.

Tout le journal de Rachel vise à informer et à toucher Malrich qui en est le destinataire privilégié. Ce n'est plus le savoir en tant que tel qui est mis en valeur mais le parcours du fils sur les traces de son père, un parcours qui souligne les différences profondes de choix et de jugement. C'est sous cet angle qu'il faut voir les voyages réalisés par Rachel à travers l'Allemagne, la France, l'Algérie. Tout en vivant ce passé objectif, Rachel revit autrui et se pose en juge du vécu de son père. Dans *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* Marc Bloch, co-fondateur de l'École des Annales et exécuté par la Gestapo en juin 1944, souligne l'importance de l'effort d'imagination : "La première opération en histoire consiste à se mettre à la place des hommes que l'on veut juger, à entrer dans leurs instincts et dans leurs habitudes, à épouser leurs sentiments, à repenser leurs pensées, à reproduire en soi même leur état intérieur . . . à suivre par imagination" (4). Dans cet exercice de reproduction en soi du cheminement intime d'un autre, Rachel assume la culpabilité du père, la culpabilité dont il ne voit pas les traces dans la vie de son père, et décide de se livrer lui-même à la justice :

Dans un monde mieux fait, je me serais constitué prisonnier. J'aurais mis mon costume noir et je serais allé devant le juge et je lui aurais dit : "Mon père a torturé et tué des milliers de pauvres gens qui ne lui ont rien fait et il s'en est sorti. Aujourd'hui je sais ce qu'il a fait mais il est mort, alors je viens me livrer à sa place. Jugez-moi, sauvez-moi, s'il vous plaît". (99)

Dans l'impossibilité de dépasser cette culpabilité qu'il vit par procuration, le protagoniste est seul devant l'histoire et devant sa vie présente :

Je me dis que tout cela est de l'histoire et que l'histoire appartient au passé, et que le passé est mort avec les siens, on a oublié, on ne sait plus, on a relativisé, on a des problèmes d'aujourd'hui et c'est déjà trop. . . . Pour moi, c'est tout un monde qui m'est tombé sur la tête, c'est tout le Mal (sic) depuis les origines qui me regarde dans les yeux, me fouille le cœur, les tripes, qui se rappelle à mon souvenir, qui me rappelle à son

bon souvenir, me parle sans cesse de ce qui fut, de ce que nous fîmes.
(100)

La question du Mal ne va cependant pas rester dans l'oubli. Elle devient une forme de médiation et une prise de conscience, une lecture pour le monde d'aujourd'hui. Avec la superposition des journaux, de la chronique, puis de la recherche de témoignages engendrée par la démarche historique, les faits passés et en l'occurrence les faits historiques sont présentés en concomitance avec le vécu actuel des personnages, Rachel et Malrich.

3. Médiation et conscience du contemporain

Par la mise en scène historique que nous venons de voir, le réel, c'est-à-dire le réel historique, devient un objet de fiction. Les lieux, les actes, les points de vue sont identifiés par l'image à la fois présente et invisible qui se dégage du récit qui se dédouble. L'imaginaire se déploie dans une poétique du réel qui lui donne une dimension plus grande et plus dynamique dans la mesure où elle lui permet de mieux comprendre à la fois l'histoire et les causes de la barbarie ainsi que certaines situations contemporaines en relation avec des problématiques apparentées. De façon subtile, l'agencement romanesque fait se côtoyer le nazisme et l'holocauste du milieu du vingtième siècle d'une part et la montée de l'islamisme fondamental de l'aujourd'hui d'autre part. Considéré dans la banlieue comme un radicalisme, l'islamisme n'est pas sans faire penser au totalitarisme de l'idéologie nazie avant et pendant la deuxième guerre mondiale. Ce rapprochement est permis dans le roman grâce à la dimension pluritemporelle du contemporain. En d'autres termes, le présent porte en lui le passé. Les personnages de Rachel et de Malrich qui appartiennent à plusieurs cultures et à plusieurs pays et qui sont obligés de trouver des réponses à leurs situations actuelles en traversant plusieurs frontières spatio-temporelles illustrent la tentation de fabriquer des parallèles qui les ouvrent à une conscience plus éveillée de leur inscription historique individuelle et familiale.

Le Village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller en évoquant la Shoah et son origine offre à la fois un traitement du passé et une lecture du présent qui soulèvent des questions elles aussi de méthode. Le recours à l'imaginaire permet à Boualem Sansal de faire réfléchir le lecteur et de lui demander de s'interroger sur la validité d'une mise en relation de l'histoire de la Shoah avec le monde algérien d'une part mais aussi d'autre part avec la France actuelle où l'islamisme prend de plus en plus d'ampleur dans les cités. La force de l'imaginaire non seulement introduit mais aussi exhausse l'histoire et le savoir qui constituent l'objet du roman. Elle permet de les percevoir avec plus de netteté et d'en saisir les exigences particulières.

Le lecteur assiste à une transformation libre du réel qui se dégage de toute idéologie. Par la mise en fiction du réel historique, Sansal rend compte d'événements

particuliers, hétéroclites en un certain sens, tel le massacre de Aïn Deb, qui déchirent le continuum familial mais sont aussi vécus après coup comme des ruptures historiques majeures. L'existence de tels événements continue d'interroger le genre humain.

La figure poétique et historienne de Rachel, chercheur de vérité et de compréhension, donne le récit d'une obsession compulsive – les fils sont-ils coupables des crimes des pères ? – qui acquiert des dimensions heuristiques et porte l'interrogation sur le vécu historico-politique. Le langage et la représentation face à un réel chargé de mal engagent l'espèce humaine comme problème et totalité. Telle est l'histoire et tel est le vécu de Rachel. Dans *Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller*, c'est au mime artistique qu'est confiée la charge de ressusciter l'expérience pour la faire imaginer au lecteur et l'aider à la penser par lui-même et peut-être à y croire. Pour construire cette croyance, Sansal réinvente l'incroyable, le fait voir et entendre en une sorte d'hallucination partagée. Rachel est conscient de la fluidité des rapports entre le monde réel des perceptions et le monde de l'imaginaire : "Je me suis empêtré dans la fantasmagorie" (99), note-t-il. Plus distant émotionnellement, Malrich comprend que la douleur est à l'origine des fantasmes de son frère : "Il [Rachel] fantasmait parce qu'il avait mal" (116).

Pour Bessière, ce brouillage des frontières répond à une des constituantes du roman contemporain :

qui fait ainsi un usage spécifique du paradoxe constitutif de tout récit : se donner pour la narration de faits passés; par cette narration, actualiser le passé, le composer avec le présent, sans que le passé cesse d'être donné pour passé. La représentation du contemporain est celle de l'exact présent, toujours daté cependant, d'une date qui par un nouveau paradoxe peut être plus ou moins ancienne ou distante. (134)

Le Village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller donne un présent engagé dans un passé historique qui éclaire l'actualité et vise avant tout à la compréhension de soi comme être inscrit dans l'historicité mais aussi, peut-être, la culpabilité, qu'elles soient l'une et l'autre avouées ou non. Le voyage que fait Rachel en partant sur les traces de son père à partir de son carnet militaire pour se chercher lui-même et se poser la question de sa propre culpabilité dans les crimes de guerre du père en est le procédé principal. À leur tour, les interrogations consignées dans le journal de Rachel deviennent pour Malrich une lecture de son aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle, face à la violence de sa banlieue parisienne, Malrich se fait interpellé par le commissaire qui a décidé de lui remettre le journal de Rachel : "Ecoute, petit, je sais d'où te viennent ces idées, c'est le journal de ton frère, mais tu n'as rien compris, lui n'est pas sorti tuer des gens parce que d'autres l'ont fait, il a cherché à comprendre" (79). Un peu plus tard il insiste à nouveau : "Il a cherché à savoir. Que ce soient pour les crimes d'hier ou d'aujourd'hui, c'est la première étape, on doit comprendre" (82-83). Le commissaire déplace

la question de la violence et propose à sa place la question du savoir et de la compréhension de la violence qui a été perpétrée “hier ou [a]ujourd’hui.”

Aux incertitudes du monde actuel, à la montée de l’islamisme fondamental en France et en Algérie, à la poussée de l’antisémitisme, le dialogue entre les deux journaux intimes des frères Schiller qui constitue le roman souligne l’actualité de l’histoire récente et l’inscription déjà visible du présent dans le passé. Comme le déclare Bessière, faire “l’archéologie de notre contemporain” (136) est une démarche de compréhension. À la lecture du journal de Rachel, Malrich comprend que son frère lui a livré ce secret : “le récit de la médiation temporelle dans le présent” (Bessière 136) de leur histoire à tous les deux. Moins abstrait, Malrich note dans son propre journal: “Au bout d’une semaine, j’ai compris, son histoire est la mienne, la nôtre. C’est le passé de papa. Il me fallait à mon tour le vivre, suivre le même chemin, me poser les mêmes questions et, là où mon père et Rachel ont échoué, tenter de survivre” (14). Cette instance de lecteur que représente Malrich n’est pas sans risque et ne traduit pas une réception passive. Le choc initial est fort : “Dès que j’ai commencé à lire le journal de Rachel, je suis tombé malade. . . . Puis quand j’ai eu fini de lire, ça s’est calmé d’un coup. J’étais glacé de l’intérieur. Je n’avais qu’une envie : mourir” (14). Malrich prend dès lors conscience du combat intérieur que son frère a perdu. Ses réactions sont presque les mêmes que celles de son aîné. Mais à la différence de celui-ci, Malrich décide de “survivre” (14). À son tour, il entame un projet d’écriture et de transmission : “Je sentais que c’était trop gros pour moi. J’ai senti très fort, sans savoir pourquoi, que je devais le raconter au monde. Ce sont des histoires d’hier mais, en même temps, la vie c’est toujours pareil et donc ce drame unique peut se reproduire” (14). Son journal correspond donc à ce qu’on appelle communément une fiction dans la fiction mais cette fiction rejoint une nouvelle fois l’actualité, celle du présent de la banlieue qui devient à son tour une fiction sous la forme du livre composé des deux journaux: “je voulais te dire que j’ai décidé de publier ton journal et le mien. J’espère que tu seras d’accord et que je trouverai un éditeur” (222).

En prenant l’histoire de leur père, Hans Miller, officier nazi ayant trouvé refuge en Algérie où il a fondé une famille, pour sujet, le journal de Rachel opère avec celui de Malrich, une forme de médiation dans la recherche de vérité et de sens. Le roman de Sansal offre une forme de conscience du présent dans la mesure où il pose la lecture de l’un et l’autre en vis-à-vis et laisse au lecteur la responsabilité de mener sa propre réflexion au vu du nouveau présent dans lequel il s’inscrit. Ce jeu de renvois et de mises à jour constamment sollicitées aboutit à une poétique du contemporain que Sansal a su mettre en place en prenant pour point de départ un des massacres de la guerre civile des années quatre-vingt-dix en Algérie.

ŒUVRES CITEES

- Bessière, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris : PUF, 2010. Imprimé.
- Bloch, Marc. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris : A. Colin, 1952. Imprimé.
- Bonoli, Lorenzo. "Fiction, épistémologie et sciences humaines." *A Contrario* 5.1 (2007) : 51-66. Imprimé.
- Coquio, Catherine. "Le récit du rescapé est un genre littéraire ou le témoignage comme genre littéraire." *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Paris : La Licorne, 2007. 103-132. Imprimé.
- Rothberg Michel. *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford : Stanford University Press, 2009. Imprimé.
- Rosello, Mireille. "Guerre des mémoires ou 'parallèles dangereux' dans *Le village de l'Allemand* de Boualem Sansal." *Modern & Contemporary France* 18.2 (2010) : 193-211. Imprimé.
- Sansal, Boualem. *Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller*, Paris : Gallimard, 2008. Imprimé.
- Silverman, Max. *Palimpsestic Memory : The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York, Oxford : Berghahn Books, 2013. Imprimé.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil, 1971. Imprimé.

Solidaire ou solitaire? Evolution de la figure de l'écrivain dans *La peste*, "Jonas" et *Les carnets* de Camus

Edgard Sankara
University of Delaware

Résumé : Cet article propose une lecture croisée de *La peste* (1947) d'Albert Camus et d'une de ses nouvelles "Jonas" (1957) autour de la notion de figure d'auteur. Les deux ouvrages, mis au miroir des *Carnets* de l'auteur, contiennent des mises en abyme de l'auteur et de l'écriture indiquant une évolution dans la conception camusienne du rapport de l'écrivain et de la société ; l'écrivain de "Jonas" hésitant entre la solidarité avec le monde et la solitude créatrice.¹

Mots-clés : Camus – figure d'auteur – mise en abyme – *La peste* – "Jonas" – *Carnets*

La peste, le célèbre roman d'Albert Camus apparaît très intéressant tant au niveau de l'univers qui y est décrit qu'au niveau de l'évolution des personnages. C'est d'ailleurs un roman qui a été lu et relu pour l'événement qu'il décrit (la peste à Oran) et celui qu'il suggère (l'occupation de la France par les Nazis). Mais là n'est pas tout ce qui fait la singularité de cette œuvre admirable; il y a aussi une présence, voire une philosophie de l'écriture. Au milieu de *La peste* Rieux, le narrateur, propose Grand comme héros alors que le déroulement du récit donnerait à penser que Rieux et Tarrou sont les héros des événements décrits. Malgré cette distinction, Rieux et Grand ont en commun le désir d'écrire et une étude du rapport d'écriture entre Grand et Rieux amène à poser le problème de la situation et du rôle de l'écrivain dans la société. Par leur rapport à l'écriture et à la société Rieux et Grand apparaissent comme des personnages représentatifs de l'écrivain Camus. En effet, les œuvres qui mettent en scène un personnage représentant l'auteur abondent au vingtième siècle, notamment chez les

¹ **Abstract :** This article offers a cross-reading of Camus' s *La peste* (1947) and his short story "Jonas" (1957) centered around the image of the author reflected in his work. Both texts, contrasted with Camus's notebooks (*Carnets*), contain both the representations of the writer and his writing in the book. Thus, they allude to an evolution in Camus's perception of the relationship between the writer and society: the writer of "Jonas" has now become hesitant between his solidarity with the world and his need for creative loneliness

écrivains du Nouveau Roman et surtout chez André Gide à qui l'on attribue la création du concept de “mise en abyme.” La mise en abyme de l'écrivain et de l'écriture, en plus de mettre en miroir la vie de l'auteur dans ses œuvres, permet aussi de théoriser sur l'art d'écrire. Cette perspective d'auto-représentation de l'écrivain dans son œuvre nous amènera à comparer *La peste* à “Jonas, ou l'artiste au travail,” une nouvelle tirée du recueil *L'exil et le royaume* et qui traite également du problème de création artistique. Cet article analyse le rapport de l'écrivain Camus avec la société autour des notions contraires de “solitaire” et de “solidaire.” Il postule que ces deux notions, bien qu'existant de façon conflictuelle mais tolérée dans *La peste*, conduiront plus tard Camus à une situation existentielle tragique, impliquant un choix de rupture entre les deux, à cause des pressions sociales. Cette évolution dans l'écriture de Camus, de la parution de *La peste* à l'écriture de “Jonas” est corroborée par une lecture attentive des *Carnets* de l'auteur. En s'attachant plus particulièrement à la notion de figure d'auteur, notre étude s'intéressera à des personnages représentatifs au niveau personnel, de leurs relations avec les autres et aussi au rapport d'écriture qu'ils entretiennent avec Camus. À la différence de la perspective philosophique de Rob Roy McGregor, notre point de vue privilégie la mise en scène du drame intime et artistique de l'auteur Albert Camus.²

Joseph Grand est décrit dans l'œuvre de Camus comme un homme seul, un personnage qui, de par ses fonctions subalternes, devrait être de peu d'importance autant pour la trame narrative que pour le lecteur. Mais, *La peste* nous dépeint un homme qui a ses problèmes à régler avec la société et avec lui-même. Son problème majeur est une incapacité à trouver le mot juste comme Rieux le note déjà: “Enfin, et surtout, Joseph Grand ne trouvait pas ses mots. C'est cette particularité qui peignait le mieux notre concitoyen, comme Rieux put le remarquer” (1252).³ Ce handicap à utiliser convenablement le langage crée chez ce personnage deux problèmes à résoudre. Le premier concerne son travail car Grand n'a jamais su comment formuler la lettre de réclamation qui lui aurait permis d'obtenir une promotion pour son emploi à la mairie

² Rob Roy McGregor interprète l'inscription de l'auteur dans le texte à travers les figures d'auteur dans la perspective philosophique de l'Existentialisme, de manière globale et non pas personnelle comme nous le faisons. Dans “Camus's 'Jonas ou L'Artiste au travail': A Statement of the Absurd Human Condition,” McGregor affirme:

“Camus uses, as we have seen, Kierkegaard's view of man's metaphysical state—as sinners, all people share the solidarity that constitutes the human condition—to draw his own analogy of man's metaphysical state—as solitaires, all people share the solidarity that constitutes the human condition. Therefore, from this perspective, it is immaterial whether one reads *solitaire* or *solidaire*. Reading *solitaire*, one understands that the universal characteristic of the common condition is solitude; reading *solidaire*, one understands that solitude is the universal characteristic of the human condition” (64) (Les italiques sont de l'auteur).

³ Camus, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962. Les pages indiquées entre parenthèses renvoient à cette édition.

(1251-53). Mais, comme il le dit lui-même, il a des raisons précises qui justifient une telle attitude:

À l'en croire, il se sentait particulièrement empêché d'employer le mot "droit" sur lequel il n'était pas ferme, ni celui de "promesses" qui aurait impliqué qu'il réclamait son dû et aurait, par conséquent revêtu un caractère de hardiesse, peu compatible avec la modestie des fonctions qu'il occupait. D'un autre côté, il se refusait à utiliser les termes de "bienveillance," "solliciter," "gratitude," dont il estimait qu'ils ne conciliaient pas avec sa dignité personnelle. (1252)

Au-delà de la modestie qui le caractérise, Grand est un homme digne et respectueux des autres au point qu'il leur sacrifie son ambition personnelle (la promotion socio-professionnelle) en refusant d'écrire sa lettre. Toute cette prudence et cette méfiance de Joseph Grand vis-à-vis des mots nous révèlent un personnage qui a un sens moral très élevé et qui est prêt à accepter les conséquences de son choix: "C'est ainsi que, faute de trouver le mot juste, notre concitoyen continua d'exercer ses obscures fonctions jusqu'à un âge avancé" (1252). Le deuxième problème causé par cette difficulté d'expression chez Grand est la conséquence directe du premier: il ne peut plus exprimer son amour à sa femme Jeanne qui est ainsi obligée de le quitter. Il le dit lui-même: "On travaille tant qu'on en oublie d'aimer . . . À un moment donné, j'aurais dû trouver les mots qui l'auraient retenue, mais je n'ai pas pu" (1284). Grand est donc un personnage doublement victime de son incapacité à utiliser le langage; sa vie sociale pauvre et modeste est une conséquence de cette impuissance. Cependant, si Grand évolue dans la solitude, il a aussi des rapports avec les autres et qui sont pour l'essentiel dignes d'intérêt.

On peut noter à travers *La peste*, que Grand est doté d'une grande sensibilité envers les autres. On le voit déjà à son attitude ambiguë face au cas de son voisin Cottard qui avait tenté de se suicider. En effet, Grand l'aide non seulement en appelant Rieux au secours mais essaie également de le justifier. Comprendant que Cottard a des problèmes personnels, dans sa déclaration, il l'appelle le "désespéré," ce qui est déjà une ébauche de justification de l'acte de ce dernier: "Le docteur remarqua que Grand, parlant de Cottard, l'appelait toujours 'le désespéré.' Il employa même à un moment l'expression 'résolution fatale.' Ils discutèrent sur le motif du suicide et Grand se montra tatillon sur le choix des termes. On s'arrêta enfin sur les mots 'chagrins intimes'" (1241). On voit donc Grand, qui a des problèmes d'expression, essayer tour à tour des termes qui pourraient présenter son voisin sous un beau jour. À travers ces termes qui veulent adoucir une réalité tragique, il faut voir chez Grand un désir d'aider son voisin en essayant de comprendre et de faire comprendre ses motivations. À ce niveau, il est possible de parler d'un certain humanisme de Grand apparent encore dans ses réticences et précautions de langage lorsqu'il parle de Cottard à Rieux et, bien sûr,

dans sa participation à la lutte contre la peste. C'est d'ailleurs à ce niveau que le personnage de Grand atteint une grandeur et une reconnaissance particulières. En effet, au moment où certains comme Rambert refusent le combat, cet homme d'une cinquantaine d'années, écrasé de travail, accepte avec dévouement de lutter avec les autres contre le mal commun, la peste. Cette attitude de Grand amène le narrateur à l'élever au titre de modèle, de héros, à deux reprises:

De ce point de vue, et plus que Rieux ou Tarrou, le narrateur estime que Grand était le représentant réel de cette vertu tranquille qui animait les formations sanitaires. Il avait dit oui sans hésitation, avec la bonne volonté qui était la sienne. (1326)

Oui, s'il est vrai que les hommes tiennent à se proposer des exemples et des modèles qu'ils appellent héros, et s'il faut absolument qu'il y en ait un dans cette histoire, le narrateur propose justement ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal apparemment ridicule. (1329)

Parlant du héros dans son article “Le monde du condamné à mort,” la critique Rachel Bepaloff note: “Guides et guérisseurs, les héros têtus de *La peste* restent soumis à la précarité qui les rend solidaires du *nous* dont ils font et veulent faire partie. En somme, essayant d'être modestes sans Dieu, ils ont la suprême ambition de se passer de Dieu sans aspirer à devenir des dieux” (10). Personnage modeste, honnête et solitaire, Grand devient un héros par sa participation avec les autres, même si cet “héroïsme” sort des sentiers battus. Mais pour Bepaloff, Gand n'est pas le seul héros de *La peste*: elle utilise le pluriel. Qu'en est-il alors du personnage de Rieux?

Ce n'est qu'à la fin de *La peste* que le lecteur apprend que le Docteur Rieux en est le narrateur. Son attitude devant les mots et les faits est de ne pas trahir la réalité, de tendre à l'objectivité; dans ce sens, il n'est pas très loin de Grand comme nous le verrons plus loin. Ce que Rieux partage avec Grand c'est aussi la solitude dans la vie privée et le dévouement à son travail, car, bien que marié, sa fonction de docteur occupe la plus grande partie de son temps. C'est d'ailleurs ce qui transparaît dans les explications qu'il donne à son épouse: “Puis il lui dit très vite qu'il lui demandait pardon, il aurait dû veiller sur elle et il l'avait beaucoup négligée” (1223). Sa solitude est d'ailleurs accentuée par la séparation physique puisque sa femme va se faire soigner loin d'Oran et mourra par la suite. La présence silencieuse de la mère de Rieux ne peut combler cette solitude puisque le médecin est entièrement dévoué à sa fonction. Malgré cette solitude familiale, il entretient des rapports avec ses malades. Son rapport particulier avec Grand mérite d'être souligné: “C'était un de ses anciens clients, employé de mairie qui l'appelait. Il avait longtemps souffert d'un rétrécissement de l'aorte, et, comme il était pauvre, Rieux l'avait soigné gratuitement” (1229). Nous voyons la générosité de Rieux à

l'œuvre et il n'hésitera pas à répondre à l'appel de Grand pour soigner son voisin Cottard. Mais ce qui caractérise véritablement Rieux, c'est sa compréhension des autres comme le montre si bien Yvonne Guers-Villate dans son article "Rieux et Daru ou le refus délibéré d'influencer autrui": "Dans l'un et dans l'autre cas, c'est l'absence d'une intervention directe des deux héros qui nous frappe. Rieux refuse de donner à Rambert les moyens de quitter la ville tout en ne faisant rien pour l'empêcher de partir" (229). Cette attitude ambiguë de Rieux s'explique par son honnêteté car il ne veut pas faire d'exception dans la situation de la peste, mais également par sa sympathie, sa compréhension pour ceux qui souffrent de la solitude comme Rambert. Mais plus encore, ainsi que le remarque Guers-Villate, Rieux a le sens de la responsabilité et de la liberté du choix d'autrui: "Néanmoins, plus profondément que la sympathie avec laquelle Rieux observe les tentatives de fuite de Rambert, est enracinée sa croyance dans la liberté de chacun. Il a fait seul le choix de rester pour lutter contre le fléau et Rambert doit arriver par lui-même à une décision" (230). On peut voir que cette aptitude à comprendre les autres est poussée à l'extrême lorsque la sympathie quelque peu voilée de Rieux se manifeste à l'égard de Cottard, le criminel et le collaborateur de la peste. À aucun moment Rieux ne condamne les actes de Cottard et, dans la dernière scène du roman, celle de l'arrestation de Cottard, il est significatif de noter que Rieux se détourne de ladite scène:

- C'est Cottard, balbutiait Grand. Il est devenu fou.

Cottard était tombé. On vit encore l'agent lancer son pied dans le tas qui gisait à terre. Puis un groupe confus s'agita et se dirigea vers le docteur et son vieil ami.

- Circulez ! dit l'agent.

Rieux détourna les yeux quand le groupe passa devant lui. (1469)

Comment interpréter ce geste de Rieux si ce n'est comme le refus d'accepter qu'un homme comme Cottard, bien que coupable, soit ainsi maltraité? L'humanisme de Rieux se montre ici comme une compréhension idéale des autres et dépasse même le sens de la justice institutionnelle. C'est justement cette conception de l'humanisme qui l'amène à rejeter l'idée de la souffrance imposée par Dieu comme justice punitive; c'est en ce sens également qu'il faut comprendre sa colère contre Paneloux après la mort de l'enfant du juge Othon. Cependant, cette opposition n'empêche pas Rieux de comprendre le prêtre, de sympathiser avec lui: "Nous travaillons ensemble pour quelque chose qui nous réunit au delà des blasphèmes et des prières. Cela seul est important" (1395). C'est à peu près ce qu'il avait déjà dit à Tarrou: "J'ai trop vécu dans les hôpitaux pour aimer l'idée de punition collective. Mais, vous savez, les chrétiens parlent quelquefois ainsi, sans le penser jamais réellement. Ils sont meilleurs qu'ils ne paraissent" (1319). Cette attitude à comprendre autrui éclaire davantage les relations de Rieux avec Rambert, Grand et Cottard en même temps qu'elle montre son

“pragmatisme” c’est-à-dire son désir de lutter contre les faits objectifs, en l’occurrence la peste. D’ailleurs, sa fonction le met dans une telle attitude et il le dit dans son raisonnement: “. . . mais puisque l’ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu’on ne croie pas en lui et qu’on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait” (1321). On peut comprendre à quel point Rieux est dévoué à cette cause du salut sanitaire de l’homme en voyant que la plupart des scènes du roman le montrent beaucoup plus sur le terrain de lutte contre le fléau que chez lui, à la maison. Cet effacement de sa vie privée au profit de son engagement dans une action commune et solidaire donne au roman de Camus tout son sens au point que certains critiques ont pu voir en Rieux le héros au détriment de Grand que Rieux lui-même proposait comme type héroïque. En effet, dans “Le statut précaire du personnage et de l’univers romanesques chez Camus,” Brian Fitch affirme: “Il y a dans chacun des romans un seul protagoniste, bien que, dans *La Peste*, le lecteur ne l’apprenne qu’à la fin du livre, c’est-à-dire qu’il y a un personnage qui domine tous les autres; d’abord parce que son portrait est le plus détaillé et ensuite, parce qu’il est au cœur de l’histoire” (218). Cette affirmation qui tend à donner à Rieux le rôle de personnage principal voire de héros ne peut pas tenir dans l’économie générale du roman. La raison en est que le narrateur lui-même a déjà désigné son héros en la personne de Grand et que les critères de définition du protagoniste et du héros sont eux aussi énoncés par Rieux lui-même. De plus, contrairement à ce que dit Fitch, il n’y a pas de “personnage qui domine tous les autres” et dont le portrait serait plus détaillé. Au contraire, le portrait de Grand qui recouvre plusieurs pages est plus détaillé que celui de Rieux (1251-1253). Cette affirmation de Fitch, si elle était vraie, pourrait fausser le but d’objectivité du narrateur (le docteur Rieux) si celui-ci se contentait de se mettre en évidence en se donnant un portrait plus détaillé que celui des autres personnages et en se donnant une importance prépondérante dans le récit qu’il fait. La définition du héros telle que l’envisage le narrateur de *La peste* sort de la conception classique et est fondée sur le critère de l’honnêteté. On comprend d’ailleurs les réticences de Rieux à proposer Grand comme héros car le type d’héroïsme qu’il propose est contraire à la conception commune; il s’en explique bien à Rambert qui les soupçonne lui et Tarrou de se mettre du bon côté, celui des héros:

- Vous avez raison, Rambert, tout à fait raison, et pour rien au monde je ne voudrais vous détourner de ce que vous allez faire, qui me paraît juste et bon. Mais il faut cependant que je vous le dise: il ne s’agit pas d’héroïsme dans tout cela. Il s’agit d’honnêteté. C’est une idée qui peut faire rire, mais la seule façon de lutter contre la peste, c’est l’honnêteté (1350).

Si plus que le narrateur lui-même, Tarrou et tous les autres, Grand mérite le titre de héros, un héros alors humble et honnête, il faut lier ce point de vue à l’objectivité à

laquelle veut parvenir le narrateur en s'excluant de cette catégorie. Cependant, toujours dans la perspective de l'objectivité, et au-delà de cette attribution héroïque qui peut se justifier, il existe aussi un rapport profond entre les trois personnages que sont Grand, Rieux et Camus sur le plan de l'écriture.

Avant d'entrer dans les détails, il faut préciser que le personnage de Grand n'existait pas dans la première version (manuscrite) de *La peste* terminée en janvier 1943.⁴ Dans la version définitive, sa présence dans l'univers de *La peste* revêt un caractère très important par la manière dont il est présenté par le narrateur; et il me semble que cette manière de présenter ce personnage singulier peut nous conduire à une compréhension de l'esthétique de Camus.

Comme nous l'avons déjà vu plus haut et comme le fait remarquer le narrateur, ce qui fait la particularité de ce modeste employé de mairie, c'est qu' "il ne trouvait pas ses mots" (1252). Ce personnage qui lutte avec les mots est présenté de façon amusante et ironique. L'ironie est une figure de style qui dit le contraire de ce que le locuteur pense réellement. Sous la plume de Rieux, Grand ne cesse d'amuser le lecteur, et cela commence dès la description de sa maison dans les premières pages: "On remarquait seulement un rayon de bois blanc garni de deux ou trois dictionnaires, et un tableau noir sur lequel on pouvait lire encore, à demi effacés, les mots 'allées fleuries'" (1240). L'insistance de la description sur les détails de la lutte de Grand avec les mots (deux ou trois dictionnaires et un tableau noir) en relation avec cet homme qui a passé l'âge d'aller à l'école et qui se met à sa propre école, fait sourire. Mais ce qui peut faire encore plus sourire, c'est que ce segment isolé "allées fleuries" est un fragment de la fameuse phrase que Grand s'essaie à parfaire depuis des années (1250). Grand, qui a le culte de la forme, a également le désir de prendre au sérieux ce problème d'écriture. Il reconnaît honnêtement qu'il a deux problèmes majeurs: les adjectifs et les conjonctions. Son problème avec les adjectifs est visible lorsqu'il propose plusieurs versions de sa phrase qui change en fonction des adjectifs. Grand a aussi un autre problème avec les conjonctions, problème qu'il avoue franchement à Rieux: "- Comprenez bien, Docteur. À la rigueur, c'est assez facile de choisir entre *mais* et *et*. C'est déjà plus difficile d'opter entre *et* et *puis*. La difficulté grandit avec *puis* et *ensuite*. Mais assurément, ce qu'il y a de plus difficile c'est de savoir s'il faut mettre *et* ou s'il ne faut pas" (1301). Dans l'édition de *La Pléiade*, Roger Quilliot en note en référence à ce paragraphe: "Ce paragraphe humoristique où Grand expose ses soucis de stylistique a sûrement été inspiré à Camus par ses propres difficultés avec les conjonctions. Malraux, au temps de *L'étranger*, ne l'avait-il pas invité à alléger son style d'une surabondance de *mais* et de *et*?" (1981). Les problèmes de Grand seraient aussi ceux de l'auteur de *La peste*. Il est évident que Grand est lié à Camus par l'écriture, ce qui expliquerait le but dernier de sa présentation

⁴ C'est ce qu'affirme Roger Quilliot après avoir comparé les versions manuscrites et l'édition définitive de *La peste*: "Résumons nos premières constatations: les personnages de Grand et de Rambert n'existent pas . . ." (1931).

ironique qui est de montrer que le travail créateur d'un écrivain s'obtient par un effort constant et minutieux. Représenter dans son œuvre ses propres difficultés d'écriture n'est pas le propre de n'importe quel écrivain et c'est à juste titre qu'André Meunier dit dans "Approche de l'art camusien":

Peu d'écrivains ont, autant que Camus, mêlé l'art et la morale, apporté au problème de la création, de façon aussi constante que lui, une aussi lucide attention. C'est à travers l'expérience de ses propres tentations et de ses propres difficultés à écrire que Camus a conçu son esthétique, dont la rigueur est toute classique, comme on en jugera. (10)

Il serait toutefois bon de nuancer cette affirmation de Meunier et de la placer dans son contexte. En effet, les romans mettant en scène l'écriture sont nombreux dans la littérature du vingtième siècle, avant même l'époque du Nouveau Roman. Le cas de Camus qui l'a fait en 1947, à une époque où la technique n'était pas très courante, mérite d'être souligné. Sa démarche participe également d'une tentative de l'auteur de montrer aux lecteurs les difficultés de la création. En ce sens, on peut dire que Camus rejoint Rieux et Grand dans l'honnêteté. Le fait significatif de la dernière scène où Grand prend la décision de supprimer tous les adjectifs est toujours à mettre en relation avec l'écriture de *La peste* par Camus. En effet, comparant la version manuscrite du roman à sa version achevée, Quilliot note:

Les amateurs de stylistique s'étonneront d'une certaine lourdeur de style, des redites, des tournures embarrassées: ils mesureront toute la distance qui sépare le premier jet du "beau style," comme on dit; ils comprendront pourquoi Camus insistait tant sur le caractère artisanal et volontaire du métier d'écrivain: ne s'agissait-il pas en effet pour lui de comprimer une tendance au lyrisme, d'étendre et de systématiser en revanche un certain courant d'indifférence et de débarrasser enfin la phrase des parasites qui l'encombraient naturellement. (1931)

Sans contredit, la suppression des adjectifs par Grand se répercute chez l'auteur de *La peste* dans un même but, le rejet de tout lyrisme et la recherche de la perfection. Comme le dit Grand: ". . . quand ma phrase aura l'allure même de cette promenade au trot, une-deux-trois, une-deux-trois, alors le reste sera plus facile et surtout l'illusion sera telle, dès le début, qu'il sera possible de dire: 'chapeau bas!'" (1302).

Le rapport de Grand avec Camus se voit dans ce choix du renoncement: supprimer ce qui est encombrant et qui conduit au lyrisme pour y préférer une rigueur et une simplicité ainsi que le souligne André Meunier:

L'auteur a de la création une conception bien plus rigoureuse; il sait déjà qu'il doit se contraindre pour écrire et faire vivre son œuvre de ce renoncement aux tendances les plus profondes de son être, à l'accent d'une langue naturellement parlée. Il s'est en effet donné d'autres maîtres que ceux qui dans le même temps bouleversent le langage, font éclater les mots et les images. (11)

Les notes que Camus a écrites de mai 1935 à février 1942 dans ses *Carnets I*, attestent également cette recherche de sobriété:

“Pour écrire, être toujours un peu en deçà dans l'expression (plutôt qu'au-delà). Pas de bavardage en tout cas.” (*Carnets I* 118)

“La véritable œuvre d'art est celle qui dit moins.” (*Carnets I* 127).

Le rapport d'écriture entre Grand et Camus est celui de l'essentiel, un essentiel qui ne peut être atteint dans le style que par le sacrifice (suppression des adjectifs chez Grand et élimination chez Camus des parasites de la phrase qui pourraient la conduire au lyrisme). Meunier rapproche à juste titre l'écriture camusienne de celle mesurée et précise de certains auteurs classiques: “Ce souci remarqué chez Madame de Lafayette ou chez Stendhal de ne dire que ce qu'il faut, de mettre ainsi en accord son art et ses passions, souci présent aussi chez Chamfort, cette suprême intelligence de l'artiste, cette élégance qui consiste à se faire oublier, ce sont les fondements de l'art d'écrire de Camus” (15).

Si Grand et Camus sont liés par le souci de l'essentiel et de la précision, on peut en dire de même pour l'autre figure d'auteur, le narrateur représentant de Camus, Rieux. Celui-ci, dès les premières pages de *La peste*, prévient le lecteur de sa recherche de l'objectivité, recherche qu'il réaffirme d'ailleurs tout au long de son récit:

À cet égard, le narrateur sait parfaitement combien il est regrettable de ne pouvoir rien rapporter ici qui soit vraiment spectaculaire, comme par exemple quelque héros reconfortant ou quelque action éclatante, pareils à ceux qu'on trouve dans les vieux récits . . . C'est ainsi, soit dit entre parenthèses, que pour ne rien trahir et surtout pour ne pas se trahir lui-même, le narrateur a tendu à l'objectivité. (1363)

On peut dire que le narrateur de *La peste* a admirablement réalisé son ambition par l'effacement de sa propre personne, la retenue de ton et surtout en ne dévoilant sa propre identité qu'à la fin, après avoir laissé les faits parler d'eux-mêmes. Mais là où son art de narrer objectivement rejoint la morale d'une certaine honnêteté, c'est lorsqu'il emploie des expressions approximatives et impersonnelles pour relater les faits:

La mort du concierge, *il est possible de le dire*, marqua la fin de cette période...*De ce point de vue*, ils se trouvaient en somme dans l'erreur . . .” (1233)

“*Du moment que* notre ville favorise les habitudes, *on peut dire que* tout est pour le mieux. *Sous cet angle*, sans doute, la vie n'est pas très passionnante. *Du moins*. . . . Mais *il est juste d'ajouter* . . . (1219) [C'est nous qui soulignons]

À la question que se pose Brian Fitch à propos de ces expressions dans son article précité: “S'agit-il de précautions ou de simples approximations de langage?” (219), nous répondons qu'il s'agit des deux. En effet, dans son ambition de tendre à l'objectivité, le narrateur qui ne veut pas imposer son propre point de vue est obligé d'utiliser certaines expressions qui, de par leur caractère impersonnel, introduisent une vision neutre et objective. À cet effet, il est notable que les expressions comme “sous cet angle” et “de ce point de vue” reviennent tels des *leitmotifs* sous la plume du narrateur. Dans ce sens, ces précautions de langage révèlent en même temps le rapport de Rieux avec Grand, car le narrateur de *La peste* donne lui aussi l'impression, par ses hésitations et formules générales, de “toujours chercher ses mots.”

Dès lors que le rapport d'écriture entre Grand, Rieux et Camus a été mis à jour, on peut se demander, au regard du traitement de la relation à l'écriture que montre *La peste*, quels sont la place et le rôle de l'écrivain dans l'écriture de la fiction mais aussi vis-à-vis de la société dans laquelle il vit et écrit. Le rapport qui lie ces trois figures d'écrivains apparaît comme une représentation des rapports de l'écrivain Camus à l'écriture, à l'expression de la réalité et à son exigence d'honnêteté. Comme nous l'avons indiqué plus haut, Grand a été élevé de manière paradoxale au rang de héros par Camus. La justification en est que Grand, malgré ses qualités d'homme solitaire, était aussi solidaire des autres face à la peste. Faut-il y voir une thématique de l'expérience de Camus pendant l'occupation allemande en France? Il est possible de dire oui, car *La peste* se présente comme un récit allégorique de la deuxième guerre mondiale. La situation et le rôle de l'écrivain dans des conditions socio-politiques extrêmes seraient donc de conjuguer deux comportements en apparence difficilement compatibles: “solitude” et “solidarité”, la solitude étant liée au travail purement artistique alors que la solidarité est une participation au monde. Pour Albert Camus, *La peste* est une mise en scène fictionnelle dénonçant, par inférence indirecte, l'horreur nazie en Europe durant la deuxième guerre mondiale. L'artiste doit donc inventer une histoire pour dénoncer un fléau bien réel, contemporain, et aussi désastreux que les plus grandes épidémies.

Lorsque Rieux décide d'écrire sur la peste à la fin du livre, il précise bien ses objectifs: “Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser au moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites” (1471).

Dans “Remémoration et commémoration dans *La Peste*” la critique Catherine Dana pense que ce besoin de témoignage est à la fois une commémoration de l’horreur de l’Occupation en même temps qu’une remémoration car l’artiste parle au nom d’une collectivité dont il se sent solidaire et en même temps il veut lui rappeler que l’horreur peut encore revenir: “La mémoire collective est essentielle pour Rieux car ce qui le préoccupe n’est pas tant la remémoration de la peste que sa commémoration” (111). La force symbolique de l’allégorie, le rythme temporel des saisons de la chronique, et l’art narratif de la prose donnent ainsi à *La peste* son pouvoir de remémoration et de commémoration d’un événement qui a marqué les consciences mais que l’auteur veut enraciner dans la mémoire collective par une sorte de célébration et de rappel historique. En ce sens, sur le plan artistique, on peut dire que Camus a réussi dans cette œuvre qui a fait couler beaucoup d’encre et qui, par cela même, attire l’attention sur la réalité historique que l’auteur voulait faire revivre dans les consciences comme pour empêcher le retour du fléau: “Mais il [Rieux] savait que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive” (1472). C’est deux ans après la fin de la guerre que Camus a publié *La peste*, témoignage contre l’horreur de cette même guerre dans lequel il laisse entrevoir la situation et le rôle de l’écrivain “solitaire” et “solidaire” incarné par le personnage de Grand et dans une certaine mesure, par celui de Rieux. On peut cependant se demander si cette unité a toujours été à l’œuvre dans l’évolution artistique de Camus. Il serait bon, à ce niveau, de jeter un regard sur “Jonas,” une nouvelle de Camus qui présente à nouveau le problème de l’écriture et de la création artistique.

De la parution de *La peste* (1947) à celle du recueil de nouvelles *L’exil et le royaume* (mars 1957) dont fait partie “Jonas,” il y a dix ans. Dans cet intervalle Camus a beaucoup réfléchi aux questions de solitude et de solidarité qui, même s’il ne les présentent pas en termes de problématique d’écriture et de mise en abyme de la situation de l’écrivain, éclairent au moins sur la progression de sa pensée. Dans le long essai philosophico-moral, *L’homme révolté* (1951), Camus s’intéresse à l’histoire de la révolte en Europe et y aborde les thèmes de l’absurde et du suicide. Pour lui, l’absurde conduit l’homme à l’impasse et engendre la révolte. La révolte comme recours est alors positive car elle offre à l’homme une possibilité de mise en ordre et de transformation du monde. Camus base son raisonnement sur l’histoire de l’orgueil européen. La révolte dont il s’agit n’est pas individuelle mais communautaire et solidaire face à l’oppression. Sade est une exception, car ce révolté solitaire parvient à créer une fiction qui orientera la révolte dans les arts, révolte qui sera réinterprétée sous plusieurs angles dans le siècle suivant, à commencer par les Romantiques. La solitude romantique et du Dandy ne peut se définir sans le monde. Il est important de noter la critique que Camus fait du mythe autour d’Arthur Rimbaud, présenté comme l’éternel révolté solitaire et désintéressé. Au contraire, Camus soutient que les lettres de Rimbaud trafiquant en Abyssinie révèlent un individu à l’opposé de l’auteur d’*Une saison en enfer*, car devenu un conformiste et un petit-bourgeois épris d’argent. Dans *La chute* (1956) que Camus envisageait d’intégrer à *L’exil et le royaume*, le narrateur-protagoniste Jean-Baptiste Clamence, atteint d’une

logorrhée, fait le récit de sa vie à un inconnu. Cet ancien avocat iconoclaste tient des propos paradoxaux sur la société, le crime, et l'individu. Clamence, égocentrique, vaniteux et hypocrite, se croit un surhomme et a une vision cynique sur le monde, qu'il croit avoir compris après s'être engagé dans une vie de débauche. Il amorce sa chute après avoir assisté, impuissant, au suicide d'une jeune fille sur le pont des Arts. Il s'auto-proclame juge-pénitent, joue de la duplicité en prônant la confession publique à ceux qui l'écoutent, et se définit comme un faux prophète. L'idée de solitude est encore présente dans *La chute*, mais sans la solidarité. Bien au contraire, Clamence se joue de cette solidarité en la manipulant pour son propre profit, comme un prophète qui se plaît dans son désert.

Qu'advient-il de cette difficulté à réconcilier solitude et solidarité dans la réflexion de Camus ? La figuration de l'auteur dans la nouvelle “Jonas ” lui permet-elle d'avancer ? Alors que les deux adjectifs “solitaire” et “solidaire” cohabitent assez harmonieusement dans un personnage de *La peste*, Joseph Grand, que nous croyons être un représentant de l'auteur, dans la nouvelle “Jonas,” l'association de ces deux entités apparaît comme un dilemme pour “l'artiste au travail.” D'une association presque harmonieuse chez Grand, nous passons à un choix angoissé et ambigu chez Jonas. Peut-on en déduire une évolution dans la pensée artistique de Camus ? Certains faits nous permettent de répondre par l'affirmative quand on sait qu'il y a des ressemblances entre le traitement de la situation et du rôle de l'écrivain et de l'artiste dans les deux œuvres. Grand et Jonas représentent tous deux ce que l'on appelle communément “figure auctoriale” ou “figure d'auteur,” une représentation fictive de l'auteur à travers des personnages de par leur fonction ou activité car le premier s'essaie à être écrivain et le second est peintre.⁵ D'autre part, la présentation narrative de ces deux personnages clés est toujours faite sur le mode de l'ironie, mais une ironie révélatrice ou plutôt une fausse ironie qui fait découvrir à la fin une vérité. En effet, Grand est toujours mis en relief par sa manie cultivée de chercher le mot juste, et par son humilité; quant à Jonas, c'est son manque de personnalité qui est mis en évidence. Cependant, à la fin de chaque œuvre, chacun de ces personnages suit une évolution artistique qui marque un progrès certain. Mais, si à la fin de *La peste* Grand décide de supprimer tous les adjectifs de la phrase qu'il remanie (ce qui le met en rapport direct avec l'artisanat du style de Camus), Jonas, après avoir peint des tableaux, finit dans une crise existentielle par peindre un mot ambigu, indéfinissable entre “solitaire” et “solidaire.” Le parcours de Grand, semble être positif puisqu'avec la suppression des adjectifs Grand est alors capable d'écrire une lettre à sa femme Jeanne. Au contraire, celui de Jonas est négatif, tragique et douteux

⁵ Lucien Dallenbach qui a fait une étude des procédés de réflexions du récit et de représentation de l'écrivain lui-même par un personnage de son œuvre, qualifie ce type de personnage de “figure auctoriale” dans *Le récit spéculaire*. “ A défaut de rompre cet anonymat essentiel, le récit a trois possibilités de donner l'illusion qu'il lève : feindre de laisser le responsable du récit intervenir en son nom propre, instituer un narrateur, construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage” (101).

puisque le peintre décide à la fin de ne plus travailler: “Une belle journée commençait, mais Jonas ne s’en apercevait pas. Il avait retourné la toile contre le mur. Epuisé, il attendait, assis, les mains offertes sur les genoux. Il se disait que maintenant il ne travaillerait plus jamais, il était heureux” (1651-1652).⁶ Chez Grand, on note un progrès qui est un renoncement mélioratif alors que chez Jonas on observe la déchéance de l’artiste confronté à un dilemme: “solitaire” ou “solidaire” (ou les deux à la fois). Si Grand a résolu le problème de la cohabitation de ces deux “paires minimales,” Jonas semble se poser la question en même temps que le narrateur pose la même question au lecteur, car le narrateur ne dit pas que Rateau, l’ami de Jonas, “ne savait pas s’il fallait qu’il lise solitaire ou solidaire” puisque c’est lui qui regarde le tableau, mais il emploie un “on” collectif: “Dans l’autre pièce, Rateau regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu’on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s’il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire*” (1652). L’ambiguïté voulue à souhait n’est pas à l’intention de Rateau, mais est adressée au lecteur “on,” appelé à lire sur le dos de Rateau et grâce à la page de papier où les deux mots-clés sont exceptionnellement mis en italiques, à découvrir le résumé du drame de l’artiste.

Plusieurs critiques ont déjà étudié “Jonas” dans la perspective biblique à laquelle renvoie le titre aussi bien que dans la perspective d’une lecture apparentée à celle de *Candide* de Voltaire. Il semble cependant préférable, au vu de certains documents, de privilégier le rapport artistique entre Jonas “artiste peintre” qui, paradoxalement, peint un mot comme le dit Peter Cryle et l’écrivain Albert Camus en faisant un rapprochement entre l’écriture de *La peste* et celle de “Jonas.”⁷ En effet, comme le dit Roger Quilliot qui a reconstitué trois variantes de l’écriture de “Jonas” dont toutes traitent du problème des conditions de la création artistique et du rôle de l’artiste dans la société:

[i]l semble qu’un certain nombre d’événements aient jeté Camus dans une solitude pour laquelle il ne se sentait pas préparé. Certes, dans toutes ses notes, on retrouve le désir de solitude mêlé au dégoût de la solitude; le besoin d’être seul pour créer, pour aimer, pour se recueillir et la nécessité de fréquenter les autres pour être capable d’en parler et pour vivre aussi. Pendant longtemps cette double attirance, ce balancement de la solitude à la société fut une manière d’équilibre. (2042)

⁶ Camus, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962. Les pages indiquées entre parenthèses renvoient à cette édition.

⁷ Cryle déclare: “The painting is only one word, but it requires a dual reading: *solitaire* and *solidaire* are both separate and together. This is the logic, and the grammar, of “L’exil *et* le royaume” (128).

Les *Carnets* (écrits entre mars 1951 et décembre 1959) auxquels se réfère Quilliot, surtout les *Carnets III* englobant la période où a été mûri et écrit “Jonas,” révèlent le questionnement de Camus sur sa situation et son rôle d’écrivain à un moment où il devenait très célèbre jusqu’à l’obtention du Prix Nobel de Littérature en 1957. Certains mots-clés dans “Jonas” se retrouvent dans les *Carnets III* et peuvent éclairer le rapport de Camus à Jonas. Ces références viennent tout juste après la page où Camus note son projet de “Nouvelles sous le titre: Nouvelles de l’exil” incluant “Jonas” (56):

Désormais solitaire en effet, mais par ma faute. (*Carnets III* 59)

Ce qui m’a toujours sauvé de tous les accablements c’est que je n’ai jamais cessé de croire à ce que, faute de mieux, j’appellerai “mon étoile.” Mais aujourd’hui, je n’y crois plus. (*Carnets III* 59)

La tragédie n’est pas qu’on soit seul, mais qu’on ne puisse l’être. Je donnerais parfois tout au monde pour n’être plus relié par rien à l’univers des hommes. Mais je suis une partie de cet univers et le plus courageux est de l’accepter et la tragédie en même temps. (*Carnets III* 60)

Humanisme. Je n’aime pas l’humanité en général. Je m’en sens solidaire d’abord, ce qui n’est pas la même chose. (*Carnets III* 71)

Toutes ces citations entretiennent des rapports étroits avec la nouvelle “Jonas,” car il s’agit ici de la réflexion de l’écrivain sur sa situation d’artiste par rapport à la solitude et à l’humanité et au rôle qu’il doit jouer dans la société. Comme Gilbert Jonas, au début de la nouvelle, Camus “croyait en son étoile” dans laquelle il faut peut être voir l’inspiration ou la capacité de créer; cependant, en train de concevoir “Jonas” comme il le dit dans sa note, il n’y croit plus, contrairement à Jonas qui croyait toujours en son étoile jusqu’à la fin. Le dilemme de “solitaire” et/ou “solidaire” semble avoir été le même chez Camus que chez Jonas, et le paradoxe de la situation tragique de l’écrivain illustrée par la citation de la page 60 est aussi manifeste chez Jonas. Après avoir cherché la solitude pour se consacrer à la peinture, Jonas peint de moins en moins: “Il était toujours assidu, mais il avait maintenant de la difficulté à peindre, même dans ses moments de solitude . . . Il pensait à la peinture, à sa vocation, au lieu de peindre” (1645). Quilliot note avec raison que “Jonas” est un “drame de la notoriété, des amitiés exigeantes” (2043) mais également de la “stérilité [artistique] dont Camus avait la hantise” (2043). À cet effet, il est à la fois paradoxal et révélateur, comme le dit Cryle, que Jonas, à la fin de son parcours “peigne un mot,” qui plus est, un mot volontairement ambigu. C’est que Camus a voulu signifier au monde sa détresse en tant qu’écrivain qui accédait à la gloire, déchiré entre le reniement de soi (solidaire) et le reniement des autres (solitaire).

Le choix entre ces deux termes semble être indécidable à la fin de la nouvelle mais cette hésitation traduit une nette évolution de la pensée artistique chez Camus, faite au départ, de la tolérance d'une situation à l'époque de l'écriture de *La peste* où les deux termes contradictoires pouvaient être associés et qui, quelques années plus tard, invite à un choix de rupture dans "Jonas." Les *Carnets III* de Camus montrent que, pendant cette seconde période, comme Jonas, Camus réfléchissait à sa vocation d'écrivain tout en exprimant son angoisse pour la décision: "Peur de mon métier et de ma vocation. Fidèle, c'est l'abîme, infidèle, c'est le néant" (*Carnets III* 80). Peut-on dire que Camus a choisi entre ces deux extrêmes? Rien n'est moins sûr car plus loin il écrit avec restriction:

Le vrai créateur, demain, s'il se trouvait solitaire, connaîtrait une profondeur de solitude dont aucune époque n'a jamais eu l'idée. Il serait seul à concevoir et à servir une civilisation qui ne peut naître sans le concours de tous. Il aurait le soupçon que cette civilisation court sa dernière chance et qu'il est l'un des derniers à le savoir. (*Carnets III* 187)

Cependant, le 8 août 1957, cinq mois après la parution de *L'exil et le royaume*, Camus écrira l'une de ses plus longues notes du *Carnets III*, note dans laquelle il confesse le doute qui l'habite au sujet de sa vocation et même son désir de renoncer à la création littéraire. On y retrouve explicitement son angoisse quant à sa situation d'écrivain et à son rôle social:

Pour la première fois après lecture de *Crime et Châtiment*, doute absolu sur ma vocation. J'examine sérieusement la possibilité de renoncer. Ai toujours cru que la création était un dialogue. Mais avec qui? Notre société littéraire dont le principe est la méchanceté médiocre, où l'offense tient lieu de méthode critique? La société tout court? Un peuple qui ne nous lit pas, une classe bourgeoise qui, dans l'année lit la presse et deux livres à la mode. En réalité le créateur aujourd'hui ne peut être qu'un prophète solitaire, habité, mangé par une création démesurée. Suis-je ce créateur? Je l'ai cru. Exactement j'ai cru que je pouvais l'être. J'en doute aujourd'hui et la tentation est forte de rejeter cet effort incessant qui me rend malheureux dans le bonheur lui-même, cette ascèse vide, cet appel qui me raidit vers je ne sais quoi. (*Carnets III* 207-208)

D'une reconnaissance de l'impossibilité de la solitude pour l'écrivain qui a toujours besoin du monde pour lequel il existe et écrit, Camus passe radicalement à une dénonciation du rapport de l'écrivain avec le monde, qui est selon lui un rapport faux. Cette confession pathétique du grand écrivain traduirait-elle un retour au point de

départ où avait commencé cette angoisse, c'est-à-dire à la période de mûrissement de “Jonas” et de *L'exil et le royaume*? Il est possible de répondre par l'affirmative au regard de l'évolution artistique de ses œuvres envisagée par Camus lui-même. Après le cycle de l'absurde (*L'étranger*, *Le mythe de Sisyphe*, *Caligula*, *Le malentendu*) et celui de la révolte (*La peste*, *L'homme révolté*, *Les justes*) qui forment la première étape de sa création, Camus a projeté une œuvre à part sur le thème du jugement et de l'exil (*La chute*, *L'exil et le royaume*). Enfin, le cycle de la mesure devait clore le troisième volet qui est le cycle de l'amour et de la Némésis (*Carnets III* 187). Ce plan d'organisation d'ensemble de toute son œuvre nous permet de comprendre qu'après l'étape de l'absurde et de la révolte manifestée dans *La peste*, Camus est parvenu à l'étape du jugement de sa condition d'écrivain et aussi au moment de traiter de cette condition en l'apparentant à un exil de l'écrivain vis-à-vis du monde; et c'est dans sa nouvelle “Jonas” que Camus développe plus nettement ce thème. En effet, le rapport de l'artiste avec les critiques, les disciples, le monde y est traité de manière si nuancée qu'il y a correspondance entre l'attitude de Jonas face à l'envahissement par les autres et les confessions de Camus dans ses notes: “Le courrier s'accumulait donc, les disciples ne toléraient aucun relâchement, et les gens du monde maintenant affluaient...” (“Jonas” 1641). Sur le mode ironique, il ajoute:

Mais il [Jonas] comprit assez vite qu'un disciple n'est pas forcément quelqu'un qui aspire à apprendre quelque chose. Plus souvent, au contraire, on se faisait disciple pour enseigner son maître. . . . Les disciples de Jonas lui expliquaient ce qu'il avait peint, et pourquoi. Jonas découvrait une foule de choses qu'il n'y avait pas mises. Il se croyait pauvre et, grâce à ses élèves, se trouvait riche d'un seul coup. (“Jonas” 1636)

C'est dans ce sens que, dans “Les Paradoxes du ‘Jonas’ de Camus,” Fernande Bartfeld qualifie les pressions de l'entourage de Jonas d'un étouffement progressif de l'artiste et de son œuvre: “Le récit, pour commencer par lui, se présente schématiquement comme l'histoire d'un étouffement progressif. Le peintre, Gilbert Jonas, de plus en plus accaparé par les problèmes d'espace vital et de temps, tout aussi vital, au fur et à mesure que s'accroît le cercle familial et amical, finit dans la stérilité” (130). Arselène Ben Ferhat dans “ ‘Jonas ou l'artiste au travail’: l'ambiguïté d'un récit bref ” analyse avec brio l'ironie entretenue par le narrateur et la liberté interprétative qu'il donne au lecteur dans l'ambiguïté des deux adjectifs. Cependant, selon le critique, cette liberté serait aussi une autre stratégie du narrateur qui, bien loin de donner une vraie liberté au lecteur, préserve l'opacité de son texte (22). La nouvelle de Camus se distingue ainsi par une forte implication du narrataire qui ne peut demeurer indifférent ni à l'ambiguïté des termes, ni à la condition de l'artiste Jonas. De *La peste* à *L'exil et le royaume*, Camus est passé du témoignage avec et pour le monde à celui du témoignage contre le monde, à l'accusation du monde, une attitude qu'expliquent les exigences de la

création artistique et du monde. Il apparaît que Camus a d'abord vécu la situation de l'écrivain à succès tiraillé entre la solitude et la solidarité et qu'il a fini par résumer ce drame dans sa nouvelle "Jonas ou l'artiste au travail." On peut dire que Camus, qui au temps de *La peste* vivait et tolérait la crise de la création artistique, en vient à en faire l'expérience aiguë et angoissante quelques années plus tard, expérience qui le conduit à la révolte et à la rupture. En effet, Camus avait, selon Quilliot, publié en 1953 dans le numéro huit (8) de la revue oranais *Simoun* un mimodrame intitulé "La vie d'artiste" dont la première partie ressemble à une ébauche de "Jonas." Cette pièce se termine par l'entêtement de l'artiste dans son œuvre et par conséquent, par la mort de sa femme. Le parcours de ce projet de pièce théâtrale s'est achevé et finalisé en la nouvelle "Jonas," qui peut être aussi vue comme la réponse de Camus au déchirement entre la solitude créatrice qui s'ouvre sur "l'abîme" et la solidarité qui conduit au "néant" de l'écriture.

Après notre analyse de deux œuvres de Camus, que pouvons nous retenir sinon que nous sommes partis d'un titre désignant un phénomène commun et général (*La peste*) pour aboutir à un titre personnel et patronymique ("Jonas") ? En même temps, nous sommes passés de la vocation de Camus vue à l'époque de *La peste* comme tolérance et collaboration de la solitude créatrice et de la solidarité communautaire, à un questionnement plus angoissé sur ces deux entités durant l'écriture de "Jonas." On pourrait expliquer ce changement par le fait que, au temps de *La peste*, l'ennemi commun à l'artiste et au monde était la guerre, d'où la participation de l'écrivain qui pouvait associer les deux états de solidarité et de solitude. Cependant, après la guerre, il semble que la célébrité et les pressions sociales aient provoqué une rupture chez "l'écrivain qui témoigne," Albert Camus, au point de le conduire à opérer un choix exclusif et tragique entre son écriture et sa participation au monde. De *Grand* à *Jonas*, les deux figures d'auteurs représentant Camus dans les deux œuvres, il y a eu une évolution certaine quant à la situation et au rôle de l'écrivain dans la société. Pour Camus, il s'agit non d'un drame mais d'une tragédie, et il est révélateur qu'il ait voulu mettre sous forme de pièce théâtrale ce projet de représentation d'un artiste envahi par les sollicitations du monde. L'aboutissement de ce projet sous la forme prosaïque qu'est la nouvelle de "Jonas," qui pourrait signifier la modération et la résolution par Camus de cette tragédie intérieure de l'artiste partagé entre la solitude (l'exil) et la solidarité (le royaume), apparaît comme une tentative artistique de résoudre ce problème de la création comme Camus lui-même l'a dit dans ses *Carnets III*: "On ne peut vivre tout ce qu'on écrit. Mais on y tâche" (93). Aveu du drame de la création artistique et de ses exigences, ce long parcours de Camus montre à quel point l'interrogation constante de sa vocation faisait partie de sa vie et de ses œuvres.

ŒUVRES CITÉES

- Barthes, Roland. "La peste: annales d'une épidémie ou roman de la solitude?" Roland Barthes. *Œuvres complètes I (1942-1961)*. Paris: Seuil, 2002. 540-45. (Paru dans *Club*, février 1955, *Bulletin du meilleur livre*). Imprimé.
- Bartfeld, Fernande. "Les paradoxes du 'Jonas' de Camus." *Hebrew University Studies in Literature* 6 (1978): 129-142. Imprimé.
- Ben Farhat, Arselène. "Jonas ou l'artiste au travail: l'ambiguïté d'un récit bref." *Esprit Créateur* 44.4 (2004 Winter): 14-24. Imprimé.
- Bespaloff, Rachel. "Le monde du condamné à mort." *Esprit* 163.1 (1950 Janvier) : 1-26. Imprimé.
- Camus, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris: Gallimard, 1962. Imprimé.
- . "Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste*." Roland Barthes, *Œuvres complètes I (1942-1961)*. Paris: Seuil, 2002. 546-547. Imprimé.
- . *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951. Imprimé.
- . *La chute*. Paris: Gallimard, 1956. Imprimé.
- . *Carnets I-II, mai 1935 - février 1942*. Paris: Gallimard, 1962. Imprimé.
- . *Carnets III, mars 1951 - décembre 1959*. Paris: Gallimard, 1989. Imprimé.
- Cryle, Peter. "The Written Painting and the Painted Words in 'Jonas.'" *Albert Camus 1980*. Ed. Raymond Gay-Crosier. Gainesville: UP of Florida, 1980. 123-29. Imprimé.
- Dallenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977. Imprimé.
- Dana, Catherine. "Remémoration et commémoration dans *La Peste*." *Les trois guerres d'Albert Camus*. Poitiers: Pont-Neuf, 1995. 101-122. Imprimé.
- Fitch, Brian.T. "Le statut précaire du personnage et de l'univers romanesques chez Camus." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 23.3 (1970 Fall): 218-29. Imprimé.
- Grobe, Edwin P. "Camus and the Parable of the Perfect Sentence." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 23.3 (1970 Fall): 254-61. Imprimé.
- Guers-Villate, Yvonne. "Rieux et Daru ou le refus délibéré d'influencer autrui." *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 3(1967): 229-236. Imprimé.
- McGregor, Rob Roy. "Camus's 'Jonas ou L'Artiste au travail': A Statement of the Absurd Human Condition." *South Atlantic Review* 60.4 (1995): 53-68. Imprimé.
- Meunier, André. "Approches de l'art camusien." *La Revue des Lettres Modernes* 212-16 (1969): 9-33. Imprimé.
- Quilliot, Roger. "Présentation" et "Notes et variantes." *Albert Camus: Théâtre, récits, nouvelles*. Ed. Roger Quilliot. Paris: Gallimard, 1962. 1927-1998; 2042-2053. Imprimé.

Le Front populaire en mémoire: *Faubourg 36* (2008) de Christophe Barratier

Edward Ousselin
Western Washington University

Résumé : *Faubourg 36* (2008) n'a pas connu l'éclatant succès populaire et critique du premier film réalisé par Christophe Barratier, *Les choristes* (2004). Alors que l'intrigue de ce dernier était située peu après la Seconde Guerre mondiale, *Faubourg 36* reprend les codes et le contexte du cinéma français des années trente, et en particulier du moment historique exceptionnel qu'a constitué la victoire électorale du Front populaire aux élections législatives des 26 avril et 3 mai 1936.

Keywords : French film – society & culture – Front populaire – années 1930 – banlieue

Faubourg 36 n'a pas connu l'éclatant succès populaire et critique du premier film réalisé par Christophe Barratier, *Les Choristes* (2004). Alors que l'intrigue de ce dernier était située peu après la Seconde Guerre mondiale, *Faubourg 36* reprend les codes et le contexte du cinéma français des années trente, et en particulier du moment historique exceptionnel qu'a constitué la victoire électorale du Front populaire aux élections législatives des 26 avril et 3 mai 1936. Or, ce moment exceptionnel coïncide également avec une période prestigieuse du cinéma français, marquée par le réalisme poétique. Dans la mémoire historique française, la décennie qui débute par la Grande Dépression économique mondiale et qui se termine par le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale est d'abord et surtout celle du Front populaire, des congés payés et de la période classique du cinéma français. Les événements sociaux et politiques liés à l'avènement du Front populaire ont été en grande partie filtrés par un certain nombre de films de l'époque, dont certains font partie des classiques du cinéma français. Il y a donc une mémoire spécifiquement *cinématographique* du Front populaire, une mémoire (comme toujours) sélective à partir de laquelle se développent les images souvent nostalgiques du film de Barratier.

De nos jours, évoquer à l'écran un mouvement cinématographique célèbre qui reste associé à une période historique mouvementée relève d'une double gageure. Comment en effet tourner un film "populaire" au début du vingt-et-unième siècle, alors que les structures socioéconomiques de la France ont bien changé depuis les années

1930 et que les souvenirs des multiples espoirs¹—et des cruelles déceptions²—liés au Front populaire sont bien lointains? En tant qu'événement social et politique marquant, le Front (et ses conséquences durables) aurait-il acquis le statut de "lieu de mémoire", pour reprendre le célèbre concept de Pierre Nora? Le but de cet article est d'analyser, à partir de l'étude de cas fournie par *Faubourg 36*, de quelles façons certaines images des années trente, longtemps véhiculées par le cinéma, ont pu évoluer dans la mémoire historique française.

Des références prestigieuses

Tout en évoquant, parfois de façon détaillée, les épisodes les plus importants du Front populaire, *Faubourg 36* fait référence à plusieurs films des années trente qui, s'ils ne figuraient pas nécessairement parmi les plus grandes réussites commerciales de leur époque, sont par la suite devenus des classiques. Les films qui de nos jours paraissent les plus emblématiques des espérances et des déceptions suscitées par le Front populaire sont *La Belle Équipe*, de Julien Duvivier, et *Le Crime de M. Lange*, de Jean Renoir, tous deux sortis en 1936³. Rappelons que les principaux films qui à l'époque se réclamaient explicitement des idéaux sociopolitiques du Front populaire étaient *La Vie est à nous* (1936) et *La Marseillaise* (1938), tous deux réalisés par Renoir (quoique le premier ait été en partie le résultat d'un effort collectif de réalisation cinématographique), ainsi que *Le Temps des cerises* (1938), réalisé par Jean-Paul Le Chanois⁴ (sous le nom de Jean-Paul Dreyfus).

Il faut d'autre part préciser que les deux films qui sont de nos jours les plus célèbres (et les plus chargés d'aspirations utopiques), *La Belle Équipe* et *Le Crime de M. Lange*, n'ont pas connu de grands succès publics lors de leurs sorties en salles, ni l'un ni l'autre ne figurant sur la liste des quarante films les plus populaires de l'année 1936 (Guillaume-Grimaud 197). De même, ces deux films n'ont pas été conçus en tant qu'illustrations cinématographiques des objectifs sociopolitiques du Front populaire. Contrairement à Renoir, Duvivier n'a jamais fait preuve d'engagement politique. Quant à la coopérative ouvrière de *La Belle Équipe*, qui est certes d'inspiration fraternelle et généreuse mais qui n'a aucune visée révolutionnaire, elle se termine, du moins dans la

¹ "Le Front populaire, ce sont d'abord, pour beaucoup d'entre nous, des images et des symboles: celles des ouvriers en grève, celles des congés payés, images de joie, de fierté, de dignité conquise. Une mémoire héroïque et festive" (Winock et Nikel 9).

² "Le Front populaire a été un échec politique (majorité brisée au bout d'une année), économique (la France est restée dans la crise) et aussi un échec de l'objectif premier du Front: faire pièce au fascisme" (Winock et Nikel 162).

³ Voir Ousselin. Notons que le tournage du film de Renoir a eu lieu en 1935.

⁴ Le Chanois a également participé, en tant que coscénariste et coréalisateur, à *La Vie est à nous*.

conclusion initialement tournée, par un échec retentissant⁵. En ce qui concerne *Le Crime de M. Lange*, marqué par l'anticléricisme et l'antimilitarisme de son scénariste, Jacques Prévert, ce film ne reflète pas la volonté de rassemblement national qui caractérisa le Front populaire (la politique de la "main tendue" vers les catholiques; la réappropriation par la gauche des symboles patriotiques). Ce n'est donc que rétrospectivement, et par un processus inévitable d'anachronisme, que l'on peut considérer ces films comme étant représentatifs des idéaux associés au Front.

Il est clair que le scénario de *Faubourg 36* reprend plusieurs éléments thématiques de ces deux films: un groupe d'ouvriers, de techniciens et d'artistes qui tente de prendre en main son outil de travail, en se passant des patrons; l'idéalisme qui sous-tend leur projet coopératif; les dissensions internes du groupe d'amis; les oppositions externes à leur entreprise, dans le contexte de la crise économique. Comme dans *La Belle Équipe* (où il s'agissait d'une guinguette au bord de la Marne), la coopérative ouvrière cherche à réunir, et donc à faire participer, la communauté qui l'entoure en un lieu de convivialité, de rêves et de chansons. Comme dans *Le Crime de M. Lange*, un prologue et un épilogue encadrent l'essentiel du récit, qui est narré par un des principaux personnages, sous la forme d'un retour en arrière. Cependant, les multiples références cinématographiques du film de Barratier ne se limitent pas à ces deux films. Dès la scène d'ouverture de *Faubourg 36*, l'association du quartier et du motif musical annonce la teneur de l'intrigue, et invite les spectateurs à repérer d'autres références aux films de l'époque. La scène d'ouverture (0:01:25 - 0:02:10) du récit proprement dit, avec Pigoil en tant que narrateur, rappelle évidemment celle de *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair, qui descend des toits d'un quartier populaire jusqu'à un chanteur de rues. D'autres références viennent du cinéma américain, en particulier de Charles Chaplin (*The Kid*, 1921), lorsque Pigoil et son fils jouent ensemble sur scène (1:30:40 - 1:31:50). De façon plus inattendue, les scènes de music-hall virent à la fin de la représentation à un hommage aux comédies musicales américaines—qui, comme les films de Chaplin, ont été très populaires en France. Par exemple, il y a un clin d'œil à Busby Berkeley au moment où les sketches chantés au Chansonnia se déplacent vers une station balnéaire idyllique (1:36:05 - 1:36:45). À la fin du film, lorsque se termine l'épilogue de *Faubourg 36*, le rideau se referme pour clore le spectacle, comme dans *Les Enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné. Cette accumulation de références, dans un film dont l'essentiel de l'intrigue se déroule pendant le Front populaire, rappelle que *Faubourg 36* se situe dans la lignée d'une tradition cinématographique bien établie.

Dans le film de Barratier, les décors, comme c'était quasiment la règle pendant les années trente—*Toni* (1935) de Jean Renoir, étant une exception notable—sont pour la plus grande partie artificiels. Ironiquement pour un film qui plonge si profondément dans un moment fort de la mémoire historique française, de nombreuses scènes ont été

⁵ Le manque de succès commercial de *La Belle Équipe* obligea Duvivier à tourner une nouvelle conclusion, cette fois "heureuse", du récit (voir Guillaume-Grimaud 179-84).

tournées, co-production oblige, en République tchèque. Parmi les trois films qu'a réalisés Barratier à ce jour, les continuités techniques et thématiques sont évidentes. Pour *Faubourg 36*, il a choisi de travailler à nouveau avec plusieurs acteurs (Jugnot, Merad, Perrin) qui avaient joué dans *Les Choristes*. Plus récemment, Barratier a à nouveau exploité le filon de la nostalgie—et semble en avoir atteint les limites—avec *La Nouvelle Guerre des boutons* (2011).

La centralité du spectacle

Descendant du toit du Chansonnia vers la rue, ou du rêve à la réalité, la scène d'ouverture qui suit le prologue de *Faubourg 36* établit au centre du récit une salle de spectacle d'un quartier de Paris (ou de la région parisienne). Le music-hall, comme le signale le titre du film, se trouve à la périphérie de la capitale (sans que le lieu en soit précisé), la Tour Eiffel étant souvent visible, mais de loin. D'autres monuments familiers et prestigieux sont brièvement aperçus au cours du récit, toujours de loin: le Sacré-Cœur, Notre-Dame. Le faubourg qui constitue le cadre du récit n'est pas nommé. En réponse à la question du policier qui prend sa déposition, Pigoil affirme qu'il "n'y en a qu'un" (0:01:05 - 0:01:25). Il s'agit d'un quartier ostensiblement populaire⁶, proche de Paris sans en faire vraiment partie. Le nom que prendra le music-hall dans la dernière scène, "Faubourg 36", se confondant ainsi avec le titre du film, confirme la référence—déjà nostalgique—au Front populaire, qui fournit au film de Barratier son environnement historique et social. En dehors de la salle de spectacle (qui de son toit a l'avantage d'offrir une vue imprenable du centre de Paris), le quartier populaire et généralement solidaire qui l'entoure est représenté en agora communautaire, reflétant à nouveau les espérances de paix et de convivialité illustrées par les films de Duvivier et de Renoir. Conformément à l'esprit consensuel du Rassemblement populaire (véritable nom de l'alliance électorale du Parti communiste, de la SFIO et du Parti radical), qui avait pour but d'arriver à une association politique gagnante de la classe ouvrière et des classes moyennes, on verra dans *Faubourg 36* les commerçants du quartier soutenir la coopérative de techniciens et d'artistes qui a réussi à rouvrir et à faire revivre le music-hall local.

Bien que le film de Barratier abonde en détails qui témoignent d'un incontestable travail de recherche documentaire (dates, lieux, événements), une représentation cinématographique d'une période historique aussi chargée de mémoire(s) que le Front populaire ne saurait être uniformément "véridique" ou fidèle à une réalité historique univoque. On trouve dans *Faubourg 36* un équilibre instable entre un récit qui affiche un certain souci de véracité historique et l'ambiance, assez paradoxale, de nostalgie pour une période qui a pourtant vu les espoirs se transformer rapidement en

⁶ Le statut social du "Chansonnia", music-hall du faubourg dont la clientèle est populaire, est également établi à travers le contraste avec le cabaret luxueux et pseudo-exotique que possède Galapiat, "Les Mille et Une Nuits", situé dans un quartier chic et central de Paris.

déceptions. D'un côté, il y a donc un certain niveau de précision chronologique (le spectacle du Réveillon au Chansonnia; la radio qui annonce les résultats des élections législatives, y compris la date du 3 mai 1936, ainsi que les accords de Matignon du 8 juin; le bal populaire du 14 juillet); de l'autre, on trouve des scènes divertissantes de comédie musicale qui rappellent plutôt l'insouciance apolitique et individualiste de *Rigolboche* (un film réalisé par Christian-Jacque en 1936, avec Mistinguett en vedette) que l'engagement communautaire du *Crime de M. Lange*⁷.

Telle qu'elle est narrée par Pigoil, l'aventure du Chansonnia, qui est censée ne s'étaler que sur quelques semaines, prend fin pendant un bal du 14 juillet (pour sa part, Milou, en état d'ébriété, tient à chanter "Le Temps des cerises"), une référence de plus à un mouvement qui avait cherché à associer les revendications populaires à la reconquête par la gauche d'une certaine aura (et donc d'une légitimité) patriotique. Le récit proprement dit est toutefois encadré par un prologue et un épilogue, qui permettent d'insérer les artistes-activistes du Chansonnia, et les événements à l'échelle nationale qu'ils symbolisent, dans un cadre temporel élargi: de 1935 à 1945. Le Front populaire, épisode sociopolitique spécifique et relativement bref, est ainsi enchâssé dans une tranche historique plus vaste, qui inclut la Deuxième Guerre mondiale, l'Occupation et la Libération—cette dernière devenant en quelque sorte un prolongement des désirs de changement et de progrès qu'incarnait le Front.

Faubourg 36 alterne constamment entre, d'une part, une évocation précise, comportant des éléments de réalisme, de la période historique dans laquelle s'insère le récit, d'autre part, une représentation idéalisée, voire utopique, du Paris populaire de l'Entre-deux-guerres. Malgré certaines scènes qui font particulièrement ressortir le sombre contexte économique et géopolitique de la fin des années trente, le ton général du film est plutôt nostalgique, ce qui est renforcé par les chansons. Le prologue de *Faubourg 36* se passe la nuit du 31 décembre 1935. Alors que la fête du réveillon bat son plein dans la salle de spectacle, le patron du Chansonnia qui, lourdement endetté, vient d'être obligé de céder l'entreprise à un escroc nommé Galapiat, se suicide, entraînant la fermeture du music-hall et le chômage de tous ses employés (Galapiat ayant décidé de laisser l'immeuble vide, dans l'attente d'une opération immobilière). Dans l'esprit de la vague d'occupations d'usines de mai-juin 1936, vaste mouvement spontané qui déborda aussi bien les organisations syndicales que les partis politiques, le Chansonnia sera réveillé quelques mois plus tard de sa torpeur par ses anciens employés, qui remettront la salle en état avant de l'ouvrir au public.

Des personnages soigneusement choisis

Dans *La Marseillaise*, Jean Renoir a choisi de ne représenter presque aucun des personnages illustres liés à la Révolution—la grande exception étant Louis XVI, un roi

⁷ Voir les analyses comparatives de ces deux films que développent Andrew et Ungar (209-21).

plutôt bonhomme et médiocre dans ce film (Andrew et Ungar 142-74). Ses “acteurs de l’Histoire” sont des artisans, des paysans, des avocats, des prêtres. Des personnages souvent attachants, mais sans dimension héroïque personnelle, malgré leur désir de participer aux grands événements de leur époque (Renoir établit dans ce film de nombreux parallèles implicites entre la Révolution de 1789 et le Front populaire). Dans *Faubourg 36*, Barratier prend également le parti de suivre des personnages ordinaires—employés, techniciens, commerçants, artistes de music-hall—durant une période extraordinaire. Tout comme les monuments parisiens sont brièvement visibles, de loin, les grands événements liés au Front populaire sont aperçus de biais, à travers les déboires successifs et les succès occasionnels du groupe qui gravite autour du Chansonnia. Examinons les principaux membres de ce groupe (ce qui permettra également de signaler les principales étapes du récit).

Il y a d’abord l’incarnation du “Français moyen”, Germain Pigoil (Gérard Jugnot), le régisseur du Chansonnia. Son fils, “le même Jojo” (Maxence Perrin), est un joueur d’accordéon, instrument populaire par excellence. Vivianne, la femme de Pigoil (Élisabeth Vitali), l’a quitté, s’est remariée (avec un “négociant en spiritueux”) et a obtenu la garde de Jojo. En tant que chanteur ou musicien de rues, au début du récit, Jojo renvoie à une tradition populaire déjà surannée que René Clair avait évoquée dans *Sous les toits de Paris*. Pigoil, le narrateur du récit, perd tour à tour son statut de mari, de père et d’employé modèle. Réduit au chômage, il retrouvera sa dignité et son fils (mais finira par perdre sa liberté) à travers le projet collectif du Chansonnia. Les retrouvailles de Pigoil avec son fils, sur la petite place sur laquelle donne la fenêtre de son appartement, à la lueur d’un réverbère (1:29:00 - 1:30:30), constituent un contrepoint ironique à la scène du chanteur de rue qui réunit symboliquement le quartier dans *Sous les toits de Paris* (ou à celle du personnage joué par Jean Gabin qui rassemble les vacanciers à travers sa chanson “Quand on se promène au bord de l’eau” dans *La Belle Équipe*). Si Pigoil se réintègre à la coopérative qui fait à nouveau marcher le Chansonnia, les trois chanteurs (Jacky, Milou, Pigoil), accompagnés par l’accordéon du même Jojo, sont copieusement sifflés et hués par les habitants des immeubles environnants, furieux d’être dérangés dans leur sommeil. Cette scène de *Faubourg 36* constitue par ailleurs un exemple de l’usage d’un éclairage souvent contrastée d’ombres et de lumière, qui reprend l’esthétique du réalisme poétique des années trente.

Emile “Milou” Leibovich (Clovis Cornillac) est juif, représentant syndical et vétéran (imaginaire) de l’Armée rouge. *Faubourg 36* aborde donc des sujets qui restaient pour l’essentiel interdits d’écran au cours des années trente. En particulier, la question pourtant brûlante de l’antisémitisme ne sera vraiment abordée à l’écran qu’avec *La Grande Illusion* de Renoir. Bagarreur, prompt à s’échauffer, mais aussi séducteur invétéré, Milou, technicien de music-hall, est le personnage qui se rapproche le plus de ceux que jouait Jean Gabin durant les années trente (ce que rappelle, par exemple, le pas de danse qu’il esquisse en sortant de chez Douce). Cependant, alors que les personnages joués par

Gabin étaient souvent victimes d'une mort violente⁸, Milou échappera à la tentative d'assassinat commanditée par Galapiat. Milou est très tôt représenté en tant que syndicaliste et représentant d'une idéologie révolutionnaire, mais son lien avec le Parti communiste est atténué tout au long du récit. À notre époque postmarxiste, où la "classe ouvrière", autrefois en grande partie structurée par le Parti communiste français, n'existe plus en tant que telle (le terme n'étant plus guère utilisé en dehors d'un contexte historique), le personnage de Milou, afin de rester sympathique, ne pourrait être représenté, par exemple, en stalinien orthodoxe.

Douce (Nora Arnezeder) est sans doute le personnage qui se démarque le plus des modèles cinématographiques qu'a choisis Barratier. Signe que les temps ont changé, le principal personnage féminin est représenté fort différemment de la plupart des films des années trente. Amoureuse de Milou, mais surtout autonome et active, Douce rappelle par certains traits de caractère le volontarisme et l'indépendance de Valentine dans *Le Crime de M. Lange*⁹. Le succès que finit par connaître le music-hall du faubourg est en grande partie dû au talent de Douce en tant que chanteuse. C'est également son intervention qui permet au groupe d'amis de se réconcilier, de retrouver l'inspiration et l'énergie qui avaient caractérisé le début de leur projet collectif (par comparaison, le rôle de Gina dans *La Belle Équipe* est purement destructeur). Cette représentation d'un personnage féminin qui joue un rôle actif et positif, qui contribue de façon efficace à la réussite de l'entreprise communautaire, ne correspond pas à la misogynie ambiante qu'a longtemps affichée le cinéma français. Projection rétrospective des valeurs moins ouvertement inégalitaires de notre époque, le personnage de Douce reste cependant crédible dans le cadre du récit allégorique de *Faubourg 36*.

Jacky Jacquet (Kad Merad) est un humoriste raté qui se proclame "le prince des imitateurs" et qui sera un temps la dupe de Galapiat. Dans la scène où l'on voit pour la première fois "Le Chansonnia", c'est Jacky qui appelle les badauds à entrer au music-hall, en rappelant les prix: "4 francs à l'orchestre, et seulement 3 francs au balcon" (0:02:00 - 0:02:12). Après l'épisode de sa trahison momentanée (il s'était abaissé à donner des spectacles racistes pendant les réunions du SOC, pour le compte de Galapiat), Jacky se révélera un ami fidèle, un chanteur doué et un participant actif au projet de réouverture du Chansonnia. L'assassinat de Jacky (1:44:15 - 1:45:05) par les hommes de main de Galapiat (qui l'avaient pris pour Milou) précipitera la fin du récit, mais non pas des espoirs associés au music-hall. Les événements du récit cinématographique étant régulièrement ponctués par le contexte historique en arrière-plan, le meurtre de Jacky a lieu pendant la fête du 14 juillet, alors que le faubourg fête la réussite du Chansonnia.

⁸ Certains critiques attribuent une portée plus vaste à ces morts en série à l'écran: "La France déprime, elle se heurte à une réalité chaque jour plus pressante. Le spectre de la guerre. Elle ne veut pas la voir en face. Elle l'exorcise par un sacrifice, elle tue Jean Gabin. Plusieurs fois" (Jeancolas 195).

⁹ Voir l'analyse de Golsan. L'étude de Burch et Sellier fournit de nombreux exemples de la misogynie du cinéma français des années trente.

Max ou “Monsieur TSF” (Pierre Richard) est un personnage à la fois mineur et essentiel, en tant que chef d’orchestre et compositeur des chansons qui feront le succès du music-hall ressuscité. Il est initialement présenté comme un reclus volontaire qui ne sort plus de chez lui depuis vingt ans et qui ne connaît plus le monde extérieur qu’à travers la radio qu’il écoute constamment. C’est en entendant, par l’intermédiaire immatériel des ondes radiodiffusées, une voix venue du passé—celle de Douce, qu’il reconnaît subitement comme la fille d’une femme qu’il avait aimée—qu’il se réveille à la vie (à l’image du Chansonnia) et décide de sortir enfin de chez lui (1:12:12 - 1:13:30). Notons au passage que les années trente sont la période durant laquelle la radio, désignée alors par le sigle TSF (transmission sans fil), devient ce que l’on appellera plus tard un mass-média. La radio fait partie, avec la presse quotidienne, le music-hall et le cinéma, des formes de culture populaire représentées dans *Faubourg 36*¹⁰. En ce qui concerne le cinéma, il y a, en toute logique, une scène du film de Barratier qui se déroule dans une salle obscure et qui inclut les actualités, durant lesquelles Jojo aperçoit son père, entouré de ses camarades de travail, devant le Chansonnia (0:49:15 - 0:50:05).

Galapiat (Bernard-Pierre Donnadiu), qui, suivant les conseils sournois de son conseiller Triquet (0:27:30 - 0:28:10), s’affuble avec une ironie involontaire du titre de “bien-aimé”, est un homme d’affaires véreux qui rappelle l’incompétent patron-escroc Batala—mémorablement incarné par Jules Berry—dans *Le Crime de M. Lange*, ce que renforce la sonorité de son nom trisyllabique (Donnadiu évoque la tranquille roublardise, mais non pas l’exubérante truculence, du personnage joué par Berry). Amoureux (constamment éconduit) de Douce, Galapiat cherche à la posséder tout comme il possède déjà l’immeuble du Chansonnia. De façon significative, la salle de spectacle qu’il avait laissée vide et inutilisée ne l’intéresse qu’à partir du moment où ses anciens employés cherchent à la faire revivre. Fournisseur crapuleux de nervis briseurs de grèves à des entreprises occupées par leurs ouvriers, Galapiat est également un des dirigeants du parti antisémite et fascisant SOC (“Salubrité, Ordre, Combat”), dont les militants affectionnent le salut fasciste. Anachronisme voulu (en dehors de la structure tripartite de son slogan, qui rappelle également celui du Régime de Vichy), ce parti politique fictif appelle à une “Révolution nationale” dont le programme xénophobe ressemble beaucoup à ce qui allait bientôt se pratiquer durant l’Occupation et la Collaboration, sous l’autorité de Philippe Pétain. Au lieu de renvoyer directement à l’Action française, aux Croix-de-feu, ou à un autre mouvement d’extrême-droite ayant participé aux émeutes du 6 février 1934 (événement catalyseur qui mena au Rassemblement populaire), Barratier a choisi, dans ce cas comme dans d’autres, de ne

¹⁰ Dans le film de Barratier, c’est également la radio qui annonce des mesures qui ne figuraient pas dans le programme du Rassemblement populaire, mais qui résultent de la mobilisation des grévistes: “En cette nuit du 8 juin, on peut dire que c’est un accord historique que vient de signer Léon Blum à l’hôtel Matignon, avec les syndicats et les organisations patronales. Conclues sous la pression de la grève générale, les contrats collectifs prévoient désormais la semaine des 40 heures, le samedi chômé et le droit pour tout salarié à 2 semaines de congés payés.”

pas coller au suivi événementiel, de faire par conséquent appel à une mémoire historique plus large, plutôt que de faire de son film un documentaire sur le Front.

Cinéma et mémoire(s)

Comme il a été mentionné, Barratier semble avoir été particulièrement inspiré par le schéma narratif central de *La Belle Équipe* et du *Crime de M. Lange*: une tentative par un groupe d'amis et de collègues de faire fonctionner une entreprise de façon coopérative, entreprise qui sera à la fois un sursaut de solidarité face à la crise économique et une incarnation de l'espoir d'un temps nouveau, des nouvelles possibilités socioéconomiques associées au Front populaire. Dans *Faubourg 36*, un groupe d'amis, tous des ex-employés du music-hall "Le Chansonnia", occupent et tentent de faire revivre la salle de spectacle qui animait, avant la crise, le faubourg populaire. Projet collectif qui, comme dans les films de Duvivier et Renoir, sera marqué par la discorde et la désunion (avec toutefois des moments de réconciliation), et qui se terminera par un meurtre. Par opposition au déterminisme fataliste qui caractérise beaucoup des films associés au réalisme poétique des années trente, *Faubourg 36* comporte une fin, sous forme d'épilogue, qu'on peut qualifier d'heureuse (l'épilogue est situé peu après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, le 31 décembre 1945, revenant ainsi de façon circulaire sur le prologue du récit, qui se passait la nuit du 31 décembre 1935). L'élimination physique de Galapiat, abattu par Pigoil afin de sauver Milou (1:49:00 - 1:49:45), est présentée comme un service rendu à la communauté, voire comme un acte de salubrité publique, comme celle de Batala dans *Le Crime de M. Lange*. Contrairement à Lange, qui sera "acquitté" à la fin du récit par un jury populaire improvisé (Valentine jouant le rôle de son avocat), Pigoil racontera son histoire à un policier qui, bien qu'il éprouve de la sympathie pour ce père de famille qui a tué le commanditaire du meurtre de Jacky, ne le mettra pas moins sous les verrous. Après avoir passé une dizaine d'années en prison, Pigoil en sortira, de façon à nouveau symbolique, peu après la Libération.

Durant l'essentiel du récit, *Faubourg 36* fournit une allégorie des "lendemains qui chantent" et des espérances liées aux Front populaire. Les grèves et les occupations d'usines de l'été 36 sont remémorées, mais aussi et peut-être surtout l'incontestable principale réussite sociale du mouvement: les premiers congés payés (Pigoil rêve d'emmener son fils au bord de la mer, ce qu'il ne réussira à faire que sur scène). Cependant, à l'opposé des références aux nouveaux espoirs qui traversent et réveillent les quartiers populaires de Paris, Triquet (Philippe du Janerand, qui jouait également dans *Les Choristes*), personnage cauteleux et souvent ridicule qui apparaît épisodiquement en tant que comptable et complice de Galapiat, ne cesse de semer des références à première vue saugrenues à un passé monarchique qu'il perçoit comme étant prestigieux: Charles VI, dit le bien-aimé; la fuite à Varennes de Louis XVI. Deux mémoires historiques idéalisées, l'une populaire, l'autre aristocratique, s'affrontent donc dans

Faubourg 36, sous l'incarnation des luttes et événements politiques des années trente. Afin d'illustrer certains de ces événements, Barratier parsème son film de petits détails, comme les plats du jour annoncés à la vitrine du café Célestin (dont le patron soutient le projet des artistes et techniciens du Chansonnia). Par exemple, la "poule au pot Matignon" rappelle les Accords de Matignon qui menèrent en particulier à la semaine des 40 heures et aux congés payés (1:09:05 - 1:09:30), mais renvoie également aux références monarchiques de Triquet, dans ce cas à la tradition selon laquelle Henri IV aurait voulu que chaque laboureur ait les moyens d'avoir une poule dans son pot le dimanche.

En dépit de sa thématique, une seule scène de *Faubourg 36* a lieu à l'intérieur d'une usine ou d'un atelier: celle où le délégué syndical Milou (bien qu'il travaille ailleurs) fait voter à mains levées le début de la grève à l'atelier de blanchisserie industrielle (0:11:10 - 0:12:00), grève qui sera presque aussitôt interrompue par l'arrivée des briseurs de grève à la solde de Galapiat (0:13:55 - 0:15:40). De fait, en organisant l'essentiel du récit autour du Chansonnia et des artistes et techniciens qui y travaillent, Barratier a évité de dépeindre directement les mouvements d'occupation d'usines et de "grève sur le tas" qui ont mené aux accords de Matignon. Entorse évidente à toute notion de réalisme cinématographique, les principales revendications ouvrières de l'époque, ainsi que les véritables conflits sociaux liés aux conditions de travail, n'occupent que peu de place dans le récit. Cependant, en mettant au centre de son film un lieu de spectacle et de loisirs¹¹, Barratier reflète assez fidèlement la production cinématographique des années trente, qui tendait le plus souvent à représenter des activités de loisirs plutôt que de travail: "French 1930s films obsessively depict people having fun: in cafés, *bals-musette*, *ginguettes*, night-clubs, music-halls, and casinos, usually to the sound of song and music" (Vincendeau 52). Des films comme *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939) ou *La Bête humaine* (Jean Renoir, 1938), tous deux avec Jean Gabin, où l'on voit des ouvriers industriels à leur lieu de travail, constituent en effet des exceptions.

