

**« El desentierro de la angelita » (*Los peligros de fumar en la cama*)
Quelques éléments de débat critique**

CAROLINE LEPAGE

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA
c.lepage@parisnanterre.fr

CECILIA REYNA

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA
creyna@parisnanterre.fr

1. L'idée de ce travail a émergé de la lecture de l'article de la critique argentine Ruth Fine intitulé « Entre el terror y el horror: el (des)entierro del Realismo Mágico en dos relatos de Mariana Enríquez » (2023). Il nous a effectivement paru intéressant de discuter la thèse qu'elle y défend et qui, en substance, vise non seulement à opposer le gothique enriquézien au réalisme magique marquézien (García Márquez se trouve explicitement nommé dans le § 23), mais à montrer entre l'un et l'autre l'existence d'une rupture radicale (à l'en croire, c'en serait enfin définitivement terminé de l'élitiste et nocif *Boom* au bénéfique d'un populaire et salutaire *post-Boom*) et même subversive (« ... el Realismo Mágico, cuyo posicionamiento estético, cultural e ideológico la narrativa de Enríquez pide desestabilizar y cuestionar » [§ 1]), dont deux nouvelles en particulier, « El desentierro de la angelita » (*Los peligros de fumar en la cama* ; 13-21) et « Bajo el agua negra » (*Las cosas que perdimos en el fuego* ; 155-174), constitueraient des scénographies exemplaires, sous la forme irrévérencieuse d'une « parodia irónica ».
2. Pour soutenir son postulat, Fine s'appuie, sur la base et dans la continuité des critiques formulées à la fin des années 1990 par les groupes littéraires *McOndo* et *Crack*, sur une description et évaluation du réalisme magique (en substance comme « symptôme » des pires défauts et dérives du *Boom*) dont les principaux paramètres et critères tiendraient à ce que le réalisme magique devrait son succès à un exotisme artificiel et superficiel à travers une exploitation d'une supposée couleur locale et la reconduction de

quantité de stéréotypes ; le tout entérinerait et cultiverait l'idée que la réalité en tant que telle (avec, derrière, on s'en doute, la notion de progrès et de « modernité ») n'aurait pas sa place dans une Amérique latine figée, par essence, dans le *hors-monde* du mythe et la légende. Ce qui, en bout de parcours, constituerait non seulement un dévoiement mercantile du geste littéraire, mais, plus grave, une démarche jugée coupable. Coupable à la fois de promouvoir une posture post-coloniale et de détourner le regard du destinataire des violences politiques et sociales latino-américaines, *a fortiori* dans leurs nouvelles manifestations, en en proposant des versions plus lénifiantes les unes que les autres – pour résumer : à travers le recours à la terreur, Enriquez dévoilerait la réalité réelle falsifiée et / ou occultée par un « efecto mágico-realista utópico y reparador » (§ 10) / des « efectos ilusoriamente paliativos » (§ 19).

3. Le plus visible symptôme de cette maladie de la dénégation considérée comme inhérente au réalisme magique serait le « degré » de « beauté » ou de « laideur » des figures de revenants imaginées et la réaction des personnages à leur égard ; supposément significatifs d'un rapport faussé avec la réalité.

En efecto, Enriquez recoge en su relato la ya mencionada tradición del entierro del angelito, tan extendida en diversas regiones de América. No obstante, y de modo explícito, lo maravilloso o mágico de esta tradición se ve brutalmente anulado: la angelita no es un ser angelical, etéreo, mensajero positivo del más allá, sino un cadáver mudo, en descomposición, que no quiere abandonar este mundo. Si el Realismo Mágico plantea un desafío a las leyes racionales que rigen el mundo, basado en la realidad y las tradiciones del continente, promoviendo también con ello un cuestionamiento de la concepción occidental de la muerte, Enriquez nos devuelve la muerte en toda su materialidad y crudeza: no hay asombro placentero, sino disgusto; no un más allá, sino un aquí y ahora que instaaura el inexorable proceso de putrefacción que conlleva la muerte. Entre las muchas inversiones identificables respecto del Realismo mágico, elijo destacar la abierta transgresión de la habitual impasibilidad de la que hacen gala los personajes de García Márquez ante el fenómeno mágico. Aquí los personajes que son testigos de la aparición de la muerta reaccionan inmediata y abiertamente con asco y también temor... (Fine, 2023 ; § 23).

4. Cela exige à l'évidence de revenir à une observation des personnages de « revenants » dans l'œuvre de García Márquez, en particulier *Cien años de soledad*, supposément emblématique du réalisme magique et du *Boom*. Combien sont-ils et à quelles catégories renvoient-ils ?
5. Constatons tout d'abord que sur l'immense galerie de personnages que déploie le roman de 1967, seuls trois entrent (plus ou moins) dans la

rubrique des fantômes au sens classique du terme ; impossible, donc, déjà, de parler d’une prolifération de l’irréalité à travers ces instances-là.

6. Le premier est Prudencio Aguilar, que, significativement, seuls José Arcadio et Úrsula voient et qui s’il ne suscite certes pas la frayeur, ne renvoie pas pour autant à une présence immatérielle éthérée et générant un « asombro placentero », etc.

Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, con una expresión muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. No le produjo miedo, sino lástima. Volvió al cuarto a contarle a su esposo lo que había visto, pero él no le hizo caso. «Los muertos no salen - dijo-. Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia.» Dos noches después, Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. José Arcadio Buendía, fastidiado por las alucinaciones de su mujer, salió al patio armado con la lanza. Allí estaba el muerto con su expresión triste.

-Vete al carajo -le gritó José Arcadio Buendía-. Cuantas veces regreses volveré a matarte. Prudencio Aguilar no se fue, ni José Arcadio Buendía se atrevió a arrojar la lanza.

