

# C R I S O L

Publication du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines  
de l'Université de Paris X - Nanterre  
(Directeurs : Bernard SESE et Jeanine POTELET)  
200, Avenue de la République  
92001 NANTERRE CEDEX

- 0 - 0 -

Directeur de la Publication :

Bernard SESE

Comité de rédaction :

Christian ANDRES

Jean CANAVAGGIO

Bernard DARBORD

Lauriane FALLAY D'ESTE

Jacqueline FERRERAS

Tomás GOMEZ

Arcadio PARDO

Jeanine POTELET

Gisèle PROST

Responsable de ce numéro monographique :

Tomás GOMEZ

Secrétaire de rédaction :

Gisèle PROST

- 0 - 0 -

Administration :

Université PARIS X - NANTERRE  
Bat. F - 3ème étage - Bureau B. 346  
Tel. 40 92 92 34

Service 10/FUSION

Prix : 50 francs

Paiement libellé en francs français par : - mandat

- chèque bancaire

- chèque postal (CCP PARIS 9137-96 M)

A l'ordre de Monsieur l'Agent Comptable de l'Université de PARIS X

200, Avenue de la République 92201 NANTERRE CEDEX

## SOMMAIRE

Marc ZUILI Didactisme et souci de clarté de Alejo Venegas dans <i>Agonía del tránsito de la muerte</i>	P. 1
Juana-Héléna RODRIGUEZ <i>Nuit obscure</i> ou l'expérience de l'altérité chez Saint Jean de la Croix	P. 12
Jean BELORGEY Une lettre inédite de Peseux-Richard	P. 16
Joaquín MESA Un poema: <i>La Fuente (Ingres)</i> , <i>Ambito</i> (1928) de V. Aleixandre	P. 22
Ricardo ROMERA Parodie de la littérature réaliste dans une chronique de J.L. Borges et A. Bioy Casares	P. 44
Iria NAZARIO O papel da mulher na colonização germanica do Rio Grande do Sul	P. 55
Patrick NEGRIER Les origines et l'essence de la maçonnerie d'après Fernando Pessoa	P. 64
Martine SAUVAT Le gaucho littéraire d'après la littérature gauchesca uruguayenne	P. 71
COMPTES-RENDUS ET OUVRAGES REÇUS	P. 73



DIDACTISME ET SOUCI DE CLARTE DE ALEJO VENEGAS DANS  
*AGONIA DEL TRANSITO DE LA MUERTE*

C'est en 1537 que parut à Tolède un ouvrage d'un grand intérêt intitulé *Agonía del tránsito de la muerte* (1), dû à la plume d'un laïc nommé Alejo Venegas. Ce dernier est né en 1498 au sein d'une famille noble mais peu fortunée de Tolède. Le jeune Alejo a d'abord été enfant de chœur dans la cathédrale de sa ville, puis a reçu une éducation de base qui lui a été prodiguée dans l'école du chapitre de cette même cathédrale. On sait que, se destinant à la prêtrise, il a plus tard poursuivi des études de théologie mais qu'il les a abandonnées pour pouvoir se marier. Après avoir été l'élève du Maestro Alonso de Cedillo, il est entré à son tour comme professeur dans l'université de sa ville natale : très vite il a été salué par tous pour sa vaste culture et pour son étonnante érudition. Père d'une nombreuse descendance, il a toujours dû faire face à de lourdes charges et a connu de réelles difficultés matérielles pour subvenir aux besoins de sa famille : ce sont des protecteurs comme l'humaniste Juan de Vergara ou surtout comme don Diego Hurtado de Mendoza, comte de Mélito qui l'ont secouru en lui faisant parvenir à maintes reprises les subsides qui lui étaient nécessaires. L'édition *princeps* de la *Agonía del tránsito de la muerte* qu'il publie donc en 1537 est un in-quarto comprenant 140 folios et dont la dédicace s'adresse à "la muy ilustre señora doña Ana de la Cerda, condesa de Mélito" (2). Cet ouvrage constitue un véritable guide du "savoir mourir" (3) écrit par un laïc qui se situe dans un courant humaniste chrétien, courant dans lequel l'influence d'Erasmus tient une place évidente. Ce que l'on remarque à la lecture de cette oeuvre, c'est avant tout le sens didactique très aigu et la constante volonté de Venegas d'être un auteur accessible à tous, du *labrador* à la *dama* et ce grâce à une rigoureuse organisation des idées, à un style enlevé et à une langue à la fois claire, riche, précise et imagée dont nous

nous proposons d'évoquer certains aspects dans les lignes qui suivent.

*Agonía del tránsito de la muerte* est un des nombreux traités de mysticisme et d'ascétisme publiés en Espagne au cours de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et il s'inscrit dans le sillage de quelques ouvrages célèbres de l'époque: nous pensons - entre autres - à *Arte para servir a Dios* (1521) du franciscain Alonso de Madrid ou à *Abecedario espiritual* (publié à partir de 1527) d'un autre franciscain, Francisco de Osuna (4), qui relèvent du même genre littéraire. Cette oeuvre de Venegas est remarquable et ce à plus d'un titre. Remarquable, en raison de sa structure très équilibrée, de sa cohérence et de sa parfaite progression interne : en effet, *Agonía del tránsito de la muerte* se compose, outre des habituelles approbations et d'un prologue, de six parties distinctes - appelées "puntos" - que l'auteur tient immédiatement à définir (5) : "*El primer punto de los seis en que se divide la obra es que la vida del buen cristiano es un prolongado martirio. El segundo trata del aparejo y testamento de la buena muerte. El tercero, cómo se avrá el agonizante contra los recuentros del enemigo. El cuarto, de los cuatro lugares de las ánimas y la habla y comunicación dellas. El quinto, del valor de los sufragios, misas y bulas y lo demás. El sexto, del consuelo de los bivos por la muerte de sus defuntos*" (6). Ces six parties sont elles-mêmes subdivisées en chapitres d'une lecture aisée et agréable (7). Nous remarquons immédiatement combien l'ordre des sujets abordés est logique : Venegas part du postulat que la vie est un long calvaire (premier point) (8), il expose ensuite comment bien se préparer à la mort, mort qu'il assimile à une délivrance, à un passage de la vie terrestre à la vie de gloire (second point) et son raisonnement se poursuit jusqu'à le conduire à l'évocation des moyens susceptibles de consoler les vivants atteints cruellement par la perte d'un être cher (sixième point). Toute l'économie de l'ouvrage repose donc sur cette progression où la logique, la foi et même le bon sens tiennent une place prépondérante. Ce plan, dont la rigueur est évidente,

nous confirme bien que Alejo Venegas était avant tout un pédagogue, un enseignant toujours poussé par le désir ardent d'être compris de tous en se mettant à la portée de chacun : n'évoque-t-il pas d'ailleurs une de ses oeuvres qui n'est pas parvenue jusqu'à nous, "una arte de gramática para que por ella puedan las monjas aprender la lengua sin preceptor" (9) ? Le choix du castillan pour la rédaction de la *Agonía*, nous indique que non seulement Venegas s'inscrivait dans la lignée d'une série d'intellectuels ayant délibérément choisi cette langue dite vulgaire pour composer leurs oeuvres, mais aussi qu'il faisait preuve d'un constant souci didactique le poussant à se mettre à la portée de toute personne qui ne serait pas assez versée dans la connaissance du latin. Ce souci didactique n'est pas nouveau chez lui puisqu'il apparaît déjà en germe dans son précédent ouvrage, le *Tractado de Orthographia y accentos* (1531) où il annonçait explicitement dès la première de couverture que "*va escripto el presente tractado en Romance Castellano para que no menos que los latinos se aprovechen del los que no entienden latin*" (10). On peut affirmer que Venegas était conscient du manque de considération que certains de ses contemporains portaient encore aux textes rédigés en langue vulgaire puisqu'il notait que "*este vicio de menospreciar la propia lengua se extendió tanto cuasi por todo el mundo que hasta hoy queda arraigada en la opinión de muchos vulgares*" (11). Cependant, se rangeant aux côtés d'un très grand nombre d'auteurs de son temps qui se situaient comme lui dans un courant d'humanisme chrétien et de littérature ascétique, il avait compris à son tour combien le castillan représentait un extraordinaire moyen d'atteindre beaucoup de ses contemporains : la grande diffusion de la *Agonía del tránsito de la muerte*, attestée par les très nombreuses rééditions de l'oeuvre (12) en est la preuve éclatante. Plus subjectivement, nous pouvons considérer que l'attrait qu'exerçait cet ouvrage était aussi dû à la sincérité de Alejo Venegas qui, s'exprimant avec toute sa foi et tout son coeur, avait su atteindre, par sa ferme conviction, le coeur de chacun de ses lecteurs. Enfin il semble évident que le style de l'auteur n'était pas étranger au vif succès de la

*Agonía* car beaucoup d'oeuvres écrites au XVI<sup>e</sup> siècle étaient loin de présenter les mêmes caractéristiques de limpidité et d'harmonie de l'écriture : songeons par exemple au *Libro de la Verdad* de Pedro de Medina, dans lequel "*l'aisance du style de la première partie...contraste singulièrement avec les deux autres parties*" (13). Outre l'accès au texte facilité par l'emploi du castillan, le succès de l'ouvrage reposait enfin sur la volonté tenace de l'auteur de s'exprimer avec clarté : des expressions telles que "*se ve claramente*", "*queda muy claro*" ou encore "*la razón está clara*" abondent. Rien de ce qui est avancé ne doit rester dans l'ombre et les nombreuses citations latines, preuves de l'immense culture de Venegas, sont toujours traduites, voire expliquées : même lorsqu'il cite l'une des phrases les plus connues du *Pater noster*, "*Fiat voluntas tua sicut in coelo et in terra*", il glose immédiatement : "*Hágase, Señor, vuestra voluntad, no menos en los hombres que están en la tierra que se hace en los ángeles que están en el cielo*" (14). C'est dans le même esprit que de nombreuses définitions éclairent constamment le texte : le péché est "*una carencia de rectitud y justicia*" (15), l'Eucharistie est "*principio de vida por lo cual vivifica el ánima del que dignamente, según su posibilidad, la recibe*" (16), la charité "*es la forma de las virtudes sin la cual ninguna obra es meritoria de gloria*" (17), la vie "*es batalla sobre la tierra*" (18), quant à "*agonía*", mot-clé du titre de l'oeuvre, Venegas l'explique à plusieurs reprises : "*Agonía es un vocablo griego que quiere decir contienda, no tanto porque en tiempo del pasamiento es la contienda de la disolución de las partes que la persona constituyen, cuanto por entonces entra el hombre en la mayor contienda que ha tenido en toda su vida*" (19) et il ajoute encore, quelques pages plus loin, que "*agonía es el medio tiempo que media entre esta vida y la otra; es comparada al tiempo del dilúculo que los vulgares dicen el alva, la cual ni es tan obscura como la noche pasada ni tan clara como el día que viene*" (20). Au-delà de ces définitions, Venegas sait aussi faire appel aux connaissances du lecteur, à son bon sens et à son vécu : le concret l'emporte toujours sur l'abstrait, l'expérience personnelle sur le savoir