Moment crucial et emblématique des luttes ouvrières, le Front populaire est entre autres caractérisé par les mouvements de grève les plus importants de l'histoire française (le nombre total de grévistes ne sera dépassé qu'en mai-juin 1968). Même si de nombreux acquis sociaux du Front n'ont guère duré (ou ont dû attendre l'après-guerre pour être concrétisés), les congés payés restent associés à cette période. Au-delà des images d'Épinal, il convient toutefois de noter que le sursaut progressiste et les bouleversements sociopolitiques de l'été 1936 s'accompagnent de continuités qu'il faut bien appeler conservatrices: par exemple, les femmes n'obtiennent pas le droit de vote (bien que trois femmes, dont Irène Joliot-Curie, prix Nobel de chimie, participent au

¹¹ *Faubourg 36* illustre de façon assez réaliste ce que pouvait inclure une salle de spectacle populaire: l'imitateur, mais aussi le chanteur d'opérette, le comique troupier, le chanteur de charme et autres rappels des attractions classiques du music-hall d'avant-guerre. Rappelons que le succès de la coopérative éditoriale du *Crime de M. Lange* reposait sur la publication d'un feuilleton populaire narrant les aventures d'un héros de western, "Arizona Jim".

premier gouvernement de Léon Blum); de même, l'empire colonial français reste pour l'essentiel inchangé durant le Front populaire.

Faubourg et banlieue

Dans son *Dictionnaire des idées reçues* (publié à titre posthume en 1913), Gustave Flaubert annonce narquoisement: "Faubourgs: terribles dans les révolutions" (35)—une appréciation qui semble bien dépassée, les "quartiers dangereux" ou "zones urbaines sensibles" ayant le plus souvent été déplacés vers les banlieues, et donc plus loin du centre-ville. En dehors de l'année, le titre du film de Barratier est donc lui-même désuet. À l'exception de l'intitulé de certaines rues parisiennes, le terme de "faubourg", qui renvoie au développement de la ville à l'ère préindustrielle, n'est plus guère utilisé, ayant été remplacé par "banlieue" (puis par "cité", "quartier", "grands ensembles", "zone périphérique", etc.). N'évoquant plus la notion vaguement menaçante de zone urbaine limitrophe et déclassée, et donc sujette à des révoltes ou émeutes périodiques, le faubourg n'est plus qu'un des divers quartiers d'une ville (et peut même en devenir un des plus attirants). Comme le précise Pierre Merlin: "Certains faubourgs, les plus anciens, sont aujourd'hui souvent incorporés à la ville" (12). Pour sa part, Alain Faure signale que c'est "le mot 'banlieue' qui a remplacé 'faubourg' dans le vocabulaire de la déqualification attachée aux lieux habités par les pauvres" (18). L'ancienne opposition entre le centre-ville et les faubourgs n'est donc plus d'actualité (si tant est qu'elle ait encore pu l'être au cours des années trente). Quant au lieu où se situe l'essentiel du récit, il reste suffisamment ambigu pour pouvoir se trouver soit à l'intérieur des limites de Paris intra-muros, soit juste au-delà (de nos jours, nous dirions: au-delà du périphérique). Le décor des rues montantes et descendantes où habite Pigoil évoque Montmartre, mais certaines scènes du film peuvent se dérouler dans une banlieue industrielle. C'est ce statut intermédiaire—ni tout à fait Paris, ni tout à fait la banlieue—qui caractérise le "faubourg" populaire du film de Barratier.

La fin de *Faubourg 36* est en partie "heureuse", un contraste évident avec la plupart des films des années 1930 qui sont de nos jours considérés comme des classiques. Ce film du début du vingt et unième siècle fournit plusieurs indications sur les façons dont la société française a évolué, ne serait-ce que par la représentation socioculturelle de ce que nous appelons plutôt les banlieues, les cités ou les quartiers périphériques des grandes villes. Comme l'indique l'analyse détaillée de David-Alexandre Wagner, les "films de banlieue" (l'appellation la plus couramment acceptée d'un genre récent qui s'est progressivement diversifié) actuels offrent généralement des images fort différentes—une communauté métissée subissant de nouvelles formes de domination sociale—de celles, nimbées de nostalgie, que l'on trouve dans le film de Barratier. On peut se demander dans quelle mesure ce regard cinématographique lénifiant sur un "faubourg" populaire d'avant-guerre permet d'éviter de considérer les banlieues ou quartiers "en difficulté" d'aujourd'hui.

Un antisémitisme atténué

Faubourg 36 est un film ambitieux qui réunit et met à jour plusieurs aspects de la mémoire historique française. Dans un film situé pendant l'essor d'un mouvement politique qui a mené à l'élection du premier Chef du gouvernement juif de l'histoire de France, Léon Blum, Barratier n'évite pas la question de l'antisémitisme. Cependant, comme dans d'autres domaines, *Faubourg 36* ne reflète pas directement l'époque durant laquelle se situe son récit. En faisant du personnage juif non pas un financier vraisemblablement corrompu mais un délégué syndical et membre (ou du moins sympathisant) du Parti communiste¹², le film de Barratier ne représente pas les traits caractéristiques de la propagande antisémite—telle qu'on pouvait la percevoir au cinéma comme au théâtre¹³—qui s'était développée depuis la fin du dix-neuvième siècle. Plutôt que l'affairisme de Stavisky ou le pouvoir économique des Rothschild, Milou évoque indirectement la menace du collectivisme, telle qu'elle était incarnée par le socialiste Léon Blum (voire le communiste dissident Léon Trotski).

Dans l'imaginaire antisémite de l'époque, Milou reflète donc le spectre de la subversion politique, au lieu du péril fantasmatique et jusque-là prépondérant d'une mainmise économique par la "banque juive", qui ne pouvait qu'aboutir à une emprise généralisée et pernicieuse sur de larges secteurs de la vie culturelle française: "Après un noyautage progressif, les Juifs depuis 1933, ont acquis dans le cinéma français cette majorité qui leur permet une colonisation complète" (Rebatet 54-55). Or, n'étant le représentant d'aucun pouvoir financier ou culturel, Milou ne peut guère incarner l'épouvantail de la "colonisation" juive que fustigeait le collaborateur Lucien Rebatet et bien d'autres auteurs ouvertement antisémites, avant et pendant l'Occupation. À titre de comparaison, dans *La Grande Illusion* (1937), Renoir avait choisi d'affronter directement le stéréotype du juif enrichi—et donc spoliateur—à travers le personnage de Rosenthal, joué par Marcel Dalio¹⁴. Le même acteur reprendra d'ailleurs certains éléments caractéristiques de ce rôle, cette fois à travers le personnage de Robert de La Chesnaye, dans *La Règle du jeu* (1939).

¹² La représentation de Milou en tant que militant subversif est renforcée par le chef des briseurs de grève, qui lui lance une menace—"Toi et tes cocos, vous avez cinq minutes pour vous barrer"—avant d'ajouter: "Ça sent le youpin ici" (0:14:20 - 0:14:30).

¹³ "[C]ette notion d'argent dans une France qui fait de 'la banque juive' la responsable de tous ses maux économiques et du 'théâtre juif' le responsable de sa décadence intellectuelle" (Meyer-Plantureux 53).

¹⁴ À cause de cette représentation positive d'un personnage juif dans un film célèbre, Dalio fera l'objet d'une campagne antisémite après l'invasion allemande.

Une image consensuelle

Dans l'espace narratif de *Faubourg 36*, les polémiques souvent acharnées que suscitèrent longtemps le Front populaire et ses conséquences socioculturelles semblent s'être atténuées, sinon durablement calmées. Tout comme Batala, le patron corrompu et manipulateur, représentait le seul véritable obstacle au succès du projet coopératif dépeint dans *Le Crime de M. Lange*, il n'y a dans le film de Barratier que le personnage trouble et socialement marginalisé de Galapiat qui puisse freiner ou faire obstacle à la réussite du Chansonnia, de l'équipe solidaire qui l'anime et du quartier qui le soutient. Dans les deux cas, l'élimination d'un personnage dont le rôle est purement négatif ouvre la voie à la réconciliation et l'apaisement à l'intérieur d'une microsociété qui se veut progressiste—le prix à payer étant l'exil symbolique du principal animateur (Lange, Pigoil) du groupe qui incarnait le renouveau social¹⁵. Il n'est guère étonnant que dans un film aussi teinté de nostalgie que *Faubourg 36*, les conflits idéologiques bien plus larges des années trente passent au second plan, alors que se développe le récit consensuel et rassurant du groupe d'amis du Chansonnia.

Dans l'ensemble, ce regard cinématographique rétrospectif sur une période historique célèbre et controversée paraît à la fois innovateur sur le plan technique et banal quant au contenu. Reprenant des éléments thématiques et narratifs de films qui sont de nos jours considérés comme des classiques (et leur rendant ainsi un hommage appuyé), *Faubourg 36* apporte toutefois une sensibilité nouvelle à des enjeux socioculturels autrefois occultés dans de nombreux films "grand public". Si le deuxième film réalisé par Christophe Barratier, qui s'est visiblement inspiré d'une tradition cinématographique prestigieuse, a probablement peu de chances de devenir à son tour un classique, il a le mérite notable de remémorer à l'écran, et à travers le prisme des préoccupations de notre époque, certains aspects d'un épisode crucial des luttes sociopolitiques de la France du vingtième siècle.

ŒUVRES CITÉES

Andrew, Dudley, and Steven Ungar. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge: Harvard UP, 2005. Print.

Barratier, Christophe, réal. *Faubourg 36*. Galatée, 2008. DVD.

---, réal. *La nouvelle guerre des boutons*. Studio 37, 2011. DVD.

---, réal. *Les Choristes*. Vega, 2004. DVD.

Burch, Noël, et Geneviève Sellier. *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*. Paris: Nathan, 1996. Print.

¹⁵ Au niveau stylistique, Barratier s'est toutefois gardé d'imiter le célèbre panoramique du film de Renoir, qui marque le moment où Lange abat Batala.

- Carné, Marcel, réal. *Le jour se lève*. Sigma, 1939. DVD.
- , réal. *Les enfants du paradis*. Pathé, 1945. DVD.
- Chaplin, Charles, réal. *The Kid*. First National, 1921. DVD.
- Christian-Jacque, réal. *Rigolboche*. Sigma, 1936. DVD.
- Clair, René, réal. *Sous les toits de Paris*. Tobis, 1930. DVD.
- Duvivier, Julien, réal. *La Belle Équipe*. Ciné-Arys, 1936. DVD.
- Faure, Alain. "Un faubourg, des banlieues, ou la déclinaison du rejet." *Les mots de la stigmatisation urbaine*. Éd. Jean-Charles Depaule. Paris: Unesco, 2006. 9-39. Print.
- Flaubert, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Boucher, 2002. Print.
- Golsan, Katherine. "Valentine's Love Story: Feminine Discursive Power and Its Limits in *Le Crime de M. Lange*." *French Review* 79.6 (May 2006): 1168-86. Print.
- Guillaume-Grimaud, Geneviève. *Le cinéma du Front populaire*. Paris: Lherminier, 1986.
- Jeancolas, Jean-Pierre. "Cinéma des années trente: La crise et l'image de la crise." *Le mouvement social* 154 (janvier-mars 1991): 173-95. Print.
- Le Chanois, Jean-Paul, réal. *Le temps des cerises*. Films populaires, 1938. DVD.
- Merlin, Pierre. *Les banlieues des villes françaises*. Paris: Documentation française, 1998. Print.
- Meyer-Plantureux, Chantal. *Les enfants de Shylock, ou l'antisémitisme sur scène*. Paris: Complexes, 2005. Print.
- Nora, Pierre, éd. *Les lieux de mémoire*. 7 vol. Paris: Gallimard, 1984-1992. Print.
- Ousselin, Edward. "Film and the Popular Front: *La Belle Équipe* and *Le crime de M. Lange*." *French Review* 79.5 (April 2006): 952-62. Print.
- Rebatet, Lucien. *Les tribus du cinéma et du théâtre*. Paris: NEF, 1941. Print.
- Renoir, Jean, réal. *La bête humaine*. Hakim, 1938. DVD.
- , réal. *La grande illusion*. RAC, 1937. DVD.
- , réal. *La Marseillaise*. CGT, 1938. DVD.
- , réal. *La règle du jeu*. NEF, 1939. DVD.
- , réal. *La vie est à nous*. PCF, 1936. DVD.
- , réal. *Le crime de M. Lange*. Obéron, 1936. DVD.
- , réal. *Toni*. Films d'aujourd'hui, 1935. DVD.
- Vincendeau, Ginette. "From the *Bal populaire* to the Casino: Class and Leisure in the French Films of the 1930s." *Nottingham French Studies* 31.2 (Sept. 1992): 52-70. Print.
- Wagner, David-Alexandre. *De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée: La représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*. Berne: Peter Lang, 2011. Print.
- Winock, Michel, et Séverine Nikel. *La gauche au pouvoir: L'héritage du Front populaire*. Paris: Bayard, 2006. Print.

“D’un vers non fabuleux je veux chanter sa gloire”: famille royale et émotions dans la poésie encomiastique de Joachim du Bellay

Charles-Louis Morand Métivier

University of Vermont

Abstract : Joachim du Bellay’s early career is marked by a very emotional poetry in which he, an orphan, creates the French crown as a family he wants to join. The criticism he addresses Pierre de Ronsard, I argue, stems from his analysis of the role of court poet. He faults his friend for using the position to enhance his personal fame instead of selflessly glorifying king, an honor he has called himself to embrace.

Keywords : du Bellay – Ronsard – émotions – family – community – France

Il a été longtemps dit que la personnalité intellectuelle de Joachim du Bellay s’était développée dans l’ombre de celle de son ami Pierre de Ronsard. La critique moderne a cependant réfuté le fait autrefois communément accepté que du Bellay se consumait d’une jalousie sans limites envers le Vendômois. Marie-Dominique Legrand explique ainsi que du Bellay n’en était pas “l’éternel ‘second’ –en tout cas pas dans la passivité ni dans une malheureuse destinée qu’il accrédita pourtant par ses fictions romaines” (Legrand 204). Résumer du Bellay à sa seule relation avec Ronsard serait effectivement passer à côté de l’importance cruciale que sa littérature a eue, comme a pu l’avoir celle de son ami, sur la création à la Renaissance d’une idée de la France. Cette facette de l’œuvre de du Bellay a notamment été le sujet des travaux de Timothy Hampton, Louisa Mackenzie, ou bien encore William J. Kennedy, qui soulignent tous la façon dont le poète a su cartographier la nation française naissante, lui permettant de se créer en tant qu’entité culturelle et littéraire. La dimension émotionnelle de son attachement à la France, si elle a été suggérée, n’a cependant pas été étudiée de façon poussée, pas plus que le rôle que sa jeunesse et le fait qu’il était orphelin ont joués dans sa création politique. Je vais focaliser mon étude dans cet article sur la façon dont du Bellay développe une poésie encomiastique basée sur un schéma de reconnaissance émotionnelle et d’incorporation, par cette même poésie, au sein de la famille de France, ce qui lui permet ainsi de se différencier de la poésie que Ronsard proposait.

La poésie de du Bellay s’inscrit dans une démarche qui consiste à ne pas seulement glorifier le royaume, mais également à souligner sa dimension émotionnelle,

en en faisant une entité aimée et aimante, dans laquelle le royaume est particulièrement développé à travers sa dimension familiale. Je vais développer dans un premier temps l'idée que cette approche émotionnelle se confond dans une volonté de du Bellay de s'insérer dans la famille de la France afin d'y être accepté comme un membre à part entière, lui qui, orphelin, n'avait pas pu connaître l'intimité d'une famille unie et aimante. Dans un second temps, je me focaliserai sur le séjour à Rome, et sur la façon dont celui-ci lui a fait développer un grand sentiment d'angoisse lié à l'éloignement d'avec la France. C'est dans ce contexte que l'opposition à Ronsard doit être examinée. Du Bellay s'oppose à lui à cause de ce qu'il perçoit comme une imposture de la part du Vendômois, qui est accusé de ne pas remplir son devoir de poète de cour de façon correcte, mais au contraire d'utiliser sa position afin d'en tirer une gloire personnelle. Par ce biais, du Bellay veut démontrer que sa propre poésie est purement émotionnelle, dépassant un traditionnel cadre encomiastique pour devenir une adoration de Marguerite en tant qu'entité émotionnelle représentative de sa France aimée.

1. Du Bellay et le poids de la jeunesse

Chez les poètes de cour, vivant pour et par les puissants, la poésie encomiastique était une évidence ainsi qu'une nécessité afin de pouvoir vivre de leur art. La gloire et la reconnaissance étaient, bien sûr, également aussi des objectifs des poètes. Malcolm Smith souligne à ce sujet que "both Ronsard and du Bellay sought to supplant Clément Marot, the most illustrious of their predecessors" (Smith 17). Chez du Bellay, bien que ce dernier adhère aux normes d'une telle poésie, il me semble qu'il faille voir dans sa production une dimension supplémentaire, qui ne se réduit pas à la simple adoration. Le roi, la reine et les autres membres de la couronne sont avant tout glorifiés en tant que famille parfaite et émotionnelle, représentant tout ce dont du Bellay a été privé lors de sa jeunesse.

Il s'est en effet retrouvé assez tôt orphelin et, laissé à la garde de son frère, a passé une enfance et une adolescence difficiles. Dans son "Elegia ad Ianum Morellum Ebred., Pyladem suum" (1559) adressée à feu Jean Morel, dans laquelle il effectue une introspection générale sur sa vie, du Bellay explique à quel point la mort de ses parents, ainsi que la tutelle de son frère, furent des événements qui ont durement marqué sa jeunesse :

Vix puero mihi namque parens ereptus uterque
 Fraternali miserum deserit arbitrio.
 Sub quo prima perit nobis inculta iuventa,
 Quam decuit studiis excoluisse bonis.
 Illa mihi periit, viridi ceu flosculus horto,

Quem milla unda rigat, nec manus ulla colit. (*Œuvres poétiques* VIII, 109)¹

Le vocabulaire associé à la tutelle de son frère est plein de tristesse et de dureté (“miserum,” “incolta iuventa,” “perit”). À cause du manque de considération de ce dernier, sa jeunesse s’est flétrie (“flosculus horto”): il n’a pas pu entretenir et développer son esprit par les études. Suivant ce poème, c’est alors son développement non seulement d’homme mais également d’intellectuel qui a été mis à mal par ce gouffre émotionnel. Cette amertume au sujet d’une jeunesse dénuée de tout rapport affectueux se retrouve également au cœur de la deuxième préface de *L’Olive* (1550). Il souligne, là aussi, combien sa jeunesse a été médiocre, ce qui l’a poussée, une fois ses jeunes années passées, à travailler toujours plus dur afin de rattraper son retard: “Combien que j’aye passé l’aage de mon enfance et la meilleure part de mon adolescence assez inutilement, lecteur, si est-ce que par je ne sçay quelle naturelle inclination j’ay tousjours aimé les bonnes lettres” (*Œuvres poétiques* I, 11). Le trope de la jeunesse perdue dans la futilité était courant dans la littérature de la Renaissance. Le poète s’y décrit comme une âme errante, qui est sauvée par la découverte de la poésie. Chez du Bellay, ce schéma est bien sûr utilisé de façon traditionnelle, mais également afin de projeter le lecteur dans sa propre vie. C’est, il me semble, une façon pour du Bellay de justifier sa poésie en montrant que sa glorification de la famille royale est basée sur un état de souffrance et de manque, afin de faire de sa poésie un argument militant qui a pour but d’adoucir les douleurs de sa jeunesse orpheline, tout en glorifiant les souverains.

Dans la “Complainte du désespéré” (1552), il continue la mise en avant de sa jeunesse en dressant un portrait acerbe de sa vie depuis son enfance :

Qu’ay-je depuis mon enfance
Sinon toute injuste offense
Senty de mes plus prochains ?
Qui ma jeunesse passée
Aux ténèbres ont laissé
Dont ores mes yeux sont plains? (*Chefs d’oeuvre poétiques* 234-35)

L’association qui est faite ici entre “enfance” et “injuste offense” est filée dans l’apposition “ténèbres” / “jeunesse passée”. L’utilisation des deux possessifs “mes” et “ma” permet de renforcer son sentiment de tristesse et d’injustice, étant donné que son malheur avait été directement causé par ses proches. On peut alors déduire que c’est non seulement son éducation négligée que du Bellay regrette, mais également le

¹ “En effet, j’étais encore un petit enfant quand mon père et ma mère m’ont été enlevés : dans ma misère, je fus laissé à la tutelle de mon frère. Sous cette tutelle, la première partie de notre jeunesse a péri, inculte, elle qui eût été convenable de cultiver par de bonnes études. En ce temps là, elle a péri, comme dans un jardin vert une pauvre fleur, quand aucune eau ne l’arrose et qu’aucune main ne la cultive” (*Œuvres poétiques* VIII, 110).

sentiment général d'avoir été délaissé en tant qu'être humain par ceux qui étaient proches de lui. Il finit l'énoncé de sa jeunesse difficile en expliquant qu'en plus de tous ces problèmes, il a également été victime d'une maladie qu'il l'a grandement affecté : "Continuo excipiunt morbi saevique dolores,/ Queis prope letheas vidimus, umbra, domos"² (*Œuvres poétiques VIII*, 113). Son état de santé restera toute sa vie problématique, et il ira même jusqu'à reconnaître dans le sonnet XXXIX des *Regrets* "[...] j'ay le corps maladif" (*Œuvres poétiques II*, 82).

Devant ce constat triste et pathétique, il explique que la poésie a été une échappatoire: "Hic mihi musa fuit casus solamem acerbi,/ Sola fuit nostris musa medela malis" (*Œuvres poétiques VIII*, 113).³ La poésie est donc le moyen à travers lequel du Bellay reçoit répit et bonheur, comme une entité libératrice du malheur dont il a pu être la victime. C'est également par le biais de cet apport émotionnel à sa vie que le poète érige la famille royale comme un groupe social aimant et aimé dans lequel il veut s'introduire afin de pouvoir construire en son sein la cellule familiale qu'il n'a pas eue dans sa jeunesse.

2. Poétiser les émotions de la couronne : la famille royale en tant que famille aimante

L'entrée de du Bellay dans la poésie en général et dans le champ encomiastique en particulier est directement liée à l'entremise de "Madame Marguerite, sœur du roi" qui allait devenir une fidèle alliée et son soutien pour la suite de sa carrière. Elle le pousse à la publication de son *Recueil de poésie* en 1549, dans lequel il utilise la glorification de Marguerite et de la famille royale pour s'impliquer dans un discours émotionnel sur la couronne en tant qu'entité familiale.

Il est important de remarquer que, pour Joachim, le *Recueil* n'a été rendu possible que grâce à sa demande expresse. Dans "A Madame Marguerite", qui préface cette œuvre, il explique qu'il avait prévu de se "retirer entièrement de ce labeur" (*Œuvres poétiques III*, 57) mais que la "benigne grace" de Marguerite lui a permis de recommencer son œuvre d'écriture : "je me suis remis aux choses que j'ay pensé vous pouvoir donner quelque plaisir" (*Œuvres poétiques III*, 58). Il implique ainsi une poésie dirigée directement et de façon prépondérante envers Marguerite, qui est bien plus qu'une protectrice, puisqu'il l'a présentée comme celle qui a sauvé sa volonté d'écrire. Elle apparaît également, selon ses mots mêmes, comme la personne par le biais de laquelle il va pouvoir pénétrer, par ses poésies, le cercle familial de France; il indique effectivement "mes escriz ont desja esté si heureux de rencontrer la faveur de *vostre* jugement, & par *vostre* moyen *celuy du Roy et de la Royné*" (*Œuvres poétiques III*, 59; je souligne). Le schéma

² "Aussitôt les maladies et les douleurs cruelles prennent la relève : peu s'en fallut qu'à cause d'elles notre ombre ne vît les demeures léthéennes" (*Œuvres poétiques VIII*, 112).

³ "Alors, la Muse a été ma consolation dans ce cruel Malheur; seule, la Muse a été le remède à nos maux" (*Œuvres poétiques VIII*, 112).

que du Bellay introduit ici (il est bien indiqué dans le titre de cette “préface” que Marguerite est la “seur unique du roy”) permet déjà, avant même que le premier poème apparaisse, de mettre en relation Marguerite avec son frère, le roi de France. Le lien entre le roi et la famille royale est crucial à comprendre afin de pouvoir appréhender la dimension émotionnelle que du Bellay élabore dans la mise en place de sa poésie encomiastique.

Avant de se plonger dans l'étude à proprement parler de la dimension émotionnelle de la poésie de du Bellay, il convient de se demander en quoi la thématique familiale est centrale à sa poésie. Le fait d'être orphelin, bien qu'étant le point de départ de son travail émotionnel, n'est qu'une facette du problème à prendre en compte. Comme du Bellay l'indique dans ses poèmes, il a été mis à l'écart des émotions traditionnellement ressenties par les différents membres d'une famille, en étant confronté à l'indifférence de son frère et au manque d'interactions bienveillantes découlant normalement d'une cellule familiale. S'il n'a pas été privé à proprement parler de structure familiale – il avait son frère et a ensuite été le tuteur de son neveu – il n'a pas baigné dans une atmosphère émotionnellement stable. En effet, la famille est traditionnellement comprise comme un groupe ayant des interactions entre ses membres qui démontrent entre eux des émotions généralement positives. Larson et Almeida élaborent leur définition de la famille dans cette direction, celle d'un groupe partageant des événements entre eux et avec l'extérieur. Ils indiquent que la famille est “a nexus of daily interchanges, both among household members and between these members and outside settings” (5).

Les “daily exchanges” en question dans cette définition permettent alors de qualifier la famille en tant que groupe social, composé par des interactions intérieures et extérieures. On peut considérer que la famille royale chez du Bellay évolue dans le foyer (le “household” de Larson et Almeida) qu'est le pays qu'elle gouverne et, qu'en tant qu'entité sociale, elle est régie par des rapports entre ses membres et l'extérieur. En tant qu'entité gouvernante, l'hérédité et le poids du sang sont, bien sûr, des éléments à prendre en considération dans l'établissement de ce qui les regroupe en tant que famille. Il me semble néanmoins qu'il faille considérer les émotions, à la manière de ce que du Bellay effectue, comme une des forces cohésives qui unissent les membres ensemble, en suivant un schéma durkheimien.⁴ Il faut voir la poésie de du Bellay comme un moyen, en créant la famille royale en tant qu'entité émotionnelle, de s'inscrire dans ce schéma intérieur/extérieur afin d'en devenir un membre. Dans sa poésie, la famille royale est effectivement régie, comme je vais le démontrer, par des interconnexions émotionnelles entre ses membres, mais également par la façon dont ces connexions sont reflétées dans leur acte de direction du royaume. Ce modèle durkheimien a été augmenté par Randall Collins qui développe l'idée d'une énergie émotionnelle (“emotional energy”) qu'il

⁴ Pour un panorama complet de cette pensée, voir Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, particulièrement livre II, chapitre 3.

définit comme “a feeling of confidence and enthusiasm that is experienced after succesful ritual interactions” (Kemper 48).

Afin de mettre le schéma familial de du Bellay en écho avec cet appareil théorique, il convient de concevoir les émotions que les membres ressentent entre eux et qu’il décrit dans sa poésie en tant que ce facteur sociétal d’unification, cette énergie émotionnelle que du Bellay insuffle dans sa description des membres de la famille royale, et qu’il n’a pas ressentie lors de sa jeunesse. La famille royale et du Bellay apparaissent dans sa poésie comme étant tous deux réunis autour du même intérêt: “l’avancement” de la grandeur de la France. Mais avant toute chose, ce qui est marquant dans le *Recueil de poésie* est la façon dont du Bellay développe les liens de parenté qui font de la famille royale une entité émotionnelle et communautaire. Il glorifie effectivement la famille royale en tant qu’entité familiale et gouvernante. Il loue tour à tour la “tresillustre princesse Madame Marguerite, seur unique du roy,” à laquelle il dédie d’ailleurs son œuvre. Son recueil contient également des pièces dédiées au roi Henri II, la “Prosphonématique au roy treschretien Henry II,” (*Œuvres poétiques III*, 61), à la reine Catherine de Médicis, par le biais de la première ode du recueil, “A la royne” (*Œuvres poétiques III*, 86), et finalement, dans le dernier poème du *Recueil*, il fait une “Louange du feu roy Francois et du treschretien roy Henry.” Du Bellay effectue un panorama couvrant le passé, le présent, mais également l’avenir de la famille de France, en s’attardant sur la généalogie et l’ascendance du roi, et sur son importance dans la création effective de l’entité familiale. Dans la “Prosphonématique”, la référence à François I^{er} sert de point de départ à toute une apologie où le référentiel familial est crucial. Dès le début de son poème sur Henri II, du Bellay insiste ainsi sur l’importance du sang et de la filiation dans la grandeur de la France:

Combien tu doibs, France, à ceulx de Valoys,
Tesimoings en sont les armes et les loix,
Qui ont fleury soubs FRANCOYS, ainsi comme
Jadis en Grece, & soubs Auguste a Romme. (*Œuvres poétiques III*, 142)

La relation entre France et dynastie des Valois est ici particulièrement soulignée. L’utilisation du terme “doibs” suggère que la France est grandie par cette dynastie glorieuse, dont la prospérité est visible par le biais de succès civils et militaires (“Tesimoings en sont les armes et les loix”) qui en font l’égale des deux modèles intellectuels que du Bellay avait mis en exergue dans la *Deffense*, Rome et la Grèce antique. Cette prospérité est inscrite par le biais d’un vocabulaire empruntant beaucoup à la nature. Ainsi les Valois ont “fleury soubs FRANCOYS”. Ce dernier est comparé d’ailleurs “Comme un soleil, tout obscur éclairci.” François I^{er} est donc décrit par le biais d’une double assertion: il est à la fois une entité extraordinaire, dont la puissance a mis la France au service de sa grandeur, mais également un exemple de la force de la nature, qui se sublime en lui. Le point commun de ces deux catégorisations vient du fait qu’elles

mettent en relief son importance en tant qu'entité créatrice de vie. Ceci est visible lorsqu'est introduit le lien de filiation qui est souligné dans le titre de l'œuvre:

Si n'a-il point un plus grand œuvre fait,
 Que de laisser un enfant si parfait
 Comme ce Roy, qui rendra éternelle
 Par sa vertu la vertu paternelle. (*Œuvres poétiques III*, 143)

Henri II est décrit comme une création directe de son père, à la fois naturelle et surnaturelle. Cet "enfant si parfait" est tout de suite mis en avant, et apparaît même comme une prolongation du père. La rime entre "éternelle" et "vertu paternelle" permet de mettre en relief le rôle d'Henri II: il continue la puissance et la grandeur de son père, lequel se transfigure à travers lui. Il n'est pas qu'un "simple" souverain, mais la continuation, par le biais de l'hérédité, de l'homme qu'était François I^{er}. Puisqu'il est son héritier direct par le sang, il porte en lui également les germes familiaux de cette grandeur de roi et d'homme.

L'imagerie familiale prend dès lors une place centrale dans le développement de l'écriture courtoise de du Bellay. Dans son ode "A la Roynne," il utilise le même schéma qu'il avait utilisé avec Henri II, à savoir celui d'une hérédité basée sur l'antique et l'exceptionnel. La reine est dans un premier temps comparée aux "Maint bon esprits féminins" qui fleurissaient jadis dans la Rome antique. Le parallélisme entre "Jadis" et "encores" met l'emphase sur le fait qu'elle est l'héritière directe, de par son statut d'Italienne, des grandes femmes de l'antiquité: "[...] ton Italie encore/ Dont la gloire tu es ores" (*Œuvres poétiques III*, 88). De même que la terre romaine, selon l'analogie de du Bellay développée dans la *Deffense*, était porteuse en elle, par le biais de son écriture, de l'avenir intellectuel et littéraire de la France, Catherine port en elle les espoirs de continuation de la lignée royale:

Royne a nulle autre seconde,
 Le ciel t'a rendu feconde,
 Afin de perpetuer
 La race en France éternelle,
 Qu'à la vertu paternelle
 On verra s'evertuer. (*Œuvres poétiques III*, 89)

L'idée de reproduction est la qualité principale mise en avant chez Catherine, tout en l'associant à la notion de providence divine ("le ciel" est l'élément qui va lui permettre de mettre au monde l'héritier de la couronne, l'ayant "rendu féconde"). Son objectif, quasi divin, est de continuer l'action que son mari, le roi de France, s'était déjà vu donner par son père: "Afin de perpétuer/ La race en France éternelle, / Qu'à la vertu paternelle/ On verra s'evertuer." La famille est mise encore une fois ici en avant, en tant

qu'un épiphénomène permettant de définir la France comme une succession et une récréation de la grandeur paternelle, c'est-à-dire une mise en situation des Valois au cœur du jeu de création familiale et poétique.

Du Bellay, après avoir individuellement inscrit la puissance du roi et de la reine, les réunit au sein d'une description qui met en avant leur relation émotionnelle, leur amour conjugal:

O Dieux, combien est heureuse
 La belle étoile amoureuse
 Qui plus fort que les ormeaux
 La vigne n'estreinct & lie
 Vous tient, & que ne s'alie
 L'hyerre à ses prochains rameaux. (*Œuvres poétiques III*, 90)

Les images de la nature, en plus de faire un parallèle avec les précédentes références à la famille en tant qu'entités naturellement aimante, permettent de donner une référence physique et visuelle à l'union, par l'entremise de la description de plantes qui ont tendance à être entremêlées ("l'hyerre," "ormeaux," "vigne"), le tout souligné par l'utilisation du champ lexical de l'union : "estreinçt," "lie," "tient," "alie". Leur union est très puissante, naturelle, et baigne dans le bonheur (l'utilisation de "heureuse" et "amoureuse"). Le roi et la reine sont créés comme un couple plein d'amour et de joie, et dont les émotions de bonheur débordent sur le royaume. Par induction, la famille qu'ils créent est tout entière pleine d'émotions gratifiantes. Dans "A la Roïne," la preuve physique de cet amour est la naissance de "ce second petit prince," qui représente l'esprit de reconduction de la grandeur passée, mais également une ouverture – et donc une continuation – de la dimension familiale de la France.

La naissance de Louis d'Orléans est effectivement une source de joie pour ses parents : "Roy, en qui l'honneur se baigne/ Et toy, sa chere compaigne,/ Resjouissez vous tous deux" (*Œuvres poétiques II*, 89-90), mais également pour le royaume entier, plongé dans la liesse par cette naissance : "Sus donq', qu'on chante, qu'on bale,/ Puisque la main triste & pale/ A caché ses dards hydeux." du Bellay est le témoin de cet amour et de ce bonheur, mais il en est également le messenger. En tant que poète aimant la France, il va porter la bonne nouvelle de cette naissance au plus grand nombre : "Et tant le feray s'estendre,/ Qu'Arne pourra bien entendre/ Les vers que j'en chateray" (*Œuvres Poétiques II*, 91). Cette relation doit être considérée dans le contexte de la famille en tant qu'entité sociale. Du Bellay permet, par le biais de sa poésie, de porter le message d'amour et de grandeur de la famille de France au plus grand nombre. Il agit alors comme le lien, entre intérieur et extérieur, du message émotionnel de la famille, qui permet de resserrer son sentiment d'appartenance à ce groupe, tout en renforçant le propre lien que les autres membres ont entre eux. Mais pour du Bellay, le plus important est que le lien familial entre famille royale et lui-même est déjà établi. Il écrira dans son

“Elegia,” que “Notus eram Henrico Regi Regisque Sorrori,/ Nec modo notus eram, sed quoque charus eram”⁵ (*Œuvres poétiques VIII*, 107). Du Bellay associe reconnaissance et amour (“notus . . . quoque charus”) afin de montrer que sa poésie n’est pas destinée à retrouver en soi des faveurs, puisqu’il a déjà, de son propre aveu, obtenu l’amour de la famille royale. Il s’est, de ce fait, complètement englobé dans la famille royale de France, en devenant un membre à part entière. Mais le roi n’est pas le seul pan de la famille sur lequel du Bellay travaille. Marguerite a un rôle prépondérant dans son processus de glorification de la famille royale et de sa propre introduction dans le cercle familial.

En tant que sœur du roi, Marguerite bénéficie des mêmes égards que du Bellay a eus pour les autres, grâce à son statut de princesse. Elle est mise en relation dans les écrits de du Bellay en tant que sa protectrice et muse, inspirant son écriture: “Va donc maintenant, ma Lyre, / Ma princesse te veult ouïr” (*Œuvres poétiques III*, 60). Marguerite, en tant que muse du poète, le pousse à donner le meilleur de lui-même et s’inscrit directement comme le lien poétique entre du Bellay et la famille royale qu’il glorifie. L’appropriation que du Bellay effectue (“ma princesse”) a un impact direct sur la production littéraire qui se reflète dans son écriture. Puisque l’utilisation de “ma” instaure un climat de possession, du Bellay démontre alors que Marguerite est pour lui le nœud central par lequel transitent ses émotions, ses besoins en tant qu’homme et en tant que poète. La lyre, qui est représentée comme le médium par lequel cette relation inspiratrice passe, est elle-même à considérer comme un laissez-passer vers la figure royale.

L’objectif clairement exprimé par du Bellay est de faire en sorte que son message puisse transiter jusqu’au roi: “Que mon grand roy te puisse entendre, Et sa royale épouse aussi” (*Œuvres poétiques III*, 60). La personne de Marguerite est chez du Bellay bien plus qu’une bienfaitrice qu’il faut glorifier. En effet, elle est fondamentalement inscrite dans le schéma familial qu’il a développé. Cependant, ce qui fait d’elle un personnage différent, c’est qu’elle est plus facile à atteindre que le roi et la reine, des figures surpuissantes et presque complètement au-dessus du commun des mortels. En le poussant à ne pas abandonner et à continuer à écrire, Marguerite lui a permis de se développer en tant que poète, et ainsi d’opérer cette entrée dans la famille royale pour trouver un climat familial dont il avait été privé. En ce sens, elle apparaît comme une figure quasi maternelle, vu qu’elle l’a nourri de sa protection afin que sa poésie porte ses fruits. Cette dimension du mentor aidant le poète à grandir a été soulignée par Kirk D. Read, qui explique “we see the praise of a mentor figure which employs a maternal metaphor in order to describe the apprenticeship and growth of the learner” (80). Dans cette œuvre, du Bellay met en exergue Marguerite et le reste de la famille royale en les associant à l’image familiale, au cœur de laquelle les émotions positives d’amour et de bonheur sont mises en avant. À travers le vocabulaire de l’amour et de la bonté, du

⁵ “J’étais connu du roi Henri et de la sœur du roi,/ Et j’étais non seulement connu, mais également aimé” (*Œuvres poétiques VIII*, 106).

Bellay souligne le bonheur simple de la couronne, qui n'est pas seulement l'avenir de la France, mais bel et bien aussi une famille qui s'aime et dont la glorification permet à du Bellay de s'incorporer au schéma familial qu'il a développé. Contrairement à Ronsard, qui cherche (selon lui) à retirer une glorification personnelle dans son "A Madame Marguerite" paru en 1550,⁶ il écrit son œuvre dans une intention non pas complètement désintéressée certes, mais principalement en l'ancrant dans son schéma de double représentation de la France. La glorification se teinte d'une dimension émotionnelle mettant en relief non seulement la grandeur, mais également la beauté du lien qui unit la famille royale dont du Bellay est, par ses écrits, devenu membre.

Le séjour à Rome de du Bellay (1552-1557) aura pour le poète un effet déchirant, en l'éloignant de cette famille, tout en le mettant devant le fait accompli de l'influence grandissante de Ronsard à la cour de France.

3. Rome: prise de conscience poétique et critique des flatteurs

En 1552 quand du Bellay quitte Paris pour Rome, il ne s'attend pas à ce que ce séjour soit à ce point décevant pour lui. En effet, loin des images de grandeur qu'il s'était imaginées, il n'a trouvé à Rome que de tristes et poussiéreuses ruines.⁷ *Les Regrets* sont une des grandes expressions de ce mal-être, et c'est également dans cette œuvre que du Bellay commence véritablement à donner corps à sa frustration envers Ronsard. En effet, il considère que ce dernier ne se comporte pas comme un poète de cour, et que sa poésie n'est pas émotionnellement pure, puisqu'elle est empreinte d'une volonté de la part du Vendômois de se glorifier lui-même par ce biais. Le sonnet XVI est particulièrement révélateur de cette animosité. En effet, Ronsard y est accusé par du Bellay d'utiliser sa position de poète royal uniquement à des fins personnelles:

Tu courtises les roys, & d'un plus heureux son
Chantant l'heur de Henry, qui son siecle décore,

⁶ Située dans le *Premier livre des odes*, cette œuvre porte en elle, dès son début, la marque du non-désintéressement de Ronsard. En effet, celui-ci a tôt fait de faire remarquer que son œuvre n'a pas que pour but de glorifier la sœur du roi, mais de la glorifier de façon correcte, en mettant en avant son génie (les italiques sont de moi):

Afin qu'errer je la face
Par une nouvelle trace,
La chantant d'autres façons
Qu'un tas de *chantres barbares*
Qui ses louanges si rares
Honnisoient par leurs chansons. (*Œuvres Complètes*, I, 372)

Ronsard se positionne comme l'opposé des barbares qui sont décrites ici, comme le tenancier d'une poésie pure et belle qu'il daigne proposer comme glorification.

⁷ Voir à ce sujet le sonnet III des *Regrets*: "Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois,/ Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nome" (*Œuvres poétiques II*, 5).

Tu t'honores toymeme, et celui qui honore
L'honneur que tu luy fais par ta docte chanson. (*Œuvres poétiques* II, 64)

Ce quatrain est riche de sens et de portée; commençant comme une traditionnelle glorification de Ronsard, comme il y en avait beaucoup entre poètes à l'époque, il finit par une attaque caustique contre ce que du Bellay lui reproche d'être devenu. L'utilisation du pluriel poétique "les roys" est, comme l'indiquent Guyot et Monferrand, un "signe de gloire, comparé au singulier appauvrissant de la relation de servitude (Magny et son Avanson, Panjas et son cardinal)" (Guyot et Monferrand 19). Cependant, je considère que cela donne l'image d'un Ronsard opportuniste, dont l'éloge est dirigé en général vers les gouvernants, avant même d'être celui précisément d'Henri. Ronsard est accusé d'utiliser son statut de poète royal non pas pour glorifier la royauté française, mais au contraire afin de se glorifier lui-même ("tu t'honores toi-même"), le véritable objet de sa glorification en étant relégué au second plan. L'apposition homophonique des deux mots de la même famille ("et celui qui honore / L'honneur que tu lui fais") fait du roi non plus le dédicataire de cette révérencieuse poésie, mais au contraire un point d'ancrage utilisé par du Bellay même pour critiquer son ami: c'est le roi lui-même qui doit être honoré par le fait que Ronsard lui adresse ce poème, et non pas Ronsard qui doit être honoré de servir le roi. Il n'est pas, selon du Bellay, un véritable poète "amoureux" de la royauté, puisqu'il utilise de manière éhontée son statut de poète de cour pour son propre profit. C'est également à partir de ce postulat que du Bellay met en place une analyse critique de la place du poète de cour avant son départ et, maintenant qu'il est au loin, saisit à quel point son absence de France a été préjudiciable à l'idée de poésie encomiastique pure qu'il défend.

L'un des exemples les plus intéressants permettant une comparaison entre avant et après son départ se trouve dans le célèbre sonnet IX des *Regrets*, où du Bellay glorifie la "France, mère des arts, des armes & des loix." La notion de génération et de naissance de du Bellay à travers la France est également présente, par le biais de l'allusion au lait maternel, qui a fait du poète ce qu'il est maintenant: "Tu m'as nourry longtemps du laict de ta mamelle / Ores, comme un aigneau qui sa nourrisse appelle, / Je remplis de ton nom les antres & les bois" (*Œuvres poétiques* III, 59). Il est intéressant de noter la coupure qui s'effectue dans ces vers, marquée par la présence du point virgule qui indique la fin de l'espace de filiation par le sein, opposé par l'introduction avec "ores" de l'état actuel de déperdition et de perte, symbolisé par la présence de l'agneau, perdu, seul, loin de la présence maternelle. Ce qui pour du Bellay est d'autant plus cruel, c'est de savoir qu'en tant qu'expatrié, il a certes laissé derrière lui sa mère nourricière et créatrice, la France, mais également ses "frères," eux aussi symbolisés par des agneaux: "Las, tes autres aigneaux n'ont faute de pasture, / Ils ne craignent le loup, le vent ny la froidure: / Si ne suis-je pourtant le pire du troupeau ?" (*Œuvres poétiques* II, 60). Les autres agneaux, ce sont bien sûr les poètes qui sont restés en France et dont la présence semble courroucer du Bellay, eux qui peuvent profiter de la grandeur et de la

bonté de la mère patrie, alors qu'il est lui forcé de se défendre contre les "loups" malfaisants de la Rome exaspérante qu'il a trouvée. Il faut bien sûr considérer Ronsard comme étant l'un de ces agneaux. L'allusion à la France dans ce sonnet semble être un écho à celle qui est faite dans la "Prosphonématique qui est faite au roy treschretien Henry II" du *Recueil*. Du Bellay y parle en tant que poète présent physiquement et intellectuellement au sein même de la communauté de la France. La "mère des ars" de la "Prosphonématique," c'est cette entité créatrice, nourissante et bienfaisante qui a permis à du Bellay de se créer en tant que poète. Or, dans *Les Regrets*, il en est bien éloigné, et s'inquiète des conséquences que cela pourrait avoir sur elle (la référence aux loups). Écrits hors de France, *les Regrets* sont marqués par les émotions d'un homme blessé par son expérience décevante, mais également celle d'un fils loin de sa famille, se rendant compte à quel point un autre fils, certes pas illégitime, mais qu'il sent moins charnellement attaché à la France créatrice (dans ce cas, Ronsard, qui durant le passage de du Bellay à Rome a littéralement explosé en tant que poète de cour) a usurpé cette dernière afin d'en tirer un profit qui n'est pas celui dont aurait rêvé du Bellay. Il ne faut pas percevoir chez du Bellay une jalousie mal placée envers Ronsard, mais plutôt le constat que son départ a permis l'émergence chez son ami d'une poésie encomiastique éloignée de l'implication émotionnelle qu'il avait prônée dans ses premières œuvres. C'est en tant qu'expatrié peiné de voir que sa famille n'est pas glorifiée avec amour que je veux percevoir l'une des facettes de la relation entre du Bellay, Ronsard et la royauté telle qu'elle est présente à partir de Rome. Du Bellay veut montrer à Ronsard que son éloignement n'a pas entaché sa volonté de glorification de sa famille. Il va lui montrer ce qu'être un poète de cour signifie, en se livrant à corps perdu dans la glorification pure qu'il reproche son ami d'avoir abimé.

4. La glorification de Marguerite, un schéma poétique pour la grandeur du royaume

La fin des *Regrets* est marquée par une composition double. Le sonnet CLXXIV, qui introduit un groupe de dix-sept poèmes, glorifie Marguerite de façon quasi divine. Du Bellay retourne à ses racines premières, celles du *Recueil*, afin d'essayer de réclamer sa place au cœur de la France, et donc de retrouver cette famille qu'il s'était créée. Les indications géographiques de composition des sonnets, qu'Hampton a relevées, rendent possible cette interprétation. En effet, il indique qu'à partir du sonnet CXXXIII, du Bellay effectue une mise en mots de son retour, qui permet d'indiquer que les cinquante-huit derniers sonnets des *Regrets* ont été écrits en France. De retour dans son pays qui lui a manqué plus que tout, il peut alors reprendre pied dans une poésie de glorification de Marguerite et de la famille royale directe, sans que la distance ne vienne diluer les émotions qu'il veut y déverser. Puisque sa tristesse et sa mélancolie sont derrière lui, il peut ainsi pleinement se consacrer à enflammer son discours émotionnel en le dirigeant directement vers Marguerite.

C'est donc à partir du sonnet CLXXIV que démarre la seconde vague d'adoration de Marguerite, encore plus marquée et plus forte que celle présente dans le *Recueil*. Marguerite ayant été sa protectrice directe, il est compréhensible que, dès lors qu'il rentre de Rome, il veuille particulièrement glorifier celle qui lui a permis de devenir le poète qu'il est. Dans ce sonnet, on assiste à un travail autour du thème de l'opposition entre esprit et corps. L'absence physique de du Bellay est associée au champ lexical de l'enfer: "l'enfer de son corps;" "pénitence;" "pénible enfer;" "fardeau de péché", alors que son retour, auprès de Marguerite s'exprime par un vocabulaire divin: "divine essence;" "grâces prises" (*Œuvres poétiques II*, 190-91). Marguerite est celle qui a permis le retour de l'esprit vivifié du poète dans cet espace de grandeur de la France que j'estime être double: les "beaux Champs-Élysées" dont le poète parle doivent être considérés comme la France, dans laquelle il veut et va revenir après ces difficiles années à Rome, mais également comme l'espace d'adoration de Marguerite, duquel il a été trop longtemps éloigné. Du Bellay a d'ailleurs l'angoisse que cet éloignement puisse se répéter. Il implore la dame: "de l'eau d'oubli ne l'abreuvez" (*Œuvres poétiques II*, 191). Il revit par le biais de cette adoration, de cette relation qui le fait redevenir ce qu'il était en tant que poète et en tant qu'homme. En plus de la figure de Marguerite, la présence de Ronsard se fait également sentir de façon importante, particulièrement dans deux sonnets, le CXL et le CLXXXI, poèmes dans lesquels Ronsard est mis au centre de la poésie de du Bellay.

Le sonnet CXL est directement adressé à Ronsard, qui est nommément interpellé par quatre fois. Du Bellay lui donne des conseils afin de pouvoir se maintenir à la cour ("Si tu veulx seurement en Court te maintenir"). Il faut qu'il apprenne à peser ses mots ("Le silence, Ronsard, te soit comme un décret"), mais également une certaine dose de vice ("... tenir/ Avecque ton ennemi quelque moyen discret."). Si ces conseils semblent somme toute assez généraux, le premier tercet amène ce que je considère être une attaque dirigée vers Ronsard, sur le thème de l'amitié qui est changeante selon les circonstances de la vie: "Nous voyons bien souvent une longue amitié/ Se changer pour un rien en fiere inimitié/ Et la haine en amour souvent se transformer" (*Œuvres poétiques II*, 165). Le vocabulaire violent du conflit ("ennemi," "innimité," "haine") met en relief l'opposition qui est soulignée par le poète: le double message de du Bellay à Ronsard prend la forme d'un conseil donné à son ami de rester sur ses gardes dans le monde dangereux et changeant de la cour (en lui conseillant "Ayme donques . . . comme pouvant haïr, / Haïs donques . . . comme pouvant aimer.") Par le biais de ce vocabulaire, il montre à quel point leur amitié peut être remise en question par le nouveau statut de Ronsard, et par la trahison à la poésie dont du Bellay lui reproche de s'être rendu coupable.

Le sonnet CLXXXI est dans ce schéma intéressant à plus d'un titre. En effet, il est adressé à Ronsard et, ce qui est d'autant plus étonnant, il donne une vision de Rome beaucoup plus positive que dans le reste du recueil. Alors que Rome était synonyme de tristesse et de manque, elle est ici associée avec le champ lexical de la grandeur et de la

beauté: “l’orgueil des Colosses antiques;” “leurs beaux palais.” Même si le thème de l’antiquité et de la vieillesse, voire de la décomposition n’est pas complètement absent, il est utilisé dans un but cette fois positif, soulignant tout ce que Rome a “De rare, d’excellent, de superbe et de beau.” La répétition par quatre fois de l’expression “j’ay veu” dans les deux premiers quartets impose du Bellay comme étant un témoin véritable de cette beauté. Cependant, toute merveilleuse qu’elle est, la beauté retrouvée de Rome est contrebalancée, par le biais de l’expression “je n’y ay point veu,” par la beauté qu’elle n’est pas, à savoir “ceste Marguerite.” En prenant Ronsard à témoin, du Bellay veut l’introduire de façon directe dans la glorification qu’il vient d’effectuer, en lui montrant d’où il revient, et la façon dont il a réussi à trouver du bon dans cet épisode difficile de sa vie. Ronsard, lui, n’a jamais connu l’éloignement et la douleur comme du Bellay, qui s’en sert comme un moyen pour démontrer à son ami à quel point sa poésie est plus puissante émotionnellement parlant, car pure, et dénuée d’intérêt personnel.

Le sonnet qui suit immédiatement (CLXXXII) est une sorte de continuation dans laquelle il développe sa glorification de Marguerite, tout en profitant de cette occasion pour exprimer son dégoût de ceux qui profitent de la situation pour acquérir quelque gloire personnelle: “je ne suis pas de ceulx qui robbent la louange, / Fraudant indignement les hommes de valeur, / . . . Et si ne cherche pas que quelque grand seigneur / Me baille pour des vers des biens en contr’eschange.” Au contraire de ces profiteurs, il trouve son simple plaisir dans la louange de Marguerite: “Car en louant . . . si louable subject, / Le loz que je m’acquiens est trop grande récompense” (*Œuvres poétiques II*, 196). La poésie encomiastique doit ainsi être pure et dénuée de tout sous-entendu. Katz rappelle à ce propos que “if praise is not sincere, it is falsifying and dishonest” (Katz 176). Du Bellay s’est toujours battu contre l’utilisation intéressée de la glorification de la figure royale. C’est ce qu’il reproche principalement à Ronsard, alors qu’il n’en a ni besoin, ni le droit d’avoir recours à de telles actions. Ce qui change, dans *Les Regrets*, c’est précisément que du Bellay est un homme différent, changé de façon très profonde par son aventure romaine. Timothy Hampton caractérise ce changement par le fait que “the frustration with Italy had been expressed as a distance for ornament and disguise, as a hatred of the courtier who sports his ‘masque d’hypocrisie’ and his ‘beau semblant’” (Hampton 187). Le changement qu’il a vécu en tant que poète le rend encore plus amer par rapport à une cour qui, elle, n’a pas changé, avec les mêmes personnes cherchant l’attention royale. Du Bellay se sert de la fin du recueil afin de montrer que son retour sonne une remise à plat de l’idée encomiastique, en montrant ce qu’elle doit être, ce qui lui permet de remettre au premier plan son attachement émotionnel à Marguerite. C’est également pour du Bellay une façon de continuer la critique contre Ronsard qu’il considère être un poète un peu trop intéressé à sa réussite personnelle, et donc en dehors du champ de la poésie de court.

Les poèmes finaux consacrés à Marguerite sont ceux qui vont le plus loin dans son acclamation de la sœur du roi, arrivant presque à une adoration de sa perfection. Elle est “ceste belle fleur” (Sonnet CLXXXV), “de nostre siècle et la perle et la fleur”

(Sonnet CLXXX). Si du Bellay explique qu'elle est "moins parfaite que Dieu," elle est néanmoins "plus que le reste du monde" (Sonnet CLXXXI). Marguerite, qu'il retrouve après une longue absence, continue d'être dans sa poésie le lien inaltérable entre lui-même et cette nouvelle famille qu'il retrouve. Cependant, ce lien est encore plus fort qu'auparavant, et porte en lui le retour de Rome. Dans le sonnet CLXXX, du Bellay exprime cette idée de changement, en soulignant l'idée de changement lié à son retour vers elle:

Seulement quand je veulx toucher le loz de celle
 Qui est de nostre siecle & la perle & la fleur,
 Je sens revivre en moy ceste antique chaleur,
 Et mon esprit lassé prendre force nouvelle.
 Bref, je suis tout changé. (*Œuvres poétiques II*, 195)

Le retour en France est accompagné d'un retour à la force qui était sienne auparavant ("revivre en moy"). La responsable de cela en est bien évidemment Marguerite, "Qui est de nostre siecle & la perle & la fleur." Il est crucial de mettre ce sonnet en parallèle avec l'un des tous premiers des *Regrets*, le sonnet VII, composé alors qu'il était encore à Rome, et qu'il souffrait donc de cet arrachement à la France et à Marguerite. Il y indique l'état d'esprit poétique qui était le sien lorsqu'il était encore à Paris, protégé par la grandeur de Marguerite :

Une fureur d'esprit au ciel me conduisoit
 D'une aile qui la mort & les siecles evite,
 Et le docte troppeau qui sur Parnasse habite,
 De son feu plus divin mon ardeur attisoit. (*Œuvres poétiques II*, 57)

Comme on le remarque, la fureur poétique est liée chez du Bellay à la présence de Marguerite, qui agit sur lui comme la créatrice de sa poésie, le lien par lequel il arrive à transcender son esprit humain pour arriver à l'apothéose poétique. Or, depuis qu'il est parti, il n'y a plus cette étincelle : "Ores, je suis muet" (*Œuvres poétiques II*, 58). Le "feu plus divin" du Sonnet LVII, ainsi, est à mettre en relation avec "ceste antique chaleur" qui revient lors de son retour en France. Marguerite a donc, dans le discours encomiastique de du Bellay, la force de l'union avec la famille royale, mais également celle de raviver la flamme du poète, que Rome avait tarie. S'il a écrit de la poésie durant son passage à Rome, aucune œuvre ne montre une aussi grande attache émotionnelle que celle qu'il a écrite avant et après son retour, qui gravite autour de Marguerite. Marguerite est ainsi bien plus qu'une façon de retrouver la famille royale qu'il avait momentanément perdue de vue lors de son séjour romain. Elle est littéralement son inspiration, et elle représente tout ce que la France a de beau. Son adoration n'est plus un acte courtisan ; il explique au sonnet CLXXX qu'il l'adore "Non pource qu'un grand

Roy ait esté vostre père, / Non pour vostre degré et royale austeur” (*Œuvres Poétiques II*, 196). Du Bellay a subjugué son dévouement à Marguerite plus loin que tout. Elle est plus que sa muse, elle représente ce pur signal d’amour pour la France qu’il n’a plus besoin de glorifier pour en être membre. Marguerite est, dans la fin des *Regrets*, plus que la famille royale. Elle est devenue cette France parfaite qui lui a manqué et qu’il n’a jamais cessé de glorifier, et qu’il retrouve lors de son retour de Rome. Marguerite est à la fois, donc, l’origine et la destination de la poésie de du Bellay, objet émotionnel, lui-même créateur d’émotions, qui est au cœur de tout l’être de du Bellay.

Le retour en France de du Bellay sera malheureusement de courte durée. Malade, il s’éteint en 1560 à l’âge de 37 ans. Malgré la brièveté de son existence, il apparaît néanmoins comme une poète ayant écrit des louanges proposant une véritable alternative émotionnelle à la traditionnelle poésie encomiastique, en basant tout son travail sur une volonté de pureté d’écriture qui introduit le sentiment au cœur même de l’adoration. Il est mort en n’ayant pas renoncé à son idéal familial et émotionnel de description de la France en une famille unie et aimante, accueillant ses ouailles dans une communauté émotionnelle englobante.

ŒUVRES CITEES

- du Bellay, Joachim. *Œuvres poétiques II*. Éd. Henri Chamard. Paris : Marcel Didier, 1961. Imprimé.
- . *Œuvres poétiques III*. Éd. Henri Chamard. Paris : Droz, 1912. Imprimé.
- . *Œuvres poétiques VIII*. Éd. Geneviève Demerson. Paris : Nizet, 1985. Imprimé
- Durkheim, Émile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : Presses universitaires de France, 2003. Imprimé
- Guyot, France, et Jean-Charles Monferrand, “Du Bellay: *Les Regrets* Sonnet XVI,” *L’Information grammaticale* 63 (1994), 18-21. Imprimé
- Hampton, Timothy. *Literature and Nation in the Sixteenth Century: Inventing Renaissance France*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. Imprimé
- Katz, Richard A. *The Ordered Text. The Sonnet Sequences of Du Bellay*. New York : Peter Lang, 1985. Imprimé
- Kemper, Theodore. “Social Models in the Explanation of Emotions.” *Handbook of Emotions*, Second Edition. Éd. Michael Lewis et Jeanette M. Haviland-Jones. New York : The Guilford Press, 2000. 45-58. Imprimé
- Kennedy, William J. *The Site of Petrarchism : Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003. Imprimé
- Larson, Reed W. et David A. Almeida. “Emotional Transmission in the Daily Lives of Families: A New Paradigm for Studying Family Process.” *Journal of Marriage and Family* 61.1 (1999) : 5-20. Imprimé

- Legrand, Marie-Dominique. "Ronsard sous la plume de Joachim Du Bellay ou la mise en scène d'un programme poétique: à chacun son rôle et à chacun sa place." *Ronsard, figure de la variété, en mémoire d'Isidore Silver*. Éd. Colette H. Winn. Paris: Droz, 2002. 203-219. Imprimé
- Lemercier, A-P. *Chefs d'œuvres poétiques de Marot, Ronsard, J. du Bellay, d'Aubigné et Régnier*. Paris : Hachette, 1896. Imprimé
- Mackenzie, Louisa. *The Poetry of Place : Lyric, Landscape, and Ideology in Renaissance France*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. Imprimé
- Read, Kirk D. "Mother's Milk from Father's Breast: Maternity without Women in Male French Renaissance Lyric." *High Anxiety: Masculinity in Crisis in Early Modern France*. Éd. Kathleen P. Long. Kirksville: Truman State University Press, 2002. 71-92. Imprimé
- de Ronsard, Pierre. *Œuvres complètes, volume I*. Éd. Gustave Cohen. Paris: Gallimard, 1950.
- Smith, Malcolm C. *Ronsard & du Bellay versus Bèze : Allusiveness in Renaissance Literary Texts*. Genève : Droz, 1995. Imprimé

Motivation and Interpretation in Several Seventeenth-Century French Literary Works

Larry W. Riggs

Butler University

Abstract : Focusing on Molière, Racine, and Madame de Lafayette, I will identify passages that can be *interpreted* as lessons in interpretation, as showing the role of motives in the deployment and reception of signs and dramatizing the *responsibility* to interpret, as well as the consequences of shirking that duty. Some characters in these works either assume or try to impose on communication a stability of meaning that is desirable only in relation to their own unavowed motivations.

Keywords: desire – motive – interpretation – perspective – misreading

The seventeenth century has been referred to as the Epoch of Abstraction and the Age of Representations (Sherrard 49; de Certeau 180). Epistemological anxiety and ambivalence about the increasingly pervasive mediations of civilization were endemic to early modernity and are discernible in much seventeenth-century French literature (Watson 5).

Louis XIV's construction and exploitation of Versailles was an unprecedentedly effective synthesis of symbolism and power. It was intended as an irresistible architectural statement and an inescapable politico/social enclosure. The will of a man had created an artificial world in which others were obliged to live (for the best articulation I know of the relation between Louis XIV's desire for power and his management of representations, see Marin 184). Louis XIV's absolutist ambition to see, to know, and to control all in his realm is an admirable archetype of the modern transcendent Subject and a disastrous model for the individual in society. Modeled on visual perspective in painting, which provided the illusion of transparent, accurately disclosed space and of a definitive, unitary View, Versailles is a figure for the replacement of reality by representation.

James F. Gaines characterizes French early modernity as “an age of Absolutism that was trying to free itself from the contingencies of ordinary life” (47). I myself have long argued that much seventeenth-century literature explores the temptations and disastrous consequences of absolutist ambitions, in personal relations as well as on the larger scale. Gaines persuasively elucidates the key role of skeptical thought, most

notably Montaigne's, in early modern French literature, and particularly in that of Molière. Montaigne makes use of skeptical thought in his relentless demolition of human *présomption*. The essayist calls presumption, or arrogant pretense, the fundamental human malady, and he associates it with forms of pride and excess ranging from epistemological certainty to imperialism and, perhaps most importantly to Montaigne, religious fanaticism.

The relation between reality and representation was in question, as new forms of notation and discourse expressed a desire to manipulate the world for human purposes. The issue of sincerity and the problematical relation between *être* and *paraître*, as well as the seemingly powerful stabilizing potential of visual perspective and of proto-objective epistemology, were ubiquitous preoccupations in social and literary worlds awash in unstable signs and newly ambiguous identities (see especially Bordo, Cascardi, and Gergen). Mechanically reproduced text, which separated textual production from the body and its reception from the voice, encouraged textual authoritarianism--the illusion of a single definitive meaning--even as private, individual reading inevitably led to multiple ones (Easthope 33). The French moralists, it can be argued, evoked a world saturated with motives, ambiguities, and delusions of epistemological grandeur. In *L'invention du progrès: aux origines de la pensée totalitaire (1680-1730)*, Frédéric Rouvillois elucidates this late-seventeenth-century debate about the power and dangers of the new epistemology and the accompanying ideology of progress. The desire for power and control as an antidote for fear is dramatized in the works I will look at here. It provides an illusion of ontological security which, when shattered, reveals anguished insecurity. The reaction to lack of power and control is, typically, jealousy and/or rage. The would-be transcendent Subject resists the consciousness of his/her own contingency, a consciousness that comes, as Kaja Silverman argues, from the recognition that the Voyeur is, in fact, on view (164). Pierre Force makes an analogous point when he speaks of the dramatic portrayal of vision as a relationship of exchange, rather than a medium of comprehensive knowledge (37).

In this context, interpretation became a particularly deep concern. I will argue that a number of seventeenth-century French works anticipate postmodern and post-structuralist thinking by narrating or dramatizing the critical role of motives -- those of both the producers and the receivers of language -- in the process of interpretation. Because there is no unmotivated communication, there is no escape from interpretation. Interpretation which takes account of motives and circumstances is both a necessity and a responsibility. The works I will look at -- *interpret*-here foreground the issue of interpretation and emphasize the consequences of ignoring or trying to escape the responsibility to interpret and the contingency of all interpretations. Focusing on Molière, Racine, and Madame de Lafayette, I will identify passages that can be *interpreted* as lessons in interpretation, as showing the role of motives in the deployment and reception of signs and dramatizing the *responsibility* to interpret, as well as the consequences of shirking that duty. I will be endeavoring to fulfill my own duty to

interpret these works, rather than pretend to read them definitively. Some characters in these works either assume or try to impose on communication a stability of meaning that is desirable only in relation to their own unacknowledged motivations.

The desire for transparency in others is a desire for a control and security that can be achieved only by exercising abusive power. In fact, even the exercise of such power ultimately fails to provide that security. Thus, the refusal to accept one's immersion in a world of contingent communication is symptomatic of a desire for power over meanings and relationships. Literature and literary criticism are both social activities. Mechele Leon, in her recent study of Molière, admirably shows the role of motives in literary interpretation. Both literature and criticism are made up of performative interactions. Interpretation is always motivated, thus it must not claim to be objective; it is always a relationship between at least two subjectivities. Interpretation should, therefore, not pretend to eliminate ambiguities. It should enrich relations between producer and interpreter; it must reject what Daniel Cottom calls the "imaginary law" permitting certainty. Cottom argues that modern culture creates "truth" by rationalizing forms of power (5) and that the "throne" of culture is always empty (60). We might say that the transcendent Subject is an optical illusion permitted by the metaphysics of perspective.

My enterprise here has implications that go beyond the realm of literary criticism: only the mutual acceptance of motives and desires, combined with concerted efforts at mutual accommodation, can free our own, real-world communication and interpretation from abusive, authoritarian attempts to impose singular meanings. To demand that others be fully, definitively legible is to wish for abusive power. It is to install the myth of a *cognitive utopia*, of a stable, all-seeing Subject and an inert, transparent Object, at the heart of human relations. The myth of the transcendent Subject and the fully disclosed Object is one possible response--and it has long been the predominant one--to the epistemological uncertainties that erupted in early modernity (see especially Cascardi). The quest for a knowledge permitting control has been a central temptation of the dominant modern culture. In an excellent forthcoming article, Ralph Albanese shows that, in *Le Bourgeois gentilhomme*, Monsieur Jourdain is fundamentally oblivious to motive. He, too, believes in a kind of cognitive utopia; this explains his naïve, literalistic conception of language. His ambition compels him to believe that there is a one-to-one relation between sign and essence, *être* and *paraître*.

To be tempted by definitive knowledge and by definitive reading is to wish for hegemonic power. In my interpretation, the works I will look at represent an alternative to that dominant cultural disposition. I will suggest that what J. P. Singh Uberoi calls the "other mind of Europe" is represented by these writers. Uberoi locates the victory of the "official" version of modernity in the mid-seventeenth century (21).

The modern epistemology that was being established during the seventeenth century tended to regard truth as what is confessed under duress or discovered through a process of coercion, spying, or dissection. This process is, in effect, a penetration.

In fact, Sir Francis Bacon evoked the efficacy of his new science by using metaphors based on torture (Merchant 168; Sheldrake 40). René Descartes moved to the Netherlands partly in order to be able to perform dissections as part of his research. The Object of definitive knowledge must be either dead or deprived of the ability to resist penetration by the Subject. Julie Robin Solomon shows that Bacon's foundational writings on natural philosophy, which came to be called science, are to be understood in the context of his functions and ambitions as Lord Chancellor to the absolutist James I (xvi). She confirms Morris Berman's contention that the new epistemology is a practical and ideological aspect of the social and economic processes of emerging capitalism (150). According to Seyyed Hossein Nasr, "Bacon was important in popularizing the new science and defining its role as a search for power to dominate over nature and not only to understand it. In him can be found the genesis of that aspect of modern science which is concerned not so much with understanding the order of nature as with dominating over it" (135). Jeremy Rifkin makes a similar point, showing that Bacon saw perspective as a powerful model and tool for harnessing and remaking nature (99). In short, modern "objectivity" is saturated in motives, and is therefore a contingent interpretive point of view, not a means of achieving definitive knowledge.

The putative Subject of the dominant, definitive gaze is male, and its Object, female. The first would-be reader of definitive truths about others, and especially about a woman, that I will consider here is Molière's Alceste, in *Le Misanthrope*. Alceste's fear of woman, of his own emotions, and of exchange leads him to demand a transparent, legible Célimène. Max Vernet suggests, in his seminal *Molière: côté jardin, côté cour*, that Molière's comedies could be read as critiques of emerging modern culture. Alceste is an admirably evocative example of the modern would-be transcendent Subject. His demand that others be perfectly sincere reflects the modern conception of knowledge as clarity and control. Others must be definitively legible. Alceste places the abstraction, sincerity, above and outside the social context in which all communication actually occurs. He does that in order to be always able to condemn real communication as insincere, and thus to assert his superiority. He will be the knowing Subject, above and separate from his objects. In fact, however, Alceste's pontifications about sincerity *are* social communications, and they are motivated by his desire for control and distinction and by his fear of loss. This fear and desire are precisely what make Alceste a social being. Sincerity can only be a characteristic of social communication, and therefore it cannot be absolute.

Le Misanthrope is filled with iterations of the lesson about interpretation; these are lessons that Alceste steadfastly ignores. The central instance is the case of Célimène's letter, which is shown to Alceste between Acts III and IV. When he takes a letter allegedly written by Célimène to be clear evidence of her perfidy, Alceste admirably illustrates the poststructuralist idea that the ego is a device constructed for the purpose of *misreading* (see especially Silverman 13, 21).

Silverman argues that the felt need for a unified, coherent ego is a culturally imposed and inevitably tragic delusion. Molière demonstrates that this delusion can also be quintessentially comic.

Alceste's possession of this letter, allegedly written by Célimène to one of his rivals for her love, enables him to think that he has definitive, textual evidence of Célimène's betrayal. He must assume that the text can have only one reading, and thus that interpretation is not an issue. In order to savor this opportunity to unleash his rhetoric of wronged lover, in which he assigns himself the role of Grand Inquisitor, and to retire to a *désert* where the ambiguities of communication will no longer torture him, Alceste must ignore several layers of motive. He must not reflect on the fact that it is Arsinoé, Célimène's rival for *his* love, who has given him the letter. He must ignore the possibility that, *if* she wrote it, Célimène was merely practicing the kind of socially useful flattery – the strategic insincerity – which he has been denouncing. He must also, and most critically, not think about the significance of his own desire to have just this kind of “evidence”: “Je cherchais le malheur qu’ont rencontré mes yeux,” he says, revealingly (v. 1292). Here, I am always reminded of Peggy Phelan's brilliant evocation of the epistemological trap set by the dream of masterful subjectivity: “The widespread belief in the possibility of understanding has committed us, however unwittingly, to a conventional narrative of betrayal, disappointment, and rage.” The illusion of a definitive reading, of knowledge that will constitute us as transcendent Subjects and others as completely comprehensible objects, is inevitably shattered. *When* it is shattered, we feel painfully the loss of what we never had, and we tend to blame the loss on some perversity in or betrayal by the one we hoped to know and control.

Alceste's response could not be better described or explained than by Phelan's sentence. His sense of betrayal, his disappointment, and his rage are his response to the opportunities for *real* communication--a mutually respectful exchange--that he systematically rejects in favor of his invariable performance. His demand that others be transparent objects of his knowing judgment merely objectifies *him*: he is, always, and only, *le misanthrope*. Alceste has been seduced by Arsinoé's offer of evidence that will reveal Célimène fully illuminated (v. 1125-32). This satisfies Alceste's desire that his doubts be dispelled. After all, for him, “les doutes sont fâcheux plus que toute autre chose” (v. 1124); doubt, which is in reality inescapable, is intolerable to Alceste. The idea of a perfect illumination, or clarity, that will conquer doubt could hardly more effectively evoke the epistemology of objectivity and certainty promised by Descartes.

Just before Alceste confronts Célimène and begins his inquisitorial tirade, Eliante asks Alceste whether he is sure of his evidence (v. 1231), and Philinte tries to remind him that letters are subject to misreading (v. 1241-1242). Alceste, who accepts no responsibility for himself as a motivated interpreter, ignores the warnings. He seizes on written words because they seem to exist outside and above the contingent world of oral communication. For Alceste, this is not an opportunity for interpretation that acknowledges the motives of both reader and writer; it is the shameful, involuntary

revelation/confession that he has been looking for. He certainly cannot allow it to launch a real communicative relationship with Célimène.

Molière demolishes the Subject/Object structure by making it clear that communication is always co-performance. He also shows that the will to read others definitively is inseparable from a need to be *seen* favorably. Alceste, in his refusal to leave Célimène's house, and in his endlessly reiterated threats to do so, is the clearest example of this combination of will and need, which Phelan calls "the symmetrical drive of spectatorship" (21). Force's *Molière ou le prix des choses* is useful here. Force analyzes both the illusion of spectatorship in Molière and the fact that vision is inescapably an exchange (see especially 52). So, however rigidly it may seem to be structured, a relationship expresses interdependence. Alceste's misanthropy is a reaction to others' refusal to serve as passive, flattering mirrors of his desired self-image. Moreover, Célimène's satirical portraits, one of whose subjects/objects is Alceste himself, are a disaster for him because they show that she is another competitive gaze, not an affirming mirror. Célimène's maddeningly resistant otherness and her subjectivity are expressed by her portraits. Alceste tries to reduce Célimène to the derivative fixedness of an image, or a text. She does just that to him. He is unable to incorporate her subjectivity into his own. If Célimène's letter is evidence of anything, it is that life is an inescapable interpretive adventure.

In Racine's tragedies, particularly in *Andromaque* and *Phèdre*, the main characters try to alter or misread the stories of which they are products and of which their own motives are among the driving forces. Roland Racevskis emphasizes that the characters in *Andromaque* are struggling to discern the truth and establish coherent identities from within a liminal zone: the aftermath of the Trojan War (Generational 63). It might be said that the fact of inhabiting transitional zones always bedevils interpretation and is part of what makes definitive readings impossible. Things are always in transition. Racevskis's 2008 book, *Tragic Passages: Jean Racine's Art of the Threshold*, elaborates further Racine's placing of his characters between states of being. Again, this could apply to all characters -- and to all real persons -- who are striving to establish a coherent, powerful identity. In fact, the lack of a truly cogent ego, and the ego's desire for cogency, underlie the absolutist temptation.

Andromaque begins with Oreste reading, or, rather *misreading*, signs. He is sure that the presence of his good friend, Pylade, is evidence that his destiny will now take a positive turn: the play begins with the affirmation, "Oui" (I.1). Oreste is the willing dupe of the myth of transparent meanings, even as he acknowledges that he has a history of misinterpreting his own motives: "Mais admire avec moi le sort, dont la poursuite / Me fit courir alors au piège que j'évite" (I.1). He has misread his passion: "Je fis croire et je crus ma victoire certaine;/Je pris tous mes transports pour des transports de haine" (I.1). He has thus been fooled by his own dissimulation. It could not be stated more clearly that the self is not coherent: Oreste has not been able to "read" himself accurately.

Oreste's optimistic interpretation of Pylade's presence is made even more doubtful by the hypocritical duplicity of Oreste's mission: he is pretending to represent the Greeks' demand that Pyrrhus fulfill his promise to marry Hermione and that he stop protecting Astyanax, but Oreste's real intention is to take Hermione away with him. Oreste is trying to impose a positive "spin" on his presence in a place where he has come in order to deceive and betray. He is secretly delighted by the delay that humiliates Hermione and enrages her father, Ménélas: "Parmi les déplaisirs où son âme se noie, / Il s'élève en la mienne une secrète joie" (I.1). Lost in this labyrinth of motives, Oreste mistakes his own hypocritical desire for a guiding thread, and he assumes that Hermione will gladly leave with him. Pylade, at the end of the play's opening scene, advises Oreste to play out his dishonest *ambassade* in order to get what he wants: "Plus on les veut brouiller, plus on va les unir. / Pressez: demandez tout, pour ne rien obtenir" (I.1). Racine echoes here the lesson we have seen in Molière: the desiring ego is a device for misreading, and it begins by ignoring the role of its own motives in blinding it to the ironies and ambiguities that bedevil all communication. Even as he works to obscure his own motives, Oreste needs to believe in the transparency of signs. Also, like Alceste, he imagines that a woman will be the passive Object of his desire.

In my reading, *Andromaque* also calls attention to another level of interpretation: the subconscious themes that inhere in language and that encode truths about motive that are too often ignored. In this play, the clichés of the seventeenth-century jargon of gallantry – *flamme, fers, esclave* – evoke war, which is the real past and the preoccupation that weigh on the characters, and especially on Andromaque, herself. When Pyrrhus speaks to her of his flame, she sees and feels the burning of Troy and the slaughter of her family, for which Pyrrhus was responsible. Like Alceste's imitation of a Grand Inquisitor, Pyrrhus's rhetoric can only reveal his lust for power and control. Pyrrhus's figurative language *literally* has different meanings for him and for Andromaque. Racine's tragic vision sees his characters as caught, not only in a maelstrom of motives, but also in the paradox of a language that alienates the object of their desire even as they try to use it as a vehicle of that desire. A psychoanalytic critic might call this the eternal return--or the eternal presence--of the repressed. Communication is an unavoidably risky enterprise. Both production and reception of language are inseparable from motives.

In *Phèdre*, too, we find characters who seek to know the truth and establish coherent identities while hiding or ignoring part of that truth. Like *Andromaque*, *Phèdre* begins with what appears to be an optimistic assertion: "Le dessein en est pris" says Hippolyte to Thérémène (I.1). Like Oreste, Hippolyte is trying to disguise his motives: he purports to be launching a mission to *find* his father, Thésée, but his real purpose is to *flee* from himself. He is also fleeing from his role in the story of which Thésée's adventures are only a part. He is desperate to preserve a myth of himself that negates the negative part, in him, of his father's legacy. Hippolyte has taken himself to be invulnerable to the unbridled erotic desire that has marred his father's heroism.

Now, he finds himself in love, and thus in danger of being no better than Thésée. Here, again, we have a character who, like Oreste, would like to escape the weight of the past by editing the story to leave out the paradoxes and betrayals.

Ironically, Phèdre, the woman whose desire for Hippolyte is the secret at the heart of the play, and the horror that will drive Hippolyte to his death--though it can be argued that the tragedy is caused by Hippolyte's own desire, horrifying because it has been denied or repressed/misread--shares Hippolyte's wish for a purer Thésée. In Act II, scene 5, Phèdre's declaration of her love for Hippolyte takes the form of a dreamlike lyrical vision of him as a young, pure Thésée. She, too, would like to change her own story by editing that of Thésée; for her, as for Hippolyte himself, the son has represented that possibility. They are both in love with the same delusional image of Hippolyte. Here, again, we have a motivated misreading whose purpose is to make credible the myth of an integrated, transcendent self. And, once again, the lesson is that desire is ineradicable; in fact, the desire to transcend desire is the most tragic, or the most comic, of all desires! The source and purpose of discourse are inseparable from the storm of motives out of which discourse arises, toward which it yearns, and in which it is heard or read. Hippolyte has failed to see that he is *in* the story that is only ostensibly that of Thésée alone. It is the "story" of every divided, paradoxical, incoherent self.

This play's final misreading is Thésée's own naïve acceptance of Oenone's perfidious suggestion that Hippolyte is pursuing Phèdre. Instead of accepting, at least for awhile, a state of confusion – "Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis" (IV.1) – and, instead of allowing the disorders of his own past to inform his reading of the present, Thésée rushes to condemn his son. He reminds us of Alceste, who prefers a horrible conclusion to doubt. Or, perhaps, it is *precisely* Thésée's awareness of his past offenses that does influence his reading. In any case, he misreads all the evidence, and, when he confronts Hippolyte, Thésée pays lip service to mystery while expressing the wish for transparent signs: "Et ne devrait-on pas à des signes certains / Reconnaître le coeur des perfides humains!" (IV.2). Ironically, tragically, it is only after the horses that seemed to symbolize Hippolyte's fierce innocence have killed him that Thésée acknowledges hearing the faint voice of doubt: "Quelle plaintive voix crie au fond de mon coeur. . . Je veux de tout le crime être mieux éclairci" (V.4). This acknowledgement of ambiguity and ambivalence comes too late. In fact, we can see in the symbolism of Hippolyte's horses the essential obligation and responsibility to interpret: the very emblem of his supposed wild innocence is also a rather obvious symbol of powerful desire which, when denied, becomes virulent.

In *La Princesse de Clèves*, we find a woman who is both the Object of intense scrutiny and the Subject of a consciousness whose awareness of complex motives, including her own, gradually increases. Leanna Bridge Rezvani argues that the novel's richness derives, in part, from what Mikhail Bakhtin called heteroglossia: Madame de Lafayette evokes the irreducible complexity of reality, and the impossibility of knowing

it definitively, by respecting the multiplicity of perspectives from which “it” is always viewed and interpreted. In what I regard as a seminal article, Harriet Stone underlines the dynamism, and thus the ultimate inscrutability, of life at the Court (250).

In evoking the context into which the naïve, *sincère* Mlle. de Chartres will be introduced by her ambitious mother, Madame de Lafayette presents a Court where dissimulation is rampant and knowledge is critically important, but always elusive. It is a world of chronically insecure, power-obsessed, deceitful egos. The first thing that we are told about Mademoiselle de Chartres is that she “attira les yeux de tout le monde” (247). She emerges from isolation directly into the brilliantly-lit arena of desire and rivalry. When M. de Clèves first encounters Mlle. de Chartres, his fascination results as much from his not knowing who she is as from her beauty: “M. de Clèves la regardait avec admiration, et il ne pouvait comprendre qui était cette belle personne qu’il ne connaissait point” (249). His desire is thus first awakened by his instinctive fear of ignorance and his desire for full knowledge of others. From that moment on, the young woman is encircled by hungry social wolves who examine her every gesture and expression.

Never having experienced desire of her own, Mlle. de Chartres at first passively serves her mother’s ambition and takes what others do and say at face value. Madame de Chartres’s moralistic pedagogy has been designed to inculcate in her daughter a false “subjectivity” whose purpose is, actually, to make her an exceptionally valuable Object (for more on this pedagogy, see Riggs). She will have to live the paradox of virtue: her reputation for virtue depends equally on the intensity with which she is desired and the consistency of her resistance: her resistance will heighten the desire for her. In order to believe that he has a virtuous wife, M. de Clèves must believe that she is desired by others. Moreover, the more spectacular her reputation for virtue, the more intense the desire to overcome it and possess her. Like Oreste and Hippolyte, Madame de Chartres thinks that she can edit the story of human motivation in order to make her daughter a spectacular exception. The very desire to be exceptional, however, intensifies the appetite of those who would reduce her daughter to being ordinary. Moreover, like Alceste’s desire to be distinguished, Mme. de Chartres’s wish to make her daughter exceptional can only be pursued within the society whose relentless pressures work to make her typical.

So, the novel takes place in a Racinian – indeed, it is also Moliéresque! – labyrinth of arrogance, jealousy, pride, paranoid vulnerability, paradox, and power. The Court is presided over by an adulterous, quasi-incestuous couple whose relationship epitomizes the interpretive jungle wherein the Princesse will have to survive. Here, too, a purloined letter, a text, plays a critical role. When the letter becomes an issue, the Princesse has already accepted marriage to a man she does not love and, only then, has experienced the awakening of her own desire. When she falls in love with the Duc de Nemours, she begins to dissemble, and to cast her now desirous gaze on another, whose words and gestures she tries desperately to read.

At the same time, she is increasingly amazed by the complexity and contradictoriness of her own responses and motivations. Just as effectively as Molière and Racine, Madame de Lafayette evokes the impossibility of both being a coherent self and achieving definitive knowledge of others.

As long as Madame de Clèves believes that the lost love letter was written to Nemours, she is swamped by a tide of *affliction*. Like Alceste, she is all too ready to believe that Nemours is a hypocrite and that she, herself, is a fool. That is the most convenient and definitive reading of the letter. It is almost as if, like Alceste, she had been seeking the unhappiness that she now sees confirmed. When she discovers that Nemours was not the letter's *destinataire*, her joy is unbounded and, then, to her, scandalous. The letter was produced and is received in the context of overwhelmingly complex, and even contradictory, motivations. Again, the seeming definitiveness of a text turns out to be illusory. Stable, comprehensive self-knowledge and knowledge of the other are both impossible.

The Princesse's decision to withdraw into something like Alceste's *désert* is precipitated by her husband's death, which is caused by his desire to know the definitive truth about her. His death is the ultimate illustration of Phelan's assertion that the desire for certainty leads inexorably to despair and rage. The Prince de Clèves's jealousy motivates him to employ a spy, and his fear causes him to believe the worst. Here again is the assumption that the truth must be uncovered or extracted against the will of the Object.

There are multiple layers of interpretation here: the spy interprets what he sees, and then reports it to M. de Clèves, who also interprets it. The spy warns M. de Clèves that he has nothing definitive to report: "Je n'ai rien à vous apprendre, répondit le gentilhomme, sur quoi on puisse faire de jugement assuré (372). Like Alceste, M. de Clèves ignores the warning. M. de Clèves already knew that his wife was in love with another man, since she admitted that to him. He seeks the additional unhappiness of knowing who that man is, and, by spying, he "learns" that it is M. de Nemours. However, though we know this is true, the actual evidence is inconclusive. More importantly, M. de Clèves concludes from the spy's report that Mme de Clèves has been physically unfaithful, which is false. He ignores the role of his own motives in influencing his interpretation, assuming that the truth has simply been revealed against his wife's will. In effect, through spying motivated by fear and anger, he has obtained what he takes to be the equivalent of an unwilling confession, and what therefore must be the truth. He has, metaphorically, penetrated and dissected – objectified – his wife.

The grief that causes the death of Monsieur de Clèves is a result of his spying on his wife in order to achieve certain knowledge of her. In this, he resembles Molière's Arnolphe, in *L'École des femmes*, for whom control is an obsession. Arnolphe speaks of recruiting spies all over the neighborhood. Monsieur de Clèves also reminds us of Alceste, who believes dubious evidence of his beloved's perfidy, evidence given to him by a kind of spy, and who thereby finds the unhappiness *he has sought*.

Thésée, too, leaps to an unpleasant conclusion about his own son, believing the testimony of a kind of spy whose motives ought to inspire skepticism.

So, the early modern effort to banish doubt and to resolve definitively the relation of *être* to *paraître* is treated by some seventeenth-century French writers as ridiculous, or tragic. The myths of epistemological potency and textual certainty are undermined by these writers, and we are warned by them, already, of the “post-structuralist,” “post-modernist” perception that the transcendent Subject, the unified ego constituted and confirmed by indubitable knowledge, is a dangerous or a laughable delusion. Demanding that others be fully disclosed to our view and completely transparent to our understanding is an abusive denial of their irreducible otherness and of our own incompleteness. There is no Parmenidean “view from nowhere” permitting objective, uninvolved, comprehensive and stable knowledge. No one can really occupy the *perspectiva legitima* or perfect, dominant point of view that Louis XIV sought to construct for himself at Versailles. Timothy Murray points out that the Cardinal de Richelieu had his *salle de théâtre* so constructed that he could be seated at precisely this privileged point, and thereby created a symbol and an instrument of his power (133 ff.).

For literary critics, then, interpretation should not be an effort to eliminate a text’s ambiguities, thus diminishing it and the reader; it should enrich the relations between the text and its readers, and deepen the readers’ self-awareness. However thorough the scholarship, and however clear the argument, a critic cannot pretend to have established a text’s definitive meaning. The critic must aspire, through his or her particular combination of scholarship, reflection, and motive – for we, too, have them! – to produce interpretations that are inherently interesting elucidations.

WORKS CITED

- Albanese, Ralph. “La Dialectique savoir/ignorance dans *Le Bourgeois gentilhomme*.”
Forthcoming in *Le nouveau moliériste*. Print.
- Bordo, Susan R. *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*. Albany: State University of New York Press, 1987. Print.
- Cascardi, Anthony J. *The Subject of Modernity*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1992. Print.
- Cottom, Daniel. *Text and Culture: The Politics of Interpretation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Print.
- De Certeau, Michel. *Heterologies: Discourses on the Other*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. Print.
- De Lafayette, Madame. *Romans et Nouvelles*. Paris: Garnier Frères, 1961. Print.
- Easthope, Anthony. *Literary into Cultural Studies*. London: Routledge, 1991. Print.
- Force, Pierre. *Molière ou le prix des choses: morale, économie et comédie*. Paris: Editions Nathan, 1994. Print.

- Gaines, James F. *Molière and Paradox: Skepticism and Theater in the Early Modern Age*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2010. Print.
- Gergen, Kenneth J. "The Mechanical Self and the Rhetoric of Objectivity." Allan Megill, ed. *Rethinking Objectivity*. Durham, NC: Duke University Press, 1994. 265-87. Print.
- Marin, Louis. *Le portrait du roi*. Paris: Editions de Minuit, 1981. Print.
- Megill, Allan, ed. *Rethinking Objectivity*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1994. Print.
- Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper, 1989. Print.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin. *Oeuvres Complètes*, Paris: Editions du Seuil and The Macmillan Company, 1962. Print.
- Murray, Timothy. *Theatrical Legitimation: Allegories of Genius in Seventeenth-Century England and France*. Oxford: Oxford University Press, 1987. Print.
- Nasr, Seyyed Hossein. *Religion and the Order of Nature*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Print.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993. Print.
- Racine, Jean. *Théâtre Complet*. Paris: Garnier Frères, 1960. Print.
- Racevskis, Roland. "Generational Transition in Andromaque." *Dalhousie French Studies*. 49 Winter 1999 pp. 63-72. Print.
- . *Tragic Passages: Jean Racines Art of the Threshold*. Bucknell University Press, 2008. Print.
- Rezvani, Leanna Bridge. "Transcending the rhetorical impasse: Madame de Lafayette's *La Princesse de Clèves* and the seventeenth-century *querelle des femmes*." *Romance Notes*, 2006. Print.
- Rifkin, Jeremy. Rifkin, Jeremy. *The European Dream*. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2004. Print.
- Riggs, Larry. "Prudes, Précieux, and Patriarchs: Pedagogies of Paranoia and Repression." Anne L. Birberick, ed. *The Art of Instruction: Essays on Pedagogy and Literature in 17th-Century France*. Amsterdam/New York: Rodopi Press, 2008. Print.
- Rouvillois, Frédéric. *L'invention du progrès: aux origines de la pensée totalitaire (1680-1730)*. Paris: Editions Kimé, 1997. Print.
- Sheldrake, Rupert. *The Rebirth of Nature: The Greening of Science and God*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 1994. Print.
- Sherrard, Philip. *The Rape of Man and Nature: An Enquiry into the Origins and Consequences of Modern Science*. Ipswich, UK: Golgonooza Press, 1987. Print.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge, 1996. Print.
- Solomon, Julie Robin. *Objectivity in the Making: Francis Bacon and the Politics of Inquiry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998. Print.
- Stone, Harriet. "Exemplary Teaching in *La Princesse de Clèves*." *The French Review* 62.2 (December 1988): 248-58. Print.

- Uberoi, J. P. Singh. *The Other Mind of Europe: Goethe as a Scientist*. Delhi & Bombay University Press. 1984. Print.
- Vernet, Max. *Molière: côté jardin, côté cour*. Paris: Nizet, 1991. Print.
- Watson, Robert N. *Back to Nature: The Green and the Real in the Late Renaissance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006. Print.

PIERRE LOUÿS : THE LITERARY DANDY AS PERFORMER

Daniel Carl Ridge

Vanderbilt University

Abstract : This study offers a sociocritical reading of the early life of Pierre Louÿs (1870-1925), author of *Aphrodite* (1896) and *La femme et le pantin* (1898). It analyzes the ways in which Louÿs constructs an identity as a literary dandy through affectation and the body, the manipulation of clothing, and the fetishism of objects. Louÿs is contextualized as a member of the Second Generation Symbolists, and as a literary dandy in the tradition of Balzac, d'Aureville, and Baudelaire.

Cette étude présente une lecture sociocritique des débuts de Pierre Louÿs (1870-1925) dans le monde littéraire des années 1890. En tant qu'auteur d'*Aphrodite* (1895) et de *La femme et le pantin* (1898), Louÿs a connu la célébrité littéraire vers l'âge de vingt-cinq ans. Cette analyse examine la manière dont Louÿs construit son dandysme par la manipulation de sa tenue, l'exagération de son comportement, et le fétichisme d'objets choisis. Membre de la seconde génération symboliste, Louÿs renouvelle la tradition du dandysme de Balzac, d'Aureville, et Baudelaire.

Keywords : Louÿs – Dandy – Symbolism – Clothing – Fetishism – Objects



Dandyism “apparaît comme un système de signes: le dandy se révèle, se montre comme dandy” (Carassus 20). These “signs” appear as clothing, decor, etiquette and behavior, as well as in the identification to peers and intellectual forbearers. Carefully manipulated and arranged, these “signs” create the dandy. They allow him, and sometimes her, to consciously manifest a social identity within a specific space. “Le dandy,” continues Émilien Carassus, “ne peut déployer ses talents que sur une scène convenable” (21). While Balzac, Barbey d'Aureville and Huysmans point to interior spaces as the essential habitat of the dandy, Baudelaire places him on the street in the form of a *flâneur*. Later in the nineteenth century, through his essays, articles, and novels, Paul Bourget would propose a cosmopolitan dandy skipping from one European capital to another. While the role of fetishism, clothing, performance, and social and intellectual relations are clearly emphasized in the canonical texts by those mentioned above, more recent studies by Anthony Gilmore, Janell Watson and Willa Z. Silverman, to name a few, have allowed for multidimensional readings of these same social and material elements. More

important than the elements themselves, however, is the intent of the individual to manipulate them in order to create a specific literary identity.