Desde entonces no pudo dormir bien. Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa buscando agua para mojar su tapón de esparto. «Debe estar sufriendo mucho -le decía a Úrsula-. Se ve que está muy solo.» Ella estaba tan conmovida que la próxima vez que vio al muerto destapando las ollas de la hornilla comprendió lo que buscaba, y desde entonces le puso tazones de agua por toda la casa. Una noche en que lo encontró lavándose las heridas en su propio cuarto, José Arcadio Buendía no pudo resistir más. -Está bien, Prudencio -le dijo-. Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo... (García Márquez, 2000 ; 107-108).

7. Sauf qu’en dépit de ce départ, Prudencio Aguilar ne s’en ira jamais. Il reviendra pourchasser José Arcadio y compris une fois la famille installée à Macondo... ; ce, pour la simple et bonne raison qu’il y a dans cette séquence non pas la validation de la présence effective d’un mort parmi les vivants, mais un phénomène d’écriture consistant à prendre le langage au pied de la lettre, en l’occurrence autour de l’expression de la culpabilité. L’image *être hanté par le remords* devient réalité dans le texte, *stricto sensu*. Une façon comme une autre d’explorer les profondeurs du réel en jouant avec la langue qui le dit dans des formules convenues et, subséquentement, dé-réalisantes ; le but étant bien ici, à travers cette écriture au pied de la lettre, de re-réaliser le réel.

8. Le deuxième est supposément Melquiades ; *supposément* parce qu’il faut préciser que personne n’a été concrètement témoin de sa mort. C’est lui-même qui, entre autres récits extraordinaires, raconte à José Arcadio – qu’il vient à peine de miraculeusement guérir de la fameuse « peste del insomnio » en lui faisant ingurgiter une « una sustancia de color apacible » (García Márquez, 2000 ; 140) – que :

Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad. Repudiado por su tribu, desprovisto de toda facultad sobrenatural como castigo por su fidelidad a la vida, decidió refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte, dedicado a la explotación de un laboratorio de daguerrotipia (García Márquez, 2000 ; 140-141).

9. Tout cela est donc purement assertif... un autoportrait en superhéros ayant vaincu la mort alors que lors de son retour à Macondo, il avait eu la déconvenue de ne plus être auréolé du prestige qu’il avait su conquérir dans le village :

Visitación no lo conoció al abrirle la puerta, y pensó que llevaba el propósito de vender algo, ignorante de que nada podía venderse en un pueblo que se hundía sin remedio en el tremedal del olvido. Era un hombre decrepito. Aunque su voz estaba también cuarteada por la incertidumbre y sus manos parecían dudar de la existencia de las cosas, era evidente que venían del mundo donde todavía los hombres podían dormir y recordar. José Arcadio Buendía lo encontró sentado en la sala, abanicándose con un remendado sombrero negro, mientras leía con atención compasiva los letreros pegados en las paredes. Lo saludó con amplias muestras de afecto, temiendo haberlo conocido en otro tiempo y ahora no recordarlo. Pero el visitante advirtió su falsedad. Se sintió olvidado, no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que él conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte (García Márquez, 2000 ; 140).

10. Là encore, le narrateur prend le langage au pied de la lettre : l’oubli de Melquiades en tant que Melquiades revient à l’avoir symboliquement rangé dans la catégorie des morts... C’est donc concrètement, *stricto sensu*, d’entre les morts qu’il émerge pour se raconter et se mettre en scène comme un revenant afin de retrouver pleinement sa place et son rôle. On parlera certainement ici de jeu avec la fonction performative du langage et de réflexion sur le périmètre de l’écriture autobiographique.

11. Le troisième est José Arcadio, le fondateur de Macondo lui-même, que l’on évoque « en fantôme » à quatre reprises seulement dans le roman, à peu près exclusivement dans des séquences (sciemment répétitives de surcroît) impliquant Úrsula :

1. Au moment de la tentative de suicide ratée du Colonel Aureliano Buendía :

[Úrsula] Miró hacia el patio, obedeciendo a una costumbre de su soledad, y entonces vio a José Arcadio Buendía, empapado, triste de lluvia y mucho más viejo que cuando murió. [...] Estaba todavía bajo el castaño, sollozando en las rodillas de su esposo, cuando llevaron al coronel Aureliano Buendía envuelto en la manta acartonada de sangre seca y con los ojos abiertos de rabia (García Márquez, 2000 ; 283-284).

2. Tandis que le colonel Aureliano Buendía, revenu perdant de trente-deux guerres, erre dans la maison de Macondo, proche de la mort :

Una mañana encontró a Úrsula llorando bajo el castaño, en las rodillas de su esposo muerto. El coronel Aureliano Buendía era el único habitante de la casa que no seguía viendo al potente anciano agobiado por medio siglo de intemperie. «Saluda a tu padre», le dijo Úrsula. Él se detuvo un instante frente al castaño, y una vez más comprobó que tampoco aquel espacio vacío le suscitaba ningún afecto.

-¿Qué dice? -preguntó.

-Está muy triste -contestó Úrsula- porque cree que te vas a morir.

-Dígale -sonrió el coronel- que uno no se muere cuando debe, sino cuando puede.

El presagio del padre muerto removió el último rescoldo de soberbia que le quedaba en el corazón, pero él lo confundió con un repentino soplo de fuerza (García Márquez, 2000 ; 353).

3. Quand Úrsula n'est plus qu'une petite vieille aveugle et inutile dans la maison : « Úrsula se dejaba arrastrar por la decrepitud hacia el fondo de las tinieblas, donde lo único que seguía siendo visible era el espectro de José Arcadio Buendía bajo el castaño » (García Márquez, 2000 ; 389).