purement livresque. C'est ainsi qu'il utilise habilement des notions et des phénomènes connus de tous pour illustrer ses explications : il caractérise le dernier sursaut de vie d'un moribond en le comparant à l'éclair : "*como la centella que se va a morir resplandece en lo exterior, porque ya va a salir la llama que estava dentro*" (21); il justifie le fait que l'âme ait plusieurs noms en rappelant que "*tiene diversos nombres como si un hombre le llamase padre en cuanto tiene hijo e hijo en cuanto tiene padre, y señor en cuanto tiene siervo o posesión y siervo en cuanto tiene señor*" (22) ou encore, à la façon d'Erasme qui écrivait dans son traité intitulé *De praeparatione ad mortem* (1534) que "*nous sommes des voyageurs en ce monde, nous n'y habitons pas; étrangers nous logeons à l'auberge, ou, pour mieux dire, sous la tente : nous ne vivons pas dans notre patrie*" (23), Venegas se sert d'une puissante métaphore par laquelle il compare la vie à un pèlerinage : "*pondremos delante de los ojos del ánima que vamos camino, y que las casas en que moramos son mesones o ventas donde noschecimos...todo el tiempo que vivimos en este cuerpo estamos como peregrinos alongados de nuestra tierra. Por donde nuestro camino se compara a camino de romería que no hace parada*" (24). Même lorsqu'il cite un auteur de l'Antiquité tel que Virgile, c'est pour mieux revenir à des réalités propres à l'Espagne : "*Se nota en los árboles las tierras en que tienen dominio, según aquello que dice Virgilio...que unas tierras son fructíferas de unas cosas y otras de otras; como vemos que la tierra de la Mancha para trigo trichel es mejor que la Sagra; la tierra de Illesecas para guindas es mejor que la de Toledo; así como la de Toledo para membrillos excede a todo el resto de España*" (25) Des images ou des métaphores comme celles que nous venons de remarquer, ayant une forte puissance évocatrice, sont très répandues dans la *Agonía* et contribuent à en faire l'originalité : c'est ainsi que les gens tâtilons et trop scrupuleux apparaissent sous la plume de Venegas comme des personnes "*que hacen elefantes de mosquitos e de unas nonadillas se cargan como si llevasen montes a cuestras*" (26). De même, se fondant encore sur une comparaison avec des animaux, il évoque les diables assaillant un mourant à la façon

d'un essaim d'abeilles : "*los diablos, que no están menos asobrunados sobre el cuerpo del agonista que enjambre sobre colmena*" (27). Enfin, toujours dans le même registre, il utilise la faculté, connue de tous, qu'ont certains animaux de voir même en pleine nuit pour faire comprendre au lecteur qu'à son tour l'âme a le pouvoir de comprendre les choses intelligibles grâce à la lumière qui lui est donnée par Dieu : "*Si vemos que el ojo del gato o de la lechuza tiene lumbre connatural para poder ver en la oscuridad sin que haya lumbre extraña que le alumbre en medio por donde vea, mucha más razón es que los ojos intelectuales del alma vean y entiendan las cosas inteligibles, con la lumbre connatural con que Dios la crió*" (28). Ailleurs, c'est encore par un souci de clarté qu'il définit les relations entre l'homme et Dieu en se servant de la métaphore du ruisseau et de sa source : "*Dios en cuyo ser ejemplar tiene el hombre más ser y está por mejor manera que en sí mismo, como el arroyo deve más a su fuente de donde procede, que a sí mismo no se puede conservar sin su fuente*" (29). Outre ces exemples concrets, Alejo Venegas sait aussi se servir, à l'appui de ses démonstrations, d'un nombre important de citations dont la force provient du fait qu'elles sont directement tirées de la Bible : la simple lecture du premier point de la *Agonía del tránsito de la muerte* nous a déjà permis de recenser pas moins de trente-sept citations de cet ordre provenant tant de l'Ancien Testament que du Nouveau Testament, nouvelle preuve de l'étendue du savoir de notre auteur. La démarche de Venegas, qui se veut essentiellement didactique, fait qu'il n'hésite pas à se répéter dans le but d'amener le lecteur à s'imprégner de certaines règles qu'il estime essentielles. C'est ainsi que recommandant à ses semblables de ne jamais répondre aux tentations du démon, il ne craint pas d'insister à maintes reprises sur cette attitude impérative à adopter : "*tornando pues a mi regla para hacer hábito en la memoria*" (30), "*por tornar a la regla que por hacer hábito en ella muchas veces havemos dicho*" (31). Toujours dans cette même perspective didactique, il ménage des "pauses" au sein de son texte, "pauses" au cours desquelles il résume des faits ou des démonstrations précédemment exposés, à la façon des petites

synthèses que les auteurs d'ouvrages pédagogiques ont souvent la coutume d'inclure à la fin de chacune de leurs leçons. Cette ferme volonté d'expliquer dans le détail ses raisonnements et ses conseils, ce désir de clarifier sans cesse les choses, l'ont même conduit à ajouter, dès la troisième édition de *Agonía del tránsito de la muerte* (1543) une deuxième partie intitulée *Breve declaración de las sentencias y vocablos oscuros que en el libro del tránsito de la muerte se hallan* dans laquelle il reprend, à la manière d'un dictionnaire et sous une forme très synthétique, l'explication d'un grand nombre de termes qu'il a utilisés dans son discours.

Clarté de la langue, style agréable à lire, exemples concrets en prise sur la vie quotidienne et sur l'expérience personnelle de chacun, explications nombreuses et complètes, comparaisons judicieuses et métaphores propres à éclairer le lecteur, volonté de considérer l'homme tel qu'il est, avec ses grandeurs et ses faiblesses, discours fondé sur des idées solidement organisées, tous ces éléments font de la *Agonía del tránsito de la muerte* un livre dans lequel Alejo Venegas non seulement exprime une philosophie de vie faite de sagesse et de foi mais aussi expose à ses contemporains les connaissances nécessaires à l'exercice quotidien des vertus chrétiennes. Aussi, bien plus qu'un traité aride sur Dieu, sur la religion et sur la mort, cet ouvrage dont l'écriture est à la fois claire et didactique constitue un véritable guide spirituel que Venegas offre à ses lecteurs, guide spirituel que M. Bataillon n'a pas hésité à considérer comme "*le chef-d'oeuvre de la littérature ascétique espagnole à l'époque de Charles Quint*" (32).

Marc ZUILI

Université de Paris X - Nanterre

## NOTES

- (1) VENEGAS Alejo : *Agonía del tránsito de la muerte con los avisos y consuelos que cerca della son provechosos*, Tolède, Juan de Ayala, 1537. Notons que cet ouvrage a été complété dès sa troisième édition, en 1543, par un appendice intitulé *Breve declaración de las sentencias y vocablos oscuros que en el libro del tránsito de la muerte se hallan*. Pour permettre au lecteur de se reporter à l'édition de ces textes la plus accessible aujourd'hui, les notes du présent article renvoient à : MIR Miguel : *Escritores místicos españoles*, t. 1, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. 16, Madrid, Bailly - Baillièrre, 1911.
- (2) Le comte de Mélito est mort en 1536, un an avant la publication de la *Agonía*.
- (3) Nous empruntons cette expression au titre d'un ouvrage récemment paru : *Savoir mourir*, textes réunis et présentés par Christiane Montandon - Binet et Alain Montandon, collection "Nouvelles études anthropologiques", Paris, L'Harmattan, 1993. C'est dans ce même ouvrage qu'est publié un article de Anne Milhou - Roudié intitulé "Assister le moribond : acte de sociabilité et manifestation du Corps Mystique pour Alejo Venegas, moraliste tolédan (1537)", pp. 29 - 37.
- (4) Une liste intéressante des oeuvres mystiques espagnoles antérieures à 1560 se trouve dans l'ouvrage de Raphael Carrasco, Claudette Dérozier et Annie Molinié - Bertrand : *Histoire et civilisation de l'Espagne classique*, Paris, Nathan, 1991, p. 184.
- (5) A partir de la sixième édition de la *Agonía del tránsito de la muerte* (1553), ces précisions apparaîtront même dès la première de couverture.
- (6) VENEGAS Alejo : *Agonía...*, in MIR Miguel : *Escritores místicos españoles*, t. 1, Nueva Biblioteca de Autores

Españoles, vol. 16, Madrid, Bailly - Baillièere, 1911, p. 105.

- (7) Le premier point compte dix chapitres, le second point est composé de vingt chapitres, le troisième point de vingt-deux chapitres, le quatrième point de onze chapitres, le cinquième point de quatorze chapitres et enfin, le sixième et dernier point de quatorze chapitres. Chacun de ces chapitres porte un titre qui en résume le contenu. Citons, à titre d'exemples, "*Cuántas maneras hay de obrar y cuáles son las que ha de hacer el cristiano*" (primer punto, capítulo III), "*De la preparación a la muerte*" (segundo punto, capítulo VII), "*De la definición de la agonía de la muerte*" (tercer punto, capítulo primero), "*Que declara por qué parte del cuerpo sale el ánima cuando el hombre se muere*" (cuarto punto, capítulo IV), etc.
- (8) Dès ce premier point on remarque chez Venegas à la fois l'influence directe d'Erasme et la connaissance profonde de la Bible. En effet Erasme écrivait "Beaucoup sentent les tourments de la mort parce qu'ils ne considèrent que les agréments qu'ils laissent ici-bas. Ils évoquent alors la joie de voir le soleil, l'admirable ordonnance de l'univers, les charmes et la beauté de la terre au printemps, les jeux, les banquets, leur épouse, leurs enfants, leur maison, leur jardin. Mais aussi il nous faut ouvrir l'autre oeil, et nous verrons alors combien de maux nous quittons, plus nombreux que les biens; et, parmi les choses que nous tenons pour des biens, combien sont mêlées de douleurs et d'amertumes. Que l'on parcoure par la mémoire toutes les étapes de la vie humaine : conception immonde, gestation périlleuse, naissance pitoyable, enfance exposée à mille maladies, jeunesse souillée par tant de vices, maturité accablée de tant de soucis, vieillesse tourmentée de tant de maux" (in *Erasme : La préparation à la mort*, Ed. et trad. de Claude Blum, collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 866). De même, on trouve dans l'*Ecclésiaste*, livre de l'Ancien Testament une formulation qui présente une vision semblable de la vie et qui glorifie, au contraire la mort : "Plus heureux est le jour de la mort que celui de la naissance" (*Ecclésiaste*, VII, 2).
- (9) VENEGAS Alejo : *Breve declaración de las sentencias...*, *op. cit.*, p. 261 a.
- (10) VENEGAS ALEJO : *Tractado de orthographia y accentos*, Tolède, Lazaro Salvago Ginoves, 1531.
- (11) VENEGAS Alejo : *Breve declaración de las sentencias...*, *op. cit.*, p. 260 b.

- (12) Antonio PALAU Y DULCET indique dans le tome XXV de son *Manual del librero hispanoamericano* (Edition de 1973) l'existence de douze éditions de *Agonía...* :

VANEGAS Alejo : *Agonía del tránsito de la muerte con los avisos y consuelos que cerca della son provechosos*, Toledo, Juan de Ayala, 1537 (Edition princeps), 1540, 1543, 1547 et 1553 (cinq éditions).

*Ibid.*, Zaragoza, Georgi Coci, 1544 ( réimpression de la seconde édition de 1540).

*Ibid.*, Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1565.

*Ibid.*, Alcalá de Henares, Juan de Villanueva, 1568.

*Ibid.*, Madrid, Alonso Gómez, 1571.

*Ibid.*, Alcalá de Henares, Iván Gracián, 1574.

*Ibid.*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1583.

*Ibid.*, Barcelona, Antonio Lacavallería, 1682.

A ces douze éditions mentionnées par A. Palau y Dulcet, nous ajouterons :

- a) VENEGAS Alejo : *Agonía...* in OCHOA Eugenio (de) : *Obras escogidas de varios autores místicos españoles*, Paris, Baudry - Librería Europea, 1847, pp. 1 - 118 (seules les trois premières parties de l'ouvrage ont été reproduites dans cette édition ).
- b) VENEGAS Alejo : *Agonía...*, in MIR Miguel, *op. cit.*
- c) VENEGAS Alejo : *Agonía...*, Madrid, ediciones Rialp, 1969.

Notons enfin que la *Enciclopedia universal ilustrada* des Editions Espasa - Calpe, signale l'existence d'une traduction italienne réalisée à partir de l'édition de Valladolid.

- (13) FERRERAS Jacqueline : *Les dialogues espagnols du XVIIe siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, t. 2, Paris, Didier Erudition, 1985, p. 1067.
- (14) VENEGAS Alejo : *Agonía...*, *op. cit.*, p. 225 a.
- (15) *Ibid.*, p. 127 b.
- (16) *Ibid.*, p. 136 b.
- (17) *Ibid.*, p. 210 b.