As a key member of what historians have named the Second Generation Symbolists (Bertrand 4), Pierre Louÿs (1870-1925) is a perfect example of the literary dandy. This type of dandy is specifically literary in that he produces copious amounts of literature and poetry while inhabiting a world of like-minded artists. The common dandy, according to Balzac, d'Aureville, Baudelaire, and Huysmans, is defined largely by his idleness and consumption of art rather than his production of it. Throughout his life, Louÿs produced thousands of pages of literature and poetry. Born in 1870, Louÿs came of age in the early 1890s after the cultural terms of the French Decadence and the esthetic terms of Symbolism had been well defined, and when Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, and José-Maria de Heredia were recognized as literary masters by the emerging generation. Among Louÿs's better-known peers are André Gide, Paul Valéry, Marcel Proust, Alfred Jarry, Marcel Schwob, Colette, and Jean de Tinan.

Louÿs first made a name for himself within literary circles in 1891 with the luxury literary journal *La Conque* that featured poetry by key members of the Parnassian School accompanied by unknown authors such as Louÿs himself and friends like Gide and Valéry. Louÿs's reputation as a poet was affirmed with his 1894 collection, *Les Chansons de Bilitis*, but his great fame did not come until the publication of the novel *Aphrodite* in 1896. This was followed by *La Femme et le pantin* in 1898, a book that has maintained relevance through cinematic interpretation by directors such as Josef von Sternberg (1935) and Luis Buñuel (1977). A literary celebrity through the 1890s, Louÿs at one time or another counted among his friends and acquaintances Oscar Wilde, Sarah Bernhardt, Jacques-Émile Blanche, Marcel Proust, and Colette. At what may have been the peak of his fame at age twenty-five in 1896, Pierre Louÿs was the toast of the town with a reputation for wit, humor, elegance, and erudition. A study of the way Louÿs constructed his dandyism through self-presentation and performance will reveal the key role clothing, objects, and décor played in creating an identity within a specific social and cultural milieu.

Clothing

The dandy first and foremost performs his dandyism through a careful selection of clothing. As Fred Davis notes in *Fashion, Culture, and Identity*, there are essentially two ways of theoretically *reading* clothing. On the one hand, it can be said that clothing communicates through a “visible language, with its own distinctive grammar, syntax, and vocabulary” (3). On the other hand, one can argue that clothing communicates in a more elusive manner than language, along the lines of music that has the power to evoke “emotions, allusions and moods” (3), states that resist direct intellectual engagement. Both types of readings offer a specific way of interpreting clothing but, as

Davis suggests, the reality is most likely a blending of the two (3). Barbey d'Aurevilly argues this same point in his 1845 work *Du Dandysme et de George Brummell*.



Figure 1: Pierre Louÿs, portrait by Jacques-Emile Blanche, 1893. Private Collection.

Using George Brummell as an example, he writes, “Son action sur les autres était plus immédiate que celle qui s’exerce uniquement par le langage. Il la produisait par l’intonation, le regard, le geste, l’intention transpirante, le silence même” (696). As a self-conscious socialite working within a specific literary *habitus*, to use Pierre Bourdieu’s term, Louÿs communicates through his clothing and behavior as much as through language. Bourdieu’s notion of *habitus* is useful for our purposes. According to the sociologist, a *habitus* is a specific social space within a given society constructed by economic, historical, and social norms, rules, and values that have been integrated into an individual’s frame of reference (*Sens* 87-109). Specific clothing and etiquette help determine the particular social space one inhabits, or wishes to inhabit. Louÿs’s manipulation of these signs, or “déterminants,” according to Bourdieu, allows him to function within the literary *habitus*.

Accordingly, one very important aspect of Louÿs’s self-presentation is a desire to distinguish himself from the work-a-day bourgeois who normally dressed in dark colors, conveying a sense of seriousness and practicality. Rose Fortassier writes in *Les Écrivains français et la mode*: “Notre écrivain du XIX^e siècle a soif de fantaisie et de rêve, il n’aime pas le bourgeois, il a jugé le mondain: et le voilà condamné à la vulgarité du vêtement moderne en général et au deuil de l’habit en particulier!” (8). Before the Revolution of 1789, as Rose Fortassier states, the black suit was generally worn by salesmen, reformed officers, *rentiers*, and authors. In the nineteenth century, the black suit is *imposed* on the “homme élégant,” especially in eveningwear. The dandy, however, seeks to express his innermost self through his clothing and to distinguish himself within any crowd. As evinced in the 1893 painted portrait of Pierre Louÿs by Jacques-Émile Blanche (Fig. 1) as well in his studio portrait of 1892 (Fig. 2), by wearing a powder blue suit, a flower patterned tie, and a long pointed mustache, along with the accessories of a cane, a top hat, and a flower in his boutonniere, Louÿs visually conveys that he is part of an elite group of artists and intellectuals.¹ Louÿs’s clothing then serves to articulate, as Davis puts it, “social differentiation and social integration” which places Louÿs in a “structured universe of status claims and life style attachments” (4). It also implies what Joanne Finkelstein describes as “the individual’s intention to act in the same way as others who are similarly attired” (109).

Louÿs most clearly articulates his desire to separate himself from bourgeois norms when it comes to his literary identity. As with his choice of clothing and accouterments, he carefully chose the paper, engravings, and type print of his first editions. For Louÿs and his peers, including André Gide (Gide et al. 745), it was essential to cast their literary production in the decadent esthetic that was well

¹ I wish to thank Jean-Paul Goujon for giving his permission to publish the two photographic images of Louÿs.

established in the 1880s. This esthetic is essentially *recherchée*, anti-bourgeois, and anti-mass production (Praz).

As early as 1890 at age nineteen, Louÿs had voiced these anti-bourgeois feelings in his journal as can be observed in this entry on April 15, 1892: “Très probablement je changerai de pseudonyme à chaque ouvrage pour dérouter encore ce vulgaire profane... je veux rester célèbre au milieu d’un petit groupe d’amis, je veux être aimé de vingt personnes et encore est-ce beaucoup” (qtd. in Clive 26). This small group, for Louÿs, specifically included established poets such as Mallarmé and Heredia.



Figure 2: Studio portrait of Pierre Louÿs, 1892. Private Collection.

In *Seeing Through Clothes*, Anne Hollander argues, like Davis, that clothes cannot be directly compared to verbal or written language. “One might say that individual appearances in clothes are not “statements,” as they are often called, but more like public readings of literary works in different genres of which the rules are generally understood” (XV). Any social genre, or *habitus*, develops its style out of a previous *habitus* that is continually being modified by groups and individuals. Hollander goes on, “Thus Western clothing is not a sequence of direct social and esthetic *messages* cast in a language of fabric but, rather, a form of self-perpetuating visual fiction, like figurative art” (XV). The visual fiction that Louÿs articulates through his clothing is read *through* the *habitus* itself, by those around him, and by historians who are able to identify this visual language.

Concerning the overall effect of clothing, Hollander writes that clothing is like the tone of one's voice and the speed of the utterances. Clothing conveys a "moral quality – the texture and style and flavor of the self ... In a sense, beautiful clothes *are* beautiful manners ..." (444). She goes on to clarify, "Clothes make the man, not because they make up or invent what the man is or dress him up for show but because they actually create his conscious self. You are what you wear ...when you are dressed any particular way at all, you are revealed rather than hidden" (444). Hollander argues that Balzac "was one of the first to express this idea at length in narrative without laughing, apologizing, or keeping up the old fiction that natural grace and beauty may function and flourish under the oppressive habits of grimy and awkward and threadbare garments" (444). She also adds that clothes unmake the man (or woman), as in the case of Cinderella who endures a corrosion of spirit locked away in her rags (444). The connection between an individual's moral qualities, as Ann Hollander describes it, and clothing is an important one, as it directly infers that material presentation is an articulation of the deepest self. Additionally, as Balzac makes clear in his *Traité de la vie élégante* and by example throughout *La comédie humaine*, elegant qualities are not innate, they are taught and cultivated. That etiquette can be taught has a democratizing effect on the notion of aristocratic moral superiority. It has been argued time and again that the nineteenth century is a bourgeois century that came to full realization under the Third Republic. Born to a middle class military family, Louÿs's ability to gain access to elite social groups by manipulating his clothing, behavior, and cultural knowledge shows to what extent his movement in a particular *habitus* is not limited to the social status of his family.

The Dandy in Portraiture

In the spring of 1893, at age twenty-two, Pierre Louÿs sat for his first painted portrait (Figure 1). Carefully arranged in the image is the cane, the top hat, the flower in the left breast pocket, the gloves, the gray suit, the waistcoat, the tie and high collar, as well as the obligatory long thin moustache above the upper lip; all this accompanied by the disinterested, calm gaze of the sitter. For the literary dandy, exclusivity and singularity are the touchstones of an eccentric and cultivated identity, and therefore painted portraiture was one way to perform this identity. However, the popularity and widespread accessibility of photographic technology in the second half of the nineteenth century threatened the discriminative nature of this exclusive and expensive genre.

By the 1880s and 1890s the essential argument of the place of photography in the arts had not been resolved. The long standing polemic had been launched decades before on December 15, 1862 when a group of established artists, including Ingres, signed a petition titled "Protestation émanée des grands artistes contre toute assimilation de la photographie à l'art" in *Le moniteur de la photographie*, in which they declare that photographic images "ne peuvent, en aucun circonstance, être assimilée[s]"

aux œuvres fruit de l'intelligence et de l'étude de l'art" (qtd. in Rouillé 399). According to many painters, photography was not an art, the photographer was not an artist, and photography could never equal the status of painting. However, after three decades of the ubiquitous "carte de visite," and the larger and cheaper paper portrait, both championed by the innovative techniques of André-Adolphe-Eugène Disdéri, convenience and accessibility won over tradition and elitism.

The photographic portrait of Louÿs (Figure 2) was taken in August of 1892 while he was attending the Wagner Festival in Bayreuth. Like so many of his generation, Louÿs was captivated by the genius of Wagner who by the late 1880s had acquired a cult following in France. As indicated on the reverse side of the print, the photograph is addressed to Louise de Heredia, whom Louÿs would marry seven years later. Daughter of José-Marie de Heredia, the venerated Parnassian, this young woman is, in a certain way, literary aristocracy. Louÿs, then, is using the image as a sort of currency that affirms his status as a cultivated intellectual.



Figure 3: Self-portrait of Pierre Louÿs, 1897. Private Collection.

The first commercial cameras available for widespread consumption in France were produced in the early 1890s, largely by George Eastman's Kodak. For the first time, the average consumer could take a camera into their home. Louÿs likely purchased his first camera before 1895 while in Algiers. In one remarkable self-portrait (Figure 3)

Louÿs breaks from his austere demeanor and offers a candid shot. Given the tilted angle of the camera, the un-centered placing of the subject to the right, it is possible that Louÿs is holding the camera with his left hand as he attempts to pour a glass of wine with the other. This positioning highlights Louÿs's comfort with the mechanized device and the manner in which he incorporated into his domestic life.

The similarities between the painted portrait and the photographic portrait are striking (Figures 1 and 2). The etiquette of the painted sitter seems to have translated directly to the photographic portrait where everything from dress and posture, to the serious, unsmiling face, is repeated. Louÿs's candid self-portrait is the first deviance from this formula and the birth of the norms our twenty-first century eyes no longer remark. With all of our technology, from television and film, to digital cameras and webcams, we must note that the moment Louÿs turned the camera on himself, he was stepping from the nineteenth century to the twentieth, perhaps paving the way for such twentieth-century dandies as Salvador Dali and Jean Cocteau who used both photography and film to express their art and dandyism.

Objects, Fetishism, and Identity

In many ways, for the literary dandy of the late nineteenth century, the objects that fill his salon and apartment – whether they be the ubiquitous “bibelots,” otherwise known as knick-knacks, or fine pieces of art – are just as important to the construction of his identity as the clothes he wears and the accessories he carries on his person. Janell Watson writes in *Literature and Material Culture from Balzac to Proust* that the apartments described by Balzac “function like texts, like a story, a legal document, or a book written in secret code,” making it possible “to decipher the dweller’s profession, class, pleasures, and tastes” (150). However, she goes on to argue that such readings became more difficult later in the century, in high society in particular, because, although the occupants may have been wealthy, they did not necessarily have a distinctive taste or the education to choose objects that reflected their inner being. Quite simply, they likely hired decorators to choose for them, or followed the trends of the day. Watson thus clarifies this point in stating, “These historic, artistic, and literary interiors are inhabited by non-historians, by non-readers, and by non-art lovers. ... The furnishings and bibelots of the 1890s have become what Baudrillard might call empty signifiers, signifying fashion itself” (152). The contrast between true signifiers and empty signifiers puts the “reader” of these signs on guard. Thus, more important than the object itself is the intention behind its placement by an individual who willfully chooses their home décor to shape their identity.

Because Pierre Louÿs was a historian, an avid reader, and art lover, he consciously chose the objects he surrounded himself with the same way he chose his clothing. In this way, he can be compared to the esthete Robert de Montesquiou who was also known for his collection of art and rare objects.

As Antoine Bertrand observes in relation to Montesquiou: “[D]ans son emplacement, son architecture, son agencement et sa décoration, la demeure apparaît aux visiteurs comme l’émanation immédiatement appréhendable de la personnalité profonde des habitants” (57). He goes on to note that this personal space is where the poet escapes contemporary society in order to experiment with his own freedoms and cultivate his individuality. “Art appliqué au décor de la vie, l’art décoratif entre ainsi en résonance profonde avec l’art de vivre” (58).

Émilien Carassus, in *Le mythe du dandy*, elaborates on the link between the decorative arts and identity: “[L]es objets d’art eux-mêmes l’intéressent [le dandy] dans la seule mesure où ils renvoient à un style de vie, et ne sont pas l’objet d’une délectation solitaire de collectionneur” (85). This observation highlights the social function of the objects: they compose the stage upon which the dandy performs. Further, like clothing, objects can serve as a language readily made available for interpretation. Carassus explains: “Tout autant que l’oisiveté et plus que la richesse, le raffinement esthétique prend place dans le système de significations que le dandy donne à déchiffrer, et dont autrui doit composer son image” (85). Objects thus become part of the semiotic system along with clothing, language, and behavior.

The valorization of objects is the very definition of “fetishism.” Deriving from the Latin “facticius,” the term was first employed in the modern sense in 1482 in the Portuguese word “feitiço” that designates an object that is considered sacred or ritualized. As Christians explored Africa and the New World, they noted the way native peoples religiously or magically imbued certain objects with spiritual or social significance. The French version of the word “fétiche” is defined similarly in Diderot and d’Alembert’s *Encyclopédie* in reference to the people of Guinea: “Cette idole est un arbre, une tête de singe, un oiseau, ou quelque chose de semblable, suivant leur fantaisie” (Tome 6). Along these lines, more than a hundred years later in 1887, Alfred Binet writes: “Le fétichisme religieux consiste dans l’adoration d’un objet matériel auquel le fétichiste attribue un pouvoir mystérieux” (2). The writings of Richard von Krafft-Ebing and Sigmund Freud added a sexual dimension to the word, which is noted in most contemporary dictionaries. According to Larousse, for example, a “fétiche” is an “Objet inanimé ou partie du corps non sexuelle, capable de devenir à eux seuls objets de la sexualité” (411). Additionally, Karl Marx used the word fetishism in *Capital* to describe “the products of labor as soon as they are produced as commodities” meaning that “the value-relation of the products of labour ... have absolutely no connection with the physical nature of the commodity” (165). In relation to the dandy’s valorization of collected objects and carefully chosen clothing, the word “fetishism” can be applied in its simplest terms, that is, as an object imbued with meaning, not necessarily mystical or sexual. For the dandy, a thin moustache, a powder blue suit, and cane are imbued with meaning as signifiers meant to be read in terms of intellectual and esthetic cultivation.

These objects become crucial in defining Louÿs’s literary and social milieu. Camille Mauclair, an acquaintance of Louÿs through the 1890s and a regular of many of

the same salons, describes this valorization of objects, clothing, and behavior as characteristic of his generation. In his memoirs he writes:

Il y eut aussi la manie des hautes cravates à triple tour, celle des écritures “faites” qu’on s’efforçait de rendre aussi moyenâgeuses que possible (on copiait celle de Pierre Louÿs, le suprême du genre !) et enfin la manie des encres, cires et papiers de nuances extraordinaires, luxe des symboliste fortunés, auxquels le stylo, alors dans les limbes comme l’auto, eût fait horreur, sans même parler de l’affreuse machine à écrire ! (Mauclair *Servitude* 46)

From the specific fashion of a folded tie, to the “moyenâgeuses” writing style typical of Pierre Louÿs, to the collection of quills, ink, and paper, then finally to the production of literature in fine editions, these elements come together to define the social milieu. Further, the members of Louÿs’s generation articulate a strong distaste for industrialism, particularly in the domain of literary production with the use of automatic pens and typewriters. Of course, this distaste of industrialization in relation to the production of art was much noted before the 1890s, perhaps most famously by Leconte de Lisle who in his 1855 preface to *Poèmes et Poésie* declares: “je hais mon temps” (IV).

Gender and the Arts: the Feminized Male Body

Throughout his life, Louÿs had many female lovers, took thousands of nude photographs of women, and wrote thousands of pages of erotic poetry. Further, the themes in his literature are decidedly heterosexual in nature, except for acts of lesbianism that are portrayed to stimulate male viewers. Thus, his heterosexuality has never been in doubt. However, both Louÿs and his close friend Jean de Tinan, author of the *Penses-tu réussir!* in which Louÿs appears under the pseudonym Lionel de Silvande, are regularly described in memoirs of the period in feminine terms. In *Mes Apprentissages*, Colette describes Tinan as “fin et doux, la main un peu plus délicate qu’il n’est permis à un homme, et des cheveux noirs en boucles sur un front qui ennoblissait tout son visage, Jean de Tinan promis aux lettres et à la mort, était tantôt affecté comme un enfant, tantôt d’une grâce naturelle qui pouvait passer pour de l’affection” (1225). He easily attracts young women, mostly prostitutes and lower class girls of the Latin Quarter. Similarly, Rachilde describes Tinan as “joli” and “charmant” in *Portraits d’hommes* and describes in detail his affective behavior and gesticulations as an artist in the romantic vein of 1830 who pays great attention to his clothing and presentation. She writes, “Le beau ténébreux portait des gilets de velours noir à vingt-cinq ou trente boutons d’argent, des cravates à deux tours, quelquefois des violettes sortant de la poche, côté cœur. Très pâle, les yeux cernés, le sourire de temps en temps mélancolique...” (124).

In 1894, in his private journal, Tinan himself notes his affective attitude toward clothing and behavior, writing: “Adopté une coiffure et une attitude d’un 1830 – 1824 est mieux, plus pur – cela m’amuse – et vaut mieux que d’abuser de l’absinthe aux verts piliers” (qtd. in Goujon *Tinan* 63). With a flower in his breast coat pocket, wearing a cape of felt and satin, his skin pale, his disposition melancholic, Tinan is in turns effeminate and childlike. But he is in fact a womanizer who describes his amorous adventures in *Penses-tu réussir!* and is called a “pute” by his friends, which, again, casts the young man in feminine terms.

Physically, Louÿs is also described as “joli” and non-virile. While it seems that mostly women viewed him in these terms, men also remarked his disposition and physicality. Léon-Paul Fargue notes that Louÿs “avait un des plus jolis visages de l’époque, douce volute sur le front, voix comme satinée” (Fargue “Hommage”). Camille Mauclair writes that Louÿs “était un jeune dandy d’une beauté un peu féminine, précieux, cérémonieux, fugace, timide, fébrile, ouvrant de grands yeux étonnés sous des bandeaux de cheveux (Mauclair *Mallarmé* 25).” As a lover, Louÿs is often cast as the desired one, or the pursued, rather than as the pursuer. One of Louÿs’s former lovers, the actress Polaire (1874-1939), tells Colette that even though her relationship with the young man is tumultuous and even violent, she cannot help but be seduced. Polaire bemoans, “Ah ! Colette, ce qu’il peut sentir bon, ce salaud-là, et cette peau, et ces dents ... vous ne pouvez pas savoir ... (qtd. in Colette 1225).”

In her own memoirs, Polaire describes Louÿs thusly: “Ah ! ces grands yeux bleus, froids, qui semblaient jeter des regards de faïence, cette nonchalance, comme efféminée, de la démarche, cette lenteur dans la conversation!” (78). Of course, just because a man is desired, this does not make him effeminate. However, it is poignant to note that such descriptions and role-play between lovers destabilize traditional definitions of masculinity. In the larger context of Louÿs’s dandyism, just as with his choice of clothing, it is the intent that lies behind his desire to depict himself in feminine terms that is important. Rather than portray himself as a sporty athletic type like Alfred Jarry, for example, he portrays himself as delicate and perfumed. This is done in order to seduce and charm not only women, but also men.

Louÿs on the Stage

Pierre Louÿs frequented some of the most important literary and *mondain* salons of the 1890s, including those of José-Maria de Heredia and Stéphane Mallarmé, as well as others, including one hosted by Mme Bulteau on Sunday evenings, and another hosted by Robert de Bonnières whose wife, Henriette de Bonnières, attracted much attention for her character and strange beauty (Goujon *Louÿs* 226). These salons, attended by artists, poets, writers, and aristocrats, allowed Louÿs to come into contact with some of the most distinguished minds and socialites of the period. Rachilde’s salon in the offices of *Le Mercure de France* offered Jean de Tinan and Pierre Louÿs a

sophisticated outlet for their extravagant tastes and behavior. In essence, their dandyism created a sensation in the small salon. Dressed in a vest and cape in the romantic style of 1830, one observer, Henri Ghéon, writes dryly to André Gide, “M. de Tinan trône au Mercure (Ghéon 141-142).” In many ways, the salon is a theater space where characters like Alfred Jarry, the actress Fanny Zaessinger, and Pierre Louÿs perform the most exaggerated and playful versions of themselves. Léon-Paul Fargue, a regular guest of Rachilde’s salon, writes that Louÿs was always dressed “à la mode de ce temps, importable jusque dans le toquard, col très haut, large cravate à trois tours timbrée d’un camée au d’une monnaie antique, revers en frottoirs d’allumettes, vêtement-type de l’artiste qui se plaisait aux grâces mondaines et n’aimait pas trop la bohème. Jean de Tinan, André Lebey, compagnons de route élégants et fins. (Fargue “Hommage”). These young men are bohemians admittedly modeled on Maurice Barrès (Lebey *Luttés*) for whom canes, hats, and gloves reflect an interior refinement as much as an exterior one. Although Tinan and Louÿs are jokers and parodists through their literature and behavior, and although they are known to spend their nights dancing or lounging with prostitutes, they are careful to present themselves correctly in the intellectual and artistic society that often serves as an improvisational actors troupe in which they perform as much for themselves as for others. Camille Mauclair writes of Louÿs at the same period, “Le précieux, hésitant, fugace et fébrile Pierre Louÿs, blond et étonné..., ciselant des sonnets, latinisant, ronsardisant, recherchant reliures et estampes ... tout à coup [a dit] : ‘Adieu, je pars dans une heure pour l’Egypte’” (Mauclair *Servitude* 35). Mauclair notes Louÿs’s mania for collecting rare books and prints, his persona as a poet attached to Latin verse and Ronsard, and the spontaneity of his character, or at least the air of spontaneity Louÿs conveys in announcing exotic voyages almost off handedly, as if popping over to North Africa were a simple and casual affair.

In addition to these very public, though exclusive, salons, Louÿs used his apartments and those of his friends as stages particularly suited to perform as a literary dandy. Although Tinan’s apartment at 75 Boulevard Saint Michel never served as a literary salon, the young man often entertained his male friends and hosted young women from the neighborhood. Although he never appeared to collect objects the way Louÿs did, Tinan’s dress and attention to etiquette and affectation meant that he was conscious of the ways material objects and behavior created an effect on others. In *Penses-tu réussir!*, after writing for a few hours alone at his desk, Tinan’s literary alter-ego Roal de Vallonges steps back and looks at the papers before him. He notes: “Les pages noires et blanches, éparées sur la table, faisaient vraiment un bel effet, – ça vous avait un petit air studieux... Vallonges mis son chapeau, ses gants, pris sa canne et sortit” (210). Perhaps he will return home alone, perhaps with friends or with a girl. In either case, Tinan is aware of the “effect” that the papers on the desk leave, one of studiousness that is inevitably attached to the identity of the writer. Adorned with his hat, gloves and cane in hand, he steps off the “stage” he has set only to return to it and impress his companions by what will look to them as his true self, his innermost being: a literary

dandy. Further, Tinan who often worked laboriously feigned that he does not labor at all, giving the impression in his social milieu that he is a young man of leisure, although his vast body of work, produced over a few short years, and his lack of great monetary means contradict, or at least complicate, the social self he presents in salons and cafés (Goujon *Tinan*).

All of these elements – affectation, attitude, the manipulation of clothing and objects upon the stage of the salon – come together in a succinct description by one of Pierre Louÿs’s most intimate life long friends, André Lebey. The two met at Bailly’s Librairie de l’art indépendant in 1893 when Lebey was still a teenager, a few years before Louÿs achieved success with *Aphrodite*. At this time, Louÿs is living in an apartment on Rue Rembrandt. Later in 1893 he will move to rue Grétry where he will begin holding his Wednesday evening salons. Jean de Tinan, André Lebey, Léon Blum, Marcel Proust, André Fontainas, Henri Albert, Paul Valéry, Henri de Régnier, Jacques-Emile Blanche, and Claude Debussy will come, if not in regular attendance, from time to time for a special concert by Debussy, or for an aperitif before dinner. Even Oscar Wilde, José-Maria de Heredia, Gustave Kahn, and Robert de Bonnières will pay visit to Louÿs either at rue Rembrandt or rue Grétry where the young poet, then still in his early twenties, arranges a plenteous stage upon which he plays the literary dandy.

The account of André Lebey’s first visit to Louÿs’s rue Rembrandt apartment is recorded in an article titled “Le captif immortel,” published in *Le Tombeau de Pierre Louÿs* in 1925 shortly after the poet’s death. At the heart of Lebey’s article is the notion of initiation. He writes at the opening: “Si Jean de Tinan me fut l’initiateur de l’amitié, Pierre Louÿs me fut celui de la littérature” (49-50). Having himself been initiated into the literary world in the salons of Mallarmé and Heredia, Louÿs is conscious of the key elements that define this fashionable literary *habitus*. Lebey begins by describing the apartment itself: “Il habitait alors un rez-de-chaussée étroit, de deux pièces parallèles, ouaté d’étoffes orientales, plaqué de livres et de graveurs, rue Rembrandt. Dès la porte fermée, la ville et la vie moderne disparaissaient ; on passait le seuil de quelque mille et unième nuit” (50). Not only are a few of the essential objects contained inside described, but Lebey notes the over all sensation of being removed from the industrial, modern city. Once the doors are closed, he is transported to another time and place, intoxicated by the literary tradition Louÿs consciously evokes.

Lebey describes the objects he encounters and the sensations they provoke: “Tout apparaissait nouveau pour moi, du petit bureau blanc de Maple où deux lynx bleus de Deck Veillaient l’encrier de Delaherche, hérissé de gros porte-plumes, à un lavabo japonais fabuleux, à la cheminée de bois aux deux colonnes où la vitrine centrale, en demi-cercle, laissait voir une Astarté verte, modelée par Judith Gautier” (51). He then notes the effect on his other senses: “L’odeur du tabac blond épaississait l’atmosphère en la parfumant... Le bec Auer, dans une tulipe épaisse, entretenait une clarté opaline à laquelle ajoutait le silence, rarement troublé par un fiacre dans cette rue muette, comme provinciale, qui finissait, courte, au Parc Monceau” (51).

The words “fabuleux” and “recherchées” describe the rare objects which decorate the room such as the Japanese washbowl and the collection of colored ink for which Louÿs was known. A piece of art designed by Judith Gautier, daughter of Théophile Gautier, the poet and theorist of “l’art pour l’art,” establishes a personal connection between the old “maître” and the young “disciple.” These objects, carefully chosen and carefully placed, become a language that expresses a cultural tradition that become essentially constitutive of Louÿs’s identity. As he looks around the room, Lebey is “reading” these objects.

To this literary stage and props Louÿs adds the poetry of Arthur Rimbaud, who until then had been unknown to the young Lebey. By evoking Rimbaud, Louÿs is putting himself in line with avant-garde, almost occultist literature. The name and poetry of Rimbaud is thus a sign employed similarly to the objects in the room. Subjugated, Lebey recalls the portrait of Louÿs as a fiery performer: “Pierre Louÿs m’y révéla le poète des *Illuminations*, dont il me lut le *Bateau Ivre*, sanglé dans une de ces redingotes au large col qu’il portait assez souvent. Pâle sous ses cheveux assez longs, mais très soigneusement coupés, la moustache relevée, une moustache sous la lèvre... il lisait les vers sonores, la cigarette jetée,... la voix pleine de feu” (53). When the young man leaves the apartment, fully intoxicated by the experience, he thinks of his plans to be a writer: “Quand je le quittai, avec la peur d’être resté trop longtemps... je me sentais un autre. Mon pas léger volait sur l’asphalte... Je remontais vite m’enfermer dans ma chambre, puis je tirais, d’un tiroir fermé à clef, mon trésor – mes manuscrits” (52). Lebey, who observes, “je me sentais un autre,” realizes that he has been inducted into a new order, a new reality, defined by the paraphernalia of the writer and the staged performance of Symbolist poetry: the literary *habitus* embodied by Louÿs.

Conclusion

When studying the dandy, avoiding clichés is a challenge, a point discussed by many twentieth-century, critics including Susan Sontag in her 1964 article “Notes on Camp.” Louÿs’s passion for collecting rare books, his attention to clothing and the art of conversation as well as his affective writing style – large round letters written in purple ink – easily fall into the category of clichés. Jean de Tinan cannot escape this trend either, particularly in one scene in *Penses-tu réussir!* where Raol de Vallonges takes a long bath and spends an excessive amount of time at his toilette preparing himself for the day. However, such behaviors and interests are essential elements in the dandy-as-type. Some of them are self-conscious nods to the socio-esthetic model of the 1890s, while others are simple coincidences of taste or attitude. All in all, they come together in what Fred Davis calls a “structured universe of status claims and life style attachments (4)” which firmly place Pierre Louÿs and his esthete friends in a particular *habitus*, that of the turn-of-the-century literary dandy.

WORKS CITED

- Bourget, Paul. *Cosmopolis*. 1892. Paris: Librairie Plon, 1921. Print.
- . *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: A. Lemerre, 1883-1886. Print.
- Bertrand, Antoine. *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*. T. 1 Geneva: Librairie Droz, 1996. Print
- Bertrand, Jean-Pierre. "Introduction." *Paludes d'André Gide*. Paris: Gallimard, 2001. Print.
- Balzac, Honoré de. "Traité de la vie élégante." 1830. France: Presses Universitaires Blaises Pascal, 2000. Print.
- Barbey d'Aurevilly, Jules. *Du Dandysme et de George Brummell. Oeuvres romanesques et complètes*. Ed. Jacques Petit. Paris: Éditions de la Pléiade. Gallimard, 1966. Print.
- Baudelaire, Charles. "Le Dandy." *Le Peintre de la vie moderne. Œuvres Complètes*. Ed. Robert Laffont. Paris: Bouquins, 1980. Print.
- Binet, Alfred. *Études de psychologie expérimentale*. Paris: O. Doin, 1888. Print.
- Blanche, Jacques-Émile. "Au dessus de son temps." *Le Tombeau de Pierre Louÿs*, Paris: Éditions du monde moderne, 1930. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Le Sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. Print.
- Buñuel, Luis, dir. *Cet obscur objet du désir*. First Artists. 1977. Film.
- Carassus, Emilien. *Le mythe du dandy*. Paris, A. Colin, 1971. Print.
- Clive, H. P. *Pierre Louÿs 1870-1925: A Biography*. Oxford: Clarendon Press, 1978. Print.
- Colette. *Mes apprentissages; ce que Claudine n'a pas dit*. 1936. *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*. Paris: Bouquins, 1989. Print.
- Daudet, Léon. *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux (1931-1936). Souvenirs et polémiques*. Paris: Bouquins, 1992. Print.
- Davis, Fred. *Fashion, Culture, and identity*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. Print.
- Diderot, Denis and Jean le Rond d'Alembert. "Fétiche." *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. Tome 6. Nouvelle impression en facimilé de la première édition de 1751-1780. Stuttgart: Friedrich Fommann Verlag, 1976. Print.
- Fargue, Léon-Paul. "Hommage à Vallette." *Mercure de France*. 1 December 1935. Print.
- . *Portraits de famille*. Paris: J. B. Janin, 1947. Print.
- Finkelstein, Joanne. *The Fashioned Self*. Philadelphia: Temple University Press, 1991. Print.
- Fortassier, Rose. *Les écrivains français et la mode: de Balzac à nos jours*. Paris: PUF, 1988. Print.
- Foucault, Michel. *Histoire de la Sexualité*. Vol. I Paris: Éditions Gallimard, 1976. Print.
- . *Les mots et les choses*. Paris: Éditions Gallimard, 1966. Print.
- Frédéric Maget, *Edmond Bailly et la Librairie de l'Art indépendant 1889-1917*. Mémoire de Master 2, Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2006. Print.

- Freud, Sigmund. "The Sexual Aberrations." *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol VII. London: Hogarth Press, 1953. Print
- Ghéon, Henri and André Gide. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1976. Print
- Gide, André, Pierre Louÿs and Paul Valéry. *Correspondances à trois voix: 1888-1920*. Eds. Peter Fawcett et Pascal Mercier. Paris: Gallimard, 2004. Print.
- Glinoyer, Anthony. "Devenir un "bohème intégral": La construction collective d'une posture d'écrivain." *Bohème sans frontière*. Eds. Pascal Brissette and Anthony Glinoyer. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. 103-114. Print. .
- Goujon, Jean-Paul. *Jean de Tinan*. Paris: Plon, 1991. Print.
- . *Pierre Louÿs: une vie secrète, 1870-1925*. Paris: Fayard, 2002. Print.
- . "Préface." *Pierre Louÿs. L'œuvre érotique*. Paris: Sortilèges, 1994. Print
- Hollander, Anne. *Seeing Through Clothes*. New York: Viking Press, 1978. Print.
- Hugot, Jean-François. *Le Dilettantisme dans la littérature française d'Ernest Renan à Ernest Psichari*. Lille: Atelier National, Réproduction des Thèses, Université Lille III, 1984. Print.
- Huysmans, J. K. *A rebours*. 1884. Paris: Folio-Gallimard, 1983. Print.
- Krafft-Ebing, Richard von. "Fétichisme," *Médecine légale des Aliénés*, Trans. Dr A. Rémond. Ed. Octave Douin. Paris: 1900. Print.
- Larousse dictionnaire du français d'aujourd'hui*. Ed. Jean Dubois. Paris: Larousse, 2000. Print.
- Lebey, André. *Disques et pellicules*. Paris: Librairie Valois, 1929. Print.
- . *Le Tombeau de Pierre Louÿs*, Paris: Éditions du monde moderne, 1930. Print.
- . *Les Premières luttes*. Paris: E. Fasquelle, 1897. Print.
- Lemaître, Jules, "La jeunesse sous le Second Empire et sous la Troisième République." *La Revue Bleue*. 13 juin 1885. Print.
- Le Roux, Hugues. "Oscar Wilde." *Le Figaro*. December 2, 1891: 3. Print.
- Lisle, Leconte de. *Poèmes et Poésie*. Paris: Dentu, 1855. Print.
- Louÿs, Pierre. *Aphrodite*. 1896. Paris: Gallimard, Folio Classique, 1992. Print.
- . *Les Chansons de Bilitis, traduites du grec pour la première fois par P. L.* Paris: Librairie de l'art indépendant, 1895. Print.
- . *La Conque*. Annonay : Imp. J. Royer; Paris: Pierre Louÿs, 1891-1892. Print.
- . "Sonnet." *The Spirit Lamp: An Aesthetic, Literary and Critical Magazine* 4, No. 1. 4 May 1893. Ed. Alfred Douglas. Oxford: James Thorton, 1892-1893. Print.
- Louÿs, Pierre and Jean de Tinan. *Correspondance 1894-1898*. Paris: Éditions du Limon, 1995. Print.
- Mansuy, Michel. *Un moderne: Paul Bourget de l'enfance au Disciple*. Besançon: Imprimerie Jacques et Demotond, 1961. Print.
- Marx, Karl. *Capital: a critique of political economy*. Vol. I. Trans. by Ben Fowkes. London: Penguin books, 1990. Print.
- Mauclair, Camille. *Mallarmé chez lui*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1935. Print.
- . *Servitude et grandeur littéraire*. Paris : Ollendorff, 1922. Print.

- McCormack, Jerusha Hull. *John Gray: Poet, Dandy, and Priest*. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1991. Print.
- Nye, Robert. *Masculinity and Male Codes of Honor In Modern France*. Berkeley: University of California Press, 1998. Print.
- Millan, Gordon. *Les mardis de Stéphane Mallarmé: mythes et réalités*. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2008. Print.
- Polaire, *Polaire par elle même*. Paris: Figuière, 1933. Print.
- Praz, Mario. "Byzance." *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*. Paris: Éditions Denoël, 1977. Print.
- Rachilde, "Jean de Tinan." *Portraits d'hommes*. Paris: Mercure de France, 1930. Print.
- Rouille, André. *La Photographie en France: textes & controverses, une anthologie, 1816-1871*. Paris: Macula, 1989. Print.
- Silverman, Willa Z. *The New Bibliopolis: French Book Collectors and the Culture of Print, 1880-1914*. Toronto: University of Toronto Press, 2008. Print.
- Sinfield, Alan. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde, and the Queer Moment*. New York: Columbia University Press, 1994. Print.
- Sontag, Susan. "Notes on Camp." *Against interpretation, and other essays*. New York: Dell, 1966. Print.
- Sternberg, Joseph von, dir. *La Femme et le Pantin*. Perf. Marlène Dietrich. Paramount Pictures. 1935. Film.
- Tinan, Jean de. *Penses-tu réussir! 1897. Oeuvres complètes*. Paris: Union Générale d'Éditions 10/18, 1980. Print.
- Watson, Janell. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. New York: Cambridge University Press, 1999. Print.
- Wilde, Oscar. *Salomé*. 1891. Londres: E. Mathews et J. Lane, 1893. Print.

Georges Perec and Roman Opalka: From the Final Gaze to the Defeat of Death

Olga Amarie

Georgia Southern University

Abstract: When depicting the Final Gaze, Georges Perec and Roman Opalka emphasize equally the *ergon* and *parergon* in both literature and painting. My argument is that the Final Gaze is a metaphor for continuity and a source of inspiration in art, it progresses into a new form of contemplation and delineates into a specific line of reasoning among artists and writers. In addition, exploratory theories, such as the “death of the aura” and “disinterest in art,” defined by Walter Benjamin and Jacques Derrida, help us expend this metaphor. My work promotes the idea that the Final Gaze is not about death or destruction, it is about the end of a cycle and the beginning of a new one.

Keywords: final gaze – *parergon* and *ergon* – destruction of artwork – circularity in art and literature – self-portrait

The epigraph “Regarde de tous tes yeux, regarde!” (“Look with all your eyes, look!”) to *La Vie mode d'emploi* (*Life a User's Manual*) by Georges Perec¹ announces the anxious state of viewing or being viewed. These are two different concepts, where the one viewed is unrelated to looking on something one has loved and being conscious of that fact. Furthermore, being the one viewed provokes not thoughts of a final encounter but thoughts about the significance of being stared at or observed intentionally. The opening quotation is an engaging phrase brought into popular usage by Jules Verne² in his novel *Michel Strogoff* (*Michael Strogoff: The Courier of the Czar*) in 1876. In addition, Chapter V, Part 2 of the novel has as a title the same long statement: “Look with all your eyes, look!” For the reader of the late nineteenth century, Jules Verne’s term serves as a message right before the discovery of audiovisual technology.

¹ Georges Perec (1936-1982) was a French writer of Polish-Jewish origin and member of the group OULIPO.

² Jules Verne (1828-1905) was a French writer, best known for his science fiction and adventure genre.

For Georges Perec and Roman Opalka,³ the concept means craftiness, finesse, artifice. Opalka began painting his “details” in 1965 and Perec published *Life a User’s Manual* in 1978. The unexpected connection between both works is important, because Perec was not a big fan of contemporary art, yet he is indirectly influenced by it.

I. Introduction

This article explores a particular aspect of vision, the final gaze. This metaphor of viewing for the last time is important because it gives a better understanding of self-worth and gives one an opportunity to use resources, talents, and skills to go far and help the others live by choice or belief. It is also of great significance to have a clearer structure in life which will help people to go on loving their work, being nurtured by it, and thriving through it. The project of the final gaze is complex, controversial, and ultimately incomplete. But, as this study hopes to indicate, its place in literature and art is even more resonant in the twentieth century, thus making it more stable than previous studies on the final gaze. The final gaze is watching something disappear forever. Perec and Opalka do not emphasize nostalgia and loss but a new beginning. The psychological effect in literary works or real life, I argue, is that a person gains a degree of self-reliance or self-sufficiency during the very last moments before going blind. Seeing, blindness or death are on display in Perec’s works and illustrate a particular dynamic of endings and new beginnings. Knowing that you are seeing someone or place for the last time in your life with your whole love or existence being left behind, the one who looks focuses on thoughts and emotions. In the case of Orpheus, for example, he has been told that looking back will result in Eurydice’s permanent death in Hades. So, his final gaze is a fatal one for her – he could not resist seeing if she were actually following him and looked too soon. It was an act of impiety in not believing the gods. The Strogoff gaze is an ironic turning, because what was thought to be the end of his sight turns out to be his continued sight.

The main focus of this study, devoted to the effects of the final and ultimate gaze, explore the fictional and artistic discourses in both Perec and Opalka. The final gaze is similar to the ultimate gaze, because it is likely to have a profound success on well-being or survival. It questions one’s ability to make sound decisions earlier in one’s life. Special attention is given to theoretical concepts such as the mourning of the “aura,” the autobiographical *parergon* and the permanent genesis not only in real life, but also in literature and art. “Aura” is a general concept associated with any object of perception and technology. It means waning, but also a quality of being unique. *Parergon* is a Greek noun meaning something that is an accessory to a main work or subject.

³ Roman Opalka (1931-2011) was a French artist of Polish origin, who worked his entire life on a single project, painting numbers on “details” entitled “1965 / 1 – ∞.” He also used audiovisual devices and self-representation in his “details.”

Gérard Genette calls all those things that accompany a published text “paratext.” My analysis, informed by the reading of Walter Benjamin⁴ and Jacques Derrida,⁵ aims to highlight the connections between the aesthetic thought about the final gaze and the contemporary debate on the ontological and ethical status of art.

Jacques Lacan influenced many critics especially those who worked on the notion of desire and gaze. Lacan’s concept of gaze is related to the scopic drive, a partial manifestation of desire. Desire is one, undivided, but drives can be numerous. Many philosophers elaborated on gaze to illustrate relations of power and surveillance, such as Jean-Paul Sartre and Michel Foucault. For them, gaze implies a loss of autonomy when people realize that they are being viewed. Laura Mulvey introduced the notion of “male gaze” in her film studies, where women are objectified. The “postcolonial gaze” interprets the colonizer/colonized relationship. The role of power and its appropriation after viewing or being viewed is central to all these studies. My interpretation is different, as it focuses on a specific type of gaze, the final gaze, the one that illustrates a dynamic of continuity. Many critics address the final gaze of a particular character, but none of them challenge or conceptualize it. This is the intention of this article.

The connection between Perec and Opalka has been observed by the critic Jean-Luc Joly in *Perec et l’art contemporain (Perec and Contemporary Art)*, where he describes the reception of Perec’s works by contemporary artists among whom are Roman Opalka, Christian Boltanski, Sophie Calle, Claude Closky, On Kawara, Edouard Lev . Joly argues that the impact is significant but at the same time unforeseen. It is posthumous and spontaneous, but for Joly it helps the audience understand what contemporary art is:

en effet, si Perec est actuellement une référence importante pour l’art contemporain, n’est-ce pas précisément parce que son œuvre, ses projets, ses personnages ou sa personne répondent à leur manière à la question difficile de savoir ce qu’est ou plutôt ce que peut être cet art contemporain ? (*Perec et l’art contemporain. Présentation par Jean-Luc Joly*)

indeed, if Perec is currently an important reference for contemporary art, it is precisely because his work, his projects, his character and his personality respond in their own way to the difficult question of what contemporary art may be. (*Perec and Contemporary Art. Presentation by Jean-Luc Joly*)⁶

⁴ Walter Benjamin (1892-1940) was a German philosopher and literary critic. He was associated with the Frankfurt School.

⁵ Jacques Derrida (1930-2004) was a French philosopher who developed a semiotic analysis known as deconstruction. He is the father of postmodern philosophy.

⁶ All translations are the author’s except where otherwise noted.

My study differs from Joly's observations, because it focuses not only on the final gaze, but also on its effect on text and paratext. When Joly's article appeared in print in 2010, Opalka was still alive and he could not have interpreted the artist's final gaze. Christelle Reggiani notices in 2003 that Perec uses photography in his novels to describe memories from the past. All photographs become white in time erasing images and also our memory of them. Perec was more than a passive spectator of modern art. There is nothing left to chance in his literary works related to art. Chance is what makes one afraid of the final gaze. Gazers may or may not realize that this is their final gaze. In her book *Constraining Chance: Georges Perec and the OULIPO*, Alison James reveals the ways in which Perec's texts engage with chance and, more importantly, how the author tries to control its operation. Visual arts, television, cinema screens and public advertisements have enabled a panoply of images to enter Perec's works and invade his consciousness. The world of visual over-stimulation provides the milieu in which Perec finds the means to influence contemporary artists.

II. Multiplication and Deconstruction of the Art Work

Jules Verne's novel *Michael Strogoff: The Courier of the Czar* appeared in 1876 shortly before the first experimental work that led to the invention of cinema, television, and the mechanical reproduction of the artwork. The process of mass production reaches the art object in its very center, as shown in the 1936 essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* by the German cultural critic Walter Benjamin. According to Benjamin, the very authenticity of a piece of art and its power of effect are being compromised by the era of reproduction. The "aura" of the work disappears with its loss of uniqueness. Instead of a unique existence of the work of art, there is now a series that develops toward infinity. One can see the result of mechanical reproduction, both destructive and cathartic at the same time, in the obsessive habits of Opalka. Perec seems to have drawn on excessive ideas from the Benjamin's essay to describe Bartlebooth, a central character in his book *Life a User's Manual*. Perec's point, which he expressed far more clearly than did Benjamin, is that modern artists and technology destroyed the right to accept or respect the work of art. Because of this destruction, images of art, produced by Opalka or the fictional character Bartlebooth, have become ephemeral, worthless, and free.

1. Opalka's Final number

Opalka invents a series of paintings, which he called "details," covered entirely by natural numbers (1, 2, 3 – ∞). His "details" are like pages of a book, but instead of letters the viewer sees a sequence of numbers, deprived of the element zero (\mathbb{N}^*). Mathematicians do not agree whether to include zero in the set of natural numbers. Zero is between negative and positive integers. In my 2008 e-mail correspondence with Opalka, he explained why he began with the natural number 1. It is related to

divisibility. Zero cannot be divided, whereas other natural numbers can. He started his painting with 1 and not 0, because he did not want to begin with nothing (0), but with something substantial (1). The opposite of infinity (all) is 0 (nothing), not 1 (one). In Greek thought, God or the Universe of the intellect is 1 (one) and the elements of the universe are multipliers of 1 (one). In the *Symposium*, Plato distinguishes that reality which is visible, but not intelligible, and that which is intelligible, but invisible. Opalka paints both the perceptible and the imperceptible. Zero is the lack of anything. Opalka wanted to have a painting that counts, a painting with a voice. He begins with 1 and finishes with 5607249 at the end of his life. Opalka's final gaze, which he did not know would be the last one, is on the last number he painted: 5607249. Opalka's "details" have a beginning and an end. The details follow one another like the chapters in a novel. The number that opens each "detail" in the top left-hand corner of the canvas follows the last number of the previous "detail" in the bottom right-hand corner.

All his life, Opalka sought to organize the content of his paintings beginning with natural and positive integers all the way toward infinity. It is a rigid and stubborn program that takes into account the quantity and not the quality of seeing. Quantity itself becomes quality. This equation is sufficient to define the aesthetic value of the "details." For him painting is essentially a process of combining; its goal is to contain all possibilities within itself, to grasp infinity through the totality of the visual and the senses. One can see this esthetic of totality in new forms of art realized on the computer.

Like most controversial paintings, the profusion of numbers masks the designs or patterns of the artist. Certainly, the excessive counting hides Opalka's automatic routine. In the book *Rencontre par la séparation (Meeting by Separation)*, Opalka states that without a measuring tool, he drew all these figures, always being careful not to exceed the average graphical dimension of numbers and the distance between numbers. He was really concerned about the readability of his writing, whose scale depends on the size of the "details:" 196 x 135 cm. By writing, he also means painting numbers. These dimensions have been conceived for his entire life program and the optimal possibility of an average man to carry a "detail," with arms outstretched. The same proportions can be found in the size of his studio door in Warsaw, Poland.

For Opalka, painting is used to represent not a moment in life but the impeding of life through a pattern of numbers and the routine (life) of building the painting (the puzzle of evolving numbers). Correlated is the fact that Opalka photographs himself as he is creating his painting (life) and records his own voice so that we see the life and movement toward death in the oral and written record of his aging against numbers that could and do go on within infinity. That the "detail" he is creating is not just the impersonal movement of the universe, is seen in the fact that toward his own end (he is neither eternal nor infinite) he begins to add another kind of number, 1% white that erases the other numbers that represent his own existence. In the end the canvas is void of numbers and ready for a new beginning, a picking up of the routine and numbering,

different numbers, of course, but numbers of this “detail” that represents one existence in the eternity and infinity that is the universe.

2. Bartlebooth’s Final Puzzle

One can also see the desire for rapid listing in Perec’s “novels” *Life a User’s Manual*: the list of characters and their activities in Chapter LI, the collection of paintings and prints in the Parisian building, Bartlebooth’s myriad of efforts to visit 500 harbors, etc. *Life a User’s Manual* is described as “novels” in plural, because of the tapestry of interwoven stories. Bartlebooth’s desire in these “novels” is not to capture on canvas and describe the entire world, but a specific portion of it. Given the intricate arrangement of the world, it is done through a complex, artistic and entertaining program, where no element can be omitted. As Alison James points in her book, part of the trouble lies in Bartlebooth’s wish to control the order of events in detail and leave nothing to chance. His final actions remain fixed on one of his paintings cut into puzzles, more precisely painting number 439. He dies holding in his hands the last puzzle in the shape of a W, but the painting showed clearly the letter X. The fate and the “aura” of the 500 paintings is part of a ludic program. In Perec’s “novels,” the principal character, Bartlebooth, is preoccupied by the painting of a harbor. This painting contains live memories of his former life. One can see here an image of Perec’s own Jewishness both in the sense of contemporary events that made him an orphan and in the sense that the image of the “wandering Jew” fits his situation. The painting of the harbor five hundred times represents the growth of past life in memory through looking at the painting and its successive metamorphosis into a motion picture of his past life.

Benjamin says in his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* that the unique quality of the authentic work of art is found in its ritual. To his playful background, Bartlebooth does not want to add any other substance, whether political or critical. The importance of his paintings lies within the fact that it exists and serves as a game. It is a solitary game, not an exhibit for masses. The essential point here is that the ritualistic nature of his work of art requires almost no viewing at all. It remains as hidden as the accessibility of certain deities or parts of a temple were to most people in Greek and Roman cultures.

Bartlebooth’s defense of “aura” is more than a statement of belief; he is clearly against any reproduction of his artwork and its exhibition character. The motto of this character is to engage the artist wherever possible. This is a heroic act, a type of human sacrifice, in his opinion. The goal of the reverse motto would be to engage the artist as little as possible, leaving the machines to reproduce the artwork toward infinity. Since such ideas are concerned largely with interpretation, it is often felt that the reader faces an ambivalent device, which is sometimes serious other times playful. The irony here is that Bartlebooth chooses to play. He destroys the “aura” of his paintings. In this stylistic context he represents the rigorous and the casual at the same time. His game is literally the “decay of the aura,” but this type of game does not serve as a basis for reproduction

and does not occur before a fortuitous public. One can explain this destruction by Bartlebooth's rejection of any eternal value for his works. As an amateur painter, Bartlebooth claims neither artistic nor interpretive value for his canvases representing seaports. There is no cult concerning what his art expresses; it is only a question of the game it produces. Yet the question arises as to whether Bartlebooth's paintings were designed to embellish walls. The answer is negative; their prime function was to serve as an object of entertainment and reconstruction of his memory. However, this is contradictory to all the paintings hanging on the walls of the Parisian building in *Life a User's Manual*, whose primary function is purely decorative. In his book *La Mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe (Memory and Oblique: Georges Perec Autobiographer)*, Philippe Lejeune argues that Perec has a special way of talking about his life. He never addresses the question of memory directly; he finds an oblique way to do so. A good many of his memories, as they are known, are widely understood through his literary characters such as Bartlebooth.

3. Art is Not Static

Although one can talk about Bartlebooth and Opalka being similar in their sensibilities, it can be seen that their doctrines about art differ. For Opalka, art has a special significance. In both cases, however, there is a determination to avoid the problems of the day. Opalka began painting his "details" in 1965 and he sees them as materialization of artistic time and progress in art. Since 1972, when Opalka decided to add an additional 1% white color, the gray background becomes increasingly whiter. More important still is the artist's gaze toward the numbers painted in white on a completely white background. He envisions this progress toward infinity, not as a declarative aesthetics of an institutional system, but as a diachronic aesthetic, where numbers replace one another over time. Indeed, numbers, not shapes, become evidence of the presence of a plastic work. The concept of these "details" undermines what is seen, even though numbers can serve as shapes. The eye no longer sees the numbers or the gray area. It all disappears under the white color.

Equally telling are Opalka and Bartlebooth's reactions to finding a safe place to count or play. Above all, they are determined to find a retreat or an expression of pure interiority to list numbers or solve puzzles. The artist does not paint only what he sees, but also what he sees within the soul. Painting itself and the idea of seeing are called into question. Furthermore, art disappears from the canvas when Bartlebooth plunges the painting into a detergent solution and gets a blank canvas. In this sense, a so-called blank canvas can be a painting. For Opalka, the "detail" evolves into whiteness after 1972. The content of what is being seen depends on the artist's arbitrary decision, his actions and the array of choices for the completion of work.

On the whole, both artists contest the rationalist notion: that art is a repetitive and ordinary activity that does not need to end in order to be fixed in time and space. A new definition of art imposes itself here, where art has an end, but can be integrated in

time and space by numbers. It is an endless process of work for both the artist and the viewer. Yet, Bartlebooth adopts visuality to give it a ludic feature, while Opalka abandons visuality in favor of an encrypted script. Both go beyond art without necessarily leaving the aesthetic territory. These examples show that artwork is an irreversible process and it cannot find its culmination in a static iconic object. It evolves to white purity, to the inevitable new beginning after its symbolic destruction. Thus the ultimate gaze is the final moment when the painting is pure before the 1% change in Opalka's case.

4. Barthebooth and His Disinterested Pleasure in Art

Jacques Derrida in *The Truth in Painting* claims that every work of art carries a capacity of general deconstruction. It exists both in the discourse that interprets it and also beyond this discourse. Either it calls for an act of trust from the world, or for the acceptance of this world, prior to any possible interpretation. Ultimately this exploration may be an arena for dispute by the public. On the one hand Bartlebooth refuses to submit his works for public display and interpretation. On the other he destroys them and keeps them under complete silence. The work of art becomes voiceless and useless. Certainly it reveals an attitude to the twentieth century that cannot be imagined in any other age. Bartlebooth undermines the viewer's interpretation and the artist's sacrifice. In doing so, he limits "the right to see" of the spectator. Just as his paintings become unseen, autonomous and silent, so Bartlebooth completes his ritual. He changes his behavior and loses interest after the cycle has ended. He establishes and sets up limits for his painting and ritual playing by assigning a fixed date. In 25 years he will paint 500 harbors. Why 25 years? Why 500 paintings? These series stop at nothing except his own schedule. This halt is a form of death. Despite concern with the voyage, no political or historical conflict could interrupt his new daily routine, not even a World War.

Perhaps Bartlebooth's paintings are mechanical productivity, but they offer him a free game of imitation and reminiscence, and moreover, he receives no compensation other than his own "pure and disinterested pleasure" (*La Vérité en peinture* 52). According to Derrida, interest in art always refers to the existence of an object of art with a certain value. The question of beauty has intrinsically nothing to do with the interest that one has or lacks about an art object. The idea of beauty comes from the observation of things one considers beautiful. Appropriately enough, says Derrida in his book *The Truth in Painting*, the pleasure experienced at the beautiful requires absolute lack of interest for the object to exist: "Ce qu'on traduit en général par satisfaction subjective, le *Wohlgefallen*, le *plaire* qui détermine le jugement esthétique, doit être, on le sait, désintéressé" (*La Vérité en peinture* 52) ("What is generally called a subjective satisfaction, *Wohlgefallen*, the appeal, which determines the aesthetic judgment, must be, as we all know it, selfless" (*The Truth in Painting* 52).

Apparently, Derrida does not discuss the formal aspect of art. An aesthetic is built on intellect not necessarily on emotions, contrary to the claims by Jean-Jacques

Rousseau, the spokesman for these doubts in the eighteenth century. More important still is Derrida's appeal to the viewer's pleasure or displeasure in art. The aesthetic appreciation does not enrich our knowledge about the object of art. It provides a close relationship with the object and an affect: pleasure or displeasure. Taste in art is not a cognitive judgment, it is not logical, but subjective and therefore aesthetic (*aisthesis*). Above all, pleasure and displeasure can never be objective. This may be true, but it does not remove the intellectual pleasure in art analysis. This "pure and disinterested pleasure" of the object's existence "détermine le jugement de goût et l'énigme du rapport *endeuillé* – travail du deuil d'avance entamé – à la beauté. Comme une sorte de réduction transcendantale, l'épochè d'une thèse d'existence dont le suspens libère, dans certaines conditions formelles, l'affection pure du plaisir" (*La Vérité en peinture* 52-53) ("determines the judgment of taste and the enigma of the grieving rapport – a grieving process started in advance - towards beauty. It is similar to a transcendental reduction, where suspense releases an *epochè* of an existence thesis, in certain formal conditions, a pure love for pleasure") (*The Truth in Painting* 52-53).

The pleasure that Bartlebooth feels for pure play pushes him toward the non-existence of things and determines him to deconstruct his project. This is an anticipatory mourning for a life project. The mourning for the disappearance of things, the suspense, liberates him from the paths of knowledge, enabling him to enjoy in silence the fun part of the project. Bartlebooth finds during these moments of "impasse," during "these hours of sluggish inertia," during "these privileged instants" the essence of pleasure:

Plus souvent heureusement, au terme de ces heures d'attente, après être passé par tous les degrés de l'anxiété et de l'exaspération contrôlées, Bartlebooth atteignait une sorte d'état second, une stase, une espèce d'hébétude tout asiatique, peut-être analogue à celle que recherche le tireur à l'arc : un oubli profond du corps et du but à atteindre, un esprit vide, parfaitement vide, ouvert, disponible, une attention intacte mais flottant librement au-dessus des vicissitudes de l'existence, des contingences du puzzle et des embûches de l'artisan. (*La Vie mode d'emploi* 404)

More often fortunately, after these hours of waiting, after going through all the degrees of anxiety and controlled exasperation, Bartlebooth reached a kind of daze, stasis, a kind of Asian stupor, perhaps similar to that sought by the archer: an oblivion of the body and goal in life, an empty mind, perfectly empty, open, available, an intact attention, but floating freely above the vicissitudes of existence, the contingencies of the puzzle and the craftsman's pitfalls (*Life a User's Manual* 404).

5. Opalka and the Parergon in Art

In material terms Opalka, unlike Bartlebooth, finds pleasure in the display of his paintings to the public eye; he does not deprive them of critical commentary. The artist even painted in public, he followed his relentless program toward infinity. He is even reputed to have recorded his voice while painting numbers. The audience does not only see; it listens to the artist's voice counting in Polish. He counts quickly and articulates his numbers well. It sounds like a theatrical performance or a continuous reading of the holy book or a solo show. Similar in his tasks to Bartlebooth, Opalka is an intriguing madman when it comes to dealing with the *parergon*, what surrounds a work of art, and of course the *ergon*, the work of art itself. Here, Derrida's pictorial commentary responds to Kant's theory about these two notions, *ergon* and *parergon*. The twentieth century is a consummate age for lists of things used in art. Besides the voice recorder which uses a magnetic tape, there are many other accessories used by Opalka: microphones, headphones, mirrors, lamps, extension cords, a white screen, a screen placed on top of the art scene to reflect the light, a camera with a long handle, so that the artist can take pictures of himself with the same angle in the same position. All these supplements do not seem separate; they are part of the artistic process and create meaning in a cooperative manner. What is outside the "detail" becomes part of the "detail." It is neither outside nor inside. This surprising constancy of the *parergon* increases the pleasure of aesthetic taste in content and form. Like Opalka, Perec is often thought of as a genius in highlighting the external additives such as picture frames, clothing for statues, textual or artistic devices presented before or after a novel, tables, graphs; in other words, the "paratext", to borrow Gérard Genette's notion.

The *parergon* of Bartlebooth's paintings outweighs his artistic goal. This quasi-philosophical concept means, for Bartlebooth, an intact and regularly distorted formal structure, also placed in another aesthetic field. It is the game and the autobiographical field, which gives a new meaning and form to the *ergon*. Bartlebooth assembles puzzles from his paintings, and in doing so he reconstructs the fragments of his memory. His endurance is central to his achievement. It is in such a mood that Opalka takes pictures of himself, giving his "details" an autobiographical dimension.

The secondary task of these two artists is to push, to press against the work, seeking a point of contact with its essential meaning. The transcendent externality puts pressure on the border between the inside and the outside of the work of art. The external becomes internal only if the internal is missing. This delineation of inside and outside for both artists may seem unusual. Where does the *parergon* begin and end? How does one translate the main idea of a painting? The artist's voice that counts is it *parergon* or his personal photos? In my opinion, the voice and the photos are not part of the pictorial "details," but bring forth the same concept of enumeration toward infinity at an oral and photographic level. The move is a bold one, for the artist brings symmetry and parallelism among sound and visual arts. The result is an oral and photographic transposition synchronized with painting. However arbitrary this game might seem, the

“details,” the voice and the pictures are parallel tasks that take place at the same time. They overlap, but they are independent activities too. And Opalka’s assertion in defense of such activities may be intended as a self-portrait. In these activities, Opalka prefigures the story of his painting, the role of the human body and its privilege in art. The *parergon* intervenes only because of an inner lack and it bears traces of the artist’s sacrifice: his age captured in the photos. The *parergon* is changing to whiteness similar to Opalka’s “details.” But this framework is problematic, for as stated earlier, it is difficult to decide whether the photos and the voice are *parergon*, essential accessories, or *ergon*. The *parergon*, which reinforces the idea of self-representation and self-sacrifice, constitutes the very unity of the *ergon*. It does not appear only in the inner boundary, but also in the outer limit. The *parergon* has a surface that separates the work from the outside, from all the historical, political, economic background in which the artist creates. No theory can change the content of a work of art if it does not weigh first on the limiting framework.

6. A White Death in the Act of Seeing

Opalka’s understanding of the artist’s sacrifice is unique. The sacrificial rite is in the “detail,” in its repetition. The painter paints with no specific goal in mind and does not expect any compensation. He “opens a game” of reminiscence and leaves the mind free to produce the artwork. He implements another imitation between his own actions and those of the human imagination. The movement of the artist’s hand, that draws the integers from his mind, on a canvas already loaded with numbers, is part of an “economimesis” which produces an excessive abundance. By “economimesis” Derrida means a concept of economy that governs the view of the beautiful. In Derrida’s essay “Economimesis” there is a link between mimesis and *oikonomia*, the political economy. A politics or a political economy, to be more precise, is part of every discourse on art and on the beautiful. Nevertheless, the concepts of economy and beauty, in their most general instance, entail a kind of specification for Opalka. The hand receives more from the imagination than it promises to its viewers. The hand acts naturally, without any outside intervention. It is pure productivity that creates nothing but what belongs to the human being: the free play of enumeration.

The extreme accumulation of numbers means dispersion in everything: in world events, in different states of mind. For both Bartlebooth and Opalka, the whole is cut into small “details” to be returned to nothingness, to the blank space, to the beginning of innocence. Opalka and Bartlebooth further restrict the spectator’s right to see. The white numbers on a white background cannot be read or seen. The viewer can guess whether he or she counts to himself or herself. This represents a white death in the act of seeing, but not to the concept of art. The form and content of the work of art merge. The artist and the viewer become one being counting toward infinity. The reason behind this lies not as much in any fascination for mathematics as in the attitudes towards order and disorder. Opalka gives a direction to the spectator, who deconstructs the path of the artist’s hand with his or her eye movement up and down the canvas.

This raises the question of order and disorder in art, contrary to what Derrida said in *The Truth in Painting*. He said that an object of art does not necessarily require a direction in reading. In Opalka's "details," one must start counting at the top left corner of the canvas, similar to reading and writing. After so much excess and constant confinement, the artist is no longer interested in the visual aspect and paints his numbers in white. He thus becomes a deconstructive counter creating a program of "mourning" and emptiness. This reductionist trend or degree zero of painting, frees the artist from the old tradition problem, allowing him to enter a new life, a perfectibility stage in art.

III. The Final Gaze and the Circularity of Art

The thought of the final gaze for Perce and Opalka is death before everything blurs and merges into chaos. From this point on everything seems possible again. The final gaze is the observation that one world ends and another begins. Last part of a cycle, the ultimate gaze embodies the end of a period represented by its political or artistic context. Perce introduces a number of compelling images in *Life a User's Manual* about the final gaze. First, he mentions the controversy about Amerigo Vespucci, who never knew or learned on his deathbed that the new continent was named after him. Then, it is said that Vespucci was still alive, when the use of the new land, called America, was established. The narrator of *Life a User's Manual* describes a romantic engraving about this case. It is Antoine Johannot's engraving that shows the Italian explorer on his deathbed surrounded by his family in 1512.⁷ A man, kneeling in tears at his bedside, gives him an atlas to see with his own eyes one last time, the word America deployed through the new continent (*La Vie mode d'emploi* 455). The description of this engraving, included in Chapter LXXX entitled "Bartlebooth" in *Life a User's Manual*, echoes with the great story of the main character. Bartlebooth dies trying to assemble one of his paintings cut into puzzles. His ultimate action is attached to the aesthetic object of his life. Among other interpretations on this subject, Perce is trying to present Bartlebooth's life project as a pale reflection of important trips in the New World made by Vespucci. Echo in literature is a very powerful technique and can penetrate time and space. The echoes that follow after, are vaguer and less important, but bear the imprint of the original explosion.

1. The Desire for Self-Representation

Convinced that great art is the expression of their inmost spirit, Perce and Opalka believe in self-expression, but they are no revolutionaries. When painting harbors, human activities, maps and atlases of the New World, Bartlebooth, Opalka and

⁷ Antoine Johannot (1803-1852) also called Tony Johannot, is a French artist who illustrated many books for Molière, Cervantes, Rousseau, Walter Scott, Lord Byron, Goethe, Lamartine, Hugo and many others.

Vespucci make their self-portrait. Their ultimate gaze at the world perpetuates the desire for self-representation. In art, the macrocosm often symbolizes the artist himself, the intellectual and spiritual microcosm. The original discovery of the universe leads to aesthetic self-realization, to its singular place in the world, to the designs of the world:

Un homme fait le projet de dessiner le Monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux, de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait. (*Atlas Wim Delvoye* 1)

A man has as a project to draw the world. Years pass: he populates an area with images of provinces, kingdoms, mountains, bays, ships, islands, fish, houses, instruments, stars, horses and people. Shortly before his death, he realizes that the patient labyrinth of forms is nothing other than his self-portrait (*Atlas Wim Delvoye* 1)

Perec and Opalka not only bring a greater dogmatism to the revival, but they also discuss art and its significance for the modern painter in far more specific terms. Their inspiration stems from the fact that the project coincides with the life of the artist. A writer or an artist's life is nothing less than an uninterrupted artistic journey. The painter's work is between the enjoyment of art and the "mania of living." And more personally, it implies that the life of the artist becomes a work of art. For Bartlebooth and Opalka, art and life are identical. This basic concept is at the center of their artistic approach, in the heart of *parergon*. And, indeed, this is not possible without a rigid subordination of life to the creative act.

In this context, where art is always a metaphor for life, Wim Delvoye⁸ designs an atlas, which combines the rigor of science and imagination. In a world oversaturated with real maps, the artist imagines a new Physical and Political World Map with oceans, seas, rivers, relief more or less similar on both hemispheres. In his collection of maps, the eye discovers six parts of the world and seven seas, totally fictitious, whose names are distinctive traces of several languages such as English, French, Chinese, Russian, *etc.*: North Cihatailoi, South Cihatailoi, Opatiwonia, Great Fari, United States of Bei-i-or-ia and Skelian Archipel; Mooxy Ocean, Caric Ocean, Onaby Ocean, Bavlian Ocean, Bombardo Ocean, Ocean Athai and South Otique Ocean.

Delvoye's titanic project shows resemblance to the conviction of Atlas, a Titan in Greek mythology, supporting on his shoulders the sky for eternity. Facing the

⁸ Wim Delvoye (b. 1965 in Wervik, West Flanders) is a Belgian artist who explores the trivial and the revolting in art.

wickedness and violence of the public, the artist often gives the impression of bearing the world and its values on his shoulders. In the corridors of time, the artist accepts Atlas' task and goes in search of a new world, a fictional world at peace with itself. Atlas' final gaze costs him his life. Under Perseus' pressure, he takes a look at the head of the Gorgon Medusa, which petrifies and turns him into a mountain. The giant's transfiguration does not remove his condemnation by the gods of Olympus.

Execution, travel, numbers, and inspiration: these images of Verne, Perec, Opalka and Delvoye thus suggest a new direction. The point at issue is whether the representation of the final gaze can in itself play a transitional role for this new direction. The mentioned artists show a world that comes to life; they reflect the genesis of a finite cycle and commitment to a new space, a new beginning. At its simplest, this genesis begins with the world of disorder, chaos, one, "zero degree" of artistic expression, and always ends there, at the starting point of creation. They must invent the elements of a new language, of a new art space. The resulting fall is inevitable. All seems lost, even the idea of a fall. Finding a way means to restore this fall. The artistic crisis is as much art as metaphysics. Such thinking provides an exciting rationale for the abandoned chaos to be reorganized. And although any project, historical or artistic, seems futile, incapable of producing any meaning, there is always a way to deconstruct and begin a new one. Chance, which has no meaning and is often blind, is the fate of the individual.

2. The Defeat of Death

With its numerous characters, *Life a User's Manual* becomes in this sense a rapid succession of final contemplations followed by inevitable deaths. Art, for Perec and Opalka, is one of the last attempts to revive the dream and create a new life plan. This constant creation reminds them sometimes that the project size is only a parenthesis of the world. For these artists, the final gaze and the last act is a clear reference to culture and nature. Blind and without energy, Bartlebooth continues nevertheless to assemble puzzles using his touch. The mind and the hands are his last hope to solve the puzzle. He concentrates his final act on the human artifact, the canvas he had painted and Winckler who had cut it into puzzles:

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W. (*La Vie mode d'emploi* 578)

It is June twenty-third nineteen seventy-five and it will soon be eight o'clock. Sitting in front of his puzzle, Bartlebooth just died. On the table cloth, somewhere in the twilight sky of four hundred and thirty-ninth puzzle, the black hole of one piece, not yet used, shows the perfect shape of an X. But the piece, that the diseased holds in his hands, as the irony predicted long ago, has the shape of a W. (*Life a User's Manual* 578)

For Michel Strogoff, the final moments are near his mother, who represents life and defeat of death. He directs his supreme gaze towards his mother, towards nature and the continuation of life: "Ma mère! ...Oui! oui! à toi mon suprême regard...! Reste là, devant moi! Que je voie encore ta figure bien-aimée! Que mes yeux se ferment en te regardant!" (*Michel Strogoff* Chapitre V, Partie 2) ("My mother! Yes...! Yes! My supreme gaze is for you...! Stay there before me! So that I could see again your beloved face! I want my eyes to see you before they close!" (*Michael Strogoff: The Courier of the Czar*, Chapter V, Part 2).

The same goes for Opalka, whose ultimate gaze is fixed on the white color. This could mean the absence or the sum of all colors. All or nothing. In this way, the white color is at the beginning and at the end of his artistic project. White for Opalka refers to a transitional phase between the visible and the invisible, between earthly and heavenly life, between death and rebirth. According to this his organization of things, every human project must go through the white source of energy. The white color acts as a silence full of possibilities and hope. The gray world of Opalka is a symbolism of despair and static power. By whitening the "details" he hopes to find new inspiration. It is a leap from static to dynamic forces. The white paint is the absolute silence in writing. This silence is not the same thing as death, it abounds in living possibilities. The same for the white color, it is a blank space before birth, before a new beginning.

As might be expected, art and nature are the counterpoint of death; they are the site of a permanent genesis according to Romanticism. What remains after Bartlebooth and Opalka is the concept, because they destroyed the visual side of their paintings. For the Romantic Movement, content and interiority are important; they go beyond the form to develop the idea further. This is known as the mourning of the form, the destruction of art and the predominance of the idea.

There are two interrelated projects for Percec announced in the epigraph of *Life a User's Manual*, "Look with all your eyes, look!" This motto helps the reader understand and trace the fall of a myth, the myth of the final gaze. It also means to revive permanent dreams and thirst for life. And, just as Percec announces Bartlebooth's death and the end of his life project, thus he depicts the silence:

Véronique Altamont regarde une ancienne photographie de sa mère
 Dans sa cuisine Cinoc ouvre une boîte de pilchards aux aromates en
 consultant les fiches de ses mots périmés ;

Hutting travaille au portrait d'un homme d'affaires japonais ; un chat tout blanc aux yeux vairons dort dans la chambre de Smautf...
 Le petit-fils de l'accordeur aveugle attend son grand-père sur les marches en lisant les aventures de Carel Van Loorens...
 "Hortense" écoute de la musique au casque en attendant les Marquiseaux. (*La Vie mode d'emploi* 576-578)

Véronique Altamont gazes at an old photograph of her mother.
 In his kitchen, Cinoc opens a can of pilchards with herbs and looks at his notes.
 Hutting works on a portrait of a Japanese businessman; a very odd-eyed white cat sleeps in Smautf's room...
 The grandson of a blind tuner reads the adventures of Carel Van Loorens, while waiting for his grandfather on the door steps...
 "Hortense" listens to music on her earphones, while waiting for the Marquiseaux (*Life a User's Manual* 576-578).

These infra-ordinary activities banish speech and actually show how to magnify an event and intensify literary effects. Bartlebooth, with the last puzzle in his hands, is a continuation of this list of quiet activities. Perce shows evidence that a project is doomed to perdition, because it is part of a time frame and an ephemeral human activity. The death of the project is not complete, since Bartlebooth leaves behind paintings cut into puzzles he has not managed to assemble. The project did not disappear; it keeps the memory cut into fragments, the memory of an artist and of a puzzle maker. The tragic final phase is inside the project that he leaves behind and the possibility of continuing the game or reinventing another project.

The final gaze is more than a continuation of a project. The exploration can be extensive as well as intensive: the sheer detail of the world can become overwhelming. It is the extensiveness of these projects that obsessed Perce and Opalka. Their most powerful remark on art that they make is the poetry of silence and calmness. Their ideas led them to deny the inevitability of the ultimate gaze and profit from its silence or turbulence. Carried away by their art projects, they look back, but their art does not disappear. They can still find traces of their projects, even though they tried to deconstruct them, on the ruins of history. This worldview is much more than a dream or mourning.

These artists' projects, conceived against time, seem close to Hegel's idea in his lectures on *Aesthetics*. The most ephemeral things are signs of eternity. Hegel notes that when describing a thing, by a natural or an artistic process, it is changing, becoming something else. The Hegelian dialectic teaches us that the science of nature and art destroys but it also retains what it generates. The two artists, Perce and Opalka work against any rules of preservation, but they ensure the birth of new games, of new

beginnings. The emergence of the new in nature or art has the dissolution of the old as an absolute condition. This negative connotation does not represent Evil, but a necessary transformation of nature or art. It is a transition from one stage to another, a world buried in the past making room for a new one. Perec and Opalka affirm the hope that each project, no matter how insignificant it is, is as influential and vital as reality itself. They describe the ultimate gaze as reflecting, at a deeper level, on the origin and aspect of each fragment of reality. To the global vision of mourning and death accompanying the final gaze, they oppose the winding evidence of renewal in life.

Their effort is akin to the poetic attempt of Stéphane Mallarmé, who wrote with the support of all the arts to produce an emotional surprise. Similar to Mallarmé's verses, these artists' projects induce a strong impact: the reader has never before heard or seen such artistic games immersed in a new atmosphere. Each image of the ultimate gaze portrays the inevitable beginning. The void becomes the starting point of the Beautiful and the Ideal. Bartlebooth loses his sight, but he continues his project with his hands and mind. He failed to send all his paintings to nothingness, because there are sixty-one left to assemble. Amerigo Vespucci died in the Old World looking at the map of the New World. Strogoff sees his mother in tears and begins to cry. His tears water his eyes and save his sight from the hot sword. This miracle will allow him to continue his fight against the Tartars. Atlas, turned into a mountain, does not stop supporting the vaults of heaven. Opalka does not stop counting even if the numbers are no longer visible.

IV. Conclusion

Following on the work of several artists, fictional or real, recent or past thinkers, this study suggests that the final gaze is the ultimate gaze, very edifying and sharply defined in literature and art, but not convincingly enough in criticism. Paintings represent a moment of stasis where a moment in life is inscribed and which provokes meditation and reflection on life and the meaning of the story, or portrait painted. Perec writes "novels" and Opalka paints numbers to invoke the relationship between painting, life, death, and rebirth. These artists' originality consists of building their continuity myth from the idea of the final gaze. As such, Bartlebooth and Opalka deconstruct their canvases looking forward to a new beginning, thus rebuilding their work toward infinity. For just as Bartlebooth's blindness and Opalka's persistence are sacrifices in the name art, so their paintings multiply from the invisible.

The aesthetic judgment for these artists permanently assumes a mixture of intrinsic and extrinsic values, *ergon* and *parergon*, the new and the old. Such notions certainly add considerable authority to their art projects. This is important, because usually, the aesthetic judgment focuses on the intrinsic beauty, not the surrounding material, but Perec and Opalka favor the *parergon* bringing it closer to the *ergon*, the main body of an artwork. It is interesting, too, to see Bartlebooth's game and Opalka's voice

contribute to the aesthetic representation of the *ergon*, of the beautiful in painting. The most important outcome of their tasks is that the creation act continues after the final gaze. That an observer's knowledge about the final gaze is never complete is another of the many ways in which the significances of literature and art seem to be inexhaustible. The artists' position about the motto "Look with all your eyes, look!" is certainly a tempting ambiguous notion. The theme of death and final gaze allow them to unleash a jubilant imagination of life and potential creation. Through a procession of funeral images, of multiplicity and deconstruction of art, they emphasize the ultimate gaze in the circularity of real life and art.

WORKS CITED

- Benjamin, Walter. "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique." *Œuvres* III. Paris: Gallimard, 2000. Print.
- Delvoe, Wim, Taddei, J.-F., and Abeele, L. Van Den. *Atlas Wim Delvoe*. Frac des Pays de la Loire: Michel Baveroy, 1999. Print.
- Derrida, Jacques. "Economimesis." *Mimesis des articulations*. Paris: Flammarion, 1975. Print.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978. Print.
- Foucault, Michel. *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*. Paris: PUF, 1963. Print.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Print.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique des arts plastiques*. Paris: Hermann, 1993. Print.
- James, Alison. *Constraining Chance: Georges Perec and the OULIPO*. Evanston: Northwestern University Press, 2009. Print.
- Joly, Jean-Luc. *Perec et l'art contemporain. Cahiers Georges Perec n° 10*, Paris: Le Castor Astral, 2010. Print.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Book XI. Translated by Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company, 1998. Print.
- Lejeune, Philippe. *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*. Paris: P.O.L., 1991. Print.
- Mallarmé, Stéphane. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard." *La Nouvelle Revue Française*, 1914. [<https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>]. Web.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16.3 (Autumn 1975): 6-18. Print.
- Opalka, Roman. *1965/1-∞ 16 Details*. New York: John Weber Gallery, 1978. Print.

- Opalka, Roman. *Octogone*. Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre, 2006. Print.
- Opalka, Roman. "Rencontre par la séparation." *OPALKA 1965 / 1 - ¥*. Paris: La Hune, 1996. Print.
- Perec, Georges. *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978. Print.
- Plato. *The Symposium*. Translated by Robin Waterfield. Oxford: Oxford University Press, 1998. Print.
- Reggiani, Christelle. "Perec: une poétique de la photographie." *Littérature* 129 (Mars 2003) : 77-106. Print.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Confessions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. Print.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943. Print.
- Verne, Jules. *Michel Strogoff*. Paris: Hachette, 1924. Print.

Los bellos infieles: el deseo y la ficcionalización de la traducción en la narrativa española contemporánea

Marcos Eymar Benedicto

Université d'Orléans

Resumen: La analogía entre la traducción y el deseo ocupa un lugar central en tres ficciones españolas contemporáneas cuyos narradores son también traductores: “El caso del traductor infiel” de José María Merino (1994), “Un traductor en París” de Bernardo Atxaga (1999) y *Finalmusik* de Justo Navarro (2007). En estas obras el objeto amoroso y el original encarnan ambos una alteridad fascinante de la cual el traductor intenta apropiarse en rivalidad con la figura del autor. Con el convencimiento de que la literatura es un instrumento válido para pensar la traducción, el artículo analiza estas narraciones inspirándose en teóricos como René Girard o Eugenio Trías para proponer un modelo que supere el impulso unilateral del traductor hacia el original y conciba la traducción como una pasión recíproca, capaz de completar y enriquecer el original.

Palabras clave: Traducción – deseo – traducibilidad – hermenéutica – narrativa española contemporánea

Los franceses son igual de fieles como traductores y como maridos” escribió el autor alemán Jean-Paul. Su irónica observación hace referencia a la tradición francesa de las “bellas infieles”, traducciones así llamadas por adaptar o “embellecer” el original sin ningún rebozo para adaptarlo a los gustos del público francés del siglo XVIII. La noción de “fidelidad” se ha impuesto hasta tal punto como un concepto clave en la reflexión sobre la traducción que se tienden a olvidar las connotaciones morales y sexuales del término. La historia de lo que hoy llamamos la traductología abunda en metáforas del mismo orden. El texto original ha sido comparado repetidas veces con una casta doncella o una bella esclava, y el responsable de su traslación a otro idioma con un marido, un donjuán o un violador (Chamberlain “Gender metaphors” 94). Aunque resulta tentador no ver en esas imágenes más que una caprichosa comparación de científicidad más que dudosa, lo cierto es que apuntan a una imbricación muy profunda de lo lingüístico y lo sexual, ya que, como afirma George Steiner, “eros and language mesh at every point” (Steiner 38). Lori Chamberlain ha demostrado cómo estas metáforas de origen sexual omnipresentes en las reflexiones sobre la traducción, y en concreto la idea de “fidelidad”, no son arbitrarias, sino que se fundan en un paradigma machista que concibe la originalidad y la

creatividad en términos de paternidad y autoridad, representados por el autor y el texto original, al tiempo que relega lo femenino, encarnado por la traducción, a un rol secundario (Chamberlain “Gender” 57)¹.

Estudios de género como el que acabo de citar han hecho una contribución indispensable para revelar la ideología subyacente en la metaforización de la actividad traductora². No obstante, en su loable afán por denunciar prejuicios, corren el riesgo de hacernos olvidar que las metáforas pueden ser también un medio legítimo de profundizar en el conocimiento de la traducción. Según Octavio Paz, la traducción debe ser considerada como una “operación literaria” precisamente por la importancia que en ella revisten la metonimia y la metáfora, los dos modos de expresión a que, para Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: “El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre, porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente, o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonimia o metáfora.” (Paz 10). Habida cuenta del carácter eminentemente literario de la traducción, resulta lícito pensar que el lenguaje metafórico es capaz de revelarnos aspectos de esta actividad inaccesibles a otro tipo de lenguaje más alejado de su esencia, por mucho que esos otros lenguajes aspiren a una mayor formalización y rigurosidad.

Si aceptamos la estrecha imbricación de literatura y metáfora propuesta por Paz, un tipo particular de metaforización de la traducción serían aquellas obras literarias que hacen de la traducción uno de sus temas centrales. Las tres ficciones españolas de las últimas décadas que me propongo estudiar en este artículo estructuran su tratamiento de la traducción como motivo ficcional a partir de categorías sexuales. En las tres obras los protagonistas son traductores enfrentados al reto de traducir un texto que, de manera distinta en cada caso, cristaliza pulsiones eróticas marcadas por una profunda ambivalencia. Aunque en la sexualización de la traducción operada por estos autores sea posible reconocer muchos de los rasgos del paradigma falocéntrico denunciado por Chamberlain, las tres ficciones no pueden analizarse simplemente como la ilustración de una ideología dominante. A diferencia de las imágenes fijas analizadas por la investigadora estadounidense en los escritos sobre traducción de Thomas Francklin, Thomas Drant o Schleirmacher, entre otros teóricos, dichas narraciones presentan las relaciones entre los sexos, así como entre el traductor y el texto, como un proceso dinámico y complejo que rebasa las categorías conceptuales y genéricas preestablecidas. José María Merino, Bernardo Atxaga y Justo Navarro exploran precisamente el territorio

¹ “This paradigm depicts originality or creativity in terms of paternity and authority, relegating the figure of the female to a variety of secondary roles. I am interested in this opposition specifically as it is used to mark the distinction between writing and translating – marking, that is, the one to be original and ‘masculine’, the other to be derivative and ‘feminine’” [Mi traducción]

² Quede claro que al hablar de “traducción” estamos hablando de la traducción literaria y no de otras modalidades de traducción como la simultánea, la automática o la científica.

movedizo donde la oposición entre yo y el otro, la versión y el original, tiende a difuminarse en los vericuetos de la lengua y el deseo.

El caso del traductor infiel (1994) de José María Merino: de la guerra de sexos a la guerra de textos

A lo largo de toda la tradición occidental la creación literaria ha estado unida a la *auctoritas* masculina y la traducción, a una posición femenina y pasiva (Von Flotow 12). ¿Qué ocurre entonces cuando se produce una inversión de papeles y el hombre se ve obligado a asumir la posición pasiva y femenina tradicionalmente reservada al traductor mientras que una mujer ocupa el lugar activo y masculino asociado con el autor? Tal es la situación que explora el relato de José María Merino “El caso del traductor infiel”, incluido en el libro *Cuentos del barrio del Refugio* (1994). El protagonista del relato es un traductor profesional que vive de manera austera en un barrio madrileño de “putas y poetas” (Merino 13), tras haber renunciado a la pequeña fábrica de muebles de su padre “que a él le hubiese correspondido heredar” (11). Acostumbrado a todo tipo de encargos, no duda en aceptar traducir los *best-sellers* policíacos de Kathleen Crossfield, cuya protagonista, Kate Courage, no sólo es joven, culta, esbelta y políglota, sino que además practica el karate, la esgrima, la equitación y la vela y hace gala de una envidiable seguridad a la hora de resolver los enigmas que se le plantean (14-15). El protagonista no tarda en sentir irritación y envidia “ante la seguridad que aquella autora mostraba a través de su personaje, convencida al parecer del sentido de la escritura y de las acciones”, mientras que él, en sus ocasionales iluminaciones poéticas, “lo único que conseguía reflejar, como elemento más sólido de su personalidad era la turbada y cada día más sincera incompreensión del mundo” (Merino 16-17).

Humillado por su actitud de subordinación ante una autora y un personaje que, sin renunciar a la seducción, exhiben cualidades tradicionalmente masculinas como el saber o la actividad física, el traductor, en una secreta venganza, se complace en manipular sutilmente el texto original con el objetivo de transformar la personalidad de Kate Courage de tal manera que “su brillantez se tiñese de prepotencia, su osadía de temeridad y su cultura de pedantería. También encontró la manera de que su empleo del sexo como forma sincera de comunicación humana manifestase indicios de vulgar promiscuidad” (18-19). Desde una posición pasiva, de mero vehículo para la transmisión de la literalidad del original, el protagonista pasa a ocupar un rol activo, que le permite modificar el sentido del texto de Kathleen Crossfield. Dicha subversión del original, que supone un reto para “su propia imaginación y creatividad”, y a la cual se entrega “con gusto, casi con pasión”, queda explícitamente asociado con la escritura, ya que “su traducción le iba a proporcionar muchos ratos sabrosos de auténtica creación literaria” (19). No obstante, dicha creatividad no se afirma de manera autónoma con respecto al original, sino que se ejerce mediante la trasgresión deliberada de sus presupuestos. El traductor del cuento de Merino no crea *a partir* del original, sino *contra*

él. Antes que enriquecer o completar la obra de Kathleen Crossfield, el traductor infiel pretende desnaturalizarla y, en último término, *suplantarla*. En lugar de asumir abiertamente su trasgresión, el protagonista la oculta, valiéndose para ello de la tradicional invisibilidad en la cual los traductores ejercen su oficio. Su “labor de metamorfosis” se desarrolla durante siete libros con “impunidad y maestría” (Merino 20): los lectores españoles piensan que conocen a la auténtica Kate Courage cuando, en realidad, conocen sólo a la versión distorsionada que de ella les ofrece el traductor infiel.

La trasgresión es finalmente descubierta por la profesora Valdez, admiradora de Kathleen Crossfield, quien le reprocha haber actuado como “un traductor desleal y perverso” (21). La profesora es consciente de que la ley que ha infringido es más ética que jurídica, ya que “sería difícil probar ante un tribunal lo que yo afirmo, puesto que, en definitiva, la traducción no es una ciencia, ni una técnica que responda a métodos seguros e inmutables” (21). Ello no quita gravedad a su conducta, pues, según la profesora Valdez, toda traducción debe basarse “en el estricto respeto al texto original y en la insoslayable fidelidad a los designios del autor” (21). El traductor infiel intenta defenderse de esta acusación ante su amiga Marta: “¿y por qué se tiene que suponer que podemos deducir claramente el propósito del autor?” (23). El relato de Merino plantea aquí uno de los problemas fundamentales de la teoría de la traducción que, en definitiva, se solapa con el problema mismo de la interpretación: ¿Existe una lectura “correcta” de un texto? ¿O todas las lecturas son igualmente válidas?

Lo interesante del relato de Merino es que esta guerra de textos que opone el original a la traducción aparece indisociablemente ligada a una guerra de sexos. En la carta que la propia Katherine Crossfield dirige al protagonista la acusación de “traduttore-traditore” se superpone a la de “varón resentido” (Merino 26). Desposeída de su autoridad sobre el texto, Katherine Crossfield, en lugar de vengarse vetando al traductor en futuros trabajos, lo hace reafirmando la asimetría de sus respectivos estatutos: ella escribirá (actividad productiva) una próxima novela llamada *El caso del traductor infiel* que tendrá por tema la muerte de un traductor semejante al protagonista y éste último deberá traducirla (actividad reproductiva), siempre y cuando consiga “despejar mis serias dudas sobre su real y correcto conocimiento de mi idioma” (26). A partir de ese momento el relato de Merino se adentra en el territorio de lo fantástico: las fronteras de la realidad y la ficción se desvanecen y el traductor se ve condenado a vivir en carne propia las aventuras que la novelista imagina. Al final del texto, después de haber sufrido la agresión de un admirador incondicional de Katherine Crossfield, el traductor recibe en el hospital la visita de una desconocida muy semejante a Kate Courage y comprende “que su confusión empezaba a ser la única realidad posible” (39).

El relato de Merino, como vemos, subvierte los papeles tradicionalmente reservados al hombre y la mujer, pero no la jerarquía entre el original y la traducción. Los intentos del traductor por rebelarse contra la ley del original y asumir el rol activo del autor conducen al fracaso, puesto que el traductor se ve condenado a la postre a no ser más que un personaje de la trama creada por Katherine Crossfield. La seguridad que

ésta exhibe contrasta con la “incomprensión” y la “confusión” en que vive sumido el traductor. La oposición de género se ahonda hasta convertirse en una diferencia ontológica: mientras que la autora se convierte en un trasunto de Dios capaz de generar un mundo, el traductor acaba por dudar hasta de su propia existencia. Ese profundo desajuste explica que, en contra de las apariencias, la actitud del traductor hacia la autora tenga tanto de deseo como de odio – o, más bien, que sea un deseo convertido en odio.

En su clásico libro *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961) René Girard critica la concepción romántica del deseo como un sentimiento espontáneo que une directamente al sujeto con el objeto. Para el teórico francés la naturaleza del deseo es siempre triangular, puesto que implica la presencia del Otro, de un *mediador* que “ilumina a la vez el sujeto y el objeto” (Girard 10). Don Quijote desea la vida caballeresca porque otro, el famoso Amadís de Gaula, la deseó antes que él; el Julien Sorel de *El Rojo y el Negro* desea a Mathilde de la Môle porque la gente de mundo que él envidia también la desea. En ambos casos el deseo es imitativo: se desea lo que Otro señala como deseable. Hay, no obstante, una diferencia importante: Don Quijote reconoce explícitamente a su modelo y asume su condición de discípulo de Amadís; Julien Sorel, en cambio, está convencido de que su deseo es único y nace de su propia subjetividad. En el primer caso, cuando hay mucha distancia entre el mediador y el sujeto y el mediador es reconocido como tal por el sujeto e idealizado por él, Girard habla de una *mediación externa*; en el segundo, cuando el mediador es cercano al sujeto y la imitación por parte del sujeto se ve negada, de una *mediación interna*. En esta última configuración el deseo lleva aparejado inevitablemente una forma de rivalidad: “el impulso hacia el objeto es impulso hacia el mediador: en la mediación interna, este impulso es roto por el propio mediador, ya que este mediador desea, o tal vez posee, el objeto” (16). El discípulo, fascinado por su modelo, ve al mediador como un obstáculo para la consecución de su deseo, cuando en realidad es su causa: “Lejos de manifestarse fiel vasallo, este discípulo sólo piensa en repudiar los vínculos de la mediación (...) experimenta un sentimiento desgarrador formado por la unión de dos contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Se trata del sentimiento que denominamos *odio*.” (16-17).