12. À chaque fois, on observe une même visée compensatoire sur le plan psychique, qui relève d'une représentation assez banale du veuvage et de la frange de dénégation qu'elle comprend... avec, là encore, une intéressante écriture au pied de la lettre du réel. José Arcadio est encore là parce qu'Úrsula refuse qu'il soit mort, point. En outre, dans les descriptions données du « fantôme », on ne retrouve certainement pas, là non plus, la présence immatérielle générant un « asombro placentero » dont parle Fine, pas plus que les personnages et le lecteur ne sont placés face à face à une idéalisation et un embellissement de la réalité du trépas. Ce que décrit García Márquez relève moins de la mort / des morts que de la vie / des vivants et ce qui s'impose ici, c'est avant tout l'extrême limitation dans le figement du portrait du disparu conservé par la mémoire du vivant, qui s'y raccroche pathétiquement (cela ne montre que mieux sa solitude) et s'y identifie en contem-

plant son propre cheminement vers la mort. Ici, on pourra toujours faire reproche à García Márquez de psychologiser trop basiquement ses personnages...

13. La conclusion s'impose : les personnages de García Márquez ne réagissent pas avec « asco y también temor » face aux revenants, comme le dit Fine, pour la simple et bonne raison qu'il n'y a pas de revenants, au sens littéral du terme, dans *Cien años de soledad*.
14. Ce qui interroge évidemment sur le statut de cette pseudo-réalité magique en général dont García Márquez est accusé de faire la promotion dans son œuvre au détriment de la réalité réelle.
15. Affirmons-le sans détour : contrairement à ce qu'affirme Fine, sans d'ailleurs donner d'exemples pour étayer un propos surtout déclaratif et, de notre point de vue, biaisé, dans *Cien años de soledad*, García Márquez :

1) ne fait pas le portrait et la promotion d'une Amérique latine délicieusement et puérilement exotique. On oublie trop souvent que le surnaturel n'est pas macondien... Est surnaturelle une réalité travestie et fallacieuse depuis l'origine (significativement, l'évocation, dans l'incipit, d'un possible recommencement n'aura duré que l'espace de quelques lignes à peine¹) dans des représentations importées et imposées par les étrangers, venus de l'extérieur, pour duper et finalement soumettre les Macondiens, qu'il s'agisse des gitans qui font passer un banal aimant pour « la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia » (García Márquez, 2000 ; 81-82), du curé qui met en scène des faux miracles afin de soutirer à ses paroissiens l'argent dont il a besoin pour construire son église (« Así que a las ocho de la mañana estaba medio pueblo en la plaza, donde el padre Nicanor cantó los evangelios con voz lacerada por la súplica. Al final, cuando los asistentes empezaron a desbandarse, levantó los brazos en señal de atención. -Un momento -dijo-. Ahora vamos a presenciar una prueba irrefutable del infinito poder de Dios. El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce

1 « Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo », García Márquez, 2000 ; 81).

centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente. Anduvo varios días por entre las casas, repitiendo la prueba de la levitación mediante el estímulo del chocolate, mientras el monaguillo recogía tanto dinero en un talego, que en menos de un mes emprendió la construcción del templo », García Márquez, 2000 ; 177), ou des Étatsuniens qui offrent en grandes pompes aux travailleurs de la compagnie bananière des latrines en guise de cadeaux de Noël.

2) n'incite pas les Latino-américaines à s'auto-contempler en bons et braves sauvages emplumés dans un miroir aux allouettes. Les Buendía ne sont certainement pas posés en modèles à suivre, au contraire, pas plus dans leurs déclinaisons José Arcadio que dans leurs déclinaisons Aureliano... chacun, martèle le récit, finit par se perdre dans l'impasse de ses propres chimères et inadéquations, avant de s'auto-détruire.

3) n'œuvre pas à les détourner de leur réalité historique et politique en leur faisant ingurgiter des potions magiques sédatives.

16. A-t-on oublié ces épisodes atroces qui jalonnent le récit, comme, entre autres, celui où un policier n'hésite pas à assassiner un petit garçon et son grand-père en pleine rue pour un motif absolument futile ?

Por esos días, un hermano del olvidado coronel Magnífico Visbal llevó su nieto de siete años a tomar un refresco en los carritos de la plaza, y porque el niño tropezó por accidente con un cabo de la policía y le derramó el refresco en el uniforme, el bárbaro lo hizo picadillo a machetazos y decapitó de un tajo al abuelo que trató de impedirlo. Todo el pueblo vio pasar al decapitado cuando un grupo de hombres lo llevaban a su casa, y la cabeza arrastrada que una mujer llevaba cogida por el pelo, y el talego ensangrentado donde habían metido los pedazos de niño (García Márquez, 2000 ; 350).

17. Où des « efectos ilusoriamente paliativos » dans ce tracé cru et cruel d'Histoire latino-américaine cannibalisée de l'intérieur par l'exemplaire échec militaire et politique, *in fine* historique, de l'emblématique figure du colonel Aureliano Buendía, et dévorée de l'extérieur par une succession de découvreurs-colonisateurs ?

18. Où un « efecto mágico-realista utópico y reparador » dans l'horifique scène grouillante d'une colonie de fourmis emportant le cadavre d'un nouveau-né sous les propres yeux de son père à la fin du roman : « Y entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín » (García Márquez, 2000 ; 544) ?