- (18) *Ibid.*, p. 122 b.
- (19) *Ibid.*, p. 140 b.
- (20) *Ibid.*, p. 169 a - b.
- (21) *Ibid.*, p. 164 a.
- (22) *Ibid.*, p. 194 a.
- (23) *La préparation à la mort*, in *Erasme*, Ed. et trad. de Claude Blum, collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 856.
- (24) VENEGAS Alejo : *Agonía...*, *op. cit.*, p. 125 a.
- (25) *Ibid.*, p. 240 b.
- (26) *Ibid.*, p. 158 b.
- (27) *Ibid.*, p. 161 a.
- (28) *Ibid.*, p. 207 a.
- (29) *Ibid.*, p. 113 b.
- (30) *Ibid.*, p. 143 a.
- (31) *Ibid.*, p. 160, b.
- (32) BATAILLON Marcel : *Erasme et l'Espagne*, Paris, Droz, 1937, p. 606.

NUIT OBSCURE  
 OU L'EXPERIENCE DE L'ALTERITE  
 CHEZ  
 SAINT JEAN DE LA CROIX.

Par altérité on entend communément le fait d'être un autre, ou encore ce qui est autre. D'emblée une question se pose à nous: peut-on accéder à ce qui est autre ? Toutefois avant même de chercher à y répondre un doute nous envahit : et si l'enjeu de la question de l'altérité n'était pas d'accéder à ce qui est autre (que soi) mais à soi ? L'expérience de l'altérité serait alors comme un lieu de passage obligé pour accéder à la connaissance de soi ; en outre cette expérience médierait mon rapport au monde, ma connaissance du monde étant toujours et déjà déterminée par autrui.

Le poème de Jean de La Croix Nuit Obscure est en charge de ces trois solipsismes ( la connaissance d'autrui comme tel, la détermination du sujet que je suis convoque l'expérience de l'altérité, la détermination de la connaissance du monde suppose un monde commun que j'ai en partage avec autrui). Peut-on soutenir que le texte de Saint Jean de La Croix rend compte de ces intuitions philosophiques sur la question de l'altérité? C'est ce que nous nous proposons d'examiner.

L'expérience de l'altérité se fait ici en plusieurs étapes. On peut d'abord envisager les quatre premières strophes comme l'évocation des conditions de possibilité de l'expérience de l'altérité. Le sujet doit en effet se trouver dans une certaine disposition pour qu'il puisse faire et être traversé par une telle expérience.

Dans les trois premières strophes nous avons affaire à un JE comme au centre et dans un monde dont il n'a pas conscience(v1.v7.v11). Il apparaît comme un JE qui n'a pas accédé à ce qu'il a en propre , à son moi véritable. L'omniprésence du JE prend la forme d'une auto- affirmation quasi obsessionnelle (nombreux pronoms personnels et possessifs) . Ce JE occupe donc seul le centre de la scène , d'une scène où la non- présence d'autres sujets est significative . Cette non-présence ne va pas cependant jusqu'à l'absence, la tournure impersonnelle du v.4 renvoie à l'existence d'autres sujets ici objets passifs, êtres indéfinis et aveugles (v12 et v.20). Ainsi Jean de La Croix évoque de façon "négative" les thèmes de la visibilité et de l'invisibilité d'autrui , du regard, si essentiels à la question de l'altérité.



On pourrait s'attendre à ce que dans un tel contexte le JE soit agent et donc actif. En fait le Je est ici fondamentalement passif; l'ambiguïté des deux premiers vers, la condition requise à sa sortie ( hors de son monde familier v5 & v10, et de son moi inconscient ) ainsi que la délégation de sa volonté dans l'évocation d'un guide v16 , manifeste cette passivité. L'on peut même parler d'une triple solitude de ce JE : seul non pas face aux autres, mais parce qu'il n'y a pas d'autres ( les autres n'étant pas reconnus comme tels). Or cette non-reconnaissance de l'autre s'accompagne d'une non conscience du monde (seul autrui rendant possible la médiation entre le JE et le monde) et creuse le fossé qui sépare le JE de son moi authentique .

La figure de la nuit, omniprésente, ( tour à tour obscurité impénétrable mais apaisante et bienfaitrice) exprime cette non conscience du monde. Au delà du statut positif qu'on lui reconnaît chez Jean de La Croix (nuit=jour, obscurité =lumière), la nuit reste le moment privilégié de l'effacement du monde; sorte d'enveloppe (v1.v6.v11) dont il faut s'affranchir. Et plus qu'un paysage ou qu'un décor c'est une ambiance qui est ici décrite. En somme nous avons affaire à un JE plongé dans un monde qui pour lui n'est pas encore advenu, qu'il n'a pas encore reconnu, dont il a seulement un heureux pressentiment (v.3 & v.7).

Sa demeure (*su casa*), c'est à dire son coeur n'est pas encore institué , constitué, affirmé , révélé à lui-même; il est seulement apaisé (*sosegada*), condition nécessaire, prélude à l'expérience de l'altérité, au travers de laquelle le JE accède non pas à l'autre mais à lui-même (second solipsisme). Cette volonté d'accéder à son moi propre revêt la forme d'une quête v.2 , d'une descente au coeur de soi v.7.

Enfin, la quatrième strophe dit la prise de conscience de l'autre (v.18 & v.19) . Mais de quel autre s'agit-il ? De l'autre en tant que tel? ou l'autre n'est-il pas le moi non conquis ? On est peut-être moins assuré de la connaissance de l'autre que de la connaissance de soi et le verbe *saber* renvoie à cette idée d'une connaissance qui porterait sur soi et non sur l'autre qui d'ailleurs "ne paraît" pas v.20.

La cinquième strophe constitue à elle seule un moment à part , décisif dont le motif principal est repris dans les trois dernières strophes. Elle dit sur le mode de l'exclamation l'effectivité de la rencontre. Le sujet a entendu "l'appel", et consomme l'expérience de l'altérité promise, en effet les trois premiers vers de cette strophe font échos aux trois premiers vers des trois premières

strophes du poème: la nuit moment de l'effacement du monde , de la suspension du moi , est aussi le moment propice à la prise de conscience d'un manque du JE. Manque de ne pas être constitué en tant que tel ,que manifestait comme nous l'avons vu une conscience incomplète et sommaire du monde , de l'autre et de soi. Mais à quoi reconnaît on que l'expérience de l'altérité a été faite?

Les deux derniers vers de cette strophe (*Amado con la amada / amada en el amado transformada*) traduisent une expérience de "l'avec". Heidegger disait : " J'éprouve autrui non pas dans le rapport immédiat à lui mais sur le fond de l'être dans le monde, le monde est déjà celui que je partage avec lui." Dès lors si l'on reconnaît l'autre on reconnaît le monde , premier solipsisme, que Jean de La Croix thématise dans la suite du poème.

L'expérience originelle comme semble le démontrer Jean de La Croix en faisant apparaître la figure de l'Ami n'est pas celle des objets mais celle d'un autre JE. L'expérience primordiale qui va constituer le "JE" en tant que tel , ne se fait pas vis à vis d'un objet mais vis à vis d'un "étant". Or c'est bien cette expérience primordiale que décrit et nomme Jean de La Croix en disant : *amada en el amado transformada* ; et l'on pourrait traduire *transformada* par advenue. Il faut relever le contre sens qui guette toute interprétation sensualiste du texte de Jean de La Croix, celui de voir dans ces vers l'évocation d'une fusion<sup>1</sup> Autrui, nous allons le voir n'est pas accessible comme tel et d'ailleurs, là n'est pas l'enjeu de l'expérience de l'altérité comme le montrent les trois dernières strophes.

Les trois dernières strophes disent la prise de conscience d'un monde. Nous avons cette fois ci la description d'un paysage ainsi que l'évocation d'une expérience immédiate et sensible de la nature. Cette expérience a été rendue possible par l'expérience fondamentale du JE qui ne se fait que dans un rapport à l'autre et que manifeste une expérience de la chair.

Husserl voit dans l'expérience de la chair un phénomène privilégié qui culmine en l'Homme. Ce qui "touche" ce n'est pas un corps physique mais une chair; la chair est la condition de l'entrée, de la venue au monde des objets. L'expérience de la chaire est donc une expérience du monde et pas seulement une expérience de l'altérité. Le symbole de la main v.29 & v.33 évoque cette expérience. La main signifie un échange d'humanité et même si je ne sais pas comment sent la chair de l'autre - douleur d'une incomplétude merveilleusement exprimée chez Jean de La Croix au v.34- par la blessure , qu'entraîne le contact de l'autre

---

<sup>1</sup>Il ne s'agit pas d'une fusion mais d'une ré-union.

avec le JE, reste que j'éprouve que l'autre JE n'est pas un objet. L'autre JE est alors le non-Je, celui qui est peut-être le même que moi mais qui est ailleurs que moi, celui que je serais si j'étais là où il est.

Cet écart Jean de La Croix l'exprime poétiquement et magistralement à travers l'image de l'éveil et du sommeil v28 & 29. Ambivalence essentielle à la détermination du JE, sorte de rythme à contre temps qui dénonce la vanité de toute saisie de l'autre comme tel.

A la figure de la nuit fait place l'image d'un sein fleuri riche de promesses v.31& v.32. Mais l'appelé (le JE) et l'appelant(l'Autre) ne peuvent jamais coïncider: il dort , elle veille; elle le caresse, il la caresse, mais elle est blessée. L'appel , figure minimale de l'altérité, assure la possibilité à l'appelé de prendre possession de lui même , d'accéder à ce qu'il a en propre, a son identité en pouvant enfin dire JE. C'est exactement ce qui se produit ici pour la *amada* .

A la septième strophe la *amada* n'est plus cet être qui n'a pas conscience de lui même, mais un être en pleine possession de ce qui le révèle à lui même, ses sens: *cuando yo sus cabellos esparcia* v.37. Cependant , chacun est emprisonné dans son JE sans jamais pouvoir accéder à l'autre, comme le souligne l'image du créneau v.36 ; mais de cette prison - contrairement à celle qu'évoquait la demeure, et plus largement le monde des premières strophes- il faut se réjouir.

Si l'expérience de l'altérité est une sortie de soi, elle est moins une sortie de soi vers l'autre , que de soi à soi. Nous avons voulu démontrer que chez Jean de La Croix l'expérience de l'altérité ne s'arrête pas à la confirmation de l'inconnaissance d'autrui, mais revendique la constitution du moi par autrui. Notre interprétation ne rentre pas en contradiction avec une interprétation allégorique et spirituelle du poème de Jean de La Croix . Dieu est le tout Autre, mais aussi celui par qui j'accède à moi même.

Juana-Hélène RODRIGUEZ  
Université Paris X Nanterre

## UNE LETTRE INEDITE DE PESEUX-RICHARD

Cette lettre datée du 5 octobre 1911 fait partie d'une correspondance inédite adressée à Gaston Rimey par Peseux-Richard dans les années 1911, 1912, 1913, dont nous nous proposons de publier prochainement une étude. Elle en représente donc un aperçu et comme l'avant-goût des révélations qui nous sont faites sur le milieu de l'hispanisme dans les années qui ont précédé la première guerre mondiale. A ce titre, elle apporte un témoignage d'autant plus crédible qu'étant d'ordre privé, elle devait subir le sort généralement réservé à ce genre de correspondance et disparaître à tout jamais. C'est d'ailleurs ce qui se serait vraisemblablement produit si Gaston Rimey n'avait pas jugé bon de la conserver et de nous la transmettre avec un fonds d'archives dans les années qui ont précédé sa mort, survenue à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans, en 1977.

Gaston Rimey était jeune professeur agrégé au lycée de Foix, en Ariège, lorsqu'il reçut cette missive de Peseux-Richard, alors professeur certifié au collège Colbert, à Paris, et de nombreuses années son aîné. Elle est la première d'un ensemble de quarante et une lettres qui permettent d'aborder l'essentiel des problèmes qui préoccupaient nos collègues de l'époque et d'apprécier le chemin parcouru par notre discipline au terme de bien des vicissitudes.

L'adresse au "Cher Compatriote" s'explique par le fait que Gaston Rimey est bien Franc-Comtois comme Peseux-Richard. Il est né en effet dans le petit village de Melisey, en Haute Saône, et il est resté fidèle à cette région, épousant en troisième noce une femme originaire, elle, du village de Buthiers, par Voray sur Ognon, proche de Besançon.