No resulta difícil trasponer este esquema triangular al relato de Merino: el traductor (sujeto) desea el texto (objeto) porque aspira a imitar al autor (mediador). El traductor infiel del cuento quiere apropiarse del texto y del personaje de Kate Courage; ese sentimiento nace de la admiración por el éxito y la seguridad en sí misma de las que hace gala Kathleen Crossfield, inseparables de su estatuto prestigioso de Autora; sin embargo, en lugar de proclamar su admiración por ella, el traductor se sitúa en una posición de rivalidad; querría poseer al texto, pero la Autora, en tanto que derechohabiente sobre el mismo, se lo impide; de ahí nace el resentimiento del traductor con respecto a Kathleen Crossfield. Como escribe con lucidez Girard: “Sólo el ser que nos impide satisfacer un deseo que él mismo nos ha sugerido es objeto de odio. El que odia se odia en primer lugar a sí mismo, a causa de la admiración secreta que su odio oculta.” (17)

Así pues, comprobamos que la metaforización de la traducción que desarrolla el relato de Merino no se basa únicamente en una relación antagónica entre los roles de género, ni tampoco en la angustia masculina en torno a la paternidad, sino que somete las relaciones entre los sexos y los textos a la compleja mecánica triangular del deseo. Dicha mecánica no puede reducirse a las relaciones de dominio y sumisión que estudia Lori Chamberlain; se trata de una dimensión importante y poco atendida de la actividad traductora que cobra especial relieve en la novela *Finalmusik* (2007) de Justo Navarro.

***Finalmusik* (2007) de Justo Navarro: la traducción como donjuanismo fiel**

En *El Banquete* Platón hace de Eros el hijo de la pobreza, “desnudo y sin morada” (203 d); Jacques Lacan, por su parte, considera que el deseo se vuelve duradero profundizando cada vez más en la carencia (Lacan 386). Tal y como escribe Eugenio Trías la concepción del deseo en Occidente está marcada por la idea de la ausencia: “En la doctrina platónica *Eros* mantiene el estigma de una carencia y de una falta. Sólo trascendiéndose en contemplación, copulación y reproducción logra satisfacerse y colmarse” (58). El deseo no es concebido como un fin en sí mismo, sino como un estado transitorio e insuficiente que busca acoplar al sujeto con la Idea de la Belleza, que es única y eterna: “El movimiento del sujeto enamorado, movimiento característico del alma, habla de una insuficiencia respecto al ser perfecto, que es estático” (Trías 58). En los términos empleados por Girard podría decirse que la identificación del sujeto con el mediador, fuente del deseo, será tanto más fuerte cuanto que el sujeto perciba en sí mismo una insuficiencia o carencia que el mediador sería capaz de colmar.

En *Finalmusik*, al igual que en el relato de Merino, el protagonista traductor se nos presenta como alguien desprovisto de existencia propia:

No puedo pensar directamente las cosas, todo me lo cubre un velo de palabras, otros pasos, Joyce o quien sea, todos los tiempos al mismo tiempo, una infinita novela en varias lenguas a la vez. Es lo que hace el peregrino, dar pasos sobre los pasos de otros. Es como traducir, como hacer burla, repetir lo que otro ha dicho, scimmottare, dicen aquí, hacer el simio, imitar como un mono a otro que ya pasó antes por aquí. (207)

Del mismo modo que el traductor infiel de Merino vivía en la confusión y la incompreensión, el traductor de Justo Navarro se siente perdido en medio de una proliferación de palabras e historias que no le pertenecen: “Toda mi vida es esta multiplicación de historias oídas, leídas, traducidas, inventadas. Mi sentido de la irrealidad es mucho mayor que mi sentido de la realidad.” (229) Es precisamente esta falta de sustancia la que, a la manera de un ventrílocuo, le permite cumplir la operación paradójica que exige toda traducción: “Soy traductor, cojo las palabras de otro y las convierto en palabras mías, pero las palabras siguen diciendo absolutamente lo mismo,

cosa absolutamente imposible, en principio.” (44) La fidelidad de la que hace gala el personaje-traductor sólo es posible a costa de renunciar a cualquier forma de identidad propia. A la manera del *Eros* platónico, el traductor es concebido como pura carencia que, a través de cada uno de los textos que traduce, consigue confundirse con el Autor, ontológicamente pleno.

La novela desarrolla un paralelo sistemático entre la traducción y la sexualidad. Así ocurre con esta concepción paradójica de la fidelidad: “Probablemente he sido promiscuo en estos últimos años, pero he sido siempre fiel. Abandono ciudades y casas, acepto nuevas amigas y nuevas traducciones, pero no miento nunca” (44). “Amigas” y “traducciones” son aquí intercambiables; el traductor es un donjuán que, cambiando constantemente de textos y amantes, permanece fiel a la estructura repetitiva de la traducción y el deseo – un vacío que ansía llenarse. *Finalmusik* se centra en uno de los episodios de la eterna deriva textual y sexual del protagonista o en lo que, en términos psicológicos, podríamos llamar una de sus “fijaciones”. El traductor pasa un verano en Roma dedicado a traducir *Giulla Neve*, una trilogía policíaca de gran éxito escrita por Carlo Trenti; al mismo tiempo, mantiene una relación con Francesca, una mujer casada con Fulvio, a quien también frecuenta. Vemos aquí constituidos dos triángulos amorosos paralelos que responden al esquema propuesto por Girard: en el plano erótico, Francesca funciona como el objeto de deseo y Fulvio como el mediador; en el plano textual, el objeto de deseo es el original, *Giulla Neve*, y el mediador el autor, Carlo Trenti. Ambos planos se superponen constantemente a lo largo de la novela. Tanto el misterio de *Giulla Neve* como el enigma de Francesca obsesionan al narrador y, en ocasiones, uno de ellos interfiere con el otro: “Pero no traduzco ni una página en una hora: entre palabra y palabra se filtran repetitivamente las palabras que preparo para mi padre y las palabras que preparo para Francesca, que dice que vendrá a verme a las seis” (45).

La referencia al padre del narrador nos remite al triángulo erótico originario, del cual los otros dos triángulos que acabamos de señalar no son sino réplicas o reflejos. El protagonista sospecha que la razón por la cual, desde que era adolescente, su padre le consiguió becas en Edimburgo, Friburgo y Bolonia y estancias en diversas ciudades de los EEUU, “mandándome a los pueblos elegidos del mundo, como Dios Padre hizo con Dios hijo” (33), fue para alejarlo de su joven madrastra, con la cual se acababa de casar. Su conocimiento de las lenguas, base de su oficio de traductor, aparece por tanto como una consecuencia de su expulsión del hogar, de una tentativa por parte del padre de deshacerse de un rival potencial y poder así disfrutar a solas de su esposa. El esquema triangular del deseo propuesto por Girard se confunde aquí con un triángulo edípico, tal y como aparece explícitamente señalado en la novela: “¿Te gustaría acostarte con tu madrastra?, dice Francesca, intrépida e imprevista navegante de las cloacas psicoanalíticas vienesas, seis años más vieja que mi madrastra, que tiene cuatro años menos que yo y ha usurpado mi casa. No está mal mi madrastra, le digo, confiándome” (33).

Hay, no obstante, una diferencia con respecto al esquema edípico clásico, ya que el objeto de deseo no es la madre, sino la madrastra. Este detalle no hace sino reforzar la naturaleza inaccesible del objeto de deseo, cuya consecución aparece como doblemente imposible: por un lado éste pertenece ya al padre y obtenerlo supondría una transgresión incestuosa; además, incluso en el caso de que la prohibición fuera violada, el objeto de deseo ni siquiera sería ya el original (la madre), sino una réplica (la madrastra). Esta imposibilidad no constituye un freno para el deseo, antes bien, su fundamento mismo. Tal y como señaló Rougemont en su libro *El amor en Occidente*, el amor-pasión, heredero del Eros platónico, aspira al obstáculo que garantiza su imposibilidad (Rougemont 33). En el plano textual podría decirse que lo intraducible constituye, para el personaje de *Finalmusik*, el principal aliciente de la traducción. Es el reto de traducir lo imposible lo que impulsa a traducir. De ahí sus obsesivas consideraciones sobre la traducción del título del superventas de Trenti:

¿Cómo traduciré *Giulla Neve*, literalmente Amarilla Nieve, teniendo en cuenta que el giallo, el amarillo, es el color italiano de las novelas de Misterio y Serie Negra?, preguntó Trenti. La tinta amarilla de las portadas de la primera colección famosa en Italia, casi una casualidad, venía a inmiscuirse en mi trabajo más de sesenta años después como una maldición. ¿Amarilla Nieve es Negra Nieve, negra de Serie Negra o de Novela Negra?, aventuro, como esos traductores de la Biblia, beatíficos evangelistas americanos, que quieren que la voz de Dios resuene inteligible en todo idioma y mundo conocidos, y transubstancian la nieve blanca bíblica en tropical carne blanca de coco y la Sangre de Cordero en sangre de Kakapo para nativos primitivos. (85-86)

Estas observaciones metalingüísticas tienen lugar en el marco de un amistoso diálogo con el autor. Si Carlo Trenti es un trasunto de la figura paterna, las relaciones del narrador con él, al igual que con su padre, no se reducen al odio y la rivalidad. Freud distingue el complejo de Edipo *simple*, en el cual “la identificación con el padre toma un matiz hostil y se transforma en el deseo de suprimir al padre para sustituirle cerca de la madre” (Freud 2712), del complejo de Edipo *compuesto*, más complicado y común, en el cual “el niño no presenta tan sólo una actitud ambivalente con respecto al padre y una elección tierna de objeto respecto a la madre, sino que se conduce al mismo tiempo como una niña, presentando la actitud cariñosa femenina para con su padre y la actitud correlativa, hostil y celosa para con su madre.” (2713). Y, en efecto, el deseo del narrador, no se dirige únicamente hacia la madrastra (y su avatar simbólico, Francesca), sino también hacia el padre: “Francesca es más que mi familia, a la que ahora mismo mi lengua inconsciente traiciona con Francesca, pero quien me gustaría que me recibiera en su habitación es mi padre, o algo así entreveo detrás del último telón de mi melodramático teatro mental, ay, el deseado amor de mi padre, mientras río y me abrazo

a Francesca” (Navarro 33). En la terminología de Girard podríamos decir que el deseo se desplaza desde el objeto hasta el mediador, lo cual también se confirma en las relaciones eróticas del narrador: “Mis relaciones con los novios y maridos y amantes de mis amantes siempre han sido sólidas” (127).

Finalmusik se construye pues a partir de una compleja imbricación de tres triángulos pulsionales: el familiar, con la madrastra como objeto y el padre como mediador; el erótico, donde el objeto sería Francesca y el mediador, el marido; y el textual, en el cual el objeto de deseo es el texto original y el mediador, el autor. La traducción materializa la ambivalencia de estas relaciones triangulares. Por un lado, traducir supone para el narrador de *Finalmusik*, una traición inconsciente al autor/padre/marido, en la medida en que supone una tentativa de apropiación del texto/madrastra/amante; al mismo tiempo, traducir supone ser fiel a los designios del padre, puesto que fue éste quien lo condenó a aprender lenguas mediante su expulsión del hogar. Tal ambigüedad corresponde exactamente a la del relato bíblico de Babel tal y como lo interpreta Jacques Derrida. Según una hipótesis etimológica explorada por el filósofo francés, *Ba-bel* quería decir originalmente “ciudad de Dios o ciudad del Padre” y sólo después del castigo que cuenta el *Génesis* habría pasado a significar “confusión” (Derrida 1997). La polisemia de la palabra “Babel”, a un tiempo nombre propio (“Dios/padre”) y nombre común (“confusión”) revela la ambigüedad de la maldición divina: Dios consagra la imposibilidad de la traducción, en tanto que trasgresión a su voluntad de que los hombres no vuelvan a entenderse entre ellos y, al mismo tiempo, su necesidad absoluta, pues: ¿cómo sobrevivir sin traducción en un mundo multilingüe? Como vimos en una cita anterior, el narrador comparaba a su padre con “Dios padre”: al traducir, el hijo viola y cumple simultáneamente su mandato, tan ambivalente como la maldición de Babel.

Resulta revelador que tanto Carlo Trenti como Kathleen Crossfield sean autores de superventas policíacos. El éxito subraya el prestigio social de su estatuto, opuesto a la oscuridad del traductor; el género literario, la presencia de un misterio que los dos traductores se esfuerzan en vano por penetrar. Tanto el relato de Merino como la novela de Navarro se cierran con el triunfo incontestable del autor frente a las pretensiones del traductor. En el último capítulo de *Finalmusik* el triángulo textual y el sexual, que corrían paralelos, se superponen y es el autor, Carlo Trenti, quien seduce a Francesca y parece convertirse en el depositario de su secreto: “Mi profesión es silenciosa, de viajero solitario que mira una página en vez de la ventana del avión: aislamiento y silencio lleno de palabras de otro, Trenti, por ejemplo. Ahora Francesca dice algo al oído de Trenti. Un escritor es especial, me dijo la mujer de Trenti. Quiere desarrollar todos los aspectos de sí mismo y una mujer no le basta, tiene que buscar más mujeres, hablar con las mujeres, dormir con las mujeres.” (228) Trenti afirma su dominio sobre el misterio de *Giulla Neve* y extiende su control al objeto de deseo erótico del protagonista. Se produce así una reactualización de la escena primitiva por la cual el padre se apoderó de la madrastra, objeto de deseo del hijo, y lo condenó a errar de

lengua en lengua, de texto en texto, de mujer en mujer. Excluido por Trenti, el narrador se ve condenado a seguir con su paradójica fidelidad a las palabras y deseos del Otro: “Uno tiene dentro a otro, no sé si me entiendes, no sé si tú te notas el Otro, l’Altro. E l’Altro è un figlio della gran puttana” (39)

Un traductor en París (1999) de Bernardo Atxaga: desear y traducir frente a un espejo.

En las dos narraciones anteriores el triángulo amoroso se corresponde con la diferencia de géneros masculino/femenino. No obstante, dicha diferencia, es, hasta cierto punto, secundaria con respecto a la mecánica del deseo. Como escribe Eugenio Trias: “un hombre en relación con una mujer, una mujer en relación con otra mujer ... Esas relaciones preexisten, en efecto, a las abstracciones Hombre y Mujer, que carecen de significación y constituyen extrapolaciones lingüísticas. *Lo que hay* es un hombre enfrentado a otro hombre, en relación de rivalidad, en duelo a muerte” (173).

La subsidiariedad de las oposiciones genéricas frente a la *lucha* del deseo aparece claramente reflejada en el relato “Un traductor en París” de Bernardo Atxaga, incluido en un volumen colectivo titulado *Cuentos apátridas*. El protagonista y narrador del relato es un homosexual que, tras sufrir un accidente que lo deja cojo y le provoca numerosas heridas, es abandonado por su amante, Alberto, quien no soporta la fealdad en ninguna de sus formas. Muchos años antes, nada más acabar sus estudios universitarios, el narrador emprendió un viaje a París con la idea de perfeccionar su francés y de traducir el *Spleen de París* de Baudelaire – traducción que nunca completó: “Fue un viaje decisivo. Hasta llegar allí, ni siquiera sabía que era homosexual. O mejor dicho, no lo aceptaba.” (Atxaga 24). El psicólogo que lo trata le aconseja entonces repetir aquel viaje, como una especie de rito terapéutico: “¿Por qué no repite usted los pasos que dio cuando su primer viaje? ¿Por qué no vuelve a París y se compra el libro de Baudelaire en la estación?” (26).

Del mismo modo que los personajes de Merino y Navarro, el traductor de Atxaga se define por una deficiencia o carencia. El símbolo de su invalidez y el auténtico *leit-motif* estructural del relato es el bastón con empuñadura de plata e iniciales grabadas en oro con el cual el narrador compensa la cojera resultante del accidente. La traducción de Baudelaire, al igual que la idea de seguir un itinerario del pasado, es también, como le dice el psicólogo, “una convención, un bastón invisible que le permitiera andar mejor” (64). Además de la insuficiencia, el personaje de Atxaga comparte otra característica notable con los traductores de Merino y Navarro: su extrañamiento, su falta de lazos familiares sólidos. En este sentido resulta emblemático de la condición del protagonista el poema “L’étranger” de Baudelaire, que el narrador copió con veneración en su lengua original durante su primer viaje a París y el cual, veinte años después, vuelve a traducir: “Di, hombre enigmático, ¿a quién quieres más? ¿A tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano? – Yo no tengo padre, ni madre, ni hermana, ni hermano...” (34).

Estos rasgos comunes del narrador de Atxaga con los otros dos personajes traductores no deben hacernos olvidar las diferencias que lo separan de ellos. La más evidente es, desde luego, su orientación sexual, la cual, como ya he dicho, dificulta analizar el texto y su ficcionalización de la traducción desde la habitual oposición entre lo masculino y lo femenino. Hay, además, otras disparidades no menos significativas. El autor que el protagonista de *Un traductor en París* pretende traducir no es un escritor contemporáneo, como lo eran los ficticios Katherine Crossfield y Carlo Trenti, sino un gran clásico de la poesía decimonónica, exterior a la acción narrativa. Ello modifica notablemente la relación entre autor y traductor. Baudelaire, no es un rival para el personaje de Atxaga, sino un modelo explícitamente asumido. El poeta francés no se interpone entre el protagonista y su deseo, sino que le guía hasta él, tal y como el narrador reconoce en las palabras de agradecimiento que le dirigió de joven a Baudelaire de pie ante su tumba: “Me arrancaste primero de la iglesia, llevándome lejos de su poesía vulgar y castrante. Luego me apartaste del día, conduciéndome hacia una noche en la que mi cuerpo pudo, por fin, encontrar los cuerpos que deseaba.” (30) Traducir el *Spleen de París* es, antes que nada, una muestra de veneración al poeta, de ahí que se hable del “altar del traductor” (31).

Tendríamos aquí un ejemplo de lo que Girard llama *mediación externa*, en la cual el *mediador* que induce el deseo es celebrado e idealizado por su discípulo, a diferencia de la *mediación interna* que supone, como hemos visto, una imitación no reconocida como tal y una relación conflictiva entre el mediador y el sujeto. Al igual que el personaje de Amadís de Gaula hace desear a don Quijote una vida de caballero andante, Baudelaire suscita la identificación del protagonista de Atxaga con otro modelo: el *dandy*. Según René Girard, “el dandy quiere hacer copiar a los *Otros* el deseo que pretende experimentar hacia sí mismo” (148). Esta actitud vital aparece sintetizada en la famosa máxima de Baudelaire citada por el personaje de *Un traductor*...: “El dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción: debe vivir y morir ante un espejo” (Atxaga 45). Este espejo representa el narcisismo inherente al dandy, que debe amarse primero a sí mismo para provocar el deseo de los otros. No obstante, en el contexto del relato de Atxaga, el espejo es también la propia obra de Baudelaire que, durante su primer viaje a París, presentó una imagen ante el joven narrador con la cual éste hizo todo lo posible por identificarse. Además de invalidez, el bastón de empuñadura de plata simboliza pues, de manera casi caricaturesca, el dandismo que ha catalizado el deseo del narrador durante sus últimos veinte años. De forma lógica el accidente supone la quiebra de esa opción vital: el narrador atribuye el abandono de Alberto al asco que le inspiraban la cojera y las cicatrices, pero ese asco es, en un nivel más profundo, el que el narrador siente hacia sí mismo. El dandy ha dejado de amarse, lo cual provoca que nadie más pueda amarlo.

El viaje a París y la nueva tentativa de traducir el *Spleen de París* supone pues un empeño por restablecer el contacto con el mediador del deseo a fin de reactivarlo, de reafirmarse en él. El segundo intento de traducción va a fracasar, al igual que el primero, pero no exactamente por las mismas razones. “Abandoné la traducción y me dediqué a

salir con nuevos amigos” (27): así reza la última línea del diario que el narrador escribió durante su primer viaje parisino. El narrador, de joven, prescinde de la traducción una vez que el original de Baudelaire le ha revelado, miméticamente, el objeto de su deseo. El goce sexual sustituye al textual. Durante el segundo viaje, en cambio, lo que se produce es un alejamiento con respecto a Baudelaire, incapaz de cumplir su papel de mediador del deseo en las nuevas circunstancias vitales del protagonista. “Me gustara o no, lo confesara o no, mi pasión por la poesía de Baudelaire se había reducido”, confiesa el narrador (31). Poco a poco, en paralelo al abandono de su proyecto de traducción, va cobrando conciencia del carácter imitativo e ilusorio de su deseo de dandy. Así aparece expresado en una escena de fuerte valor simbólico, en la cual el personaje atraviesa un túnel de metro para acceder de noche al Parc Montsouris, donde se reúne clandestinamente un grupo de homosexuales:

Me detuve agarrándome al bastón con las dos manos y gritando, y no abrí los ojos hasta que el tren se alejó de nosotros y el túnel volvió a quedar en paz [...] considero aquel momento, el de la travesía por el túnel, como uno de los más irreales de cuantos viví durante aquellos días en París, incluso como el más irreal de toda mi vida, y no le encuentro otra explicación que la de un deseo que, tras los meses de hospital, tras la traición de Alberto, había crecido demasiado, volviéndose monstruoso y superior a cualquier otro sentimiento, más fuerte que el miedo, más fuerte también que el respeto por mí mismo o la ilusión de comportarme como el dandy de Baudelaire. “El amor es ciego”, suele decirse. Es un eufemismo. Lo que ciega, lo que hace daño, es el deseo. (48-49)

En este pasaje el deseo aparece al desnudo, en toda su violencia y su crudeza, revelando la extrema fragilidad del protagonista. No obstante, esta fuerza poderosa y potencialmente destructora es ciega, incapaz por sí sola de encontrar una dirección en la cual ejercerse. Podríamos decir que el papel del mediador en el deseo es, precisamente, canalizar el impulso ciego y anárquico que constituye el deseo hacia un objeto en el cual satisfacerse. De ahí que el personaje de Atxaga, aunque cobre conciencia de lo ilusorio que es “comportar[se] como el dandy de Baudelaire”, se aferre de todas maneras al bastón de empuñadura de plata, símbolo de ese dandismo, con el cual intenta dar un sentido al salvaje ímpetu que amenaza con anegararlo. De hecho, a la hora de escoger como nuevo objeto de deseo a Abdelah, un joven magrebí que trabaja en una tienda de alimentación, el narrador seguirá los mismos patrones de conducta que le llevaron hasta Alberto. “Adiós, Alberto. Ya no te necesito. Un clavo saca a otro clavo” (65), reflexiona el narrador poco antes de su encuentro con Abdelah, mostrando así la pulsión de repetición que lo anima.

En seguida se arrepiente de esas palabras, en nombre, precisamente, de la estética dandy a la cual no ha renunciado: “Eran ordinarias, no las que cabría esperar de una persona que pretendía comportarse como un dandy” (65). El empeño de sustituir a Alberto por otro amante se revelará una dolorosa trampa: Abdulah, conchabado con los otros jóvenes del Parc Montsouris, desvalijará al narrador en su apartamento. Engañado, confrontado a la quiebra de su ideal vital y estético, el narrador descargará su agresividad matando a bastonazos a un drogadicto a quien confundió con un asaltador: “Aquel pobre muchacho recibió los golpes que tenían que haber sido para Abdelah, o mejor aún, para Alberto” (80).

El paralelo entre el deseo y las fracasadas traducciones de Baudelaire se vuelve evidente: el drogadicto es un trasunto de Abdelah, víctima del odio (deseo también, como vimos) del narrador; Abdelah es una versión imperfecta de Alberto y éste, a su vez, es una traducción que el personaje de Atxaga hace del ideal estético y erótico del modelo original – Baudelaire. Como ha sido apuntado en múltiples ocasiones, la conciencia, para la teoría psicoanalítica, no es más que la traducción de los impulsos originales del subconsciente. En la medida en que dichos impulsos son de naturaleza eminentemente libidinal, cabe afirmar que el deseo (tal y como éste se manifiesta entre dos personas, sean del sexo que sean) es siempre una traducción de movimientos psíquicos sólo parcialmente accesibles al lenguaje. El personaje de Atxaga lo intuye cuando cobra conciencia del desfase entre la fuerza avasalladora que le asalta en el túnel de metro y su artificioso ceremonial de dandy. Su incapacidad para traducir a Baudelaire se confunde con el fracaso de su tentativa de verter la violencia de su deseo en los moldes narcisistas del dandismo. El relato de Atxaga puede leerse como una paráfrasis del famoso verso de Cernuda: el deseo es una traducción cuyo original no existe.

Del deseo a la pasión: original y traducción como medios seres

Como apunté al inicio de mi estudio, la ficcionalización de la traducción (literaria) constituye también una forma legítima de pensarla. A pesar de sus importantes diferencias, las tres narraciones examinadas apuntan a una verdad a menudo olvidada en otro tipo de reflexiones más teóricas: no puede haber traducción sin deseo. Teniendo en cuenta que la de traductor literario es “una profesión poco lucrativa, sólo palabras” (Navarro 226), que no depara ni riqueza ni fama, su ejercicio se basa, en la mayoría de los casos, en una sincera vocación. Traducir es, casi siempre, *querer* traducir. Traducir no es una mera operación lingüística, ni tampoco puede analizarse exclusivamente atendiendo a la sociología o la historia de las ideas. Resulta antropológica y fenomenológicamente imposible enfrentarse a un texto, a veces durante horas y más a menudo durante días o meses, sin experimentar hacia el texto toda una gama de sentimientos – admiración, irritación, curiosidad, odio o simpatía – que caracterizan las relaciones entre dos personas y que dependen tanto de la ideología del traductor como de su propia historia personal.

Se perfila aquí una diferencia crucial entre lo que cabría llamar la “traducción informativa” y la traducción literaria. Tal y como se afirma en *Corazón tan blanco* de Javier Marías (1993), otra ficción donde la traducción juega un papel esencial, la traducción simultánea supone una operación mental automática: “sólo si uno no comprende ni asimila en absoluto lo que está oyendo puede volver a decirlo con más o menos exactitud (sobre todo si se recibe y suelta sin pausa)” (Marías 83). En el contexto de la traducción informativa un intérprete es concebido idealmente como un simple canal que transmite la información de la lengua de partida a la lengua de llegada. La aplicación de este criterio de transparencia o invisibilidad a la traducción literaria ha sido denunciada convincentemente por Laurence Venuti. Y es que la presunta invisibilidad del traductor literario es de signo inverso a la del intérprete: lejos de suponer una posición imperceptible de mero transmisor de información, señala la desaparición del traductor en el texto y del texto en el traductor.

El doble movimiento del traductor al texto y del texto al traductor implica un complejo proceso hermenéutico del cual George Steiner ofrece una célebre descripción que recurre, de manera sintomática, a un vocabulario metafórico extraído de las relaciones humanas. Al principio de la operación traductora Steiner sitúa una “confianza inicial, una creencia previa” mediante la cual el traductor asume desde el principio que “hay algo ahí que debe ser entendido, que la transferencia de una lengua a otra no va ser nula” (Steiner 312). Tras la confianza, y como prolongación de la misma, siguen la “agresión” y la “asimilación”, que conllevan un cuestionamiento de las fronteras entre el yo y el otro, entre el original y la traducción. En las tres ficciones analizadas esta penetración hermenéutica en el texto es tan intensa que la distinción misma entre realidad y ficción se vuelve incierta. El protagonista de Merino se convierte realmente en un personaje de la autora el narrador de *Finalmusik*, se vuelve incapaz de diferenciar su propia pesquisa de la del protagonista del *best-seller*, el personaje de Atxaga se identifica plenamente con el extranjero del poema de Baudelaire. Ahora bien: si los tres personajes se involucran tan profundamente en el texto que traducen, ¿por qué no consiguen mantener una relación equilibrada con él? ¿Por qué los tres, aunque de manera diferente, acaban fracasando?

Esta pregunta nos conduce de nuevo al eterno debate sobre la “fidelidad” del traductor. Para autores como Amparo Albir, la fidelidad en traducción está ligada a la “fidelidad al sentido, no a las palabras” y debe estar limitada por tres parámetros: la intención del autor, la lengua de llegada y el destinatario de la traducción (Albir 225). Este modelo, inspirado en el modelo de la traducción simultánea, resulta demasiado esquemático para ser aplicado a la traducción literaria. Ante la observación de que el objetivo de la traducción ha de ser transmitir lo más fielmente posible la intención del autor, el protagonista de *El caso del traductor infiel* exclama, tal y como ya señalamos: “¿y por qué se tiene que suponer que podemos deducir claramente el propósito del autor?” (Merino 23). Y en efecto, el propósito o el sentido de una obra literaria no es algo que preexista a la lectura, o a esa peculiar forma de lectura que es la traducción, sino que,

al igual que en una relación amorosa, nace del encuentro o desencuentro de dos subjetividades. Ortega y Gasset escribió que “la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra” (330). Parafraseándolo, cabría decirse que la fidelidad no está solamente en la traducción, sino en el camino que lleva hacia la traducción.

Si la confianza, la agresión y la incorporación son las tres primeras fases del movimiento hermenéutico de la traducción, Steiner subraya también la importancia de una cuarta fase encargada de cerrar el ciclo. Después de haber experimentado la atracción del texto, de haberlo atacado o asimilado cognitivamente, el traductor debe restaurar el equilibrio perturbado por el estrecho contacto con la alteridad. Más que por el literalismo o la pericia técnica, la fidelidad vendría dada por la naturaleza de esa compensación: “El traductor, el exegeta, es fiel al texto, vuelve su respuesta responsable sólo si consigue restaurar el equilibrio de fuerzas, de la presencia integral, que su comprensión acaparadora ha perturbado ... Las flechas del sentido, del provecho cultural y psicológico se mueven en ambas direcciones. Hay, idealmente, intercambio sin pérdida” (Steiner 319). Esta idea es análoga a la expresada por Benjamin, quien pone de manifiesto no únicamente la deuda que el traductor mantiene con el original, sino también la que el original mantiene con las traducciones, en las cuales la vida del original alcanza “su expansión póstuma más vasta y siempre renovada” (Benjamin 309). Como escribe Derrida en su análisis del texto de Benjamín: “el original es el primer deudor, el primer solicitante, empieza faltando - y suspira por la traducción” (Derrida 218).

Si cabe calificar como “infieles” a los tres personajes traductores no es tanto por su falta de preparación lingüística o de escrúpulos como por su incapacidad para restablecer el equilibrio o la reciprocidad que reclaman tanto Benjamín como Steiner. En las tres obras se establece una marcada jerarquía ontológica entre el autor y el traductor, entre el original y la versión: los primeros representan el polo ontológicamente pleno, espacio del ser, del poder y del saber; los segundos, están caracterizados por su indigencia e incompletitud. Obsesionados con colmar su propia carencia por medio de la fusión con el autor y el original, los personajes traductores no alcanzan a ver que éste también está incompleto sin su correspondiente traducción. En coherencia con el paralelismo que las tres ficciones operan entre traducción y deseo, este esquema asimétrico no sólo refleja la preeminencia de la *auctoritas* en la tradición occidental, sino también una concepción solipsista y unilateral del *Eros* concebido como un fruto de la radical insuficiencia del sujeto. Tal y como escribe Eugenio Tria: “en el orden del deseo siempre subsiste un sujeto deseante perpetuamente insatisfecho en lo más íntimo y un objeto destinado a ser negado y devorado, que deja paso, una vez destruido, a otro objeto” (125).

Restablecer una relación más armoniosa entre el original y la versión supone pensar la traducción más allá de este puro deseo de sentido único a favor de la reciprocidad de lo que el filósofo español llama “pasión”. En la pasión el sujeto no ve simplemente un objeto de deseo, sino “otra autoconciencia, que a su vez mira, se expresa” (135).

Lo que de ello resulta, aunque nace de una *pulsión*, la supera para fundar una *relación* que “constituye la superación del monadismo solipsista del sujeto erótico y pre-pasional que no alcanza a percibir en el otro aquello que de él, y sólo de él, procede, *su mirada*.” (135) Traduciendo estas reflexiones al plano más concreto de lo textual: el traductor, más que *poseer* o *devorar* al original para suplir sus carencias debería, idealmente, ser consciente de lo que el original espera de él; no, únicamente, alcanzar un nuevo lectorado, sino revelar aspectos de sí mismo que permanecerían ocultos sin esa traducción. Se suele señalar, con razón, que la traducción supone una “lectura privilegiada” (Sánchez Robayna 211). Gracias a su labor, el traductor saca a la luz (y, en consecuencia, muestra a los demás) aspectos del original que pasan desapercibidos para los otros lectores. Gracias a la traducción el traductor descubre aspectos de sí mismo que ignoraba, pero también el original (y el autor) se descubren a sí mismos. La traducción, en su mejor versión, es por tanto *conocimiento*, un conocimiento recíproco que cabría considerar, con Trías, como pasional: “En esa visión del otro, en esa visión de la visión que el otro tiene de uno mismo, en ese regreso hacia sí que catapulta un nuevo progreso hacia el otro, se halla el verdadero punto de partida de un conocimiento pasional” (Trías 135).

A fin de cuentas ese complejo ir y venir del yo al otro en y por el lenguaje constituye la esencia misma de la literatura. Aunque las tres ficciones comentadas establecen, en el plano de la narración, una marcada diferencia entre el autor y el traductor, esa misma diferencia queda relativizada por el hecho mismo de ser ficciones (originales) que tratan sobre la traducción. Si, de acuerdo con Paz, la traducción es siempre una metáfora del original, aquí tenemos una metáfora de una metáfora del original. Quizás la analogía más profunda entre deseo y traducción estribe precisamente en su esencia metafórica. Por eso, entre todos los diálogos platónicos, es *El Banquete*, dedicado al Eros, donde Platón despliega con mayor fuerza sus dotes de poeta. Entre las múltiples metáforas utilizadas para hablar de ese dios destaca el célebre mito del andrógino expuesto por Aristófanes, según el cual, en un principio, existían unas criaturas redondas con cuatro pies y cuatro manos. En castigo por su fuerza y su orgullo desmesurado, que les llevó a querer trepar al cielo, fueron cortadas en dos por Zeus, y desde entonces, los hombres se pasan la vida buscando a su mitad perdida (191a-e). El mito de Babel y el mito del andrógino tienen muchas cosas en común. En los dos los hombres son castigados por pretender alcanzar el cielo; en los dos, el resultado es la pérdida de una unidad original que condena a los hombres a la carencia y la nostalgia. Inspirándonos en la metáfora platónica, cabría ver en el original y la traducción dos medios seres, incompletos el uno sin el otro que, por medio de la literatura, alcanzan a abrazarse entre las ruinas de Babel.

OBRAS CITADAS

- Atxaga, Bernardo. "Un traductor en París." *Cuentos apátridas*. Barcelona: Ediciones B, 1999. 15-80. Impreso.
- Benjamin, Walter, "La tarea del traductor." *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. Miguel Ángel Vega. Cátedra, 2005. 285-296. Impreso.
- Chamberlain, Lori. "Gender and the Metaphorics of Translation." *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. Laurence Venuti. London & New York: Routledge, 1992. 57-72. Impreso.
- . "Gender Metaphorics in Translation." *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Eds. Mona Baker and Gabriela Saldanha. London & New York: Routledge, 1998. 93-96. Impreso.
- Derrida, Jacques (1987). "Des tours de Babel." *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. 203-235. Impreso.
- Freud, Sigmund. *El Yo y el Ello. Obras completas*. Vol. 15. Barcelona: Orbis, 1988. Impreso.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1984. Impreso.
- Hurtado Albir, Amparo. *Le concept de fidélité en traduction*. Paris: Didier, 1990. Impreso.
- Lacan, Jacques (2004). *Le séminaire de Jacques Lacan*. Ed. Jacques-Alain Miller. Vol. 10. Paris: Seuil, 2004. Impreso.
- Marías, Javier. *Corazón tan blanco*. Madrid: Suma de letras. Impreso.
- Merino, José María (1994). "El caso del traductor infiel" in *Cuentos del barrio del Refugio*. Madrid: Alfaguara, 1994. 16-39. Impreso.
- Navarro, Justo. *Finalmusik*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. "Miseria y esplendor de la traducción." *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. Miguel Ángel Vega Madrid: Cátedra, 2005. 299-308. Impreso.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1980. Impreso.
- Rougemont, Denis. *L'amour et l'occident*. Paris: Pion, 1956. Impreso.
- Sánchez Robayna, Andrés. "Traducir, esa práctica." *Poesía en traducción*. Ed. Jordi Doce. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007. 201-242. Impreso.
- Steiner, George. *After Babel*. Oxford: Oxford UP, 1998. Impreso.
- Trías, Eugenio. *Tratado de la pasión*. Madrid: Taurus, 1979. Impreso.
- Venuti, Laurence. *The Translator's Invisibility*. London & New York: Routledge, 2007. Impreso.

Los argonautas de Vicente Blasco Ibáñez: anhelos de reconquista hispánica en la emergencia de España y Argentina como modernos estados nación

María Victoria Sánchez Samblás

Columbia College

Resumen: En 1909, Vicente Blasco Ibáñez propalaba en Argentina un encendido hispanismo donde dialogaban dos discursos indispensables para las relaciones España-Argentina a principios del XX: el hispanoamericanismo peninsular post-98 y el nacionalismo cultural del Centenario argentino. Ambos, ante una ingente emigración con foráneas ideologías, confluían en un coyuntural anhelo, si bien distinto en intereses, de supremacía hispánica en Argentina. La novela *Los argonautas* (1913-1914) congela e internacionaliza ese encuentro discursivo al recuperar los principales postulados del hispanoamericanismo y canalizar simultáneamente las reivindicaciones del tradicionalismo criollo del Centenario. La novela es un original espacio transatlántico donde supremacía hispánica es argumentada no sólo por el “colonizador” sino por el “colonizado” para su propio plan nacionalista.

Palabras clave: Vicente Blasco Ibáñez – Conquista de América – hispanoamericanismo peninsular post-1898 – Centenario argentino 1910 – *civilización o barbarie* – criollismo.



Entre 1913 y 1914, el escritor español Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) escribía la novela *Los argonautas*.¹ Marcadamente autobiográfica, relata una travesía en trasatlántico a principios del XX de Europa a Argentina. En 1909, unos años antes, el escritor había hecho el mismo periplo invitado como conferenciante al Centenario de ese país.² Mitad quijote y

¹ Todas las citas de la novela *Los argonautas*, publicada entre 1913 y 1914, han sido tomadas del tomo segundo de las *Obras completas* de Vicente Blasco Ibáñez publicadas en Madrid por la editorial Aguilar en 1961. Las obras ha sido reeditadas posteriormente entre 1967 y 1977 en 6 volúmenes.

² Para esa fecha sus novelas valencianas, publicadas entre 1894 y 1902, le habían ganado un reconocido lugar dentro de la corriente naturalista peninsular. Iniciaba con este viaje un nuevo periodo literario dejando atrás un accidentado currículo como revolucionario y político beligerante. Hasta la fecha, había provocado algaradas, emigrado a Francia e Italia, frecuentado el presidio y sufrido grandes penurias económicas. Había sido elegido cuatro veces diputado por Valencia y fundado *El pueblo*. Había denunciado la realidad nacional en sus novelas del ciclo valenciano: *Arroz y tartana* (1894), *Flor de mayo*

conquistador se presentó en busca de antiguos afectos como embajador de una prestigiosa identidad hispánica compartida con Argentina. Propaló un nacionalismo tradicionalista donde las glorias de cultura, religión e historia, particularmente la Conquista, privilegiaban a la Península como guía para la moderna nación argentina.³ En su campaña, divulgación patriótica y afán educativo serían esenciales.

La élite criolla tradicionalista y la importante colonia española aplaudirían su encendido y conquistador hispanismo. Esta aventura se enmarcaba y respondía en parte a la ingente arribada de emigrantes a Argentina. La colonia española y particularmente el criollismo de ascendencia hispánica confraternizarían en desasosiegos al ver peligrar ante ideologías extranjeras y subversivas su proyecto nacional eminentemente oligárquico, patriarcal y conservador. Esta misiva donde Blasco exponía a su editor Sempere los objetivos de su viaje refleja este clima: “[r]esucitar y mantener la lejítima (sic) influencia del alma española (sic) en este progresivo país, tan solicitado por los extranjeros (sic)” (Blasco Ibáñez, Sempere 66).⁴

La escritura posterior de *Los Argonautas* ofrecería a Blasco un espacio ficcional donde recordar e ilustrar pero también cuestionar y problematizar este espacio de confraternidades trasatlánticas coetáneo a sus experiencias y producción en Argentina. La novela, fuertemente descriptiva y salpicada de digresiones sobre la Conquista, narra la travesía del *Goethe* en los años previos a la Primera Guerra Mundial de Europa a Buenos Aires. Ofrece una excepcional foto fija de la variopinta emigración en intereses, clases sociales y nacionalidades hacia Argentina en este periodo. Las conversaciones y peripecias de los españoles Fernando de Ojeda, burgués y poeta, e Isidro Maltrana, buscavidas periodista, son su columna vertebral. Entre otros pasajeros, dos criollos argentinos, Doña Zobeida y el doctor Zurita, confraternizarán especialmente con ambos españoles. Ojeda, aunque fija discursivamente su viaje en el espiritualismo y el tradicionalismo, actúa por el contrario participando de la modernidad, materialismo y carnalidad que recorren el trasatlántico. Maltrana, pragmático y materialista, ensalzaría abiertamente estas realidades censurando los, a su juicio, vacuos idealismos de Ojeda, los cuales retrotrae al impostado altruismo de la Conquista. La confrontación entre ambos no obstante nunca será total. La novela privilegia un espacio polifónico de

(1895), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900) y *Cañas y barro* (1902) y en su tetralogía social: *La catedral* (1903), *El intruso* (1904), *La bodega* (1905) y *La borda* (1905).

³ Once conferencias pronunció Blasco Ibáñez. Las citas de estas conferencias han sido tomadas del IV tomo de las *Obras Completas* de Vicente Blasco Ibáñez.

⁴ Su alarma ante la pérdida de predominio español emergía más rotunda en estas palabras publicadas en el periódico *El pueblo*: “Procurar con una empresa seria de colonización que el elemento español se haga dueño de la tierra y no vaya cayendo en manos de italianos y alemanes como ocurre hasta ahora: gentes que borran la influencia de nuestro idioma, y de nuestra raza en este país de origen español” (Tortosa 380).

defensa y subversión de discursos. Finalmente, debe recordarse que Blasco había proyectado la novela como apertura a un ambicioso ciclo novelístico que abarcara por completo “la vida de los pueblos americanos de origen español” (489). Pretendía ejecutar la utopía americanista: reconquistar el continente mediante el discurso y la historia común.

Pese a su riqueza discursiva, los viajes y producción de Blasco sobre y en Argentina han sido generalmente reducidos a estrategia de enriquecimiento personal o apostolado de *España de pandereta*. Sin una aproximación trasatlántica, lejos de miopías peninsulares, se han restringido a una orilla y una visión sesgada. Propongo, por el contrario, aplicar el análisis textual que en *Transatlantic Translations* sugiere Julio Ortega al examinar: “series of texts, histories and ‘cases’, privileged by their density of information” (9), y dentro de los cuales, en mi opinión, puede insertarse *Los argonautas*:

[W]e will try to understand the formation of these changing and diverse subjects, produced in history and language. But they are also produced out of the political need to respond to the process of colonization, by means of narrative strategies, negotiations, appropriations, and transcodings, demands and debates which form a new ‘geotextuality’, a cultural practice of *hybridation* and *mestizaje*. It is here that we find the radical principle of the new: intermixing. (9)

En su propuesta de análisis, Ortega recupera ciertos paradigmas en la representación de América que se remontan a los inicios de su exploración y conquista. Y los define como sigue:

The first we have called the discourse of abundance or plenty, which offers a hyperbolic vision of American nature. The second is the discourse of scarcity, which offers a contrary, critical vision of poverty and disillusionment. And lastly, there is the utopian discourse, which offers alternative futures and the hope of an end to violence. (9-10)

El crítico interpreta estos paradigmas como flujos o procesos discursivos abiertos al cambio y germinadores. Si bien a veces se muestran en sintonía con verdades o tópicos aceptados, pueden también convertirse en una fuerza radical e innovadora (10).

Siguiendo este planteamiento, en primer lugar definiendo que en la novela, bajo el ímpetu de conquista del español y la disposición de los criollos a ser reconquistados, dialogan el hispanoamericanismo peninsular post-98 y el nacionalismo cultural del Centenario, movimientos indispensables en las relaciones Argentina-España a principios del XX. Esto es explicable cuando ambas corrientes se inscriben en el más amplio y poliédrico debate *raza latina* versus *raza sajona*: compartida y trasatlántica repuesta ante la pujanza sajona y una supuesta amenaza o pérdida de valores hispánicos.

Adicionalmente la novela enriquece estos debates subvirtiéndolos. En el texto, Blasco cuestionará la supuesta legitimidad y utilidad de esa reconquista espiritual latinoamericana avalada por el hispanoamericanismo peninsular y a sí mismo como propagandista de la misma. Al tiempo revelará a esas oligarquías tradicionalistas criollas en Argentina, que aplaudiendo los arrestos del hispanoamericanismo y bajo la máscara de *Ariel*, estaban respaldando un propio proyecto nacionalista, excluyente y conservador. Finalmente, mi análisis entrelaza todos estos debates presentes en *Los argonautas* con los paradigmas de abundancia, escasez y potencialidad.

Exhausto en lo crematístico y posiblemente en lo creativo, Blasco llega a Argentina, una potencial fuente de dinero y otros caminos literarios que ya había comenzado a explorar tras su etapa realista. Su arribada y la escritura de *Los argonautas* asimismo coinciden con el auge en la Península de una corriente hispano-americanista que Isidro Sepúlveda sintetiza: “Es el hispanoamericanismo, movimiento cuyo objetivo era la articulación de una comunidad transnacional sostenida en una identidad cultural basada en el idioma, la religión, la historia y las costumbres o usos sociales” (13). En este contexto, parte de aquella España recuperada en sus mitos culturales y que, a partir del pensamiento noventayochista había intentado restaurar la autoestima patria tras 1898, viajaría con el hispanoamericanismo a América como un modelo prestigioso que propalar. Este deseo confraternal alcanzaría un verdadero carácter institucional en la primera década del XX siendo Argentina un destino estrella. Sus propaladores reconociendo la pobreza de la España post-98 como potencia mercantilista o militar por oposición divulgarían una supremacía basada en la riqueza de cultura y valores.

Al principio de *Los argonautas*, la descripción del protagonista Fernando de Ojeda, cuyo apellido remite al explorador Alonso de Ojeda, nos presenta a un idealista y arruinado intelectual cuyo viaje y espíritu el mismo sitúa e identifica con el Siglo de Oro, Don Quijote y unos admirados Conquistadores a los que había compuesto una epopeya en su juventud. Tal conjunción de rasgos no es fortuita. Ojeda encarna los valores de ese hispanoamericanismo post-98 por el que el cuerpo intelectual, amparado en la tradición histórica, se arrogaba la tarea de rencontrar el afecto de las ex-posesiones americanas. Para ello recurriría a ciertos tropos de la identidad nacional imaginada por la Generación del 98, primordialmente el Siglo de Oro y Don Quijote. Junto con esto, este hispanoamericanismo cifraba primordialmente su éxito en la relectura e indulto de la Conquista.

En efecto, sin restañar los malentendidos de la historia, decisiva para los nacionalismos étnicos, una hermandad era inviable. En consonancia, el hispanoamericanismo proyectaba un rico inventario-catálogo de textos que ofreciera una versión alternativa y restaurada. La vindicación de la Conquista emerge como estrategia pedagógica y apologética prioritaria. El humanista e historiador alicantino Rafael Altamira (1866-1951) sienta las bases conceptuales de este pensamiento. María Angeles Ayala en su prólogo a *Rafael Altamira y la reconquista espiritual de América* delimita la visión de América para el intelectual español:

Las antiguas colonias españolas del continente americano son para Rafael Altamira parte fundamental de esa historia y de esa raza o genio nacional, de ahí que el escritor insista en el citado discurso en la necesidad de establecer una política pedagógica que sea útil para recuperar, sobre la base de un sustrato étnico y cultural común, los lazos entre España y las antiguas colonias. (13)

En estrecho diálogo con Altamira, *Los argonautas* evidencia, desde su título hasta su significación global, un profundo compromiso con la restauración de la Conquista. En 1916, el historiador Charles Fletcher Lummis publicaba *Los exploradores españoles del siglo XVI: vindicación de la acción colonizadora española en América*. En la sección *Caminantes de América* dedicaría el capítulo IX al vellocino de oro. Aquí equiparaba específicamente a los conquistadores españoles con *Jasones* y ensalzaba sus peligros (212). Tenía además este libro como autor de su prólogo a Rafael Altamira quien elogiaba lo que libros como éste estaban haciendo en defensa de la conquista:

Por muy desfavorable que ese balance nos sea, podemos confiar en que la total historia de nuestra colonización arroja mayor saldo en beneficio que en perjuicio nuestro, absolutamente consideradas las cosas y más aún si se compara aquella con las demás colonizaciones anteriores al siglo XIX y con algunas del siglo XIX y XX. v. gr. la holandesa de Batavia (el famoso sistema Bosh, por ejemplo) y no pocas las africanas. (15)

En sintonía, Blasco dedicaría múltiples páginas a combatir las, a su juicio, mentiras vertidas contra España por la prolífica *Leyenda negra*. Especialmente rebatirá las de Teodoro de Bry, impresor en Lieja, quien, según el valenciano, doquiera y por todos los medios: “[d]e 1570 a 1602 estuvo publicando libros y estampas para alimentar en Europa la curiosidad por los sucesos de las Indias y el odio a España dominadora del viejo mundo en aquel entonces” (661). Además de la rehabilitación de la Conquista en términos globales, en *Los argonautas* integraría también Blasco, por medio de personajes y otros recursos narrativos, los más importantes subtemas apologeticos del hispanoamericanismo. Sintetiza Isidro Sepúlveda:

Los temas preferidos fueron la reivindicación de la nacionalidad española de Colón, el respeto natural que se tuvo con los indios, la labor evangelizadora de los conquistadores y los colonizadores, la expansión de la cultura en tierras americanas, el desarrollo del ordenamiento administrativo, el crecimiento de la producción americana o la hagiografía de personajes, tanto gobernadores o conquistadores españoles como figuras destacadas de la sociedad criolla. (230-231)

En una extensa conversación, los españoles Maltrana y Ojeda abogan por la metrópolis respecto del tema del indígena. El primero considerará ridículas las lamentaciones por el maltrato al indio (661). Ambos censurarán la supuesta hipocresía de los padres de la Independencia que tras blandir contra España libros como *Atala* (1801) de François-René de Chateaubriand, hostigaron al indígena tras la emancipación. Se argüirá también aduciendo la equiparación: “Con el indio trabajaban obreros españoles [...] que sufrían tanto o más que ellos” (661). Con ello, se instilaba, aunque indirectamente, un argumento usado también por otros hispano-americanistas: en la época la esclavitud era ideología aceptada debido a la no existencia de derechos humanos. Y si en algún caso hubieran podido producirse atropellos, el hispanoamericanismo se amparaba en la comparación con otras potencias colonialistas: “Pero no eran mejores ni peores que los hombres de espada que en los mismos años hacían la guerra en Europa” (661). El argumento es claro. La esclavitud española posibilitó un abundoso rendimiento y con escaso maltrato, si se compara con otras colonizaciones.

En cuanto a la figura del Conquistador, en *Los argonautas* no sólo no será excepcionalmente violento comparado con otros, sino espiritualmente excepcional. Y Blasco contraatacará la generosa hispanofobia libresca que denuncia, con un discurso apologético asimismo generoso en clarificaciones y descargos. Diversas hagiográficas digresiones, plagadas a su vez de hipérbolos, exageraciones, mártires y profusión en el sufrimiento surcan la novela. En ellas, la abundancia en infortunio, fe católica o heridas de los Conquistadores, es sagazmente contrapuesta a su ulterior escasez en reconocimientos y beneficios. Esta contraposición resulta retóricamente muy útil cuando la exuberancia del oro fue el verdadero impulso de la Conquista. Las hazañas de Alonso de Ojeda, Diego Méndez y el descubrimiento del Río de la Plata protagonizan las más importantes, pero la figura de Colón recibe la mayor ponderación y restauración (547). No faltará el predilecto tema de la nacionalidad de Colón arguyéndose que era español por escribir y hablar en ese idioma (538-39). En general, estas extensas digresiones proyectan una enaltecida conquista que se superpone al presente sin heroísmo del trasatlántico.

En este sentido, el conquistador se convierte en sacrificado mártir recurriendo a una secular tradición justificativa que suavizó la conquista y que ahora el hispanoamericanismo rescataba. Si en un principio figuras como Colón o Cortés fueron glorificadas por sus expediciones y botín, posteriormente va emergiendo un discurso transformado que Beatriz Pastor delimita: “Pero, frente a ese discurso de la conquista mitificador de realidades, acciones y personajes, se desarrollaría otro de carácter muy diferente. Este se articulaba sobre el fracaso y reivindicaba el valor del infortunio y el mérito del sufrimiento” (191). Blasco se hará ampliamente eco de esta relectura en diversos pasajes como el siguiente: “La mala alimentación y las calenturas hacían de ellos feroces espectros enfundados en mortajas de hierro” (665). Esta maniobra permite colocar agresor como víctima frente a la *Leyenda negra*; además privilegia por su espiritualidad y sacrificio a una defenestrada metrópolis sobre potencias extranjeras.

Los embajadores hispano-americanistas como Blasco contaban por otra parte entre los éxitos de la Conquista la expansión de la cultura: “La literatura influyó más de lo que creen en la empresa de la conquista” (663) sentenciará Ojeda en *Los argonautas*. Los conquistadores habían sido también hombres de letras que verían materializados en América sus amados libros (664-665). Al afirmar esto, indirectamente señalaba Blasco la relevancia que, escritores como él y su literatura, tenían en la tarea de reencontrar América y difundir idearios nacionalistas.

En conclusión, a través de un generoso uso estrategias vindicadoras, esta novela desarrolla una de las principales tareas del hispanoamericanismo: restaurar el crédito de la Conquista. No es eso lo que la hace excepcional. Su escritor daría un paso más. No se limitaría a hacerlo insertando digresiones y por medio de personajes españoles, sino también en sintonía con personajes criollos tradicionalistas que ejecutan la defensa de la Conquista de acuerdo con una agenda nacionalista que es ahora preciso contextualizar.

Hacia 1909 Argentina se encontraba, como España, inmersa en críticos procesos de reevaluación nacional. En Latinoamérica, el intervencionismo estadounidense y la independencia de Cuba habían inaugurado un nuevo movimiento de solidaridad con España. La publicación del *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó confirmaría para algunos la necesidad de una comunidad latina frente al utilitarismo y materialismo. Por su parte, la Argentina a la que llegó Blasco luchaba por definir su argentinidad en medio de las espléndidas celebraciones del Centenario.

Gobierno y elites cercanas se afanarían por presentar un país de futuro, progreso y prosperidad. En esto se apoyarían en intelectuales como Rubén Darío. Su oda de encargo *Canto a la Argentina* (1914) celebra una república, germen y sustento para una *nueva* Europa, donde el fértil sedimento de pueblos y culturas europeas renace con la todavía pura savia de su vitalidad, tecnología y pluralidad étnico-cultural.

Sin embargo, más allá del entusiasmo compartido durante las celebraciones por la patria, no todos compartían ni propaganda oficialista ni plena confianza en el progreso. Entre ellos se contaba cierta aristocracia, conservadora, terrateniente y generalmente de raíces provincianas desplazada por el liberalismo económico y una fuerte industrialización. Esta expresaba oposición al *Calibán yankee* pero especialmente a los numerosos inmigrantes europeos que arribaban a Argentina. En *Transatlantic Translations* al analizar Julio Ortega el paradigma de la abundancia entorno al *fin de siglo* argentino afirma que: “Critical representations of abundance reappeared in Regionalism and Creolism, which promote a romantic anti-capitalism, condemning cities as places of decadence and foreign influence and offering the consolation of local colour” (20).

En efecto, estas elites tradicionalistas opondrían al exceso en extranjeros, capitales, ideologías foráneas, culto al dinero e individualismo la abundancia de lo opuesto en el campo argentino. El campo, reservorio de la auténtica argentinidad, abundaba en herencia autóctona y colonial, patriotismo, añejos linajes criollos y un posible mayor control sobre la instrucción pública. Todo ello facilitaba la articulación de un modelo nacional a cuya cabeza se situaría el criollo.

Entre los principales voceros de este malestar se contarían los escritores argentinos Manuel Gálvez (1882- 1968) y Ricardo Rojas (1882-1957), miembros de la llamada Generación del Centenario.⁵ Hispanófilos y admiradores de la Generación del 98 contemplarían España como un referente crucial para fijar la Argentina del XX.⁶ Frente a la escasez de valores y proyecto nacional que denunciaban en su tiempo, generarían una fecunda obra textual donde el estudio y producción de un discurso autóctono así como el afán pedagógico serían esenciales. La *Restauración nacionalista* (1909) de Ricardo Rojas supondría una enérgica llamada textual para restaurar, más allá de festividades triunfalistas, la esencia argentina.⁷ Mención merece aquí la relevancia para este nacionalismo de la revalorización del *Martín Fierro* (1872 y 1879) de José Hernández y su episodio textual más señalado: *El payador* (1916) de Leopoldo Lugones. Su escritor expresaría aquí, al recordar sus conferencias en 1913 y en cierto diálogo con Rojas y Gálvez, una tradicionalista animosidad contra la ascensión y pujanza de otros grupos sociales: “La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán, desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos”(4).

⁵ La obra, eminentemente moralizante y nacionalista, del criollo Manuel Gálvez (1882-1968), está vertebrada por la denuncia de los, en su criterio, males de su tiempo unida a un mesiánico anhelo de redención en los valores católicos. Al igual que Ricardo Rojas, sufrió una negativa impresión del Buenos Aires que plasmaría en *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina* (1910). La devoción de Gálvez por España se plasmaría en su ensayo de 1912 *El solar de la raza*. Considerado el más señalado texto hispanista del periodo, a caballo entre el ensayo de carácter meditativo y el libro de viajes, constituye una reivindicación de la raza y cultura hispánicas en tono nacionalista y católico. Ricardo Rojas (1882-1957), de ancestros hispánicos y provinciales, fue poeta, historiador y ensayista. En *La restauración nacionalista* (1909) argumentaba que Argentina necesitaba desarrollar una conciencia colectiva basada en sus propias tradiciones a través de la educación pública. Tres años más tarde con *Blasón de plata* (1912) elaboraría un recorrido por la historia argentina desde Colón hasta la emancipación. Ensalzaría la Conquista como un acto heroico y civilizador cifrando la esencia argentina en la ley, lengua y religión. La vena hispanista de Rojas se completaría con textos como *El alma española* (1908), *Poesías de Cervantes* (1916), *Cervantes* (1935).

⁶ En su obra *El solar de la raza* (1912) afirma Gálvez respecto de la Generación del Centenario: “El pequeño grupo que formamos, ejerce aquí una misión semejante a la que tuvo en España aquella generación de ideólogos que surgió después del desastre. . . . También mi patria, por medio de sus jóvenes escritores, está observándose a sí misma y yo creo que ha empezado a conocerse” (16).

⁷ El momento aconseja con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y las humanidades. El cosmopolitismo en los hombres y las ideas, la disolución de viejos núcleos morales, la indiferencia para con los negocios públicos, el olvido creciente de las tradiciones, la corrupción popular del idioma, el desconocimiento de nuestro propio territorio, la falta de solidaridad nacional, el ansia de la riqueza sin escrúpulos, el culto de las riquezas más innobles, el desdén por las altas empresas, la falta de pasión en las luchas, la venalidad del sufragio, la superstición por los nombres exóticos, el individualismo demoleedor, el desprecio por los ideales ajenos, la constante simulación y la ironía canalla – cuanto define la época actual-, comprueban la necesidad de una reacción poderosa a favor de la conciencia nacional y de las disciplinas civiles. (87)

Los temas estrella del nacionalismo del Centenario pueden sintetizarse en: la peyorativa percepción de Buenos Aires; el reconocimiento del sustrato autóctono y colonial frente a la divinización del progreso industrial por parte de la Generación del 80; la idealización de la Pampa y sus habitantes; la exaltación del criollo como garante de la salvación nacional; la importancia del control de la educación pública. Precisamente son algunos de estos mismos temas los que Blasco recreó en *Los argonautas* al percibir la realidad argentina desde la perspectiva y problemática del colectivo criollo que le apoyaba y era el público al que iban dirigidos sus textos.

Así en las conversaciones entre Maltrana y Ojeda sobre la Conquista, Blasco incluiría al criollo de raigambre española Zurita. Antiguo ministro de provincia y diputado nacional había participado en las expediciones de pacificación en el desierto. En un extenso intercambio entre Ojeda, Maltrana y Zurita, el último los reconoce como hermanos frente a *gringos* reafirmando así la esencia hispánica de América: “Al fin todos somos de la misma sangre” (644). En su ensayo *Argentina y sus grandezas* (1910) ya constataba Blasco también la asunción del linaje español por parte del criollismo.⁸

Al tiempo que admira las gestas de los Conquistadores, Zurita arremeterá contra las campañas educativas de la Generación del 80: “Cuando yo iba a la escuela [...] España era una madrastra cruel y los españoles unos ‘gallegos brutos’, que solamente habían sabido esclavizarnos y explotarnos” (658). El criollo no cuestiona la europeización, progreso o positivismo amparados por el 80, pero reclama para la metrópolis las bases de la riqueza actual: “[lo] prepararon todo para que los europeos que llegasen después no se murieran de hambre...” (658). Aún agradece un hecho más: la labor de exterminio del indio y blanqueamiento que iniciaron españoles y continuaron criollos tras la Independencia (659). Para alguien como Zurita que había participado en las campañas de exterminio indígena avaladas por presidentes como Julio A. Roca, el ataque español al indígena había sido una ayuda. En la visión de América para esta rancia aristocracia criolla, más indios representaban escasez de productividad, más blancos opulencia. Y en efecto, la exclamación de Zurita: “¡Lo que me han hecho sufrir indios y mestizos!” (661), quien por otra parte afirma ser “americano” pero no “indio” (660), resume el sentir de todo un grupo social que entendía mestizaje como perjuicio nacional. Sentenciará: “En la antigua América española, los pueblos más adelantados

⁸ “Los argentinos de estirpe tradicional, cuando rememoran el pasado, hablan con noble imparcialidad de los hermanos españoles que llevaban sus mismos nombres y su sangre, a los que tuvieron que vencer sus gloriosos abuelos por la necesidad histórica” (53). La publicación de *Argentina y sus grandezas* había respondido a dos objetivos: pagar la generosidad del gobierno argentino al invitarle y al tiempo atraer colonos para sus tierras en Río Negro y Corrientes. Ana María Martínez de Sánchez es la estudiosa que más extensamente ha estudiado las estancias de Blasco en Argentina. En su trabajo *Vicente Blasco Ibáñez y la Argentina* se refiere en estos términos al texto *Argentina y sus grandezas*: “La admiración por la naturaleza y las obras del hombre sobre ella, son la parte fundamental de Argentina y sus grandezas. Logró una magnífica descripción de los territorios que había recorrido, en la que transmite entusiasmo y curiosidad” (87).

son ahora aquellos que tienen menos indios” (659). Opondrá la pintura del blanco: “Éstos trabajarán en paz, y seguramente irán lejos” (660-661). Por otro lado reprochará a España el hecho de haber malgastado la semilla en el mestizaje (660) y defenderá el uso colonial del maltrato físico (661). Los españoles Maltrana y Ojeda no contradicen en ningún momento al doctor. En sintonía con *Los argonautas*, en el tratado *Argentina y sus grandezas* Blasco encomia del mismo modo las campañas de exterminio del indígena, y ofrece la imagen de un país blanco donde los elementos “salvajes” están neutralizados.

Las racistas afirmaciones de Zurita hunden sus raíces en el pensamiento de la Generación del 80. El determinismo racial de las primeras décadas del siglo XX se asentaba sobre una larga tradición positivista de desprestigio por el mestizaje. Los ensayos *Conflicto y armonía de las razas en América* (1883) de Domingo Faustino Sarmiento, de Carlos Octavio Bunge *Nuestra América* (1903) son sobresalientes ejemplos de esta tendencia. Asimismo el positivismo racial, aun con metamorfosis y mitificaciones de lo autóctono, forma parte esencial del pensamiento del Centenario. Para el criollo, él es la raza destinada a regir los destinos argentinos. Ricardo Rojas en *Blasón de plata* (1912) considera el elemento indígena como patrio pero necesariamente extinto bajo las armas y una civilización más evolucionada. Para Manuel Gálvez, ese indio, al que en *El diario de Gabriel Quiroga: Opiniones sobre la vida argentina* (1910) denuesta por “su entusiasmo por las cuentas de vidrio, las plumas coloreadas y los objetos vistosos” (143), es asimismo redimible dentro de la preservación del provincialismo autóctono. Pero una vez que como raza “vencida” asume la preponderancia criolla. En definitiva, el indio del Centenario se constituye como un objeto cultural al servicio de la causa nacionalista, y muy oportuno frente a la influencia ideológica y moral de la inmigración.

Uno de los mayores afanes del criollismo del Centenario era diferenciar Argentina como país estable frente a otras áreas alejadas del Cono Sur más sediciosas y con revoluciones contra el *statu quo* del blanco. Dentro de este esquema, el elemento mestizo y mulato es temido, particularmente aquél extranjerizado y con cierta altura social. Tales reticencias encuentran eco en *Los argonautas* a través de Isidro Maltrana. Secundando al criollo Zurita censura a un pasajero “subido de color” y “con los pantalones recogidos a la inglesa” por su “acento meloso” así como su acendrada pasión por Inglaterra. Según Maltrana proviene de una “republicuita” donde “todos los años corren a un presidente” y “para ser algo hay que probar que se desciende de ocho abuelos indios y media docena de negros” y “el blanco queda abajo” (525-526). Le acusará además el español de promover la hispanofobia (659).

La mezcla de razas es peligrosa como posible desestabilización de las líneas familiares en poder desde los procesos de independencia. Ciertamente en el tiempo del Centenario el acceso a los bienes de consumo había conllevado una progresiva disociación entre el dinero y el abolengo.⁹ Los sectores conservadores reaccionaron

⁹ Jeane Delaney explica en su artículo “Making Sense of Modernity: Changing Attitudes toward the Immigrant and the Gaucho in Turn-of-the-Century Argentina”: “The increasing prosperity and new consumption patterns meant that visual cues were no longer reliable means of ascertaining social status”

generando un fervoroso culto por títulos y jerarquías que es retratado asimismo en la novela. Las matronas argentinas sueñan con conocer al rey de España o descubrir su noble linaje en un antiguo pariente. Para el criollo aquella sociedad estratificada en privilegios por tradición zozobraba. El modelo social amparado por el emergente utilitarismo y capitalismo propugnaba un individuo, agente de consumo y producción, que podía encumbrarse profesionalmente con independencia de raza o abolengo.

Clamará Manuel Gálvez en este sentido: “Los mulatos diplomados comparten con los maestros normales la supremacía intelectual de la provincia. Nada más irrisorio que llamar doctores a los analfabetos patentados que, año tras año, abortan nuestras facultades de derecho” (*Diario* 73). ¿Y por qué equiparar al maestro con el mulato? Tanto Gálvez como Rojas, cifraban parcialmente en el control de la educación el éxito de su campaña nacionalista. En el caso de Gálvez la aversión por el mulato, se equipara con el maestro normalista. El mulato podía desestabilizar la judicatura, lo mismo podía hacer en la sociedad provinciana la pedagogía *normalista* con su laicismo, liberalismo e ímpetu modernizador. ¿Y por qué la provincia? En realidad la provincia y el campo emergen para el criollo como baluarte nacionalista frente a la ciudad. Desde allí, donde una supuesta pureza permanece, se debe reconquistar lo foráneo.

Y en efecto, es imposible comprender el nacionalismo del Centenario sin el más importante debate del *fin-de-siglo* argentino: *civilización o barbarie*. Con el fin de las guerras civiles y la lucha contra el indio el campo se ha estabilizado y este debate ha sufrido una reorientación. Ahora provincia se contempla por el criollo lejos de la barbarie tras la inversión de la consigna paterna del 80. La civilización urbana, que antes salvaba de la barbarie provincial, ahora, identificada entre otros espacios con París, se percibe como la raíz de los problemas. Por oposición emerge un canto bucólico y elegíaco por preservar la provincia cuando la supremacía en Buenos Aires zozobra.¹⁰ Frente una Buenos Aires materialista, megalómana imitación Londres o París, ahora son las ciudades provincianas las que atesoran los genuinos valores argentinos como atestigua Gálvez: “Hay en ellas un sentido profundo de nacionalidad, una honda conciencia de raza. [...] y ellas constituyen lo único argentino que ahora nos va quedando” (*Diario* 146). De este espíritu participan también las *Odas seculares* (1910) de Leopoldo Lugones,

(455). Por su parte, Ojeda observa este fenómeno en el trasatlántico: “[y]a tienen el dinero: ahora les falta el lustre social ...Y empujan hacia arriba con su audacia de antiguos emigrantes que no conocen la vergüenza ni el ridículo” (616).

¹⁰ En su artículo dedicado a la conformación del estado argentino y titulado “Imagining ‘El Ser Argentino’: Cultural Nationalism and Romantic Concepts of Nationhood in Early Twentieth-Century Argentina” Jeane Delaney subraya: “The belief in the existence of an essential, underlying national ser or essence with which Argentines were in danger of losing touch prompted a new interest in the rural interior among cultural nationalists [...] Thus, for both Gálvez and Rojas, the provinces were more idealistic, less tainted by materialism and thus more authentically Argentine” (636).

compuestas en honor del Centenario. En tono bucólico y con ecos de *Las Geórgicas* (29 a. C) de Virgilio, ensalzan primordialmente el medio rural y la tradición nacional.

Este sentimiento criollo de pérdida y alarma es encarnado en *Los argonautas* por Doña Zobeida Vargas del Solar. Un encolerizado lamento apela a Ojeda y Maltrana: “Pero están mis nietos, mis pobrecitos, condenados a vivir en esa tierra de gringos” (607). Linajuda viuda vuelve a su originaria Salta. En ella, Maltrana y Ojeda destacarán la nobleza de un legado hispánico acorralado por la vulgaridad de extranjeros y nuevos ricos argentinos. Zobeida anda en pleitos contra abogados de Buenos Aires, esas “aves negras porteñas,” que quieren despojarle de su herencia colonial. Blasco se hace eco de una de las múltiples vertientes del conflicto entre urbe y provincia en los tiempos del Centenario. Los grandes proyectos industriales extranjeros, particularmente las compañías británicas de ferrocarril, con la complicidad del gobierno en Buenos Aires, mantenían numerosos conflictos con los hacendados por el control de los terrenos. Asimismo el conflicto ganadería versus agricultura surgía al enfrentarse el criollo de tradición ganadera con el *gringo* promotor del cultivo. Zobeida, como no podía ser de otro modo, defenderá su causa apoyándose en prestigios de abolengo: “Los porteños, ahora tan orgullosos, datan de ayer; son en su mayor parte, hijos de gringos emigrantes. Nosotros somos nobles” (604). Y la dama rememora la casona familiar con una prosa exquisita y arcaizante que nos recuerda sonidos de *La gloria de don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta, admirada obra de Blasco, o *Sangre patricia* (1902) del venezolano M. Díaz Rodríguez.

Imposible es asimismo no conectar la aversión de Zobeida por el *gringo* con el otro gran debate que transita *Los argonautas: sajón versus latino*. Similar preocupación a la que siente Zobeida por el futuro de sus nietos experimentan Ojeda y Maltrana cuando ven a aproximarse a los hijos del criollo Zurita y otros amigos argentinos. La *rodoniana* descripción de sus pies a cargo de Ojeda da paso a una apelación *arielista*: “Los *latinos* somos bellamente ligeros, más *alados* que esas gentes del norte. Se ve la influencia aristocrática de los conquistadores andaluces en los pies breves y graciosos de las sudamericanas” (556). Por oposición se describen las extremidades de “esa gente del Norte,” cargados de ostentosos adornos de oro: “Tras ellos subían enormes zapatos de hombre, embetunados y de fuerte morro, que dejaban en la alfombra una huella de pesadez” (556). Ojeda sentenciará la conversación verbalizando el temor ante el creciente y aplastante imperialismo de las potencias extranjeras: “¡Pero quién sabe si el mundo no está destinado a ser una presa de los pies grandes! [...] Nuestros pies son más graciosos, tienen algo de salto de pájaro, pero dejan poca huella” (556).

La apelación *arielista* de Blasco no sorprende cuando la afinidad entre los más altos valedores del hispanoamericanismo y el *arielismo*, Rafael Altamira y José Enrique Rodó, es papable en el prólogo del primero al *Ariel* (1900): “A la juventud española importa, pues, tanto como a la de América, leer y meditar el libro de Rodó.”(10). Por su parte en Argentina encontraron fructífero solar el mensaje del *Ariel* pero también

escritores argentinos como Manuel Ugarte, defensor del concepto de “nación latinoamericana,” que alertaban del militarismo estadounidense.¹¹

En *Los argonautas* los pasajeros norteamericanos destacan, según Maltrana, por su vulgaridad como “*com-boys* en traje de domingo”, su prepotencia cuando “sacan a puñados los billetes de Banco”, su voracidad porque “se han bebido seis botellas y roto dos” y por su patriotismo cursi cuando “ponen los ojos en blanco gritando: *Americain! Americain!*” (553-554). El texto aquí se hacía eco de algunos rasgos como simpleza, fanfarronería y carencia de elevación moral que el antiamericanismo surgido tras la intervención cubana atribuiría al “gigante” del norte. A pesar de once años de diferencia, las similitudes entre Blasco y *El triunfo de Calibán* (1898) de Rubén Darío son reseñables: “El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. Comen, comen, calculan, beben whisky y hacen millones. Cantan *¡Home, sweet home!* y su hogar es una cuenta corriente, un *banjo*, un negro y una pipa.” En ambos casos destaca su pobreza espiritual por oposición al despilfarro materialista.

El esencial binomio finisecular *materialismo versus espiritualismo* es otra de las aristas del debate *latino versus sajón* que Blasco integra en *Los argonautas*. En el capítulo quinto Ojeda y Maltrana protagonizan un intenso duelo dialéctico sobre la utopía y la materia. Por las fisuras del idealismo de Ojeda, Blasco deslizará no obstante el discurso antitético de Maltrana, es decir, la polifonía y discordancia de aquellos que cuestionaban fraternidades idealistas o regeneracionismos hispanoamericanos.

Ideal y esperanza han marcado según Ojeda el rumbo humano, incluyendo el deseo, pasado y futuro, de alcanzar América. No lo es para Maltrana: “el dinero es . . . la última finalidad de los mayores idealismos” (600). Recordemos como inciso que el discurso de Ojeda contradice los verdaderos móviles monetarios de su viaje y el festín de sexualidad que vivirá en el *Goethe*. En América, donde el poeta dice ver molinos de poesía y esperanza, Maltrana capitalismo y bienestar material. Frente a una concepción de la humanidad basada en la metafísica y una herencia cultural, Maltrana propone su subversión. El dios Pluto [abundancia] ocupa ahora el trono de Zeus en el Panteón helénico (597). Su apología del dinero se torna incluso nacionalista al tildar de atraso e incapacidad la tendencia española, particularmente la religión y la literatura, y entre ellos Ojeda, a encubrir o humillar la riqueza bajo valores como honra o caballerosidad (591). Según Maltrana, esto es incluso más censurable cuando fue “la conquista del Vellochino de Oro” lo que impulsó los hitos definitorios de nuestra historia: las Cruzadas y la Conquista (599). Si bien valora las aportaciones peninsulares del misionero, el cristianismo y el honor, no obstante denuncia que durante la colonia los pueblos de Hispanoamérica languidieron: “produciendo lo estrictamente necesario para su

11 Así comenta el editor Norberto Galasso en la introducción al libro *La nación latinoamericana* respecto de la pintura de Estados Unidos por parte de Manuel Ugarte en *El peligro yanqui* (1901): “La política exterior de los Estados Unidos tiende a hacer de la América Latina una dependencia y extender su dominación en zonas graduadas que se van ensanchando primero con la acción primero con la acción de la fuerza comercial, después con la política y por último con las armas” (xviii).

mantenimiento” (595) y han prosperado verdaderamente con la llegada del progreso moderno encarnado en la locomotora o el buque de vapor. ¿Y Potosí y otros cuantiosos caudales producidos? interpela Ojeda. La Colonia, defiende Maltrana, produjo una riqueza asfixiada por la voracidad improductiva de mercaderes, usureros y judíos. El “alado” dinero moderno fluye hoy descentralizado por todo el globo: rápido en sus transacciones, a la luz, y más accesible (594).

Fruto de esta disensión, de la novela emanan dos potencialidades. Las diversas nacionalidades, el infatigable afán por industrias y planes, las admirables máquinas en el *Goethe* prefiguran el dinamismo, riqueza étnica y mercantilismo que Maltrana espera al final de su viaje. La potencialidad de América está en su futuro y en el individuo. Para Ojeda se encuentra más bien en su pasado cultural y la unidad hispanoamericana: “existían miles de ciudades unificadas por el idioma, las costumbres y un concepto peculiar del honor. Ochenta millones de seres hablaban el castellano y pensaban en él” (657).

Blasco optará por clausurar su novela sin tomar partido y constatando su ansiedad sobre la Argentina post-Centenario: la lluvia de libras que espera Maltrana caerá, pero sólo alcanzable con “sudor y posturas dolorosas.” Sus emociones son compartidas. Invocando al mantenimiento de la paz y fraternidad futuras y con cierto desasosiego cierra Darío en 1914 el *Canto a la Argentina*. Leopoldo Lugones por su parte nos previene al final de las *Odas seculares*: “Que el sol de la bandera no cobije intereses/bastardos proveyendo la igualdad de las mieses” (150).

Como conclusión podemos decir que *Los argonautas*, como reflejo de su tiempo, no cierra o ansiedades disyuntivas más bien abre al lector potencialidades que asimismo al reflejarse dialécticamente frente a frente revelan sus mutuas limitaciones, deformaciones y quizá inevitable exclusión. Ojeda-Maltrana, o la escisión de Blasco, concluye perdido, quizá más lúcido. En su novela, el nacionalismo filo-hispánico, espiritualista e historicista no solventa la crisis de referentes. Y quedan en evidencia unos modelos de representación que ahora incluso han perdido la representatividad que tradicionalmente los ha sustentado. La tecnología y el progreso material tampoco colman el vacío. Por lo tanto, Blasco queda suspenso en su espacio textual trasatlántico, problemático, y sobretodo virtual ya que integra una amalgama y correlación de discursos que devienen ficciones. A través de la escritura se ha producido lo que Paul Giles en *Virtual Americas* denomina una “virtualización”, es decir un proceso: “[that] works to hollow out cultural formations by looking at them from a comparative angle of vision. It is as if the observer were seeing native landscapes refracted our inverted in a foreign mirror” (1-2).

El *fin de siglo* puso a intelectual y ciudadanía en una imposible bisagra: saltar al impredecible futuro de la modernidad o retornar al pasado y la tradición como fuentes para definir las sociedades y naciones del siglo XX. La respuesta de Blasco fue un texto denso, heterogéneo y contradictorio en discursos y modelos. Bien es cierto que Blasco se alineó en Argentina con el hispanoamericanismo intelectual o las élites criollas,

ambos trataban de garantizar el continuismo de la influencia peninsular frente a modernidad y la emigración. Sin embargo, les puso el espejo de otras de las otras voces y conflictos que conformaron la crisis del cambio de siglo. La imagen del choque trasatlántico resultaría borrosa y relativa.

OBRAS CITADAS

- Altamira, Rafael. *España en América*. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1908. Impreso.
- . *Mi viaje a América*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007. Impreso.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *Argentina y sus grandezas*. Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1943. Impreso.
- . *Obras Completas. Vicente Blasco Ibáñez*. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1961-1977. Impreso.
- . *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez, Francisco Sempere (1901-1917)*. Ed. Miguel Herráez. Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1999. Impreso.
- Bunge, Carlos Octavio. *Nuestra América: Ensayo de psicología social*. Barcelona: Henrich, 1903. Impreso.
- Chateaubriand, François-René de. *Atala*. Genève: Droz, 1973. Impreso.
- Darío, Rubén. *Canto a la Argentina y otros poemas*. Madrid: Biblioteca Corona, 1914. Impreso.
- . “El triunfo de Calibán” (1898). *Obras completas*. vol.4 . Madrid: A. Aguado, 1950-1955. 569-76. Impreso.
- De Laney, Jeane Hunter. “Imagining ‘El Ser Argentino’: Cultural Nationalism and Romantic Concepts of Nationhood in Early Twentieth-Century Argentina.” *Journal of Latin American Studies* 34.3 (2002): 625-58. Impreso.
- . “Making Sense of Modernity: Changing Attitudes toward the Immigrant and the Gaucho in Turn-of-the-Century Argentina.” *Comparative Studies in Society and History* 38.3 (1996): 434-59. Impreso.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Sangre patricia*. Caracas: Ediciones Nueva Cádiz, 1955. Impreso.
- Gálvez, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga: Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: A. Moen & Hno., 1910. Impreso.
- . *El solar de la raza*. Madrid: Biblioteca Calleja, 1920. Impreso.
- Giles, Paul. *Virtual Americas. Transnational Fictions and the Transatlantic Imaginary*. Durham: Duke University Press, 2002. Impreso.
- Larreta Rodríguez, Enrique. *La gloria de don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*. Buenos Aires: Grandes Librerías Anaconda, 1933. Impreso.
- Lugones, Leopoldo. *El payador, tomo I*. Buenos Aires: Otero & Co, 1916. Impreso.
- . *Odas seculares*. Buenos Aires: Arnoldo Moen & Hno., 1910. Impreso.
- Lummis, Charles F., *Los exploradores españoles del siglo XVI: vindicación de la acción colonizadora española en América*. Barcelona: Ramón de_S.N. Araluce, 1916.

- Impreso. Martínez de Sánchez, A. M. *Blasco Ibáñez y la Argentina*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1994. Impreso.
- Ortega, Julio. *Transatlantic Translations. Dialogues in Latin American Literature*. London: Reaktion Books Ltd, 2006. Impreso.
- Pastor Bodmer, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista. Mitificación y emergencia*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988. Impreso.
- Rodó, J. Enrique. *Ariel*. Prólogo de Rafael Altamira. Barcelona: Cervantes, 1926. Impreso.
- Rojas, Ricardo. *Blasón de plata*. Buenos Aires: Losada, 1946. Impreso.
- . *Cervantes*. Buenos Aires: Losada, 1948. Impreso.
- . *El alma española, ensayo sobre la moderna literatura castellana*. Valencia: F. Sempere, 1908. Impreso.
- . *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909. Impreso.
- . *Poesías de Cervantes*. Buenos Aires: Coni Hermanos, 1916. Impreso.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Conflicto y armonía de las razas en América*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915. Impreso.
- Sepúlveda, Isidro. *El sueño de la Madre Patria: Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2005. Impreso.
- Tortosa, P. *La mejor novela Vicente Blasco Ibáñez: su vida*. Valencia: Prometeo, 1977. Impreso.
- Ugarte, Manuel. "El peligro yanqui." *El País* 19-X-1901; recogido en *La nación Latinoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Impreso.
- Valero Juan, Eva María. *Altamira y la reconquista espiritual de América*. España: Universidad de Alicante, 2003. Impreso.

Lope *porfiado*

Antonio Cortijo Ocaña

University of California – Santa Barbara

Resumen: Este artículo estudia el impacto que los textos sobre la campaña antiespañola de la leyenda negra tuvieron en el teatro histórico de Lope de Vega, y en particular en una trilogía que la crítica ha denominado como ciclo de Flandes (*Los españoles en Flandes*, *El asalto de Maastricht*, *Don Juan de Austria en Flandes*). A través del concepto de porfía Lope contraataca los argumentos expresados por la prensa propagandista inglesa, francesa y holandesa. Lope de Vega, Drama Histórico, Ciclo de Flandes.

Palabras clave: Lope de Vega – drama histórico – ciclo de Flandes

Lope explora el tema de la *porfía* en numerosas de sus obras dramáticas. De hecho, el vocablo en cuestión aparece, si consultamos la base del *TESO*, en casi seiscientas entradas en la obra lopiana. Los usos del término *porfía* caen dentro de dos coordenadas de significado, que podemos recoger, como en el caso de otro término de matiz lingüístico similar, Fortuna, como *in bonam malamque partem*. *Porfía*, pues, puede entenderse como cualidad positiva ya se entienda como equivalente de ‘perseverancia’, ‘constancia’, ‘fidelidad’; o como negativa, ya lo hagamos como ‘terquedad’ y ‘obstinación’ o, como indica el *Diccionario de Autoridades*, “contienda o disputa con palabras tenaz y obstinada. Lat. *Altercatio, onis. Pugnacitas, atis* [...]”; la instancia e importunación para el logro de alguna cosa.” En dos de los ciclos dramáticos de obras históricas o pseudo-históricas de Lope, aquel basado *grosso modo* en la leyenda hispana de *Macías el Enamorado* y en otro dedicado a la historia contemporánea de los *sucesos de Flandes*, Lope hace girar todo el argumento en torno a este vocablo, *porfía*. En mi monografía dedicada al análisis de la *porfía* en Lope propongo que en este término el Fénix pudo ver reflejada una perfecta plasmación semántica del modo como se concibe a sí mismo y del modo como representa mediante esta palabra una imagen de la nación española. Soldados y amantes son así imágenes que simbolizan en su imaginario la patria y al autor, a su vez refrendo del sendereado *topos* de la pluma y la espada. Pues, como indica Brito, el gracioso de *El duque de Visco* (1615) en la primera jornada,

siempre soldados y amantes
fueron, señor, semejantes,
que todo es guerra importuna,
todo es conquista y porfía. (vv. 89-92)

En las obras del *ciclo* que gira alrededor de la historia de Macías la *porfía* da pábulo al autor para explorar una historia que le llega por varios conductos. Dicha historia se origina en las poesías mismas de Macías, autor cancioneril que recoge el *Cancionero de Baena* (Dutton & Cuenca eds.), de tono intimista y resignada desesperanza, y alcanza categoría casi *mítica* gracias a su aparición como personaje en *El siervo libre de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón, allá por ca. 1440, donde se le representa como el mayor ejemplo de *amadores* dentro de unas coordenadas artúricas y de amor cortés. A partir de su entronización en *El siervo* la historia de Macías se hará antonomásica en el olimpo de las letras hispanas y pasará por las reelaboraciones y comentarios más o menos extensos del Condestable don Pedro, Juan de Mena, Hernán Núñez de Toledo en el siglo XV, y de Argote de Molina y Baltasar de Vitoria en el XVI. Asimismo numerosos poetas cancioneriles harán referencia a Macías en sus composiciones, de igual modo que lo harán casi la totalidad de novelas sentimentales escritas entre los años ca. 1440-1550. Hasta Cervantes mismo se referirá a Macías para igualarlo al ejemplo de otro enamorado por antonomasia, Montesinos.

La figura de este mítico Macías que Lope utiliza en sus obras *Porfiar hasta morir*, *Porfiando vence Amor* y *La porfía hasta el temor*, en particular la primera, que aborda de modo directo la historia del vate gallego, tiene eminentemente perfiles trágicos. Macías, poeta y soldado, se enamora irremisiblemente de Clara, que, prometida a otro pretendiente por el rey, se casa con este último. Macías se desespera e intenta olvidar a su amada, pero no puede, y persevera en su empecinado amor escribiéndole versos y canciones. El rey se ve obligado a encarcelarle, temeroso de los celos del marido y de los problemas *sociales* que el amor de Macías pueda causar entre los miembros de su corte. El marido, que se siente injuriado, aunque su esposa no le haya dado la más mínima esperanza a Macías desde que supiera que el rey la había prometido a su esposo, a la postre decide vengar su maltrecho honor y mata a Macías con una lanza que penetra entre los barrotes de la cárcel en que se encuentra el poeta.

A Lope le interesa en este ciclo, con sus variantes escénicas y argumentales, explorar los recovecos de una pasión amorosa no correspondida, los límites de la perseverancia en amor cuando el sentimiento entre dos personas no es mutuo pero la fuerza del destino impele a amar. Son temas que se exploran en este ciclo la aceptación de los propios sentimientos y el destino ineludible, la duda interior del amante rechazado que se debate entre la fidelidad a sí mismo y la aceptación de la realidad, el choque de la pasión con la realidad misma y las convenciones e imperativos sociales, la pasión amorosa como creadora y destructora a la vez, el dolor engendrado por el amor no correspondido, los límites entre la admiración y la obsesión, la canalización social del amor hacia el matrimonio, los límites de la honra y el honor. En ese análisis de la pasión no culpable y de los límites de la responsabilidad es donde cabe situar la tragedia de *Porfiar hasta morir*, pues, como indica Oteiza al analizar una de las continuaciones que la obra de Lope engendrará avanzado el siglo XVII, *El español más amante y desgraciado Macías*, de Francisco de Bances Candamo, “las circunstancias que construyen la

obra—muerte del protagonista, su abandono a la pasión en detrimento de la razón, actuación del hado, su amor predestinado y frustrado, y el carácter histórico legendario—se avienen bien con el género trágico”(33).

Un segundo grupo de obras en que se pone en candelero el tema de la *porfía* por parte de Lope viene constituido por la tríada *Los españoles en Flandes*, *Pobreza no es vileza* y *El asalto de Mastrique*, a la que debe unirse *Don Juan de Austria en Flandes* (de autoría todavía no segura). Las cuatro se construyen de modo semejante y comparten temas y estructura. Ponen en el escenario a varios soldados que pelean en las campañas de Flandes en el último tercio del siglo XVI y, engolfados en aventuras amorosas con damas flamencas en su mayor parte, acaban saliendo victoriosos gracias a su valor superior. Dicha *virtus* no es sólo militar, sino trasunto del carácter moral de los protagonistas, que salen triunfantes de la palestra de la vida gracias al ejercicio de su *ira justa*. Esta ira justa debe aliarse con la *virtus* en la *militia vitae*, aunando una idea plenamente humanista, de tradición aristotélica (bíblica) pasada por el tamiz de Séneca. La *virtus*, que, como indica Serés, “en la vida, se ha de aquilatar con la responsabilidad, forjarse ante la adversidad y templarse con la experiencia, con el dolor, y, en fin, con las pruebas a que continuamente se ve sometido el hombre ‘real’” (39). Para la vida, dice Serés, se necesita templar la *virtus* en el ejercicio de la *militia*, pues no en vano Séneca decía que: “vivere, Lucili, militare est”(Epist. XCVI), tras de lo cual late el mismo mensaje del *certamen* bíblico paulino (*certamen bonum certavi*) o hasta el *dictum* del libro de Job: “Militia est vita hominis super terram” (VII, 1).

Es precisamente en esta *militancia* donde cabe ejercer con provecho una ira justa (trasunto del *estar vivo*) que impele a la lucha, al valor para la victoria, condición que recoge el vocablo *porfía* entendida *in bonam partem*, siempre en amenaza de—si no es templada—llegar a convertirse en *pertinacia* o *porfía in malam partem*.

La ira (la potencia “irascible”, que diría un contemporáneo), aliada con la justicia, moderada, racionalizada y justificada a partir de Aristóteles (y Séneca), era una componente de la *virtus* y necesaria para la *militia*; [...] la otra gran pasión, el amor (la “concupiscible”), asimismo moderada y templada por el entendimiento, resulta ser provechosa, por el hecho mismo de que la esperanza de conseguirlo fortalece y dignifica al enamorado, le presta la necesaria *virtus*. (Serés, 53)¹

Ira y razón, pues, deben encontrar un justo medio, una sabia conjunción. Como indica asimismo Serés,

¹ Ver al respecto A. Cortijo Ocaña, “Acerca del episodio de Grisóstomo y Marcela (I, 12-14): la *porfía airada*”, *eHumanista/Cervantes* 1 (2012): 514-536.

este camino nos llevaría a uno de los lugares comunes más importantes del Humanismo: la ira, aliada con la razón o con la prudencia, para enfrentarse a la fortuna. En otras palabras: la defensa de la capacidad individual, poniendo en juego todas las facultades, virtudes y *virtutes* “humanas” (teologales, cardinales y *naturales* u “orgánicas”, entre ellas la “irascible”), para hacer frente a lo indeterminado; o aun en otras: la defensa del libre albedrío, que, arropado con una actuación virtuosa y provisto de los medios necesarios, no debe temer ningún embate de la fortuna; incluso debe negar su existencia. (47-48)

En su pintura o retrato idealizado de la milicia española de los Tercios, Lope construye una imagen hasta cierto punto hiperbólica de la *virtus* hispana. Esta pintura es precisamente la que ha dado pie a la crítica para tildar al Lope que así escribe como *Lope propagandista* (Stern, Flecknikoska). La comedia, así, siguiendo el postulado de las tesis maravallanas, se ve como instrumento al servicio de una ideología que actúa de arriba abajo y de abajo arriba, ya sea imponiendo una concienciación a los súbditos por parte del poder, ya sea asumiendo la auto-aceptación e interiorización de dicho mensaje y su plasmación en obras literarias. Pero asumir que Lope hace propaganda sin más es abstraerse del debate histórico del momento en que se sitúa la discusión sobre las campañas de Flandes.

En las obras de su *serie de Flandes* Lope se muestra perfecto conocedor de los estereotipos que circulaban sobre el carácter español en la época en la literatura extranjera, aquellos que acabarían constituyendo el nudo de lo que se ha dado en llamar *leyenda negra antiespañola*. De acuerdo a esta literatura panfletaria, España se convierte, como han indicado algunos críticos, en auténtica obsesión para una campaña de desprestigio político de lo español por Europa, y en dicha campaña entran motivaciones religiosas, morales y económicas de diverso cuño. En ella la imagen que se construye de España incide en dos notas fundamentales: la *codicia* ilimitada de España y el afán de *dominio universal* de la Monarquía Hispánica. De por medio se insiste en la nota de la crueldad despiadada de los españoles (con el ejemplo que le había servido en bandeja la publicación reciente de la *Historia* de Las Casas en Holanda (Díez Araujo, Menéndez Pidal). Según Schepper (y Swart) los cuatro pilares de la leyenda negra antiespañola en Holanda, luego trasvasados a Inglaterra, se basan en las ideas de: 1) las maquinaciones de la Inquisición española; 2) la crueldad natural del pueblo español (destrucción y expolio); 3) los vicios personales de Felipe II; 4) el plan español para la hegemonía universal. Asimismo, en esta misma literatura se dibuja una imagen de lo protestante en general, aunque específicamente de lo holandés e inglés, como *tolerante* frente al *fanatismo* español, así como se incide en el carácter de *pueblo elegido* de los países protestantes, para lo que se utilizan las nociones teológicas sobre los *preciti* difundidas por Calvino y Teodoro Beza (mercier).