19. Pour García Márquez, l’horreur que Fine décrit comme « un efecto inducido por agentes y/o eventos sobrenaturales » (§ 10) ne peut certainement pas s’interpréter comme une fin en soi, une sorte de fioriture stylistique pour faire joli sur / dans le cliché, mais se trouve bien non seulement secondaire par rapport à la terreur telle qu’elle la définit (« entendido tradicionalmente como un temor provocado por causas y/o fuerzas racionales, atribuibles al orden de lo real » [§ 10]), mais en serait, plus encore qu’un indice, la matrice même... C’est bien parce qu’on a contraint les Buendía à en passer par l’horreur surnaturelle importée de l’extérieur qu’une terreur bien réelle a pu s’implanter à Macondo, puis, telle une gangrène, le rendre malade et l’anéantir.
20. Cela engage ce que nous considérons comme le « problème » initial dans la démonstration de la critique argentine, littéralement une aporie, à savoir l’assimilation entre *realismo mágico* et *real maravilloso* et, subséquentement, ce qui, pour nous, relève d’un contresens sur le « capital génétique » du réalisme magique, car pour Fine, « lo real maravilloso » serait « El contenido americano de la vertiente carpenteriana del Realismo Mágico » (§ 23). Or, si, comme elle le rappelle, Carpentier s’emploie, dans le prologue de *El reino de este mundo*, à cerner puis définir ce qu’il voit comme une spécificité latino-américaine dans une tentative pour formuler non tant une définition qu’un credo identitaire passionnément militant à l’échelle *collective* (ce qui le fait aboutir à ce terme « merveilleux », à entendre de manière beaucoup moins basique et naïve qu’on voudrait maintenant le laisser entendre), telle n’est pas l’ambition de García Márquez, y compris (surtout ?) dans *Cien años de soledad* ; ce, en dépit de la façon dont on l’a lu, dont on a voulu le lire et dont l’auteur a lui-même complaisamment accepté qu’on lise le roman de 1967, à savoir comme Bible de l’Amérique latine (« Cuando en 1965 recibí y leí en París las primeras cuartillas de *Cien años de soledad* me senté sin pensarlo dos veces a escribir lo que sentí: acababa de leer la Biblia latinoamericana » [Fuentes, 1992 ; 13]). Il y a là un profond et préjudiciable malentendu, car pour le Colombien, Macondo est avant tout une aventure à l’échelle *personnelle*, et même profondément intime, liée à l’enfance, sa propre enfance, que l’on sait entièrement façonnée par les récits extraordinaires qu’il entendait encore et encore alors qu’il vivait presque en vase clos dans la maison familiale du village d’Aracataca... et – c’est sans nul doute la raison même de sa venue à l’écriture – qu’une fois adulte, il aspira à retrouver à tout prix et à prolonger à

l’infini pour connaître de nouveau l’état de grâce d’une identité faite exclusivement d’histoires (est-ce un hasard s’il a intitulé le volume de ses mémoires *Vivir para contarla* ?), finalement une succession de *performances* de soi et pour soi-même. Il faut voir là, purement et simplement, une forme originale de fiction autobiographique qu’on aura tout loisir de décrire comme une assez illusoire dénégation et de juger rudimentairement compensatoire, mais qui, après tout, n’engage nullement le destin commun. Un auteur est-il comptable des interprétations, récupérations et instrumentalisation, y compris bien intentionnées et valorisantes, que l’on fait de son œuvre ?

21. Or, comment parvenir à surimposer une réalité intime de récits d’enfance sur la réalité « réelle » collective des adultes si ce n’est, d’une part, en faisant le postulat de croire absolument à cette réalité intime de récits d’enfance (cela relève effectivement du pacte magique... permis par les pouvoirs magiques de la littérature), et, d’autre part, en bannissant la réalité « réelle » collective des adultes (précisément celle que recherche et exalte Carpentier), contrainte de céder la place d’entrée de jeu (est-ce un hasard si devant son peloton d’exécution, le colonel Aureliano Buendía n’a la vie sauve qu’à la condition de s’immerger dans ses plus beaux souvenirs, ceux où, petit garçon, il allait avec son père découvrir le bloc de glace apporté par la troupe des gitans de Melquiades ?) et réduite au rang de toile de fond, lointaine, imprécise, aussi floue et fantaisiste que les connaissances des villageois au sujet de la géographie qui entoure Macondo ou que les informations en provenance de l’extérieur, elles-mêmes transformées en récits. On se souvient du rôle joué par Francisco El Hombre :

[...] un anciano trotamundos de casi doscientos años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio (García Márquez, 2000 ; 142).

22. Réduite au rang de toile de fond jusqu’à ce qu’elle revienne, fissure la parfaite sphère macondienne refermée sur elle-même du début, crée de toutes parts des brèches, de plus en plus grandes, envahisse les lieux, submergeant les corps, les cœurs et les esprits, emporte finalement la victoire, en particulier avec la présence bien concrète, et fatalement dévastatrice, de la United Fruit Company, accompagnée de ses terribles sbires, en particu-

lier des militaires corrompus qui tirent sur une foule d’ouvriers en grève et laissent derrière eux des montagnes de corps morts ensuite entassés dans un train pour être emmenés loin de là, ensevelis dans l’oubli de l’Histoire :

Cuando José Arcadio Segundo despertó estaba boca arriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. Sintió un sueño insoportable. Dispuesto a dormir muchas horas, a salvo del terror y el horror, se acomodó del lado que menos le dolía, y sólo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. No había un espacio libre en el vagón, salvo el corredor central. Debían de haber pasado varias horas después de la masacre, porque los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso en otoño, y su misma consistencia de espuma petrificada, y quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumarlos en el orden y el sentido en que se transportaban los racimos de banano. Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro, en la dirección en que avanzaba el tren, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo. Solamente reconoció a una mujer que vendía refrescos en la plaza y al coronel Gavilán, que todavía llevaba enrollado en la mano el cinturón con la hebilla de plata moreliana con que trató de abrirse camino a través del pánico. Cuando llegó al primer vagón dio un salto en la oscuridad, y se quedó tendido en la zanja hasta que el tren acabó de pasar. Era el más largo que había visto nunca, con casi doscientos vagones de carga, y una locomotora en cada extremo y una tercera en el centro. No llevaba ninguna luz, ni siquiera las rojas y verdes lámparas de posición, y se deslizaba a una velocidad nocturna y sigilosa. Encima de los vagones se veían los bultos oscuros de los soldados con las ametralladoras emplazadas (García Márquez, 2000 ; 422-423).