Peseux-Richard, dont nous ignorons le lieu de naissance, se réclame lui aussi de ses origines Franc-Comtoises; l'une de ses lettres, datée du 7 septembre 1912, est expédiée de Loisy, en Saône et Loire, et il nous confie qu'il y possède un petit domaine, à deux pas du Jura, dont il "s'occupe amoureusement en homme qui, au fond, est un sauvage", ajoutant qu'il est "un pêcheur enragé et un chasseur ardent". Epris en effet d'indépendance et de solitude, il se tient à l'écart du monde universitaire mais ne manque pas une occasion de l'égratigner et de le condamner, suivant en cela l'exemple de son maître vénéré, Raymond Foulché Delbosc.

Son amertume s'exprime dès le début de sa lettre lorsqu'il met en doute : "la probité de nos jurys d'examen". A maintes reprises, on le verra mettre également en cause la régularité de certaines épreuves et s'interroger sur le "succès" pour le moins suspect de certains candidats, et non des moindres, aux examens. Il invoque pour sa part l'équité et refuse de faire preuve de complaisance envers des candidats qui lui ont été recommandés, allant même jusqu'à recalcr "huit fois de suite" un de ses propres élèves! Quant à "l'esprit de complaisance et de déliquescence dont meurt notre pays", affirme-t-il, à une époque effectivement troublée de son histoire, il pensait que l'Université était "la seule institution qui en restait indemne". On voit percer à travers ces propos une grande désillusion vis à vis d'une institution qui refusera toujours de l'admettre parmi ses membres malgré la contribution qui fut la sienne à son rayonnement. Son combat en faveur des langues méridionales en est le pivot et on ne

saurait comprendre l'allusion à ces dernières et les points de suspension qui l'accompagnent si l'on ne rappelait pas qu'il s'est posé en défenseur privilégié de l'espagnol et de l'italien en se dressant contre les anglosaxons et les langues dites "septentrionales" qui prétendaient imposer leur hégémonie dans l'enseignement. Ce zèle, jugé intempestif et contraire à la politique de rapprochement conduite par la "Société d'études des professeurs de langues méridionales", lui a valu d'être tenu à l'écart et c'est pourquoi il parle des illusions contre lesquelles Foulché Delbosc a essayé, en vain, de le mettre en garde.

Cette référence au grand érudit est constante dans sa correspondance et lui voue une admiration sans bornes; il faut dire qu'il a fait sa connaissance au Collège de France au cours que donnait Morel Fatio et il a participé avec lui au lancement et au succès de la fameuse *Revue hispanique*. Cette entreprise marque un avantage certain de "ceux du nord" sur "ceux du midi", dont il est question dans cette lettre. Pour mieux comprendre les tenants et les aboutissants de ce que Peseux-Richard n'hésite pas à appeler un "schisme", il faut rappeler que l'équipe constituée autour de Foulché Delbosc et de la *Revue hispanique* va se heurter à celle qui règne à Toulouse et à Bordeaux, emmenée, elle, par Ernest Mérimée et Cirot. Les efforts déployés par les uns pour supplanter les autres va revêtir bien des aspects et Peseux-Richard appelle à la rescousse le jeune agrégé Gaston Rimey, perdu et comme exilé en terre ennemie, pour qu'il vienne "renforcer le petit bataillon des hispanisants de Paris" et "faire un peu contepoids aux autres". Son souci est de le féliciter de sa victoire "doublement admirable", sans que l'on sache vraiment ce que ces mots pour le moins sibyllins recouvrent. Gaston Rimey est arrivé second à l'agrégation de 1911, mais il semble que son succès, qualifié de "victoire", n'ait pas été sans poser des problèmes. Il sera d'ailleurs question de cela dans une autre lettre à propos d'un différend ayant opposé Gaston Rimey à son collègue Henri Collet, auteur d'un ouvrage sur *L'espagnol au Brevet Supérieur pour les années 1907, 1908 et 1909*. Fort malmené dans un article de Rimey paru dans le *Bulletin de la Société d'Etudes des professeurs de langues méridionales* sous la forme d'un compte-rendu critique, Collet se répand en invectives contre lui et s'en prend au fait qu'il n'a "emporté l'agrégation que grâce à des intrigues et à des manœuvres inavouables"! Peseux-Richard applaudit quant à lui, non sans malice, au bon tour joué à cette occasion par Rimey "qui donnera, dit-il, à réfléchir à plus d'un et dont les candidats de l'avenir doivent être, d'avance, profondément reconnaissants".

Plus loin, il le félicite chaleureusement après avoir appris que les candidats au Certificat primaire ont été préparés par lui; ce Certificat se distingue du Certificat d'aptitude au professorat des Ecoles Normales et des Ecoles Primaires Supérieures en ce sens qu'il ne donne pas automatiquement le titre de professeur mais maintient les maîtres certifiés de langues vivantes dans la catégorie des instituteurs adjoints. Quoi qu'il en soit, Peseux-Richard se réjouit de voir le niveau s'améliorer et décoche à Rimey un de ces compliments empoisonnés dont il a le secret en lui disant que c'est un peu grâce à lui "si la difficulté des épreuves s'accroît rapidement d'année en année"! Puis il lui demande de le renseigner en tant que membre du jury lui-même, laissé absolument seul par son président Mr. Dejob. Ce dernier, dont il est aussi le protégé, est professeur honoraire d'Italien à la Sorbonne et il pourrait paraître curieux que Peseux-Richard sollicite des conseils pour l'exercice d'une responsabilité dans une langue qui n'est pas l'espagnol. Or, il faut savoir qu'il est aussi titulaire du Certificat d'Italien et qu'il participe de ce fait à des jurys d'examen dans les deux langues; cette double compétence fait, dit-il, qu'on le tolère encore dans l'enseignement car il constitue avec Dejob des jurys "économiques".

L'étendue des connaissances et des talents de Peseux-Richard ne se limite

pas à l'enseignement et à la participation à des jurys d'examen; il est, comme nous l'avons dit, un ardent propagandiste de l'espagnol et un collaborateur très actif de la *Revue hispanique*, fer de lance du combat mené par Foulché Desbosc contre "ceux du Midi". Peseux-Richard est fier de la réponse qui lui a été adressée par Pío Baroja à la suite de l'article qu'il lui a consacré dans le n°63 de la dite *Revue*, paru en 1910. C'est ainsi qu'il nous dévoile un aspect inattendu de ce grand écrivain "énigmatique et bizarre" mais aussi présenté comme "le meilleur des hommes" malgré ses allures de "croquemitaine et de Nietzschéen"! Sa satisfaction est on ne peut plus visible et, sur sa lancée, il se propose d'entreprendre une étude similaire sur Felipe Trigo, l'auteur bien connu de *La altísima*<sup>1</sup>. Cette étude paraîtra en juin 1913, dans le n°74 de la *Revue* et il bénéficiera à ce propos de l'aide efficace de Rimey, toujours mis à contribution et flatté, semble-t-il, de rendre service à qui sait si habilement distribuer les compliments à son égard. Une troisième étude sur Octavio Picón parachèvera le travail de Peseux au service de son maître Foulché Delbosc<sup>2</sup>. Il convient de dire que le démarrage de la *Revue hispanique* en 1894 a suscité bien des jalousies et il a fallu quelque-fois que Foulché Delbosc prenne des pseudonymes pour rédiger certains articles et faire croire qu'il bénéficiait de nombreuses contributions; certains numéraux ont même, paraît-il, été entièrement rédigés par lui; c'est dire si les débuts sont difficiles mais l'entreprise semble réussir et c'est alors que Foulché Delbosc pense que la partie est gagnée et que paraît, quelques années plus tard, le *Bulletin hispanique*.

Ce coup de tonnerre dans un ciel limpide lui apparaît comme une concurrence redoutable; de plus il a pour promoteurs ses ennemis jurés, Mérimée et Cirot. Bien vite Foulché prépare la contre attaque et c'est à cette dernière que fait allusion Peseux-Richard dans sa lettre lorsqu'il parle de : "l'inénarrable publication du fuero de Piedra Fita". Conçue par un esprit brillant et un homme d'envergure doué d'une grande érudition, cette "burla" va discréditer pendant longtemps la jeune revue et semer le trouble dans le milieu hispanique. Elle consiste en fait dans la publication d'un "Fuero" soit-disant accordé au XII<sup>ème</sup> siècle par Alphonse 1<sup>er</sup> d'Aragon à la ville de Piedra Fita et envoyé à la Rédaction par un belge totalement inconnu du nom de Albert Dastugue. La supercherie est découverte rapidement, et comme l'on n'est jamais si bien servi que par soi-même, c'est Foulché Delbosc lui-même qui s'empresse de révéler qu'il s'agit d'un faux qui aurait toutes les apparences d'un document authentique si les dernières lettres de chaque phrase mises bout à bout ne donnaient les mots "eminentissimus Cirot". Rien ne permet d'accuser le grand érudit et la Rédaction doit se contenter de faire amende honorable en laissant percer sa déconvenue.

Onze ans après, le souvenir de ce joli coup est encore présent dans les mémoires et Peseux ne manque pas de le raviver en savourant restrospectivement la malice et l'ingéniosité de son maître.

Cette lettre est, comme nous le voyons, un témoignage riche de sens et de sous-entendus sur les réalités du milieu hispanique de l'époque; Gaston Rimey fait l'objet d'une attention toute spéciale de la part de Peseux-Richard, qui regrette à la fin de n'avoir pas été là lors de son passage. Il promet, pour terminer, d'écrire à Mad. Parayre. Cette dernière est alors professeur agrégée d'espagnol à Perpignan et elle est co-auteur avec Gaston Rimey du manuel pour les classes intitulé *La patria española*, publié en 1913, chez Armand Colin. C'est d'ailleurs à cet ouvrage que fait implicitement référence Peseux-Richard lorsqu'il exprime l'espoir que les publications que va entreprendre son ami "contribueront puissamment" à faire

<sup>1</sup> Voir à ce propos notre article *Une lettre inédite de Felipe Trigo* à paraître prochainement.

<sup>2</sup> *Un romancier espagnol Jacinto Octavio Picón*, t. 30, 1914, p. 515-585.

contrepoids à l'influence de la "pandilla" du Midi. Il le presse donc de lui envoyer les épreuves de son livre. *La patria española* connaîtra un vif succès et verra se succéder cinq éditions, la dernière datant de 1929.

Le moment est maintenant venu, nous semble-t-il, de laisser au lecteur le soin de prendre directement connaissance d'une lettre dont il pourra apprécier le style empreint de politesse et l'élégance teintée d'humour.

Jean BELORGEY

Université de Paris X

Paris 5 octobre 1911

Mon cher compatriote,

Ce que j'en pense? Rien de/ bon, je vous assure, et voilà de/ quoi refroidir mon optimisme/ invétéré et la haute idée que je/ me faisais de la probité de nos/ jurys d'examen. J'ai toujours sou-/ tenu, envers et contre tous - et je/ vous avoue que parfois c'était plu-/ tôt une tâche ingrate - que/ l'Université était la seule insti-// tution qui restait indemne de cet/ esprit de complaisance et de/ déliquescence dont meurt no-/ tre pays. Il fallait que/ j'eusse le témoignage d'un/ Franc-Comtois, c'est à dire d'un/ homme droit et carré (j'es-/ père qu'aucun mathématicien ne/ lira cette locution absurde et/ pourtant vraie) pour me prendre/ à douter et à redouter. Il/ est vrai que les langues méri-/ dionales..... Mr. Foulché//

Delbosc qui est mon ami/ et que vous connaissez sans doute/ surtout par sa profonde/ connaissance des choses et des/ gens d'Espagne et aussi peut-/ être un peu par l'iné-/ narable publication du fuero/ de Piedra Fita, avait, en/ vain, essayé de me mettre en/ garde contre certaines illusions./ Jestimais que les hispanisants/ sont trop peu nombreux en/ France pour qu'un schisme//

se justifiât entre ceux du Nord/ et ceux du Midi. Maintenant/ je vous avoue que ma foi chan-/ celle. Mais ce sont là des/ questions trop complexes et/ trop brûlantes pour être/ traitées au courant de la/ plume. Si, comme je l'es-/ père, j'ai le plaisir de/ converser bientôt à loisir avec/ vous, nous en reparlerons. En/ attendant, il faut de toute/ nécessité que vous veniez//

renforcer le petit bataillon/ des hispanisants de Paris pour/ faire un peu contre poids/ aux autres. J'espère que les/ publications que vous allez/ entreprendre y contribueront/ puissamment et j'attends avec/ la plus grande impatience/ les épreuves que vous me ferez/ l'honneur de me soumettre./ Mais je m'aperçois que je ne/ vous ai pas encore félicité de//

votre victoire doublement/ admirable. Vous avez créé là/ un précédent qui donnera/ à réfléchir à plus d'un/ et dont les candidats de l'a-/ venir doivent vous être d'a-/ vance, profondément recon-/ naissants.