Esta campaña se difunde con inusitada virulencia a partir de 1580 (aunque comenzara con anterioridad) y se usa como herramienta política y como arma bélica. Como indican Thomas & Stols,

en su resistencia contra los españoles, los rebeldes neerlandeses se sirvieron de un arma que para su tiempo fue verdaderamente revolucionaria: la propaganda de guerra. Una muchedumbre de panfletos abrumó a los flamencos, ofreciéndoles una imagen del ‘opresor’ que debía incitar a más resistencia. [...] La leyenda negra pronto se convirtió en algo más que solamente propaganda de guerra. Penetró la historiografía oficial como elemento del proceso de formación de estado de la República. En Holanda durante mucho tiempo no se dudó de su contenido. Las falsificaciones que debían reforzar los argumentos de la leyenda y que fueron divulgadas masivamente por los rebeldes, fueron tenidas por verdaderas hasta bien entrado el siglo XX. Algunos críticos holandeses levantaron la voz contra el libro de Geoffrey Parker sobre la rebelión de Flandes, a pesar de tratarse de un buen libro, diciendo que era demasiado positivo para los españoles. (Thomas & Stols 58-59)

En España esta literatura panfletaria se conoce y difunde, así como a la misma se responde, por parte de varios escritores. Los ejemplos quizá más cimeros son los del jesuita Pedro de Ribadeneira y el de Francisco de Quevedo para la época que va de ca. 1600-1640. El primero escribió dos obras cuyo tema central es refutar la imagen del *providencialismo* inglés, que venía a decir que la derrota de la Armada Invencible en 1588 era prueba de que Dios estaba de parte de los protestantes ingleses. En su *Historia del cisma de Inglaterra* (1588-1593, con hasta catorce ediciones entre 1588 y 1604), basada en parte en un original de Sanders, ampliamente difundida por España, Ribadeneira construye una imagen nacional que tiene como misión y destino defender a la Iglesia Católica, y que considera a Inglaterra “como principal enemigo de la Catolicidad y como el ‘castillo fuerte’ desde donde se mueve la guerra contra España en Flandes, Alemania, Francia y Escocia” (863). Quiere también refutar la construcción inglesa de su propia nación como tolerante (rebatiendo de paso la crítica de intolerancia hecha a España):

Los principales capítulos que oponen a los católicos los herejes son dos: el no querer ir a sus sinagogas ni oír sus predicadores, y el no querer confesar a la Reina por cabeza espiritual del reino de Inglaterra. (1244)

Porque en todas las otras partes del mundo, religión es una virtud que enseña a honrar y reverenciar a Dios con debido culto interior y exterior, y traición es una conspiración contra la persona o estado del Príncipe; mas en Inglaterra se confunden estos vocablos, y por lo mismo se toma religión y traición. [...]

De ahí es que se han hecho leyes contra los que profesan la religión católica, como si por el mismo caso que son católicos fuesen rebeldes y traidores. (1295-96)

En el caso de Quevedo quizá su obra más representativa es su *España defendida*, donde se hace eco en general al ambiente de animadversión contra España cuando dice:

No nos basta ser tan aborrecidos en todas las naciones que todo el mundo nos sea cárcel y castigo y peregrinación; siendo nuestra España para todos patria igual y hospedaje, ¿quién no nos llama barbaros?, ¿quién no dice que somos locos, ignorantes y soberbios, no teniendo nosotros vicio que no le debamos a su comunicación de ellos? (532)

El caso de Pedro de Ribadeneira es sintomático, porque, a pesar de que la campaña antiespañola ha sido analizada por la crítica, ésta ha dejado de lado los panfletos y literatura española en general proveniente del país desde donde más se difundió esta imagen negativa de lo español y donde la imagen estaría destinada a permanecer durante más tiempo: Inglaterra. A pesar de que la campaña surge en Holanda, fomentada desde la que se ha denominado *conspiración calvinista europea*, con centro en Ginebra, será en Inglaterra donde el número y virulencia de los panfletos antiespañoles llegue a proporciones inusitadas. Maltby y otros críticos anglosajones han dejado asentado el hecho de que Isabel I se encontraba en una situación política muy comprometida y usó dicha propaganda como campaña de imagen por toda Europa con la que quería contrarrestar el poder de un enemigo español muy superior en fuerzas y poderío económico. A la bula de excomunión papal de Sixto V que daba *carta blanca* para poder asesinarla bajo la justificación de su *ilegitimidad* y con base en la teoría jurídica del *poder de deposición indirecta*, se unieron una serie de complots católicos en las décadas de los años 70 y 80 en Inglaterra que significaban un hecho evidente: había un porcentaje de ingleses católicos en las Islas de muchísima cuantía y peso y existía el miedo real a que pudieran actuar como quintacolumnistas en caso de una posible invasión española. El apoyo que recibían del exterior, comunicado a través de los muchos seminaristas jesuitas que entraban en Inglaterra, después de haberse formado en España en su mayoría, no hacía sino confirmar las sospechas de un peligro de rebelión.

Tras su llegada al poder a fines de 1558, Isabel I promoverá una imagen de la monarquía como equivalente de novedad, como ha estudiado Haigh (1988, 11 et ss.). Isabel, como proclamará uno de los carteles para las fiestas de coronación de la reina en Londres, en 1558, es una nueva Débora, juez y restauradora de la casa de Israel. La duquesa de Suffolk también dirá en esta misma fecha que “si los israelitas pueden congraciarse por su Débora, cuánto más nosotros, ingleses, por nuestra Isabel” (citado en Haigh, 1988, 33).

Para Haigh el gobierno que elige Isabel representa su visión política, pues, a expensas de la retórica de novedad, lo que en realidad se produce es una alianza de hombres experimentados y bajo la fachada de defensa del protestantismo se esconde un compromiso (cuando convenga) con fuerzas conservadoras. Isabel, asimismo, comienza su reinado acusando de los problemas internos al gobierno anterior y la alianza de éste con el catolicismo español (Haigh, 1988, 11). Isabel es *imaginada*, ante todo, como monarca que ostenta la corona inglesa con legitimidad, por herencia legítima. Isabel teme fundamentalmente que se ponga en duda su competencia como gobernadora en cuanto que es mujer, así como que se le niegue legitimidad al llamarla usurpadora de la corona. Ambos hechos serán tema constante en la literatura panfletaria. Desde muy pronto en su reinado recibe el refrendo de Knox desde Escocia y Calvino desde Ginebra, quienes excusan su sexo diciendo que en ocasiones Dios elige excepcionalmente a mujeres para que promuevan su evangelio. Isabel y su propaganda gustarán de usar de la metáfora calvinista del pueblo elegido de Dios, nueva Jerusalén, nueva nación judía, para afianzar en la población la idea de que ‘Dios está con nosotros’. Isabel usará constantemente de esta retórica proclamándose instrumento de Dios, instrumento divino cuya función es proteger a su pueblo y reino como madre y esposa, y promover la difusión del evangelio de Dios como nueva virgen. La literatura panfletaria así lo proclamará hasta la saciedad. Incluso John Foxe, autor del famosísimo libro sobre mártires protestantes, había lanzado la idea de que Isabel fue protegida durante el reinado de María Tudor “so that she could restore the Gospel” (*ibid.*, 26). Asimismo, Isabel estará especialmente atenta a la peligrosa literatura política que defiende la rebelión y el tiranicidio. Atenta, decimos, porque la usará a su favor para promover y justificar la rebelión contra España en Holanda, y la criticará con dureza cuando pueda volverse en su contra.

Sin embargo, recordemos que Ribadeneira y Quevedo no son los únicos autores españoles que, desde España, se hacen eco de esta campaña propagandística. Quizá el género donde mejor se pueda ver este conocimiento de que hablo sea en la historiografía sobre Flandes, donde autores como Bernardino de Mendoza o Carlos Coloma de Saa, ente otros, dicen escribir sus obras para *rebatir* las *falsedades* de historiadores extranjeros. Precisamente estos escritores nos permiten lanzar un nexo de unión con el *ciclo de Flandes* de Lope de Vega.

En gran medida el Fénix extrajo los argumentos para sus comedias *de Flandes* de los historiadores mencionados, así que no sería anómalo ver que comparta con ellos el punto de vista de los mismos sobre las campañas flamencas como legítimas (guerra justa) ni su visión del rebelde holandés como *desleal*. Incluso la refutación de los *historiadores extranjeros* que decimos motiva la escritura de muchas de las crónicas de Flandes encuentra eco en un pensamiento de Lope, que, recordemos, se había expresado en *La Circe*:

Y veo de qué suerte nos agravia
 la extraña pluma, la parcial malicia,
 la historia cautelosa cuanto sabia;
 y tan atropellada la justicia
 por los historiadores extranjeros,
 por pasión, por envidia y por codicia; [...]
 Mas ¿a quién no dará mortal disgusto
 un extranjero historiador hablando
 de Felipe segundo, siempre agosto,
 que las guerras de Flandes dilatando,
 elocuente y retórico mintiendo,
 con artificio vil le está culpando;
 y un fiero calvinista engrandeciendo,
 que le pagó muy bien lo que escribía,
 está calificando y prefiriendo?
 Pues en el siglo desta edad segundo,
 ¿quién no creerá que el Franchi Conestaggio
 dijo verdad? Luego en verdad me fundo.
 ¡Oh España, siempre a todos verdadera!
 ¡Oh, siempre a todos justa envidia, Española!
 Mas no es del Franchi la maldad primera,
 pues quien por interés escribe y miente,
 y del anabaptista y luterano
 político defiende lo que siente,
 ¿por qué se llama historiador cristiano,
 y quiere desdorar (que no es posible)
 las grandezas de un rey tan soberano?”
 (Lope de Vega, *La Circe*, Epístola al obispo de Oviedo,
 Fr. Plácido de Tosantos).

Jerónimo Franco Conestaggio fue, en efecto, autor de unas popularísimas décadas históricas con el título de *Delle Guerre della Germani inferiore*. Más curioso aún es que este autor (junto a otros muchos) figure en los prólogos de casi todas las historias de Flandes (Carlos Coloma de Saa, Bernardino de Mendoza, Alonso Vázquez, Antonio del Río, etc.) precisamente como objeto de la misma crítica que Lope le lanza en *La Circe*, como falseador de los hechos, como tergiversador, como propagandista.

Las historias de Flandes, como ya he explorado en dos monografías, no son sino continuación en la palestra de la pluma de las conflagraciones militares del campo de batalla. Los autores de las mismas han sido por lo general miembros activos del ejército español y se imaginan su actividad de cronistas como parte de un mismo empeño de salvaguarda del honor español, *injurado* por la rebeldía y desacato holandés o por la *traición* inglesa.

Si jurídicamente el levantamiento de las Provincias del Norte se ve como injustificado, ilegítimo e ilegal, del mismo modo se ven los actos de piratería fomentados por la corte inglesa, o, en otro orden de cosas, la *traición* histórica que supone tergiversar la *verdad* en las historias extranjeras. En este contexto, donde lo que se dirime es un concepto de la representación de la *verdad* que afecta a la *historia* como disciplina a la que toca dibujar su perfil, el Lope de Vega *historicus*, aquel mismo que buscara con denuedo el puesto de cronista oficial, así como el Lope de Vega *bellicus*, el soldado de la Armada Invencible, encuentran perfecto acomodo con las figuras de los soldados-poeta de Flandes, los escritores de historias sobre los *sucesos de Flandes* que se representan su oficio de historiador como una *porfía* por defender el honor mancillado de España. Este honor mancillado sólo puede entenderse como la afrenta recibida por una acusación o acusaciones falsas provenientes del campo de la historia y la propaganda antiespañola, a la que responden desde sus obras ofreciendo una contra-imagen de la nación española que refuta uno a uno los puntos de ataque de la campaña de desprestigio de España. La imagen, pues, del soldado de Tercios que presenta Lope en su *ciclo de Flandes* responde a la defensa de dos ideas centrales: *porfía/sacrificio* y desprendimiento económico. La mayor parte de los soldados que afloran por las páginas de Lope están empobrecidos y su participación en la guerra no les ha traído sino hambre y penuria. De hecho, el hambre del soldado se convierte casi en presencia tácita en estas obras, permeando la actuación de los soldados y las tramas dramáticas. Sin recibir las pagas debidas y sometidos a los enormes desastres de la guerra, sólo se mantienen firmes en su empeño por el sentimiento del deber para con su rey, su nación y su Dios. Es más, les impele en toda circunstancia el sentimiento de rechazo hacia una actitud de los rebeldes holandeses que juzgan como *infiel* y *pérfida*. Su rebelión no es sino *traición*, la guerra que ellos han causado no es sino injusta, su desacato no es sino deslealtad. Flandes, que se construye en crónicas y dramas como una extensión afectiva de España, parte de los territorios heredados por la casa de Habsburgo y a la que unen lazos afectivos con la población española, crea con su desacato un *drama de familia* o un *drama de honor familiar*. La afrenta jurídica de la rebelión es afrenta afectiva. Las piezas de Lope, pues, construyen un soldado y una situación histórica que responde de modo directo a las dos acusaciones centrales de la leyenda antiespañola (afán de lucro, deseo de dominio universal) para rebatirlas y contraofrecer una imagen e signo contrario de España y sus soldados como generosos y desprendidos. La cualidad que resume el desprendimiento y sentido del deber en la actuación del soldado se resume en el vocablo *porfía*, imagen contraria a la de *perfidia* que caracteriza al rebelde holandés. *Porfía* y *fidelidad* son términos que agrupan en sí notas de carácter religioso (fe, herejía), ético (constancia, deslealtad) y amoroso formando una metáfora superior que solo tiene sentido si se inserta en el contexto de las campañas de formación de imagen y de propaganda difundidas desde finales del siglo XVI.

En nuestra labor de rescate y análisis del conjunto de los textos panfletarios que difunden una imagen negativa de España entre 1570-1700 nos centraremos en estas páginas en algunos que pertenecen a la categorías de *ballads*, narraciones en verso que se recitan al compás de una canción o tonada popular y que se imprimen en hojas sueltas.

De 1570 y Edimburgo data *The Poysonit Schot*, de Robert Sempill (Edinburgh: Imprentit at Edinburgh be Robert Lekpreuik, Anno Do. 1570), que presenta una historia providencialista del protestantismo: el vicio campaba a sus anchas y pudo por fin suprimírsele; el príncipe implantó en su lugar la virtud, desterró a la idolatría y el pueblo encontró justicia y concordia. El príncipe (luego James I) hubo de luchar contra la *arrogancia*, madre de todos los vicios, que al fin hubo de imponer su ira furibunda y guerrera que acabó con la *paz* (representada por la de las naciones *arrogantes* por excelencia, España y Francia). Ahora todo ha venido volverse en esperanza, a la posibilidad de restituirse a la paz y concordia, gracias a nuestro “James Regent of Renoun”:

In place of peace now murther weir uprasis
 In place of lufe Invy amangis us springis,
 In place of Faith his freind falset betrasis
 In place of rest Rebellioun with us ringis.
 In place of ane, we have so mony Kingis,
 The Crownit King gettis na obedience,
 Sum France for aide, & sum Inland inbringis
 The ane for wrak the tother for defence.

And so this Realme quhilk enemeis oft sayit
 With cruell weir and sturdie stormis fell,
 Quhilk feirful force of Inland never frayit,
 Of France the feir, nor Spaine in just quarrel
 Quhilk to thir dayis unvenqueist buir the bell
 Sall now allace be fatell Destenie:
 As Ajax wes, be vanquer of the sell,
 On proper knyfe constraynit for to die.

[...]

Yit lat us not dispair

Into thir walis of wo,
 God may convert our cair
 in plesure and in Jo.

[...]

And mak him freind was fo:
 He may I trest, set us at rest,

Thocht all the warld say no.
 It sulde releve our greif,
 To se our King bening:
 In him I hope releif,
 Of yeiris thocht he be ying.
 His future age, sum great presage,
 Presentis us in his Ring:
 Quha our defence, in his nascence,
 Tuik haill in governing.

Sobre la *arrogancia* española sigue incidiendo un texto de ¿1610-1638?, *A lamentable Ditty composed upon the Death of Robert Lord Devereux, late [2nd] Earle of Essex, who was beheaded in the Tower of London, on Ashwenesday [sic] in the morning, 1600* (Londres: For Cuthbert Wright, con version anterior de Londres: for Margret Alde, 1603), sobre la figura de Robert Devereux (1565-1601), Lord Lieutenant de Irlanda en 1599, uno de los favoritos de Isabel I desde 1587, enemistado con el poderoso Robert Cecil. Robert Devereux estuvo involucrado en numerosas ocasiones con asuntos relacionados con España. Participó en la fallida expedición armada contra España en 1589 comandada por Francis Drake, participó en la toma de Cádiz de 1596 y tomó parte, con Walter Raleigh, en la fallida persecución de la flota de Indias cerca de las Azores en 1597. Sus primeros problemas con Isabel I y el Privy Council datan del acuerdo firmado con O'Neil en 1599 y su 'huida' de Irlanda, que le valió apresamiento y una posible intentona de deposición de Isabel I a favor de Jacobo (I). Tras su liberación, entró en franca rebeldía contra la reina y comandó una fuerza expedicionaria contra Londres en la que participaban numerosos miembros del que luego se conocería como Gunpowder Plot de 1605. Fue apresado y sufrió juicio por traición en 1601 (19 de febrero), entre otros motivos por mostrarse defensor de la tolerancia religiosa y por haber establecido acuerdos con varios católicos. Fue decapitado el 25 de febrero de 1601 en la Torre de Londres. La composición recuerda, en tonos laudatorios, su figura, insistiendo en que "avanzó la causa inglesa / en Irlanda, España y Francia", en que "Irlanda, Francia, España / temieron el gran nombre de Essex". En un pasaje de tensión dramática, Robert Devereux, prisionero y condenado, ruega que Dios dé salud a la reina para "mantener la justicia / y no dejar que la arrogante España / la ofenda una sola vez":

And sen[d] her long to reign,
 True Justice to maintain,
 And not to let proud Spain
 once to offend her.

Curiosa es la canción infantil titulada *The Famous Sea-fight between Captain Ward and the Rainbow* (Londres: Printed for F. Coles, 1624), de la que hay numerosas versiones, que

narra la batalla entre el corsario berberisco inglés Jack Ward (Jusuf Reis) y el barco real *Rainbow* enviado por Jaime I. Ward había trabajado como corsario para Inglaterra atacando navíos españoles tras el año de la Invencible (1588), aunque luego se vio obligado a dejar tan lucrativo negocio tras la paz con España en época de Jaime I. Dedicado de nuevo a la piratería en el Mediterráneo (con base en Marruecos y Túnez), acabaría solicitando el perdón real en 1607, que le fue denegado. En 1608 parece haberse convertido oficialmente al islamismo en Túnez bajo el patrocinio de Uthman Bey. Incluso se escribió *A Christian Turn'd Turk* por Robert Daborne sobre dicha conversión (1612). Murió en 1622 en Túnez. La fama que sobre él corría afirmaba que nunca atacaba navíos ingleses, sólo los *papistas*.² En el poema *Rainbow* hace huir a los navíos franceses, holandeses y españoles:

The *Dutch-man* and the *Spaniard*,
she made them for to flye,
Also the bonny *French-man*,
as she met them on the Sea

y protesta que nunca ha atacado a navíos ingleses, sino sólo a holandeses, turcos y españoles:

I never wronged an *English Ship*,
but *Turk* and King of *Spain*,
For and the Jovial *Dutch-man*,
as I met on the main.

De ¿1622? data *The Post of Ware: With a Packet full of strange Newes out of divers Countries*, para cantarse “to a pleasant new tune” (Londres: For J. Trundle), donde se hacen saber *noticias (relaciones)* recientes sobre España, en vena humorística, que tienen que ver con la llegada de una nueva flota de Indias y que hay dinero disponible para que la odiada nación pueda volver a iniciar sus guerras:

Relate againe, this Newes from *Spaine*,
that they are wondrous rich,
The Fleet of late, hath helpt their State,
by bringing home so much;
The *States* and *Spaine*, will too't againe;
the Wars were nere none such,

² Ver Greg Bak, *Barbary Pirate: The Life and Crimes of John Ward, the Most Infamous Privateer of His Times* (Stroud: Sutton Publishing Ltd., 2006) y Adrian Tinniswood, *Pirates of Barbary: Corsairs, Conquests and Captivity in the Seventeenth-Century Mediterranean* (Londres: Random House, 2010).

And *Spinola* vowes,
 he no longer will stay,
 But raise his men by breake of day:
 Heele burne up their Forts,
 and goe marching away.

También en vena humorística y de ca. 1631 es *A Saylor new come over* (Londres: For Henry Gosson), perteneciente al género de *vamos a contar mentiras*, donde se presenta la figura de un *miles gloriosus* ridículo que nos deja saber la imagen del poderío militar español en el imaginario inglés:

[A] Captaine's lately landed,
 hath in the warres commanded,
 [W]ith vallour great hath thousands slain,
 yet nere received hurt or maine,
 [B]ut stoutly gainst the power of *Spaine*,
All daunger did withstand it,
And hee is newly landed.

Semejante es el caso de *The Maydens of Londons brave adventures, or, A Boon Voage intended for the Sea* (Londres: Printed for Fran. Grove on Snow-hill, ¿1623?), donde se indica que los ingleses no temen a sus enemigos pues les guían en sus viajes por América y España Dios y los ángeles:

Our forraign foes we do not fear,
 God and good Angels guide us,
 For you wele venture far and near
 what chance so ever betyde us,
 Through old America or Spain
 Conducted by Apollo
 Wele search to find you out again,
 so closely will we follow.

Parecido es el caso de *A new Northeren Jigge, called, Daintie como thou to me* (Londres: printed by the Assignes of Thomas Symcocke, 1619), diálogo entre enamorados, donde se lee: “If the Indie Gold were mine, / and all the wealth of Spaine / All that it should be thine.”

Uno de los recursos en la construcción imaginaria del enemigo pasa por feminizarlo. Lope de Vega en muchas de sus comedias históricas utiliza una variante de este recurso: las *indígenas*, representantes femeninas del *otro*, ya sean italianas, flamencas,

guanches o amerindias, acaban en muchas de sus obras enamorándose perdidamente de valientes y galantes soldados o personajes españoles. El español, en esta construcción, es hombre perfecto, representante de la hombría suma, paradigma del soldado y amante sin igual. En el terreno amoroso, el poderío bélico del ejército imperial se complementa con el poder o potencia sexual/amorosa del español. La mayor parte de los críticos han adscrito esta característica a textos españoles. Aquí queremos dejar constancia de que el recurso pertenece por igual a otras construcciones nacionales. En el caso inglés tenemos la preciosa balada de Thomas Deloney titulada *The Spanish-Ladies Love* (editada como parte de las *Roxburgue Ballads* en ¿1695? y en Londres: Printed for W. Thackeray, and T. Passinger, 1684-1686, con impresión anterior de Londres: For F. Coles, T. Vere and W. Gilbertson, ¿1658-1664?, y otra de Londres: Printed for W. Thackeray & T. Passinger, 1683). Allí se nos describe a un soldado/caballero inglés prisionero en España (no se dice en qué época), que a su vez ha *cautivado* a una dama que se enamorará perdidamente de él. Cuando llega la orden de liberar a los prisioneros, la dama prefiere quedar cautiva (ya está, de hecho, prisionera de amor), temerosa de que él se marche a Inglaterra:

O then said this Lady gay,
 full woe is me;
 O let me still sustain this kind
 Captivity,
 Gallant Captain take some pittie
 on a Woman in distress;
 Leave me not within this City,
 for to dye in heaviness:
 Thou hast set this present day
 my body free;
 But my heart in Prison still
 remains with thee.

En palabras de la dama, “bendito sean el tiempo y momento / que llegasteis a suelo español; / si *enemigo* nuestro os llaman, / ¡qué gentil *enemigo* sois!” (“Blessed be the time and season, / that thou came on Spanish ground, / If you may our foes be termed, / gentle foes we have you found”). El caballero inglés responde con galantería que si los españoles se caracterizan por su “jealousie”, los ingleses lo hacen por su generosidad “kindness” (“Spaniards frought with jealousy, / we oft do find, / But English-men throughout the world /a re counted kind”). La dama española responde que no hay mujer más afortunada en la tierra que la que tiene marido inglés (“the Wife of every Englishman / is counted blest”). Pero el cautivo no puede llevarla a tierra inglesa, pues ya tiene allí a su esposa (“a sweet woman to my wife”), que no cambiaría por todas las damas españolas:

Courteous Lady leave this folly,
 here comes all that breeds the strife
 I in *England* have already,
 a sweet woman to my wife:
 I will not falsifie my vow,
 for gold nor gain,
 Nor yet for all the fairest Dames,
 that live in *Spain* .

La joven, generosa y rendida a su amor, no puede sino ser comprensiva; le despide con afecto entregándole una cadena y pulsera de oro para su esposa inglesa como regalo (“token”), no sin disculparse antes por su atrevimiento e indicar que se resigna a pasar el resto de sus días en oración en un convento. El caballero inglés, como no podía por menos, se despide deseándole lo mejor:

<p>O how happy is that woman that enjoys so true a friend, Many happy days God send her, and of my suit i'le make an end; On my knees I pardon crave, for my offence, Which love and true affection did first commence.</p>	<p>Commend me to that gallant Lady, bear to her this Chain of Gold, With these Bracelets for a token, grieving that I was so bold: All my jewels in like sort, take thou with thee; For they are fitting for thy wife, but not for me.</p>
<p>I will spend my days in prayer, love and all her laws defie, In a Nunnery I will shrew'd me, far from any company: But e're my prayer have an end, be sure of this, To pray for thee and for thy love, I will not miss.</p>	<p>Thus farewell most gallant Lady, farewell to my hearts content, Count not <i>Spanish</i> Ladies wanton, though to thee my mind was ent[b]. Joy and true prosperity remain with thee, The like fall unto thy share, most fair Lady</p>

España también figura en el imaginario inglés como lugar exótico de aventura *erótica*. Así, *The Spanish Virgin, Or, The Effects of Jealousie* (S.l.: s.i., s.a.) se ambienta de modo un tanto indeterminado en España. Una dama española, de alta cuna, está celosa de que su marido tenga relaciones con una de sus *damas de compañía* o *lady in waiting*. Las consecuencias son funestas, como se aprecia por el largo subtítulo: “Being a sad and lamentable story of a young and beautiful Gentlewoman, who waited on a cruel Lady, that was jealous that her Lord lay with her; whereupon she took this revenge upon this Maid, who was innocent of any such action. Her Lord being gone a journey, she caused herto be put into a dark dungeon, which had not been opened for many years,

and which was haunted with great Snakes, Adders and Toads; the Snakes immediately seized on her and kill'd her,at which sight the Lady run mad and dyed, being a just reward of her cruel jealousy”.

En *The Coy Cook-Maid* (Lodres: Printed for Brooksby, 1685-1688), una joven hacendosa y buena cocinera, Joan, decide casarse (“A pretty young-man to lye by my side”). Alternativamente se le van presentando varios pretendientes. Primero aparece un escocés que porta una daga española de Bilbao (“His Whinyard was made of a Bilbo blade”) y da en general una impresión de arrogancia como la de un “don español” (“He lookt full as big as a Spanish Don”); aparece después un francés atildado, a quien Joan considera cínico; le toca el turno a continuación a un irlandés (“A have a Potato-plat of my own”), y después a un marinero holandés (“As drunken a Rascal as ever pist”), a quien Joan rechaza tras llamarse “payaso”. El último pretendiente rechazado es un galés. Joan acabará prefiriendo el carácter inglés y elegirá a un sastre (“Taylor”), librándose para siempre de importunos pretendientes. Entre los rechazados figura también un español, para quien no tiene sino palabras de desprecio:

<p>And then Jack Spaniard began to vaper, With a mighty short Cloak and a very long Rapier</p> <p>He offer'd his Service and proudly did strut,</p> <p>But Joan went and gave him a kick with her foot;</p> <p>Ye insolent Dog (quoth she) be gone, There's none I hate more than a Spanish Don,</p> <p>I mean not to wait upon such a proud sinner</p> <p>Whilst he is a pamp'ring his Guts at dinner.</p>	<p>Y luego se presenta Juan, español, con su capa corta y su larga espada, ofreciendo su servicio y actuando con orgullo, pero Joan le dio un puntapié: “Tú, perro insolente”, le dijo, “márchate, no quiero servir a tan arrogante pecador mientras se ceba durante la cena”.</p>
---	--

Dentro del contexto de la palestra bélica, y perteneciente al subgénero de las *relaciones de sucesos*, el poema *Lord Willoughby* (Londres: Printed for F. Coles, ¿1624?) cuenta, como indica el subtítulo, la batalla encarnizada y sangrienta entre el noble y valiente Lord Charles Willoughby, segundo barón Willoughby de Parham, junto a otros mil quinientos ingleses (además de los capitanes Norris y Turner), contra cuarenta mil españoles en Flandes, en la que obtuvieron una “notable Victory for the glory and renown of our Nation”. El valor inglés fue sin igual y, cuando decidieron atacar, los españoles sólo pudieron temblar y salir huyendo: “Then did our valiant Souldiers, / charge on most furiously, / Which made the Spaniards waver, / they thought it best to flee, / they feared the stout behaviour / of brave Lord Willoughby”. De vuelta a Inglaterra Isabel I le premiará con una pensión “of eighteen-pence a day”. Así, concluye

el poema, pelean con valor sin par los ingleses, sin desmayo, nunca temerosos, aunque estén en inferioridad numérica, pues luchan contra los enemigos por la libertad de la nación:

Then courage noble English men,
and never be dismai'd,
If that we be but one to ten,
we will not be afraid.
To fight with forraign Enemies,
and set our Nation free,

Basado asimismo en este género, aunque con un carácter ficticio y burlón, es *The Joviall Broome man, Or, m A Kednt Street Souldiers exact relation of all his Travels in Every Nation*, obra de Richard Crimsal (Londres: Printed for Richard Harper, ¿1633?). El soldado ha recorrido todo el escenario bélico europeo, Roma, los Países Bajos, Dinamarca, España, etc., para acabar regresando al puerto seguro de Inglaterra. El recuerdo de la guerra con España se produce con ocasión de la derrota de la Gran Armada, a la que hace temblar (“quake”) Drake:

At Tilbury Campe with Captaine Drake,
Hey, etc.
I made the Spanish Fleet to quake,
And therefore, etc.

En el siguiente curioso poema se hace una comparación entre Inglaterra y España basada en el carácter moral de los *gitanos* (*The brane English Iipse*, Londres: Printed for John Trundle, ¿1596-1626?). Nosotros, dice el poema, los gitanos ingleses, vivimos libres pero somos de noble carácter moral. Ni bailamos ni aprendemos canciones francesas, dice el narrador, y obedecemos la ley (“English Jipsies Lawes obayes”): “We feare to wrong the Law, / We live in servile awe, / Yet wheresoere we goe, / We seldome find a foe: Wheresoere we come, we find / For one that hates, an hundred kind”). Aunque nos gusta beber, comer y gastar con liberalidad, no el engaño (“We hate all surly slaves, / Nor love on cunning kaves, / Our selves can cunning use, / Yet none we will abuse”). Por todo ello, la comparación con los *gitanos* españoles es obvia a quien nos observe: ellos son *vanos* (“vaine”), nosotros *leales*:

Who ere hath bin in *Spaine*,
And seene there Jipsies vaine,
Shall soone the difference find,
Else judgement makes him blind: So Spanish Jipsies all adue,

For English equall are to you.
So Spanish Jipsies, etc.³

De ¿1619-1629? data *The lamentable fall of Queene Elnor, who for her pride and wickednesse by Gods iudgement, sunke into the ground at Charingcrosse, and rose up at Queene Hive* (Londres: Printed by the Assises of Thomas Symcocke [con versión anterior de Londres: For William Blackwall, ¿1586-1625? y posterior de Londres: Printed for F. Coles, T. Vere and W. Gilbertson, 1658-1664])⁴. Como indica el título, se narra la historia de la reina consorte Leonor de Castilla (1241-1290), hermana de Alfonso X, casada con el príncipe Eduardo (futuro rey Eduardo I de Inglaterra) (1239-1307) como fruto de una política matrimonial que contrarrestara las pretensiones de Alfonso al ducado de Gascuña, última posesión inglesa en territorio francés. La historia nos recuerda el amor apasionado entre los consortes (a la muerte de Leonor, Eduardo I erigiría doce cruces que recordaran las paradas hechas por la comitiva que la llevaba a enterrar entre Lincoln y Westminster), así como la mala fama que tuviera en su propia época como ‘extranjera interesada’ por su asociación con prestamistas judíos, involucrada en la obtención de tierras a título privado que habría de sentar un precedente para la gestión de fondos personales de las reinas inglesas. A pesar de esta mala fama, sin embargo, en el siglo XVI se difundió una imagen positiva de la misma: William Camdem (autor de los famosos libros *Britannia* [1607] y del que aquí nos toca, *Annales* [1615-25]) ayudó a difundir la leyenda de la ayuda que Leonor proporcionara a Eduardo I en Acre durante la octava cruzada (1271), a la que le acompañó en persona, lamiéndole sus heridas. Lo interesante de esta composición es la caracterización de Leonor (“a stately Spanish Dame”) como mujer de *vida perversa y orgullo pecaminoso* (“wicked life and sinfull pride”), la primera, se dice, que trajo a esta tierra *el pecado de la soberbia* (“the deadly sinne of pride”). Introdujo en Inglaterra la costumbre de los carruajes, así como los vestidos ostentosos; hasta los varones comenzaron a dejarse el pelo largo (“long lockes of haire”) por ella. En suma, mayores y pequeños, sirvientas y señoras, dice, se encenagaron en el vicio del *orgullo español*. Tras relatar como hizo ajusticiar, en secreto, a la mujer del alcalde de Londres y las carísimas extravagancias de su vestido, ornato y alimento, el relato describe que su crimen vino a ser descubierto por el rey y ella murió por castigo divino (“that God / would send his wrath with speed”), ejemplo para aquellos que se comportan movidos por ese *orgullo*, vicio tan *español*:

³ Una composición de la época con su tonadilla propia era *The Spanish Gipsie*, a cuyo ritmo se cantaban otras, como *Cuckolds Haven, Or, The Marryd mans miserie, who must abide The penaltie of being Hornifyd* (Londres: Printed by M.P. for Francis Grove, 1638), o la canción de taberna *The three merry Coblers*, de Martin Parker (Londres: Printed for F. Grove, ¿1623-1661?).

⁴ Hay más versiones de Londres: By and for A. Milbourn, ¿1686-1693?; Londres: By and for W.O, ¿1696-1709?

Where after that she languisht sore,
 full twentie daies in paine:
 At last confest, the Ladies blood
 her guilty hands did staine:
 And likewise how that by a Frier
 she had a base borne childe,
 Whose sinful lust and wickednesse,
 her marriage bed defilde.
 Thus you have heard the fall of pride,
 a just reward of sinne:
 For those that wil forswear themselves
 Gods vengeance daily winne,
 Beware of pride ye London Dames,
 both Wives and Maidens all,
 Beare this imprinted in your minde,
 that pride must have a fall.

Es interesante que, sin base histórica alguna, esta balada (de la que hay numerosísimas ediciones en el siglo XVII) se construya sobre una transposición a épocas pasadas (siglo XIII) de un concepto e imagen de lo español que pertenece de lleno a fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Leonor de Castilla, viene a decir la composición, ya nos dejó antaño buena muestra con su comportamiento de lo que podemos esperar de España, patrón y modelo de la *soberbia*, el *orgullo* y la *crueledad*. Pero también en aquella ocasión Inglaterra pudo *salvarse* gracias a la *ira divina*. También al tema del *orgullo español* hace referencia *An Epitaph upon de death of the right honorable Edward Earle of Darby* (muerto el 24 de noviembre de 1572) (Londres: By W. Williamson, 1572), obra de John Denton. Edward Stanley (1509-1572), que tuvo puestos de relevancia durante los reinados de Enrique VIII, María Tudor e Isabel I, caballero de la Gartera y gobernador de la isla de Man, es elogiado por su consejo, valor y justicia; se alaba su sentido comercial (“Who knewe the Marchauntes trade, his honey was his plow”), a la par que su magnanimidad. Fue enemigo de los *papistas*, a pesar de sus tratos con ellos (“Nor Papist coulde him ought perswade, he liked them not so well / [...] / Though Papistes him extoll, and make the world beleeve: / yet at his death he them renounst, and to his Chist did cleave”). En este sentido, a pesar de su activa participación en el reinado de María Tudor (en este periodo se le nombró Lord High Steward y fue nombrado miembro del Privy Council), a él no se pueden atribuir delitos de sangre ni el haber favorecido a los *orgullosos* españoles:

No bloode he brought in Maries dayes, to burne or for to broyle:
 nor well he likt of Spanish pride, that sought this Realme to spoyle.

Los jesuitas son parte de la imagen difundidísima del *mal satánico* que representa la rebelión y falsedad durante todo el siglo XVII, reiterada a fines de siglo gracias a la falsa acusación promovida por Titus Oates (y William Bedloe) de haber organizado el inexistente *Popish Plot* (1678-1681) y que se saldará con la muerte de muchos de ellos. Un relato terrorífico y de gran valor literario, protagonizado por un jesuita lúbrico, es el extenso *THE Loyal Martyrs; or, Bloody Inquisitor. BEING A just Account of the Mercenary and Inhuman Barbarities transacted in the Inquisition of Spain. Shewing, How a Gentleman having married, a young Lady in St James Street, they agreed to travel together for the Space of five Years, to see foreign Parts. How as soon as they came to Spain, intending to take a View of the Place, they were both seizd by Order of the Inquisitor. Also how they were separately examined and charged with Crimes that they were innocent of. How they underwent their Punishments inflicted on them, in order to exhort a Confession from them. Like-wise, how they were tried by their Court of Justice, and condemned to be burnt alive. The Manner of their Behaviour at the Place of Execution, where they were tormented near two Hours before they expired, during which Time there continued a dreadful [s]torm of Thunder and Lightning whose cruel Wretches that came to see them suffer* (S.l.: s.i., s.a.). Un joven matrimonio decide embarcarse en un viaje de cinco años para recorrer tierras remotas y ver costumbres extrañas. Llegados a España y aposentados, un jesuita se fija en la joven y quiere aprovecharse de ella (“If I do not her enjoy, / They surely both shall die”), aunque no logra vencer su castidad y los acusa ante la Inquisición. El Inquisidor jura que, de no convertirse al catolicismo y seguir empecinados en sus creencias, “they shall burn to Dust”. Primero le toman declaración a él, que insiste en preferir la profesión de su religión. Le aplican tormento por fuego, aunque no cede un ápice:

He never seemd to winch or cry,
But still endure the Pain;
And when his Life was almost spent,
They brought him back again.

Le toca el turno a la joven, a quien el Inquisidor ruega de nuevo que confiese sus crímenes. Como su esposo, ella dice desconocer qué crímenes ha cometido. El Inquisidor la amenaza con tormentos sin cuento; ella sólo quiere ver y estar junto a su marido. Tras ponerla en el potro y aplicarle la tortura del agua, la joven, con valentía raramente vista en un mujer, sigue empecinada: “Before Ill turn, Ill die”. Seis semanas después son llevados a juicio. El joven pide conocer el nombre de quien le acusa, aunque se le dice que en los juicios inquisitoriales los acusadores permanecen anónimos. Se le informa de que su *horrible crimen* es la herejía. La joven aún encuentra valentía para responder que abomina de su idolatría, y les llama *hipócritas*.

Son condenados a morir en la hoguera y se les arroja en una celda, donde ella despierta simpatías por su valentía, dedicada en cuerpo y alma a rezar y entonar himnos a Dios. El poema concluye con la procesión de los acusados hacia su suplicio, una “horrible barbarie a la que llaman *acto de fe*”, encabezada por sacerdotes, monjes y jesuitas. Los dos

jóvenes esposos se dirigen palabras de aliento, enlazadas sus manos. Durante la quema no se les oyó exhalar palabras de dolor o queja, sino continuaron entonando salmos. Y, convertidos en un *alter-ego* de Cristo mismo, durante sus últimos momentos se desencadenó una tormenta de truenos, granizo y relámpagos, que cesó una vez espiraron los dos, dando paso a un sol radiante. Tras apoderarse de las posesiones que tenían, las autoridades envían a sus sirvientes a Inglaterra para que allí den cuenta de cómo terminan quienes permanecen obstinados en su herejía, aunque el narrador se apresura a decir que son los propios inquisidores los únicos dignos de ser llamados herejes.

THE Squire then he askd the Judge,
 Where was his Accuser;
 Sir, that is not the Custom here,
 Says the Inquisitor:
 One horrid Crimes laid to your Charge,
 We well assured be,
 That you are both guilty of it,
 Which is damnd Heresy.
 And if its so you will not turn,
 Unto our heavenly Cause.
 You and your Wife shall surely burn,
 According to our Laws:
 The Judge said to the Lady then,
 If you will not comply,
 You may be sure your Souls are damnd,
 To all Eternity.
 Then with a smiling Countenance,
 The Lady did reply,
 Your Idol Worships what I hate;
 I do your Spleen defy:
 You are a Pack of Hypocrites,
 I value not your Laws:
 Id lay ten thousand Lives at Stake,
 For such a glorious Cause.
 There is a blest Redeemer dear,
 That will support us still;
 And all the Tortures you invene,
 Can do our Souls no ill;
 Since you have doomd us both ot die,
 I value not my Breath;
 With Crowns of Gold we both shall meet

In Heaven, after Death.
 The Inquisitor said to the Judge,
 I pray the Sentence give,
 For eight and forty Hours longer
 They ought not for to live:
 If we take all this Insolence,
 And they not punishd be,
 To Christ we shall give great Offence,
 For such Indulgency.
 The horrid Sentence then was passd,
 that they should burn Talive;
 The Executioner was calld,
 On Purpose to contrive,
 How he might die a lingring Death;
 They answer soon did make,
 Leave that to us for Punishment,
 When they are at the Stake.
 Unto the Judge with Courage bold,
 The Lady she did say,
 I have but one Thing more to crave,
 The Time we here shall stay:
 That we may in one Dungeon be.
 Our Prayers to make to Christ
 Who for us is preparing now
 A blest and happy Feast.
 The Squire and his Lady at Prayers.
 THIS Favour then granted was,
 At last, with much Debate,
 Her Beauty was admired much,
 By most that round her sat:
 She was not daunted in the least,
 At whhich she must go through;
 Such Courage in a Woman sure,
 Before I never knew.
 Then in a Dungeon they were put,
 Where they could see no Light;
 In offering Prayers, and singing Hymns,
 They passd away the Night:
 The fatal Morning being come,
 That they must martyd be,
 The Jailor said, now Orders brought,

That you must go with me.
 Says the Squire, with all my Heart:
 I long to enjoy the Bliss:
 Poor Souls they eagerly did meet,
 To take a parting Kiss:
 Their Lips, O then were loath to part
 At last he burst in Tears:
 Saying I value nothing but
 This Life of you, my Dear
 The Manner of the Procession of all the
 holy Fathers, Monks, Jesuits, and
 Priests, from the Inquisition house to
 the Place of Execution; and their
 horrid Barbarity is called an holy
 Act of Faith..
 YOU need not value that my Love.
 We soon shall meet again:
 Whod grudge to die, when such a glorious
 Cause we now maintain?
 What are those Tortures we endure,
 To those blest Joys above,
 Which we shall soon in Heaven enjoy,
 My Dear and only Love?
 The trickling Tears bedewd their Cheek,
 And loath they were to part:
 The Jailor said, we must away,
 Which touchd them most at Heart
 Then to the Place of Execution,
 Hand in Hand they went;
 While they were ying to the Stake,
 There was an Order sent,
 That the Lady should strangled be,
 Before that she was burnt.
 Hearing, to the Messenger
 She hastily then turnd:
 Go tell your Master now from me,
 His Favour scorn I shall;
 In all that he can me torment,
 I value not at all.
 The Squire and his Lady at the Place
 of Execution.

THE Inquisitor hearing of this,
 Again his Order sent,
That they should die the hardest Death
 That ever could invent:
When both their Hands with Cords were tied,
 Up to the fatal Stake,
They then did put unto their Feet,
 A great and mighty Weight.
And then they drew up and down,
 Near an Hour and more;
Yet notwithstanding all this While,
 This Pain with Patience bore.
They were not seen to shed a Tear,
 In the Torments they went through,
But loud continued singing Psalms,
 And Hallelujahs too.
The Fire and the Fuizes then
 They did begin to light.
And thrust the Fuizes in their Face,
 Which was a dreadful Sight.
A frightful Storm of Thunder, Hail,
 And Lightning did descend
Upon these wicked Wretches, that
 Did come to see their End.
Soon as these blessed Souls expird,
 The dreadful Storm did cease,
And then the Sun his glorious Lustre
 Greatly did increase,
These Wretches seizd upon their Wealth
 And then in Scorn did say
Unto their Servants, you to England
 Now may go away,
And tell how we your Heretic
 Master and Mistress used,
Because they remained obstinate,
 And did our Laws abuse:
They thought to do just as they pleasd
 But they mistaken were,
And all such Heretics as they,
 That will our Power dare.

En el imaginario español se difunde la idea de que el conflicto de Flandes tiene a España como víctima, que tiende una mano generosa a sus hermanos flamencos, por los que se siente particularmente traicionada en función de los lazos afectivos que unen a unos y otros, aunque es a la vez estricta en la defensa de un modo de entender la fe y de una idea de la legalidad, así como en la salvaguarda de su honor como nación frente a la afrenta flamenca y su crimen de deslealtad (impiedad) y de *laesae majestatis*. Lope de Vega construye con esta idea una serie o *ciclo de Flandes* en que aplica la fórmula archiconocida de su éxito en las tablas. Sin embargo, las subtramas de amor, trasunto de la guerra, pueden leerse por sí mismas con independencia de la acción principal bélica o militar, y mejor aún como trasposición al plano metafórico amoroso de la idea--de raíz política--de la anhelada y esperada *unión* amorosa entre España y Flandes. Con ello se insiste en una nota que García Hernán ha visto que existe de manera recíproca en la época “entre las élites políticas y los elementos populares”, la de la imagen omnipresente en la literatura de la época de una cultura de la guerra (Corvisier, Hale),

con el trasfondo de un proyecto común ideológico, que, en muchas ocasiones [...] galvanizaba a la población en pos de unos objetivos, desde su perspectiva, más que justos, santos (279).

¿Qué intención tiene Lope al escribir estas obras? ¿Mantiene una postura a favor o en contra de la guerra? Loftis y Yolanda Rodríguez se decantan por afirmar que “Lope is calling the continuation of the war into question” (102), basados sobre todo en que el dramaturgo subraya en varias ocasiones los desastres ocasionados por la guerra y las dificultades de las campañas flamencas. Rodríguez dice que Lope “pinpoints a different aspect that introduces nuances into the portrayal of the war in the Netherlands: it is a question of a civil war in these territories. Lope indicates not only the misery that the war brings to the Spaniards, but also its effects on the *Flamencos*. So his portrayal of the people of the Netherlands is nuanced, with pro-Spanish and violently anti-Spanish *Flamencos*” (102). Por el contrario, Cohen y Gómez Centurión prefieren leer las obras como una llamada a la guerra. Pero la labor se presenta como fútil si queremos sólo decidirnos por un Lope a favor de la guerra de Flandes o en contra de la misma. Los hechos son algo más complejos. Su retrato del soldado de Tercios y de los flamencos parece seguir las imágenes que de los mismos presentaban las crónicas de Flandes españolas, de las que sabemos bebió para muchos argumentos de sus obras teatrales. Sabemos también que muchas de estas imágenes participan de una semejanza con las de otras obras suyas en que se pone en escena al *enemigo* u *otro* del imperio, sea indígena americano, guanche de Tenerife, italiano o inglés. Sabemos igualmente que las imágenes antiespañolas de muchos de los textos de la propaganda extranjera le debieron llegar de algún modo a Lope, pues cuando menos dice rebatir en algunas de sus obras la labor de

los “historiadores extranjeros” falaces que han presentado una versión “tervigersada” de la historia reciente de España. Ello a su vez se sitúa en un contexto más amplio de presentación de la historia nacional en las tablas, en gran parte centrado en figuras sacadas del Romancero, en gran parte centrado en la figura de los Reyes Católicos (Caba). Este interés por la historia trasluce un afán celebratorio de lo español, sin duda con orgullo (no tenemos por qué dudar de ello), en gran medida positivo o afirmativo, aunque sin dejar de lado la exposición de notas menos favorecedoras sobre la actuación del español, soldado o político, en determinados momentos y circunstancias (arrogancia, insumisión, afán de lucro, etc.), aunque sólo sea por mor de presentar argumentos *verosímiles* en el escenario. En la *serie de Flandes* Lope pone en escena a un personaje colectivo al que mira con ojos admirativos, el soldado de tercios, el soldado-personaje anónimo, el soldado colectivo que representa a la patria toda (y en el que se vería reflejado el público del corral de comedias), por el que creo claro que siente un afecto sincero por esforzado, sacrificado, valiente, leal y porfiado. La cuestión de Flandes podría bien participar en general para Lope de la asunción por su parte de una idea desde la que explicar su construcción de las obras teatrales del ciclo de Flandes y su visión de la historia de las guerras flamencas, la de la ilegalidad de la rebelión flamenca, como ya dejara sentado Cornejo en su historia y como tantos historiadores *de re Belgica* se encargarán de repetir después de él. La ilegalidad asume varias formas en su desarrollo por Lope, ya incida en la idea de la *guerra justa (defensiva)* como consecuencia de ella, ya en la de la deslealtad flamenca entendida fundamentalmente como de índole afectiva al ver Flandes como una parte de España. La deslealtad y la traición son más dolorosas al haberse producido, podríamos decir, dentro de la familia, dentro de un territorio heredado por los Habsburgo y recogido desde las historias españolas anteriores a la rebelión como parte de España. Y esta deslealtad se concibe casi en los mismos términos teatrales que sus comedias de honor: España ha sido mancillada; corresponde a la misma salvaguardar su honor.

Aunque los estudios de Ryjick y Yolanda Rodríguez han analizado con esmero en qué consiste la *imagen* que Lope crea sobre lo *flamenco*, creemos que necesitan ponerse en el contexto adecuado de comprensión. Lope está, claro, construyendo una imagen nacional idealizada, pero en parte lo hace para refutar una imagen que de la nación española se difunde por Europa, en particular desde las prensas de Londres. Así podría alcanzar más sentido, o matizarse al menos, el marbete de ‘Lope propagandista’ con que alguna crítica ha tildado la labor del Lope dramaturgo de temas de historia.

OBRAS CITADAS

- Almirante, José. *Bibliografía militar de España*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1876. Impreso.
- Anónimo. *The lamentable fall of Queene Elnor, who for her pride and wickednesse by Gods iudgement, sunke into the ground at Charingcrosse, and rose up at Queene Hive*. Londres: For William Blackwall, ¿1586-1625? Impreso.
- . *The braue English Iipse*, Londres: Printed for John Trundle, ¿1596-1626? Impreso.
- . *A lamentable Ditty composed upon the Death of Robert Lord Devereux, late [2nd] Earle of Essex, who was beheaded in the Tower of London, on Ashwenesday [sic] in the morning, 1600*. Londres: For Cuthbert Wright, con version anterior de Londres: for Margret Allde, 1603. Impreso.
- . *A new Northeren Jigge, called, Daintie como thou to me*. Londres: printed by the Assignes of Thomas Symcocke, 1619. Impreso.
- . *The Post of Ware: With a Packet full of strange Newes out of divers Countries*. Londres: For J. Trundle, ¿1622? Impreso.
- . *The Maydens of Londons brave adventures, or, A Boon Voage intended for the Sea*. Londres: Printed for Fran. Grove on Snow-hill, ¿1623? Impreso.
- . *The Famous Sea-fight between Captain Ward and the Rainbow*. Londres: Printed for F. Coles, 1624. Impreso.
- . *Lord Willoughby*. Londres: Printed for F. Coles, ¿1624? Impreso.
- . *A Saylor new come over*. Londres: For Henry Gosson, 1631. Impreso.
- . *The Joviall Broome man, Or, m A Kednt Street Souldiers exact relation of all bis Travels in Every Nation*, obra de Richard Crimsal. Londres: Printed for Richard Harper, ¿1633? Impreso.
- . *The Coy Cook-Maid*. Lodres: Printed for Brooksby, 1685-1688. Impreso.
- . *The Spanish Virgin, Or, The Effects of Jealousie*. S. l. : s.i., s.a. Impreso.
- . *THE Loyal Martyrs; or, Bloody Inquisitor*. S. l.: s. i., s.a. Impreso.
- Bances Candamo, Francisco. Blanca Oteiza ed. *El español más amante y desgraciado Macías*. Pamplona: Eunsa, 2000. Impreso.
- . D. Moir ed. *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. London: Tamesis Books, 1970. Impreso.
- . *El español más amante y desgraciado Macías*. En *Comedias nuevas, parte quarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Francisco Martínez Abad, a costa de Isidro Colomo, 1704. 363-399. Impreso.
- Caba, María Y. *Isabel la católica en la producción teatral española del siglo XVII*. Londres: Tamesis, 2008. Impreso.
- Cohen, Walter. "The Discourse of Empire in the Renaissance." En M.S. Brownlee & H.U. Gumbrecht eds. *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Baltimore, MD: Johns Hokins University press, 1995. 260-283. Impreso.

- . *Drama of a Nation: Public Theater in Reanissance England and Spain*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985. Impreso.
- Coloma. Ver Cortijo, Antonio. Impreso.
- Conestaggio, Ieronimo. *Delle Guerre della Germani inferiore*. Venetia: A. Pinelli, 1614. Impreso.
- Cornejo, Pedro. *Della historia di Fiandra, di Pietro Cornelio, libri x, nella quale si vede l'origine delle civili dissension & guerre universali dal principio fina questi tempi con la descriptioni di tutto quell paese in quante provincie sia diviso, la qualità de' Fiamminghi, I stati generali & come pervenisse nella casa d'Austria*. Brescia: Pietro Maria Marchetti, 1582. Impreso.
- . *Antiapología o contra defensa en dos partes dividida la primera en respuesta de una carta del principe de Orange. Placart de los estados generals de las provincias confederadas de Flandes. Por el qual declaran el rey de España haber perdido las señorías y mando de aquella tierra. Traducido de francés en español con algunas anotaciones*. Praga: Gorge Nigrin, 1581a. Impreso.
- . *Historia de las civiles guerras y rebelión de Flandes, recopilada, enmendada y añadida en esta última edición hasta la fin del año ochenta*. Praga: Gorge Nigrin, 1581b. Impreso.
- . *Origen de la civil disensión de Flandes*. Turín: Herederos de Bevilaqua 1580. Impreso.
- . *Origen de la civil disensión de Flandes*. Turín: Herederos de Bevilaqua 1579. Impreso.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La porfía: identidad nacional y personal en Lope de Vega*. Barcelona: Anthropos, 2013. Impreso.
- . "Bernardino de Mendoza, Carlos Coloma y Saavedra Fajardo. Una línea de continuidad en el pensamiento histórico-político hispano." En Enric Mallorquí-Ruscalleda ed. [*El mundo de Diego de Saavedra Fajardo. Literatura, ciencia y diplomática*] *Crítica hispánica* 33.2 (2010): 129-161. Impreso.
- , ed. Carlos Coloma de Saa. *Las guerras de los Estados Baxos desde el año de MDLXXXVIII hasta el de MDXCIX*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010. Impreso.
- . *La evolución genérica de la novela sentimental: género literario y contexto social*. London: Tamesis, 2001a. Impreso.
- . "Galicia-Macías y la ficción sentimental. A propósito de la "Historia de Leonardo y Camila" del *Viaje entretenido*." En Antonio Cortijo Ocaña, Giorgio Perissinotto, y Harvey L. Sharrer, eds. *Estudios Galegos Medievais*. Santa Barbara: Centro de Estudios Galegos, University of California, 2001b. 155-75. Impreso.
- . *Sebastián Fox Morcillo. De historiae instituciones dialogus*. Madrid: Alcalá, 2000. Impreso.
- Cortijo, Antonio, & Adelaida Cortijo. *Lope de Vega. Porfiar hasta morir*. Pamplona: Eunsa, 2003. Impreso.
- Cortijo Ocaña, & Ángel Gómez Moreno eds. Bernardino de Mendoza. *Propaganda, contrapropaganda y leyenda negra: Comentarios de don Bernardino de Mendoza de lo sucedido en las guerras de los Países Baxos, desde el año de 1567 hasta el de 1577*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2008. Impreso.

- Deloney, Thomas. *The Spanish-Ladies Love*. Londres: Printed for W. Thackeray, and T. Passinger, 1684-1686. Impreso.
- Denton, John. *An Epitaph upon de death of the right honorable Edward Earle of Darby*. Londres: By W. Williamson, 1572. Impreso.
- Díaz Araujo, Enrique. *Las Casas, visto de costado: crítica bibliográfica sobre la leyenda negra*. Madrid: Fundación Francisco Elías de Tejada y Erasmo Pèrcopo, 1995. Impreso.
- Diccionario de Autoridades*. Real Academia Española. Edición facsímil. Madrid: Gredos, 1984. 3 vols. Impreso.
- Dutton, Brian, y Joaquín González Cuenca, eds. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros, 1993. Impreso.
- Flechniakoska, Jean-Louis. "Lope de Vega propagandiste nationaliste: *La dragontea*." En *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*. Barcelona: Société des Hispanistes Français, 1979. 245-267. Impreso.
- . "Las figuras de herejía y demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Amescua." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 52 (1976): 203-222. Impreso.
- García Hernán, David. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex, 2006. Impreso.
- Gómez-Centurión Himénez, Carlos. "El conflicto de los Países bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega." En J. L. Pereira Iglesias ed. *V Reunión científica. Asociación española de historia moderna*. Cádiz: Universidad, 1999. I [*Felipe II y su tiempo*], 31-42. Impreso.
- Haigh, Christopher. *English Reformations*. Oxford: Oxford UP, 1993. Impreso.
- . *Elizabeth I*. Harlow: Longman, 1988. Impreso.
- . *The English Reformation Revised*. Cambridge: Cambridge UP, 1987. Impreso.
- Loftis, John. *Renaissance Drama in England and Spain. Topical Allusion and History Plays*. Princeton: UP, 1987. Impreso.
- Maltby, William S. Juan José Utrilla, tr. *La leyenda negra en Inglaterra: desarrollo del sentimiento antibispánico (1558-1660)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.
- Maravall, José Antonio. *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Impreso.
- . *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Crítica, 1990. Impreso.
- . *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1986. Impreso.
- . *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1964. Impreso.
- . *El humanismo de las armas en Don Quijote*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948. Impreso.
- Menéndez Pidal, Ramón. *El padre Las Casas y la leyenda negra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962. Impreso.

- Mercier, Charles. "Les théories politiques des calvinistes dans les Pays-Bas à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle." *Revue d'Histoire Ecclésiastique* 29 (1933): 25-73. Impreso.
- Quevedo, Francisco de. *Política de Dios y gobierno de Cristo*. Madrid: Asamblea de Madrid, 1995. Impreso.
- . Jean Bourg, Pierre Dupont & Pierre Genestet eds. *La hora de todos y la fortuna con seso*. Madrid: Cátedra 1987. Impreso.
- . R. Selden Rose ed. *España defendida y los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*. *Boletín de la Real Academia de la Historia* Madrid: 68 y 69 (1916): 515-543; 629-639; 140-182. Impreso.
- [Ribadeneyra] Rivadeneira, Pedro de. *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*. Madrid: BAE, 1945 [1588]. Impreso.
- . Vicente de la Fuente ed. *Obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira con una noticia de su vida y juicio crítico de sus escritos*. BAE, 160. Madrid: Editorial Hernando, 1927. Impreso.
- Rodríguez Pérez, Yolanda. *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*. Bern: Peter Lang, 2008. Impreso.
- Roncero López, Victoriano. "Aspectos de la ideología quevedesca en La España defendida". Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). Alcalá: Universidad, 1998. 1415-1426. Impreso.
- Ryjick, Veronika. *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la invención de la conciencia nacional*. London: Tamesis, 2011. Impreso.
- Schepper, Hugo de ed. *1648. La Paz de Münster*. Barcelona & Nimega: Idea Books, 2000.
- . "La 'Guerra de Flandes.' Una synopsis de su leyenda negra (1550-1650)." En J. Lechner ed. *Contactos entre los Países bajos y el mundo ibérico*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1992. 67-86. Impreso.
- Sempill, Robert. *The Poysonit Schot*, de Robert Sempill. Endinburgh: Imprentit at Edinburgh be Robert Lekpreuik, Anno Do. 1570. Impreso.
- Serés, Guillero. *La transformación de los amantes*. Barcelona: Crítica, 1996a. Impreso.
- . "La ira justa y el templado amor, fundamentos de la *virtus* en *La Galatea*." *Bulletin Hispanique* 98.1 (1996b): 37-54. Impreso.
- . "Milicia-Malicia" en el Siglo de Oro: de la "virtus" a la cautela." *Scriptura* 6-7 (1991): 15-23. Impreso.
- Stern, Charlotte. "Lope de Vega, Propagandist?" *Bulletin of the Comendiatas* 34.2 (1982): 1-34. Impreso.
- Swart, K.W. "The Black legend during the Eighty Years War." En J.S. Bromley & E.H. Kossman eds. *Britain and the Netherlands V. Some Political Mythologies*. La Haya: Nijhoff, 1975. 36-57. Impreso.
- TESO [*Teatro español del siglo de Oro*]. CD. ProQuest LLC. 1997-2012. Impreso.

- Thomas, Werner, & Eddy Stols. "La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica." En Werner Thomas & Robert A. Verdonk. *Encuentros en Flandes*. Louvain: Leuven University Press, 2000. 1-73. Impreso.
- Vega, Félix Lope de. A. Sánchez Jiménez ed. *La Dragontea*. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- . A. Sánchez Jiménez ed. *La contienda de García de Paredes y el Capitán Juan de Urbina. El Sansón de Extremadura*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2006. Impreso.
- . Ignacio Arellano y José Manuel Escudero, eds. *El caballero de Olmedo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998. Impreso.
- . Jesús Gómez, Paloma Cuenca Muñoz, eds. *Obras completas de Lope de Vega*. Madrid: Turner, 1993-1998. Impreso.
- . Felipe Pedraza Jiménez, ed. *Edición crítica de las rimas de Lope de Vega*. Universidad de Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones, 1993a. Impreso.
- . D. McGrady ed. *Fuenteovejuna*. Barcelona: Crítica, 1993. Impreso.
- . Antonio Carreño, ed. *El castigo sin venganza*. Barcelona: Cátedra, 1990. Impreso.
- . Ricardo Doménech, ed. "El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.
- . Francisco Rico ed. *El caballero de Olmedo*. Madrid: Cátedra, 1981. Impreso.
- . J. B. Wooldridge Jr., ed. *El Amor enamorado*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1978. Impreso.
- . Juan Bautista Avalle-Arce, ed. *El peregrino en su patria*. Madrid: Editorial Castalia, 1973. Impreso.
- . C. V. Aubrun, ed. *La Circe*. París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962. Impreso.
- . Joaquín de Entrambasaguas, ed. *Obras completas*. Madrid: CSIC, 1965. Impreso.
- . J. de Entrambasaguas ed. *Jerusalén conquistada*. Madrid: CSIC, 1951. Impreso.
- . Gregorio Marañón ed. *La dragontea*. Madrid: Museo Naval, 1935. Impreso.
- . E. Cotarelo y Mori ed. *Obras de Lope Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*. Madrid: Real Academia Española, 1916-1930. 13 vols. Impreso.
- . M. Menéndez Pelayo ed. Madrid: Real Academia Española, 1890-1913. 15 vols. Impreso.
- . Juan Eugenio Hartzenbush, ed. *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*. BAE, 41. Madrid: Rivadeneyra, 1857. *Porfiar hasta morir. Porfiando vence amor*. Impreso.
- . Juan Eugenio Hartzenbush, ed. *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*. BAE, 31. Madrid: Rivadeneyra, 1855. *La porfía hasta el temor*. Impreso.

Homoerotismo y poder en *El Sexto* (1961) de José María Arguedas

Enrique Bernales Albites

Arkansas State University

Resumen: Se explora el homoerotismo y el poder en *El Sexto* (1961), novela de temática carcelaria, del escritor andino José María Arguedas. En este artículo propongo la tesis de que es la capacidad de (re) producir poder lo que define la identidad como sujeto homoerótico de Rosita, personaje secundario de la novela. Sin ese potencial de violencia, encarnado en su criminalidad, no podría desarrollar a plenitud su identidad en el recinto carcelario.

Palabras clave: poder – sujeto – homoerótico – José María Arguedas – *El Sexto*



El Sexto (1961)¹ es una novela que refleja las injusticias del sistema carcelario en el Perú y era deseo del autor escribirla inmediatamente después de su estancia en prisión² como consecuencia de su militancia antifascista. En cambio, la novela recién empieza a redactarse en 1957. Esto lo expresa el mismo autor en el epígrafe de la obra. No hay que olvidar, entonces, que los cambios y transformaciones políticas y sociales experimentadas en el Perú y el mundo entre los veinte años que distan desde el deseo inicial de componer el texto y el tiempo efectivo de escritura han tenido que afectar el proceso creativo del novelista. Asimismo se debe resaltar el grado de componente autobiográfico de la novela. Esto no se debe omitir en cualquier exégesis de la obra de Arguedas.

En *El Sexto* se retrata de forma secundaria la vida del recluso Rosita, un personaje homoerótico que es capaz de enamorarse y entonar hermosos vales con su voz melodiosa, pero que al menor descuido podría practicar el discurso de la violencia y

¹ La novela se inicia con el ingreso del joven Gabriel a la prisión por manifestarse contra “El General”. Gabriel se vincula rápidamente con los presos políticos del tercer piso, especialmente con comunistas como Cámac, su compañero de celda. También se hace amigo de un aprista, Juan o Mok’Ontullo. El narrador, Gabriel, testimonia la corrupción y luchas políticas en el penal. Entre los delincuentes más avezados destacan Puñalada, Maraví y el Rosita, un travesti. Las víctimas de los criminales son principalmente el Japonés, el Pianista y Clavel, un joven prostituido por Puñalada. Hacia el final de la novela, un preso, Pacasmayo, se suicida, lanzándose al vacío al no soportar los abusos sexuales contra Clavel, además, Puñalada es ajusticiado por una de sus víctimas.

² Once meses de encarcelamiento entre los años de 1937 y 1938.

acuchillar a algún otro preso sin titubear. En este artículo propongo la tesis de que es la capacidad de (re) producir poder lo que define la identidad como sujeto homoerótico de Rosita. Sin ese potencial de violencia, encarnado en su criminalidad, no podría desarrollar a plenitud su identidad en el recinto carcelario:

Al amanecer del día siguiente escuché una armoniosa voz de mujer; cantaba muy cerca de nuestra celda. Me puse de pie.

Cámac sonreía.

– Es “Rosita” – me dijo – , es un marica ladrón que vive sola en una celda, frente de nosotros. ¡Es un valiente! Ya la verás. Vive sola. Los asesinos que hay aquí la respetan. Ha cortado fuerte, a muchos. A uno casi lo destripa. Es decidido. Acepta en su cama a los que ella nomás escoge. Nunca se mete con asesinos. Puñalada la ha enamorado, ha padecido ... El negro [Puñalada] no puede hacerle nada, porque el marica también tiene su banda.

– ¿Es él quién canta?

– Él. (223, aclaración entre corchetes mía)

Cámac, prisionero político del PCP (Partido Comunista Peruano) y líder sindical de los obreros mineros en la sierra peruana, introduce, así, al lector y al joven estudiante Gabriel, el narrador de la novela, a la identidad homoerótica (*queer*) de Rosita. De acuerdo a la tesis que propone este ensayo es el potencial de ejercer la violencia lo que garantiza que Rosita pueda expresar su identidad homoerótica con cierta plenitud en un ambiente de mucha represión como es una prisión. Cámac precisa que el intrigante personaje vive solo, que es marica, es un delincuente respetado, pero que también es un valiente porque sabe cortar. Además Gabriel señala que tiene una voz melodiosa de mujer. En un espacio de castigo como la prisión cualquier signo de debilidad (ser percibido como “marica” y cantar con voz de mujer) puede ser aprovechado para humillar, ejercer sometimiento y poder sobre todo sexual. Al mismo tiempo que Rosita ejerza la violencia con éxito le garantiza el respeto y el temor de los demás inquilinos de la cárcel. Es este segundo aspecto de su individualidad el que impide que Rosita sea sometido sexualmente por los prisioneros, sobre todo los criminales lumpen. Hay que afirmar también que el primer aspecto de su personalidad (su condición homoerótica y su canto) es lo que disfruta más con libertad. Pero Rosita siempre debe permanecer vigilante y al acecho del resto de la población del establecimiento practicando la criminalidad.

Además el estado peruano de tendencia autoritaria, el administrador de la prisión, que en las calles de Lima, a los ojos de la sociedad peruana, castigaría con severidad el travestismo de Rosita; sin embargo, en el interior del recinto sabe hacer uso de los talentos de seducción del travesti para controlar, asustar y amenazar la masculinidad de los heterosexuales disidentes y prisioneros políticos de El Sexto como

Cámac y Gabriel. Entonces hay dos masculinades en conflicto, por un lado la del estado peruano y por otro, la de los surversivos contra este orden.

Así Rosita, sin la posibilidad de practicar su opción sexual libremente en las calles de Lima, en el confinamiento de la prisión puede gozar de cierta autonomía como tener su propia celda, exhibirse como travesti, elegir sus amantes, sin ser acosado por el Estado. Debe resguardarse, simplemente, de la comunidad de delincuentes que, efectivamente, no gozan de más poder que él. Es indudable que Rosita no es simplemente el ejecutor de la voluntad del Estado peruano, sino que además, se diferencia de los otros prisioneros (lumpen) creando un orden en su propia vida como el espacio propio que ha conseguido en la prisión, “vive sola en una celda” (223), la particular elección de sus amantes y la renuncia a aceptar a asesinos en su cama. Esta libertad que goza Rosita no es excepcional en el ambiente de la prisión, más bien es una extensión de la autonomía para discutir ideas políticas entre los prisioneros contrarios al régimen:

Uno de los pasajes más reveladores ... aparece en la boca del narrador [Gabriel], cuando a propósito de Cámac manifiesta que durante su permanencia en El Sexto, Cámac “había recuperado allí el hábito de la libertad”. El mundo de afuera, bajo el férreo control de la dictadura y sus esbirros, tiene todas las características de una sociedad disciplinaria, mientras que, paradójicamente, la cárcel permite todavía el intercambio de ideas, algo tenido por imposible en los fueros de la sociedad civil. (Galdo 122, mi aclaración entre corchetes)

Curiosamente, en el encierro, Rosita puede mostrarse como realmente es sin evidenciar miedo de ser reprimido por la dictadura y la sociedad peruana en general. No obstante a diferencia de lo que señala Galdo no solo el mundo de afuera (evidentemente) controlado por la dictadura exhibe características disciplinarias, sino que el mundo que representan Cámac y Gabriel también es construido con los cimientos de una sociedad disciplinaria frente a los que no son sus semejantes: “¿Tú crees que junto al Mantaro viviría, habría este Maraví y esos lame sangres, el Rosita y ese pobre Clavel? Lo hubiéramos matado en su tiempo debido, si hubiera sido” (238).

He querido introducir al lector brevemente al texto mismo de Arguedas para que se familiarice con la tesis del ensayo. Ahora al mismo tiempo que se vaya profundizando en el desarrollo de la misma, es necesario incluir un marco crítico y conceptual de esta novela poco estudiada. Se debe empezar afirmando, entonces, que *El Sexto* no es una obra aislada dentro de la bibliografía arguediana. Más bien presenta las mismas inquietudes que han animado la continua creación del escritor peruano, es decir, la defensa del mundo andino y su cultura como principio integrador de la vida de sus personajes y el conflicto con la modernidad del mundo criollo de la ciudad. Así, con respecto al primer punto, la sentimentalidad del joven estudiante Gabriel, narrador de la novela de temática carcelaria, ofrece claras semejanzas con la emotividad que ofrece el

adolescente Ernesto, el también narrador de *Los ríos profundos* (1958), sin duda alguna la novela más celebrada y elogiada de Arguedas. Con respecto al segundo punto, *El Sexto* se emparenta muy bien con *Todas las sangres* (1964) y la novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Es el vínculo con este último texto el que me gustaría resaltar principalmente ya que la atmósfera heteronormativa³ que rodea a los personajes aprisionados en la penitenciaría es muy similar al espacio heteronormativo de los personajes representados en la ciudad y puerto de Chimbote; y porque *El Sexto* aparece mencionada en esta última obra póstuma:

Hasta he vivido un año en la prisión ciudadana (arañas, arco iris, semen) de un país del tercer mundo, y escribí una novela sobre esa cárcel [en referencia a *El sexto*]. Allí sólo miraba, me incrementaba, sufría con mi infancia anticuada. Y no conozco a la mujer de la ciudad, por ejemplo. Le tengo miedo. (81; aclaración entre corchetes mía)

Lo más cercano a ese gran temor que sentía Arguedas por la mujer de la ciudad en *El Sexto* queda reflejado en Rosita, el travesti de la cárcel con poder y autonomía: “es un marica ladrón que vive sola en una celda ... Ha cortado fuerte, a muchos ... Acepta en su cama a los que ella nomás escoge” (223). Entre las arañas y el semen de la enumeración entre paréntesis hay una separación, barrera ideal, paisajística del mundo natural con edificante significado para los hombres, el arco iris: “Hasta he vivido un año en la prisión ciudadana (arañas, arco iris, semen)” 81. El arco iris cumple la función de superego y como puente vincula a la araña con el semen. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el arácnido se destaca en una cadena de significantes de claro sentido sexual,⁴ lo que contrasta con la visión sublimada y edificante del mundo andino propuesta por el autor.

Ahora, *El Sexto* como texto carcelario, lo que ha sido correctamente explicado por Juan Carlos Galdo en su estudio *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX* (2008), está emparentado con otros trabajos de escritores nacionales que han reflexionado sobre la marca crucial que produce el confinamiento en prisión para la vida de cualquier ser humano. Así se puede mencionar novelas como *Hombres y rejas* (1931) de Juan Seoane o *La tierra es el hombre* (1951) de Gustavo Valcárcel (111). Por la cruda descripción de las prácticas homosexuales en la prisión, de la violencia y de los tratos vejatorios, *El Sexto* establece claros vínculos, dejando a un lado el contexto propiamente local, con la controversial novela cubana *Hombres sin mujeres* (1938) de Carlos Montenegro y con la película *Midnight Express* (1978) de Alan Parker, censurada en Turquía, escenario de los eventos, hasta 1992.

³ Este término será explicado en las páginas siguientes.

⁴ Se dice en el primer diario: “no vi nada cuando Fidela me tocó el vientre y sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban” (22, énfasis en cursivas mío).

Con esta producción cinematográfica hay una nexa muy singular porque la obra de Parker reproduce el predominio de la heteronormatividad como un poder de la sexualidad masculina sobre el resto de sus semejantes con el objetivo de someterlos, forzarlos y volverlos sumisos, aspecto muy bien retratado con énfasis grotesco en *El Sexto*. Pero también la maestría de Parker hace visible el deseo transgresor a ese poder heteronormativo, un espacio donde el deseo homosexual se expresa a plenitud y en libertad: el protagonista Billy Hayes se refugia en el cariño de un compañero de prisión rehuyendo, así, el acoso de la heteronormatividad, ejemplificado por el carcelero que lo busca someter como su objeto sexual.⁵ En *El Sexto* ocurre algo similar, frente al asedio de la heteronormatividad del mundo narrado por Gabriel, Rosita elige como su amante no a su compañero y socio delincuente, Puñalada, quien se encuentra obsesionado por su figura, sino a un “Sargento” ingresado por estupro: “– Ese Rosita debe querer algo – ijo Cámac –. ¡No canta así a estas horas! Dicen que está enamorado del Sargento. ¿Qué salida tiene aquí ese hombre? Rosita coquetea bien. El Sargento es un hombrazo, y viene por estupro. El negro [Puñalada] va a rabiarse, va a rabiarse de muerte” (229, mi aclaración entre corchetes).

La bibliografía sobre *El Sexto*, la misma que es escasa, sin embargo es claramente diferenciable. Por un lado, se ubica la defensa del humanismo presente en el mundo andino y su cultura como principio integrador de la vida. Dentro de esta mirada crítica destacan los artículos de Ciro Sandoval “El Sexto de José María Arguedas: espacio antrópico de hervores metatestimoniales”, “El Sexto: entre lenguaje y poder” y “The Gestation of an Andean Paradigm of Cultural Reivindication”. En cambio, en la línea de lectura del conflicto con la modernidad del mundo criollo de la ciudad se puede incluir el trabajo de Juan Carlos Galdo, ya mencionado, quien dedica un capítulo de su libro al análisis de la novela (“*Camac no está muerto*: alegoría política y utopía andina en *El Sexto*”) y el artículo de Ignacio Lopez Calvo “José María Arguedas’s *El Sexto* and the grotesque body: The Japanese Character at the boundaries of National Belonging”. Este último estudio propone algo diferente sobre la obra de Arguedas, es decir, no asume de forma elemental el conflicto con el supuestamente homogéneo mundo criollo de la ciudad, el mismo que encuentra su resolución en la defensa de la cultura del mundo andino pensada también de forma homogénea, en algunos casos planteando una modernidad propiamente andina. López Calvo arguye algo diferente, objetivo que busca acometer este ensayo también con el estudio de otro personaje secundario de la novela, el travesti Rosita:

El Perú es de fierro. Sobre el fierro hay arena ¿no es cierto? Llega el viento, se lleva la arena y las pajitas; el fierro después brilla fuerte. La arena sucia son los gringos, los gamonales, los capataces y los soplonés;

⁵ Dentro de la realidad latinoamericana otra película con la que la figura de Rosita dialoga es *Madame Satã* (2002) de Karim Ainouz, un *biopic* que desarrolla la vida de João Francisco dos Santos, un famoso criminal lumpen y sujeto homoerótico.

los traidores. El viento de la revolución los barrerá. Entonces la mano del obrero y del campesino hará que el Perú brille para siempre con el alumbrar de la justicia. ¡Caray, entonces sobre las cumbres de nuestros cerros, en el nevado, temblando, la bandera peruana no tendrá igual!...

Iba a contestarle. La voz de Rosita nos interrumpió.

*Partiré canturreando
mi poema más triste
le diré a todo el mundo
lo que tú me quisiste... (251)*

Cámac sintetiza los antagonismos que impiden el desarrollo del Perú, lo que implica el regreso a las fuentes primigenias precolombinas, es decir, el predominio y la guía del mundo andino sobre el resto de la nación muy bien ejemplificados por la presencia de la bandera peruana, símbolo nacional de identidad, sobre los cerros y nevados. Sin embargo, estos antagonismos nacionales tan sencillamente equiparados al fierro y la arena, esta división de dos Perú no es tal porque la presencia de la figura de Rosita y su canto sentimental, su voz de mujer y su ambigüedad, aspecto muy bien olvidado por Cámac en su tesis de los antagonismos peruanos, complica la noción simplista de los conflictos nacionales. Rosita “interrumpe”, crea una fractura en la homogénea división de país y, por lo mismo, la cuestiona. Finalmente su presencia complica y expone la razón heteronormativa que proyectan Cámac y Gabriel. De la misma manera, en la interpretación de López Calvo, la presencia de un personaje insular como el japonés en la novela de Arguedas desenmascara y complica la noción de homogénea conflictividad entre el mundo criollo y el mundo andino y más bien abre las puertas a una percepción más heterógena de estos órdenes y quizás a una mirada más irreconciliable sobre insospechadas identidades nacionales o sexuales, la misma que había pasado desapercibida previamente: “In Arguedas’s literary efforts to understand Peruvianness and to reconcile the Andean and Criollo worlds, he finds a question mark in the Japanese character, who further complicates a situation that was already quite convulated” (144).

Ahora bien, a pesar del título de mi artículo, es necesario hacer algunas aclaraciones con respecto a interrogantes válidas de los lectores. *El Sexto* de Arguedas obviamente no es un ejemplo de literatura homoerótica. El término *homoerótico* se refiere básicamente a la lógica de deseo expresada entre individuos del mismo sexo. La literatura homoerótica será entonces un tipo de práctica discursiva, textual, donde se desarrolla este tipo de deseo o lógica. Además, como lo ha señalado, Nancy Rabinowitz el término *homoerótico* presenta sutilezas y sugerencias que sobrepasan el término más común de *homosexual*. Lo *homoerótico* finalmente no implica genitalidad y se inscribe en un campo más amplio de relaciones. De alguna manera, absorbe en su categorización la particularidad homosexual:

“Erotic” has a broader ambit because it derives from Eros, cosmogonic force and child of Aphrodite; in Greek, eros connotes sexual love as distinct from *philia*, or family love, but its focus is on the desire. Thus, in discussions of representations of sexual material, erotica have tended to be distinguished from pornography, which is taken to seek to arouse sexual feelings and to lead to sexual acts. Homoerotic, by this genealogy, suggests the possibility of desire without consummation, turns our gaze away from genital sexuality, and inscribes a more expansive field of relationships than does “homosexual.” (3)

Es decir, homoerótico se entiende mejor dentro de una lógica de deseo y no solo como la evidencia de satisfacerse sexualmente. El encuentro sexual es sólo un aspecto, pero la actuación social no es simplemente sexual sino erótica. Y esto se comprueba certeramente en la novela: “Rosita coquetea bien” (229), no así en la narración. *El Sexto* no presenta una narración homoerótica porque mantiene el predominio de la heteronormatividad, en este caso, andina. En la tradición literaria del Perú existen ejemplos más contundentes de la práctica discursiva homoerótica: *Duque* (1934) de José Diez-Canseco Pereyra, *El cuerpo de Giulia-No* (1971) de Jorge Eduardo Eielson, *En busca de Aladino* (1993) de Oswaldo Reynoso, *Salón de Belleza* (1994) de Mario Bellatín, las novelas de Jaime Bayly como *No se lo digas a nadie* (1994), *Fue ayer y no me acuerdo* (1995), *La noche es virgen* (1997). Sin embargo, con esos textos mencionados *El Sexto* sí comparte la presencia y desarrollo de subjetividades homoeróticas. Tampoco se trata de hacer una equivalencia total entre los sujetos homoeróticos de las novelas mencionadas.

El uso del término homoerótico en este artículo indudablemente sirve para establecer una genealogía y aperturar un diálogo con otros términos propios a los principios cuestionadores de la homogeneidad desarrollados por los *Queer Studies*. David William Foster el especialista más prestigioso de esta disciplina crítica para Latinoamérica afirma lo siguiente sobre lo *queer*, que sin dudar está presente en la figura del travesti Rosita de la novela de Arguedas:

Lo *queer* se fundamenta en una epistemología abierta que repudia las definiciones fijas sobre las que se tensa el patriarcado y sus definiciones de la sexualidad. Fijar la lengua, y de ahí fijar el mundo, siempre ha sido el sueño rector del patriarcado, y uno de los impulso cruciales de lo *queer* es la subversión de este proyecto en aras de otras maneras de construir una epistemología de la experiencia y la subcategoría que de ella constituye la sexualidad. (*Producción* 19)

“Fijar la lengua” resalta Foster es la ambición del patriarcado. Rosita, por el contrario, aviva la ambigüedad del lenguaje, la indefinición, hace pensar en el lenguaje como un cuerpo lleno de deseo. En este sentido el diálogo entre Cámac y Gabriel al inicio de la

novela pulsiona las diferentes ambigüedades lingüísticas y de sentido sugeridas por la incapacidad de descifrar, entender o definir una identidad tan compleja como Rosita: “– Es ‘Rosita’ – me dijo –, es un marica ladrón que vive sola en una celda ... ¡Es un valiente! ... – ¿Es él quién canta? – Él” (223). Las incongruencias con respecto a la percepción de género en el discurso de Cámac son evidentes: “es un marica ladrón que vive sola en una celda” (223). Según el DRAE,⁶ marica es un nombre masculino pero luego Cámac usa el adjetivo “sola” lo cual deja en evidencia la ambigüedad y por lo tanto la sospecha del revolucionario sobre este personaje. Se usa el término peyorativo y criollo *marica* lo cual también puede evidenciar la creencia que solo en un espacio más urbano, cosmopolita y de dominio lingüístico del español, como la costa o Lima, existen este tipo de identidades, ya que no usa el quechua para insultarlo, ni siquiera Gabriel, familiarizado con la lengua indígena, lo hace.

También se ha hecho uso del término heteronormatividad en las primeras páginas de este ensayo. Es necesario realizar algunas precisiones teóricas al respecto: “Por heteronormatividad se entiende la urgencia imperativa de ser heterosexual y de abogar en todo momento y a toda costa por la primacía de lo heterosexual (entiéndase lo que se entienda por este término)” (Foster, “Consideraciones” 49). En *El Sexto*, como ya se ha precisado con anterioridad, existe una lucha política de dos heteronormatividades, por un lado el estado criollo con sede en Lima y por otro los grupos subversivos que representan a las provincias del Perú y que quieren derribar ese orden corrupto e imponer el suyo. Sobre el primer orden normativo se ha escrito suficiente, incluso sobre esta novela. Me interesa fijarme, en cambio, en la heteronormatividad del segundo orden:

Rosita volvió a cantar. Todo el penal quedó como en silencio.

– El natural del hombre se pudre en Lima – dijo Cámac –. El marica está cantando y parece reina su voz en el Sexto. Quizá ese hombre no es nacido de mujer; lo habrá parido una de esas celdas de abajo. Será pues hijo del viento en las pestilencias y el cargazón de sufrimientos y en los orines que hay abajo. Su flor es, su flor verdadera. Así como canta triste, mañana puede destripar a cualquiera, quizá al piurano...

A medida que Cámac iba analizando el canto del Rosita, la voz delgada, clara y sentimental del invertido penetraba en la materia íntegra del Sexto. “¡Es su flor, su flor verdadera! A nosotros también parece nos toca – siguió diciendo Cámac –. Pero cuando tengamos nuestra guitarra, ya no entrará a esta celda. Ya no va a entrar”. (251)

⁶ La entrada del DRAE sobre el término ‘marica’ señala lo siguiente: “3. m. coloq. Hombre afeminado y de poco ánimo y esfuerzo. / 4. m. coloq. Hombre homosexual” (N. pag.).

El pensamiento de Cámac expresa su oposición tajante a la existencia de una subjetividad tan libre y sin tapujos morales como Rosita. Tal sujeto no puede ser producido por la mujer sagrada de los Andes (la Pachamama). Para él, Rosita es producto de la ciudad moderna sacrílega. Su lugar de concepción será la hedionda cárcel. La flor de Rosita no es una hermosa flor que bien puede adornar el hermoso rostro de una campesina de los Andes. La flor de Rosita está hecha de caca y por eso también puede ejercer la violencia: “mañana puede destripar a cualquiera, quizá al piurano” (251). La guitarra, el proyecto de Cámac, permitirá silenciar el canto de la terrible sirena. No hay necesidad de taparse los oídos como los marineros que viajaban con Ulises. El canto sensual y enloquecedor de la sirena será combatido con la *sensualidad* del canto militante. También, este fragmento resulta muy significativo por la postura del narrador que, a lo largo de la novela, ha construido su imagen como conciliador entre las diferentes facciones ideológicas de la cárcel. Pues bien, Gabriel recurre a la violencia verbal al llamar a Rosita “invertido”. Esta lectura de la heteronormatividad también se puede extender a la que propone la crítica de Arguedas. Por ejemplo, Galdo señala lo siguiente sobre la novela: “La voz de “Rosita”, que semeja el canto de una mujer, resuena en el penal y se erige, junto con los gritos y los vales criollos, en una suerte de himno del mal, así como los cantos de los prisioneros políticos son un emblema de resistencia a la opresión” (113). El “invertido” para Gabriel y Cámac es una representación del “himno del mal”. Galdo, sin desarrollarlo con evidencia en su texto, que se ocupa primordialmente de Cámac, resalta la lectura heteronormativa que realiza Arguedas en su novela. La heteronormatividad “revolucionaria” busca suprimir y acallar la diferencia expresada por las voces disidentes como la de Rosita.

Se ha precisado que mi tesis sostiene que la capacidad de practicar el poder es crucial y determinante en el rasgo identitario de Rosita como sujeto homoerótico. Sin ese potencial de violencia, encarnado en su criminalidad, no podría desarrollar a plenitud su identidad en el recinto carcelario. Una referencia ineludible es la teoría del estadio del espejo (*mirror phase*) de Jacques Lacan. Según este postulado teórico el niño se identifica con una imagen exterior a la suya, que puede ser la imagen reflejada en el espejo:

Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen ... Es que la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como Gestalt, es decir en una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida. (*Escritos* 87-88)

La totalidad reflejada le ofrece al niño la posibilidad de controlar su propio cuerpo. Sin embargo, la nueva sensación de unidad alcanzada por el niño se encuentra atrapada en el

reflejo, fundamentalmente ajeno, exterior, a él (Grigg 10-11). Si bien no es motivo central en este artículo, no cabe duda que existe un vínculo entre las ideas de Lacan sobre el estadio del espejo y la manera cómo Rosita desarrolla y expresa su identidad *queer* a plenitud en la cárcel: “La voz de Rosita interrumpió bruscamente mis reflexiones. Cantó de nuevo, en frente mío, desde el interior de una celda ... Maraví [un criminal desalmado] volvía. Pasó frente a Rosita y lo saludó con la mano, sonriendo siempre. Fue al único que saludó” (229, mi precisión entre corchetes).

El lugar de la otredad que fortalece la autoestima dando seguridad y confianza al yo lo ocuparía su capacidad de ejercer la violencia y la belleza expresada por su voz, ambos elementos cumplen el papel de madre que ofrece la sensación de unidad a un sujeto fragmentado. Pero no solo eso, todo el ser es una búsqueda constante de reconocimiento que está fuera de uno, que se completa en el otro como si fuera un rompecabezas y que puede manifestarse incluso en gestos que pasarían desapercibidos como el simple saludo. Maraví uno de los líderes criminales de la prisión, un hombre feroz, solo saluda a un personaje, Rosita, el travesti, y lo saluda estrechándole la mano. Maraví reconoce el poder de la violencia que es capaz de (re) producir Rosita y eso respalda su identidad homoerótica sin dudas.⁷

El apretón de manos entre dos sujetos, Rosita y Maraví desnuda la presencia y emergencia del poder. Según lo ha desarrollado Michel Foucault el ejercicio del poder no se reduce solo a las clases dominantes o al sujeto hegemónico. Las clases supuestamente dominadas y sus sujetos también son capaces de ejercer un poder y practicar la violencia. Al respecto afirma Judith Butler: “I begin with the Foucauldian premise that power works in part through discourse and it works in part to produce and destabilize subjects” (*Gender N.* pag.). El apretón de manos entre Rosita y Maraví es una muestra de discurso, produce y desestabiliza sujetos. El apretón sostiene la posición de Rosita y desestabiliza la de Maraví, quien en otras circunstancias bien es capaz de abusar brutalmente de otros travestis como Clavel:

En seguida oímos el llanto del muchacho. Y apareció después lanzado a puntapiés, no por el chino, sino por Maraví mismo. El muchacho cayó al suelo, de bruces. Tenía amarrado un trapo azul en la cabeza. Maraví lo arrastró del cuello hasta cerca del ángulo del penal e hizo que se apoyara en el muro.

⁷ Mitos fundacionales como la invencibilidad de Aquiles o de Sigfrid expresan muy bien el cultivo de la autoestima o la seguridad personal. Estas historias expresan muy bien y con cierta lógica la conclusión de que la confianza o la invencibilidad es externa siendo la debilidad propia de la naturaleza del individuo, la misma que debe estar protegida por una coraza de invencibilidad. El yo más íntimo sería el punto donde residiría la debilidad del individuo: en el caso del mito germánico ubicado en la espalda del héroe y en el mito griego en el talón del héroe pelida. Mientras tanto los elementos que garantizan la (casi) invencibilidad del héroe son externos: la sangre del dragón y las aguas del río Estigia.