23. L’auteur concède la défaite de la réalité générée par la littérature face à cette atroce réalité du monde, c’est évident, et il nous semble justement utile de revenir au texte lui-même (et non de rester à sa périphérie, désormais colonisée par des commentaires critiques stéréotypés), pour se souvenir de / et rendre justice à la puissance du discours sociopolitique qu’il formule. Aucune scotomisation derrière tout cela. Simplement García Márquez orchestre-t-il sa reddition de façon grandiose dans les dernières pages du roman et a-t-il trouvé un « système » pour que la partie recommence encore et encore, à chaque fois qu’un nouveau lecteur ouvre le roman. Macondo est en somme tragiquement magique pour la simple et bonne raison qu’il n’existe qu’en tant que pari, superbement perdu, d’une littérature absolue, entièrement affranchie du monde réel et de ses limites... avec, à l’instar de l’aventure de don Quichotte, un narrateur-auteur bien conscient que cela n’existe pas, plus exactement que ne peut pas être viable, ni dans l’espace ni dans le temps « réels ».

24. Cela établi, de notre point de vue, la disjonction et rupture entre gothique enriquézien et réalisme magique marquézien telles que les pose Fine, c'est-à-dire sur la base d'un certain rapport avec le réel, s'annulent d'elles-mêmes et nous pensons qu'il existe, au contraire, un maillage illustratif d'une filiation littéraire étroite entre les œuvres de García Márquez et celles d'Enriquez, justement plus que visible dans cette représentative nouvelle évoquée par Fine elle-même dans son article, « El desentierro de la angelita » ; représentative pour son contenu et sa forme, certes (nous y reviendrons), mais aussi dans la mesure où dans l'ordonnancement choisi par Enriquez pour bâtir *Los peligros de fumar en la cama*, à savoir sa première anthologie de nouvelles, c'est bien ce texte-là qu'elle a retenu au moment d'ouvrir une série dont on sait qu'elle met en œuvre un vaste rhizome de continuités par-delà une discontinuité purement diégétique, probablement secondaire. Il y a là, à n'en pas douter, un postulat et une déclaration d'intention.
25. L'élément-clé à prendre en compte est d'ordre biographique.
26. García Márquez a répété à l'envi l'importance cruciale, pour le façonnage de son imaginaire, des récits de sa grand-mère durant son enfance, expliquant même qu'outre la lecture de *La Métamorphose*, de Kafka, c'est elle, et elle seule, qui devait finalement lui servir de modèle pour apprendre à écrire Aracataca / Macondo dans ce qui deviendra *Cien años de soledad* – plus encore, il n'aurait trouvé la solution pour mener à bien un projet commencé à 18 ans (un roman avorté portant le titre *La casa*) qu'en ayant brusquement eu la révélation, à 40 ans, qu'il fallait purement et simplement s'y prendre comme sa grand-mère lui racontait des histoires à lui.
27. Plinio Apuleyo Mendoza rapporte dans *El olor de la guayaba* :
- Para doña Tranquilina, cuya familia provenía de la Guajira, una península de arenales ardientes, de indios, contrabandistas y brujos, no había una frontera muy definida entre los muertos y los vivos. Cosas fantásticas eran referidas por ella como ordinarios sucesos cotidianos. Mujer menuda y férrea, de alucinados ojos azules, a medida que fue envejeciendo y quedándose ciega, aquella frontera entre los vivos y los desaparecidos se hizo cada vez más endeble, de modo que acabó hablando con los muertos y escuchándoles sus quejas, suspiros y llantos. Cuando la noche -noche de los trópicos, sofocante y densa de olores de nardos y jazmines y rumores de grillos- caía brusca sobre la casa, la abuela inmovilizaba en una silla a Gabriel, entonces un niño de cinco años de edad, asustándolo con los muertos que andaban por allí: con la tía Petra, con el tío Lázaro o con aquella tía Margarita, Margarita Márquez, que había muerto siendo muy joven y muy linda, y cuyo recuerdo habría de arder en la memoria de dos generaciones de la

familia. “Si te mueves -le decía la abuela al niño- va a venir la tía Petra que está en su cuarto. O el tío Lázaro” (Mendoza & García Márquez, 1994 ; 11).

28. Cette idée de l’œuvre comme récupération du récit familial oral lié à l’enfance et, à travers cela, comme écriture de soi, est centrale pour faire le lien entre García Márquez et Enriquez.

29. Il n’est en effet certainement pas anodin que « El desentierro de la angelita » se construise à partir d’une matière biographie strictement analogue, c’est-à-dire avec pour centre la figure fictionnelle d’une grand-mère narratrice et initiatrice d’un enfant à l’horreur du monde surnaturel, reflet direct d’une grand-mère bien réelle, celle de l’auteure, fille d’immigrés italiens installés dans le Nord du pays, à la frontière avec le Paraguay, une zone décrite comme riche de légendes et d’une importante mythologie de saints païens et où, se plaît-on à dire, la vie quotidienne se trouve marquée par le magique ; une grand-mère qui devient, quand elle s’installe à Buenos Aires, dans la maison de la jeune Mariana, la conteuse et la passeuse d’un / vers un monde d’histoires de fantômes et autres monstres des ténèbres qu’elle associait à sa propre existence et qui, finalement, devient un modèle pour l’écrivaine au moment de raconter à son tour pour s’amuser, voire se délecter, à / de générer l’horreur chez les autres... Il n’est pas neutre qu’à l’instar de García Márquez, elle revendique encore et encore cette figure-là en particulier, à cette place et dans ce rôle, quand on l’interroge sur ses influences et ses sources.

30. Dans *Página 12*, elle explique :

“El desentierro de la angelita” viene de algunos pocos recuerdos obsesivos, esos recuerdos-murmullo que, de tanto pensarlos, dejan de parecerse a lo que realmente pasó. Mi abuela tuvo una hermana que murió antes de cumplir dos años y que fue enterrada en el fondo de su casa. Esa niña muerta en el patio me daba miedo. Si mi abuela contaba que la niña lloraba de noche, bajo la tierra, no lo sé, al menos no lo sé con certeza; recuerdo que lo contaba, pero dudo de que el recuerdo sea cierto. Esa niña nunca fue velada como angelita, eso es seguro (Enriquez, 2012).