Je ne connaissais pas Baroja/ avant d'écrire mon article./ Malgré les dures vérités que/ je me suis vu dans l'obli-/ gation de formuler, il ne// m'a pas su mauvais gré de/ ma franchise; il m'a écrit/ une lettre très aimable qui/ a chatouillé agréablement/ mon amour propre de critique/ en me prouvant que je ne/ m'étais pas trompé quand/ je pressentais sous ces allures de/ croquemitaine et de Nietzs-/ chéen le meilleur des/ hommes. je compte main-/ tenant entreprendre une étude/ similaire sur Felipe Trigo/ et je vous avoue que je suis dia-/ blement embarrassé. Si Pio/ Baroja est énigmatique et/ bizarre, que dire de l'auteur/ de "La Altísima"? ce sera/ donc avec la plus reconnaissante/ satisfaction que j'accueillerais/ les tuyaux que vous voudriez/ bien me communiquer sur/ cet écrivain.

J'ignorais absolument que/ les candidats au Certificat/ primaire eussent été pré-/ parés par vous l'an dernier//

et je suis heureux de vous ad-/ resser des félicitations qui,/ rétrospectives comme elles sont,/ ne peuvent être considérées/ comme suspectes. Bien que le/ niveau de l'examen n'ait pas/ cessé de s'élever d'un mouve-/ ment ininterrompu depuis une/ dizaine d'années je dois vous/ dire qu'en 1910, nous avons/ franchi, d'un coup, plusieurs/ échelons, si bien que vous êtes,/ en grande partie, responsable//

si la difficulté des épreuves/ s'accroît rapidement d'an-/ née en année. Et à ce/ propos je viens vous prier/ de me renseigner avec la/ plus rude, la plus brutale/ franchise, sur les impressions/ de vos candidats et sur les/ vôtres. Je suis absolument/ livré à moi-même pour cet/ examen, Mr. Dejob qui est/ mon président m'en/ laisse tout le poids et/ toute la responsabilité. Alors/ que pour l'Allemand et l'Anglais/ ils sont trois pour corriger/ mutuellement leurs impres-/ sions, pour l'espagnol je/ suis seul... et ce n'est/ pas assez. Donc, ne crai-/ gnez pas de me soumettre vos/ desiderata et vos critiques.

J'ai beaucoup regretté/ de ne m'être pas trouvé/ chez moi quand vous êtes venu/ me voir. J'espère que ce n'est/ que partie remise. je suis/ en retard d'une lettre vis à/ vis de Mad. Parayre, je/ vais réparer cela le plus tôt/ possible.

En attendant une réponse/ que je souhaite prochaine/ je vous serre cordialement/ la main.

Votre collègue Peseux.



Je justifie à être avec un Nord  
et avec un Midi. Maintenant

je vous avoue que ma foi chancelle. Mais a tout ça des

questions trop complètes et trop hâtives pour être traitées au courant de la plume. Et, comme je l'écris, je n'ai le plaisir de converser à tout à l'heure

avec vous en reparlons. En attendant il faut de toute nécessité que vous veniez

Mon cher Compagnon,

Ce que j'en pense ? Rien de bon, je vous avoue, et voilà de quoi refroidir mon optimisme intellectuel et la haute idée que je me faisais de la probité. De nos jours d'examen, j'ai toujours sou-

ffert, envers et contre tout - et je vous avoue que j'ajoute à tout cela tout une sottise ingrate - que l'Université - était la seule

\*

UN POEMA : LA FUENTE (INGRES),  
AMBITO (1928) DE V. ALEIXANDRE

El propósito del presente trabajo es someter a análisis el sentido de perfección que experimentó el autor de estas páginas tras una lectura, ya lejana, del poema que encabeza el título de este artículo. Al contacto inicial con el poema siguió una fase de estudio en la que se advirtió, no ya el interés y calidad intrínseca del poema, sino su importancia en el conjunto de la obra de V. Aleixandre. Por ello, junto al análisis, aparecerán referencias a otros versos y libros del poeta, que no pretenden ser sino indicaciones temáticas, sintácticas o de otro tipo que pongan de manifiesto la relevancia intertextual del poema en la obra aleixandrina.

El poema "La fuente (Ingres)" (1) forma parte de Ambito (1928), primero de los libros de V. Aleixandre. Por varias razones - ruptura estilística con el libro superrealista que le siguió, Pasión de la Tierra (1935), su singularidad, que no permite a la crítica considerarlo poesía "pura"... (Carnero 1979 : 384 y ss.) - no atrajo inicialmente la atención de los críticos. C. Bousoño (1977), ejemplo ilustre entre los críticos aleixandrinos, sólo hace referencias ocasionales a Ambito. D. Puccini (1972 : 18), autor de una excelente monografía sobre la obra aleixandrina, se limita a calificarlo de "tardío, tímido y casi incierto". Más atención le dedica G. Morelli (1972), pero se limita a señalar sus notas místicas, románticas y de "tardío modernismo", si bien advierte la aparición en Ambito del tema del amor como potencia destructora y unión con el cosmos.

No obstante, en los últimos años (Gimferrer 1975; Colinas 1977 : 36, 57 y ss.; Granados 1977; Carnero 1979; Amusco 1986, 1989...), ha sido objeto de valiosos estudios, de tal modo que ha podido afirmarse que "Ambito no debe ser considerado un libro primerizo y falto de significación (...) Creo que, al contrario, es un proyecto de toda su poesía hasta hoy (...)" ( Carnero 1979 : 389).

Este cambio de actitud de la crítica coincide con la opinión del propio autor, que fiel, en su poesía, como veremos en el poema, y en sus comentarios acerca de ella, la idea de la unidad en la variación (2) reconocía el entronque de este libro primero con su última obra publicada hasta la fecha de redacción del prólogo a Sombra del Paraíso (1944), que :

se emparenta y enlaza de pronto, inesperadamente y por alguna zona visible, con aquel tradicional primer libro, *Ambito*, que había quedado aparte, marginal y como excluido del proceso vivo de la evolución (...) Lo que parecía una ruptura no lo había sido, entonces (Aleixandre 1944, (1968) : 1443-1444).

Con respecto al análisis en sí, se han marginado aspectos, sin duda, de gran interés : la relación entre el poema y el cuadro (3), los esquemas acentuales y rítmicos... El modo de aproximación al texto es, fundamentalmente, semántico.

Con este fin nos serviremos de algunos conceptos que el Groupe My (1977) expone con claridad. Se distinguirá, pues, entre lectura lineal y lectura tabular, que, obviamente, no se excluyen sino que se complementan (4). La distinción entre ambas lecturas se establece desde - es obvio - la perspectiva del receptor - se trata de una lectura - y atendiendo, para la lectura tabular, a las investigaciones sobre la percepción de la Psicología de la Forma (5).

## 1. Lectura lineal.

La estructura lineal constituye el tejido del desarrollo temporal-espacial de un texto. Se trata de comprobar en qué medida la posición y composición del texto influye en su final comprensión, es decir, señalar y agrupar las informaciones que se derivan de una lectura parcial (lectura parcial se contrapone a la integración de una serie de lecturas que culminarán con la lectura uniforme del texto, la lectura tabular). Cito directamente :

Cette disposition, ou composition se manifeste dans des procédures diverses mais que nous croyons pouvoir ramener à trois :

- 1\_ un ensemble de stratégies destinées à distribuer les isotopies et à produire les médiations, et qui se fixent dans une successivité chaque fois singulière;
- 2\_ une narrativisation ou dramatisation des éléments du texte, fondée sur le déroulement temporel et sur les transformations discursives;
- 3\_ un effet général de différentiation, complémentaire de l'effet littéraire obtenu par les constantes isotopes (Groupe My 1977 : 257).

### 1.1 Narrativización

El texto puede ser entendido, desde una perspectiva lineal, como un breve relato en el que se pueden distinguir, como en toda narración, unos actantes.

#### 1.1.1 Actantes

El poema se articula en torno a los dos actantes fundamentales e indispensables en todo relato. Me refiero a los actantes sujeto y objeto. Pero estos mismos actantes contienen las categorías actanciales de oponente-adyuvante y de destinatario-destinador. Ello significa que no se presentan como fuerzas discretas en el poema.

Son, pues, actantes sincréticos. Y ello es importante porque de esta forma el poema queda limitado a la relación entre sujeto y objeto, a los actores masculino y femenino, dos elementos enfrentados que se relacionan, una relación que implica una transformación. Además esas categorías actanciales no se corresponden uniformemente

con los actores. El sujeto pasa a ser objeto, el destinatario (elemento por definición pasivo) se corresponde con el sujeto (elemento activo) y de modo similar, el objeto es adyuvante pero también oponente. Este intercambio de funciones de los actores es una de las características del poema. En este plano, el texto se presenta como un intento de conciliación entre los dos actores cambiantes y no bien definidos y , aparentemente, expresa la imposibilidad de tal conjunción.

Conviene recordar las observaciones de A. J. Greimas sobre los actantes sujeto-objeto :

La relación entre sujeto y objeto [a la que A. Greimas denomina en otra parte, relación de transitividad o teleológica] (...) aparece aquí con un investimento semántico idéntico en los dos inventarios [se refiere a los de V. Propp y de J. Souriau] el de deseo (...). El deseo será manifestado en su forma a la vez práctica y mítica de búsqueda (Greimas 1966 : 270-271).

Tal observación es aplicable al texto presente, que queda, pues, definido como relato de búsqueda para la satisfacción de un deseo. El resultado de esa búsqueda puede ser satisfactorio o frustrante.

La distribución de los actantes sujeto-objeto en los quince versos del poema - los cinco primeros versos se analizarán separadamente - se produce de la siguiente manera :

6. V-S-O / A (O)- V
7. A (O) -V
8. V-S-O-A(S)
9. V-S / O-V
10. A(O) / O'- S'
11. V
12. V-A (S)
13. O-S
14. S-V-A(S)
15. O-S

Las abreviaturas usadas son las siguientes : V : verbo; S : sujeto; O : objeto; A(S) : atributo de sujeto; A(O) : atributo de objeto; O' : S pasa a ser, sólo en una ocasión, O y S' : O se convierte en S.

En este esquema se observa la coincidencia en una alta proporción de las categorías gramaticales y actanciales de sujeto y objeto. Del mismo modo, y también en un gran porcentaje, lo que he llamado "atributo" - que van a informar a los actantes pasando a ser actores - coincide con lo que en Sintaxis se llama "atributo" o "predicativo" (6). A esta disposición sintáctica se añade el hecho de que el sujeto actancial es el emisor interno y el objeto es presumiblemente el receptor interno de la misma. Los efectos de esta distribución son, en mi opinión, dos :

a) el tú-lector no puede identificarse, proyectarse sobre el tú-interno, lo que obliga al receptor real a transponerse hacia el yo-interno y yo-emisor real.

b) Puesto que se trata de una narración ulterior homodiegética - narración de una

experiencia personalizada -, el receptor, ya desde la perspectiva del yo, debe compartir la visión del yo-externo. La visión de un cuadro sobre la que el yo-espectador se proyecta sobre un objeto artístico, se introduce en un mundo posible como yo-personaje de ficción y, por tanto, actor y no mero espectador.

En resumen, el receptor de un objeto artístico se ha convertido en un actor-emisor de ese objeto, que por su parte se convierte en actor-emisor, lo que hace imposible la relación. Desde la perspectiva comunicacional, el texto puede ser interpretado como la relación entre un objeto artístico y el receptor, la relación entre el arte y la vida.