– Déjame ya, diosito – rogó el muchacho. La sangre le chorreaba hasta el cuello (236-37)

Maraví no puede abusar de Rosita como hace con Clavel como queda demostrado en el saludo excluyente que se intercambian ambos delincuentes. El poder como lo expresa Butler es “in part”, no es una realidad acabada, requiere de continua alimentación energética, el poder se alimenta de poder. Si Rosita se queda sin poder, entonces Maraví y el resto de sus secuaces irían por él a despedazarlo, a cobrarle todas sus fechorías, para demostrar simplemente que se ha alterado el equilibrio volátil que genera el mismo poder. El poder es una situación de máxima tensión y a la vez inestable. Para Foucault el poder se encuentra en todos lados porque su origen no puede ser localizado en un solo punto de referencia de la estructura social, sino en su totalidad. Curiosamente, estos puntos de referencia buscan como objetivo detener la continua movilidad del poder a través de la creación de hegemonías y monopolios: “[P]ower is not an institution, and not a structure; neither is it a certain strength we are endowed with; it is the name that one attributes to a complex strategic situation in a particular society” (*History of Sexuality* 92-93). Siguiendo el planteamiento de Foucault se puede asegurar que Rosita debe ejercer el poder a través de la violencia o la capacidad de negociación — lo que Butler denomina discurso y desestabilización — continuamente porque aquél no descansa en una estructura o en una fuerza inmersa en el reino de la inmovilidad, sino que es el simple nombre para una compleja situación estratégica inestable, altamente volátil y, por lo mismo, explosiva. Pero no sólo el poder es inestable y parcial también lo son la subjetividad y la identidad:

This is to say that subjectivity is partial: certainly, the subject can always be conceived as being subject to something, but that something is always different, always changing. Thus a British subject, for example, is subject to particular forms of state control and hortation, but the “individual” who is a British subject is also subject to other discourses. (Smith XXXIV)

Tal como subraya Smith la subjetividad es incompleta, siempre en construcción, es una dimensión dinámica y parcial. De alguna manera, ciertos elementos configurativos de la identidad van impregnando la subjetividad del individuo, la misma que fluye en un proceso constante. Un hallazgo crucial en la reflexión de Sökefeld sobre la identidad, entendida de una manera más vasta (“etic concepts”) es la innegable realidad del traslado de ciertos términos y conceptos del dominio de la teoría al de la práctica, así, las ideas adquieren mayor versatilidad y dinamismo, esto acentúa, a su vez, la actualidad política de las mismas como un reclamo frente a la postergación y al olvido: “Identity ... is a ubiquitous concept in many discourses and effectively escaped the control of the academy. People everywhere claim to *have* an identity” (533). No hay que olvidar que ser

sujeto, entonces, es una situación momentánea, múltiple, negociada. En el caso de la novela de Arguedas, Rosita ejemplifica al sujeto homerótico. Asimismo, la categoría identidad debe pensarse como una dinámica discursiva, no como un término esencialista, más bien con carácter incompleto y complejo:

Todo discurso tiene la propiedad de producir las coordenadas que permiten organizar las interrelaciones, el tiempo y el espacio: el *yo-tú*, el *ahora* y el *aquí*. La primera identidad y alteridad es efecto del discurso. En ese sentido, ya desde su origen, el mecanismo discursivo nos enseña que las identidades no son esencias. (Godenzzi 39)

La figura de Rosita en la cárcel es la expresión de un discurso identitario, como bien lo expresa Gondezzi, desarrollado a partir de las coordenadas de lugar, tiempo y diferencia. Rosita siempre está alerta y a la expectativa, en constante movimiento, sin confiarse en la permanencia del estado actual de las cosas y en este aspecto presenta una comparación sugerente con el rol del narrador en la novela. Gabriel trata de establecer alianzas, vínculos con los diferentes grupos de la prisión como una propuesta de pensar un Perú más solidario, aunque muy bien asentado en el predominio de la heteronormatividad andina:

Mok'ontullo me encontró todavía en el Puente donde me había dejado Pedro. Le conté lo que había visto y le mostré el cuerpo del "músico".
 – No está muerto – me dijo –. Los vagos conocen bien un cuerpo muerto. ¡Dejémoslo que muera! Será mejor para él y para nosotros.
 – ¿No podríamos abrigarle? – le pregunté. (243)

El trabajo de alianzas de Gabriel tiene un fin colectivo. En cambio, Rosita establece vínculos y está un paso más adelante que el resto para sobrevivir como individuo, como sujeto homerótico: "Le pusimos la camiseta y después la chompa de lana. Iba a ponerle en la boca un pedazo de chocolate. – Antes algo caliente – oí la voz de Rosita que se acercaba con una taza en las manos. Era cocoa" (244). La búsqueda de Rosita es personal, busca realizarse como individuo en libertad, lo que no lo convierte en un personaje inocente en la novela como Gabriel. El narrador busca constantemente afianzar sus buenas intenciones para con los demás: "Ese japonés era para nosotros como su representante del militarismo japonés ... Así ha de acabar el militarismo japonés. – Hermano Cámac – le dije –. El militarismo japonés tiene su agregado en la embajada. Este "Hirohito" llevaba una representación más alta. Se levantará sin duda; no es mortal" (280). Rosita, por el contrario, consigue un nuevo amante bajo amenaza. El "Sargento" llega por estupro en la cárcel. Un delito que usualmente es reprimido con violencia por los demás presidiarios. Él escoge un protector, el criminal Rosita: "Rosita hacía la comida para él y el Sargento" (280).

Ahora es necesario ahondar en esta compleja situación estratégica de la que saca provecho Rosita en la prisión. Para Butler la idea de género ha sido malinterpretada sobre todo en contextos urbanos altamente sofisticados. De esta manera, se piensa que el género es factible de ser elegido libremente como si se tratara de un traje en un closet que luego de cumplir su utilidad puede ser guardado para volverse a usar el siguiente día. Con certeza el sujeto no elige el género, es exactamente lo contrario, el género como construcción social en parte elige su sujeto (Bodies IX). Es inevitable deducir que el elemento que desestabiliza la percepción del género como práctica social es la naturaleza del poder tal como la ha desarrollado Foucault. Su habilidad para practicar el discurso del poder determina que Rosita sea capaz de ejecutar (actuar) con singular éxito su identidad. Además, la performatividad de los géneros está mediada por la capacidad de actuar socialmente y el respaldo de la sociedad. Así, es muy diferente ser abiertamente gay en *Greenwich Village* que en la república islámica de Irán o en la prisión. Rosita no puede ir por el mundo ventilando su género sin hacer valer su poder como criminal, el mismo que le permite defender su identidad *queer*. Esto quedaría, incluso, mejormente explicado si se remite al texto “Performance Piece” de Julia Serano. Según Serano, para un gran número de feministas y *queers* contemporáneos existe la creencia de que el género es meramente performativo, una prenda de ropa (una impostura) y una construcción, pero estas afirmaciones se quedan cortas cuando se apagan las luces del espectáculo – las cuales difuminan y disuelven la tensión momentáneamente – y el individuo debe confrontar situaciones más específicas y conflictivas:

And of course, this is a convenient strategy, provided that you are not a trans woman who lacks the means to change her legal sex to female, and who thus runs the very real risk of being locked up in an all-male jail cell. Provided that you are not a trans man who has to navigate the discrepancy between his male identity and female history during job interviews and first dates. (86)

De algún modo lo que enfatiza Serano es el olvido conveniente que ocurre en los colectivos *queer* o feministas de la situación de poder que los protege o les permite actuar como lo hacen, es decir, el poder utópico del gobierno multicultural y políticamente correcto. Así hay que recordar que lo que se entiende como género está vinculado íntimamente a la percepción social. En cambio, sexo vendría referirse a la evidencia biológica que distingue ciertos aparatos u órganos sexuales. El acto sexual también ha recibido el mismo nombre. Sexo y género a veces tienden a confundirse. Esto ocurre porque al nacer, dependiendo de la cultura a la que se pertenece, el aparato sexual genera y determina la actuación social, en cierta o en gran medida. Esta percepción no deviene excepta de tensión y, por lo tanto, se requiere de una fuerza o poder que respalde la actuación del individuo en caso se genere una resistencia a las expectativas de actuación social. Entonces, la sociedad multicultural y políticamente

correcta será la llamada a respaldar y permitir la actuación en libertad de una individualidad *queer*. En otro tipo de sociedades o escenarios será necesaria la producción de un poder disuasivo (como sucede en la cárcel) que proteja y emancipe la práctica social *queer*.

En el caso específico de Rosita se puede afirmar que el género no es simplemente una performance porque hay un elemento invisible que no está en la performance pero que es de vital importancia para que ésta tenga lugar, ese elemento es el poder, la realidad del poder: “La voz de Rosita interrumpió bruscamente mis reflexiones. Cantó de nuevo, en frente mío, desde el interior de una celda ... Maraví [un criminal desalmado] volvía. Pasó frente a Rosita y lo saludó con la mano, sonriendo siempre. Fue al único que saludó” (229, mi precisión entre corchetes). El travesti Rosita no es abusado por Maraví porque es capaz de (re) producir poder. Entonces no solo es una performance la exhibición de Rosita en la prisión. El criminal tiene que ejercer un discurso de poder (una capacidad evidente de disuasión) para defenderse de los ataques de la heterosexualidad compulsiva. Para Judith Butler hay una noción de género envuelta en tensión con la heterosexualidad compulsiva. Esto es, cierto entendimiento de la coherencia de género donde lo que una persona siente, actúa y expresa a partir de su diferencia sexual equivaldría a la articulación y consumación plena de su género (*Gender N.* pag.). Pues bien, la identidad homoerótica de Rosita desafía a la heterogeneidad compulsiva y está mejor expresada por su poder como criminal famoso. No podría exhibirse frente a los demás criminales, cantar vales con hermosa voz, ayudar al pianista, ser la mujer del “Sargento” y tener cierta influencia en la administración del penal, sin haberse convertido en un avezado delincuente.

Rosita es un delincuente con capacidad de liderazgo, pero no deja de presentar dos marginalidades: su subjetividad homoerótica y su carácter de *lumpen-proletariat*, este último aspecto lo deja fuera de los modos de producción del marxismo clásico: “Al amanecer del día siguiente escuché una armoniosa voz de mujer ... – Es “Rosita” – me dijo –, es un marica ladrón que vive sola en una celda ... Los asesinos que hay aquí le respetan. Ha cortado fuerte, a muchos. A uno casi lo destripa” (223).

Para Marx, Rosita sería una consecuencia de la hegemonía de la clase dominante de carácter rentista. Según Ernesto Laclau en su análisis de la postura marxista, el proletariado conceptualmente debía diferenciarse de la figura del excluido social, el *lumpenproletariat*, el cual es objeto de las peores invectivas por parte de Marx y Engels. El término hace referencia a los sectores más bajos de la sociedad, los cuales no tienen una clara inserción social. Singularmente el *lumpenproletariat* para Marx y Engels presenta grandes semejanzas con el parasitismo propio de la aristocracia financiera que pertenece a los niveles más altos de la organización social (143-45).

Los inquilinos políticos de El Sexto, muy posiblemente están informados de la posición de Marx sobre la delincuencia o la criminalidad, ya que recibían clases de teoría marxista en prisión: “– Te falta teoría, Cámac. Debes escuchar bien las clases de Fermín, y leer” (249). A esto hay que añadir la propia ideología de las poblaciones andinas,

plenamente representadas en el tercer piso, las que más bien exhiben y demuestran una ética de trabajo, quizás no de carácter protestante, más bien de cuño colectivo o redistributivo, lo que evidencia, sin duda, su odio radical a todo tipo de vagancia, homosexualidad y criminalidad: “¿Tú crees que junto al Mantaro viviría, habría este Maraví y esos lame sangres, el Rosita y ese pobre Clavel? Lo hubiéramos matado en su tiempo debido, si hubiera sido” (238). Obviamente la vida que siguen personajes como Maraví o Rosita no está sustentada en el respeto por un concepto de trabajo definido tradicionalmente. Escribo concepción de trabajo tradicional porque para personajes como Rosita, Maraví o Puñalada robar, matar, vender estupefacientes es considerado un tipo de oficio dentro del universo de opciones que la dura vida en el Perú del momento histórico descrito en la novela les ha permitido desarrollar como afroperuanos, subjetividades homoeróticas o simplemente *lumpen-proletariat*.

Por otro lado, el intelectual africano Frantz Fanon contrastando con las ideas de producción marxista o tradición redistributiva de vertiente andina encuentra valores positivos a la pertenencia *lumpen* de Rosita. Para Fanon el delincuente contiene un caudal y potencial revolucionario. Dada su pertenencia a los barrios más desfavorecidos, en el corazón mismo de la marginalidad, el *lumpen* representa la punta de lanza de la revolución. El lumpen como ser hambriento, desposeído de su comunidad “constitutes one of the most spontaneous and the most radically revolutionary forces of a colonized people” (129).

La identidad homoerótica de Rosita desestabiliza la lucha y consignas de los políticos del tercer piso porque canta y perturba con su voz amorosa en cuerpo de hombre los himnos políticos de los prisioneros: “Al amanecer del día siguiente escuché una armoniosa voz de mujer; cantaba muy cerca de nuestra celda ... Cámac sonreía. – Es “Rosita” – me dijo –, es un marica ladrón que vive sola en una celda, frente de nosotros ... – ¿Es él quién canta? – Él” (223). El canto homoerótico de Rosita se sucede, siendo fiel a la cronología del relato, a los de *La Marsellesa* y *La Internacional*: “El ruido repercutió en el fondo del penal. Inmediatamente se oyó una voz grave que entonó las primeras notas de la Marsellesa aprista, y luego otra altísima que empezó la Internacional. Unos segundos después se levantó un coro de hombres que cantaban, compitiendo, ambos himnos” (221). Tanto la entonación de *la Marsellesa* como de *La Internacional* promueven cierta dinámica de deseo, unida a su carácter revolucionario,⁸ que al ser contrastada con el vals de Rosita se hace evidente. Probablemente, por ese motivo a Cámac le interesa fabricar la guitarra para acallar, silenciar, el canto de Rosita

⁸ Slavoj Žižek ha estudiado este aspecto al comentar una escena de *Reds* (1981) de Warren Beatty: “[T]heir love is reignited when Louise watches John deliver an impassioned revolutionary speech. What follows is the couple’s lovemaking, intersected with archetypal scenes from the revolution, some of which reverberate in an all too obvious way with the sex” (N. pag.). Para Žižek, *Reds* refleja las tensiones de la pareja compuesta por Louise y John, la misma que revitaliza su relación, en problemas, con la descarga erótica producida por la experiencia de los eventos de la Revolución rusa.

(251). El canto de Rosita, desvela, inconscientemente, la necesidad de satisfacción sexual de los presos políticos de El Sexto, tal como no la desarrolla Gabriel, el narrador.

Se hace necesario comparar el canto político de los prisioneros con el sentimentalismo de Rosita. El canto político es liberador, perturbador para el Estado que vigila a sus enemigos políticos. El canto de Rosita es liberador para este personaje, expresa su identidad de mejor manera. Pero a su vez genera perturbación en los políticos porque hiere y contamina su heterosexualidad que parece muy bien controlada en prisión. Además aparentemente sólo los delincuentes y los vagos practican la homosexualidad. Entiéndase que el canto de Rosita altera la pureza ideológica y heterosexual de los luchadores políticos porque éstos aprecian lo bonito del mismo, lo cual genera una preocupación entre ellos, una interrogante con respecto a la naturaleza de su deseo: “Rosita volvió a cantar. Todo el penal quedó como en silencio. – El natural del hombre se pudre en Lima – dijo Cámac –. El marica está cantando y parece reina su voz en el Sexto ... A nosotros también parece nos toca – siguió diciendo Cámac –. Pero cuando tengamos nuestra guitarra, ya no entrará a esta celda. Ya no va a entrar” (251).

La inestabilidad en el discurso de Cámac para referirse a Rosita tiene como lugar de confluencia la voz del delincuente. Su voz es de mujer, siguiendo así lo que la normatividad de género – la heterogeneidad compulsiva desarrollada por Butler – ha clasificado y delimitado como lo femenino. Esta misma normativa es expresada con plenitud en los diálogos que entablan los prisioneros políticos Cámac y Gabriel. Sin embargo, el comportamiento de Rosita ejemplifica, a su vez, acciones que la heteronormatividad solo aceptaría para un rol masculino: “Ha cortado fuerte, a muchos. A uno casi lo destripa” (223). Esta forma de utilizar la violencia lo vincula con su lado masculino, según el pensamiento de los prisioneros políticos, por eso Cámac no puede ponerse de acuerdo lingüísticamente si Rosita es un él o es un ella; porque, para el militante político, la identidad de Rosita aparece fragmentada en esas dos realidades. Además Cámac en su diálogo con Gabriel aborda un tema polémico:

Si hubiera nacido en uno de nuestros pueblos de la sierra, su madre le hubiera acogotado. ¡Eso es maldición allá! Ni uno de ellos crece. En Lima se pavonean. Tendrá, pues, las dos cosas, pero lo que tiene de hombre seguro es mentira; le estorbará. Y aquí canta bonito. ¿Qué dices?

Cantaba el valse *Anita ven*: lo entonaba con armoniosa y cálida voz. (223)

Cámac precisa la forma de impartir justicia en la región andina con respecto a lo que es considerado una maldición. Afirma que el homoerotismo es un producto limeño. Para él la homosexualidad andina es erradicada tempranamente por la justicia comunitaria. Esta respuesta brutal desde la región andina hacia lo que es considerado diferente y una amenaza para su tradicional forma de vida, puede explicar no solo la actitud violenta de

Rosita para defenderse, sino también su estado de alerta ante el peligro representado por los estamentos más conservadores de la sociedad peruana, donde la región andina ocupa un lugar destacado: “Allá no nacen. El alma no le hace contra a su natural sino cuando la suciedad lo amarga. Aquí, en el Sexto, la mugre está afuera; es por la pestilencia y el hambre” (238). Cámac acentúa la pertenencia innata de la subjetividad homoerótica a espacios considerados decadentes como la urbe limeña. Esta percepción no es original de Cámac, es una percepción común que las grandes ciudades por su particular constitución y desarrollo han sido más permisivas en aceptar comportamientos y prácticas considerados inmorales o retorcidos en otros espacios de desarrollo humano:

First, there is the assumption that homosexuality is a product of the *urban*, and the rural and wilderness spaces are thus somehow free from the taint of homoerotic activity. Nothing, in fact, could be further from the truth. At the end of the nineteenth Century and well into the twentieth, the western wilderness was a space heavily dominated by communities of men. (Mortimer-Sandilands y Erickson 15)

El fragmento citado cuestiona la percepción superficial de que la homosexualidad sea primordialmente urbana y que el mundo rural se encuentre excepto de cualquier actividad homoerótica. Tal pensamiento, la homosexualidad producto de la ciudad, es evidentemente exagerado, dado que hay una fuerte presencia de comunidades masculinas en el campo, por ejemplo en las tareas de pastoreo en el caso andino o en el trabajo con el ganado para el caso norteamericano. En este sentido, la afirmación tajante de Cámac señalada anteriormente podría estar ocultando la presencia de prácticas homosexuales dentro de aquellos círculos masculinos andinos. Asimismo, es posible entender la mayor visibilidad de la homosexualidad en las ciudades como una consecuencia de la expulsión de los sujetos homoeróticos de la patria andina para encontrar refugio en los espacios urbanos costeros denostados por el dirigente minero. Es necesario remitirse al valor de la institución del matrimonio heterosexual en las comunidades indígenas. Puede notarse que los valores son muy rígidos y las consecuencias de transgredirlos son grandes:

El matrimonio indígena se realiza conforme a normas estrictas, regimentadas y sometidas a un ceremonial minucioso ... Tal matrimonio no tiene validez oficial, ni para la Iglesia ni para el Estado, pero lo tiene y muy rigurosamente dentro de cada comunidad, a tal punto, que el adulterio casi no existe, porque las penas que amenazan a este tipo de infracción moral son tan severas, acarrear sanciones de orden religioso y social tan implacables, que el adulterio apenas se concibe que pueda ocurrir. (Arguedas, *Las comunidades* 310)

De esta manera, añadiendo este análisis de Arguedas a las ideas expresadas por Cámac se puede concluir que simplemente la violación del pacto heterosexual en la sierra ya implica una dramática sanción comunitaria. Con obviedad, entonces, las consecuencias serán más terribles para las subjetividades homoeróticas de los Andes peruanos porque como bien ha indicado Foster el sistema heteronormativo aboga constantemente por la (re) producción de la hegemonía de lo heterosexual (“Consideraciones” 49). Siguiendo la misma lógica, el libro de Will Fellows, *Farm Boys: Lives of Gay Men from the Rural Midwest*, esclarece cómo los valores tradicionales son decisivos en las comunidades agrícolas del *Midwest* norteamericano y que, por lo mismo, impiden la existencia libre de identidades homoeróticas, tal como sucede en la región andina siguiendo la opinión de Cámac y de Arguedas:

These men describe how they perceived and responded to a variety of conditions that existed in many of the farm communities and families of their boyhoods: rigid gender roles, social isolation, ethnic homogeneity, suspicion of the unfamiliar, racism, religious conservatism, sexual prudishness, and limited access to information. While none of these conditions is unique to farm culture, they operate in a distinctive synergy in that setting. (IX)

Las ideas, anteriormente presentadas, demuestran que el pensamiento andino y el pensamiento anglosajón no se ubican en las antípodas como tradicionalmente se ha pensado. Más bien hay algunas similitudes entre los estamentos más tradicionales de ambos sistemas semióticos o semiósferas. También, el famoso estudioso de la sexología, Alfred Kinsey añade, a esta polémica definición topológica o etnográfica del desarrollo del homoerotismo en el mundo, patente en el discurso de Cámac, lo siguiente: “farm activities call for masculine capacities, and associations with girls rated sissy by most of the boys in such a community” (455).

Antes de finalizar es necesario precisar que las palabras de Gabriel sobre Rosita, “a medida que Cámac iba analizando el canto del Rosita, la voz delgada, clara y sentimental del invertido penetraba en la materia íntegra del Sexto” (251), subrayan elementos inherentes a la identidad de este particular sujeto homoerótico y que, evidentemente, el mismo narrador ha privilegiado en el mundo andino como la sentimentalidad formadora confirmada por la apreciación del paisaje o del canto de los pájaros:

Yo me crié en un pueblo nubloso, sobre una especie de inmenso andén de las cordilleras. Allí iban a reposar las nubes. Oíamos cantar a las aves sin verlas ni ver los árboles donde solían dormir o descansar al mediodía. El canto animaba al mundo así escondido; nos lo aproximaba mejor que la luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto ... Lima bajo

la llovizna, a pesar de su lobrete, me aproximaba siempre, algo, a la plaza nublada de mi aldea nativa. Me sorprendió, por eso, que la garúa hubiera cambiado de naturaleza al canto de mujer oído allí, entre los nichos del Sexto. (224)

El canto bello de Rosita se compara con el canto de los pájaros de la sierra que representan mucho para el universo emotivo de Gabriel, son como la esencia de su ser, el recuerdo de ese canto de los pájaros serranos le permite salir de ese mundo atroz de la prisión y entender un mundo, el andino. Ahora se entiende mejor su posición sobre el sujeto con voz de mujer. Rosita es el *invertido* porque existe un temor en Gabriel. No puede dejar de reconocer esa belleza que emana de la voz de mujer atrapada en un cuerpo de hombre. Una voz que por la contundencia de su rechazo – “invertido” le denomina – indudablemente lo seduce porque su lugar de origen se encuentra ubicado en las profundidades de su ser marcado por el canto de los pájaros serranos. Finalmente, el Perú *de todas las sangres* – el sueño político de José María Arguedas – no incluye una, la de Rosita y los que son de su misma naturaleza porque como bien lo formula terriblemente Cámac, esos que no son producto de mujer, producto de la sagrada Pachamama, serían aniquilados.

Me gustaría señalar, para finalizar, que las nuevas aproximaciones a la producción literaria arguediana buscan volver a poner sobre el tapete y actualizar los viejos temas que tanto obsesionaron a Arguedas como el entendimiento intercultural y la lucha contra los discursos autoritarios y excluyentes, los mismos que no dejan de contener una heterosexualidad compulsiva como ha comprobado con justeza este artículo.

OBRAS CITADAS

- Arguedas, José María. *El Sexto. José María Arguedas: Obras Completas*. Tomo III. Lima: Editorial Horizonte, 1983: 219-344. Impreso.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. Nanterre: ALLCA XX, 1990. Impreso.
- . *Las comunidades de España y del Perú*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987. Impreso.
- Butler, Judith. Preface. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex."* Segunda edición. New York: Routledge, 2011. VIII-X. Impreso.
- . *Gender as Performance: An interview with Judith Butler*. Extracts. Interview by Peter Osborne and Lynne Segal. *Theory.org.uk*. Theory.org.uk. Web. 7 Jun 2011.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963. Impreso.

- Fellows, Will, Preface. *Farm Boys: Lives of Gay Men from the Rural Midwest*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. IX-XII. Impreso.
- Foster, David William. "Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividad en la literatura latinoamericana." *Letras: literatura e autoritarismo* 22 (2001): 49-53. Impreso.
- . *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000. Impreso.
- Foucault, Michel. *History of sexuality*. Vol. 1: An Introduction. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990. Impreso.
- Galdo, Juan Carlos. *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX: Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorça, Gutierrez*. IEP, Lima: 2008. Impreso.
- Godenzzi, Juan Carlos. "Discursos no hegemónicos sobre la identidad en el Perú." *Identidad(es) del Perú en la literatura y las artes*. Eds. Fernando de Diego, Gastón Lillo y otros. Ottawa: University of Ottawa, 2005. 39-50. Impreso.
- Grigg, Russell. *Lacan, Language, and Philosophy*. Albany: SUNY Press, 2008. Impreso.
- Kensley, Alfred, Wardell B. Pomeroy y Clyde E. Martin. *Sexual behavior in the human male*. Philadelphia: W. B. Saunders Co., 1948. Impreso.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [jé] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica." *Escritos*. Volumen 1. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002. 86-93. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *On populist reason*. London; New York: Verso, 2005. Impreso.
- López Calvo, Ignacio. "José María Arguedas's El Sexto and the grotesque body: The Japanese carácter at the boundaries of National Belonging." *Chasqui* (2013): 137-46. Impreso.
- "Marica." *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. 22 ed. Web. 3 Jun 2011.
- Midnight Express*. Dir. Alan Parker. Perf. Brad Davis. Casablanca Filmworks, 1978. Película.
- Mortimer-Sandilands, Catriona y Bruce Erickson. "A genealogy of queer ecologies." Introduction. *Queer ecologies: sex, nature, politics, desire*. Ed. Catriona Mortimer-Sandilands y Bruce Erickson. Bloomington: Indiana UP, 2010. 1-47. Impreso.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. Introduction. *Among Women: From the Homosocial to the Homoerotic*. Ed. Rabinowitz, Nancy Sorkin. University of Texas Press, 2002. 1-33. Impreso.
- Serano, Julia. "Performance Piece." *Gender Outlaws: The Next Generation*. Ed. Por Kate Bornstein y S. Bear Bergman. Berkeley: Seal Press, 2010. 85-88. Impreso.
- Sökefeld, Martin. "Reconsidering Identity." *Anthropos* 96.2 (2001): 527-44. Impreso.
- Smith, Paul. Note on Terminology. *Discerning the Subject*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988. XXXIII-XXXV. Impreso.
- Zizek, Slavoj. "Avatar: Return of the natives." *Newstatesman.com*. NewStatesman, 4 Mar 2010. Web. 7 Jun 2011.

Los romances contragóricos de Valle-Inclán: Idealización y desmitificación del pasado en el cuarteto de las *Sonatas*

Luis H. Castañeda & Laura Lesta García

Middlebury College & University of Colorado – Boulder

Resumen: El presente artículo relee las cuatro *Sonatas* a partir del concepto de romance contragórico: una trama romántica frustrada que alegoriza la distancia entre el presente y el mito. Este concepto conjuga aportes críticos peninsularistas e hispanoamericanistas, recogiendo trabajos de Ángel Loureiro, Doris Sommer y Gustavo Faverón-Patriau. Se plantea que la nostalgia producida por la evocación del mito coexiste con su desmitificación irónica, que lo exhibe como una fabricación de la memoria aliada con la fantasía.

Palabras clave: Valle-Inclán – Sonatas – historia – mito – alegoría – contraloría – ironía

Tna aproximación conjunta a las cuatro *Sonatas* de Valle-Inclán las revela como facetas de un proyecto integral que se interroga por el lugar del pasado en el presente. El origen de esta interrogación es la voz de un anciano Marqués de Bradomín, narrador en primera persona que entreteje las novelas cortas, reconstruye su biografía amorosa evocándose a sí mismo en su juventud,¹ y, lo que es central para nuestro argumento, denuncia una brecha entre sus memorias personales y una remota edad sagrada que, según plantea Ángel G. Loureiro, es el objeto de su añoranza y de su ironía.² Debe hablarse, en

¹ El cuarteto presenta una gran complejidad de voces y tiempos narrativos. Para no caer en ambigüedades ni simplificaciones, distinguiremos entre el Bradomín-narrador (persona textual de la cual emana el discurso, y que existe en el tiempo presente de la enunciación) y las distintas encarnaciones del Bradomín-personaje (conjunto de sujetos que actúan en los diferentes presentes de la historia –o presentes de lo enunciado–, variables para cada *Sonata*). Para un análisis más detallado, véase Anderson.

² Loureiro encuentra en la *Sonata de otoño* un “repudio de la realidad inmediata en favor de una idealidad a la que sólo el arte se puede acercar” (1993: 44). Así, “se establece un contraste entre presente y pasado, entre el mundo “real” de hoy –sometido a la temporalidad– y el mundo ideal de un ayer fuera del tiempo” (1993: 45). En otro estudio, Loureiro sostiene que para Valle-Inclán la modernidad es un tiempo de decadencia: “De ahí que cree mundos marcados por la manifestación o la amenaza de una carencia, un vacío o una ausencia, que él ve como un producto esencial de la modernidad” (1999: 296-97). El presente

realidad, de varias edades sagradas y objetos múltiples que van cambiando de texto a texto, pero comparten una cualidad ahistórica que nos permite hablar de un cuarteto unificado. Aquellos tiempos lejanos son contruidos por el narrador Bradomín como una dimensión mítica, estática y estetizada.³ A su vez, el presente de la historia de cada *Sonata*, que corresponde a la biografía amorosa del protagonista, es representado como un injusto reflejo que fracasa al emular la gloria de antaño. Planteamos aquí, siguiendo una definición de ironía recogida de Paul de Man, que el discurso de Bradomín expone el presente de la historia como un tiempo decadente y arruinado. A la vez, la ironía de este narrador cuestiona la idealización y mitificación del pasado. El resultado de esta doble perspectiva es una actitud crítica y escéptica hacia ciertos usos del pasado, la cual resulta significativa para el contexto nacional de crisis en que aparecen estos textos. Tras el Desastre del '98 y la pérdida de las colonias, se da un impulso mitificador en España, contra el cual Valle-Inclán escribe su ficción.⁴

En este artículo analizamos dicha operación desmitificadora a través del concepto de romance contragórico, que proponemos a partir de un diálogo entre los aportes teóricos de Doris Sommer y Gustavo Faverón-Patriau. En cada *Sonata*, existe un romance que figura la relación entre el mito y el presente de la historia. El término “romance contragórico” alude al hecho de que es a través de la relación amorosa y, especialmente, erótica entre las distintas versiones de Bradomín-personaje y sus amadas – todas ligadas al mito de una felicidad perdida en lo hondo del tiempo – que la pregunta por el pasado surge y es contestada. Primeramente, este concepto está basado en el de “romance fundacional” propuesto por Sommer en *Foundational Fictions*, conocido estudio de la alegoría erótico-política como tropo fundacional de la ciudadanía

artículo dialoga con esta alianza entre modernidad y decadencia, la cual, ciertamente, no se restringe a Valle-Inclán, sino que forma parte de una extendida corriente “antimoderna”, reaccionaria y crítica, de la literatura, en palabras de Antoine Compagnon. Hay una contradicción de fondo, plantea Compagnon, entre literatura y modernidad, un divorcio que se manifiesta en las *Sonatas* del autor gallego.

³ Henry Kamen define el mito como un fruto atemporal de la imaginación colectiva, relevante para la constitución de una subjetividad nacional, que si bien tiene relación con los hechos del pasado, puede modificarlos. Se puede hablar del mito imperial español, del mito de la lengua española, o del mito del declive cultural. Las *Sonatas* se dedican a pulverizar mitos como estos, que según Kamen reaparecen cuando la nación está en crisis.

⁴ Las *Sonatas* critican este impulso. Por ejemplo, la *Sonata de estío* (1903) presenta una reflexión crítica sobre los vínculos postimperiales entre España y la América hispana tras el 98 (Torrecilla 1988; Spires 2001; Nolacea Harris 2004). Sobre la unión amorosa de los personajes se proyecta la sombra del mito imperial español, que representa a España como una nación conquistadora, cuyo extinto poderío político-militar podría ser recuperado. El cuarteto desmitifica este mito nacionalista pero va más allá, realizando una impugnación más general y universal –si se acepta el término– del proceso de (des)mitificación en sí.

en las repúblicas postcoloniales hispanoamericanas del siglo XIX.⁵ En la teoría de Sommer, la sexualidad y el matrimonio heteronormativos constituyen el plano literal que representa la armonía entre los discordantes elementos sociales, étnicos y raciales que las élites liberales de los nacientes países buscan integrar para fundar una comunidad nacional. Esta voluntad armonizadora presupone una realidad de fragmentación y heterogeneidad que se quiere cohesionar mediante el respaldo mutuo que se prestan el discurso de la pasión heterosexual y el del nacionalismo, ambos fracturados por grietas internas que la alegoría pretende borrar (Faverón-Patriau 21). A diferencia de esta noción utópica de horizonte articulador y monológico, el tipo de romance que consideramos aquí no descansa en la búsqueda afirmativa, quizá condenada al fracaso pero persistente en sus fines, del ensamblaje alegórico entre el matrimonio y la nación, sino en la exposición frontal y corrosiva de las fricciones entre el deseo erótico y el mito. Antes que la unión, es la ruptura romántica y temporal –entre el mito del ayer y el presente de la historia – lo que predomina en este cuarteto, y lo que es insistentemente declarado por su narrador.

Definimos, entonces, los romances contragóricos como tramas románticas en las cuales los enlaces imperfectos, las historias de desencuentros y separaciones, de uniones prohibidas o azarosas, evidencian la distancia entre Bradomín y sus amadas, generando una frustración que tiene su correspondencia no alegórica, sino *contragórica*, en la imposibilidad de revivir el periodo mítico idealizado en el presente de la historia. Faverón-Patriau acuña y define la “contragoría” como una alegoría resquebrajada que produce sus fracturas, que las asume y visibiliza deliberadamente: “La alegoría que contiene en su estructura la frustración de su impulso orgánico y monológico, la alegoría que se agrieta con la irrupción de la contradicción, es la contragoría” (13).⁶ La frustración del impulso orgánico implica dos movimientos: inicialmente, la contragoría se comporta como una alegoría convencional; no obstante, al tiempo que propone la fusión de sus elementos, la socava, iluminando la inviabilidad de asociar el plano literal al figurado, pues ambos se descubren como fragmentos aislados. A diferencia del

⁵ El estudio de Sommer se centra en un corpus novelístico producido entre 1850-1880. En ficciones como *Amalia* de José Mármol, *María* de Jorge Isaacs o *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, se visibiliza el proyecto nacionalizador de las élites liberales de los países de la región, plasmándose literariamente mediante la institución del matrimonio convertido en “imán” alegórico que permite la fundación de una comunidad al conjugar elementos heterogéneos provenientes de diversas zonas geográficas, sectores socioeconómicos y trasfondos culturales.

⁶ Faverón-Patriau cuestiona que la literatura latinoamericana decimonónica haya tenido la función primordial de fortalecer el proyecto nacional. Su tesis es que se puede encontrar, al interior de la supuesta armonía erótico-política, un movimiento rebelde que se resiste al afán totalizador de la alegoría, desnudando su estructura de dominación. Un ejemplo de contragoría es la *Nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, en la que un doble lenguaje verbal y visual repone la presencia indígena. Otros textos tratados en el estudio son las *Memorias* de Juan Bautista Túpac Amaru, *Sab, María y Peregrinación de Luz del Día* de Juan Bautista Alberdi.

romance fundacional alegórico, el romance contragórico no refiere a principios y fundaciones, ya que marca finales y descomposiciones; no invoca el vínculo oficial del matrimonio, en tanto que su horizonte es el sexo fugaz y prohibido. Además de confirmar la distancia entre el presente y el pasado, los romances contragóricos cuestionan el valor del mito. Así, podemos afirmar que la contragoría encierra una visión de la historia que, en consonancia con la filosofía de la ruina postulada por Walter Benjamin, reconoce el carácter arruinado del presente y subraya su alejamiento de cualquier estructura trascendente que pueda asegurarle un orden.⁷

Hemos aludido al rol del narrador como agente productor de los romances contragóricos y como voz cargada de ironía. Es necesario, para comprender sus intenciones, atender a la complejidad de tiempos y voces narrativas de las *Sonatas*, y definir con precisión cuál es la clase de ironía que los atraviesa. Como señala Andrew Anderson, existe en estos textos una temporalidad múltiple que se corresponde con una multiplicidad de narradores (437-42). En primer lugar, se debe destacar el tiempo de la enunciación del discurso, que está ligado a la edad avanzada de Bradomín-personaje cuando este se hace narrador de su propia historia. En segundo lugar, está el tiempo variable del presente de la historia de cada *Sonata*, que corresponde a distintas etapas de la vida de Bradomín-personaje, enfrascado en la acción que es materia del argumento. En tercer lugar, quedan los tiempos, también distintos pero análogos por su condición idealizada, de los diferentes mitos evocados desde los presentes de la historia. Cada uno de estos niveles temporales admite variaciones y acoge una proliferación de tiempos, pero aquí los agrupamos en una estructura tripartita para efectos del análisis. Es el primer nivel, el correspondiente al Bradomín-narrador y al del presente de la enunciación, aquel donde debemos localizar la creación del romance contragórico y situar su entonación irónica. Es evidente que las tramas amorosas de las *Sonatas* son un producto intencional del personaje que las ha vivido y que se lanza, años después de haberlas experimentado, a relatarlas en el marco de su autobiografía.

El narrador en cuestión presenta un temperamento que De Man describiría como irónico, porque persigue la ruptura del decoro y la desintegración del significado mediante la puesta en contacto de códigos radicalmente incompatibles entre sí (166-69). En la conferencia “The Concept of Irony,” De Man ejemplifica la mencionada incompatibilidad haciendo mención a la novela *Lucinde* de Schlegel, en la cual un capítulo titulado “Eine Reflexion” utiliza el lenguaje del tratado filosófico para narrar,

⁷ Podría afirmarse que la contragoría de Faverón-Patriau supone una lectura radical de la poética de la alegoría de Benjamin: Sommer retoma a Benjamin, pero subraya un esfuerzo armonizador que, en la lectura de Faverón-Patriau, no existe. En *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin sostiene que la historia puede ser entendida como un flujo de ruinas, sucesos inarmonizables y fragmentarios que no entablan vínculos teleológicos, sino que se apilan uno sobre el otro sin producir relatos coherentes. La creación dramática barroca parte de esta filosofía de la historia y hace del acopio de fragmentos su técnica (178). Afirmar que el mito es una dimensión arruinada implica describirlo como una colección de fragmentos disonantes.

con desfachatez, una relación sexual. Estos lenguajes, el carnal y el filosófico, se repelen, creándose una desconexión irónica que podemos comparar con la que existe entre los niveles temporales de las *Sonatas*, particularmente entre el presente de la historia y el tiempo del mito. También en Valle-Inclán, un lenguaje prestigioso y elevado, el lenguaje del mito, es empleado para narrar las aventuras personales, eróticas y finalmente menores, del Marqués-personaje, gesto realizado por el Marqués-narrador que desnuda su intención de construir romances contragóricos altamente irónicos. A continuación analizamos las *Sonatas* en estos términos, discutiéndolas en el orden cronológico de su aparición.

Concha, protagonista de la *Sonata de otoño* (1902), desencadena este relato al dirigirle una carta a su primo Bradomín en la que le revela que está muriéndose y le suplica volver a verlo. La carta induce al Marqués a dirigirse al Pazo de Brandeso, en Galicia, donde ha sostenido un noviazgo infantil con ella. En su retorno, Bradomín parece transfigurarse en un noble feudal que regresa a sus dominios con el fin de recuperar el poder sobre su señora. Para el sujeto que vuelve y recuerda, la infancia y el amor recordados se convierten en una suerte de oasis arcaico, medievalizado, que es objeto de grata memoria. En este medio, Concha es descrita por Bradomín como un personaje débil y vulnerable, rasgos que justifican la protección del agente masculino (Ríos Lloret 198). Su enfermedad constituye la base de un pacto amoroso desigual y perverso, pero bienvenido por ambos: “Valle no olvida señalar que Concha está contenta con su enfermedad ya que, a cambio de ella, él la ama” (Ríos Lloret 198). El amorío de los primos ambientado en un escenario feudal puede ser analizado en términos contragóricos: la soñada vuelta al Medioevo resulta ser inviable, como lo subraya el hecho de que el romance a través del cual se materializa esté destinado al fracaso. El previsible final de Concha, quien en la primera página anuncia su muerte, convierte a esta *Sonata* en un romance trágico y contragórico: “¡Mi amor dorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!” (31).

Bradomín no es el único obsesionado con el pasado. Este también se hace presente en la vida diaria de Concha. Su resistencia a dejar escapar los recuerdos se manifiesta en la conservación de las cartas de amor que el joven Bradomín le ha escrito: “El día de quemar aquellas cartas no llegó para nosotros. . . . Cuando murió Concha, en el cofre de plata, con las joyas de la familia las heredaron sus hijas” (67). Estas cartas heredadas remiten al perdido amor infantil que renace con la vuelta a Brandeso: “Yo nunca había visto a Concha ni tan amante ni tan feliz. Aquel renacimiento de nuestros amores fue como una tarde otoñal de celajes dorados, amable y melancólica” (68). La recuperación de los amores permite recrear el esplendor vivido, pero con una variante: los primos se reencuentran a una edad avanzada, y para entonces Concha es una moribunda de aspecto fantasmagórico (Spires 487) que, no por ello, está incapacitada

para la pasión.⁸ Lejos de angustiarse ante la muerte inevitable, los amantes gozan de un amor intenso que es vivido con mayor urgencia dada su naturaleza efímera. De hecho, la decadencia del cuerpo y la amenaza del final exacerban el goce, lo espiritualizan y lo tiñen de perversión: “Concha tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa, y era tan bella así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía. Yo confieso que no recordaba haberla amado nunca, tan locamente como aquella noche” (54).

Concha está descrita, en la cita previa, como una mujer que se debate entre la vida y la muerte, y por ello mismo resulta atractiva para su galán masculino. Según indica Estrella Cebreiro, “La identidad de los personajes femeninos en las obras tempranas [de Valle-Inclán] aparece íntimamente ligada a su dimensión erótica y sexual” (39): dimensión que, evidentemente, se articula acatando cierto modelo de belleza que abrevia de la estética romántica. Mario Praz enmarca el placer mórbido y su componente femenino –la mujer-cadáver– en el romanticismo, dentro de un universo en el que el dolor y el placer, la muerte y la belleza, son binomios indisolubles (43-68). Leora Lev apunta que la representación romántica de la mujer moribunda supone una respuesta conservadora a la amenaza que, para el sistema patriarcal, supone la independencia y la vitalidad de la “Nueva Mujer” moderna. Al representar a Concha como una muerta sometida al dominio masculino, el texto de Valle-Inclán parece participar de una reacción patriarcal a la liberación femenina (Lev 480). Sin embargo, la perspectiva contragórica nos lleva a plantear que la muerte de Concha implica, más que el triunfo de Bradomín, su derrota. El fallecimiento de la amada y el cierre de la experiencia erótica simbolizan el escollo insalvable que cancela las nupcias entre el mito y el presente de la trama romántica.

Para comprender este escollo hay que analizar la estructura espacio-temporal del texto. Al llegar a Brandeso asumiendo el papel de un caballero feudal, el Marqués se inserta en una estructura jerárquica de amos y sirvientes que “justifica, casi exige, la explotación del subordinado humilde por parte del señorío altivo” (Spires 487). La construcción de Bradomín como un sujeto nobiliario se corresponde, guardando el decoro, con el “tablado” en el que se desarrolla la acción. El Pazo de Brandeso puede ser descifrado como un cronotopo idílico de carácter amoroso-familiar al que Valle recurre en diferentes ocasiones, como en las *Comedias bárbaras*.⁹ La descripción del pazo

⁸ La transfiguración fantasmal de Concha se observa en las descripciones de su palidez: “¡Qué pálida estoy! ¡Ya has visto, no tengo más que la piel y los huesos!” (44). Además se identifica directamente con un fantasma: “...toda blanca como un fantasma, desapareció en la oscuridad del corredor” (51). Concha convertida en fantasma supone el recuerdo de un pasado estilizado que solo a través de la imaginación puede reconstruirse.

⁹ Mijaíl Bajtín define el cronotopo como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (237). El cronotopo idílico se caracteriza por “la sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos” (375-76).

realizada por Carmen Becerra en relación a dichas obras teatrales es extensible al que figura en esta *Sonata*: se trata de un entorno primigenio que encierra “fases históricas en el devenir de la cultura [del pazo]: la decadencia de la nobleza feudal gallega, el aislamiento de la civilización, el primitivismo en su comportamiento, en sus creencias” (17). El pazo se representa como un microcosmos retrógrado, cerrado al mundo exterior y autogestionado por sus habitantes, en el que cada agente tiene un papel predeterminado dentro de un rígido orden tradicional. El tradicionalismo del pazo se vislumbra en las descripciones del Marqués, las cuales no se ajustan a una modalidad objetivo-realista, sino a una idealización basada en el recuerdo: representación que trasunta la añoranza de una sociedad feudal que, a todas luces, no existe en el presente de la historia, convirtiendo al pazo en el enclave de una fantasía pasatista. Son numerosos los pasajes en los que Bradomín y Concha recuerdan sus estancias en el Pazo:

Como la pobre Concha tenía el culto de los recuerdos, quiso que recorriésemos el Palacio evocando otro tiempo, cuando yo iba de visita con mi madre, y ella y sus hermanas eran unas niñas pálidas que venían a besarme y me llevaban de la mano para que jugásemos ... Aquella mañana, cuando nosotros subíamos la derruida escalinata, las palomas remontaron el vuelo ... los viejos alelíos florecían entre las grietas del muro ... Yo sentí todo el pasado como un aroma entrañable de flores marchitas, que trae alegres y confusas memorias. (61)

En este fragmento, la evocación tiñe de melancolía el medio circundante: así lo demuestran la “derruida escalinata”, las “grietas del muro” y “las flores marchitas”, elementos que, por cierto, forman parte de una utilería decadentista. Es importante notar que esta cita encierra una especial complejidad temporal: por una parte, la irónica voz de Bradomín narrador (situada en el presente de la enunciación narrativa) recuerda al mismo personaje en su juventud, en el acto de pasear con Concha (situado en el presente de la historia); a la vez, este Bradomín joven recuerda su niñez, y esta niñez remite, a través de un brumoso sendero de “alegres y confusas memorias”, al tiempo mítico. La nostalgia del Bradomín narrador tiene como objeto un encadenamiento de temporalidades que se alejan a través de sucesivos pasados y culminan en el mito de un feudalismo imaginario. La ironía impregna la cadena de tiempos, puesto que existe una fisura entre los mundos así encadenados. El origen inalcanzable de la serie es un tiempo ahistórico que el Marqués no ha experimentado y necesita imaginar. El espacio en ruinas funciona, quisiéramos sugerir, como metáfora de la incapacidad de la memoria para recuperar esa realidad mítica en su integridad; vemos en acción a una memoria derruida, debilitada, que necesita recurrir a la fantasía para engendrar, precariamente, sus acariciadas imágenes. Como explica Loureiro, “el Bradomín personaje sólo puede recordar vagamente la coincidencia entre esos mundos” (1993: 45), es decir, el mundo real y el ideal. Descripciones como la de la cita previa actúan como grietas narrativas en el discurso del Marqués, que revelan la dificultad de la narración para acceder

plenamente a una temporalidad mítica que nunca ha tenido una realización histórica ni biográfica y que, por tanto, es imposible de rememorar. Tan sólo se la puede fabricar a través de la subjetivación afectiva del espacio. De acuerdo con Loureiro, esta tendencia a la producción de un pasado sacralizado se puede rastrear desde las *Sonatas* hasta el esperpento (1999: 297).

La *Sonata de estío* (1903) no termina con la muerte de la amada, sino con un reencuentro feliz entre un Bradomín más joven que el de la *Sonata de otoño* y otra de sus amadas, la mexicana Niña Chole. La trama amorosa de la segunda *Sonata* parece poner en cuestión el modelo del romance contragórico, porque esta novela corta presenta, en vez de separaciones y muertes, escenas de armonía. Sin embargo, la reconciliación final de los amantes coexiste con y es desecha por un divorcio entre el presente de la historia y el pasado mítico, que se manifiesta tanto en el nivel del relato sentimental como en la subtrama militar de esta novela corta: la que enfrenta al ejército mexicano con una partida de bandoleros plateados. El argumento reposa en la articulación entre dos planos narrativos en contradicción: las peripecias románticas –que se ubican en la mitad del siglo XIX, tras la Primera Guerra Carlista (1840), pero antes de la Tercera (1872)– y la memoria mitificada de la Conquista española del Nuevo Mundo. El protagonista de la trama amorosa es un Marqués juvenil que, para olvidar una infidelidad, viaja a México, donde seduce a la Niña Chole, descrita como una princesa indígena, maya y azteca a la vez, desde una mirada alterizadora y exotizante. Bradomín y Chole escapan del General Bermúdez, militar que resulta ser, en un giro melodramático, padre y amante de la Niña, y que consigue arrebatársela al español. Una batalla fortuita entre las tropas de Bermúdez y las del bandolero Juan Guzmán, a quien –providencialmente– Bradomín había ayudado en una escena anterior, sella la derrota de los militares y la huida de la heroína, que acaba reuniéndose con Bradomín.

El final de la novela sugiere una unión entre los amantes que, sin embargo, se ve frustrada por la ironía, y no llega a generar una alegoría de fusión entre temporalidades heterogéneas. Para empezar, la reunión final de los amantes es completamente azarosa, y no depende del heroísmo de Bradomín sino de la suerte y de la ayuda de los bandoleros, razón por la cual difícilmente clasificaría como un romance ideal. No obstante, el más profundo desencuentro contragórico que marca la *Sonata de estío* y revierte su aparente final positivo es efecto de la operación desmitificadora del irónico narrador Bradomín, quien se encarga de establecer un vínculo y un quiebre entre el viaje a México de su yo juvenil y la llegada de Hernán Cortés al territorio tres siglos antes, así como entre la conquista a pequeña escala de una mujer, y la Conquista como empresa imperial. El narrador nos hace saber que, para el Bradomín personaje, el periplo a México no es una ocasión para descubrir nuevas realidades, sino un regreso a tierras conocidas, con el objetivo de recuperarlas (Torrecilla 40): esquema análogo al de la *Sonata de otoño*. Siguiendo un linaje de conquistadores entre los que está Gonzalo de Sandoval, Bradomín arriba a un México republicano que, simbólicamente, vuelve a ser la Nueva España, espacio heroico donde el Marqués puede actuar en calidad de

“novelistic descendant of Cortés” (Nolacea Harris 236). El caballero feudal de la *Sonata de otoño* ha migrado de la península a las Indias para asumir un nuevo rol. A su vez, la figura de la Niña puede ser interpretada como “a thinly veiled Malinche and the stand-in for Spain’s one-time colonies” (Nolacea Harris 235). Este proyecto de restauración del orden colonial es aludido en la subtrama de militares y bandoleros. Estos últimos, en particular, son vistos como descendientes degradados de los conquistadores, como lo sugiere el que “Juan Guzmán”, su líder, “en el siglo XVI hubiera conquistado su Real Ejecutoria de Hidalguía peleando bajo las banderas de Hernán Cortés” (145). El mayordomo de Bradomín, por último, alberga el deseo de emplear un ejército de bandoleros para coronar como “emperador a Don Carlos V” (177).

Es significativo que Bradomín-personaje reciba el proyecto de su mayordomo con burla (177). A través de este guiño, la *Sonata de estío* entra en diálogo con una fantasía de restauración neoimperial que se manifiesta, culturalmente, en la ideología del hispanismo (Díaz Quiñones 2006). Textos canónicos como el *Idearium español* (1897) de Ángel Ganivet encierran sentimientos de pérdida y melancolía, propios de una España de fin de siglo entregada a la crisis (Krauel 2012), cuyas élites retornan imaginariamente al imperio de la modernidad temprana para encontrar imágenes de salud y poderío (Blinkhorn 8-11). Como han señalado algunos críticos, la *nouvelle* de Valle-Inclán desmitifica este mito imperial español a través de la ironía (Nolacea Harris 240; Predmore 315; Spires 61), recurso que sirve para mofarse del anacronismo del emprendimiento neoimperial. Efectivamente, el delirio de un viejo mayordomo, la estampa disminuida y criminal del bandolero, y los amoríos azarosos de Bradomín ofrecen imágenes menoscabadas de la Conquista, versiones en tono menor que iluminan la fisura entre las limitaciones del presente de la historia y la grandeza de un pasado desvanecido. No solo resulta impracticable restablecer el orden político-militar de hace tres siglos; además, la nostalgia que lo invoca, bajo ropajes compensatorios como el romántico –o como el cultural, para hablar del hispanismo como encarnación diluida de un imperialismo bélico–, resulta risible. Así, se puede afirmar que existe una tensión entre el plano literal y el figurado: íntimo uno, político el otro. Esta tensión permite seleccionar el término contragoría para conceptualizar el vínculo problemático que las proezas románticas de Bradomín entablan con la Edad Dorada que conjuran.

La crítica de esta *Sonata* no se restringe a señalar dicho vínculo problemático. Además cuestiona la validez de las imágenes con las que se pretende descifrar el pasado y que pueden adulterarlo. Como señala Javier Krauel, el mito imperial español que se deja percibir en el *Idearium* (y, agregaríamos nosotros, en las *Sonatas*) es un constructo antihistórico que regresa a los orígenes del imperio para concentrarse, obsesivamente, en el momento fundacional de la Conquista, olvidando el complejo desarrollo posterior de toda una maquinaria política y económica en proceso de cambio histórico. Para Ganivet, el imperio es “an unmodern colonial system, and thus inherently ‘spiritual’ and generous, as if it were an idealized continuation of the sixteenth –and seventeenth– century empire” (Krauel 182). Análogamente, el imperio que el Bradomín narrador

construye en su discurso, no equivale a una realidad multiseular de dominación colonial: se psicologiza y esencializa para cifrar un estado de ánimo heroico y galante, un marco individual propicio para la valentía y el romance que suplanta al proceso de la historia. Al producir una interpretación idealizada de este pasado, la *Sonata de estío* pone en duda el contenido real de la fantasía neoimperial, subrayando su carácter de constructo hechizo. La desmitificación realizada por el romance contragórico alcanza al pasado, exhibiéndolo como una fabricación. Así, la Conquista romántica ocupa el lugar que la fantástica infancia medieval en la *Sonata de otoño*.

En la *Sonata de primavera* (1904), la dimensión mítica corresponde a la esfera de la belleza, dentro de una estética que remite al Renacimiento Italiano. El Palacio Gaetani, propiciamente situado en Italia, ofrece su decorado a esta sonata, que junto con la *Sonata de invierno* es una de dos en las que el Marqués-personaje no mantiene una relación carnal con su amada. En este caso se trata de María Rosario, hija de la princesa Gaetani, una antigua amante del Marqués. El que la joven María Rosario esté próxima a entrar a un convento estimula a Bradomín a iniciar un juego de seducción en el que lo visual, lo pictórico, lo religioso y lo ritual cobran protagonismo. Sin embargo, el romance apenas prospera como un silencioso intercambio de miradas. Este cortejo estéril se basa en una galantería posada y artificiosa (Loureiro 1993: 35), y en la desacralización y estetización de rituales religiosos como la misa y el funeral. En resumidas cuentas, el mundo de belleza sagrada en el que mora María Rosario se repliega como una realidad tentadora, aunque inaccesible: “Hasta la celda del convento os seguiré mi culto mundano” (95), amenaza Bradomín a su esquivo objeto de deseo. El Marqués, satanizado por María Rosario al acusarlo de haber asesinado a su hermana María Nieves, es un extraño en el convento y un enemigo de la pureza: con la acusación “Fue Satanás”, repetida en las últimas páginas del texto, se sella la inviabilidad del romance entre el amante demoníaco y la amada angelical. El convento cerrado al sexo y al amor se revela, al igual que la obra de arte renacentista y el ritual estetizado, como una contragoría del pasado mítico al que Bradomín busca, improductivamente, ingresar.

En esta *nouvelle*, la ironía del Bradomín-narrador se manifiesta en su utilización de los lenguajes del arte y la religión para construir una esfera mítica que colisiona con los planes de seducción, más bien terrenales, del Bradomín-personaje. Dichos lenguajes son cruciales para caracterizar a los personajes y construir los espacios. Así, la representación desacralizada de la religión católica se aprecia desde la máscara que adopta el seductor, la de Guardia Noble del Papa. Cumpliendo con su cargo, llega al Palacio Gaetani con una intención: nombrar cardenal al Monseñor Gaetani, misión que nunca se realiza, pues en los primeros capítulos Monseñor enferma y muere. Así como la misión se despoja de sentido, también lo pierden los eventos oficiales en los que participa el Guardia Noble. Desde su perspectiva esteticista, el único aspecto relevante de su puesto eclesiástico es la pompa que lo rodea y que le permite acoplarse a espectáculos bellos, como se aprecia en este fragmento sobre los solemnes funerales del Monseñor:

Allá en el fondo del claustro resonaba un campanilleo argentino, grave, litúrgico. Era el viático para el Monseñor, y los bedeles se quitaron los birretes. Poco después, bajo los arcos, comenzaron a desfilar los colegiales: humanistas y teólogos, doctores y bachilleres formaban larga procesión. Salían por un arco divididos en dos hileras, y rezaban con sordo rumor ... Yo hincé una rodilla en tierra y los miré pasar. Bachilleres y doctores también me miraban. Mi manto de guardia noble pregonaba quién era yo, y ellos lo comentaban en voz baja. (25-6)

En este pasaje se combinan dos dimensiones centrales en la caracterización del Marqués y de los lugares en los que actúa. Por una parte, se destaca el carácter ceremonial de la experiencia, subrayándose la distribución jerárquica y coreográfica de los “colegiales”. Por otra, sobresale el aspecto visual de la descripción, en la cual los rezos se reducen al “sordo rumor” de murmullos ininteligibles, presentes como elementos litúrgicos. La identificación de Bradomín, además, ocurre a través de su vestimenta. El cargo de Bradomín se restringe a su atuendo, signo visual que agota su identidad: supone, por tanto, la asunción de una pose de *dandy* en la que no hallamos traza de densidad psicológica.

Nos parece justo hablar aquí de una estética de la contemplación. La religión estetizada se relaciona con una tendencia más general a la visualidad que se trasluce, también, en las numerosas descripciones de espacios palaciegos ricamente adornados en los que abunda un objeto: el cuadro renacentista. En estas salas suntuosas donde reina la mirada, se crean las condiciones para que los personajes observen su refinado entorno y se observen entre sí detenidamente, porque este es su principal medio de comunicación. De esta manera, la figura humana se deshumaniza, se torna retrato contemplado. Esta concepción de la mirada remite al Renacimiento Italiano, periodo en el cual, como explica Leon Chai en su estudio sobre el esteticismo, la observación consciente del objeto bello involucra una penetración de su belleza en el yo del contemplador: una estetización del observador (114-16). La contemplación de la belleza permite mimetizarse con ella y acceder a una esfera superior. Tanto el arte pictórico como la hermosura femenina son atractivos para la mirada porque remiten a una realidad trascendente, como se ve en la comparación de María Rosario con una Madona: “María Rosario lloraba en silencio, y resplandecía hermosa y cándida como una Madona” (51). La divinización del personaje unifica los planos religioso y artístico, entrelazándolos de manera tal que, elevada a una suprema dignidad, la amada celestial se torna inalcanzable para el amante que la admira.

María Rosario “lloraba en silencio” (51): mientras la estética de la contemplación prevalece, el sentido del oído aparece debilitado. Los sonidos se perciben como susurros y cuchicheos carentes de significado; hay una distancia entre lo que se dice y lo que se escucha, y la comunicación se pierde: “Fingió no haberme oído y salió [María Rosario al

Marqués]” (54); “De pronto se oyó un murmullo de juveniles voces que se aproximaban, y un momento después el coro de las cinco hermanas invadía la estancia” (60). Estas voces no oídas, murmullos y coros se suman a los ya presentes en la cita previa sobre el funeral: el “campanilleo”, el “sordo rumor” y la “voz baja” (25-6) aluden a un mundo en que el sonido no transmite un contenido semántico, sino que se limita a lo sensorial-estético. Por efecto de un silenciamiento generalizado, o de una conversión de la voz humana en música, el discurso verbal pierde relevancia. Las palabras se diluyen en ecos, en aras de la creación de un universo regido por el desfile de las imágenes. Significativamente, esta condición recalca la imposibilidad de vincularse, tanto discursiva como sexualmente, con María Rosario, la habitante del mito estético. Su estatus como obra de arte religioso, deseado pero nunca finalmente profanado por la lascivia de Bradomín, decreta que los ojos constituyan el único puente para entablar un mudo y lejano trato con ella. La contragoría se completa con la comprobación de que la imposibilidad de mantener un comercio carnal con la amada, distanciada y recluida en el convento –espacio simbólico del anhelo insatisfecho–, encuentra su correspondencia en la imposibilidad del observador de ingresar a la esfera del arte. Es interesante comprobar que, en la *Sonata de invierno*, reaparece el convento, pero como sitio de una seducción incompleta, que tendrá consecuencias fatales para la amada de turno.

No son la estetización del ritual ni la contemplación del arte las operaciones centrales de la *Sonata de invierno* (1905), sino la conversión de la historia española del siglo XIX en mito. Texto de clausura que cierra la vida erótica de Bradomín,¹⁰ esta novela corta introduce la voz de un Marqués anciano que, dueña de una calidad fantasmal que invoca lo post-mórtem, se encuentra a una distancia temporal estrecha respecto del Bradomín-personaje, que es también un hombre cercano a la muerte. El narrador afirma haber visto morir a todas sus amantes (121) y se dispone a narrar el hito final de su biografía amorosa: la seducción de una novicia de doce años de edad que vela por él en el convento al que va a parar después de perder el brazo en una refriega en la que ha peleado por el bando legitimista en el marco de la Tercera Guerra Carlista (1872-1876), cerca de Estella, Navarra. Su relación con esta joven llamada Maximina es la más transgresora de las cuatro *Sonatas*, ya que al factor de la diferencia de edad entre los amantes su suma el hecho de que, con toda probabilidad, el Marqués haya seducido a la niña sabiendo que es su padre y provocando el suicidio de esta (195-97). Como en las demás *nouvelles*, la dicción del Marqués adquiere, al relatar la tragedia de Maximina, una gravedad teatral exenta de culpa que desnuda su amoralidad. Bradomín reivindica su intento de incesto considerándolo “el más bello amor de mi vida” (197): atribución de belleza que se desprende del placer melancólico y narcisista de recordar su remota edad

¹⁰ Indica Carlos Feal que “la *Sonata de invierno* funciona como puente entre las tres primeras sonatas y las novelas de la guerra carlista” (35), tránsito que despoja a Bradomín de su rol de amante, refuerza su identidad como caballero legitimista, lo aleja del mundo de las mujeres y lo inserta en un medio principalmente masculino.

de conquistador. La atracción provocada por la hija se explica porque esta opera como un espejo que refleja la imagen juvenil del padre: “¡Ojos queridos! Yo los había amado porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud” (196). Una juventud tan irrecuperable como la dimensión mítica que corresponde a la históricamente cercana –aunque idealizada– Primera Guerra Carlista (1833-1840).¹¹

El vínculo contragórico que encontramos relevante es el que el narrador construye entre el romance invernal del Marqués y Maximina, y la fase original del enfrentamiento entre absolutistas y liberales, ocurrida unos treinta años antes del fallido romance y de la Tercera Guerra. Un análisis del carlismo es necesario para comprender la lógica de la contragoría. A grandes rasgos, este movimiento se puede describir como una “contrarrevolución feudal con base de masas campesinas” (Pérez Ledesma 136, citando la fórmula de Manfred Kossock), portadora de valores monárquico-absolutistas y católicos, que articuló una alianza entre clases sociales vinculando a “impoverished nobles, reactionary priests, peasant farmers and herders” (Dougherty 56) en una reacción contra el impulso modernizador de la revolución liberal de las Cortes de Cádiz, la cual había abolido señoríos y diezmos (Pérez Ledesma 136, 138).¹² La ideología de Valle-Inclán y sus simpatías carlistas han producido numerosos estudios críticos. Mercedes Tasende resume la problemática refiriéndose a dos retratos contrarios del escritor: el Valle esteticista y apolítico, bosquejado en el clásico ensayo de Ortega y Gasset sobre la *Sonata de estío*, da paso a partir de los años sesenta a la valoración de un Valle tradicionalista. Así, Margarita Santos Zas traza la efigie de un militante del carlismo, cuyo credo revela, según José Antonio Maravall, su rechazo a la sociedad burguesa y su nostalgia por un orden tradicional (Tasende 159). En la *Sonata de invierno*, el Marqués-personaje comparte el (posible) carlismo de su creador extratextual pero transformándolo en una construcción estética: es “carlista por puro gesto” (Zamora Vicente 65), pero este esteticismo no es óbice para leer en el gesto de Bradomín un trasfondo ideológico. El carlismo representa menos una acción política que un objeto ideológico idealizado para la contemplación: “El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales” (200).

No es nuestra intención refrendar o refutar el carlismo de Valle-Inclán, sino enfatizar que este es materia de un número de representaciones en su obra –el ciclo carlista incluye tres novelas y una tragedia– y que una justa apreciación de su uso literario exige concentrarse en su plasmación dentro del texto que nos ocupa:

¹¹ Fueron tres: la Primera Guerra (1833-1849), la Segunda (1846-1849) y la Tercera (1872-1876).

¹² Manuel Pérez Ledesma sintetiza la evolución de las interpretaciones historiográficas del carlismo, atendiendo a la pregunta por el rol del campesinado y las causas de la adhesión popular. El autor enfatiza la importancia de “factores culturales, sentimientos y tradiciones, símbolos y mitos” (147). Sobre este sustrato mítico trabaja la *Sonata de otoño*, recuperando héroes y leyendas del carlismo.

plasmación que conlleva una ruptura temporal.¹³ Para el Marqués-narrador, pensar en el carlismo que defiende el Marqués-personaje con las armas en el presente de la historia, implica recordar la raíz del movimiento en la década del treinta y conceder, además, que entre uno y otro momento hay una diferencia de magnitud y calidad, pues si los hechos de 1830 pertenecen al mito, los de 1870 están insertos en la historia. Si bien es cierto que el discurso mitificador de Bradomín se apoya en una mitología carlista preexistente (Pérez Ledesma 147), el aporte del Marqués está en su estima hiperbólica de la Primera Guerra y su denigración exagerada de la Tercera. Fray Ambrosio compara: “¡Los viejos que anduvimos en la otra guerra y vemos ésta, sentimos vergüenza” (136). Continúa Ambrosio afirmando que “Ya no hay hazañas, ni guerra, ni otra cosa más que una farsa” (199). Se repite así el mecanismo de yuxtaponer, áspera y conflictivamente, dos temporalidades: un espacio de glorificación (1833-1840) y otro de decadencia (1872-1876). En cuanto a la glorificación, hay que decir que, a diferencia de las otras *Sonatas*, que se alejan en el tiempo y espacio (*Estío, Primavera*) o se recluyen en la intimidad (*Otoño*), la cuarta propone un mundo de acontecimientos político-militares localizados en la Península y cargados de una relativa actualidad respecto de la publicación del texto. A pesar de esta cercanía entre los tiempos involucrados, la imagen que de ellos surge es la de dos eras abismalmente diferentes. Se produce así la representación de un carlismo fracturado que contradice la interpretación historiográfica del movimiento como un *continuum* en virtud del cual la “pervivencia de lealtades populares” (Pérez Ledesma 147) atraviesa las décadas.

“Me sentí más que nunca, caballero de la Causa”, afirma Bradomín, refiriéndose a Doña Margarita de Borbón-Parma, casada con Carlos María de Borbón y Austria-Este: “Como una gracia deseé morir por aquella dama que tenía las manos como lirios, y el aroma de una leyenda en su nombre de princesa pálida, santa, lejana” (142). La cita ilumina una idealización, mitificación y santificación de la causa carlista que el Bradomín-narrador realiza a través de la asociación entre la persona de Margarita y una Edad de Oro que retrocede a la modernidad temprana: “¡Soberbio Duque de Alba! ¡Glorioso Duque de Sesa, de Terranova y Santangelo! ¡Magnífico Hernán Cortés!: Yo hubiera sido alférez de vuestras banderas en vuestro siglo” (187). Periodo que no es, sin embargo, histórico; se trata de un momento fundacional que inaugura cierta esencia mítica del carácter nacional capaz de impregnar eventos posteriores como la guerra de 1833-1849 y de mantenerse ausente de otros: “el ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico” (187). La esencia espiritual que Margarita simboliza toma cuerpo

¹³ De acuerdo con Diemo Landgraf, el carlismo de Valle-Inclán es demostrable, pero la orientación ideológica del autor no determina el sentido de su obra (40-42). En su lectura del ciclo carlista, compuesto por la trilogía novelística *La guerra carlista* (1908-1909) y la tragedia *Voces de gesta* (1911), Dru Dougherty concluye que hay en esta porción de la obra de Valle-Inclán un sentimiento antibelicista manifestado en imágenes de discordia, desarreglo y sacrificio inútil (58). La crítica de la guerra viene aparejada, a nuestro parecer, con la crítica de la mitificación de un orden tradicional que justifica la violencia.

en otros personajes, como la dama María Antonieta, pero si existe una figura que sintetiza mejor que las anteriores los rasgos de pureza original, lejanía temporal –una lejanía que, paradójicamente, el Marqués siente propia– e impenetrabilidad, esta es la novicia Maximina: por su inocencia, juventud y filiación con Bradomín, quien, al ser su padre, establece con ella una contigüidad que no se contradice con la distancia impuesta por la sangre, ambigüedad que repite la que relaciona al héroe con la Primera Guerra. La muerte de Maximina, con quien el Marqués protagoniza el último romance contragórico de su vida, cierra para siempre el portal de entrada a la otredad extrema del mito.

Otredad que presenta, en las cuatro *Sonatas*, rostros cambiantes que, no obstante su variabilidad, invitan a ensayar una lectura conjunta. Existe una profunda asociación entre los cuatro espacios en los que recalca el Bradomín-personaje y donde procura resucitar el fantasma de una época muerta: el pazo configurado por ecos infantiles/feudales; el México disputado entre el ejército republicano y las fuerzas bandolerescas/neoimperiales; el palacio italiano como teatro del arte renacentista y del ritual religioso; y el campo de batalla invadido por la sombra de otra guerra más noble. En los cuatro “escenarios”, e invocamos aquí la connotación teatral de la palabra, el Bradomín-narrador prepara el espacio para montar el *performance* de un tiempo mítico, a través de la atribución de ciertos roles significativos a su avatar juvenil; roles que responden a su lugar respectivo: el señor, el conquistador, el Guardia Noble y el caballero carlista, personalidades que el Marqués, escindido en dramaturgo y en actor, despoja de su función original y reutiliza como máscaras para la seducción. En esta medida se puede plantear que los mundos íntimos del romance contienen los significantes de otras misiones pertenecientes a la esfera pública, como pueden ser la conquista territorial o la guerra legitimista.

El drama amoroso casi siempre fallido – salvo en la *Sonata de estío* –, siempre insuficiente para solidificar una alegoría, se convierte, en cada *Sonata*, en el ropaje contragórico del invocado argumento mítico. Aunque Bradomín no consiga reimplantar el feudalismo, ni reconquistar México, ni ingresar a una dimensión pictórica, ni retornar al antiguo régimen, sus proyectos revelan su devoción hacia cuatro instituciones tradicionales: el feudalismo, el imperio, la iglesia y la monarquía. El Bradomín-narrador, en tanto agente del discurso narrativo y responsable por su carga ideológica, no las conceptualiza como organismos en evolución; al contrario, rechaza su versión moderna como inaceptables remanentes y construye el falso recuerdo de una institución esencial, pétreo en su inmutabilidad, que si bien localiza en un pasado histórico, en realidad solo existe en la temporalidad alternativa del deseo. Sin embargo, a la vez que el narrador edifica sus fortalezas de leyenda, la actuación romántica del personaje, inscrito en el presente de la historia, las deshace y contradice, produciendo contragorías que revelan la entelequia a la que el proyecto mítico se reduce. Emerge de la ironía que inunda los mundos ficcionales de Valle-Inclán una advertencia acerca de los usos del pasado en el presente: si el hombre es como un árbol, siguiendo la metáfora nietzscheana (74), necesita un terreno donde hundir sus raíces; pero más le conviene hacerlo en el suelo

rico de la historia, que en el páramo estéril de los mitos. En términos de la nación, el cuarteto propone una poderosa crítica de la mitificación del pasado que resulta especialmente oportuna para la España de fines del siglo XIX.

OBRAS CITADAS

- Anderson, Andrew. "Concha's Raven Locks: Narration, Motive and Character in Valle-Inclán's *Sonata de otoño*." *Bulletin of Hispanic Studies* 88.4 (2011): 437-54. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl M. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trads. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 237-409. Impreso.
- Becerra, Carmen. "Tres miradas sobre un mito: don Juan en Valle-Inclán." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.3 (2006): 721-39. Impreso.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London: NLB, 1997. Impreso.
- Blinkhorn, Martin. "The 'Spanish Problem' and the Imperial Myth." *Journal of Contemporary History* 15.1 (Jan. 1980): 5-25. Impreso.
- Chai, Léon. *Aestheticism: The Religion of Art in Post-Romantic Literature*. New York: Columbia UP, 1990. Impreso.
- Cibreiro, Estrella. "Entre el dinamismo ideológico y el estatismo filosófico: la aproximación al género y a la mujer en la obra de Valle-Inclán." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 33.3 (2008): 444-68. Impreso.
- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Trad. Manuel Arranz. Madrid: Acantilado, 2007. Impreso.
- De Man, Paul. "The Concept of Irony." *Aesthetic Ideology*. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. 163-84. Impreso.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2006. Impreso.
- Dougherty, Dru. "Carlist carnage: War in Valle-Inclán's Carlist Novels and in *Voces de gesta*." *Forum for World Literature Studies* 5.1 (April 2013): 54-72. Impreso.
- Faverón-Patriau, Gustavo. *Contra la alegoría. Hegemonía y disidencia en la literatura latinoamericana del siglo XIX*. Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 2011. Impreso.
- Feal, Carlos. "Bradomín después de las *Sonatas*." *Revista Hispánica Moderna* 52.1 (Jun. 1999): 35-45. Impreso.
- Kamen, Henry. *Imagining Spain: Historical Myth and National Identity*. New Haven, London: Yale UP, 2008. Impreso.
- Krauel, Javier. "Ángel Ganivet's *Idearium español* as Fin-de-Siècle Imperial Melancholia." *Revista Hispánica Moderna* 65.2 (2012): 181-97. Impreso.

- Landgraf, Diemo. "Aristocratismo y crítica cultural en las *Sonatas* de Valle-Inclán." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.3 *Anuario Valle-Inclán* (2010): 33-56. Impreso.
- Lev, Leora. "'Tis Pity she's a Corpse: Modernism, Remembering, and Dismemberment in Valle-Inclán's *Sonatas*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24.3 (2000): 473-90. Impreso.
- Loureiro, Ángel G. "La estética y la mirada de la muerte: *Sonata de otoño*." *Revista Hispánica Moderna* 46.1 (June 1993): 34-50. Impreso.
- . "Valle-Inclán: la modernidad como ruina." *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 293-303. Impreso.
- Maravall, José Antonio. "La imagen de la sociedad arcaica en Valle Inclán." *Revista de Occidente* 44-45 (Noviembre-Diciembre 1966): 225-56. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. "On the Uses and Disadvantages of History for Life." *Untimely Meditations*. Ed. Daniel Breazeale. Trad. R. J. Hollingdale. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge UP, 1997. 57-125. Impreso.
- Nolacea Harris, Amanda. "Imperial and Postcolonial Desires: *Sonata de estío* and the Malinche Paradigm." *Discourse* 26.1 & 26.2 (Winter and Spring 2004): 235-57. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. "La *Sonata de estío*, de Don Ramón del Valle-Inclán." *Obras completas Tomo 1 (1902-1916)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957. 19-27. Impreso.
- Pérez Ledesma, Manuel. "Una lealtad de otros siglos (En torno a las interpretaciones del carlismo)." *Historia Social* 24 (1996): 133-49. Impreso.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Jorge Cruz. Caracas: Monte Ávila, 1969. Impreso.
- Predmore, Michael. "Satire in the *Sonata de primavera*." *Hispanic Review* 56.3 (Summer 1988): 307-17. Impreso.
- Ríos Lloret, Rosa Elena. "Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración." *Ayer* 63 *La crisis del régimen liberal en España, 1917-1923* (2006): 187-209. Impreso.
- Santos Zas, Margarita. *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993. Impreso.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles: California UP, 1993. Impreso.
- Spires, Robert. "El donjuanismo y las construcciones sociales de *Las Sonatas*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 23. ½ (1998): 479-94. Impreso.
- Tasende, Mercedes. "La influencia de Ortega y Gasset en la formación del corpus crítico en torno a las *Sonatas*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27.3 *Anuario Valle-Inclán II* (2002): 790-825. Impreso.

- Torrecilla, Jesús. "Exotismo y nacionalismo en la *Sonata de estío*." *Hispanic Review* 66.1 (Winter 1988): 35-56. Impreso.
- Valle-Inclán, Ramón de. *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1989. Impreso.
- . *Sonata de primavera. Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1997. Impreso.
- Zamora Vicente, Alonso. *Las "Sonatas" de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Gredos, 1969. Impreso.

Cartografías del ser, la ciudad y la nación: violencias en *La Rambla paralela*

María del Carmen Caña Jiménez

Virginia Tech

Resumen: En este ensayo exploro los ángulos críticos comúnmente usados para evaluar la producción narrativa del colombiano Fernando Vallejo y propongo una nueva óptica que no se centra única y exclusivamente en asuntos de violencia y autobiografía como únicos puntos de entrada al análisis crítico de su obra. Parto de las teorías propuestas por Edward Soja, Susan Brison y Carl Jung y arguyo que, por medio de un mapeo del ser, la ciudad y la nación, *La Rambla paralela* presenta una tesis alternativa a la relación existente entre el individuo y el trauma colectivo.

Palabras clave: espacio – trauma – violencia – *La Rambla paralela* – ciudad – Colombia – Fernando Vallejo



El aparente paralelismo entre el personaje Fernando Vallejo y el homónimo escritor ha hecho que gran parte de su obra haya sido estudiada a partir de las coincidencias entre los hechos notables de la autobiografía del autor y los hechos ficcionalizados de la misma. La gran atención que Vallejo ha suscitado como personaje público ha dado lugar a que en numerosas ocasiones el análisis de sus obras se haya visto mezclado con la compleja, escandalosa y polémica figura pública del autor.¹ En este ensayo propongo una línea de estudio diferente en lo que concierne al desarrollo del protagonista en *La Rambla paralela*. Lejos de la relación entre la ficción y la autobiografía que tanto interés ha suscitado entre la crítica, estas páginas plantean una cartografía del ser como forma de entender la evolución del personaje. Arguyo – partiendo de las teorías espaciales propuestas por Edward Soja y los estudios de Carl Jung – que el desarrollo del protagonista en *La Rambla paralela* va más allá del ejercicio de ficción autobiográfica llegando a estar íntimamente conectado con cartografías paralelas de la ciudad de Barcelona y la nación de Colombia. Los tres mapas plasmados en la novela se encuentran marcados por la violencia y experiencia traumática sufridas en Colombia. El ser, la ciudad y la nación no son, por consiguiente, estructuras mutuamente excluyentes en *La Rambla paralela* sino,

¹ Junto con el estudio autobiográfico, la crítica también se ha orientado hacia el estudio de sus obras, especialmente *La Virgen de los sicarios*, como reflejo de la conflictiva situación de Colombia.

más bien, hitos que conforman la matriz a partir de la que se mapea la genealogía del trauma que padece la sociedad colombiana.

La acción en la novela es mínima desde un punto de vista factual al erigirse la narrativa como el espacio discursivo donde confluyen una multiplicidad de recuerdos y sentimientos que residen en la mente del protagonista –un escritor colombiano, exiliado en México e invitado a Barcelona con ocasión de la presentación de una novela en la feria del libro. La única manifestación de acción eminentemente tangible concierne la muerte física del protagonista. Por lo demás, pasado, presente y futuro se funden en un soliloquio a través del que el protagonista – referido como el viejo – emprende un vertiginoso viaje emocional a su tierra natal, Medellín, y relata sus vivencias pasadas y presentes en la ciudad de Barcelona en los escasos segundos que transcurren desde el padecimiento del fuerte dolor en el brazo y la inminente llegada de su muerte como consecuencia de un paro cardíaco.² Impregnada de un pesimismo y nihilismo que parece no conocer límites, *La Rambla paralela* es también una obra donde fluye la ternura y el amor hacia un tiempo pasado que ha perdido su inocencia.

Si bien es cierto que el protagonista de la novela se ha visto – con frecuencia – como un ser pesimista, deprimente y sombrío, si hacemos un esfuerzo por comprender las motivaciones que le llevan a adoptar esa actitud crítica ante la vida, veremos que más que tratarse de un individuo apocalíptico lo que el viejo pretende es un compromiso ético para redimir a la sociedad del mal que la asola. Al desear la muerte de todos está ansiando el cese del sufrimiento humano por lo que esta novela podría ser leída a partir de una nueva perspectiva ética. Según Vallejo, “nadie tiene derecho a imponer la vida ... no hay por qué perturbar la paz de la nada” y tal vez, lo que a simple vista puede parecer pesimismo no sea más que optimismo ya que “a lo mejor es [el personaje] muy optimista porque ha muerto y descansó del todo” (Caña Jiménez sin página). La presencia constante de la muerte descrita de una forma tan cruel y sin tabúes tiene como finalidad, por consiguiente, conseguir la desnaturalización de la violencia que la sociedad colombiana ha interiorizado y ha aprendido a ver como natural.

Para adentrarse en el análisis de la novela es preciso comenzar con la carga simbólica que posee el título. *La Rambla paralela* evoca la idea de repetición, de retorno a un lugar anterior. “Retornar” significa “volver al lugar o a la situación en la que se estuvo.” Aunque el personaje regresa al lugar de sus recuerdos, o mejor dicho, al mismo espacio físico, no consigue llevar a cabo un retorno “a la situación en la que se estuvo” y es ahí donde adquiere una especial relevancia el calificativo de “paralela”:

² Este soliloquio adquiere, a lo largo de la narrativa, la forma de diálogo entre el viejo y el narrador. Más que tratarse de un diálogo a dos voces, yo arguyo en estas líneas que la conversación mantenida entre ambos personajes es, más bien, el desdoblamiento de la conciencia del viejo quien, segundos antes de morir, participa – como testigo – de los eventos que han conformado su vida. Este posicionamiento le otorga una cierta distancia con respecto a su propia vida de ahí su construcción como narrador externo en contraposición con la involucración interna del viejo protagonista.

Ardiendo el sol de mediodía llegó a la Rambla Paralela: el “Paralelo,” según el mapa. Ése tenía que ser. Y tomó por la larga avenida buscando la pensión, tratando de orientarse en el olvido. Edificios y edificios y edificios, iguales, iguales, iguales. Si en alguno de ellos hubo algún día una pensión, ya no estaba. ¿Y qué importancia tenía localizarla? ¿Se iba a encontrar acaso en ella a sí mismo? (45)

El viejo intenta regresar a un lugar cuyo último recuerdo ocurrió durante la etapa de la adolescencia, cuando se encontraba a punto de dar el paso a la edad adulta: “volvía ahora al pasado, a esa noche de su juventud en que conoció el Liceo. El telón denso que separaba el hoy del ayer se alzó dejando ver la escena ... Ajá, un día pues, ya muy lejano, el viejo había sido un muchacho y había pasado por esa misma ciudad” (16). El intento de regresar temporal y espacialmente al lugar de sus recuerdos puede leerse como el deseo por regresar a “[the] original warmth, [the] well-tempered matter of the material paradise” (Bachelard 7). No es de extrañar que ante el deseo que el protagonista siente por regresar a este estado de comodidad y bienestar la novela se abra con una conversación telefónica por medio de la que intenta establecer contacto con la finca de su abuela –lugar estrechamente ligado a su experiencia en Barcelona. Lo único que queda de esa finca donde se ubican los recuerdos de su infancia es el “hueco” como, de manera clara y sin tapujos, le comunica la señorita al otro lado del teléfono: “la volaron con dinamita y únicamente dejaron el hueco. Un hueco vacío lleno de aire” (7). Nótese que en todo momento se habla de “hueco” y no de “vacío” ya que por medio del “hueco” se lleva a cabo la concreción de algo que se concibe como abstracto, esto es, la nada. Frente al “vacío” que es una idea abstracta, el “hueco” es un concepto concreto que viene delimitado por unos límites físicos y tangibles. Teniendo en cuenta las diferentes formas en las que se alude al “hueco” a lo largo de la novela éste es susceptible de ser analizado desde una triple perspectiva: la geográfica, la temporal y la existencial.

Cartografías del ser

La noción de una cartografía del ser la construyo a partir de una manipulación cartesiana de las cuatro etapas de la vida propuestas por Jung – la de la infancia, adolescencia, edad adulta y vejez. Según Jung, la vida del hombre se divide en cuatro etapas por las que el individuo debe pasar física y psicológicamente para llevar a cabo – de manera satisfactoria – su proceso de maduración. Si imaginamos el transcurso de la vida en términos geométricos, como si de una línea recta se tratase, – nótese la alusión implícita a la Rambla –, lo único que tendríamos asegurados son los dos puntos que delimitan esa línea, es decir, el punto de partida y el de llegada. La sucesión continua de puntos que constituirían esta línea y, por lo tanto, el “hueco” de la vida, dependería de las decisiones que cada individuo tomara como forma de dar sentido a su existencia y serían siempre relativos al no estar asegurados desde el momento del nacimiento.

Esta línea –conformada por las cuatro etapas que abarcan la vida del hombre y las decisiones en cada una de ellas tomadas– constituye la cartografía existencial de la identidad. En *La Rambla paralela* se observa, no obstante, que mientras que el protagonista recorre estas cuatro etapas desde un punto de vista físico (el protagonista es ya un viejo en el presente diegético) no logra, sin embargo, transitarlas desde un punto de vista existencial al producirse, constantemente, un retroceso a una etapa anterior a partir de la infatigable búsqueda del cobijo infantil. El proceso de individuación no se lleva a cabo, por consiguiente, de manera progresiva y gradual sino que, por el contrario, se encuentra perseverantemente interrumpido y desviado de su curso normal al no adaptarse el protagonista a la nueva etapa psicológica que le corresponde. Esta incapacidad de adaptación es compensada por lo que en la psicología analítica se concibe como “a regressive reactivation of the parental *imago*” (Jung 140), idea de la que, a su vez, se apropia Rosemary Gordon en una lectura contemporánea de Jung cuando dice que “[i]ndividuation involves the development of ever-growing awareness of one’s personal identity [and] ... encompasses an ever-growing consciousness of one’s separateness, the development of oneself as a whole and unique person, relatively detached from personal and social origins” (267). En esta línea Gordon añade que “[o]ne becomes conscious of existence as an organic unit, separate from the collective, *separate but not detached* and impervious to the community’s needs” (267 el énfasis es mío).³

La interrupción en el proceso de individuación articulado por Gordon se concibe – de manera simbólica – como un hueco en el arco de 180 grados que conforma la vida del hombre. A este hueco existencial únicamente se puede acceder discursivamente a partir del estudio de los diferentes símbolos que integran la cartografía de su ser. Una especial atención merece, al respecto, la exploración de las manifestaciones simbólicas conectadas con el arquetipo de lo femenino dada la abundancia y relevancia de éstas a lo largo de la narrativa y la importancia que la figura de la madre personificada en la abuela posee en la novela –personaje cuyo constante recuerdo se erige como hito que imposibilita la correcta delineación cartográfica del ser. Como ocurre con cualquier arquetipo, el femenino presenta una naturaleza dicotómica al concebirse simultáneamente como escudo protector al tiempo que como amenaza. El símbolo central de lo femenino, desde un punto de vista positivo, es el recipiente o la vasija, “[whose] ‘inside’ is an unknown [and] its entrance and exit zones are of special significance” (Neumann 39). Desde este punto de vista, la imagen de la madre está estrechamente ligada – de manera simbólica –, a espacios como la cueva, la casa, el abismo o las profundidades. El aspecto negativo del arquetipo de lo femenino se presenta, por el contrario, a partir de símbolos relacionados con el hambre, la enfermedad, la guerra o la sangre. La madre – conectada a símbolos como la tumba,

³ El énfasis en la palabra “detached” es de gran importancia para este análisis ya que, como se verá más adelante, aunque el protagonista acaba desvinculado de la sociedad no logra separarse de sus orígenes, personificados en la figura de la abuela, lo cual demuestra su fallido proceso de individuación.

animales voraces o la vagina dentada – aparece como una figura devoradora y castradora que impide que el hijo se desarrolle de manera autónoma y llegue a descubrir su individualidad. Es esta dualidad de la figura materna la que va permitir analizar las causas que provocaron el “hueco” en el desarrollo psicológico del protagonista en *La Rambla paralela*.

La novela se abre y concluye con el retorno mental del protagonista a la casa de su infancia por medio de una onírica llamada telefónica. La casa constituye, según Gaston Bachelard, “a body of images that gives mankind proofs or illusions of stability. We are constantly re-imagining its reality” (17). Para el protagonista, el retorno a la casa conlleva una doble trascendencia: la evocación de la infancia y la noticia de la muerte de la abuela. La casa –desde su dualidad simbólica– se erige, por consiguiente y al igual que la figura materna, como una de las múltiples manifestaciones del arquetipo de lo femenino. Entre sus numerosas expresiones y en estrecha relación con la casa se encuentra la ciudad, y prueba de ello es el mensaje análogo que la casa de la abuela y la ciudad de Barcelona tienen en la obra de Vallejo. Para Jung “the city is a maternal symbol, a woman who harbors the inhabitants in herself like children” (Jung 208). La referencia a la ciudad como figura femenina ya se evidenciaba en la *Biblia* por medio del simbolismo ligado a ciudades como Jerusalén y Babilonia. En *La Rambla paralela* hay una presencia constante de estas dos ciudades bíblicas a partir de las múltiples alusiones y referencias a Medellín – ciudad de sus recuerdos de infancia – y Barcelona – ciudad de sus recuerdos de juventud – representadas ambas como Babilonia o como Jerusalén según el momento específico en que aparecen referidas en la vida del protagonista. Del mismo modo en que Babilonia y Jerusalén se encuentran personificadas en el texto religioso, también Colombia adquiere rasgos humanos a lo largo de la narrativa, como cuando el protagonista comenta: “[e]l año pasado mataste a veintiocho mil y secuestraste a tres mil quinientos. ¿O me vas a decir que no y te vas a hacer la pendeja?” (42). Pero al mismo tiempo, Colombia es la cuna y tierra natal del viejo y, como tal, aparece asociada con imágenes relacionadas con la “buena madre”. En este caso, Colombia está conectada con un sentimiento de nostalgia que se observa en exaltaciones como: “–¡Si pudiera regresar a Medellín! ... pero no al de ahora: al de mi infancia” (34) o “¿Cómo podía vivir sin la abuela, lejos de ella y de Colombia?” (41). Esta nostalgia aparece siempre asociada discursivamente con la abuela, personaje que abraza los atributos de la buena madre, y no con su propia madre, personaje a quien desprecia, desdeña y repudia.⁴ La figura materna – representada por medio de la abuela y la madre – evidencia la dualidad del arquetipo femenino de “la buena-mala madre” y justifica que no todas las referencias a Colombia estén impregnadas de nostalgia y recuerdos positivos. Del mismo modo en que el viejo aclama, ennoblece y glorifica su

⁴ El odio hacia la madre es un lugar común en la producción novelística del escritor. En *El desbarrancadero* (2001), por ejemplo, el protagonista culpa a su madre, la Loca, de todos los males y problemas que le asedian: “con sus manos de caos, con su espíritu anárquico, con su genio endemoniado, la Loca boicoteaba todo intento de orden de parte nuestra” (102).

país natal también lo desprecia y degrada sin mostrar ningún escrúpulo al destacar los aspectos negativos de la tierra que lo vio nacer: “Colombia la destructora, el país bulldozer” (111), “[a]llá [donde] los únicos que se pueden desplazar tranquilos son los muertos porque tienen seguro de cobertura amplia: contra el atraco, contra el secuestro, contra el asesinato, contra la extorsión” (87). Al igual que Babilonia, Colombia es el refugio de todo pájaro impuro ya que en sus ríos abundan los cadáveres devorados por los gallinazos –animal devorador y manifestación simbólica de lo que para Erich Neumann es el arquetipo de la “madre terrible” (149).

En línea con su desprecio por la madre terrible, el viejo es tenaz y perseverante en su crítica contra la multitud que asola tanto a Colombia como a Barcelona. El genio que tanto le molesta es el resultado de la excesiva fornicación dado que “la fuente de todos nuestros males hay que ir a buscar ahí, en el pervertido gusto por ese hueco vicioso, viscoso y pantanoso: la vagina vil que perpetúa la pesadilla del ser y empuerca al mundo” (15), de ahí el odio hacia su madre por haberlo expulsado de sus entrañas a una sociedad decrepita y acabada. Aunque geográficamente se conciben como dos espacios físicos diferentes, Colombia y Barcelona se unen en la mente y en el recuerdo del protagonista hasta el punto de que hay momentos en la narración en los que el personaje parece disfrutar de una experiencia colombiana cuando físicamente se encuentra en suelo catalán. Las experiencias vividas en Colombia y Barcelona se funden en un recuerdo que no conoce barreras físicas y cuya razón de ser se encuentra en la experiencia traumática que supuso el exilio al que se vio obligado a salir, un exilio que, como se verá más adelante, presenta una naturaleza múltiple. La experiencia del exilio entraña un sentimiento de abandono y desconexión con respecto a la madre patria similar al que desprende la expulsión del individuo del útero materno. Como la mala madre que expelle de sus entrañas el nuevo ser engendrado, arrebatándole el estado de protección que originalmente le pertenece, el exilio en sus múltiples manifestaciones desprovee al sujeto del amparo institucional del que, supuestamente, ha de ser responsable el Estado.⁵ Como resultado, en ambos casos se produce un constante deseo de regresión a un estado de protección anterior erigido simbólicamente en la finca Santa Anita de su infancia y otros espacios que, de la misma forma, denotan sentimientos semejantes. Este constante deseo de regresión/ retorno al lugar del que se partió deja huecos, psíquicos y emocionales, en la cartografía existencial del ser.

Colombia/Barcelona: ciudad, nación y “tercer espacio”

Un punto en común entre lo vivido en Colombia y en Barcelona es que ambos casos vienen marcados por un antes y un después en la vida del viejo.⁶ En el caso de

⁵ Nótese aquí la constante queja del viejo con respecto a la política e impunidad que la salvaguarda.

Colombia, el antes viene determinado por sus vivencias con la abuela y el después por su experiencia a partir de la muerte de ésta. El encuentro con la muerte tiene como consecuencia que la visión que tiene de Colombia varíe de acuerdo con el momento específico en el que se sitúe su recuerdo. Así, el recuerdo de la finca Santa Anita que permanece en la mente del protagonista remite al lector a un lugar paradisíaco donde reina la frescura y la belleza: “la casona de Santa Anita. ¡Qué hermosa que era! Amplia, alegre, aireada. Con enredaderas de curazaos en los patios y con dos corredores: uno delantero ... y otro trasero que daba a la montaña” (88). La descripción de la entrada de la casa y el ambiente fresco y húmedo remite simbólicamente al estado paradisíaco disfrutado por el individuo en el útero materno. Del mismo modo en que la finca Santa Anita adquiere una gran relevancia en el análisis de Colombia, en el caso de Barcelona el énfasis se centra en tres lugares específicos: el *stand* de Colombia construido para la celebración de la feria del libro, la pensión donde el viejo se hospedó con un prostituto durante su primera estancia en la ciudad mediterránea en la etapa de su juventud y la Rambla. Estos espacios geográficos trazan la cartografía narrativa sobre la que se asienta la experiencia traumática del protagonista. Las mismas connotaciones evocadas por medio de la finca Santa Anita –la de protección y amparo temporal– se advierten también en el *stand* de Colombia y en la pensión de Barcelona. Por medio de esta conexión intrínseca se evidencia un intento inconsciente de regresar incesantemente a ese estado paradisíaco original que le procuraba protección y amparo en diferentes estadios a lo largo de su proceso de maduración.