31. Si Macondo devrait avant tout être lu comme la traduction littéraire de l’Aracataca de l’enfance / du souvenir de l’enfance de García Márquez, « El desentierro de la angelita » est bien clairement décrit ici comme la traduction littéraire d’épisodes de l’enfance / du souvenir de l’enfance d’Enriquez, qui a d’ailleurs également expliqué, dans cette même présentation pour *Página 12* :

A mí me gustaba cavar en el pequeño cuadrado de tierra del fondo de mi casa en Lanús: encontraba vidrios y dados y huesos, sobre todo muchos huesos de pollo –al menos eso me decían–. Es posible que haya desenterrado a una vieja mascota de la familia o los huesos de los animales de mi abuelo, que improvisaba zoológicos (llegó a tener un venado y un pavo real en la casa). De todos los hallazgos, el que más recuerdo es una piedra negra parecida a un escarabajo que tenía una cara tallada y conservé mucho tiempo. No sé cuándo la perdí (Enriquez, 2012).

32. Littéralement ce qu'on lit dans la nouvelle. La démarche auto-fictionnelle ou / et fictionnelle-autobiographique nous semble assez semblable à celle de l'auteur de *Cien años de soledad*.
33. À ce stade, on pourrait s'attarder à gloser malicieusement sur le reproche qu'adresse Fine à García Márquez au sujet de sa coupable et opportuniste naturalisation d'une Amérique latine surréelle en soi, littéralement par essence... Si l'on prend tout cela à un degré zéro, est-ce qu'en fin de compte, Enriquez ne fait-elle pas exactement cela ? On entend bien, de loin en loin, la voix du père de la narratrice de « El desentierro de la angelita », pour qui les histoires de la grand-mère ne sont jamais que des « supersticiones » (p. 15) agaçantes et qui tente plutôt mollement de ramener les femmes de la maisonnée à « la raison » (« Después le pregunté a mi papá si la historia de la nena angelita era cierta, y él me dijo que la abuela ya estaba muy grande y desvariaba. Muy convencido no parecía, o a lo mejor le resultaba incómoda la conversación » [Enriquez, 2017 ; 16]), mais, à l'arrivée, la réalité du / dans le récit lui donne absolument tort, car les os déterrés par la fillette de jadis se révèlent bien être ceux de la sœur de sa grand-mère et c'est la narratrice elle-même qui en a la « preuve », une fois adulte, quand le fantôme-zombi de l'angelita vient la harceler et s'installe finalement chez elle, définitivement.
34. Depuis ce degré zéro de l'interprétation, qui place face à face García Márquez et Enriquez, la surréalité serait entérinée comme partie intégrante du réel argentin comme on affirme qu'elle était entérinée comme partie intégrante du réel colombien.
35. Ce serait sans tenir compte de la dimension historique, sociale et politique qui s'y surimprime, et pour nous, comparable dans son traitement à ce qu'on trouve dans *Cien años de soledad*, tout juste s'adapte-elle, en toute logique, au contexte d'écriture : la violence d'un État colombien qui assassine et fait disparaître sa population d'un côté ; la violence de l'État argentin qui torture et fait disparaître ses concitoyens de l'autre côté. On ira par

conséquent vers une interprétation où, dans un cas comme dans l'autre, les raisons premières de cette apparente ratification de l'existence d'une réalité autre dans le réel *hic et nunc* renvoient, au-delà des particularismes familiaux et culturels de chacun des deux auteurs, et tout simplement de l'extension de son imaginaire, à un usage des pouvoirs de la littérature destiné à exposer, depuis le carnavalesque, une réalité latino-américaine marquée encore et toujours par une profonde terreur sociale (n'oublions pas que si Enriquez était enfant pendant la dictature de Jorge Videla, García Márquez, alors âgé d'une vingtaine d'années, fut extrêmement traumatisé par le « Bogotazo », l'assassinat dans une rue de la capitale colombienne, en plein du jour, le 9 avril 1948, de Jorge Eliécer Gaitán, le très populaire candidat du Parti libéral parmi les classes défavorisées aux élections présidentielles... Un événement qui déclencha d'importantes émeutes, suivies d'une terrible répression et l'entrée dans la fameuse période de violence généralisée en Colombie connue sous le nom de « La Violencia »), peuplée de figures tellement monstrueuses et effrayantes que leurs proportions les rapprochent du surnaturel... (le personnage du dictateur dans *El otoño del patriarca* [1975], de García Márquez, en est une parfaite illustration). Dans un cas comme dans l'autre, donc, il s'agirait d'une tentative débridée de re-réaliser une réalité dé-réalisée dans les récits mémoriels collectifs / pour le collectif, notamment issus du monde politique, des médias et académique, sur l'Histoire, la société et le politique.

36. Il faut compléter le raisonnement en revenant à la présence du biographique, dans la mesure où, selon nous, il contredit là aussi, de fait, la dimension ironique et parodique que Fine croit voir dans le rapprochement entre les deux œuvres, et, à travers elles, les deux démarches artistiques, et sur la base de laquelle elle construit l'originalité et la « modernité » de l'auteur de *Los peligros de fumar en la cama*. Car ce qui se joue ici, pour García Márquez et Enriquez, relève avant tout d'une vive et identique interrogation, pour ne pas dire inquiétude, sur la notion de filiation et d'héritage, notamment autour de cette matière centrale du récit ; une filiation et un héritage auxquels, nous démontrèrent-ils à l'unisson, à quarante ans d'écart, il est illusoire de penser que l'on peut se soustraire, y compris quand on s'imagine tout effacer et tout recommencer à zéro, ailleurs et / ou dans l'ultra-contemporanéité.