Para comprobar las restantes categorías actanciales, veremos la estructuración narrativa del relato. Fácilmente se advierten tres segmentos equilibrados:

- a) vs. 1-5
- b) vs. 6-11
- c) vs. 12-15

La estructura es muy fácil. Aproximadamente coinciden con la tradicional estructura narrativa de presentación, nudo y desenlace. Aparece, pues, ya en Ambito esta estructura elemental, a diferencia de lo que piensa C. Bousoño (1977 : 425), que la sitúa a partir de La destrucción o el amor (1933).

Los cinco primeros versos sitúan el marco de la acción : el paisaje natural descrito con breves notas y la inclusión del elemento humano en ese ambiente. Inicialmente sólo nos interesa señalar que el sema "eufórico" es recurrente en toda la secuencia : limpieza, luz, calor, tranquilidad e incluso promesa de entrega : "Se ofrecía" (v. 4\_). La mujer, el paisaje crean un ambiente propicio para el desarrollo de la acción. Por consiguiente, naturaleza y mujer son actantes adyuvantes.

El segmento siguiente, en el que aparece el sujeto, presenta novedades respecto al primero. La bimembración que se anunciaba en el v. 3\_ aquí es manifiesta y regular. Sujeto y objeto aparecen separados por una cesura central, pero se trata de una oposición suave. La oposición se establece entre el dinamismo del sujeto y el estatismo del objeto, que como actor conserva su carácter adyuvante - también es oponente, dado su estatismo rígido : "Enhiesta estabas" (v.6\_) -; de tal modo que incluso utiliza un imperativo con el fin de disolver todos los obstáculos que dificultan la realización de la acción, obstáculos implicados en el sujeto. El sujeto es oponente a la realización de la acción que desea.

Tras el verso 11\_ - la acción cardinal - se produce una ruptura temporal, espacial y gráfica. La realización o no de la acción queda en suspenso. No obstante, los cuatro últimos versos, si algo señalan con claridad, es la frustración de la relación por medio de los índices temporales ("cuando ya") y espaciales ("lejos").

Los semas recurrentes de dinamismo-estatismo serán analizados detalladamente en el apartado de la estructura o lectura tabular. Sólo me interesaba poner de manifiesto el carácter sincrético de los actantes. Asimismo los actantes destinatario-destinador se encuentran presentes en la forma de un solo actor : "El sujeto - en una historia de amor - es a la vez el destinatario, en tanto que el objeto es al mismo tiempo el destinador de amor" (Greimas 1966 : 271).

### 1.1.2. Actores

El actante por una serie de determinaciones y atribuciones se convierte en actor. En este caso la primera observación es obvia : la escasa y muy general atribución de los actantes.

El sujeto no queda definido como elemento humano masculino hasta el verso octavo - "fresco niño" -, sólo poco antes - en el verso sexto - había sido determinada por el morfema de género femenino, el otro actante como elemento femenino, y esto en algo tan elemental como lo es la categoría femenina. La carencia de notas individualizadoras facilita la abstracción y la generalización.

El actor masculino se autoatribuye de forma directa en relación con el elemento femenino las siguientes características :

1- su capacidad de movimiento o traslación local : "pasé", actividad que lo pone directamente en relación con el objeto "por tu lado".

2- su ausencia de calor : "fresco"/"caliente", pero también "fresco" puede significar 'ausencia de obstáculos, libertad de acción'. Se trataría de un caso de ambivalencia. Esta ambivalencia es frecuente, característica de la poesía de V. Aleixandre. Es difícil determinar un sentido único de sus metáforas en diversos poemas y, a veces, en un mismo poema (Valente 1971 : 174).

El adjetivo "fresco", por ir antepuesto y por incluirse en una aposición - lo que equivale a una identificación - se opone en principio al adjetivo de sentido relativo-extrínseco "enhiesta". Es importante hacer notar que se trata de un adjetivo sustantivo-intrínseco, un adjetivo definitorio, categoría (7).

3- su situación en el inicio del movimiento de la vida - "niño" -, que se opone, aunque implícitamente, a la situación permanente y estable del elemento femenino. La caracterización del amante como joven o niño es recurrente en la poesía de V. Aleixandre, que en Sombra del Paraíso (1944) enlaza con el tema paradisíaco (Bousoño 1977 : 88). La juventud, la infancia son notas características del amante, dado que :

El gran amador, el amador sencillamente, cuando existe, lleva una carga de maravillosa inocencia, porque él, y sólo él, está próximo a esa unidad perpetuamente renovada que es el sentido del mundo (Aleixandre, 1968 : 1322; el subrayado es nuestro).

4- acción no realizada - aspecto indicativo - del cese del movimiento "a detenerme iba".

5- la integración del movimiento local (v. 12\_ "pasaba") y del movimiento no local, propio de la mujer (v. 12\_ "largamente prolongando", que se relaciona con "alargaste" del verso 9\_).

6- la permanencia y detención, el estatismo : "mi estancia" (v. 13\_).

7- la circunstancia del alejamiento, en varios sentidos ("estaba lejos", v. 14\_).

El elemento femenino es caracterizado por el actor masculino en :

1- su carácter esencial estático : "permanente", "serena". Este último adjetivo antepuesto de sentido sustantivo-intrínseco. Se predica de una cualidad constitutiva del objeto.

2- parte integrante de un conjunto más amplio : el mundo natural (Bousoño 1977 : 55). La mujer es nombrada por "carne", "lado", "cadera"; sinécdoques particularizantes con un sentido erótico-eufórico.

3- su carácter circunstancial eufórico-disfórico. "Caliente" puede encuadrarse dentro de los adjetivos relativo-extrínsecos. Se predica del objeto una nota relativa a su estado, un estado eufórico. Sin embargo, "enhiesta", un adjetivo también de sentido relativo-extrínseco expresa un estado disfórico para el sujeto, si bien puede entenderse como un adjetivo de sentido sustantivo-intrínseco. De esta forma el sujeto concretiza plásticamente la cualidad constitutiva del objeto con emoción o admiración.

4- capacidad de movimiento local en sentido contrario, "a regresar", y, sobre todo, de movimiento no local y prolongación de elementos estáticos : "alargaste tu gesto". El modo sensorial de aproximación entre los actores es el tacto. Sentido que en la obra poética de nuestro autor cobra especial relieve (Granados 1977 : 71-72)

5- capacidad comunicativa explícita. El objeto se convierte en sujeto. Es manifiesta su función como adyuvante, función que justamente provoca la ruptura.

La relación entre ambos actores se ha apuntado ya en el capítulo de los actantes. Importa subrayar el intercambio de propiedades y caracteres. El sujeto en un momento se convierte en objeto, el sujeto al que lo impulsa el deseo es al mismo tiempo el oponente a su propio deseo, el estatismo y la capacidad de movimiento no local propios del objeto lo son también del sujeto en su fase final, la cualidad disfórico-eufórico es compartida por ambos...

### 1.1.3. Naturaleza, espacio y cosmos

Procederé al análisis de los cinco primeros versos, cuyo comentario se había aplazado premeditadamente.

Como categoría semántica fundamental (8), Cosmos frente a las categorías de Anthropos y Logos puede analizarse en su distribución actancial :

1. S-V-O-A(O)
2. A(S)-S-V
3. V-O / O
4. V
5. A(O)-DESTINATARIO-A(O)

Los actantes del Cosmos entran en relación con los actantes humanos por un proceso de mediación. En este sentido A.J. Greimas afirma :

el actante sujeto está dispuesto para personificar los sememas que toma a su cargo (...); el actante objeto concede más bien, debido a que es al mismo tiempo "paciente" y "actor", el efecto de sentido llamado simbólico (Greimas 1966 : 285).

El sentido simbólico del objeto explica la inclusión de éste como una parte del conjunto, de ahí su denominación por una parte y su escasa caracterización; además de que el objeto puede relacionarse con otros elementos con los que se integra. El objeto femenino de deseo se relaciona por una mediación de tipo discursivo - por su proximidad e inclusión en un conjunto natural - con los elementos naturales : "piedra", también de carácter estático y objeto del sujeto "agua", "sol", que contiene el sema eufórico y en relación inmediata con el adjetivo "caliente" y "campo", una nueva nota de carácter eufórico que delimita el plano horizontal. La figura femenina queda encuadrada entre dos elementos eufóricos vertical y horizontalmente, "sol" y "campo", respectivamente.

La tendencia a la personificación del sujeto justifica la relación entre el sujeto humano y el sujeto cósmico, "agua" (López Martínez 1990). La relación con "fuente" se establece por una mediación, en este caso retórica (una metonimia) por considerarse ésta origen de un movimiento como lo era la aposición "fresco niño"; "agua" lo hace por su capacidad autónoma de movimiento y con una mediación discursiva, la repetición de la predicación "pasar" y otra implícita, a través del adjetivo "fresco", generalmente aplicado al agua.

En este nivel aparece un actante no presente en el nivel humano, el destinatario. Se trata del "viento", elemento igualmente dinámico pero inmaterial que introduce una isotopía divina secundaria, - vid. 2.3. - cuya función es la de añadir al espacio natural y puro una nota mítica.

Las relaciones entre los elementos son estrechas y complejas. Viento junto con fuente y agua se oponen a piedra, sol y campo por los semas respectivos de dinamismo-estatismo; y éstos, a su vez, con los elementos humanos, el hombre y la mujer; "sol" se empareja con "caliente" por una relación de causa-efecto; la relación de inclusión se establece entre "cántaro" y "agua"; "cántaro" y "cadera", una relación metonímica que se amplía y extiende a la relación entre el objeto y el sujeto...

La presentación de la descripción es también interesante. Pueden observarse :

1. El poema se inicia con una preposición "sobre" que, por su posición estratégica inicial, es lógicamente relevante. "Sobre" significa que algo se halla por encima de algo (la fuente). Se establece una relación jerárquica entre piedra, el objeto y la fuente, el sujeto que se transfiere a los sujeto y objeto humanos.

2. El verbo de la descripción es sumamente aséptico. "Había" significa 'existía', tanto en un espacio como en un tiempo. Es casi un presentador, predicación mínima. Ello implica que los elementos descritos cobran mayor importancia, son seres elementales (Bousño 1977 : 50 y ss.) Se consideran entidades y sustancias válidas en sí mismas. Se introduce un elemento extraño e irreal acompañado de los adjetivos eufóricos.

3. Junto a la pura descripción espacial, hay que notar ciertos índices plásticos : "enhiesta estabas", "cántaro a la cadera", "gesto permanente". Notas que refieren directamente al cuadro, al estatismo propio del código pictórico y que además hace referencia, y refuerzan, al actor femenino.

4. Las preposiciones son de carácter espacial y delimitan la relación cambiante. Junto a "sobre" aparece "por", el sujeto se aproxima al objeto, que sirve como punto de



referencia, pero no lo apresa; además dos preposiciones se aplican a un mismo término, "la sombra", que pertenece a la esfera del objeto. La relación es, por un lado, de inferioridad entrando así por esta relación jerárquica en la referencia de "sobre", me refiero a la preposición "bajo"; "junto a", por el contrario, manifiesta una igualdad de nivel, una coexistencia. Estas relaciones diferentes referidas a un mismo término son explicables por los elementos temporales/espaciales de los versos finales.

#### 1.1.4. Tiempo

Voy a referirme aquí exclusivamente a la mostración temporal verbal. A las relaciones temporales del ritmo y la rima renuncié al comienzo del análisis.

Distingo cuatro segmentos temporales:

##### 1.1.4.1. Había, pasaba, se ofrecía

El imperfecto expresa un tiempo pasado pero no perfectivo. Esto quiere decir que el poema, la narración de una experiencia, o mejor, su evocación, por ser narración ulterior, conserva para el sujeto emisor, y de igual forma se pretende que lo sea para el receptor-interno y para el receptor-externo, una duración en el presente de la emisión. Por tratarse de una narración homodiegética el tiempo es interiorizado de forma que lo que ocurrió permanece vivo y, al menos por la evocación, es vivido como presente. No se trata de algo finito y concluso sin incidencia en el presente.

##### 1.1.4.2. Pasé, a regresar, a detenerme iba, alargaste-dijiste.

Comienza el relato mismo en el verso sexto. La presencia de los perfectos simples así lo indican. Se encadenan en una secuencia de acciones que van a desembocar en el imperativo, en la acción cardinal, la fundamental.