La relación sexual con el prostituto, por ejemplo, se convierte en una experiencia que permite que el protagonista disfrute, aunque sea de forma transitoria, del estado de continuidad original que había perdido tras ser expulsado del útero materno/Colombia.⁷ Muestra de ello es el constante recuerdo de la abuela en el momento preliminar al acto sexual y la conexión sensorial que vincula las experiencias vividas en estos dos lugares: la pensión y la finca Santa Anita. La frescura y tranquilidad del recinto familiar se aprecia también en la hospedería cuando dice: “la pensión estaba en la penumbra ... una tenue luz alumbraba el pasillo” (105). A su vez, la presencia de la viejita que los conduce a la habitación le recuerda a su abuela:

Una viejita de ojos dulces y pelo blanco los recibió y los condujo a uno de los cuartos.—¡La abuela!— se dijo el muchacho recordándola y sintió ganas de llorar. La viejita de la pensión le recordaba a quien más amaba.

⁶ Cabe aquí señalar que pese a que el viejo habla de Colombia, su imaginario de nación está arraigado a Medellín, lugar donde se desarrollaron sus vivencias infantiles cuyo recuerdo constituye el sentimiento de nostalgia que en el presente asola al protagonista.

⁷ Véase George Bataille para una teorización más extensa sobre los estados de continuidad y discontinuidad y sus implicaciones en la vida del individuo.

¿Por el pelo blanco? ¿Por los ojos dulces? ¿Por el alma cansada? Un mar y unas montañas lo separaban de ella. (41)

El encuentro sexual ocurrido justo cuando se encontraba a punto de dar el paso hacia la edad adulta no es el único intento por parte del protagonista de regresar inconscientemente a la finca Santa Anita, a ese útero acogedor, a esa tierra inhospitalaria que lo había expulsado hacia el exterior. Muestra de ello tiene lugar en el episodio en torno a la feria del libro en Barcelona y, de manera más concreta, en lo que concierne a sus vivencias en el *stand* de Colombia. La “plaza de Colombia” (25) donde se celebra la feria del libro en Barcelona adquiere una gran relevancia a lo largo de la novela por diversos motivos: el nombre que se le da a la plaza no es un nombre aleatorio sino que, por el contrario, desempeña una determinada función y muestra de ello es el énfasis reiterativo que el protagonista –que tiene por profesión la de escritor y como herramienta el lenguaje– pone en el nombre de la plaza “¿y por qué la pusieron así? ... ¿así que en la feria siguiente se puede llamar, por ejemplo, la plaza del Perú?” (25).

El propósito de asignar el nombre de la tierra natal del protagonista al lugar donde se celebra la feria del libro es convertir este lugar en una proyección microcósmica de la Colombia real. El *stand* aquí representa lo que Soja denomina “thirdspace” – “a simultaneously real-and-imagined, actual-and-virtual, locus of structured individual and collective experience and agency” (10-11).⁸ En línea con lo aquí expuesto, el *stand* de Colombia le sirve al protagonista de cobijo que le protege de las altas temperaturas que asolan Barcelona: “[a]fuera Barcelona ardía en un horno: adentro [en el *stand*] estábamos en el cielo. Que tiene la misma temperatura de Medellín: dieciocho grados. Bueno, dieciocho allá en la infancia del viejo porque con la proliferación de carros y fábricas y gente el cielo se calentó y se nos volvió un infierno” (33). La referencia a la temperatura interior, ya sea interior de la finca, de la pensión o del *stand* y exterior, ya sea del ambiente de Barcelona o de Colombia nos hace pensar de nuevo en las cuatro etapas de la vida del hombre, es decir, en la cartografía junguiana del ser. El sol que ilumina la vida del hombre, especialmente durante la segunda y tercera etapa (adolescencia y edad adulta) es ese sol sofocante y abrasador del mediodía. La casa, la pensión y el *stand* cobijan al protagonista del sol tórrido y hacen que éste vuelva, temporalmente, al frescor paradisíaco del útero materno.

⁸ En la concepción triádica de la especialidad articulada por Soja, “firstspace” lo integra “a set of materialized ‘spatial practices’ that work together to produce and reproduce the concrete forms and specific patternings of urbanism as a way of life” (10). Esto viene seguido de lo que él llama “secondspace”, que ocupa una posición dialéctica donde el espacio de la ciudad se convierte en “more of a mental or ideational field, conceptualized in imagery, reflexive thought, and symbolic representation, a *conceived* space of the imagination” (11). Desde una perspectiva crítica, este “secondspace” se concibe como el terreno de una “urban epistemology, a formal framework and method for obtaining knowledge about cityspace and explaining its specific geography” (11).

La ciudad de Barcelona, al igual que ocurre con la de Medellín y con la figura materna, se presenta desde dos perspectivas diferentes: la de cobijo y protección y la de amenaza y represión. La Colombia de su infancia (Medellín) y la Barcelona de su juventud se recuerdan como lugares acogedores y placenteros. Las connotaciones positivas de ambas se despliegan en el momento presente de la narración cuando estas experiencias adquieren sentido e interpretación en su forma de recuerdo. Su segunda visita a Barcelona con motivo de la feria del libro, así como su segundo acercamiento a Colombia por medio de la conferencia telefónica con la desaparecida finca Santa Anita, muestran unas connotaciones totalmente diferentes. Lo único positivo de su segunda visita a Barcelona parece ser la sombra protectora que le ofrece el *stand* de Colombia. No obstante, esta sombra sólo le brinda una protección temporal y una posibilidad momentánea de disfrutar del estado de continuidad perdido ya que, por naturaleza, la sombra es algo efímero y perecedero. Al final de la novela el sol abrasador no logra ser sofocado ni siquiera en el *stand* de Colombia: “el sol caía a plomo sobre el Moll de la Fusta y el polvo del aire le hacía lagrimear los ojos. Ni una brisa ni una sombra ... no bien empezó a hablar el viejo y se soltó el viento” (147).

El recuerdo constante de la primera visita a Barcelona y de su tierra natal supone un impedimento para el protagonista en su proceso de maduración; su incansable esfuerzo por regresar –a través del recuerdo– a un estado anterior a la toma de conciencia –cuando la metafórica separación con respecto al útero materno aún no había tenido lugar– se constituye como un obstáculo en su desarrollo madurativo. Su primera visita a Barcelona ocurrió durante la adolescencia, cuando se encontraba a punto de dar el paso hacia la edad adulta –momento en que según la psicología analítica se lleva a cabo la cristalización del yo (Jacobi 64). El encuentro sexual con el prostituto supuso, sin embargo, un impedimento en esta evolución puesto que en vez de impulsarle a dar un paso hacia adelante supuso un retroceso al permitirle disfrutar, temporalmente, del estado de continuidad gozado durante la unión con la figura materna –en este caso personificada en la abuela y la finca Santa Anita.

El retorno a Barcelona en ocasión de la feria del libro también tiene lugar justo en el momento en que el protagonista se encuentra a punto de dar el paso decisivo a la última etapa de su vida (la de la vejez), es decir, justo en el momento en que la integridad permanente del yo y del yo mismo debe producirse. El deseo de revivir la experiencia de su juventud y con ella regresar al estado de protección paradisíaca supone de nuevo un obstáculo para ver completado este proceso. La frustración ante la imposibilidad de regresar a la experiencia anterior hace que el individuo vea Barcelona como una Babilonia, como ocurre con Colombia, convirtiéndola en una “ciudad ociosa” (9), una ciudad “de los locos ... de los herejes ... [y] de los parias” (56).

La escritura del hueco

Las experiencias vividas en Colombia y Barcelona y rememoradas por el protagonista no son los únicos puntos de conexión entre los dos lugares. Volviendo de nuevo a la idea de hueco –entendida como espacio físico, cóncavo y vacío– tanto en Colombia como en Barcelona es palpable la existencia de un hueco que asola la cartografía del lugar. *La Rambla paralela* se abre con la referencia al hueco que queda en lo que anteriormente había sido la finca Santa Anita. El lugar que era la finca ya no existe y lo único que permanece es el espacio imaginado donde se ubican los recuerdos. En Barcelona, por su parte, también hay un “hueco donde estuvo antaño ese teatro famoso que se quemó” (9). La presencia del hueco en ambos lugares no es circunstancial sino que encuentra su explicación en la cartografía del ser, es decir, en la experiencia traumática del exilio que padece el protagonista. El hueco que queda en lo que un día fue la finca Santa Anita representa el estado en el que se encuentra Colombia tras el “Bogotazo” –la “revuelta popular que destruyó el centro de Bogotá a mediados del siglo y que prendió la mecha del incendio ... [que] se fue propagando de pueblo en pueblo, de caserío en caserío ... hasta que quemó todo el campo de Colombia” (21). El hecho de que el incendio alcance Barcelona y queme el teatro permite diferentes posibilidades de interpretación. De acuerdo a las significativas experiencias allí vividas por el protagonista, Barcelona es concebida en *La Rambla paralela* como una prolongación de Colombia como se manifiesta a partir de la propagación del incendio colombiano a las costas mediterráneas. Por medio de esta referencia se evidencia la fusión de mapas o mezcla de lo que Soja denominó “secondspaces” de las dos localizaciones geográficas.

Retomando las ideas planteadas al comienzo en torno a la línea que marca la evolución madurativa del sujeto, el hueco dejado por la finca Santa Anita representa simultáneamente el hueco que supone la existencia humana. Una vez que el ser humano ha sido expulsado del útero materno, el transcurso de la vida se convierte en un hueco con unas delimitaciones precisas –las marcadas por el nacimiento y la muerte. La sucesión de puntos que une el momento del nacimiento –o toma de conciencia– con la muerte depende de la forma en que cada individuo la ejecute. En esta línea, la quema del teatro en Barcelona representa, simbólicamente, la destrucción de las máscaras y de los múltiples guiones que el hombre se ve obligado a interpretar para vivir en sociedad. Estos guiones teatrales, dictados por la ideología política, tendencia religiosa o lugar de origen, por ejemplo, hacen que el sujeto acepte inconscientemente una serie de calificativos que definen su propio ser, lo diferencian del “otro” y lo insertan en un determinado sistema. La aceptación de una determinada religión o ideología política convierte al sujeto en practicante de esta doctrina y partidario o, incluso, militante de un pensamiento político haciendo que lo que al nacer era simplemente un “ser” se convierta en un “ser” con una determinada designación, por ejemplo, ser de raza blanca, europeo, de religión católica y políticamente conservador. El protagonista de *La Rambla paralela* ambiciona liberarse de todas las máscaras que oscurecen su verdadera identidad en su deseo de regresión al estado natural. Prueba de esto se observa en su incapacidad

o desinterés por ceñirse a las demandas de la sociedad. El protagonista se niega a cerner por el filtro de la conciencia cualquiera de sus opiniones. Pese a lo que en un principio se podría llegar a sugerir por el tono pesimista de la narrativa, arguyo que la inquebrantable crítica del viejo hacia las religiones, razas, estructuras políticas y sociales no debe traducirse necesariamente como algo negativo. Su constante rechazo es, paradójicamente, algo positivo puesto que a través de él el personaje evidencia su deseo de regresar al estado de continuidad e integridad que el hombre compartía con el resto del universo en las sociedades primitivas. Al negar todo aquello que crea separación y disociación el protagonista aboga por la unidad, la integridad con el universo y el rechazo de una forma de violencia invisible pero inherente al sistema.⁹

El intento de regresar a un estado anterior no es más que el producto de la situación traumática que padece y que obstaculiza su desarrollo. Este trauma puede ser concebido como un trauma de carácter universal si nos centramos única y exclusivamente en la ruptura del sujeto con la figura materna como su causa principal, o puede ser interpretado como individual/nacional si lo entendemos como algo provocado por la situación política que vive Colombia. En conexión con la idea de trauma, Susan Brison arguye que “the loss of a trauma survivor’s former self is typically described by analogy to the loss of a beloved other. And yet, in grieving for another, one often says, ‘It’s as though a part of myself has died’” (63). El sentimiento de pérdida que conlleva la experiencia traumática del protagonista se encuentra ligado a su naturaleza de exiliado puesto que:

[In] exile one undergoes a grief process similar to the one which follows the death of a loved one. In fact, life becomes a sort of death for the person in exile. The inability —or refusal— to adapt to the new environment heightens the exiled individual’s feeling of truncation and asphyxiation. This reluctance to accept his present condition forces the exile to live in the past. (Jentsch-Grooms 35)

El abandono de la finca Santa Anita, la pérdida de la plenitud paradisíaca allí disfrutada, la posterior muerte de la abuela y la incapacidad por parte del protagonista de franquear estos obstáculos impiden la satisfactoria realización de su proceso de maduración y, consecuentemente, le hacen alienarse de la colectividad de la que forma parte. La extrapolación de cada una de las pérdidas al plano macro-estructural de la nación colombiana permite una lectura política de la experiencia traumática que subyuga al personaje a la experiencia de exilio que desde hace décadas ha venido padeciendo el pueblo colombiano como consecuencia del conflicto interno en el que se ha visto inmerso el país durante gran parte de los siglos XX y XXI.

⁹ Su constante rechazo a todo lo que resuena a sistema permite una lectura positiva en línea con lo articulado por Slavoj Žižek en torno a la violencia sistemática —una violencia objetiva, invisible e inherente al aparente tranquilo funcionamiento de los sistemas, ya sean políticos, económicos, etc.

Fuerza, violencia y sangre: el exilio

La violencia en sus múltiples manifestaciones es un fenómeno omnipresente en la historia de Colombia y esto se observa diegéticamente en *La Rambla paralela* a partir del empleo de un lenguaje abusivo que evidencia el descontento, resentimiento y tedio que el protagonista siente hacia una sociedad que le arrebató la protección disfrutada en el vientre materno y lo desterró a una tierra donde abundan los cadáveres y los gallinazos. La omnipresencia de la violencia en Colombia se siente desde el siglo XIX cuando el país fue azotado por ocho cruentas guerras civiles en las que los dos partidos tradicionales –el liberal y el conservador– lucharon por conseguir el poder. Entre las múltiples guerras, la más representativa fue la “Guerra de los Mil Días” que se desencadenó en 1895 y que terminó con un período de paz relativa que se extendió hasta el 9 de abril de 1948, cuando se produjo un recrudecimiento de la violencia tras el asesinato del candidato liberal a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán. Este asesinato desencadenó una violenta insurrección conocida como el “Bogotazo” que originó un período de fuerte agitación social comúnmente llamado “La Violencia”.

A lo largo de la novela, numerosas escenas del período de la Violencia asoman de manera involuntaria en la mente del protagonista bajo la forma de recuerdos recurrentes y abruptos sin explicación aparente: “gallinazos ... los que iban de pasajeros sobre los decapitados del río despanzurrándolos: sacándoles, como un niño travieso la cuerda a un reloj, de la panza las tripas” (18). En múltiples ocasiones tienen lugar asociaciones de ideas en la mente del protagonista a través de las cuales se establece una relación intrínseca entre Barcelona y Colombia como cuando conecta la imagen de los cadáveres flotando sobre el río Cauca y la multitud que deambula por la Rambla. El hecho de que estas ideas aparezcan asociadas mentalmente, de manera espontánea y sin previa deliberación, muestra cómo esta violencia supuso el origen del trauma que el protagonista padece en el momento real de la novela durante su estancia en la ciudad catalana.

Si bien es cierto que anteriormente comenté que la experiencia de la muerte de la abuela fue el primer encuentro con la muerte al que tuvo que hacer frente el protagonista, esto no significa que su presencia no fuera omnipresente durante la infancia del viejo. Como se evidencia a partir de los recuerdos traumáticos, el protagonista presenció la muerte de manera continuada a lo largo de toda su infancia cuando el país estaba sumido en el período de la Violencia. No obstante, la manera en la que estas muertes fueron experimentadas, varió considerablemente de la forma en que la muerte de la abuela fue aprehendida. Hasta el fallecimiento de la abuela, el protagonista no había sido consciente de la existencia de la muerte o, mejor dicho, de que la muerte pudiera alcanzar a sus seres queridos: “no había entrado nunca en los

planes del ingenuo que la abuela se pudiera morir. ¡Claro, como de joven se creía eterno!” (99). El protagonista era sólo un niño cuando tuvo lugar el “Bogotazo” y su corta edad no le permitió comprender la magnitud de lo acaecido en el momento en el que ocurrió. El impacto que el “Bogotazo” supuso en su apacible tranquilidad permanece, sin embargo, latente en su recuerdo sin posibilidad de articulación hasta que tiene que hacer frente a la pérdida de su abuela. Es en este momento cuando se produce la articulación discursiva que permite conectar las sucesivas imágenes de muerte que de manera inconsciente fueron asolando la infancia del protagonista.

El grado de violencia en el que el protagonista creció hizo que la muerte se convirtiera a lo largo de su infancia en algo natural. La naturalización de la muerte es un tema recurrente en la narrativa de Vallejo. María Helena Rueda analiza el efecto que la muerte de un perro produce en el protagonista de *La Virgen de los sicarios* y señala que “desde su perspectiva la muerte de las personas habría perdido su misterio y se habría convertido en cosa de todos los días, pero la de un perro mantiene para él un cierto nivel de pureza que le permite vislumbrar el dolor que implica una muerte” (402). El mismo efecto que produce la muerte del perro en *La Virgen de los sicarios* parece ser el que produce la muerte de la abuela en el protagonista de *La Rambla paralela*. Resulta escabrosa la aparente indiferencia con la que de niño contemplaba a los buitres destripando a los cadáveres en contraposición con la experiencia traumática que le supuso la muerte natural de su abuela.

Como señala Ana Yolanda Contreras, la violencia puede reconocerse desde dos perspectivas diferentes: “la tangible y visible, fundamentada en un hecho violento, que causa dolor físico y psicológico, sufrimiento y pérdida de la vida ... [y] la violencia intangible y menos visible [que] se expone a través del trauma de las víctimas de la violencia” (3). Contreras retoma las ideas de Ariel Dorfman acerca de la violencia y establece que el acto estético que Fernando Vallejo lleva a cabo en su obra se erige como una especie de “protesta contra un mundo que trata de negar [l]a violencia, esperando ... que ... alguien se despertará para hacerse preguntas fundamentales, para cuestionar la realidad misma y convertirse en un ser humano cabal” (3). Este despertar a la violencia se podría entender como el despertar a la conciencia por parte del protagonista: durante su infancia, la violencia era una realidad, al igual que la muerte en términos generales. No obstante, no es hasta que sufre la pérdida de su abuela que el despertar de su conciencia a la realidad tiene lugar, esto es, que se produce el despertar a la violencia que asola el país.

Partiendo de esta idea parece que lo que traumatizó al protagonista fue la muerte de la abuela y no el período de violencia que le tocó vivir. La Violencia y la muerte de la abuela aparecen íntimamente relacionadas en el existir del protagonista. Desde el presente de la narración, el viejo intenta dar coherencia a todo lo ocurrido e intenta situar la sucesión de los acontecimientos dentro de una narrativa histórica. Esto se observa cuando el protagonista define el “Bogotazo” conforme hojea uno de los libros del *stand* de Colombia. El “Bogotazo” fue la causa de la Violencia, la Violencia fue la

causa de la dictadura de Rojas Pinilla y la dictadura desembocó en el período de crisis y corrupción en que el país se encuentra en la actualidad. Así, el “Bogotazo” fue la causa que lo separó de su Colombia, de su tierra natal, de esa madre protectora personificada en la figura de la abuela.

El Bogotazo y la inestabilidad política que desencadena se podrían interpretar como la expulsión del individuo del útero materno. Al igual que la expulsión uterina conlleva fuerza, violencia y sangre, el Bogotazo dio lugar a un período de violencia y desangre a nivel nacional. El “Bogotazo”, de la misma manera que el parto, es un momento puntual en la línea temporal. Sin embargo, las consecuencias de ambos actos van a marcar la vida del individuo y la de la nación. Al igual que el bebé está presente en el acto de violencia que lo expulsa del útero, el protagonista durante su niñez está presente en los actos de violencia nacional pero, como el niño que es expulsado del paraíso justo en el momento del nacimiento no es consciente de ello hasta que desarrolla la conciencia, la violencia desencadenada por el “Bogotazo” es algo presenciado pero no experimentado por el protagonista durante su niñez. No es hasta que el protagonista crece e intenta regresar a la protección materna ejercida por la abuela que advierte que tal protección no existe y, como resultado, se reconoce como un ser abandonado en el mundo.

El período de violencia y desconcierto desencadenado a partir del “Bogotazo” representa simbólicamente a la “madre terrible,” a esa madre que lo obligó a abandonar el estado de protección paradisíaca expulsándolo de sus entrañas: “lo cierto es que a Colombia no le pudo perdonar jamás que lo hubiera obligado a marcharse dejando a la abuela, y le tomó a esa Arcadia bondadosa y pacífica una ojeriza que lo acompañó hasta la cremación en Gayosso” (99). Como forma de hacer frente a la situación traumática, el protagonista intenta crear su propia narrativa. Su trabajo como escritor le permite desplegar su autoridad en el ejercicio de escritura y el uso del lenguaje. El uso del lenguaje por parte del viejo se caracteriza por el excesivo empleo de la violencia verbal y lo que en un principio pudiera parecer algo negativo se torna en un arma de doble filo. Por medio de la violencia verbal el protagonista se esfuerza por mostrar la violencia real que asola el país. El desplazamiento y alejamiento de su tierra natal también le concede un cierto grado de autoridad a la hora de escribir su narrativa ya que “le permite afirmarse como el dueño legítimo de ella” (Rueda 399). A pesar de que en el momento real de la narración, el protagonista está ausentado de su patria, esta ausencia es únicamente física y no mental. Esta no presencia le concede, a su vez, el distanciamiento necesario para poder ver la realidad desde otra perspectiva como se observa cuando toma un libro en el *stand* de Colombia en Barcelona y comienza a leer sobre el “Bogotazo” conectando de esta forma la cartografía del ser, la ciudad y la nación. El protagonista se queja en todo momento de lo pronto que los muertos de Colombia caen en el olvido y de cómo la violencia y la muerte han llegado a naturalizarse en el entorno colombiano. A lo largo de toda la novela, el viejo recuerda a los muertos, no sólo a los muertos cercanos –como es su abuela– sino también a todos esos muertos anónimos

olvidados por la colectividad y devorados día tras días por los gallinazos, rememorando, así, las vidas de todos aquellos que han caído en el olvido.

En conexión con el distanciamiento, especial atención merece la cuestión del exilio que, por su parte, permite una doble lectura: desde una perspectiva existencial como resultado de la alienación que padece el individuo con respecto a la colectividad de la que forma parte y desde un punto de vista político, como efecto de la realidad política de Colombia. La huida al exilio supone una pérdida o resquebrajamiento de la identidad puesto que mientras que la mente y el alma permanecen en la tierra natal el cuerpo se ve obligado a desplazarse a un lugar ajeno y desconocido. El efecto que produce el exilio presenta unos vestigios similares al efecto que produce una experiencia traumática ya que como forma de superarlo su víctima sufre una pérdida de identidad al ajustarse a una nueva forma de vida. En *La Rambla paralela* se cuestiona constantemente la existencia del protagonista: son numerosas las ocasiones en las que se hace mención a la invisibilidad del viejo por parte de la colectividad de la que forma parte. Nadie parece escuchar la narrativa que éste re-construye aunque su posicionamiento como escritor permite que la escritura de la obra literaria se convierta en el medio a través del cual consigue exteriorizar el trauma. Su pérdida de interés en la literatura una vez que regresa a Barcelona para la feria del libro y se percató de que eso no es lo que era se traduce, simultáneamente, en la pérdida de ese tú (el lector) dispuesto a escuchar. Su muerte como escritor –articulada a partir de la ausencia de un interlocutor que dote de vida su escritura y evidenciada a partir de las siguientes palabras “muerto, señorita. Póngalo bien claro en el papelito o no me dejan subir al avión de Mexicana y no voy a poder regresar a México” (150)– se produce de forma paralela a su muerte física cuando en “[e]n la angustiada irrealidad del sueño la arritmia tomó entonces control del corazón” (190). La novela presenta, por lo tanto, una estructura circular evidenciando, por medio de la muerte, el deseado regreso al estado de continuidad disfrutado durante su estancia en el útero materno.

OBRAS CITADAS

- “Apocalipsis.” *Nueva Biblia española*. Trad. Luis Alonso Schökel y Juan Mateos. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1976. Print.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trad. María Jolas. Boston: Beacon, 1964. Print.
- Bataille, Georges. *Erotism, Death and Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights, 1986. Print.
- Brisson, Susan J. *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*. Princeton: Princeton UP, 2002. Print.
- Caña Jiménez, María del Carmen. “Entrevista telefónica.” The University of North Carolina at Chapel Hill, NC. 6 de abril de 2006.

- Contreras, Ana Yolanda. "El lenguaje irreverente como representación de la violencia en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo." *Tatuana* 2.10. Web.
- Gordon, Rosemary. "Individuation in the Age of Uncertainty." *Contemporary Jungian Analysis: Post-Jungian Perspectives from the Society of Analytical Psychology*. Eds. Ian Alister & Christopher Hauke. New York: Routledge, 1998. 266-74. Print.
- Jacobi, Jolando. *The Way of Individuation*. Trad. R. F. C. Hall. New York: New American Library, 1967. Print.
- Jung, Carl. *Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia*. Trad. R.F.C. Hull. Ed. Sir Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler and William McGuire. Princeton: Princeton UP, 1967. Print.
- Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Trad. Ralph Manheim. New York: Princeton UP, 1972. Print.
- "Retornar." Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Vigésima segunda edición, 2001. Web.
- Rueda, María Helena. "Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente." *Revista Iberoamericana* 70. 207 (2004): 391-408. Print.
- Soja, Edward W. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000. Print.
- Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. Print.
- . *La Rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara, 2002. Print.
- . *La Virgen de los sicarios*. México, D.F.: Alfaguara, 1999. Print.
- Žižek, Slavoj. *Violence*. New York: Picador, 2008. Print.

El aprendizaje utópico de la derrota en *Letramuerto: Asesinato en La Tertulia*

Magdalena López

Universidade de Lisboa

Resumen: Este ensayo analiza cómo la novela policial *Letramuerto: Asesinato en La Tertulia* (2010) del puertorriqueño Wilfredo Mattos Cintrón, propone una revisión de la derrota de la izquierda independentista durante las décadas del sesenta y setenta. Dicha revisión servirá para elaborar una crítica sobre el modo en que el propio activismo terminó replicando las prácticas estigmatizadoras y excluyentes del Estado colonial que combatía. Dentro del contexto actual de la isla, esta crítica estaría dirigida a repensar la utopía independentista en los términos de una praxis política más horizontal y democratizadora que se diferencie del activismo letrado del pasado.

Palabras claves: novela policial – utopía – militancia – derrota – Wilfredo Mattos Cintrón



En *The Concept of Utopia*, Ruth Levitas define la utopía en términos de deseo, el deseo por un mejor modo de ser y de vivir (8). Para una buena parte de la izquierda puertorriqueña que militó activamente durante los años sesenta y setenta, este deseo se perfiló bajo la forma de un estado soberano socialista que sustituiría el tutelaje colonial estadounidense sobre la isla. Este ensayo analiza cómo, a la luz de cinco décadas después, la sexta novela policial de Wilfredo Mattos Cintrón,¹ *Letramuerto: Asesinato en la Tertulia* (2010), muestra la pervivencia de un deseo utópico descolonizador sin que ahora precise ser conducido en los mismos términos partidistas o esquemáticos del pasado. Esta diferencia en el modo en el que se piensa el camino hacia la emancipación se vincula a una revisión crítica de la derrota de aquella generación. Volver sobre las huellas del pasado implicaría trasmutar una memoria dolorosa en un aprendizaje necesario de cara a un futuro que sigue abierto gracias a la continuidad del deseo. *Letramuerto* persigue, así, la lógica señalada por Hugo Vezzetti según la cual “transformar el pasado es la condición del conocido apotegma que dice que hay que recordar para no repetir” (33).

A lo largo de su monumental obra, *El principio esperanza*, Ernest Bloch sitúa el deseo utópico como una constante de la condición humana. Su persistencia a través de la historia se explicaría a través de una concepción del mundo inacabado en la que el futuro se concibe como el ámbito de lo posible (3-4). Para articular esta idea, el filósofo

¹ Sus novelas anteriores son: *El cerro de los buitres* (1984), *El cuerpo bajo el puente* (1989), *Las dos caras de Juno* (1995), *Las puertas de San Juan* (1997) y *Desamores* (2001).

alemán propuso el “todavía-no-ser” (“Not-yet) como un concepto en el que se conjugan tanto las condiciones subjetivas como las materiales del deseo utópico (127). Nótese que en este “todavía” de Bloch se entrelazan una conciencia de privación en el presente y un deseo que espera materializarse en el futuro, de modo que el “todavía” alude a una suspensión producida por la tensión entre la carencia y la esperanza. Se trata de una suspensión que reafirma el carácter transitorio o en continuo proceso de la historia y que niega la resolución definitiva de cualquier *statu quo*. Es, precisamente bajo esta visión dinámica del mundo, que propongo localizar la derrota independentista abordada en la novela ya no como un suceso concluyente sino como un acontecimiento irresuelto. En la medida en que aquella derrota alude a una carencia que se constata en el presente de los protagonistas, la esperanza, que para Bloch serviría de impulso a la utopía (75), se mantiene activa. Derrota y utopía no serían así antagonistas sino partes de una misma continuidad desiderativa.

Por otra parte, concebido lo utópico como un deseo pendiente, para Bloch éste subsiste de forma latente bajo una gran variedad de formas culturales que abarcarían tanto obras literarias o artísticas como también sueños diurnos, recuerdos, mitos, fábulas y prácticamente cualquier creación humana (96). Veremos que la novela de Mattos Cintrón, en efecto, contiene una latencia descolonizadora al recrear un pasado no sólo a partir de lo que sucedió sino también a partir de aquello que no tuvo lugar: los sueños demolidos, la independencia incumplida. La narración impulsa, entonces, un trabajo de reconstrucción de lo que pudo haber sido; es decir, de la utopía, extrayéndola de un pasado que es modificado por la ficción.

Complejidad y ambivalencia de una historia inconclusa

La investigación del detective Isabelo Andújar se inicia una mañana tras el hallazgo del cadáver de un profesor de ciencias políticas en una librería casi vacía de Río Piedras. A solicitud de los dueños del local, Isabelo deberá esclarecer los motivos del crimen y descubrir al culpable. Adalmiro Seín, que así se llamaba la víctima, había sido acusado de ser un *chota* (un informante de la policía) durante una época de intenso activismo en la Universidad de Puerto Rico (UPR) tras el triunfo de la revolución cubana. Se trató de un período particularmente efervescente a lo largo de años sesenta y setenta en el que varias agrupaciones de izquierda como la Juventud Independentista Universitaria (JIU), la Federación Universitaria Pro Independencia (FUPI) y el Movimiento Socialista Popular (MSP) protagonizaron diversas asambleas, manifestaciones, choques con otros grupos políticos y con la policía, huelgas y labores de reclutamiento y propaganda con miras a la liberación nacional. Al narrar el homicidio de Seín, la novela aborda el tema del *carpeteo* que la policía insular en connivencia con la

federal realizó a estos grupos en aquel período² con fines represivos. Las carpetas individualizadas contenían la descripción minuciosa de sus actividades diarias que eran registradas por infiltrados bajos contraseñas o nombres falsos. *Letramuerto* se basa, así, en la desclasificación de estos archivos policiales que en 1982 puso al descubierto toda una extensa red de inteligencia en la que se llegaron a vigilar aproximadamente unos 75.000 puertorriqueños (Ayala).

Por medio del acceso a estas carpetas secretas, la investigación ficcional del crimen resulta una excusa para echar luz sobre la derrota de la izquierda independentista. No es fortuito que para revisar un pasado del que el mismo Mattos Cintrón formó parte como militante del Partido Socialista Puertorriqueño (PSP), éste haya acudido a la novela detectivesca. Tal como señala Ana María Amar Sánchez refiriéndose a varias obras de finales del siglo pasado: “El policial de este fin de siglo, más que ninguna otra forma literaria, se ha hecho cargo de narrar la historia; en él se fue realizando un balance y construyendo el relato de los últimos treinta años de vida política latinoamericana” (76). La historia de la que habla Amar Sánchez no es, desde luego, la oficial, pues en ella el fracaso como experiencia vital o nacional generalmente es invisibilizada en aras de una narrativa desproblematizada. Edgardo Rodríguez Juliá destaca, de hecho, el alejamiento de lo heroico que propone el género: “la novela policíaca nuestra testimonia edad y época, nuestros fracasos políticos y sus protagonistas malogrados” (xiii). Para el escritor puertorriqueño, los detectives resultan perplejos testigos de una modernidad agónica “sumida en el desencanto revolucionario y en las exigencias de ley y orden de ciudades progresivamente violentas y hostiles” (xiii).

En el contexto de esa modernidad agónica a la que alude Rodríguez Juliá, la interrogante que surge con *Letramuerto*, entonces, es de qué sirve testimoniar el fracaso de la izquierda independentista. En el presente de la narración, el Movimiento Pro Independencia (MPI), la FUPI (Federación Universitaria Pro Independencia) y el Partido Socialista Puertorriqueño (PSP) ya no existen y lo que parece quedar de ellos es el desencanto de antiguos militantes que ahora tienen que sobrevivir en una ciudad llena de miseria y consumismo. Ante esta realidad inmediata, Isabelo se pregunta: “¿qué se habrá hecho toda aquella inmensa gestión que derramó el esfuerzo de miles de militantes por las calles del país y encendió esperanzas de que el triunfo era posible? ¿Fue todo aquello un gigante con pies de barro, un espejismo fomentado más por la ideología que por la realidad? (61). La interrogante sobre para qué testimoniar el fracaso de la izquierda es, en realidad, una pregunta sobre si esa experiencia puede o no tener alguna relevancia para cambiar la desoladora realidad puertorriqueña.

Para responder a esta incógnita tanto existencial como política, Isabelo se sumerge en los informes de inteligencia con la motivación inicial de encontrar las pistas del asesino de Seín. Hacía algunos años el detective también había recibido su propia

² En la realidad, los registros de inteligencia puertorriqueños se remontan a la década del treinta (Ayala).

carpeta y había renunciado en los ochenta a un Partido Socialista Puertorriqueño conflictivo y dividido.³ Descendiente de esclavos, excombatiente en Vietnam, exmilitante universitario y ahora detective privado, Isabelo reúne la traumática historia puertorriqueña: la de la esclavitud negra y la de violencia colonial estadounidense, la del derrumbe de la izquierda y de la universidad moderna y, la de un oficio propio de la sociedad capitalista en la que se mueve. Estos aspectos de la historia son alegorizados en una dimensión mítica. Es aquí donde nos topamos con dos de las formas bajo las cuales lo utópico se mantiene latente para Bloch: la del recuerdo y la del mito.

Buscando una perspectiva que le permita comprender la vida de Seín, Isabelo echa mano de una memoria yoruba. El detective recuerda que cuando era niño, la abuela les había contado a él y a otros nietos, la historia sobre una comunidad originaria muy unida que tuvo que migrar por voluntad de los Orishas y acabó por fracturarse. Obligados a desplazarse hacia tierras cada vez más lejanas y frías a causa de un diluvio monumental, los hombres descubrieron que eran distintos unos de otros y que había cosas que podían ocultar a los demás: “Desde entonces, cada humano tiene varias vidas a la vez. Una las comparte con otros, mientras que las otras las oculta, a veces hasta de sí mismo. Tal vez eso sea malo, y tal vez no” (23).

La ambivalencia moral de esta versión de la abuela sobre el Origen y la Caída resulta muy significativa. Intenta mostrar que la disolución de aquella comunidad adánica no es enteramente negativa ya que da pie a una conciencia de opacidad y diversidad. Una conciencia que es imposible de someter a una escala maniquea. La de la abuela es una enseñanza sumamente útil para el detective al momento en que éste se enfrenta a los diferentes significados ocultos de las actividades registradas en las carpetas de inteligencia. Las historias secretas, el idealismo de algunos militantes y el pragmatismo de otros, sus engaños, miedos, sacrificios y traiciones aluden a la diversidad de los independentistas. Una diversidad en la que incluso se cobija el asesino; un infiltrado que temía ser desenmascarado por Seín.

Esta visión compleja se corresponde a la manera ambivalente en que se conciben las carpetas, objetos que inicialmente sólo parecen negativos: “Son las bitácoras caricaturescas de nuestras vidas, de nuestras ilusiones (...) Se refieren a un tiempo cuando creíamos que éramos dueños del futuro; que todo era prescindible menos luchar por un futuro que pensábamos seguro e inminente; algo así como los milenaristas religiosos” (163). La metáfora de la bitácora nos habla de un viaje caricaturesco porque no llegó al destino previsto, anhelado. Pensar en el extravío entrañado en esta bitácora nos devuelve a la imagen de la nave al garette de la nación puertorriqueña. Como se recordará, en *Insularismo* (1934) de Antonio Pedreira, dicha imagen servía para metaforizar la pérdida de rumbo de la nación tras la invasión norteamericana del 98. Sin embargo, veremos que lo que parece resurgir con la nave en *Letramuerto* no es la idealización de un pasado abruptamente interrumpido tal como lo

³ Esto es, de hecho, lo que sucedió con Mattos Cintrón.

concebía Pedreira – de hecho, ese pasado está determinado por sus “bitácoras caricaturescas” –, sino una caracterización fluctuante, dinámica de la trayectoria de la isla. Bajo esta visión, el tema de la derrota no se impone como un hecho conclusivo negativo sino abierto y ambivalente: al igual que una embarcación oscilante, sus direcciones son múltiples. Como las carpetas que la documentan, la derrota de la izquierda alude tanto a extravíos como a idealismos. Mientras lo primero está vinculado a ese itinerario caricaturesco recorrido por la izquierda, lo segundo lo está a la utopía descolonizadora que en modo alguno ha perdido legitimidad en el presente de Isabelo. El relato de la abuela alude a este trasfondo utópico: La segunda parte del mito refiere cómo los Orishas, al no quedar del todo satisfechos por los resultados de su diluvio, crearon un espejismo al final del arcoíris, una “olla repleta de tesoros” (24). La abuela concluye:

Desde entonces, los humanos buscan siempre lo inalcanzable. Y fue precisamente ahí donde los Orishas cometieron un grave error por querer jugar con otros, porque como nada hay bajo el cielo totalmente malo o totalmente bueno, la búsqueda de lo inalcanzable les trajo a los humanos muchas tristezas, pero también muchas alegrías, descubrimientos, superaciones. (24)

La utopía se perfila aquí en términos de deseo tal como lo establece Levitas pero, también, en su doble sentido más tradicional: como “eutopía” – el lugar ideal – y como “outopía” – el no lugar–. Es decir, aquí convergen un anhelo capaz de promover un cambio hacia un modelo perfectible y su anulación declarando su inexistencia ya que se trataría de un espejismo. A raíz de este final los niños le preguntaron a la abuela si el mito significaba que finalmente los Orishas habían perdido, a lo que ella sentenció: “Nunca hay triunfos ni derrotas totales” (24). Esta máxima nos servirá para comprender el modo en que se concibe la derrota de los independentistas en *Letramuerto*. Esto es, el fracaso se traduce en la pervivencia de un deseo de descolonización. Éste último permanece, de la misma manera que la búsqueda en la historia mítica de la abuela. En sintonía con el mundo inacabado de Bloch, no hay una derrota total que pueda clausurar la historia.

El optimismo respecto a la “inconclusividad” de la historia puertorriqueña tiene un claro antecedente en la novela *Los derrotados* (1956) de César Andreu Iglesias. El final de aquella obra también resultaba abierto hacia un futuro indeterminado. El protagonista descubría, gracias a un líder obrero, que “la historia es una sucesión de victorias y derrotas” (309) y que, en realidad, “nunca es derrota completa la que nos ayuda a descubrir el camino a seguir” (309). Ambas frases daban cuenta de la latencia de un deseo utópico que se sobreponía a la derrota de los personajes cuando éstos la aceptaban como un recurso cognoscitivo. La pregunta, entonces, sobre el sentido de una revisión ficcional del pasado, sugiere la necesidad de reconocer errores para

reencauzar la esperanza independentista por diferentes derroteros bajo el entendido de que hay un futuro que sigue pendiente tanto en *Los derrotados* como en *Letramuerto*.

Autonomías y responsabilidades

Dos personajes de la novela de Mattos Cintrón muestran el estado de suspensión entre carencia y esperanza utópica al que aludía Bloch en su noción del “todavía-no-ser”: los amigos de Isabelo; Valdo Frías y Raúl. El primero es un veterano de la guerra de Corea y el segundo, un profesor que Benjamín Torres Caballero ha identificado como alter-ego del autor (220). A ellos acude el detective para resolver el crimen y ambos, de alguna manera, proponen nuevas vías de encauzar ese deseo utópico que dio sentido a la lucha izquierdista de los años sesenta y setenta.

Tanto Rodríguez Juliá como José A. Rosado han identificado cierta afinidad entre los personajes de las novelas negras del cubano Leonardo Padura y los de Mattos Cintrón (xiii; 135). En ambos casos, ellos expresan un desencanto frente a la militancia de juventud y algunos de sus cuerpos dramatizan las consecuencias del fracaso utópico. Las parálisis físicas del flaco Carlos y de Valdo Frías constatan la violencia estatal de las guerras de Angola y Corea en cada isla. Pero si en el caso del personaje cubano, éste engorda desmesuradamente mientras permanece enclavado en una silla de ruedas al cuidado de su madre; Valdo se hace de un ingenioso sistema de barandales en su hogar que le permite moverse y realizar las tareas cotidianas con una autonomía y con una agilidad que deja asombrado al mismo Isabelo. Esta diferencia en el modo en que se encara la discapacidad física señala que para la generación del detective Mario Conde, el idealismo revolucionario ya no puede ser recuperado de manera activa. Su resistencia reside en el cultivo de una ética de la amistad y de los afectos que es inmune al presente desolador. En *Letramuerto*, esta ética entre los amigos se repite, sin embargo, hay algo más. La autonomía y agilidad de Valdo es la de alguien que no ha quedado postrado. Este rasgo también lo diferencia del personaje del puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel en el “El sapo en el espejo” (1957). En aquel cuento, el protagonista regresa sin piernas de la Guerra de Corea. El trauma de la mutilación e impotencia sexual que le devuelve su imagen frente al espejo, desemboca en su metamorfosis en sapo. Como señala Juan Carlos Rodríguez, la angustia del sujeto colonial sometido a una guerra imperial, se vive como una desmembración que lo deshumaniza (1158). El trauma reduce al sujeto a una impotencia y a un resentimiento animalizadores. Por el contrario, Valdo no sólo parece tener una vida conyugal digna, sino que consigue elaborar un archivo paralelo en el que tiene registradas las operaciones de inteligencia estatales contra los independentistas. Al respecto comenta: “Yo sólo meto en mi archivo a aquella gente de la cual hay constancia clara que trabajan para la policía o los servicios de inteligencia yanqui . . . es mi humilde colaboración para sacar a los gringos de este país” (16). El personaje muestra suficiente agencia como para edificar una memoria documental anticolonial que nos sugiere una latencia utópica a pesar de la violencia sufrida por la guerra y a pesar

también, de la derrota de los años setenta. Si, como ha propuesto Roberto González Echevarría, el archivo resulta el lugar en el que se articulan los discursos hegemónicos a través de la confluencia entre el poder y la escritura (32-34), el de Valdo constituiría un contra-archivo que siendo útil a Isabelo en su investigación, constituye una de las tantas creaciones humanas que para Bloch resultan reservorios de la utopía (Levitas 83-84). La persistencia de un deseo emancipador que se expresa en la construcción de *otra* historia capaz de contravenir los discursos jurídicos, disciplinarios y coloniales, alude a las circunstancias particulares de la militancia puertorriqueña. Recorrer el camino hacia la utopía socialista implicó una resistencia y no un proceso dentro del Estado como si ocurría con los personajes de Padura. Esta diferencia es importante ya que apunta a una autonomía incluso en el pasado que estaría ausente en el caso de los cubanos. Hay una continuidad histórica puertorriqueña en la confrontación contra un mismo Estado hegemónico.

El otro personaje clave al momento de identificar la latencia del deseo utópico es Raúl, un amigo de Isabelo. En él, mucho más que en Valdo, la derrota funciona como un recurso crítico que le permitiría reenfocar las condiciones subjetivas y objetivas del “todavía-no-ser” de la independencia socialista. No por casualidad Raúl es quien asume la derrota a plenitud: “Raúl carga con la derrota, sí, pero hay derrotas históricas que a la postre podrían contar como victorias porque demuestran que aunque no siempre se puede ganar, siempre se puede luchar. Al final tal vez eso sea lo único que cuenta” (167). Asimilar la derrota como el modo de rectificar una bitácora extraviada para continuar la lucha, lo convierte en el gran intérprete de esa militancia que ha quedado registrada en las carpetas secretas. Parte de esta función implica reconocer y sufrir el dolor del fracaso: “a veces pienso en los derrotados y me dejo ganar por la debilidad. ¿Es que sólo fuimos los exponentes de otra utopía condenados al fracaso?” (164).

La pregunta, en realidad, sugeriría su propia respuesta con la mención de los “derrotados” en una vinculación implícita con la novela del también independentista Andreu Iglesias. Como ya vimos, aquel protagonista aprendía que el sacrificio nunca era enteramente inútil (309). En *Letramuerto*, la respuesta a la incógnita sobre si el fracaso resulta determinante también es negativa ya que se aboga por la necesidad de sostener la inquietud del deseo utópico:

Es fácil ceder ahora; ajustarse a lo que hay como lo único posible; disolver la protesta en esa cotidianidad regida por el mercado; vivir el mundo como la ropa usada que los amos nos dan cuando se cansan de ella; nadar en la miseria de la derrota y sólo pedir que el vendaval que sopla sobre nuestras cabezas no nos toque. Todo conspira para que uno guarde los trebejes de batalla y se dedique a otra cosa. Eso no va conmigo. Que digan que soy un viejo dinosaurio. Además el desaliento no me vence porque también veo que la gente comienza a sacudirse. En el mundo hay muchos que viven sus vidas inconformes con lo

poco que tienen y lo mucho que tienen otros. Y entre esos muchos hay aquellos que están dispuestos a luchar para cambiar esa realidad. (164)

El empeño de Raúl y de Valdo por resistir en un contexto – y en un cuerpo – adverso, alude a un agenciamiento que señala dos aspectos estrechamente vinculados: la necesidad de sostener la autonomía del sujeto frente al Estado colonial y, el hecho de que precisamente esa autonomía los convierte en sujetos responsables de su historia. La derrota de la izquierda no se lee, así, como una mera circunstancia determinada por un enemigo más poderoso. Es aquí donde la novela rehúye de un idealismo nostálgico sobre el pasado y sobre los independentistas. En la medida en que los personajes tienen agencia, se niegan a aparecer como meras víctimas y entonces, la experiencia del fracaso impone una necesidad autocrítica.

La investigación del crimen lleva a Isabelo a confrontar el hecho de que muchos militantes habían sido acusados injustamente de ser *chotas* (informantes) de la policía. Ello conllevó a la marginación, a la estigmatización de muchas personas. La desclasificación de los archivos implicó entonces no sólo la posibilidad de confirmar y sustentar públicamente la impresionante estructura de control, criminalización y persecución de los grupos de izquierda por parte del Estado, sino también la de poder hacer un ajuste de cuentas al interior de esa izquierda. Volver sobre la narración del fracaso político significa, así, volver sobre lo que estuvo errado en la militancia: la arbitrariedad de muchas acusaciones y el encubrimiento de los responsables reales. A propósito de las lecturas de Mao Tse Tung que emprendían cuando eran jóvenes, Raúl le comenta a Isabelo:

Tal vez recuerdes aquello de la unidad de los contrarios, de cómo uno se transforma en el contrario . . . Mao lo ilustraba desde un aspecto triunfalista: el contrario es poderoso, nosotros débiles; el contrario es la fuerza principal y nosotros la secundaria, pero el proceso dialéctico cambia esa relación. . . . Hay sin embargo, otro ángulo que nunca tocó Mao: mientras más nos oponemos a nuestros enemigos, más los imitamos . . . más nos convertimos efectivamente en lo que ellos son. (164)

El modo en que los revolucionarios mimetizaron ciertas prácticas del Estado nos muestra una analogía entre dos proyectos utópicos aparentemente contradictorios: El del independentismo socialista y el del desarrollismo estadolibrista⁴. Se trata de dos proyectos reducidos a ruinas en el presente de la narración. Volviendo a la comparación entre los personajes de Padura y Mattos Cintrón, Rosado afirma que la frustración de Isabelo no se centra en un fracaso de modernidad, porque “los de su generación nunca

⁴ Con este último me refiero al “relato triunfalista de desarrollo económico y la modernización colonial en la era muñocista” (Juan Carlos Rodríguez 1161).

creyeron en el ELA [Estado Libre Asociado], por el contrario, su posible desengaño se debe a la quebradura de la izquierda, al hecho de que el partido expuesto a la delación, como se presenta en *Letramuerto*, se contaminó con una cultura del carpeteo, de exclusión y de vigilancia” (Rosado 135). Efectivamente, como ya se señaló, la utopía de la generación de Isabelo no coincidió con la del discurso oficial; sin embargo, es posible alegar que había también en la izquierda puertorriqueña una idea de modernidad en el principio mismo de un estado nacional soberano. La utopía socialista fallida de la generación de Isabelo en cierta manera es coincidente con la de Mario Conde. El drama del quiebre de la izquierda es preocupación común tanto en Mattos Cintrón como en Padura. Sin embargo, en la novela del puertorriqueño, el fracaso del sueño socialista viene acompañado también de una consciencia del fracaso del modelo contra el que se combatía. Como en un juego de espejos, la derrota del estadoliberalismo encuentra su propia imagen invertida en la de la utopía revolucionaria puertorriqueña. Tal vez por ello Raúl concluye: “El contrario triunfa a la postre cuando nos convertimos en él” (165).

El reconocimiento de una especularidad entre el Estado y los jóvenes que lo adversaban, conlleva en *Letramuerto* a una *mea culpa* pendiente desde los años setenta. Raúl confiesa: “Nosotros; los carpeteados, los agredidos por el gobierno de Puerto Rico y el de Estados Unidos, de cierta forma le hicimos lo mismo a Seín y a algunos otros. Le pusimos en la frente el sello de *chota* con un hierro candente, sólo a base de sospechas e insinuaciones sin fundamento” (165). La novela señala que la importancia de volver al pasado estriba en asumir desde ese “nosotros”, diversos errores y agravios cometidos para que éstos no vuelvan a repetirse. Esta preocupación es central en la novela para entender por qué Seín no obtiene nunca una reparación.

El relato nos hace saber que una vez que el profesor de ciencias políticas descubre que Lucio, uno de los excompañeros de militancia, había sido el verdadero *chota* decide extorsionarlo. De modo que, para Seín, el asunto de la justicia queda reducido a la mera dimensión personal de la venganza. Su plan fracasa y resulta asesinado por el mismo Lucio quien, a su vez, es aniquilado por Nadia, su esposa y también antigua militante, cuando ella descubre toda la verdad. Esta cadena de asesinatos, de víctimas convertidas en victimarios apunta a una memoria de agravios confinada a su sentido meramente literal. En ella, la justicia es un asunto que concierne tan sólo a las víctimas directas descargándose así una responsabilidad colectiva sobre el pasado. En la medida en que en ese “nosotros” de Raúl se asume la propia participación sobre los acontecimientos, se evita la auto-victimización que desencadenaría una sucesión interminable de venganzas en una historia en la que, efectivamente, víctimas y victimarios terminan siendo especulares. El hecho de que hacia el final de la novela, el drama de la militancia independentista quede limitado al grupo de amigos de antaño, revela cómo la asunción colectiva de una responsabilidad histórica sigue siendo un asunto pendiente en el Puerto Rico de hoy.

Hacia una apertura estratégica de la ciudad letrada

Ahora bien, ¿quiénes en particular dentro de la sociedad puertorriqueña constituirían ese colectivo que debe asumir su responsabilidad sobre el pasado para estar en condiciones de repensar estrategias de descolonización? La novela apunta hacia el conglomerado de la ciudad letrada. En ella confluyeron los dos proyectos utópicos fallidos puertorriqueños y es allí, además, donde se sitúa mayormente la narración. Se trata de un espacio que, como el mito de la abuela de Isabelo, resulta ambiguo. Desde su título se nos anuncia que el crimen está vinculado a un intelectual. “Letramuerto” alude a las condiciones en que fue encontrado el cadáver de Seín. Éste se hallaba junto al único anaquel de libros que todavía no había sido desalojado de la librería La Tertulia. “Letramuerto” resulta una deformación de “letraherido”, una palabra que designa el estado de alguien apasionado u obsesionado por los libros. Estar “letramuerto” sin embargo, ya nos advierte que la relación con los libros ha dejado su lado vital, erótico para ser solamente thanático. La novela abunda en caracterizaciones funestas, mortuorias, relacionadas al universo de la letra. Por ejemplo, el homicidio de Seín es paralelo al inminente cierre de la mítica librería. Sobre el hallazgo del muerto en el local, uno de los libreros comenta:

La Tertulia siempre fue para mí como un centro de vida, incluso de la mía propia. Llegar esta mañana allí y ver aquella soledad, aquel desamparo más propio de un cementerio que de otra cosa me abrumó. Sólo me siento así cuando voy a un funeral. Bueno, aquello casi era un funeral de verdad. Uno doble: el del hombre y el de la librería. (6)

La muerte parece anunciar el fin de un sentido que se situaba en el ámbito letrado. No es casual que el local que está a punto de cerrar se encuentre en Río Piedras, eje de la vida universitaria de San Juan. Es justamente allí donde Seín intenta escapar de su agresor la noche en que es asesinado. Sus pedidos de auxilio se pierden en el vacío de calles desoladas y los pocos vecinos que lo escuchan prefieren permanecer apertrechados en sus casas. Tampoco La Tertulia le ofrece refugio: no queda prácticamente nada en ella. Ni gente, ni teléfonos que funcionen, ni luz, ni papel, ni lápices con qué escribir y apenas unos pocos libros. Sin embargo, en el pasado, la novia de Isabelo recuerda que ese lugar había sido tan importante y emblemático que incluso llegó a sufrir un atentado de la derecha. El cambio hacia el estado actual de la librería resulta análogo al del barrio universitario en el que nadie auxilia a Seín. Como locación del crimen, Río Piedras reúne para sí las ruinas de una nación cuyos dos proyectos utópicos – el estadolibrista y el independentista – estuvieron concatenados a un espacio letrado. De hecho, la Universidad de Puerto Rico fue el lugar desde donde se legitimaron el Estado Libre Asociado (ELA) y la militarización imperial de la sociedad puertorriqueña de la mano de su rector Jaime Benítez y fue, también, el lugar donde se

articularon varios movimientos insurgentes. Abarcando ambos lados del espectro político, la universidad escenificó la vieja conjunción de armas y de letras que a la luz del presente luce anacrónica.

La vaciedad de las calles de Río Piedras y de la librería⁵ testifica el proceso de “precarización”⁶ causado por las feroces políticas neoliberales en Puerto Rico. La universidad no sólo ha dejado de ser el brazo político del Estado, tal como señalaba Bill Readings en *The University in Ruins*, sino también las de sus proyectos alternativos (Peña Jordán). La mercantilización de la vida académica se reduce a una lógica de la oferta y la demanda en la que los estudiantes se han convertido en meros consumidores o clientes (Rodríguez Freire 110-111). Han dejado de ser sujetos políticos; un fenómeno que es extensible al resto de la sociedad. En *Letramuerto* esta situación se refleja en una comunidad rota, cuyos fragmentos parecen transmutarse y gravitar por la ciudad en forma de indigentes, edificaciones en ruinas y drogadictos que sirven para testimoniar el “mundo enfermo”⁷ tras el fracaso de las utopías de la nación. Las letras que vomita esta urbe herida resultan las frases inconexas que una *junkie* escribe en su cuadernito.

Sin embargo, al igual que la mítica librería, la ciudad no llega a su fin. La narración nos informa que La Tertulia va a ser reabierta en un local más grande, como si esta mudanza confirmara la existencia de esa realidad en continuo proceso que proponía Bloch, o bien, como si confirmara el dinamismo de la imagen de la nave oscilante. ¿A qué alude el desplazamiento de la librería hacia un lugar mayor? Si, como hemos propuesto, la revisión del pasado insinúa una necesidad de aprendizaje, la mudanza puede funcionar como metáfora de un movimiento abarcador que revitalice aquello que se ha convertido en “letramuerto”.

No resulta fortuito que sin teléfono para llamar y sin nada con qué escribir, Seín solo alcanzara a denunciar a su homicida invirtiendo un par de libros de la única estantería ocupada. Los volúmenes corresponden a Rómulo Gallegos y a Jorge Luis Borges, nombres que intercalados cifran el seudónimo del asesino y *chota*: Rómulo Borges. Pareciera que lo que resta de la gran catedral de la literatura latinoamericana son también fragmentos dislocados. Fragmentos de un canon que sólo mudándose, reagrupándose en otros términos servirían para descifrar un crimen cuyos hilos se remontan al pasado. La letra aparece asociada entonces a un peso muerto: carpetas,

⁵ En la narración se nos indica que el local estaba resultando estrecho, sin embargo, creo que es posible hacer una lectura sobre el cierre de la librería en paralelo con el estado actual de la zona en la que se encuentra.

⁶ Raúl Rodríguez Freire habla de la “precarización radical” de la Universidad Moderna sobre la que se intenta levantar la “Universidad de la Excelencia”, es decir una universidad cuya única referencia sea la del mercado (154).

⁷ La frase alude a una parte del título con el que Manuel Zeno Gandía agrupó su tetralogía de novelas. Mattos Cintrón decide retomarlo e intitula “Nuevas Crónicas de un mundo enfermo” a las obras en las que aparece el personaje de Isabelo Andújar.

archivos y periódicos que desembocaron en formas de control social. Finalmente, también el asesino, Lucio, resultó ser un hombre de letras: un abogado, excompañero de militancia e informante de la policía.⁸

En su libro *Puerta sin casa* (1984), Mattos Cintrón expuso la desintegración del Partido Socialista Puertorriqueño basándose en su propia experiencia dentro de él. Allí denunció las tendencias stalinizantes de una agrupación que se había vuelto cada vez más burocratizada y autoritaria. El movimiento quedó tan vacío como la librería en la que aparece el cadáver de la novela. La imagen de un puerta sin casa, le sirvió a Mattos Cintrón para hablar de una izquierda que “sólo tiene puertas y que aún no construye la casa que aloje a las masas de trabajadores de cuyos intereses históricos dice ser portavoces” (1). Es posible concebir esta puerta sin casa, la librería vacía, las ruinas del partido y de la universidad moderna como equivalentes. Los fracasos de los proyectos utópicos que todos ellos cobijaron aluden al aislamiento, a la endogamia inmovilizadora de una ciudad letrada que se concibió a sí misma como la constructora de la nación. Mudar la librería a un espacio más amplio, abrir los archivos policiales y construir otros alternativos como hace Valdo, funcionarían como formas de sostener el deseo utópico contra la inercia thanática. De este modo, la novela se perfila como la oportunidad de redefinir la bitácora del deseo independentista en términos más democráticos y movilizados. Bajo la concepción dinámica de Bloch de un mundo en continuo proceso, no extraña que *Letramuerto* continúe la propuesta de la novela *Los derrotados*. En esta última, el protagonista descubría que la lucha independentista no podía hacerse de manera aislada sino de la mano con el pueblo puertorriqueño. La novela culminaba con esta suerte de anagnórisis en la que se sugería que el protagonista estaba abierto a replantearse las estrategias de su militancia política. En sintonía con Andreu Iglesias, Mattos Cintrón nos muestra que, frente al primer impulso aniquilador de la derrota, se sobrepone una apertura hacia nuevas maneras de plantearse el activismo político de cara a un futuro utópico que sigue cifrándose en el ámbito de lo posible.

OBRAS CITADAS

- Amar Sánchez, Ana María. “El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo.” *Juegos de seducción y traición*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000: 45-84. Impreso.
- Andreu Iglesias, César. *Los derrotados*. México DF: Los Presentes, 1956. Impreso.
- Ayala, César. “Political Persecution in Puerto Rico: Uncovering Secret Files.” *Solidarity*. Web.

⁸ En la novela detectivesca de Arturo Echavarría, *Aire de abril* (1994) ya se planteaba el asunto de la imposibilidad de abrir o de ventilar una oscura historia relacionada al mundo intelectual. Un profesor de literatura era secuestrado y asesinado para evitar que se divulgara su manuscrito sobre la ejecución de un prisionero a manos puertorriqueñas durante la guerra de Corea.

- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. 3 vols. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1986. Impreso.
- Díaz Valcárcel, Emilio. "El sapo en el espejo." *Cuentos completos*. Guaynabo: Alfaguara/Editorial Santillana, 2002: 81-87. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. London: Philip Alan. 1990. Impreso.
- Mattos Cintrón, Wilfredo. *Letramuerto: Asesinato en La Tertulia*. San Juan: Ediciones La Sierra, 2010. Impreso.
- . *Puerta sin casa: crisis del PSP y encrucijada de la izquierda I*. San Juan: Ediciones La Sierra, 1984. Impreso.
- Peña Jordán, Teresa. "La universidad o el incómodo espacio de las ruinas." *Pensar en ruinas. Jornadas Interdisciplinarias-UPR-Río Piedras*. Web.
- Rodríguez, Juan Carlos. "‘Del trauma de la literatura’ al ‘relato del trauma’: (Con)figuraciones de la vergüenza en los relatos sobre presencia militar norteamericana en Puerto Rico." *Revista Iberoamericana* 229 (Oct.-Dic. 2009): 1139-1174. Impreso.
- Rodríguez Freire, Raúl. "Notas sobre la inteligencia precaria." *Descampado. Ensayos sobre las contiendas universitarias*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2012: 101-155. Impreso.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. "Introducción. Nuestros detectives. La novela policial iberoamericana." *La Torre* 55-56 (enero-jun.2010): ix-xiv. Impreso.
- Torres-Caballero, Benjamín. "Mattos Cintrón and Rodríguez Juliá: puertorriqueñidad and the P.I." *La Torre* 55-56 (enero-junio 2010): 215-230. Impreso.
- Vezzetti, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009. Impreso.

Conflicting Images of Womanhood in the Novels of Alice Ogando

Debbie Maria Ávila

Fresno State University

Abstract: The now largely forgotten Portuguese writer Alice Ogando (1900-1981) wrote several novels during the 1930s and 40s criticizing the limited, powerless role assigned to women by the Estado Novo. She contests it by presenting alternative, less idealized portraits of contemporary women of Lisbon in her feminist novels. At the same time, Ogando's feminist message is counterposed by her more formulaic romance novels, in which she upholds traditional images of femininity and of idealized marriage.

Keywords: Portuguese women – Alice Ogando – Mary Love – Estado Novo – Feminism

At the time of the establishment of António Salazar's Estado Novo in the 1930s, women writers began to publish in large numbers in Portugal for the first time. Nevertheless, almost all the women writers publishing in the 1930s and 40s have been largely forgotten and excluded from literary history.¹ Even though these writers were the first group of Portuguese women to publish in significant numbers and within the same time period, they have received little critical attention. Their omission from the literary canon may have occurred because none of them belonged to a recognized and organized literary movement. In addition, since these writers focused primarily on women's issues and struggles, their works may have seemed inconsequential to critics who felt that they lacked universal value – a supposed flaw often attributed to women's writing.² Their preoccupation with the problems faced by women was likely conditioned by the

¹ The only female writers of the 1930s and 40s considered canonical are the novelists Irene Lisboa (1892-1958), Agustina Bessa-Lúis (1922-), Natália Correia (1923-1993) and the poet Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004).

² See Ana Paula Ferreira's introduction to her anthology of forgotten Portuguese women writers of the 1930s and 40s, *A Urgência de Contar: Contos de Mulheres dos Anos 40*. Ferreira explains that when women's literary works are not associated with or organized in an ideological or literary group, and, furthermore, when they are written by women and consumed by non-valued readers, their literary worth will be greatly diminished (26). See also Nancy K. Miller's essay, "Men's Reading, Women's Writing: Gender and the Rise of the Novel," in which she explains that literature penned by women is often relegated to a specific genre category that diminishes its importance (48).

subservient, traditionally feminine role to which women were relegated by Salazar's regime (Ferreira, A 'literatura feminina', 19).

Like many of her female contemporaries, Alice Ogando wrote several novels during the 1930s and 40s criticizing the limited, powerless role that women felt pressured to accept, and thus challenged the idealized image of womanhood constructed by the Estado Novo.³ In several novels, such as *Pena Maior*, published in 1935, and *O Meu Sonho de Papel*, from 1938, she contests this regimented image by presenting alternative, less idealized portraits of contemporary women of Lisbon whose values, mores, and economics limit and structure their daily existence and their very identities. Indeed, Ogando challenges and subverts the Estado Novo's ideological premises through several strategies. Yet, at the same time, Ogando's attempt to express what could be termed a "feminist" message, is counterposed – and even undermined – by her more formulaic romance novels, in which she generally upholds traditional images of femininity and affirms the values consolidated in the concept of an idealized marriage, as is the case with *A Mulher Comprada*, published in 1942.

These more conservative, formulaic works, many of which were published under the pseudonym of Mary Love, closely adhere to the classic romance formula, while several of the novels penned under Ogando's own name are critical, pessimistic works that examine the darker side of women's experiences in contemporary Portuguese society. In *A Mulher Comprada*, one of the more traditional novels, the female protagonist typically meets and falls in love with her masculine ideal, and the story ends in marriage. Any problems encountered by the protagonist are resolved, and her original career goals become unimportant as she finds true self-fulfillment through marriage. In the traditional novels, marriage to a wealthy man frees women from the dual bonds of unhappiness and poverty. As a result, the message of these novels reinforces the feminine ideal of the Estado Novo.

In contrast, *Pena Maior* and *O Meu Sonho de Papel* are novels that can be termed more realistic or critical of women's conservative social role, as Ogando portrays the reality of marriage for typical Portuguese women, who are often forced into unhappy unions for socioeconomic reasons. In these more realistic novels marriage itself becomes the point of conflict. An unhappy marriage is the prison from which women must free themselves. Their despotic and insensitive husbands stifle the development of

³ Little information is available to the public about Ogando. An article about her was published in the Portuguese newspaper *Expresso* in November 2000. Despite her extraordinary success as a writer, Ogando's works are virtually unknown today and have not been reedited. She was an incredibly prolific writer and likely wrote several hundred books. She was a playwright for radio and the stage, a theater critic, a children's author, a writer of popular books of different genres, from the detective novel to the romance. Ogando wrote many of her novels under pseudonyms, including Pilar Kay, Jane Luck, Henry Marcel, Marge Gray and Sérgio Duval. Under the name Duval alone, Ogando published almost 100 titles. Ogando also translated into Portuguese the works of Stefan Zweig, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Octávio Feuillet, Máximo Gorki and George Sand, among others (Paiva Boléo 2-3).

their identities and prevent them from achieving happiness. For these reasons, the female characters seek adulterous relationships, divorce, or careers, as a means of escape. These critical novels, then, represent a denunciation of the fascistic feminine ideal of womanhood.

Thus, though Ogando explores marriage-related themes in both types of novels, she comes to different and even contradictory conclusions about women's social circumstances. Love's *A Mulher Comprada*, for example, is about a woman who is forced to marry a nobleman in order to pay for her young sister's medical treatments, but ends up falling in love with him. Despite this happy resolution, and the woman's ultimately noble motives, the husband and wife are in conflict because he believes that she willingly married him only for his money. Similarly, the protagonists in *Pena Maior* and *O Meu Sonho de Papel* are both forced by their families to marry and likewise face similar circumstances. In *Pena Maior*, the protagonist is pushed into marriage by her mother, and in *O Meu Sonho de Papel*, the protagonist is forced into an ill-fated union by her aunt. In both novels, the women feel desperate and trapped, and seek a way to escape their marriages. Neither novel ends with a happy resolution, as the protagonist in each case views divorce as her only solution, even when true love is present.

While the Estado Novo relegates women to the narrowly defined role of wife and mother within the home – denying women any desired alternative –, Ogando highlights in her novels the importance of a woman's individual happiness, emphasizing the uniqueness of each woman's circumstances. According to the Estado Novo's ideology, women must be self-sacrificing, and must dedicate themselves to caring for the family, and by extension, the state. The caretaker role in women is considered natural, and represents the essence of womanhood. In order to fulfill this role, women must sacrifice their desires and ambitions. Salazar suggests that if women deny their desires, they will be truly happy, as these desires are actually irrational. Salazar states his belief that, “As mulheres não compreendem que não se atinge a felicidade pelo prazer, mas sim pela renúncia” (qtd. in Belo et al, 266).⁴ In the Estado Novo, therefore, happiness is equated with self-sacrifice.

Like other Southern European dictatorships, the Estado Novo gave primary value to women's return to the home, the glorification of motherhood and the fundamental importance of the family model, while still allowing some women a limited role in the political sphere (Cova and Costa Pinto 71). The regime's position on the role assigned to women is delineated in the Constitution of 1933, which declared the equality of citizens before the law, but with a notable caveat: Women were declared equal but different as a result of their nature, which made them essentially suited to the roles of wife and mother. Salazar's ideology reinforced the notion that women were part of the realm of nature and men of culture, effectively excluding women from the public

⁴ Translation: “Women don't understand that one does not achieve happiness through pleasure, but in reality through renunciation.”

sphere. These values in turn were mirrored in the Catholic encyclicals published at the turn of the century that declared women naturally predisposed to domestic life and the care of children. Salazar added that women should be devoted to the fatherland and the care of the domestic sphere (Cova and Costa Pinto 72).

It is within the previous framework of the Estado Novo that we shall analyze Ogando's more critical novels. In *O Meu Sonho de Papel* and *Pena Maior*, Ogando deconstructs the apparent logic of the regime's discourse by breaking down the binary pairs that structure it. A clear, oppositional line is drawn in this system between the public and the private and the corresponding modes of moral and immoral behavior that each sphere should facilitate. The Estado Novo's ideology functioned on the basis of binary oppositions that extended this structure, such as health / illness, unity / fragmentation, good sense / irrationality, virtue / vice (Martins 77-8).

According to Moisés de Lemos Martins, the basis of Salazar's ideology is that anything that does not respect the "simples bom senso" of reason or logic falls into the realm of chaos and violence. Whatever falls into this realm must be prevented, as it is considered an abnormality within society and is potentially disruptive to the regime's desired values. The "casa portuguesa" as an intimate and isolated space prevents public interaction, which is inevitable in the workplace, for example, and at the same time becomes a space of economic production: "É pelo isolamento celular que a mulher vai então escapar às más influências, regressar ao lar e aí descobrir 'o caminho do bem'" (qtd. in Lemos Martins 77-9).⁵

In *O Meu Sonho de Papel* and *Pena Maior*, Ogando breaks down these constructed oppositions, and thus exposes the Estado Novo's ideology as a series of fallacies. For example, the conflicts she examines reveal that the forced unity of the family through an undesired marriage creates fragmentation and disorder within individual families, which reflects the dysfunctionality of Portuguese fascistic ideology and society. It is precisely in the "casa portuguesa" that the novels' conflicts take place, collapsing the line between the public and private spheres, and transforming the home into a place of alienation and sickness.

In the ideology of Salazar's regime, the well-being of the nation is attributed to women's role in the home, but Ogando challenges this idea, not by attempting to prove women's equality or by simply denouncing injustices against them, but instead by demonstrating the falseness of Salazar's ideology. Ogando challenges the idea of the self-sacrificed female by suggesting that the well-being of the family cannot be achieved by forcing women to remain in the private sphere. Instead, each woman must be free to marry for love, search for self-fulfillment and form her own identity, and only if this is achieved can the family be harmonious and healthy.

⁵ Translation: "It is through individual isolation that a woman will then avoid negative influences, return to the home and there discover the path of goodness."

Ogando suggests that an unhappy woman who has been forced into an undesired marriage will be at the center of an unhappy family and a violent and oppressive home. Furthermore, Ogando turns Salazar's discourse back on itself by suggesting that the family is indeed an economy with the wife at its center, but that she in fact works as a type of prostitute, as she provides services to her husband, such as sex and the bearing and the raising of children, in exchange for economic support. Ogando's texts illustrate the idea that, like prostitutes who are forced by unfortunate circumstances to sell themselves, women feel forced to marry because society offers them no alternative way to support themselves. Ogando emphasizes the fact that families pressure women to marry men they do not love for economic and social reasons, and that they discourage them from working outside the home. Marriage can be authentic only when women are able to marry freely, without concern for economic need, and solely for love and personal satisfaction. The alternative is a home of exploitation and violence to the bodies and minds of women. Ogando attempts, then, to remove women from public circulation and economic exchange and back to an individual – albeit, often private – space, but one that they have constructed for themselves. In contrast, Salazar makes marriage a public and economic policy by dictating to masses of undifferentiated women, while Ogando attempts to reclaim marriage as an act that is in accordance with each woman's personal desire and individual agency.

One of the most significant oppositions Ogando examines is virtue / vice, as it is fundamental in defining women within Salazar's ideology. Ogando sets out to prove, most notably in *O Meu Sonho de Papel*, that the greatest virtue is truth and love, and that a woman cannot be virtuous if she is living a lie or is economically dependent on her husband. In this novel, Maria Clara uses her simple, innocent "bom senso" to reason that women are bought and sold through marriage, which is therefore a violation of women's bodies. By making a series of logical comparisons, she arrives at the rational conclusion that, in her role as wife and mother, the woman is exactly like a prostitute. Woman's virtue is thus revealed to be vice, thus demonstrating that the Estado Novo's ideology is fundamentally flawed.

Ogando's ideas share affinities with the theories of Luce Irigaray in "Women on the Market." In this text, Irigaray elaborates on her postulations on woman as other and on the economy of specularization in relations among individuals. This is relevant to Ogando's novels because she confronts the values and ideology established by Salazar's regime, in the Constitution and in his speeches. In the Estado Novo, women are assigned a value and a function within the economy and society. This value is established in the Constitution within the roles of wife and mother. The purpose of women is to be exchanged among men as a useful commodity that perpetuates the male ego; through women, men are able to perpetuate themselves in the offspring they produce. Women are bought and sold to reinforce social norms and the power of the father. Thus, they are needed to reproduce fascist ideology by having and educating

children, but not by participating in public life and the state. As objects of exchange, women are denied subjectivity and individual agency.

Society's organization, according to Irigaray, depends on this exchange of women as objects, and the use of their bodies. The power to exchange and participate in other social processes belongs to men. Women are not granted the power to do the same with men because society is organized on the basis of men's desires and needs (174-5). Women "represent a natural value and a social value" (184). The value of women's labor in general, and specifically within marriage and motherhood, is limited by its "natural value" because women are perceived as simply doing what is expected or traditional within society. Their labor cannot be granted an additional value, because this would undermine the logic of the very system that their exchange sustains. Attributing an additional value to their labor would imply that women could or should be valued for nontraditional work.

In *O Meu Sonho de Papel*, Ogando exposes the exchange of women as the basis of the Estado Novo's ideology, and criticizes it as a form of exploitation and repression that denies women their individual agency. Ogando's novel exemplifies Irigaray's assertion that women are the other of patriarchal society and that they are the fundamental objects of exchange in the economy. Ogando exposes how women are not really given an equal but different role in Portuguese society. She denounces their economic exploitation within the home, which is the foundation of the Estado Novo's economic and moral order. Ogando reveals that women are indeed the center of the Portuguese economy, as Salazar states, but as an unpaid, socially oppressed reproductive workforce. Their exploitation is purportedly necessary for the stability of society, but they do not share in the power and benefits of the socioeconomic system.

In *Sonho*, the protagonist, Maria Clara, defies the role into which she is forced. Orphaned as a child, she is made to marry at the age of fifteen by her aunt, who intends to integrate her into the correct social role as a wife and mother. Eventually, however, Maria Clara defies society's values by living her own truth. Although she is about to get married, she continues to play with paper dolls that constitute, in her fantasy world, her dream husband and family. The idealized man and family she desires will never materialize in reality, as she later discovers. She does not love her husband, and he falls far short of her fantasy image of perfection.

Maria Clara's experience illustrates that the individual's attempt to define her own identity and live her life is often opposed to the role assigned to her by society. Despite Maria Clara's innocence and young age, for example, marriage, not her own process of self-realization, transforms her into a woman in the eyes of society. Due to her married status, she is granted the freedom to do as she wishes in her daily life, despite her lack of life experience. Women are attributed a symbolic value within the social order, which Maria Clara constantly defies in her effort to live out her own idealized vision and leads her to rebel against Portuguese societal norms.

Ogando criticizes Portuguese society throughout the novel by utilizing the concept of defamiliarization, Viktor Shklovsky's important concept of *ostranenie*, which is a method for questioning society's most fundamental beliefs and values.⁶ As he explains, "...as perception becomes habitual, it becomes automatic." Thus, people no longer perceive or question the reality of objects or situations, but instead take them at face value. This acceptance extends to values, behaviors and beliefs, as they simply accept what they are taught, conforming to social norms. Given that one of the purposes of art is to question fundamental ideas and beliefs, Shklovsky explains that its purpose "is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known." In this manner, the onlooker or reader is forced to examine the revealed nature of the object or idea.

In this manner, then, Ogando, through the character of Maria Clara, exposes the hypocrisy of Portuguese society. Maria Clara's innocent and sensitive perspective forces her to confront society's beliefs regarding women. Her defiance of her assigned social role becomes clear when she encounters a woman in a store who wants to kiss her infant daughter. This episode turns out to be a turning point in her life when her husband chastises Maria Clara for allowing the woman in the store, a known prostitute, to kiss her daughter. Because she has led a sheltered life, Maria Clara is unaware of the existence of prostitution, and is baffled by her husband's reaction. Rather than judging the prostitute for her supposed immorality, Maria Clara empathizes with her as a woman, and cannot understand why she should judge her for admiring her daughter. Instead, she believes that mercy and tolerance are appropriate. She defamiliarizes society's mores through her incomprehension, and reveals society's cruelty to the unnamed prostitute. In her innocent manner, Maria Clara concludes that she is herself also a "mulher perdida." She realizes, "Eu, que amava a verdade, vivia na mentira sem o saber" (29).⁷ It is at this precise moment that Maria Clara awakens to a new consciousness of being, one that embraces all the social roles of women as oppressed individuals, and one that makes her repudiate her "decent role" as a married and honorable woman of her society. Ogando subverts the Estado Novo's binary system of thought by collapsing a series of opposing terms on which it is constructed. As Salazar bases his fascistic ideology on "simples bom senso," Maria Clara does the same. Her simple good sense leads her to this conclusion, and she instinctively rejects her forced marriage. Through her innocent perspective, she equates the term "wife" with the term "prostitute."

Maria Clara is unable to accept what she interprets to be her immoral circumstances as a wife. Her life is a lie because she has sold herself to her husband and does not love him. Maria Clara and the prostitute are both selling themselves and are

⁶ Shklovsky explains this concept in his essay "Art of Technique," which appears in his seminal work *Theory of Prose*, published in 1925.

⁷ Translation: "I, who had always loved truth, was living a lie without knowing it."

equally immoral. Yet what is most striking is that the prostitute knows she sells herself for money, while women like Maria Clara live a life of deception. In this case, the marriage contract is as invalid as any other law that inhibits an individual from living his or her truth. The only law for Maria Clara is her conscience and her own personal truth. By extension, then, her personal philosophy defies the established order that relegates women to the forced status of wife and mother. The Constitution states that this role is natural for women, but the only desirable role for the individual, according to Ogando, is one that is self-created. The role of wife and mother is not legitimized by the marriage certificate, but by the love that a woman feels for the husband that she has freely chosen, without financial considerations. Otherwise, the relationship is a contract, an exchange of sex and other services for financial support. In this manner, Ogando exposes the true nature of women's economic dependence and the cruelty and violence engendered by such a relationship – violence to the minds as well as to the bodies of women. Maria Clara offers her analysis of the situation:

Vendia-me, vendia-me sim... porque não tinha amor a esse homem de quem usava o nome; suportava-o apenas quando ele era meu amigo como essas desgraçadas suportam talvez os homens que as procuram e não as desprezam muito... Éramos iguais na imoralidade e na amoralidade (30).⁸

In her search for personal truth, Maria Clara defies society's values by divorcing her husband, raising her children alone, and searching for an authentic love. In order to create her new life, she moves to Lisbon, where she faces a series of tribulations, often caused by the hypocrisy that surrounds her. She encounters philandering men and women, and loses her first job because she refuses a married man's advances.

Although the hypocritical people she encounters live cloaked in respectability, their homes legally constituted, they are, in reality, extremely unhappy. Once again, through this contrast, Ogando emphasizes the falsity of the state's laws and the hypocrisy of society. Maria Clara is virtuous because she is unwavering in her authenticity and commitment to truth, but, in the eyes of society, she is immoral, selfish, and destructive, because she divorced her husband and has lovers. In contrast, others are considered moral simply because they remain married and live in accordance with social expectations.

In spite of the judgments made against her, by her own standards she is a virgin spirit who lives an authentic life. Society's morals and standards of behavior are

⁸ Translation: "I was selling myself, yes, selling myself ... because I didn't love that man whose name I bore; I barely tolerated him when he treated me well, just as those poor women tolerate the men who seek them out and don't look down on them too much... We were equals in immorality and in amorality."

irrelevant to her. She must always live the truth and search for what she wants: “Para bem viver, com calma e tranqüilidade, é preciso abdicar de toda a beleza da alma, da verdadeira e única verdade, e eu não posso” (186).⁹ Likewise, Maria Clara’s concept of motherhood also defies the State’s construction of the maternal identity. In order to be a real mother, Maria Clara believes, she must be able to support her children herself. As Isabel Alves Ferreira explains about the role of the mother in Salazar’s state: “A sua vida deveria ser de entrega total aos serviço dos filhos” (209).¹⁰ As a reproducer of Salazar’s ideological system, the mother’s duty was to inculcate her children with the correct values. In Maria Clara’s opinion, women who are dependent on others for financial support can never be true to their own values and are therefore unable to transmit those values to their children. Ironically, then, a woman’s subservient role in marriage prevents her from being the moral center of her family, as she should be according to fascistic ideology, because she will inevitably come to be a hypocrite and a liar. Ogando, then, equates individual power and agency with morality and subservience with deception, hypocrisy and immorality.

Despite her determination to be true to herself, Maria Clara’s economic and social difficulties at times threaten her resolve. Without skills, she has a difficult time finding employment. Her circumstances worsen when her infant daughter becomes ill and she considers marrying a banker to pay for the necessary medical treatment. Once again, her situation causes her to feel like a prostitute: “intrinsecamente honesta, viera ao mundo para me prostituir legalmente...” (78).¹¹ At the last moment, she is able to sell a novel she has written and has enough money to hire the best doctor. As such, Maria Clara is the model of womanhood that both challenges and reconfigures the female subject within the Estado Novo.

Yet, despite the critical aspects of the novel that represent an attack on women’s conservative social role, several plot points reinforce traditional notions of femininity. The first is that Maria Clara’s primary goal in life is to find true love, which she believes will make her complete and truly define her as a woman. As a result, female identity is defined by the love relationship, thus retaining much of the traditional notion of femininity. In the end, then, she falls into the greatest trap for women in patriarchal society – the myth of romantic love as the ultimate realization of selfhood for women.

Ogando’s novel does, in fact, follow a familiar literary formula, which is the confession. The novel is actually a farewell letter to Maria Clara’s current lover on the final night of her life, as she is about to commit suicide. After searching throughout her adult life for true love, she eventually meets the man of her dreams, but is tormented by

⁹ Translation: “In order to live well, with peace and tranquility, it is necessary to give up the beauty of the soul, of the real and only truth, and I cannot do that.”

¹⁰ Translation: “Her life should be of total dedication to serving her children.”

¹¹ Translation: “Essentially honest, I came into the world to prostitute myself legally.”

the fact that she does not feel completely loved and the fear that the relationship will end. She decides to kill herself because reality cannot live up to her exceedingly idealized dreams, and she cannot tolerate the hypocrisy of society. Her search seems to be for an absolute, perfect love, whose existence she questions when others seem to find it. At the same time, her suicide is vengeance against her lover for not loving her enough. Perhaps her dream is impossible to realize because every relationship she has is somehow contaminated by the influence of society. She refuses to participate in an exchange or to enter into a relationship of relative value; its value must be absolute, beyond the reach of society. She attempts to explain her reason for writing her confession:

Eu, que nunca assinei um livro, ponho com prazer o meu nome debaixo destas linhas mal alinhadas, escritas ao correr da pena, numa noite decisiva. É um retrato psicológico da alma feminina. O que eu deixo, é pouco talvez, mas tem a da verdade, a coragem de uma suprema confissão (254).¹²

This suicide letter is the only thing that she has ever written that is true, and therefore the only book she signs with her own name. She implies that the only truth she deems worth telling is about passion, to a lover. She undermines the value of her nine novels – all published under a pseudonym – by implying that they do not express an important personal truth. As a result, she affirms the importance of love and romance over her intellectual and professional life.

Some of the novel's shortcomings as a feminist text may arise from the fact that Ogando's intention is to create a portrait of a woman, as Maria Clara herself explains, with all of her failings and limitations, not to posit an ideal woman of the future who might not be able to exist in reality. Nevertheless, Ogando does affirm that women should have the freedom to choose their husbands, which necessitates women's financial independence, and she emphasizes the importance of sexual and emotional fulfillment. Maria Clara is able to search for a man who will make her happy, precisely because she is not forced to marry out of economic necessity. She also does not have to tolerate a husband's unwanted sexual advances, as she did when she was married. Love is what she wants most, but it must be freely chosen. As she explains, "Para mim o amor é o mais belo e o mais livre dos sentimentos"¹³ (168).

¹² Translation: "I who had never signed a book, put my name with pleasure below these underlined words, written with the flow of the pen, on a decisive night. It is a psychological portrait of the feminine soul. What I am leaving is very little perhaps, but it has the greatness of truth, the courage of a supreme confession."

¹³ Translation: "For me love is the most beautiful and the freest of emotions."

Another novel that is just as critical of women's economic status within marriage is *Pena Maior*, in which Ogando apparently exalts motherhood as a woman's ultimate, and perhaps inevitable, form of personal fulfillment. The dedication presumably presents the theme of the novel: "A todas as mulheres a quem só a maternidade revelou o amor – o maior amor."¹⁴ However, even though Ogando seems to privilege motherhood in this manner, she chooses to conclude her novel in an open-ended way, transmitting to the reader an ambiguous message.

Pena Maior illustrates the process through which women mature into society's standard of normative female sexuality and femininity. In addition, Ogando exposes "the missing links of economics, class ideology, and historical-cultural context in conditioning this process" (Ferreira, "Loving," 113). In circumstances that Ogando suggests are typical of Portuguese society, Clara, the protagonist, a recently graduated eighteen-year old, is forced by her mother to marry a man old enough to be her father and who has made his fortune in Africa. Clara's mother, who is unable to earn a living, uses Clara as an object of exchange to improve their economic status. Clara rebels against this forced marriage, however, and searches for an escape.

Ogando exposes the destruction caused within the family by women's dependence on men for financial support, and suggests that rather than facilitating familial unity, this dependence undermines it. Clara's mother is not a true parent because of her apparent selfishness, disregard for her daughter's happiness, and inability or unwillingness to communicate with her. Despite this criticism, Ogando eventually reveals that Clara's mother feels forced to exploit her daughter in order to improve her own economic circumstances. She is a widow, and she would have married Clara's husband herself, but he preferred a woman who was young and beautiful and could bear him children. Clara, then, becomes the currency she uses to negotiate a better position for herself within society. Ogando once again returns to the theme of woman as an object of exchange, to be bought and sold "como se ela fora apenas um corpo, um corpo sem alma nem coração" (16).¹⁵ This point is reiterated several times, as when the narrator explains: "Há certos pais para quem os filhos são capital seguro, que dará um dia proveitoso lucro" (16).¹⁶ Clara despises her husband and wants to leave him, but soon she finds herself pregnant. She decides to seek an abortion, rejecting the child because she does not love her husband. Clara is the sacrificial lamb of the socioeconomic system, in which motherhood is exposed as a form of currency, rather

¹⁴ Translation: "To all of the women to whom only motherhood revealed love – the greatest love."

¹⁵ Translation: "as if she were just a body, a body without a soul nor a heart."

¹⁶ Translation: "There are certain parents for whom children are assured capital, that will one day provide great profit."

than a process of self-fulfillment: “A maternidade não seria para si uma revelação sublime, mas uma expiação odiosa, pena maior a que o Destino a tivesse condenado” (39).¹⁷

Clara’s mother uses her in this manner because society forces her to exploit her own child, as she is ultimately as powerless as her daughter: “A pobreza é muitas vezes incompatível com a virtude e ela queria a sua filha pura como um anjo...” (19-20).¹⁸ The irony revealed is that finding a husband is often a matter of chance, and powerlessness actually imperils the virtue of women, as it can cause them to compromise their values. Ogando expounds on this common predicament of women in the novel when she explains that “...um casamento rico é hoje uma preocupação constante para todas as mulheres” (20).¹⁹ Additionally, this powerlessness threatens to destroy the mother/daughter relationship, rather than reinforce it through the shared experience of marriage and motherhood. Again, as in *O Meu Sonho de Papel*, marrying out of economic necessity threatens family unity rather than creating a cohesive, moral unit, the foundation of the Estado Novo’s vision of society.

The marriage is revealed to be an act of prostitution when her mother warns her that she must have sex with her husband or he will likely divorce her. Clara’s mother tells her: “justo era que pagasse os sacrifícios que tinha custado” (35).²⁰ Clara reacts to her mother’s demands by saying, “Pagar! Custar! Estas palavras martelavam lugubrememente os seus ouvidos. Pagar! Custar! Então aos pais também se paga?!” (35).²¹ Economic necessity and greed lead to dysfunctionality and abuse within the family, as one individual is dehumanized. Ogando, then, reveals that this unjust treatment of women undermines the Estado Novo’s ideal of family unity.

Ogando counters the State’s concept of family and its inherent imbalance of power by privileging personal truth over the law. Love is greater than the law of the State, to which individuals should not be subjected. The only valid principle is truth and a commitment to one’s own beliefs, conscience, and desires. Clara validates the privileging of personal desire when she decides: “Filhos, só do amor – legal ou ilegal,

¹⁷ Translation: “Motherhood would not be for her a sublime revelation, but a hateful expiation, the greatest regret to which Destiny had condemned her.”

¹⁸ Translation: “Poverty is many times incompatible with virtue and she wanted her daughter as pure as an angel.”

¹⁹ Translation: “...today a financially advantageous marriage is a constant preoccupation for all women.”

²⁰ Translation: “it was only fair that she pay for the sacrifices that she had cost.”

²¹ Translation: “To pay! To cost! These words hammered mournfully in her ears. To pay! To cost! So parents must also be paid?!”

bendito ou amaldiçoado – mas do amor” (38).²² The “pena maior” seems to refer to the regret of having a child born without love. This is contrasted with the “maior amor” of motherhood, in the novel’s dedication, which, presumably, can only be experienced within a relationship based on love, not practical needs. At the same time, as Ferreira explains, “pena” is also the “pain” or “sentence” of compulsory female heterosexuality and motherhood, through which women attain, “(according to Freud) the masochistic characteristics of femininity. As if in reply to official messages proscribing women’s work outside the home, Clara’s story indicates that in addition to traditional patriarchal myths imposing motherhood as a woman’s only role – and glory – in life, her ‘worst pain’ is directly related to economics and to class ideology” (“Loving,” 113-4).

As in her other novels, Ogando does not question the identity or role of women in society in a fundamental way, since Clara, like all of Ogando’s protagonists, defines herself through love, and motherhood is exalted as the most fulfilling moment of a woman’s life. Clara’s only aspiration is to marry her lover and have children with him. When Clara does finally give birth at the end of the novel, the child dies, leaving her free to dream about divorcing her husband and marrying her lover. At the same time, the child’s death could be interpreted as symbolic of the destructiveness of her marriage; without love, the child literally cannot sustain life.

Based on the previously discussed novels, *Pena Maior* and *O Meu Sonho de Papel*, one would define Ogando as a feminist, yet she proves to be ideologically contradictory through the novels she publishes under the literary persona of Mary Love. In the novel *A Mulher Comprada*, published under the pseudonym Mary Love, Ogando utilizes the same theme of forced marriage as a form of economic exchange. As often occurs in such formulaic romance novels, the protagonist, Peggy, is a fragile and passive young woman who is a victim of her circumstances. This novel shares several similarities with *Pena Maior*, as the protagonist is forced by her penniless mother to leave her private school to marry a wealthy man whom she does not love. In this particular novel, Peggy is forced to marry a handsome Polish nobleman, in an arrangement made between her mother and the nobleman’s uncle. At first, she refuses, because, like Maria Clara, she is noble and honest, and would never marry for money. However, she discovers that marriage is the only way to acquire the money to pay for her ill sister’s medical treatments.

Forced to marry the Polish duke and live in his castle in the Black Forest, Peggy writes a series of letters to her former nanny, Catarina, in which she explains her dilemma: She is falling in love with her husband, Everard, who despises her because he mistakenly believes that she allowed herself to be bought. Eventually Peggy learns that he has also fallen in love with her, but he does not trust her because his first wife married him for financial reasons, which he discovered when she was having an affair.

²² Translation: “Children, only from love – legitimate or illegitimate, blessing or curse – but from love.”

He eventually realizes that Peggy is an honorable woman, and asks her for a divorce because he respects her too much to regard her as property. Peggy suffers in silence until she eventually becomes gravely ill. While she lays in bed unconscious, the conflict is resolved through an act of serendipity, when the duke receives the irrefutable proof of her love that he seeks: Catarina brings him a letter she received from Peggy, in which Peggy declares her love for the duke.