37. Que nous dit en effet « El desentierro de la angelita », si ce n'est qu'en passant symboliquement de l'espace de la provinciale, mystique et

archaïque Salavino (dans le département de Santiago del Estero), à l'espace des quartiers périphériques (en référence à la maison familiale d'Avellaneda) puis à ceux plus centraux (en référence à l'appartement du quartier de Balvanera) de la mégalopole moderne de Buenos Aires, on demeure effectivement tributaires et comptables de ses filiations et héritages les plus lointains et les plus enfouis ? Désormais, où qu'elle se rende, la narratrice aura sur ses talons Angelita, incomplète et dégradée par sa faute, comprend-elle – en référence aux os non récupérés quand il le fallait et alors que cela aurait été si simple (« ¡Pero si tranquilamente podría haberlos puesto adentro de una caja o un florero, y llevarlos a casa! » [Enriquez, 2017 ; 21]) et en référence à la scène où après avoir enfilé des gants pour éviter de se salir avec les restes du passé (rien d'anodin dans cette précision), la narratrice a tenté d'étrangler la angelita pour s'en débarrasser, avec pour résultat : « No le provoqué ni una tos, nada más yo quedé con restos de carne en descomposición entre los dedos enguantados y a ella le quedó la tráquea a la vista » [Enriquez, 2017 ; 17]).

38. L'épisode de l'arrivée à Macondo de Rebeca dans *Cien años de soledad* ne nous disait pas autre chose. Pour tout bagage, la fillette apportait « el baulito de la ropa, un pequeño mecedor de madera con florecitas de colores pintadas a mano y un talego de lona que hacía un permanente ruido de clac clac clac, donde llevaba los huesos de sus padres. » (García Márquez, 2000 ; 130) Alors que longtemps, personne dans le clan Buendía ne s'en préoccupe (« [...] Como en aquel tiempo no había cementerio en Macondo, pues hasta entonces no había muerto nadie, conservaron la talega con los huesos en espera de que hubiera un lugar digno para sepultarlos, y durante mucho tiempo estorbaron por todas partes y se les encontraba donde menos se suponía, siempre con su cloqueante cacareo de gallina clueca » [García Márquez, 2000 ; 131-132] – l'humour n'a ici rien à envier à l'espièglerie drôlatique des descriptions d'Enriquez), précisément parce que Macondo a été bâti dans le vain espoir de parvenir à laisser derrière soi les fantômes et les culpabilités du passé (on l'a évoqué : en référence à José Arcadio, harcelé par le spectre de Prudencio Aguilar, qu'il a transpercé avec sa lance), c'est finalement Pilar Ternera qui, lors d'une séance de cartomanie, révèle à la jeune femme : « -No serás feliz mientras tus padres permanezcan insepultos. Rebeca se estremeció. Como en el recuerdo de un sueño se vio a sí misma entrando a la casa, muy niña, con el baúl y el mecedorcito

de madera y un talego cuyo contenido no conoció jamás... » (García Márquez, 2000 ; 169).

39. Or, tout comme les excuses de la narratrice à la angelita ne suffisent pas à réparer la faute commise (« Estuve mal con ella y le pedí disculpas. Angelita dijo que sí. Entendí que las aceptaba. Le pregunté si ahora estaba tranquila y se iba a ir, si me iba a dejar sola. Me dijo que no » [Enriquez, 2017 ; 21]), rien (pas même retrouver les os du petit sac et les enterrer comme il se doit : « Rebeca quedó tan preocupada con el enigma, que se lo contó a José Arcadio Buendía y éste la reprendió por dar crédito a pronósticos de barajas, pera se dio a la silenciosa tarea de registrar armarios y baúles, remover muebles y voltear camas y entabladas, buscando el talega de huesos. Recordaba no haberla visto desde los tiempos de la reconstrucción. Llamó en secreto a los albañiles y una de ellas reveló que había emparedado el talego en algún dormitorio porque le estorbaba para trabajar. Después de varios días de auscultaciones, con la oreja pegada a las paredes, percibieron el clac clac profundo. Perforaron el muro y allí estaban los huesos en el talego intacto. Ese mismo día lo sepultaron en una tumba sin lápida, improvisada junto a la de Melquíades, y José Arcadio Buendía regresó a la casa liberado de una carga que por un momento pesó tanto en su conciencia como el recuerdo de Prudencio Aguilar. Al pasar por la cocina le dio un beso en la frente a Rebeca. “-Quítate las malas ideas de la cabeza - le dijo-. Serás feliz.” » [García Márquez, 2000 ; 170]) ne pourra contrer cette sorte de « malédiction » qui pèse sur Rebeca, car contrairement à ce que lui annonçait José Arcadio, elle n’est jamais heureuse... et meurt seule, oubliée de tous, à peu près enterrée vivante entre les murs de sa maison.

40. Pas inintéressant de constater cette prégnance affichée d’une « particularité » identitaire et artistique sous-continentale aussi bien dans la phase de l’accès des littératures des pays latino-américains au champ de la littérature universelle, au moment du / grâce au Boom, que dans celle, avec et grâce au post-Boom, où elles paraissent pourtant s’y mélanger et même s’y diluer avec un phénomène accéléré d’uniformisation lié à une globalisation massive². Pour achever cette lecture croisée de deux œuvres par conséquent singulièrement proches, il nous semble très stimulant de faire dialoguer « El desentierro de la angelita » avec une nouvelle assez peu connue de

2 Pour une autre lecture du traitement de la tradition orale par Mariana Enriquez dans le contexte de la globalisation, voir Bizzarri, G., 2019.

García Márquez : « La Santa », publiée dans le recueil *Doce cuentos peregrinos*, de 1992.