Entre los perfectos simples y el imperativo un nuevo aspecto surge : el aspecto incoativo. Acciones que no son realizadas, que sólo están en su comienzo y que son paralelas, opuestas entre sí y opuestas a las atribuciones particulares de sujeto y objeto. El sujeto tiene intención de detenerse y el objeto de ponerse en marcha, aunque sólo sea en sentido contrario. Se suspende el transcurso temporal, una detención y titubeo que convierten a los dos actantes en adyuvantes y que preparan la acción cardinal.

##### 1.1.4.3. Pasa

El suspense se rompe con el uso de este imperativo por el elemento estático, el objeto que ahora es sujeto. El imperativo expresa una invitación, un intento de actuación del hablante sobre el interlocutor en una perspectiva de presente.

Parece necesario notar que ese imperativo va precedido de la conjunción "pero". Pese a ser estructura sintáctica muy usada por V. Aleixandre en todas sus épocas - son aproximadamente una veintena los poemas que comienzan con "pero"; en dos de sus últimos poemas : "La canción nocturna" y " Cetreería" recogidos en En gran noche (1991), aparece la conjunción en 16 y 12 ocasiones respectivamente; es asimismo muy frecuente que encabece el último verso del poema (p.ej. "Aire o tierra" de En gran noche (1991)) o bien el primer verso de la última estrofa (p.ej. "Juventud" de La destrucción o el amor (1933); "Los dormidos" de Sombra del Paraíso (1944) o "La hora" de En gran noche (1991)) -; pues bien, como decía, pese a este uso extraordinariamente frecuente, las

referencias críticas no lo son : D. Puccini (1971 : 33) en la nota 32 reparó en su valor narrativo y de estructura abierta.

"Pero" es un marcador que, normalmente, ocupa la posición media entre dos cláusulas. Aparece, pues, en posición media de una estructura bímembre. Sin embargo, ocurre que, a menudo, uno de los dos miembros de la estructura bipolar no aparece explícito (Mesa en prensa).

Es el caso, en la obra de V. Aleixandre, de su ocurrencia en los comienzos de poema o de estrofa, en que el elemento inicial no está explícito, esto es, no es de carácter verbal o debe recuperarse feed back; o bien, cuando aparece al comienzo de estrofa, su extensión es superior a la clausal, es decir, comprende el resto del poema, y por lo tanto, debe calcularse. En estos usos el valor presuposicional o de implicatura no desaparece, dado que, como hemos indicado, "pero" es un marcador de estructuras bipolares.

En el poema que analizamos cumple una función esencial para la comprensión del mismo. El lector debe calcular el primer miembro de la estructura bipolar. La interpretación se realiza de acuerdo al significado del enunciado "Pero pasa..." y a la información contextual de la que dispone, los versos anteriores. Esta información contextual permite al receptor comprender que se trata de un acto no verbal : reunirse, unirse con la amada y el mundo.

El efecto estético es profundo. Exige un mayor esfuerzo de procesamiento de la información, pero produce numerosos efectos contextuales, esto es, es un enunciado relevante o pertinente para D. Sperber y D. Wilson (vid. nota 3). El autor lo consigue por medio de la indeterminación del primero de los miembros de una estructura bipolar.

Por último, y para cerrar estas notas sintácticas, en el verso siguiente - verso 12\_ - se produce un efecto similar. Debe notarse que este verso está encabezado por la conjunción "y". De nuevo, V. Aleixandre ha usado esta conjunción en contexto no clausal. Se trata de un uso de la conjunción en un "speech act domain" (Sweetser 1990 : 89 y ss.). No es convincente la división en dominios de los usos conjuntivos (Mesa en prensa), pero lo que nos interesa destacar aquí es que en su interpretación entran en juego factores contextuales, pragmáticos.

Los puntos suspensivos del contexto inmediato - verso 11\_ - permiten calcular que la cláusula que sigue a "y" es temporalmente posterior. A esta posterioridad - frecuente, por otro lado, en el uso de "y", p.ej. "Se acostó y se durmió" - se une la aparición del imperfecto, de aspecto no perfectivo, para expresar la desunión, pese a usar el mismo verbo "pasaba" que en la forma de imperativo : "pasa".

En fin, este uso de "y" en posición inicial es probablemente más frecuente en la poesía aleixandrina que el de "pero". La combinación de ambas estructuras "pero... y" reaparece en otros poemas, si bien invertida : "y... pero" (p.ej. "El más bello amor" de Espadas como labios (1932), v. 8\_ "y... y" v. 10\_ "Pero...", inicio de estrofa).

#### 1.1.4.4. Pasaba, pasaba largamente, prolongando - cuando ya

Tras esa invocación a la respuesta de tipo práctico, real, una sima temporal se abre como señalan los puntos suspensivos y de forma redundante el espacio en blanco. La respuesta del sujeto que se produciría en ese intervalo es desconocida para el receptor.

Los cuatro últimos versos cierran el relato. Los imperfectos reforzados por el aditamento - "largamente" - y por el gerundio de aspecto durativo - "prolongando" - crean una dimensión atemporal, una iteración sin fin. Esta forma de "eternidad" casi cíclica ocurre en una nueva situación "cuando ya". El objeto es una sombra, algo no material sino una proyección y el sujeto es una presencia estática irreal.

La suspensión, las expectativas se resuelven en una respuesta diferente y por tanto, frustrante. Dos de los sentidos que da el D.R.A.E. del adverbio "ya" son : ocurre demasiado tarde para que pueda realizarse lo expresado por el verbo 'y no es posible por alguna circunstancia'. J. Girón Alconchel (1991) estima que ese valor de expectativa no es contextual - con lo que disentimos, el valor de expectativa no forma parte del significado de ningún término; la expectación, la proyección hacia delante, feed forward, es condición de cualquier fenómeno perceptivo -, sino que pertenece al significado del adverbio "ya" : "1)/ señalamiento de un cambio/, 2)/ esperado por el locutor/, 3)/ en un proceso orientado/" (Girón 1991 : 149).

## 1.2. Estrategias y diferenciación

Volvamos ahora a los dos procedimientos que restan por analizar de la estructura lineal. Ambos procedimientos se refieren a la posición de los términos, la longitud de los versos, las ambivalencias, las correspondencias sintácticas y semánticas... En rigor estratégico es todo aquello que supone una elección paradigmática o sintagmática.

Por definición, los términos que ocupan posición inicial y posición final del todo así como de sus partes - versos - son signos de algo más que su propio significado conceptual. Se añade a su significado la relevancia que implica jerarquización, una selección informativa de intención explícita por parte del emisor. Esta voluntad expresiva es aún más patente en casos, como el del texto presente, en los que no existen condicionamientos externos de preservación de rimas asonantes o consonantes, aunque sí lo es la intención de la regularidad rítmica trocaica. El ritmo trocaico es, pues, efecto de estrategia, puesto que hay selección del esquema rítmico de un tiempo fuerte y un tiempo débil. El recurso formal repetido se hace simbólico por lo que la correspondencia con la distribución dual de los actantes es evidente.

Otro efecto estratégico elemental es la disposición bimembre del verso (versos 6\_, 9\_ y 13\_) y el emparejamiento de versos que se refieren a sujeto y a objeto. La correspondencia entre uno y otro verso o entre uno y otro hemistiquio es casi automática en la lectura. Así, por ejemplo, el paralelismo de los versos 6\_ y 8\_ en su primer hemistiquio - ya de por sí la dualidad yo-tú sugiere la comparación - impone la correspondencia entre los dos hemistiquios segundos : "estabas enhiesta" y "fresco niño". Pero al mismo tiempo, entre ambas atribuciones que se relacionan se observa una disjunción. La atribución del objeto es de tipo relativo-extrínseco, se atribuye una nota circunstancial, mientras que "fresco niño" - que puede descomponerse en "era un niño", "era un niño fresco" - la atribución es de tipo sustantivo-intrínseco, una categoría en la que el individuo se inscribe. Surge una mediación nuevamente por medio de estas atribuciones entre lo categorial y lo circunstancial que parecían adscribirse únicamente al objeto y sujeto respectivamente.

Se establece también un emparejamiento entre los hemistiquios "a regresar" y "a detenerme iba" por la figura denominada tradicionalmente zeugma. Existe una identificación en el hecho de acción no realizada y con una voluntad de realización por parte

de sujeto y objeto. Pero, una vez más, las acciones son diferentes y se produce un intercambio de características : el sujeto pretende cesar su movimiento y llegar a ser estático y el objeto poner fin a su hierático estatismo y devenir dinámico. La posibilidad de la conciliación es propuesta. Una posibilidad que se señalará poco después como frustrada por las perífrasis incoativas reforzadas por el espacio gráfico en blanco y por el segmento temporal encabezado por el ya citado "cuando ya".

Estratégico es también el sema de "inclusión" y su reparto entre los actantes del Cosmos y el Anthropos. Uno de los atributos circunstanciales, en apariencia, del actante objeto es el de portar un "cántaro a la cadera". Un cántaro es un recipiente que normalmente contiene el agua, es decir, la relación entre cántaro y agua es de tipo metonímico. Por una simple transferencia esta relación pasa a la del sujeto y objeto. Además el agua, que aparece significativamente al principio y al final del poema, mantiene una relación de inclusión con el primer término del poema, la fuente, que, a su vez, incluye al objeto natural "piedra", símbolo de un estatismo que está continuamente en movimiento, aunque no local.

La conciliación que se pretende de los once primeros versos puede resumirse en la imagen de un río que fluye. Un río es una realidad que permanece idéntica superando la contradicción de un continuo movimiento. Un movimiento que no es local : No se desplaza el cauce del río junto con el agua. La imagen del río que fluye es muy querida por V. Aleixandre. A menudo, como en el caso presente, aparece relacionada, confundida, con la amada, en una fusión naturaleza-hombre : "Unidad en ella", de título significativo, en La destrucción o el amor (1933) o en "A ti, viva", del mismo libro, del que el autor comenta :

(...) la amada de los poemas amorosos de La destrucción se halla tendida, "fluyente", cuando contemplada por el amante, en medio de una naturaleza fervorosa y, en algún modo, no distinta. Y que amada y fondo estén continuamente confundiéndose (Aleixandre 1968 : 1564).

Curiosamente, la imagen del río que permanece y cambia es usada por V. Aleixandre incluso en sus escritos críticos : "He preferido (...) dar una imagen del caz, para que se pueda seguir el dibujo del cauce y, dentro de él, parada un instante, de su corriente" (Aleixandre 1968 : 1464).

El agua reaparece tras la segunda ruptura cerrando el poema. Hay que recordar que la aparición del imperativo, la exigencia-petición de una respuesta práctica es lo que quiebra la eventualidad de la conciliación. La conciliación no era posible en un nivel práctico, real. El agua en esta segunda ocasión está también presente. Esta nueva ocasión caracterizada por el estatismo y permanencia del sujeto ("mi estancia"), que se corresponde por emparejamiento con el agua, agua estática, y además, por la permanencia en la lejanía. Sólo se puede permanecer en la ausencia - en la memoria -, de manera que el objeto y el sujeto sólo pueden ser apariencia de realidad.

Merece también comentario la ruptura del verso 4\_. Recordamos que estos cinco primeros versos constituían el segmento de presentación del relato. Cumplían una función de encuadre. Por la tendencia a la personificación del actante sujeto tenían además una función simbólica; pues bien, en este caso - verso 4\_ - se trata de poner de relieve la quiebra, la ruptura de la placidez y suavidad tan pronto como aparece el objeto, a pesar de la caracterización predominantemente eufórica del fragmento. Este ambiente sustancial y casi divino se rompe en sí mismo. La ruptura del verso 11\_ es lógica consecuencia de esta situación imposible, si bien con la diferencia de que ahora el objeto no es contemplado sino

que actúa, vive.

Los dos primeros versos están relacionados por una concatenación con el consiguiente efecto de suave y plácido fluir. El término repetido en la concatenación es el adjetivo "limpia". Es el único caso en que se produce la identificación entre sujeto y objeto. Se predica de ambos una cualidad sustantiva fundamentalmente eufónica. Los dos actantes, si bien el objeto como efecto de la acción del sujeto, están en un mismo plano. No hay fuerzas oscuras ni oponentes en sí mismas. La razón de la frustración no hay que buscarlas en elementos circunstanciales o en fuerzas ajenas y separadas del objeto y sujeto sino en sus propias esencias.