With her more conservative novels, penned under the name Mary Love, Ogando undermines the message of her critical novels. In *A Mulher Comprada*, she denies the economic and moral reality portrayed in *O Meu Sonho de Papel* and *Pena Maior* in various ways. Like Maria Clara in *Sonho*, Peggy alludes to the suffering she expects if she is forced to have sex with a man whom she does not love: “É ali dentro que o meu pobre corpo se vai amortilhar sem ter vivido...” (57).²³ However, until the end of the novel, Everard never demands sex from her, which allows Ogando to avoid the unpleasant topic of forced sex. In the more critical novels, however, Ogando repeatedly addresses it.

Also, because Peggy and Everard fall in love, the denouncement of marriage as a contract or an economic exchange is nullified. Everard sees her as an individual and as an equal, not as a dutiful wife, a development that allows them to avoid possible conflicts. Instead of having to fight for truth, as Maria Clara does, Peggy’s truth is revealed through the letter, which she does not even deliver herself (as she lays unconscious in bed), and she never has to fight for the resolution of her unhappy circumstances. In this utopian vision of life, love is the only truth; it dissolves all conflicts and social realities. The wrong man happily turns out to be the right one, and he is handsome, understanding and moral. Happiness comes easily, and Peggy is not forced to defy society’s rules, unlike the protagonists of *Sonho* and *Pena Maior*. In the more realistic novels, by contrast, personal desire and convictions are in conflict with traditional social values, so happiness can be achieved only through a defiance of convention.

Another difference between the two types of novel is that in the idealistic, more conservative novels, the virtuous protagonist is always rewarded for her sacrifices with a marriage of love. This outcome reinforces the State’s message that the self-abnegation of women will allow them to achieve happiness. In her more critical novels, though, Ogando contradicts this, by revealing that self-sacrifice only leads to suffering, and that women must act on their desires in order to fulfill themselves and be good mothers. For this reason, Ogando’s critical novels can be considered an attack on Salazar’s fascistic ideology.

It is difficult to know what effect Ogando’s novels would have had on their female readers, especially considering the contradictory themes they include. Ogando’s willingness to write for vastly different audiences, as illustrated by her use of a wide

²³ Translation: “It is in there that my poor body will be shrouded without having lived...”

variety of literary genres, her many pseudonyms, and her desire to be commercially successful, make it difficult to ascertain a consistent and prevailing message in her body of work. Given the fact that Ogando had a regular program for women on the State-owned Emissória Nacional, it is even more difficult to fully define her work. Taken as a whole, though, her romance novels illustrate the conflicting messages of womanhood to which the female Portuguese elite was exposed in the 1930s and 40s, perhaps allowing female readers to feel more comfortable choosing among these contradictory images, while turning their backs on, or at least being suspicious of, the Estado Novo's singular vision of femininity.

WORKS CITED

- Alves Ferreira, Isabel. "Mocidade Portuguesa Feminina: Um Ideal Educativo." *Revista de História das Ideias* 16 (1994): 193-233. Print.
- Belo, Maria, Ana Paula Alão, and Iolanda Neves Cabral. "O Estado Novo e as Mulheres." *O Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarcia 1926-1959*. Vol. 2. Lisbon: Fragmentos, 1986. 263-79. Print.
- Cova, Anne, and António Costa Pinto. "O Salazarismo e as Mulheres: Uma Abordagem Comparativa." *Penélope* 17 (1997): 71-94. Print.
- Ferreira, Ana Paula, "A 'literatura feminina' nos anos quarenta: uma história de exclusão." Introduction. Ed. Ferreira. *A Urgência de Contar: Contos de Mulheres dos Anos 40*. Lisbon: Caminho, 2000. 13-53. Print.
- . "Loving in the Lands of Portugal: Sex in Women's Fictions and the Nationalist Order." *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*. Ed. Susan Canty Quinlan and Fernando Arenas. U of Minnesota P, 2002. 107-28. Print.
- Irigaray, Luce. "Women on the Market." *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. New York: Routledge, 1997. Print.
- Lemos Martins, Moisés de. "Uma Solidão Necessária à Ordem Salazarista: A Família como Terapêutica Nacional," *Cadernos de Ciências Sociais* 4 (1986): 77-81. Print.
- Miller, Nancy K. "Men's Reading, Women's Writing: Gender and the Rise of the Novel." *Yale French Studies* 75 (1988): 40-55.
- Ogando, Alice. *Pena Maior*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1935. Print.
- . *A Mulher Comprada*. Lisbon: Editorial Século, 1942. Print.
- . *O Meu Sonho de Papel*. Oporto: Livraria Civilização, 1938. Print.
- Paiva Bóleo, Luisa. "Os Romances de Alice." *Expresso*. November 18, 2000: 1-8. Web. 15 June 2005.
- Pinto, António Costa. *Salazar's Dictatorship and European Fascism: Problems of Interpretation*. Boulder: Social Science Monographs, 1995. Print.
- Shklovsky, Viktor. "Art as Technique." *Literature, Criticism and Works of Art*. n. d. Web 25 June 2014.

Remembering the Future: Confession and Queer Temporality in Esther Tusquets

Elizabeth S. Gunn

Morgan State University

Abstract: In the context of modernity and postmodernity, Esther Tusquets's (born Barcelona, 1936) works lean pointedly toward their consciously metatextual, intertextual and seeming confessional meanderings. Tusquets, a Catalan author, arrives late to fiction, beginning this facet of her career in the 1970's with the novel under review here: *El mismo mar de todos los veranos* (*The Same Sea As Every Summer*), in 1978. Tusquets's work probes the limits of sexual subjectivity via the protagonist's and the narrator's confrontations with remembrance and the limits of lesbianism under the Francoist regime.

Keywords: Esther Tusquets – Queer – Gender – Spain – Twentieth Century

In the context of modernity and postmodernity, Esther Tusquets's (1936-2012) work leans pointedly toward the latter in its consciously metatextual, intertextual, and seeming confessional meanderings. Tusquets, a Catalan author, reportedly arrives late to fiction, beginning this facet of her career in the late 1970s with the novel under review here: *El mismo mar de todos los veranos*, in 1978. Her first fictional work garnered critical acclaim. When this work was published, Spain, of course, was transitioning between forty years of dictatorial rule into democracy: "thus, to understand Tusquets's criticism of Spanish society and the innovative nature of some of her material, one must be aware of the cultural premise of Franco's Spain – the Spain in which Tusquets grew up" (Jones 186). The context is an oppressive one, burgeoning on an overt aperture after 1975. Tusquets belongs to a time between officially labeled "generations:" that of the "children of the war generation," those born during the mid to late 1930s, and that of the "Generation of '68," noted for its social realism (Sanz Villanueva 24-6). Recall that during Franco's reign, "divorce was illegal, homosexuality was a crime, and adultery illegal – for women. Women's rights, which had begun to receive attention under the previous government, suffered considerable setbacks; work restrictions emphasized that a woman's place was in the home" (Jones 186). Furthermore, females were passed from fathers to husbands; thus, the legal status of women was controlled by patriarchal law.

Divorce was not made legal until 1982, abortion several years later. According to Jones, while the censorship disbanded in 1978, "the explicatory erotic nature of the text, and, particularly, the feminine perspective on sexual matters were new to Spanish

fiction” (187). It would be easy to slip into labeling Tusquets’s work “feminine writing” as Sanz Villanueva does (37), but that is too easy and problematic of a label. Further, Tusquets’s work, while not “feminine,” does probe the limits of sexual subjectivity via the protagonist’s and the narrator’s confrontations with remembrance and the limits of lesbianism as it relates to the a non normative, queer temporal framework.

This is the setting of *El mismo mar de todos los veranos*. The unnamed¹ female protagonist is a university literature professor. Her unfaithful husband, Julio, is a film director, often playing the leading male role. He travels often. The protagonist, with much time alone, concentrates on work and reflects on relationships with her husband, her daughter, Guiomar, and her mother. These latter two, the narrator communicates, possess contrary personalities to her own in that her mother is a well put together world traveling, self-assured and traditional person. Her daughter is more like her mother than herself. The protagonist, in brief, displeases her mother and daughter in that she always seems to them to be on the brink of losing mental control. Further, the narrator reportedly lets these three people almost physically place her in new apartments (her mother and husband like to change living venues frequently). Their physical proximity seems to be a stronger link than their emotional or sexual ties. The narrator does not succumb to their insurances to order, to “positive” change or to focused normative behavior (sexual, work, family duties); rather, she apparently allows them to maintain their notion of order, all the while engaging in her own life and in her own texts and in important, new relationships beyond the apparent confines of traditional family setting. According to Lonsdale in her chapter, “The Space of Politics: Nation, Gender, Language and Class in Esther Tusquets’s Narrative,” the concept of the “feminine” in Tusquets’s works should give way to a more profound reading of the intersections of class, race, gender and space (245-7). To this argument, I would add the category of time. For the very title of Tusquets’s novel, *El mismo mar de todos los veranos*, summons an inquiry into the temporal: is this really the same sea as every summer? I argue that the answer is much more complex than yes or no; instead, the novel brings forth a queer temporality through remembrance, a remembrance specific to lesbian subjectivity and its deferred desire.

The protagonist’s story centers on a summer in which she meets a female student, Clara, from Colombia, in her class. The first weeks go without event until Clara gains the professor’s attention:

La tengo aquí, por fin, delante de mí, tendiéndome un papel. El cabello castaño, muy largo, muy suave, caído a la espalda, los ojos color miel, los pómulos salientes, y una gabardine gris ceñida a la cintura: hoy está

¹ The protagonist is named once toward the end of the novel. Her name is Elia; however, it is commonly accepted that this novel has an unnamed protagonist. On the occasion in which it is mentioned, the narrator is recalling Clara asking her not to leave (*El mismo* 202).

lloviendo tras las altas ventanas conventuales y griseas el verde tierno de las ramas. Durante estos últimos días de clase he estado revisando involuntariamente, casi sin darme cuenta, las hileras de rostros serios en los bancos e intentando hacer coincidir alguno con la descripción delirante de Maite: indómita princesa azteca – no hubo aztecas en Colombia – ojos de noche, cabellera al viento, montando a pelo caballos salvajes; labios finísimos y pálidos, sienes azuladas, breves senos y largas piernas, subiendo de tres en tres los peldaños de la escalinata del palacio – ¿un palacio entre selvas tropicales? (*El mismo* 102)²

The protagonist's attention will further turn to Clara when the latter phones one day. The two take a drive along Catalonia's Costa Brava. They will spend several weeks together near the water in the protagonist's grandmother's home on the coast after the grandmother passes away. The protagonist's husband, Julio, will interrupt their interlude when he learns that her grandmother has died. He goes to the house, and takes her back to Barcelona. Clara stays behind waiting, believing that the protagonist will return after a brief dinner with her husband. Of course, she does not return; rather, she allows Jorge once again to direct her actions in a sense. The novel concludes with Clara's departure to Colombia. She and the protagonist share a few final minutes in Clara's hotel room before she leaves.

Many critics have framed this work as a "feminine" novel due to its plot and lesbianism. While it is always necessary to question the categorical, in this case of "feminine perspective" and "women's pleasure," Jones' sketch provides a resourceful backdrop with which to engage Tusquets's work:

The novel recognizes and validates women's pleasure (clearly differentiating it from male pleasure), deals frankly with female sexuality, depicts homosexuality (particularly between women, another taboo) in a positive light, and reinforces these themes with the erotization of the text itself, through the use of female sexual imagery. (187)

² Translation here and elsewhere by Margaret E. W. Jones: "At last, here she is, before me, holding out a piece of paper. Long, soft, chestnut-colored hair falling down her back, honey-colored eyes, prominent cheekbones, and a gray raincoat belted at the waist: today it is raining behind the tall monastic windows and the tender green of branches turn gray. During these last days of class, almost without realizing it, I have been involuntarily checking the rows of serious faces on the benches and trying to make one correspond to Maite's delirious description: indomitable Aztec princess – no, there were never Aztecs in Colombia – night-dark eyes, hair blowing in the wind, riding wild horses bareback; thin, pale lips, bluish temples, small breasts, and long legs, climbing the palace staircase by the three – a palace in a tropical jungle? (*Same* 44)."

Jones' position merits probing, but for now, her assessment serves to frame Tusquets's work in the context of Transition: a rich context of political, cultural, and sexual boundary exploration not unlinked from the tension between modernity's and postmodernity's version of fulfilled versus unfulfilled subjectivity. Indeed, the concept of queer temporality at work in this novel is in sync with the notion of transition whereby transition speaks to an intertextuality of timing among present, past and future.³ The traditional definition of a transition is the process of changing from one state or condition to another, thereby being in a state of temporal flux. In *Foucault, Feminism and Power*, Molinaro details the role of intertextuality as power in *El mismo mar de todos los veranos*. Her argument is quite useful in decoding the importance of intertextuality and lack of linearity: "Intertext dispels unity and linearity because they afford neither beginning nor end; such theological notions are themselves places where intertextuality intersects to reveal that *text* exceeds the boundaries of aperture and closure" (28). At the level of content, form and historical moment, Tusquets's work pushes the limits of conventional notions of desire as it relates to time. Nothing about the novel is contained by a linear narrative: its narrative frame (Wendy and Peter Pan), its wandering narrative voice, its numerous literary allusions and its conscription in nor resistance to normative notions and expressions of sexual desire and lesbian subjectivity. Moreover, unfulfilled desire in Tusquets's works reflects lesbianism's knowledge of lack of complete sexual subjectivity in late twentieth century Spanish narrative.

The confession is the ground for much of the contradiction and conflict. Of course, Michel Foucault has made the imperative links between enlightenment, sexuality, and the confession. Via an analysis of Judith Butler's reading of Foucault's theories of confession and repression, I will show that lesbian subjectivity in Tusquets's works move beyond confession as a site of origin. Further, lesbian subjectivity as proposed in her novel is the site of a consciously understood lack of origin, specifically, lack of complete sexual subjectivity as it relates to anti-linearity or queer temporality.

According to Molinaro, "[Tusquets's] fiction suggests an inquiry into a potential 'aesthetics of power' as it is manifested in the relational apparatus of self-conscious narrative, and it offers a place to begin investigating the applicability of Foucault's theories for the study of literature" (24). Foucault poses answers to the questions of how sexual subjectivity relates to other forms of social assignments and institutions, and how these in turn relate to knowledge and power.

³ Another example contemporary to Tusquets and on par with the notion of queer temporarily in the time of Transition would be (among many others) Eduardo Mendicutti's *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) in which the central character, an Andalusian transvestite, experiences a kind of a temporal crisis while Transition to Democracy meets with potential disaster as an attempted military coup takes place in the Spanish Congress. The queer relationship and understanding of time is decried by La Maledón who represents those who have lived clandestine subjectivities during the Francoist regime.

Sexuality came under new classifications, and the much cited date of the classification of homosexuality is 1892.⁴ The drive to classify sex, Foucault argues, in part stems from a new industrial age work force in that sex is seen as at once counter productive, yet also reproductive (*History* 6). The discourse on modern sexuality is inextricably linked to repression. Foucault continues with his discussion of the repressive hypothesis, questioning if sex really has been repressed since the seventeenth century in the way that is so seemingly prevalent and promulgated. He argues that sex has perhaps been seen as repressed, and this has been a rhetorical maneuver precisely to allow for the abundant discourse on and around sex and sexuality. Further, his thesis centers on the ways in which sexuality is inextricably linked to the production of knowledge, thus on the production and wielding of power. In this way, he elects to bypass the repressive hypothesis and instead focus on the way knowledge has come to mean sexual knowledge and how this knowledge also means power (13).

Foucault will point to the Counter Reformation to account in part for the convergence of thought, sex, and confession in that the confession allowed for an “enlightened” avenue for discussing the very thing that became relegated to the perverse: sex. But it was not because it was necessarily perverse; rather, nations needed people to increase productivity and wealth. This created a need for knowledge about sexual practices and a mechanism to control them. Herein lays the much cited Foucauldian discourse on the rise of institutions (hospitals, schools, prisons, etcetera) created precisely to monitor and regulate sexual practices. The confession remains “the general standard governing the production of the true discourse on sex” (63). By consequence, as Foucault argues, society takes on the task of listening to others’ sexual pleasures.

Returning to the repressive hypothesis, Foucault argues that sexuality becomes the ultimate definition of truth of self; yet, that which is repressed is not necessarily “a movement bent on pushing rude sex into some obscure and inaccessible region” (72). Rather, he holds that the repression and confession, that is new discourses on sexuality, are actually about the proliferation of sex and talk of sex. Foucault’s position on the repressive hypothesis and the proliferation and pleasure of sexuality and power merit discussion in that feminists have routinely critiqued his views as sexist. According to Molinaro, “Tusquets interrogates feminist and Foucauldian analyses of power, and her

⁴ David Halperin’s *One Hundred Years of Sexuality* (New York: Routledge, 1990) probes the false assumptions in linking ancient sexual behavior to contemporary categories: “the study of sexual life in antiquity reveals homosexuality, heterosexuality, and even sexuality itself to be relatively recent and highly culture-specific forms of erotic life – not the basic building-blocks of sexual identity for all human beings in all times and places, but peculiar and indeed exceptional ways of conceptualizing as well as *experiencing* sexual desire. I appeal to the Greek documentary record for evidence that sexual experiences and forms of erotic life are culturally specific, that they are not universal but historical, and I contend that it maybe possible to recover some of the indigenous meanings attached to sexual experience in ancient Greek if only we do not insist on viewing the ancient documents through the prism of modern social and sexual categories” (9).

principal site is narrative itself-narrative as procedure and strategy for power relations, as a process of subjectivization, as a mechanism of exclusion and resistance” (24). The feminist critiques of Foucault serve as a valuable theoretical lens through which to read Tusquets’s works.

It has been argued that Foucault’s debt to psychoanalysis precludes him from post structuralism in that he is indebted to the Freudian notion of origin. Of course, Foucault speaks of the opposite of repression: production. That which is not repressed for Foucault is produced. That is, a proliferation of sexual pleasures not necessarily in conflict with the production of power. According to Judith Butler, Foucault misreads Freud when he bypasses the repressive hypothesis. She argues that Foucault’s misreading involves an elimination of other drives or desires that are produced, perhaps, on an individual level rather than at the moment of Enlightenment: “the ideal of transforming all excluded identifications into inclusive features – of appropriating all difference into unity – would mark the return to a Hegelian synthesis...a figure that installs itself by way of a romantic, insidious, and all consuming humanism” (*Bodies* 116). Butler’s argument suggests that which is produced as repressed from history is fundamental in understanding the abject. Whereas for Foucault the repressed is a site of proliferation of sexualities, Butler conceives of the repressed as sexual otherness. More importantly, her implied critique of Foucault suggests that he forgets about gender. Foucault’s work routinely points to sadomasochistic scenes as sites of multiple pleasures. He reads these as a resistance or a challenge to hetero-normative concepts of sex and sexuality. For Butler, as for many feminists, Foucault’s detachment of sexuality from gender is highly problematic.

Butler argues throughout *Bodies That Matter* that the incoherencies in the heterosexual narrative (as in all narratives) allow for slippages. Gender performance, and indeed the performance of sex and sexuality, allow for these slippages. However, whereas Foucault has maintained more “hope” about sexual power, understanding that sexism roots heterosexism, Butler argues that the processes of signification and resignification are not the invested “with a kind of vitalism;” but rather, neither “power nor discourse are rendered anew at every moment; they are not as weightless as the utopics of radical resignification might imply” (*Bodies* 224). She continues to argue and question that the processes of resignification is injurious in that it presents itself as weighted, normalized and static. Of course, it presents itself as such, but the chain of signification through language and subjectivity, while constraining, allow for difference. The process of resignification is not as easy as Foucault hopes, certainly not for female and lesbian subjectivities. Tusquets’s works understand lesbian subjectivity in a performative fashion. Performance allows for slippages, moments in which subjectivity shows itself incomplete and often incoherent. However, as with ending of *El mismo mar de todos los veranos*, the inevitability of performativity does not necessarily mean democratic advances. Rather, such changes are better understood as a process, a process best understood by lesbian subjectivity as exemplified by Tusquets’s works.

In *El mismo mar de todos los veranos*, what has been interpreted as the confession is not a sight of proliferating pleasure unattached from sexism. It is significantly linked to gender. Lesbianism in this novel best understands the arduous process of resignification in that it is a subjectivity already doubly removed from the idea of complete sexual subjectivity.

El mismo mar de todos los veranos centers on an extended metaphor of the betrayal myth between Theseus and Ariadne. In this earlier work of Tusquets, it would be easy for the narrator to slip into a simple dichotomy of feminine versus masculine sexuality based on this myth. The novel resists this in part by resisting confessions between the mythical characters, and in turn, between protagonists and antagonists. This move evades a discourse of “true” sexual subjectivity. Indeed, the novel seems to poke fun at the possibility of a fairy tale uniting of sameness via the confession. Another reading of the confession in this novel will suggest that it is precisely about the impossibility of complete sexual subjectivity. Lesbian subjectivity could be understood as an engagement with confession in that the confession is not about finding an original kernel of subjectivity; rather, it is a site retelling of desires through intertextualities, that is, through queer temporality.

At least two versions exist to the myth of Theseus and Ariadne. The tale begins with Theseus’ desire to slay the Minotaur who requires an annual sacrifice in exchange for not destroying Theseus’ kingdom. Tired of these sacrifices, Theseus decides to challenge the Minotaur. Entering into the labyrinth in which the Minotaur lives, Theseus encounters Ariadne who falls in love with him immediately. She thus helps Theseus by giving him a string to tie to the entrance so he will be able to find his way out. He does this, and after a successfully killing the Minotaur, he finds Ariadne waiting for him at the entrance. Some versions of the story end with Theseus deserting Ariadne on the island of Nexos; others end with Ariadne on the shore recovering from sea sickness while Theseus’ ship is carried to sea. In the second version, Ariadne has died when Theseus is finally able to return.

In the novel, Theseus at first seems to be Julio, the protagonist’s husband. However, through a slow revelation not unlike a confession, the protagonist reveals that Theseus is probably Jorge, the protagonist’s first love who committed suicide without leaving a note. Further, according to the protagonist, he left without taking her with him. Closer scrutiny reveals that perhaps Clara is Theseus, or perhaps, complete sexuality itself is that which has always been lost. In any case, something is lost, and the novel understands this loss as lesbian subjectivity understands loss. That is, lesbian subjectivity understands that complete and sustained presence in discourse is a fallacy. To speak of complete or incomplete subjectivity is to speak of language, of discourse:

The subject is, as a result, never coherent and never self-identical precisely because it is founded, and indeed, continually refounded, through a set of defining foreclosures and repressions that constitute the discontinuity and incomplete subject. (*Bodies* 190)

In this way, it understands, as exemplified in this novel, that language is a tool of distancing more often than not. The protagonist's relationship to language, to (lack of) confession, works as lesbian subjectivity works: it understands that subjectivity is a process of signification, of reiteration of that which never was. In other words, the knowledge of the desire of narrating desire (because there is no original to return to), is consciously in play.

Further, desire works in a way that is somewhat, if not completely, in conflict with Foucault's understandings of confession. If confession is about the ways in which either a true core sexual identity may be revealed, or if it is about a proliferation of pleasures, it still remains in conflict with Butler's notions of subjectivity's slippages. The problem becomes how to speak about lesbian subjectivity as a self consciously incomplete process while maintaining a distance from confession as truth, and from confession as a play of pleasure.

The novel's protagonist is highly engaged with language through her myth telling and through her profession, yet she remains at a seemingly self consciously placed distance from it to avoid slipping into confession. However if the whole novel may be read as a confession, a long thought piece on love and loss, it simultaneously resists confession because she hesitates confirming any one sexuality or any one moment in time. Rather than confess how this lesbian relationship will unfold, and rather than confessing what it means to her identity, the protagonist opens the novel by contemplating the workings of desire itself:

Mayos sofocantes y lascivos, con el pecho oprimido y un sabor especial entre los labios – quizá sólo el deseo de ser azotada con ramos de mimosa en una alcoba nupcial, en una alcoba mortal, atestada de nardos-, y desde estos balcones, ver cómo hace verde y nuevo, en breve embestidas juguetonas, el mismo mar de todos los veranos. (63)⁵

Her description is suggestive of the way desire works, of the changing mechanisms at play in it. Desire, like the sea, fluctuates. Sexuality does as well. According to Molinaro, "Tusquets's first novel sets forth another, nonhierarchical and dispersed version of

⁵ "Stifling and lascivious Mays, with a tightness in our chests and a special taste on our lips – perhaps the only desire to be whipped with mimosa boughs in a bridal chamber, in a death chamber filled with tuberoses – and watching from these balcony windows the same sea as every summer being born green an new, in short, playful charges" (*Same* 13).

power as extended and concretized, as *moved* through the effects of intertextuality, which, in turn, produces power and its accompanying discourse, organized around domination and submission” (27). The text and its desire cannot be located in any one moment, in any one temporal or societal plateau. Moreover, any confessional act would be instantaneously displaced by the next innuendo made. The chain of signification works in this way. For example, “Mayos” are both “sofocantes” and “lascivos.” It is also not just one May, but the series, the compilation of Mays gone by and the anticipation of the months to come. She is anticipating what might be different; difference is guaranteed. The same sea as every summer is precisely the point of contention. It cannot be the same sea, the same summer, the same May, the same desire. From the beginning, the protagonist considers difference as extrojected or allowed over time and through language.

This association with shifting desire and with the violence against it vis-à-vis heterosexual and sexist imagery corresponds to my argument that lesbian subjectivity knows more about the limits of sexual subjectivity than do other categories at this time. The quote also associates “el pecho oprimido” and “un sabor especial” with desire. The desire is whipped in “una alcoba nupcial” and in “una alcoba mortal.” It could be read that desire is associated with violence, a sort of fetishist incarnation. It is better understood here, as temporal. Heterosexuality conventionally reconstitutes itself by officering and adhering to a narrative with prescribed, socially acceptable moments and tangible relics of its own institutionalization: courtship rituals, engagements, weddings, rings, marriage contracts, photo albums and children. These are conventional rituals and tokens that have been traditionally disallowed to queer identities. Butler further explains the connection between the temporal, the body and a conventionally hetero-normative moment: “If the tomb is a bridal chamber, and the tomb is chosen over marriage, then the term ‘bridal chamber’...represents precisely the negation of its own possibility” (*Antigone* 76). The bridal chamber as metaphorical tomb leaves little room for difference, for maneuverability. Further, it prefabricates very concrete and ascertainable ways in which desire should be played out. The protagonist writes that this narrative in fact truncates desire: it does violence to desire by trying to fixate it in a preconceived story or moment in time.

In the aforementioned quotation, desire is about the following: “desde estos balcones, ver cómo hace verde y nuevo, en breve embestidas juguetonas, el mismo mar de todos los veranos.” She watches more than she participates at this moment. While watching is a problematic action in and of itself, she takes pleasure in watching the sea change. The sea is never the same: it cannot be bottled, confined, stopped. Thus the novel opens with the suggestion that it will be more about a distanced awareness, (“desde estos balcones, ver”), than about a convergence of any narrative such as that offered by hetero-normativity.

Again, hetero-normativity is in large part about the preconceived narratives of courtship rituals and marriage. The story is already produced. For the lesbian encounter, the ritual is not necessarily pre-produced.

Thus, when the protagonist says, “en breve embestidas juguetonas, el mismo mar de todos los veranos,” She is challenging the notion of hetero-normativity. This is accurate, considering her understanding of the way desire functions, the sea cannot be the same every summer. Importantly, she adds, “en breve embestidas juguetonas.” Hetero-normativity is not about short, playful charges. Its conventional narrative is one of a plotted course. Her relationship with her husband is not full of such short and playful charges. Contrarily, her relationship with Clara is.

The protagonist’s relationship with Clara centers on such stops and starts. And if the stops and starts seem to approach a confession, the protagonist remains conscious of this. She resists this simplistic identity narration. For example, when Clara finally decides to call her professor, the latter describes her own reaction as such:

Y ella tenía que telefonar antes o después, aunque no podía ser mucho después, y tenía que decir en un maullido agónico: Soy Clara, y yo tenía que dejar que se prolongara un silencio angustioso, más angustioso para ella que para mí, porque a mí me divierte callar. Como me ha divertido estos tres días dar las clases sin apenas mirarla, llegando con el tiempo justísimo –casi tarde- y precipitándome a mi tarima, ya con las palabras en la boca, para escabullirme al terminar, con tantas prisas como si hubieran prendido fuego al mapa de España en relieve justo a mis espaldas o hubiera estallado un petardo debajo de la mesa. (121)⁶

The protagonist is resisting a typically unfolding courtship narrative. She is playing precisely with the stops and starts, consciously so. She is aware of the implied confessional tone that Clara’s phone conversation might take. The professor is amused: “porque a mí me divierte callar.” Here, silence is an overt tactic to delay a narrative, an overt tactic to delay desire. She already knows that the desire is for desire, not for the end result or end plot itself. Thus, she delays contact: “llegando con el tiempo justísimo –casi tarde.”

Curiously, she is almost late. As argued, queer temporality resists normative notions of punctuality: is about not being on time. That is, in the heterosexist narrative,

⁶ “She had to telephone sooner or later, although it couldn’t be much later, and she had to say it in an anguished meow, ‘It’s Clara,’ and I had to prolong a painful silence, more painful for her than for me, because it amuses me not to speak. As it had also amused me hardly ever to look at her when I taught class these last three days, arriving exactly on time – almost late – and hurrying to my platform, with the words already on my lips, to rush out when I finished as hurriedly as if the relief map of Spain right at my back had caught fire or a firecracker had exploded under the desk” (*Same* 60).

there are conventional moments of convergence in which time makes sense and is plotted along an expected and predetermined chronology: marriage, children, etc. With the lack of conventional mainstream narratives predicting queer relationships, timing is different. Foucault offers:

But in western Christian culture homosexuality was banished and therefore had to concentrate all its energy on the act of sex itself. Homosexuals were not allowed to elaborate a system of courtship because the cultural expression necessary for such an elaboration was denied to them. The wink on the street, the split-second decision to get it on, the speed with which homosexual relations are consummated: all these are products of an interdiction. (*Michel* 296-7).

In the context of the Spanish Transition, this makes sense. The professor's being "almost late," and Clara's call not being able to be "too much later," coincides with Foucault's concept that queer timing is coincidental. It cannot be planned in the way that heterosexism has been planned, especially after fifty years of a repressive regime.⁷ Again, it amuses the protagonist not to speak, to allow the possibility for desire to become even more desirable. Here, lesbian subjectivity is overtly conscious of its process of deferral in time and in language. The novel as a narration of lesbian subjectivity also works to defer its own finality.

Additionally, in the aforementioned description of Clara's first phone call, the protagonist's explicit reference to the map of Spain – a recurrent image throughout the novel – fixes the novel in its historical referent. While an exploding Civil War Spain, a violent post war Spain still holds on to some notion of sameness, that is an understanding of modernity, the protagonist challenges with her markedly humorous desire. Indeed, the oppressive system on which the repressive regime rests meets with danger when faced with the ensuing relationship between the protagonist and Clara.

The whole house of cards, in effect, is threatened by the novel's understanding of the way in which this relationship (does not) work. While the system of signification is not overtly shaken by a mere play between binaries, the protagonist's and the narrator's understanding of sexual subjectivity critiques the fundamental underpinnings of Francoist modernity:

es precisamente lo que anhelamos en nuestra infancia lo que hemos venido buscando a lo largo de la vida y lo único que tal vez podría satisfacernos, porque hay una diferencia ofensiva e insultante entre las realidades y el deseo, porque ha tenido siempre el éxito un precio

⁷ Importantly, Spain became the third country in the world to legalize same-sex marriage in 2005.

exorbinante y loco o porque nos ha sido regalado por nada y no vale en consecuencias nada, un éxito risible.... (82)⁸

The laughable success in part refers to the regime's promotion of a self-contained autarky. It also refers to the relationship between such a sexist, homophobic regime and its insistence on rigid femininity through the Sección Fememina. It also refers to her marriage with Julio and the exorbitant and crazy price it has been. This reveals an understanding that the heterosexual narrative relies on fabrications of convergence; contrarily, her relationship with Clara will challenge what she is criticizing because it happens self-consciously as a process of incomplete subjectivity.

The relationship and the novel accomplish this by resisting the aforementioned notions of sameness brought about by confession and heterosexual end plots. The protagonist will hold Clara at bay only so long, yet she continues to preempt any confessional moment with her own literary allusions and well placed verbal wanderings. These self-conscious verbal wanderings chart the desire for telling, the desire for holding the instance at bay and for remembering the instance afterward. If the instance is a sexual encounter out of time with the heterosexual narrative, this novel is in and of itself a remembering and not a confession. That is, the novel works as a remembering tool, not as a confession of true sexual identity. The narrative as novel is in and of itself the narrative of remembering, of deferring desire yet again and of enjoying that precise deferral. Barbara F. Ichishi, in *The Apple of Earthly Love. Female Development in Esther Tusquets's Fiction*, argues that "the idealistic lover must come to terms with the inherent sadness in love, a sadness borne of the impossibility of attaining the total, permanent fulfillment" (88). In the protagonist's case, she is not yearning for the "permanent fulfillment," quite the contrary. She is quite aware of its impossibility actually, and holds the thing at bay precisely to defer its inevitable departure, its inevitable revelation as incomplete. Further, because she knows it will be incomplete, she enjoys the process of deferral. Again, desire for desire.

As the protagonist and Clara begin their time together after the death of the protagonist's grandmother, the protagonist seems to anticipate the end. This time means that her family, namely her husband, will come for her. The protagonist wants to enjoy the desire of deferral:

debo hacer que Clara pague de algún modo el hecho de que sea yo la que hoy la haya llamado, debe compensarme en algún modo por el temblor de mis dedos

⁸ "[W]hat we have longed for in our childhood is exactly what we have been searching for our whole life and the only thing that perhaps could satisfy us, because there is an offensive and insulting difference between reality and desire, because success has always had an exorbitant and crazy price or because it has been given to us for nothing and consequently is worth nothing; it only manages to give us laughable success... (*Same* 30)."

en el teléfono, por mi voz ahogada que pide auxilio, por esta necesidad imperiosa y desvalida de tenerla junto a mí, o quizá sea sobre todo –y tercero- el gusto de la espera, el placer de dejar que Clara y yo y el aire se vayan cargando lentamente hasta que la tensión estalle libre de controles, capaz de transgredir todos los límites. (196)⁹

Her relationship with Clara, specifically lesbian in its subjectivity, is a desire for what happens while she is waiting. The novel as recollection is about the very same thing. In this way, it is consciously aware of its own process of deferral and incompleteness.

The novel ends with Clara's inevitable departure, further revealing the novel as a remembering/deferral mechanism through time. The scene in which Clara packs her bags speaks to the Foucauldian notion of homoerotic relationships¹⁰ making sense, knowingly, after the fact:

esta posibilidad tan loca y tan maravillosa que se ha llamado Clara, y que está todavía aquí, al alcance de mis manos y de mis palabras, de mis besos y mis “no te vayas”, pero que es como si se hubiera marchado ya, porque, a la inversa de lo que ocurre con el dolor, la verdadera ausencia empieza realmente un poco antes de que se produzca el vacío material de la ausencia, empieza en el instante mismo en que comprendemos de verdad que el otro va a marcharse y nosotros vamos a quedar sin él... Y solo en el último instante, cuando el mozo ha subido al taxi el equipaje, y ella ha pagado la cuenta, y distribuido las propinas.... (271)¹¹

⁹ “I must make Clara pay in some way for the fact that I am the one who called her today, she must compensate me in some way for the trembling of my fingers on the dial, for my drowning-person's voice calling for help, for this imperious, helpless need to have her near me, and perhaps it may be above all – and third – the pleasure of waiting, the pleasure of letting Clara and me and the air become slowly charged until the tension explodes, free of controls, capable of transgressing all limits” (*Same* 119).

¹⁰ “. . . for a homosexual, the best moment of love is likely to be when the lover leaves in the taxi. It is when the act is over and the boy is gone that one begins to dream about the warmth of his body, the quality of his smile, the tone of his voice. It is the recollection rather than the anticipation of the act that assumes a primary importance in homosexual relations” (*Michel* 297).

¹¹ “[T]his crazy, wonderful possibility called Clara, who is still here, within reach of my hands and my words, of my kisses and my “Don't go,” but who acts as if she has already gone, because, contrary to what happens with pain, true absence really begins a little before the material emptiness of absence takes place, it begins at the very moment in which we really understand that the other one is going to go away and that we are going to remain without her.... And only at the last moment, when the boy has already put the luggage in the taxi, and she has paid the bill, and given out the tips...” (*Same* 181).

Interestingly, the novel ends a few lines after this with Clara whispering, “. . . Y Wendy ceció,” as she gets into the taxi (272).¹²

This is an indication of more queer resistance to heterosexuality and of an awareness of how heterosexuality is infused with futurity. In Lee Edelman’s “The Future is Kid Stuff: Queer Theory, Disidentification, and the Death Drive,” he argues that heterosexuality is so infused with futurity it focuses intently on reproduction and securing a “safe” and “happy” environment for children.

Wendy’s growing up may be read in an Edelman sense as a resistance to futurity. If the relationship is only understood after the fact, not beforehand as with a heterosexist plot involving marriage, children and their future, Wendy’s growing up is understood as her disassociation with this heterosexist futurity. She has learned, as the protagonist and narrator have always known in the novel, that the future is not theirs. Edelman concludes his essay: “we know the deception of the societal lie that endlessly looks toward a future whose promise is always a day away” (29). Later he adds:

If the fate of the queer is to figure the fate that cuts the thread of futurity, if the jouissance, the excess enjoyment, by which we are defined would destroy their other, fetishistic, identity-confirming jouissance through which the social order congeals around the rituals of its own reproduction...then we do not intend new politics, a better society, a brighter future, since all of these fantasies reproduce the past, through displacement, in the form of the future by construing futurity itself as merely a form of reproduction. Instead we choose not to see it as a child, as an image of the imaginary past or as identificatory link to the symbolic future; we would bury the subject in the tomb that waits in the hollow of the signifier and pronounce at last the words we are condemned from the outset for having said anyway...that futurity stops here” (30).

So Wendy’s growing up is an indication of a queer notion of here and now. A move from futurity infused with children and reproduction to an understanding that the future, as Edelman argues, is already about reproduction. The protagonist and narrator have known this – thus the novel that is the retelling from the moment Clara/Wendy gets into the taxi – and now Clara is learning that her future, her future as lesbian subjectivity, her queer future, is barred from that which Edelman describes as ritualistic fantasies.

It may seem too unattached from history to position this work as I have done. It would be easy to read it as a sad reality of Francoist legislation that Clara and the protagonist remain apart. It would be easy to say the sea is the same every summer, or

¹² “. . . And Wendy grew up.” (183).

will be the same again, because the relationship is excluded and forbidden. And this might very well be an accurate and important reading. In *The Sea of Becoming. Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, Kathleen M. Glenn contributes an interesting reading of this novel by underscoring the relationship between its intertextuality and difference: the intertextuality “serve[s] as a means of characterization, highlight the differences between individuals, allows for often ironic juxtapositions, and are a source of humor” (“Mismo” 30). Glenn’s article accurately assesses the work’s allowance for difference, and she insists on the artifice of a notion of reality beneath the protagonist’s literary allusions:

A series of events and entertainments – a masquerade party, a boat outing, a trip to the opera, and a casino party – vividly dramatize the role playing that typifies the members of her social class.... The function of disguise is to hide one’s true nature, but it is implied that the guests here have no true self to hide, that beneath their party masks lie the masks of every day life. (38)

Indeed, the allusions and intertextuality serve to highlight the very thing the protagonist and narrator wish to convey: there is no core identity, no crystalized moment in time; but rather, masks. And as I have argued, the lesbian subjectivity at work here is best aware of such “masks,” or better, of such incoherencies that define incomplete sexual subjectivity.

From the same edited volume, Roberta Johnson contributes “On the Waves of Time: Memory in *El mismo mar de todos los veranos*.” Her argument centers on the sea as a symbol for the movement of memories. She refers to Heidegger’s interpretation of the sea as, “the movement required to transcend the present and recall that moment in the past which is to be remembered” (66). The sea does serve as a symbol of movement. Just as it is in constant flux, memory adjusts along a chain of signification. And as I have argued, queer memory works in time differently from that of the heterosexual narrative. In the novel, the sea as movement is understood as a metaphor for what I read as incomplete sexual subjectivity: in that memory is a nostalgia for a whole for that which never was, the protagonist and narrator employ sea/movement/memory to show this. The sea as an incomplete process, forever in flux, works well with the intertextuality of the novel in that the waves and signifiers topple over on one another, forever deferred. In Heidegger’s sea imagery, as Johnson suggest, there remains a “reason for remembering” (72), yet, of course, the reason itself has to be transitory as well.

Additionally, several critiques have read the protagonist’s relationship with Clara as truncated desire, or “a magical interlude, a temporary respite from her self-estrangement, bound as she is by invisible chains to her mother who denied her the emotional nourishment she needed growing up” (Ichiishi 90). Quite problematic, this quotation not only essentializes the protagonist’s mother’s duties (not unlike the Sección

Feminina or sexism in general), it also reads the lesbian relationship as a psychosexual infantilism.

However, to read Tusquets's first novel as a more subtle commentary on the way confession, desire, and sexual subjectivity works is to understand a process through which lesbian subjectivity in late twentieth-century Spanish narrative is working itself out through queer notions of the temporal. To read it in this way provides a form of ethical resistance, allowing for agency. Lesbian subjectivity in this novel understands the process of removal, temporal deferral and remembrance: it is accurately read as an understanding and a critique of the fallacy of complete sexual subjectivity as promulgated by the Francoist regime, and by (hetero)sexism in general. It is not the same sea every summer, as it cannot be. In this way, the sea serves not as some idyllic female referent as other critiques have argued;¹³ instead, it is a metaphor for the pleasure of deferred desire that the novel consciously puts on display. Desire slips through time, slips through the summer: Tusquets's novel may be read as a temporal experience in which lesbian desire and subjectivity are deferred. It, like normative sexual subjectivities, cannot be nailed down. While normative subjectivities purport to do so, lesbian sexual subjectivity reveals the inherent deferral in the process of becoming through language, through society and through time. Indeed, according to Lonsdale, "the lack of either chronological progress or a sense of forward progression towards narrative conclusion" creates a sense of the atemporal (256). Accordingly, Tusquets's "characters' inability to resolve conflictive terms of collaborative resistance, or . . . to advance temporarily and spatially towards new beginnings, is significant...in the relationship of her characters to their class, language, and nationality" (257). *El mismo mar de todos los veranos*, then, is a supplanting of words, contexts, and meanings that knowingly points to the lack of complete sexual subjectivity and the role of queer temporal desire in lesbianism in late twentieth-century Spanish narrative. Tusquets's work finds a way to offer forth desire through remembrance within the limits of lesbianism as it relates to a non-normative, queer temporal framework at the time of the Transition in Spain.

¹³ Jones describes the sea, the lush greenness of the summer, and related symbols as evidence of a loss of innocence, as a nostalgia for a lost childhood. Importantly for Jones, Clara is emblematic of this childhood: "their new, green-world love is completely unselfish and powerful enough to enfold – and possibly improve – all people's" ("Afterward" 189). This description, quite reductionist and essentializing, uses a very specific scenario as a model for "all people." Further, it ignores the distance the protagonist and narrator place between the relationship and their own narrative. They do not believe this relationship to be a model; quite the contrary: as I have argued, it is a self-conscious reading of temporality in sexual subjectivity.

WORKS CITED

- Butler, Judith. *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia UP, 2000. Print.
- . *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York, Routledge, 1993. Print.
- Edelman, Lee. "The Future is Kid Stuff: Queer Theory, Disidentification, and the Death Drive." *Narrative*, 6:1 (Jan 1998). 19-30. Print.
- Foucault, Michel. *History of Sexuality Vol.1*. New York: Vintage Books, 1990. Print.
- . *Politics, Philosophy, Culture. Interviews and Other Writings. 1977-1984*. Ed. Lawrence D. Kritzman. Trans. Alan Sheridan and others. Routledge: New York, 1990. Print.
- Glenn, Kathleen M. "El mismo mar de todos los veranos and the Prism of Art." *The Sea of Becoming. Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. Ed. Mary S. Vásquez. Glennwood P: New York, 1991. 29-44. Print.
- Ichiishi, Barbara F. *The Apple of Earthly Love. Female Development in Esther Tusquets's Fiction*. Peter Lang: New York, 1994. Print.
- Johnson, Roberta. "On the Waves of Time: Memory in *El mismo mar de todos los veranos*." *The Sea of Becoming. Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. Ed. Mary S. Vásquez. Glennwood P: New York, 1991. 65-78. Print.
- Jones, Margaret E.W. Afterword. *The Same Sea as Every Summer*. Esther Tusquets. Trans. Margaret E.W. Jones. Lincoln: U of Nebraska P, 1990. Print.
- Lonsdale, Laura. "The Space of Politics: Nation, Gender, Language and Class in Esther Tusquets." *New Spain, New Literatures*. Eds. Luis Martín-Estudillo and Nicholas Spadaccini. Vanderbilt UP: Nashville, 2010. 245-259. Print.
- Molinero, Nina L. *Foucault, Feminism, and Power: Reading Esther Tusquets*. Bucknell UP: Lewisburg, 1991. Print.
- Sanz Villanueva, Santos. *La Eva Actual*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998.
- Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Madrid: Editoriales Castilia, 1997. Print.
- Tusquets, Esther. *The Same Sea As Every Summer*. Trans. Margaret E.W. Jones. Lincoln: U of Nebraska P, 1990. Print.

Fraser, Benjamin. *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading the Mobile City*. Lewisburg: Bucknell UP, 2011;

Larson, Susan. *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936*. Madrid: Iberoamericana, 2011;

Richardson, Nathan. *Constructing Spain: The Re-Imagination of Space and Place in Fiction and Film, 1953-2003*. Lewisburg: Bucknell UP, 2012.

Reviewed by
Eduardo Gregori
University of Wisconsin – Marathon County

La (pre)ocupación académica por el sentido del lugar (*place*) y del espacio (*space*) no es, ciertamente, nueva. Varios hispanistas, englobados mayoritariamente en los estudios culturales, han venido forjando una nada despreciable obra crítica sobre la representación del espacio urbano en las producciones culturales españolas. Estos estudios se han centrado, lógicamente, en los grandes núcleos de Madrid y Barcelona, enfatizando particularmente la relación del espacio urbano con la modernidad y la posmodernidad. En este sentido, es de justicia señalar aquí los trabajos pioneros de Malcolm A. Compitello y de Edward Baker.¹ Los tres libros que reseñamos aquí son fruto de un nuevo impulso por tratar de solidificar y naturalizar los *urban studies* en los análisis críticos sobre el siglo XX y XXI en España. En este sentido, no debemos olvidar varios trabajos importantes de análisis espacial en otras épocas culturales del país, pero – indiscutiblemente – el grueso de los mismos ha tenido y tiene dos grandes

¹ Véanse los trabajos de Malcolm A. Compitello, “From Planning to Design: The Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3: 199-219 (1999); “Recasting Urban Identities: The Case of Madrid 1977-1997.” *Arachne* 2.1 (2002): no pagination; y “Designing Madrid, 1985-1997.” *Cities* 20.6 (2003): 403-11. Edward Baker, por su parte, es co-autor de un libro editado con el propio Compitello, *Madrid de Fortunata a la M-40: Un siglo de cultura urbana* (2003), de un libro pionero en los estudios urbanos españoles, *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós* (1991) y de un artículo muy influyente en este campo: “Introduction.” Special Section: Madrid Writing/Reading Madrid. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 73-84.

referencias temporales: el eje modernismo/vanguardia, y el eje tardofranquismo/democracia.²

Benjamin Fraser es uno de los Hispanistas más innovadores e influyentes del panorama crítico actual. Sus trabajos se han centrado en la aplicación – rigurosa e imaginativa – de teorías novedosas, como los *disability studies*, al estudio de la modernidad española, desde la primera mitad del siglo diecinueve hasta la actualidad.³ Benjamin Fraser es, a mi entender, el crítico mejor formado teóricamente para el análisis espacio-cultural. Es miembro, desde hace años, de la *Association of American Geographers* (AAG) y está llevando a cabo una renovación crítica fundamental y fundacional en el campo de los estudios urbanos. De hecho, el libro que aquí reseñamos es la punta de lanza de una serie de trabajos (ya publicados o de próxima publicación) sobre la imbricación de los estudios culturales y los estudios del espacio urbano.⁴ *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading the Mobile City* (2011), como su título indica, es un estudio sobre la filosofía de Henri Lefebvre y su aplicación al estudio de la cultura moderna española, desde Mariano José de Larra (capítulo uno) hasta la representación urbana de Barcelona en varios videojuegos (capítulo cuatro). Ese puede ser, tal vez, el punto más flaco del trabajo de Fraser: su ambición diacrónica. Tal vez hubiera sido mejor un proyecto más centrado en un eje temporal. De cualquier manera, el libro de Fraser – como su muy recomendable colección sobre *disability studies*, por cierto – es más una invitación teórica a la profesión que un análisis monográfico. Al leer el texto, se observa el interés del autor en abrir puertas y ventanas en el recinto – a veces algo estanco – del Hispanismo académico en Estados Unidos. Ahí radica su debilidad, pero también su enorme capacidad de sugestión.

Henri Lefebvre es una figura capital en los estudios urbanos, en tanto que sus numerosos trabajos contribuyeron decisivamente a elaborar una doble crítica: 1) contra el espacio entendido estática y pasivamente y 2) contra la alienación de la vida cotidiana.⁵

² Dos libros excelentes al respecto son *Practicing Places: Saint Teresa, Lazarillo and the Early Modern City* (2001), de Mercedes Maroto Camino; y *The Spacious Word: Cartography, Literature and Empires* (2004), de Ricardo Padrón.

³ Véase su magnífico libro *Disability Studies and the Spanish Culture: Films, Novels, the Comic and Public Exhibition* (2013).

⁴ Véanse los siguientes títulos, de próxima publicación: *Antonio López García's Everyday Urban Worlds: A Philosophy of Painting*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2014 [in press]; y el libro editado *Marxism and Urban Culture*. Lanham: Lexington Books (Rowman & Littlefield), 2014 [in press].

⁵ Los trabajos principales de Henri Lefebvre en torno a los estudios del espacio urbano son los siguientes, según el orden cronológico de su traducción al inglés: *The Production of Space*, translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991 [1974]; *Critique of Everyday Life, Vol. 1*, translated by

Es en esta imbricación de espacio y cotidianidad que Lefebvre se nos muestra más útil como bagaje teórico para estudiar bajo un nuevo prisma textos canónicos, como los artículos de costumbres de Larra (capítulo primero), tal vez la mejor sección de todo su libro. De esta manera, Fraser nos presenta la denuncia socio-política de Larra como un ejemplo de su actividad como crítico urbano. En claro contraste con Mesonero Romanos, quien llevaría a cabo un análisis espacial de Madrid basado en la concepción estática del espacio; Larra nos presenta un espacio en términos procesales, enfatizando la experiencia de espacio vivido que afecta al emergente Madrid moderno del cual es testigo y cronista. El segundo capítulo, “The Living City,” raya también a gran altura, al elaborar una lectura de *Tiempo de silencio* (1961) desde un prisma espacial. Tal vez sea la gran novela de Luis Martín Santos la que mejor se preste a un análisis crítico de estas características. La importancia de los diferentes estratos socio-económicos de Madrid en el deambular urbano de Pedro enfatiza claramente la creación del espacio y articula la metáfora de la ciudad como un organismo vivo. Los últimos dos capítulos son, a pesar de su indiscutible calidad, menos interesantes. En el tercero, “Traversing the City,” Fraser estudia varios relatos de Juan José Millás en *Cuentos a la intemperie* (1996) centrándose en la alienación de los madrileños con su ciudad. El cuarto consta de dos partes bien diferenciadas; una primera sección dedicada al clásico de Juan Goytisolo, *Señas de identidad* (1966) y otra dedicada a la representación urbana de Barcelona en dos videojuegos para la consola Wii (*Monster 4x4* y *Super Mario Kart*). Ambas secciones se hilvanan mediante el análisis del espacio urbano como espacio turístico, algo que Eugenia Afinoguénova, por ejemplo, ha estudiado en los últimos años.⁶

El libro de Susan Larson, *Constructing and Resisting Modernity: Madrid 1900-1936*, es un ejemplo de análisis espacial enfocado en un lugar y un tiempo determinados: el Madrid – absurdo, brillante y hambriento, como diría Valle – de la edad de plata. Me parece que esta aproximación es la más fructífera para realizar un estudio urbano y, en este sentido, el libro de Larson es una muestra magnífica del enorme potencial crítico de

John Moore. London and New York: Verso, 1991 [1947]; *Introduction to Modernity*, translated by John Moore. London and New York: Verso, 1995 [1962]; *The Right to the City*. In *Writings on Cities*, edited and translated by E. Kofman and E. Lebas. Oxford: Blackwell, 1996 [1968]: 63-181; *Critique of Everyday Life, Vol. 2*, translated by John Moore. London and New York: Verso, 2002 [1961]; *The Urban Revolution*, translated by Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003 [1970]; *Critique of Everyday Life, Vol. 3*, translated by Gregory Elliott. London and New York: Verso, 2005 [1981]; *Rhythmanalysis*, translated by Stuart Elden and Gerald Moore. London and New York: Continuum, 2006 [1992]; y *Everyday Life in the Modern World*, translated by Sacha Rabinovich, introduction by Philip Wander. 11th paperback ed. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2007 [1967].

⁶ Véanse, entre otros, “Turistas y viajeros: experiencia turística en la narrativa española del fin del siglo XX” *Revista de estudios hispánicos* 35.2 (2001): 281-92, así como “El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España.” En *Cine, imaginario y turismo: Estrategias de seducción*. Ed. Antonia del Rey Reguillo. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.

esta disciplina. Los dos primeros capítulos son introductorios y teóricos. El segundo, concretamente, es extraordinario en su diáfana presentación de la evolución urbanística de Madrid. Larson toma como eje central de su análisis urbano el proceso de construcción de la Gran Vía. Vemos así la imbricación del Madrid imaginado por los urbanistas nacionales (especialmente Miguel de Otamendi) discípulos del urbanismo anglosajón más influyente de aquellos años (Ebenezer Howard, en particular) y el Madrid controlado por los grandes empresarios de la construcción y los grandes propietarios de los barrios más pudientes, que influían decisivamente en las decisiones urbanísticas del gobierno local. Tras estos capítulos el libro consta de tres capítulos adicionales que funcionan como *case studies* de la aplicación del análisis espacial en algunos textos representativos de la época. El capítulo tercero se centra en una figura que ha venido ganando importancia entre la crítica, Carmen de Burgos. Se trata, en definitiva, de un análisis del feminismo articulado por Burgos en varios trabajos desde una perspectiva espacial y urbana. El proceso de construcción de “la nueva mujer moderna” a través del análisis de la distribución espacial por clases en el Madrid de principios de siglo. El cuarto capítulo se centra en la moda femenina y la cultura de masas en *La Venus mecánica* (1929), de José Díaz Fernández. El último capítulo intenta recuperar una figura ciertamente interesante, la de Andrés Carranque de Ríos, actor y escritor de textos tardía y vagamente vanguardistas como el estudiado aquí: *Cinematógrafo* (1936).

La relación entre espacio y cine es estudiada en profundidad en el tercer libro reseñado, *Constructing Spain: The Re-Imagination of Space and Place in Fiction and Film, 1953-2003*, de Nathan Richardson. El profesor Richardson ha tratado el tema de la representación espacial en el cine tardofranquista en varias ocasiones.⁷ En este libro, el autor amplía su crítica temática y temporalmente. El libro se centra en el análisis de los cambios socio-políticos experimentados por España desde la apertura del régimen franquista a la comunidad internacional; mediante los acuerdos militares con Estados Unidos (1953) y el ingreso del país en la ONU (1955), hasta los inicios del siglo XXI. La propuesta crítica es ciertamente atractiva, y Richardson se mueve con soltura en el análisis de un film tan emblemático como *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953), en el segundo capítulo, o en el análisis del espacio del nacionalismo vasco en dos películas de Julio Médem: *Vacas* (1992) y *La pelota vasca* (2003). Además del estudio fílmico del espacio, Richardson también analiza varios textos literarios, especialmente los más conocidos de Antonio Muñoz Molina (capítulo tercero) y Javier Marías (capítulo quinto). El estudio, en el capítulo cuarto, de la imagería religiosa en *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995) y *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) se nos antoja menos relevante para la

⁷ Especialmente en “‘Paleto Cinema’ and the Triumph of Consumer Culture in Spain: the Case of Pedro Lazaga’s *La ciudad no es para mí*.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 61-76. Véase también “Reimagining Nation in *Bienvenido Mr. Marshall!*” *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 10 (2003): np.

idea central del libro y, ciertamente, menos sólido que el resto del libro. A pesar de ello, *Constructing Spain* es un excelente estudio sobre la representación del espacio en las producciones culturales españolas (fundamentalmente cinematográficas, que es – pensamos – donde el libro de Richardson alcanza mayor altura crítica) de la segunda mitad del siglo veinte.

En conclusión, estos tres libros suponen tres magníficos ejemplos de lo que puede ser un análisis espacial de la cultura española moderna y contemporánea. Queda por ver si los *urban studies* adquieren el peso específico necesario para entrar de lleno en el repertorio crítico del Hispanismo. Potencial, desde luego, no les falta.

Rubio, Raúl. *La Habana. Cartografías culturales*. Advana Vieja. Valencia, 2013. 239 pp. ISBN 976-84-96846-84-5.

Reviewed by
Luciano Cruz Morgado
University of Cincinnati – Clermont

El libro *La Habana. Cartografías culturales* (2013), de Raúl Rubio, es una guía amena e informada para iniciar la exploración de algunos de los elementos más constantes e influyentes de la cultura cubana, como son la raza, la relación con los Estados Unidos, el exilio, la revolución de 1959 y la consecuente producción cultural de ésta. Raúl Rubio ha llamado “cartografías” a este conjunto de ensayos y con ese acierto los vincula tanto al origen marinerero de la cultura cubana como a la naturaleza insular de la nación. No en balde Cuba guarda un mapa en los dos cuarteles superiores de su escudo nacional en donde la isla es representada como una llave en medio del mar que abre el acceso al golfo de México.

La condición bicultural de Rubio le permite mirar a Cuba como cubano, pero también como cubano-americano. Es desde esa perspectiva que surge un crítico capaz de explorar con igual agudeza la visión de Cuba desde ambos lados del estrecho de La Florida, combinando curiosidad crítica con una tibia intimidad de resonancias familiares.

Este libro se divide en tres partes que conforman una exploración del complejo entramado de la nostalgia, la memoria y la nación cubana. Los dos capítulos de la primera parte discuten sobre literatura, los dos de la segunda, sobre cine y un único capítulo en la tercera parte explora la cultura material cubana. Para finalizar, el libro cierra con un capítulo de *conclusiones* que son una reflexión sobre la estética de la revolución y la Ciudad de La Habana.

Por su naturaleza amplia y fragmentaria, ninguno de estos ensayos aspira a conclusiones finales sobre la cultura cubana. Son sólo eso que dicen ser: cartografías, indicios culturales que nos dejan ver señas y direcciones dentro de la cultura cubana y que nos ayudan a navegar en ella para que eventualmente el lector halle los fragmentos de una elusiva identidad nacional cubana, dispersa dentro y fuera de la isla.

El primer capítulo de estas *Cartografías* analiza el libro *The Crime of Cuba* (1933) de Carleton Beals, ilustrado con las ya clásicas fotografías de Walker Evans, y describe cómo Beals y Evans denuncian las condiciones de pobreza y marginalidad en Cuba durante la dictadura de Machado, así como las políticas injerencistas de los Estados Unidos; pero lo más relevante para Rubio es la recuperación y dignificación del sujeto negro, especialmente a través de la fotografía de Evans, lo que a su juicio constituye todo un “proyecto etnográfico”.

El segundo capítulo expande la reflexión sobre Cuba en un contrapunto entre los escritores cubano-americanos Gustavo Pérez Firmat y Cristina García con la exiliada Daína Chaviano. Rubio explora a través de estos escritores la representación, extensión y significación de la “nostalgia” en la literatura cubana desde las dos orillas, así como la representación de las ciudades de Miami y La Habana como ejes de re-construcción de los espacios físicos y míticos de esa elusiva condición que llamamos “lo cubano”.

En el tercer capítulo, ya en la segunda parte del libro, Raúl Rubio repasa el imaginario que evoca y construye la Ciudad de La Habana en la cinematografía de Fernando Pérez, por la cual atisba esa zona intermedia “entre la retórica ideológica y la vida cotidiana” dentro de Cuba por la cual se puede ver la identidad compleja y dividida del sujeto cubano. Asimismo, la obra de Pérez, de acuerdo a Rubio, logra articular eficazmente los diferentes dispersos discursos de lo cubano en un continuum nacional que trasciende el espacio físico de la isla. El cuarto capítulo extiende y explora el modo en que La Habana, con su “ámbito económico desmoronado”, es representada en dos películas extranjeras, *¿Quién diablos es Juliette?* (México, 1997) y *La Habana, mi amor* (Alemania, 2000) y en dos películas del cine *diaspórico* (es decir, los cubano-americanos), *Buena Vista Social Club* (1999) y en *Before the Nigh Falls* (2000). Raúl Rubio analiza el elemento común de la ciudad en ruinas que se retrata en estas cuatro películas y cómo este imaginario tiende a repetirse y confirmarse en el espectador extranjero, especialmente el norteamericano.

Un último grupo de películas es el producto de lo que Rubio llama el “exilio étnico”, según categorización de Hamid Naficy, y dentro del cual se incluye *Azúcar amarga* (EEUU, 1996) de León Ichaso, el documental *Café con leche*, de Joe Cardona (EEUU, 1997) y *The Lost City* (2005, de Andy García). Este grupo añade un elemento ideológico más definido, un posicionamiento más evidente y frontal en oposición al discurso oficial revolucionario, pero también una “romantización” de la ciudad que la torna querible nuevamente. Este grupo de filmes articula los discursos del exilio y de lo que Rubio llama con acierto el “insilio”, o exilio interior y los armoniza en un solo discurso nacional

Para cerrar el libro, Rubio analiza diferentes aspectos de la cultura material cubana, cuyas señas y vestigios se trazan en expresiones de usos y memoria popular, en artículos y productos de consumo, en tradiciones culinarias, en un imaginario arquitectónico y decorativo, y los espacios virtuales que se abren al *blogging* y los mercados de internet. Todas esas “cosas cubanas” cobran valor sentimental nuevo conforme son llevadas y aprehendidas alrededor del mundo. Con ello se constituyen en una herencia común capaz de cobrar cuerpo a través de un imaginario de simulación y recreación de objetos y lugares que acaso ya no existan en Cuba pero que logran reconstruirse como un ejercicio de nostalgia en la persistente, amplia y diversa memoria cubana.

Gómez-Lucena, Eloísa. *Españolas del Nuevo Mundo. Ensayos biográficos, siglos XVI-XVII*. Madrid: Cátedra, 2013. 462 pp. ISBN 978-84-376-3202-5.

Reviewed by
F. Javier Fernández Urenda
Longwood University

Españolas del Nuevo Mundo es una colección de semblanzas biográficas que persigue reivindicar un papel protagonista para la mujer española durante los años de la exploración y colonización de los diferentes territorios de América y el Pacífico. La autora presenta un heterogéneo grupo de treinta y ocho mujeres con la doble intención de recuperar su memoria y reconstruir diferentes episodios de la historia de la conquista española de América. Muchas de ellas, salvo meritorias excepciones, fueron “entes invisibles” (7) tanto para algunos cronistas de Indias como para los funcionarios de la Casa de Contratación de Sevilla, quienes habitualmente omitían sus nombres en los registros y obviaban su presencia en las diferentes empresas de exploración y conquista. De ahí que las biografías se apuntalen de manera constante con datos extraídos de documentos, memoriales, cartas y, sobre todo, crónicas sobre el descubrimiento y conquista de los territorios de ultramar. De entre estas últimas logra espigar gran cantidad de datos y anécdotas relacionados con la vida de algunas de las protagonistas de las biografías, aunque con todos ellos también consigue evidenciar el constante olvido en el que recaían los cronistas a la hora de reconocer la activa participación de las mujeres en exploraciones e incluso en actos de guerra. Las relaciones de Bernal Díaz del Castillo y Ulrich Schmidel, entre tantas otras, proporcionan a la autora numerosos ejemplos de ello.

El epígrafe que da comienzo a la introducción, primera de las cuatro partes en las que se divide el libro, recibe el título de “Sobre cronistas desmemoriados y literatos misóginos”, revelando así el discurso de género que articulará el resto de la obra. A modo de exordio, la escritora manifiesta su sorpresa ante el “doble solipsismo de género y especie” (7) que sufrían muchos cronistas de Indias, pues, dando protagonismo al varón, habitualmente ignoraban en sus crónicas a mujeres y animales. En opinión de Gómez-Lucena, esta literatura se imbricaría en la tradición misógina de la literatura occidental, según ejemplifica a través de un somero recorrido que abarca desde *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera y el modelo original de Boccaccio, hasta los estudios de Cesare Lombroso y Paul Julius Moebius que argumentaban la inferioridad intelectual de la mujer a finales del siglo XIX y principios del XX. No obstante, a lo largo de las páginas introductorias reconoce su deuda con cronistas como Cervantes Salazar, quien,

a diferencia del “ninguneo extremo” (45) propio de la obra de Bernal Díaz, recoge nombres y diversas noticias sobre las primeras pobladoras españolas del continente.

Llega a resultar llamativo el hecho de que, a pesar de las constantes alusiones al dogmatismo masculino de los escritores manejados y a las claves patriarcales propias de la época en la que se circunscriben las obras citadas, Gómez-Lucena no persigue planteamiento teórico alguno respecto a las cuestiones de género que subyacen en sus comentarios. El ensayo es definido entonces como “hijo espiritual de mis lecturas, deseos, preocupaciones e inquietudes” (11) que pretende recrear las vicisitudes de las españolas que viajaron a América o Filipinas durante los siglos XVI y XVII. Esta limitación del objeto de estudio excluye conscientemente a personajes destacados como Sor Juana Inés de la Cruz o Leonor de Ovando, por criollas, y a otras mujeres indígenas o mestizas, materia de un futurible segundo ensayo al que se alude varias veces a lo largo de la obra.

La introducción se perfila a partir de ahí como una interesante colección de datos a propósito de las condiciones sociales, políticas y culturales que rodeaban la emigración femenina a América y que resulta inestimable a la hora de contextualizar a los personajes reseñados en las semblanzas biográficas posteriores. La autora avanza que no todas las mujeres compendiadas fueron personajes ilustres o de vida ejemplar, encontrándose en el grupo de biografiadas tanto mujeres involucradas directamente en hechos de armas, como religiosas y profesionales de los más diversos oficios. Especial interés le merece el aspecto marital, detallado constantemente en las biografías y sobre el que ofrece varios ejemplos de los contratiempos que sufrían las mujeres abandonadas, maltratadas y vejadas, aunque también los causados por las maltratadoras, bigamas y de vida licenciosa. Una prolija secuencia de divorcios y nulidades permite al lector cobrar conciencia de las complejidades sociales y legales a las que se veían irremisiblemente abocadas muchas de ellas.

Idéntico propósito parece perseguir la relación de los contenidos de algunas de las más de seiscientas cartas conservadas en el Archivo General de Indias recopiladas por Enrique Otte en sus *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616* (1988). Los ejemplos, datados en su mayoría en la Ciudad de México y Lima, dan cuenta de la vertiente humana de la emigración a la vez que revelan las ansiedades y anhelos de sus remitentes, a quienes podríamos incluir en la categoría de la intrahistoria por su nula trascendencia en los hechos notables de aquellos años. Dicha vertiente humana e incluso íntima se complementa con diversos detalles a tenor de la legislación que se aplicaba a todos aquellos que deseaban viajar, constatando que la que “regulaba el flujo migratorio de las mujeres era más puntillosa, encaminada a proteger su honestidad y a salvaguardar la unidad familiar” (38). Finalmente, no carece de interés la exposición de datos estadísticos atinentes a la emigración femenina a América que la escritora toma principalmente del estudio del historiador Jordi Nadal, *La población española: siglos XVI-XX*, y de la tesis doctoral de Teresa Condés Palacios titulada *Capacidad jurídica de la mujer en el derecho indiano*.

Tras la introducción, Gómez-Lucena dispone alfabéticamente la relación de las vidas de las españolas del Nuevo Mundo en dos grupos diferenciados. En primer término presenta dieciocho “Ensayos biográficos” en donde detalla con diferente extensión los aspectos vitales y hechos reseñables de mujeres principales – María Álvarez de Toledo, Beatriz de la Cueva o Juana de Zúñiga –, exploradoras y soldados – Catalina de Erauso, María de Estrada, Isabel de Guevara o Inés Suárez –, y educadoras y religiosas – Inés de la Cruz Castillet, Catalina Bustamante o Marina de la Cruz – de las que ha logrado recopilar suficientes referencias. No le resultó fácil a tenor de las escasas noticias que llega a ofrecer sobre algunas de las biografiadas como Francisca de la Cueva o Catalina Juárez Marcaida, esposas respectivas de Pedro de Alvarado y Hernán Cortés, de quienes apenas se dan detalles de su boda y llegada a tierras de Nueva España. En otros casos, tales como el de la monja alférez, la abundancia de testimonios literarios o documentales le permite desarrollar extensamente la narración. En ocasiones, esta adquiere tintes novelescos al introducirse la estructura *in media res* y usar abundantes analepsis, como sucede al describir la avenida de lodo y agua del volcán que arrasó la actual Ciudad Vieja en Guatemala por la que murió Beatriz de la Cueva en compañía de otras damas y su hijastra de seis años.

Menos prolijas resultan las veinte “Semblanzas de otras españolas” que refiere tras los ensayos biográficos mencionados, pues de sus protagonistas sólo se sabe “que intervinieron en algún acontecimiento o desarrollaron un oficio” (13). Entre ellas se enumeran comadronas, costureras, enfermeras, propietarias, encomenderas, prostitutas o simplemente pobladoras. La insuficiencia de datos le impide que de la mayoría de ellas se pueda articular poco más que una rápida noticia biográfica.

Concluye el libro con una breve pero curiosa descripción de algunos de los trabajos cartográficos que a partir de los viajes de Cristóbal Colón se desarrollaron tanto en España como en Europa. La inclusión de esta cuarta y última parte del ensayo, titulada “Cartografía del Nuevo Mundo”, le merece a la autora una justificación desde las primeras páginas de su estudio. Así, junto a la utilidad de reconstruir los itinerarios geográficos de todas y cada una de las mujeres reseñadas para permitir al lector ser consciente de la dificultad intrínseca de tan largos viajes, la adición de este epígrafe le “pareció conveniente a fin de engranar la dimensión social y política de cada personaje en la científica-geográfica de su tiempo” (14). Los mapas de Martin Waldseemüller, Hernán Cortés, Pedro de Medina y Joan Blaeu y sus respectivos comentarios dan cuenta de la evolución científica que supuso el conocimiento de las vastas regiones exploradas por los conquistadores, a los que habitualmente acompañaban mujeres resueltas igualmente a encontrar su destino en tierras desconocidas y lejanas.

Tras la lectura atenta de la obra aquí reseñada, no puede afirmarse que el propósito de la autora de revalorizar las figuras de estas nuevas pobladoras americanas sea original o novedoso. Publicaciones anteriores, como el detallado estudio de Juan Francisco Maura *Españolas de ultramar en la historia y en la literatura* (2004), igualmente persiguen poner en valor la “importantísima contribución intelectual y social de la mujer

hispana en el Nuevo Mundo” (Maura 237). Sin embargo, tanto el lector curioso como el erudito podrán constatar en esta obra de divulgación un meticuloso trabajo documental que conjuga sin estridencias una extensa colección de datos provenientes de fuentes literarias, científicas y archivísticas. La escritora, que ya ha publicado estudios previos sobre las expediciones de Alvar Núñez Cabeza de Vaca – *La odisea de Cabeza de Vaca* (2008) – y Mencía Calderón – *Expedición al Paraíso* (2004) –, demuestra el dominio de la materia, aunque no oculta en ningún momento la dificultad de su proyecto ante la falta de testimonios conservados sobre las mujeres a las que se debe el ensayo. De este modo, algunas de las anticipadas biografías quedan solapadas por las respectivas narraciones de los hechos de los conquistadores, marginando habitualmente a las protagonistas en favor de la narración de las hazañas de hombres como Cortés, Alvarado, Orellana o Valdivia. Previendo esta posible crítica, es la propia autora quien advierte de su decisión de equiparar el mérito de las mujeres con el de los hombres a los que acompañaban en sus éxitos y penalidades “Por si algún lector estimara que determinadas biografías de estas Españolas del Nuevo Mundo están erigidas con escasa base documental” (18). Igualmente, el lector podría considerar reiterativos varios pasajes del ensayo, ya que, a pesar de que algunas llegaron a participar en los mismos hechos, la disposición alfabética de las biografías implica el tratamiento personalizado de todas ellas, narrándose de nuevo detalles a propósito de la misma circunstancia. No obstante, habría que reconocer que una diferente organización de la materia, cronológica por ejemplo, alteraría el original deseo de la autora de individualizar los actos de todas y cada una de las reseñadas para rendirles el homenaje debido a su protagonismo. Este es, precisamente, uno de los méritos del ensayo y no cabe sino ponderar positivamente la propuesta de Gómez-Lucena por lo sugerente de su invitación a releer las crónicas de Indias desde otra perspectiva.

Haidt, Rebecca. *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*. Oxford: Voltaire Foundation, University of Oxford, 2011. 346 pp. ISBN 978-0-7294-1022-9.

Reviewed by
Yvonne Fuentes
University of West Georgia

Rebecca Haidt's outstanding opera prima, *Embodying Enlightenment* (1998), investigated the cultural construction of bodies and particularly of male bodies by incorporating ancient epistemologies derived from medical treatises, poetry, visual imageries, literature, etc. In her most recent book, she directs her attention towards women and their clothing. It is not a "study within any one field" or "an investigation of eighteenth-century Spanish clothing, nor is it a study on women's textile and clothing work, nor does it address cloth markets, composition or fabrication of clothing" (42, 43). According to her, it is an attempt to "refer audiences to the interrelatedness of fashion, mobility, poverty, work, clothing and community in the eighteenth-century Spanish capital's complex of cultures" (43). What is most appealing to me is the way in which Haidt manages to do just that by reacquainting the reader with *majas* and *petimetras* as she maneuvers through Madrid's popular theatrical writings of the period, namely the *sainetes* and *tonadillas*, and guides us on a visual journey of illustrations with a clear focus on what the characters wear and desire.

From Aileen Ribeiro's *Dress in Eighteenth-Century Europe* (1985) Haidt quotes that: 'Dress has always been one of the most sensitive barometers testing the feeling of a period' (9). However, given that 'feeling' is not easily quantifiable Haidt resorts to, explores, and interprets the representations of *petimetras*, seamstresses, maids, *majas*, ragpickers, and other common stock characters as 'ripples' (following in the example of the sensational trial of corpse thieves in Sara Wise's *The Italian Boy*, 2005). Besides constituting some of the best 'ripples' registering cultural tensions and social relationships, these stock characters highlight the importance of "key semantic clusters; ... in particular, those registering ideas around decency and indecency, emotion and desire, and *vecindad* and community belonging" (11).

Each of the nine chapters is well researched, documented and written. The first three chapters following the introduction are devoted to *petimetría*, *petimetras*, women's work, the economics of desire, seamstresses, *criadas* and the value of clothing related housework. In chapter 2, Haidt addresses the debates around women's idleness, the value of work at home, luxury, production, profit and desire. These terms and the debates regarding industriousness (*aplicación*) and desire (*emoción*) reveal the ambivalence

of the age. On the one hand, while the wealth of the nation depended on industriousness to lead to ‘la abundancia de las cosas de cualquier modo útiles, producidas por trabajadores ocupados en oficios y ocupaciones concretos’ (63), on the other hand, the workers were driven by desire and self love because they wanted more things and ever greater pleasures for themselves. Therefore, at least “theoretically, both men and women were subjects of the causal link between industriousness and desire” (64). The problem, however, was that “the business of *petimetría* employs no workers, generates no wages... produces only one thing – waste” (69). Moreover, as *sainetes* and *tonadillas* reveal, what the *petimetra* desires is in essence a fetish, an illusion of an object with no basis on quality or workmanship. “It is *el capricho*, desire fed by ungoverned imagination, that moves commodities in this shadow economy of *petimetría*, in which consumers imagine not the attractions of desired goods, but only the connotations brought to mind by the names of marketable things” (77).

Chapters 3 and 4 examine theatrical representations of the connections between *petimetas* and the production of clothing by *modistas*, and the relationships between *petimetas* and *criadas* as they interact across spheres of clothing, respectively. In sum, both chapters offer example after example of “connections among *petimetas*, clothing entrepreneurs such as *modistas*, impoverished garment workers such as seamstresses, and clothing caretakers such as *criadas* and *lavanderas* [that] indicate the complex ways in which Spanish women of all classes...struggled to manipulate clothing’s function in marking social hierarchies and in creating – or frustrating - economic opportunities in the eighteenth-century capital” (88). An excellent example of this manipulation and circulation of clothes can be seen in the illustrations which show the multiple uses of the capes and cloaks: as a layer for warmth, as a blanket, as a wrapping for bundles, or as a means of hiding the ‘indecenty’ of an impoverished appearance (125).

Chapter 5 discusses the migrations of women, work and goods, and relies on Patricia Fumerton’s research on the unsettled and the working poor (*Unsettled: The Culture of Mobility and the Working Poor in Early Modern England*, 2006) to establish a parallel between the unsettledness of clothing and people. “Not everything was traceable and measureable, much as the way not everyone entering, leaving or moving through the eighteenth-century city would be noticed by police, registered by prisons or hospitals, licensed by authorities or recorded in parish registers as born, married or deceased” (159).

Chapters 6, 7 and 8 explore the *majas* as “depictions of one of the most important groups linked to issues of immigration, clothing circulation and ‘decency’ in the eighteenth-century capital” (196). Haidt questions the somewhat simplified yet extended notion that *majas* (their demeanor, clothing, speech, movement) embody Spanishness while the *petimetas*’ preference for “foreignness” create a clear cut opposition/tension between *castizo* and foreign. I agree with her that the opposition is deeper than just native versus foreign, and that these tensions can signal, instead, an opposition between urban assimilation and identity.

“Theatrical depictions pitting *majas* against *petimetras* and *usías*, and opposing *lo castizo* to that which is imported, adopted or pretentious, represent eighteenth-century Spanish ideas and debates around work, identity and community, and vividly explore the particularly *madriüeñan* experiences of unsettled populations in the eighteenth-century Spanish capital” (203). Time after time, theatrical representations of *majos* confront them not necessarily against other urban characters, but against the ignorant and unrefined rural folks because, as Haidt affirms, “a crucial aspect of *majo* typology is the active performance of an identity of urban belonging” (203). Unlike the *payo* who arrives at the court and is awestruck by what he sees, *majos* “represent immigrants not from the countryside around Madrid, and not from rural areas, but rather from towns and cities” (203). The struggle is then an urban struggle to meet urban expectations. And so while the *petimetra* is associated with an ostentatious display of imported things, the garments worn by *majas* and working persons were provincial in origin but not easily identifiable therefore reflecting “the flourishing role played by clothing circulation networks” (259), i.e. second-hand vendors, pawnbrokers, and ragpickers .

My assessment of *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain* is that it is a must read for all who want a better understanding of women, work, clothing, migration, theatrical representations, illustrations, Madrid, fashion, textile production and consumption, and second hand clothing economy in the eighteenth century. Though focused on Madrid, many of the scenarios and depictions can be extracted from and extrapolated to practically any large European city with an “unsettled” population. Haidt makes use of and cites more than 80 *sainetes*, *tonadillas*, plays, memorandums, letters, official documents, etc. and 35 illustrations displaying a varied assortment of clothing and accessories in this wonderfully weaved book. I do agree, however, that it is not a study within any one field; it is in fact more, much more.

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. *Don Diego de noche*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2013. 392 pp. ISBN 9788437630854.

Reviewed by
Ana Laguna
Rutgers University – Camden

Probablemente el gran atractivo del Siglo de Oro es la densidad y calidad del universo literario que supone, tanto por la generación que agrupa, una de las “más extraordinarias de las letras españolas” (19), como por la experimentación artística y literaria que comporta. La riqueza y la diversidad de autores y materias – desde Lope de Vega, a Luis Vélez de Guevara, pasando por Juan Ruiz de Alarcón, Suárez de Figueroa, María de Zayas, Antonio Mira de Amescua, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, o Guillén de Castro – contrasta sin embargo con una limitadora perspectiva crítica que no siempre ha sabido evaluar o reconocer figuras menos canónicas. Enrique García Santo-Tomás lleva tiempo trabajando en una dirección diferente, recuperando las numerosas contribuciones de un escritor como Salas Barbadillo, una figura considerada muchas veces menor a efectos críticos, pero reconocida como gran epicentro literario entre sus coetáneos. Amigo, confidente y colega de autores como Cervantes, Salas Barbadillo supone un baluarte literario también por méritos propios. Ignorar, de hecho, sus particularidad literaria supone una significativa pérdida de perspectiva en el estudio del las fracturas y continuidades de este período; Salas, a caballo entre el barroco tardío y la plena – aunque aún balbuceante y siempre particular – modernidad ibérica, arroja nueva luz (y, como dice su editor, también muchas sombras) sobre el subtexto pesimista, desencantado y corrosivo del Barroco que desembocará en una total crisis existencial ya plenamente romántica. La sátira, por ejemplo que Salas comparte con Quevedo adelanta también la de Larra, y sus peregrinaciones nocturnas por un Madrid casi esperpéntico inevitablemente recuerdan al lector a las de un rejuvenecido Max Estrella.

Muchas de las realidades y preocupaciones de Salas son no ya pre, sino puramente modernas, como el componente urbano – que hace de la ciudad, Madrid, un protagonista más de la novela – la necesidad de expresión testimonial más que moralizante, o el carácter costumbrista de su prosa. Sin embargo, Salas sigue inscrito en el tardío 1600, y como tal también mantiene una barroca preocupación cosmográfica, un gusto por el comentario literario convertido en Parnaso, y un fuerte (aunque también desgastado) carácter picaresco. A pesar de ser del mismo autor, *Don Diego de noche* no es una *Hija de la celestina* (probablemente la novela picaresca tardía más influyente del siglo XVII), pero mantiene algunos de los principios de esta narrativa, como la estructura

episódica, el componente epistolar (aquí separado), y la indulgencia con la criminalidad menor que se cristaliza y afirma en la resolución poco ética – probablemente inevitable, dada la corrupción generalizada de los representantes del orden – de los conflictos que afectan al protagonista. La falta de decoro de sus aventuras, que el protagonista llega a caracterizar como un “vulgar, festivo, y bullicioso regodeo” (153), denotan la naturaleza jocosa, o intrascendente de las mismas, extendiendo muchas veces los límites ya de por sí porosos de su moralidad.

El protagonista, un “aventurero nocturno, sabio y cortesano, de atribulada vida, transcurrida al calor del frenético ambiente metropolitano y de las nuevas realidades de un ámbito cada vez más cosmopolita” (29), parece conllevar, como conjetura García Santo Tomás, una fuerte carga autobiográfica. El editor consigue acercar este personaje a los lectores y críticos contemporáneos, contextualizando sus aciertos y fracasos, haciéndole cronista y (meta)crítico de época. Puede que sus parnasos no sean, *per se*, tan influyentes o trascendentes como los de Cervantes, pero son tremendamente significativos a la hora de recomponer la fascinante cosmovisión de su particular generación. Así, Salas no sólo nos muestra los extremos a los que ha llegado la sátira, sino las reacciones hacia tales extremos, lamentando por ejemplo la práctica de “Reprender la sátira,” porque “cuando las materias son generales y en toca de vicios escandalosos de la República, [censurar este género] es quitar a los vicios públicos su castigo público” (257). Y si bien los juicios a modos de castigo que refiere la cita suelen ser tremendamente estereotipados, sobre figuras o *topoi* tan explotados y agotados como los sastres, suegras, malcasadas/os, y profesiones liberales, también informan de otras, u otros aspectos menos explorados, como el del mal pintor, o pintor borracho: “Que usted toma con muy bien aire un pincel en mano es sin duda, pero con mucho mejor una copa . . . Y que la copa es pincel, y aventajadísimo, es la prueba bien llana, porque más vivos colores le saca ella a la cara que él pone en el lienzo. Pinceladas de Baco sonrosean y autorizan un rostro, pero las de Apeles muchas veces hacen un lienzo emplasto” (182). Se aprecia en este sutil humor la obvia cercanía de la prosa y sensibilidad de Salas con la de Quevedo, al que se ha llegado a atribuir esta novela. Como dice Santo-Tomás, es precisamente esta deuda Quevediana la que ha podido oscurecer el perfil e impacto de Salas, al ser ciertamente culpable de repetir, de una manera un tanto vacua, los patrones, ideas, ambientes, y caracterizaciones de aquel autor (39).

García Santo-Tomás no ha podido hacer una introducción más completa y atrayente para que el lector (y crítico) del siglo XXI reconecte con el universo--difícil cuando menos, desolador casi siempre--del que es testigo y partícipe Salas Barbadillo. La labor investigadora del editor se traduce en amplias notas a pie de página que proporcionan detallada información sobre el estado investigativo de la ciencia en el Siglo de Oro (17), o identifican, de manera más básica, la identidad de Apeles (en la cita anterior). Una de las mejores aportaciones del volumen es la exploración detallada del impacto literario que Salas, en general, y *Diego de noche*, en particular, tuvieron en su

contexto coetáneo y posterior, tanto en España como en Francia e Inglaterra. García Santo-Tomás, no sólo afirma que “fueron varios los escritores que de una forma u otra tomaron prestado alguno de los ingredientes básicos de este tipo literario” (58), sino que prueba esta influencia en figuras como Lope de Vega, Francisco de Rojas Zorrilla, José Campoamor, o Diego San José de la Torre.

El profundo conocimiento que el editor tiene de este autor (habiendo editado la *Hija de la Celestina*, y un volumen monográfico sobre la modernidad de y en Salas) le hace tener una mano firme y criterio claro para estabilizar y modernizar el texto y para ayudar al lector a navegar o asimilar los a menudo abruptos movimientos narrativos del mismo. Las resoluciones un tanto precipitadas, o aventuras débilmente conectadas de *Diego de noche* aparecen así un tanto excusadas o explicadas al aludir a las idiosincrasias narrativas de un autor que está, simplemente, más interesado en la variedad que en la coherencia (48). De hecho, la única salvedad que cabe en esta cuidadísima edición es quizá la generosidad del editor con el autor y protagonista de su historia, Diego, al que caracteriza como un “Quijote de ciudad,” (77) y cuyas correrías llegan a compararse y justificarse con las del “Quijote colérico de Cervantes” (80). Por supuesto, Quijote tiene arranques virulentos, extremos, y desatinados, pero la grandeza de espíritu del personaje cervantino (sin entrar en la sutileza o profundidad de su narrativa) no aparece ni en *Diego*, ni en su noche. Al final de la novela, queda bastante patente que el protagonista no anda muy preocupado por salvar su honor (o el de otros/as) sino la integridad de su propio esqueleto.

Más allá de paralelismos críticos, quedan patentes las razones que hicieron de Salas no sólo un satirista original y multifacético, sino “uno de los grandes novelistas de su tiempo” (31). Salas aporta una perspectiva propia al calendoscopio literario, cultural, y urbano del barroco tardío, y su contribución a ese universo no puede ni desecharse ni ignorarse por más tiempo, y mucho menos con una edición como la presente.

Scarborough, Connie L. *A Holy Alliance: Alfonso X's Political Use of Marian Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta, 2009. 206 pp. ISBN 978-1588711489.

Reviewed by
David D. Navarro
Texas State University

Thirteenth-century Europe represented a period of profound changes, with the rise of feudalism, nationhood, and religion that modified the social and political structures of the western kingdoms. Within the Iberian Peninsula context, the cultural streams generated in Europe entered through the mendicant orders and pilgrims on their way to Santiago de Compostela, developing a new literary movement, the *mester de clerecía* (craft of the clergy). This genre was characterized by its metrical regularity, narrative style, and didactic intent, with an emphasis on the worship of Virgin Mary. This century was also marked by the kingship of Alfonso X the Wise (1221-1282). As an educated ruler, Alfonso drew on the ideas about monarchy emerging in the Christian kingdoms of the Iberian Peninsula; with the help of a large team of writers, philosophers, and Jewish and Muslim translators, he edited and compiled treatises and works of all facets of knowledge: religious and profane poetry, books on recreations and games, historical chronicles, and legal texts. Among his multiple works stand out the Castilian statutory code of *Siete Partidas*, developing the prose in this language, and the Galician-Portuguese poem-songs *Cantigas de Santa Maria*, the largest collection of Marian poetry written in any vernacular. Both pieces bear not only eloquent testimony to Alfonso's erudition but also his political agenda: the completion of the Reconquista, submission of the religious minorities - Jews and Muslims - and the consolidation of the different Christian kingdoms by one crown under the precepts of the Divine Law.

This historical-literary scenario serves in Connie Scarborough's book to introduce the reader to a revealing study on the analysis of Alfonso's politics as a subtext underlined in the *Cantigas de Santa Maria*. To do so, she examines how the use of this compilation of poems addressed for Marian devotion became a propagandistic tool uncovering the social and class tensions, economic problems, and perception of the "other" used by the king to achieve his ideological ambitions.

The first part of the book (chapters 1 to 4) focuses on Alfonso's aspirations to unify all the kingdoms from an administrative and legal perspective. By placing each individual in a social class based on their background and assigned duties, the king pursued his plan to "maintain the country's infrastructure, its military and economic security, and even its natural resources" (15).

Through a detailed comparison found in historical works edited by Alfonso (*General Historia* and *Primera Crónica General*) as well as the legal text of *Siete Partidas*, and *Cantigas de Santa Maria*, the author asserts to show the monarch's political pretensions:

The king envisioned a government with strong centralized authority and he sought to give his subjects a sense of citizenry as members of a unified and identifiable nation. [...] When he turned his attention to the writing of religious verse he did not abandon this ideal. In fact, the king saw in his *Cantigas* a unique vehicle for supporting his ideas about kingship, the waging of war, his quest for the crown of Emperor, as well as other facets of his political agenda. (20)

Scarborough argues that many of the *cantigas* portray Virgin Mary as an active agent of the Reconquista and a supporter of Alfonso's objectives. Through the combination of poetic language, music, visual imagery, and the role played by miracles as a narrative form of indoctrination, the *Cantigas* not only honor the Virgin, but underline a goal to promote the king's political agenda: She appears as an "ardent supporter of Alfonso's political claims such as repopulation ventures, his defender against those who would betray the king, and his personal protector in times of illness and strife" (24). The *Puerto de Santa Maria* cycle, formed by 24 *cantigas*, is analyzed to support this argument. These selected poems describe the siege and conquest of the Moorish town of Alcanate by Alfonso X in 1260, which became, after its conquest, reorganized into the Christian town of El Puerto de Santa Maria. By studying several of these *cantigas* (328, 356, 371, 379, 382 among others), Scarborough demonstrates the use of the Virgin's intervention as a pivotal character in the Christian success against the Muslim armies, consolidating El Puerto as a "recruitment tool, to attract more Christian settlers" (47). Alfonso's authorship role of the *Cantigas* is also explored; Scarborough relies on previous studies by other scholars such as Joseph T. Snow, Jesús Montoya Martínez and Joseph F. O'Callaghan to examine Alfonso's task as troubadour. She argues that the king "probably intervened most directly and most markedly, in those songs which deal with events of his own life" (41), and by the use of first person narrative voice he pursues to incorporate Mary as a new character who participates and helps the monarch in his political life and challenges against his subordinates and enemies.

The second part of the book (chapters 5 and 6) is devoted to the religious minorities and the use of Galician language in the composition of the *Cantigas*. Concurring with other scholars who have studied the representation of Moors and Jews in several *cantigas*, including Albert Bagby, Marjorie Ratcliffe, and Norman Roth, Scarborough states that the insertion of Jews and Muslims does not lead to any substantial conclusions about Alfonso's personal views towards these religious groups; however, the inclusion of Jewish and Muslim characters in some of the *cantigas* is used

to show the racial and dogmatic diversity that shaped the Iberian kingdoms under Alfonso's rule:

racial/ethnic/religious divisions were recognized by the king and his society. Given the king's ideal vision of a unified Spain under Christian control, the miraculous intervention of the Virgin to either quell Muslim military threats, both from inside and outside of the Peninsula, or to convert Jews or Muslims to the Christian faith certainly contributed to Alfonso's dream for the future. (84)

By comparing the themes of various anti-Semitic and anti-Muslim poems and the legal jurisprudence from *Siete Partidas* pertaining to laws on Jews and Muslims, Scarborough discusses the role of submissive position of these communities under Christian rule, and the use of the Virgin as a mediator, judge and intermediary in their legal affairs. This leads to her conclusion of the existence of 'micro-societies' in thirteenth-century Castile which were not compatible with Alfonso's pretensions of a Christian homogenous and cohesive society. In regards to the use of Galician-Portuguese verse in the *Cantigas*, the author studies some of the motifs that led the king to express a special affinity toward "Galicia's own rich linguistic, literary, and cultural legacy" (131). Some of the motifs discussed include the close ties he and his family had with this kingdom, Alfonso's royal upbringing and his interest for learning and desire to acquire knowledge, and the arrival of poetic tradition from southern France.

The last part of the book (chapters 7 to 10) examines the relationship between Mary as an intercessor for Alfonso's health and his family safety. Supported on previous works on the matter by Richard P. Kinkade, and Maricel E. Presilla, and taking as examples the music and imagery ornaments of several *cantigas* from the Escorial I.1 manuscript, Scarborough discusses the physical problems suffered by Alfonso and his ability to overcome the illness and other problems of legal and monetary nature. The Virgin's divine protection not only covers the king but also extends to his family members; she intervenes to cure Alfonso's mother Beatriz, his father Fernando, his sister Berenguela, and his brother Manuel. Through this active role, "Mary helps and saves Her favorites in times of illness and war" (167), establishing again a liaison between ideology and religion; he who supports the Virgin not only receives health protection but is sheltered from other vicissitudes of daily life.

Without any doubt, Scarborough's book provides a splendid study that shows the use of religion and devotion in thirteenth century Castilian politics. Mary's influence and divine intercession to help her devotees, as portrayed in the *Cantigas*, becomes an ideological tool employed by Alfonso to pursue his political endeavours. The Virgin's assistance to promote Alfonso as a model ruler leads the monarch to seek comfort and support in Her divine power. This study serves as a pillar of the king's arduous ventures,

religious goals and political legacy that determined the future of Castile and the rest of his kingdoms.