41. Nous en rappelons brièvement l’anecdote : le Colombien Margarito Duarte perdit sa jeune épouse de dix-huit ans alors qu’elle donnait naissance à leur fille, qui, elle, mourut à l’âge de sept ans d’une fièvre maligne. Onze ans après l’enterrement de la petite, des travaux de construction d’un barrage exigèrent le déplacement du cimetière et ainsi : « Como todos los habitantes de la región, Margarito desenterró los huesos de sus muertos para llevarlos al cementerio nuevo » (García Márquez, 1992 ; 60). Il découvrit alors sa femme réduite en poussière tandis que « En la tumba contigua, por el contrario, la niña seguía intacta después de once años. Tanto, que cuando destaparon la caja se sintió el vaho de las rosas frescas con que la habían enterrado. Lo más asombroso, sin embargo, era que el cuerpo carecía de peso » (García Márquez, 1992 ; 61) Dès lors, il décida d’emporter le corps à Rome dans une boîte en bois afin de la faire canoniser... Le narrateur à la première personne, qui se trouve être une lointaine connaissance du protagoniste et un témoin direct des faits, décrit ainsi les vaines déambulations dans les rues de la capitale italienne et les démarches que le personnage fit sa vie durant auprès du Vatican pour rencontrer le Pape et lui montrer le miracle de la préservation du corps magnifique et magnifiquement préservé de son enfant. Le rapprochement avec la narratrice de la nouvelle d’Enriquez, qui doit transporter la bébé-zombi dans un sac à dos et qui circule dans les rues de Buenos Aires pour retrouver ses os perdus, est non seulement évident, mais significatif : ça n’est pas pour proposer une version lénifiante de la mort que le cadavre de « La Santa » est « beau » (précisons d’ailleurs que contrairement à ce qu’affirme Fine, il ne génère pas, là non plus, un « asombro placentero », mais bien le malaise [« La piel era tersa y tibia, y los ojos abiertos eran diáfanos, y causaban la impresión insoportable de que nos veían desde la muerte » (García Márquez, 1992 ; 61)] et de la terreur [« Margarito no le contestó, sino que entreabrió la persiana para que entrara un poco de luz, llevó el estuche a la cama y levantó la tapa. La muchacha trató de decir algo, pero se le desencajó la mandíbula. O como nos dijo después: *Mi si gelò il culo*. Escapó despavorida, pero se equivocó de sentido en el corredor, y se encontró con la tía Antonieta que iba a poner una bombilla nueva en la lámpara de mi cuarto. Fue tal el susto de ambas, que la muchacha no se atrevió a salir del cuarto del tenor hasta muy entrada la noche », García Márquez, 1992 ; 69]), mais sans doute, tout sim-

plement, parce qu’à la différence de la protagoniste-narratrice de « El desentierro de la angelita », Margarito Duarte n’a pas, concrètement, abandonné les os de sa fille... – comprendre : ne l’a pas, symboliquement, oubliée. Où l’on comprend la valorisation finale du narrateur quand il estime « Sin darse cuenta, a través del cuerpo incorrupto de su hija, llevaba ya veintidós años luchando en vida por la causa legítima de su propia canonicación » (García Márquez, 1992 ; 77) tandis que la laideur de la revenante dans la nouvelle d’Enriquez n’est jamais que proportionnelle à la responsabilité / culpabilité de son oubli, concret et symbolique. Encore une fois : aussi bien García Márquez qu’Enriquez écrivent la réalité au pied de la lettre afin de mieux la donner à comprendre.

42. Pour conclure sur ce point de débat critique, nous voulons surtout ici faire la promotion d’une approche qui, au lieu de tracer des frontières hermétiques entre *Boom*, en l’occurrence dans sa version caribéenne la plus emblématique, et *post-Boom*, en voulant démontrer à tout prix que le *post-Boom*, en l’occurrence dans sa version argentine la plus emblématique, relègue aux oubliettes les grands noms de la littérature latino-américaine de la deuxième moitié du XX^e siècle, il nous semble plus porteur de voir, au contraire, l’étroitesse des liens qui les unissent dans un dialogue intertextuel incroyablement dense et riche, notamment dans le cas d’une Mariana Enriquez qui, avec son gothique, n’emboîte semble-t-il pas le pas au projet *McOndo* et *Crack*, mais, au contraire, ferme cette étape (de la génération des fils qui avaient besoin de tuer le père) pour revenir à un héritage symboliquement déterré sous la terre au fond d’une cour dans une maison familiale, puis oublié et perdu... finalement, retrouvé, de gré ou de force. Et avec lequel il faudra bien apprendre à vivre.

Bibliographie

Bizzarri Gabriele, «Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global», *Brumal*, vol.7, n°1, 2019, p. 209-229.

Carpentier, *El reino de este mundo* [1949], Madrid, Austral, 2015.

Enriquez Mariana, « El desentierro de la angelita », *Los peligros de fumar en la cama* [2009], Barcelona, Anagrama, « Narrativas hispánicas », 2017, p. 13-21.

_____, « “El desentierro de la angelita”. El cuento por su autor », *Página 12* [En línea], 03/02/2012. <https://tinyurl.com/mpk85jrr>

Fine Ruth, « Entre el terror y el horror: el (des)entierro del Realismo Mágico en dos relatos de Mariana Enríquez », *Amerika* [En ligne], 26 | 2023, mis en ligne le 08 juin 2023.
URL : <http://journals.openedition.org/amerika/17351> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/amerika.17351>

Fuentes Carlos, « Gabriel García Márquez », *Gabriel García Márquez – Testimonios sobre su vida / Ensayos sobre su obra*, Siglo de Hombre Editores, Bogotá, 1992.

García Márquez Gabriel, *Cien años de soledad* [1967], Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », 2000.

_____, *El otoño del patriarca*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.

_____, « La Santa », *Dos cuentos peregrinos*, Madrid, Mondadori, « Narrativa », 1992, p. 57-77.

Mendoza Plinio Apuleyo & García Márquez Gabriel, *El olor de la guayaba* [1982], Barcelona, Mondadori, 1994.