Por último, comparar las diferentes apariciones de un término clave en el poema : el verbo pasar con el que se construye un claro poliptoton y antanaclasis.

El verso 2\_ contiene por primera vez el término y en posición final. El término se relaciona por el contexto en el que se inserta con el verbo presentador estático "había" marcando la diferencia entre el mínimo predicativo de un elemento sustancial (piedra, sol o campo) y la definición como elemento sustancialmente dinámico del agua. Se añade el hecho de que el verbo está conjugado en imperfecto "pasaba", el paso es continuo y reiterado. Posteriormente se atribuye al sujeto por lo que la correspondencia y emparejamiento se impone. La forma es ahora "pasé", un pasar puntual y pasado, que no incide sobre el presente y por ello, irrecuperable.

Pasar es el verbo que en imperativo utiliza la mujer. Ahora significa 'cruzar', 'superar' los obstáculos. Se responde con el mismo término con el que se invitó y con un significado diferente. La repetición, el aditamento y la atribución expresan aquí la repetición cíclica de una permanencia.

El cambio significativo es grande. El verbo pasa de significar un movimiento continuo a la voluntad iterativa de una permanencia, y ésta parece ser la única posibilidad de unión.

Es asimismo frecuente este verbo del cambio en la poesía de V. Aleixandre. En un bello, y perfecto, diálogo "Misterios de los dos jóvenes, los dos viejos y la muchacha" de En gran noche (1991), la muchacha, que sólo interviene en dos ocasiones, cierra el poema del modo siguiente :

"¿Por dónde? Le vi, le vi, cuán joven/ y no me conocí. Pasó, pasó y seguía./ Grité. Y entonces vi un anciano./ Corrí.../ Y estaba sola."

Sorprenden las coincidencias entre estos versos y nuestro poema, versos separados en el tiempo por más de cuarenta años. No sólo el verbo pasar sino también el uso de los puntos suspensivos y de la conjunción "y" inicial tras ellos. Y no sólo estos rasgos léxicos y sintácticos sino el sentido. Ciertamente, en el caso del diálogo aparece un tema posterior: juventud y vejez; pero, no obstante, reaparece en el diálogo la imposibilidad de la comunicación, la unidad del cosmos.. Y ello porque : "Acaso el poeta no se repite, como no se repite el río" ( Aleixandre 1968 : 1566).

## 2. Lectura tabular (9).

En el concepto de isotopía (10 ) se fijan los objetivos de la lectura tabular, la

lectura uniforme de un texto, que será el resultado de la combinación sémica de sus elementos.

El texto se estructura en dos isotopías indicativas principales, la isotopía del dinamismo y la del estatismo, y junto a ellas aparecen dos isotopías subjuntivas, lo eufórico y lo disfórico y una isotopía secundaria, la isotopía divina o mítica.

### 2.1. Dinamismo-estatismo

La observación de A. J. Greimas sobre la relación de transitividad o teleológica entre sujeto y objeto es bien clara. Si el texto presenta dos polos fundamentales, dos puntos de referencia, uno de ellos - el sujeto - iniciará la búsqueda del otro, el objeto.

Sería lógico, pues, que los atributos dinámicos correspondieran exclusivamente al sujeto y de la misma forma, los atributos estáticos lo fueran del objeto. Pero el poema de V. Aleixandre no divide maniqueamente estas dos clases semánticas. Los atributos de uno también los comparte el otro. Es lo que el Groupe My denomina mediación (11).

La mediación se realiza en ambos niveles, tanto en el nivel cósmico como en el noológico, y entre ambos.

En el nivel cósmico el verso 1\_ es precisamente el modelo de mediación. Es un puro juego de equilibrios y mediaciones entre dos entidades naturales que por su proximidad sintagmática se emparejan y oponen. Así, aunque en pura lógica es "la fuente" la que contiene a "piedra", la estructura sintáctica no lo refleja puesto que con la preposición "sobre" se establece una relación jerárquica de inferioridad, luego repetida en la preposición "bajo". Por la estructura sintáctica, como hemos dicho, la relación entre el elemento dinámico, que, a su vez, contiene agua, y el elemento estático es de inclusión por parte del objeto. Esta relación de inclusión se corresponde con el "cántaro" que porta el actante objeto. Además la cualidad que se atribuye a la piedra, la limpieza, es efecto del paso - la cualidad fundamental del sujeto - del agua. Ni siquiera la relación entre sujeto y objeto es estable. Se niega toda esencialidad y estabilidad a ambos actantes. La esencia dinámica no se impone sobre la estática pero el cambio continuo, la negación de una esencia, de una identidad es lo que parece afirmarse.

Elementos mediadores son la ambivalencia y la antanaclasis. Un ejemplo de ambivalencia es la del adjetivo "fresco", que por una mediación discursiva de oposición se relaciona con un adjetivo eufórico "caliente", por lo que "fresco" resulta clasificado en oposición como adjetivo disfórico. La ambivalencia surge porque "fresco" puede significar igualmente 'ausencia de obstáculo', adyuvante y eufórico. Esta ambivalencia, por ese emparejamiento, se transfiere a "caliente". Además "fresco" cumple otra función. Implícitamente refiere al agua, una sustancia de la que normalmente se predica su frescura. Contribuye, pues, a reforzar la relación entre "el agua" y "el niño", una relación que ya estableció la predicación común a ambos del verbo pasar.

El verbo pasar se convierte por su recurrencia en eje temático. Es la expresión de un cambio continuo de la esencia dinámica y estática del sujeto y objeto. Aparece incluido en el nivel cósmico y en el nivel humano referido al sujeto en ambas situaciones. Por otro lado, es el verbo que utiliza el objeto al convertirse en sujeto y quebrar la continuidad. Sin embargo, el verbo pasar es un verbo especial de movimiento. Es, en efecto, un movimiento pero un movimiento que lleva implícito un punto de referencia, un

elemento estático que sirve como referencia. Incluso aquí, en este verbo de movimiento, se esboza el tema del poema, la conciliación entre el movimiento y la permanencia, un cambio que permanece o, mejor, una permanencia cambiante.

Esta conciliación es más clara en el segmento puramente narrativo del poema. Si el sujeto es caracterizado por su paso, en el verso 9\_ se entrevé la posibilidad de que se produzca la detención ("a detenerme iba") pero es justamente eso, una posibilidad, una acción no realizada pero que podría realizarse. Paralelamente el objeto que se ofrece a la contemplación, estático, en este fragmento narrativo inicia o más bien, manifiesta la intención de emprender un movimiento contrario ("a regresar"). Regresar significa 'volver a un punto que sirve de referencia y del que se partió'.

Por otra parte, existe en el poema un movimiento que no es dinámico local. Me refiero a un tipo de movimiento que no implica desplazamiento : "se ofrecía", "alargaste", "prolongando..."

"Se ofrecía" - y quizá "me dijiste" - se agrupan en un tipo de movimiento de la voluntad. Ambos se atribuyen al objeto reforzando su carácter adyuvante. Expresa una intención con el objeto de salvar los obstáculos que dificultan el encuentro.

"Alargaste", referido al objeto, significa una intención y además un movimiento-tránsito entre lo dinámico y lo estático. Alargar es sinónimo de 'dilatarse', 'prolongar'. En la definición del D.R.A.E : 'hacer que dure una cosa un tiempo más de lo regular'. Es la mediación simbólica de forma que lo permanente siga siendo en el movimiento, la permanencia de lo cambiante.

Este movimiento no local intencionado ("prolongando") se refiere también al sujeto en los últimos cuatro versos, que deberían ser, por tratarse de una composición narrativa progresiva irreversible, "l'aboutissement" ( Groupe My 1977 : 142). Para la expresión de este nuevo movimiento del sujeto se repite el verbo pasar añadiéndole el aditamento "largamente" (derivación de "alargaste") y el gerundio durativo "prolongando". El nuevo movimiento, que, en otra parte, llamamos voluntad de permanencia cíclica, es la negación del carácter esencial del sujeto, " mi estancia" y la negación de la materialidad del objeto : "cadera", "came".

## 2.2. Isotopías subjuntivas : lo eufórico y lo disfórico

La isotopía subjuntiva (12) es de tipo valorativo. Una valoración, un juicio valorativo de cualquier tipo, éste será bien positivo o bien negativo, esto es, eufórico o disfórico.

Los términos que normalmente implican una valoración son los adjetivos, lo que no significa excluir a sustantivos y verbos. Los términos que contienen el sema "eufórico" son : limpia, serena, se ofrecía, caliente y gracia. Estos términos se agrupan en los primeros cinco versos. El paisaje y ambiente expresado es sustancia, puro, irreal y mítico. Limpieza purificadora, luz, calor, alejamiento espacial (campo), serenidad y ofrecimiento son las notas dominantes. De esta forma "serena", amén de significar "movimiento", contiene igualmente el sema de "sin turbación", y esto ocupando una posición estratégica : antecede a un elemento disruptor "carne", incluido en un verso quebrado. El efecto del adjetivo sustantivo-intrínseco es de contrapeso, de equilibrio plácido.

"Limpia" es elemento mediador, como ya vimos, entre sujeto y objeto.

En el apartado disfórico hemos recogido : enhiesta, fresco - que, como caliente, es ambivalente -, cuando ya, lejos, mi estancia y sombra. Aparte de "enhiesta", índice de estatismo rígido, permanente, interesa exponer un breve comentario, que vengo repitiendo, sobre los otros términos restantes que corresponden a la conclusión del poema.

"Cuando ya" y "lejos" delimitan respectivamente la transformación de las circunstancias, temporal y espacial. Son marcas claras de que la situación es diferente y, en consecuencia, la conciliación.

Del mismo modo, "sombra" y "mi estancia" hacen referencia al cambio frustrante. La explícita presencia corpórea y material del objeto en la evocación es sustituida, en definición del D.R.A.E., por 'la proyección de un cuerpo en el espacio en dirección opuesta a la fuerza de luz'. El cambio no ha podido ser mayor. El objeto es algo aparente, un espectro que ha invertido la relación, "opuesta a la fuente" de luz y agua. Por su parte, "mi estancia" supone la renuncia del sujeto a su esencialidad, condición indispensable para su unión.

Una vez más, aparece otro de los elementos del mundo alexandrino, la sombra. En Ambito, normalmente, aparece relacionada con la noche y otras notas románticas : espectros, visiones... Sin embargo, en este poema, la sombra refiere a lo inmaterial, no táctil, imposible de asir, y al mismo tiempo, es el rastro, el humo, en otros lugares, de lo sensible y material, es decir, la sombra equivale a la imagen difuminada, lejana e infiel del verdadero ser, el espectro de lo real (v. 20\_ "Falaz escucho a veces una sombra corriendo/ por un cuerpo creído..." de "Horas sesgas", en Poemas de la consumación (1968)). No puede conocerse lo verdadero, la verdad, sólo su sombra, es decir, la imposibilidad del conocimiento humano. Con este sentido aparece ya en "La verdad" - v. 1\_ - de Sombra del Paraíso (1944) : "¿Qué sonríe en la sombra sin muros que ensordece / mi corazón?" - o bien en "Comemos sombra" - v. 35\_ - de Historia del corazón (1954) : "Comemos sombra, y devoramos el sueño o su sombra, y callamos" ; o bien más adelante, en "El olvido" - v. final - de Poemas de la consumación (1968) : "Con dignidad murió. Su sombra cruzó".

Con este último poema la relación es patente. En "La fuente (Ingres)" el sujeto sólo podía permanecer en la lejanía, en la ausencia, esto es, por medio de la memoria. Para ambos poemas, no obstante, por su similitud de tono, son válidos los últimos versos de "El olvido" : " Recordar es obsceno;/ peor : es triste. Olvidar es morir" (13). El recuerdo se identifica con la obscenidad, esto es, la corrupción de la pasión amorosa. Recuerdo, olvido, memoria es no vivir, no aprehender lo verdadero (v. 5\_ : "Pájaros no : memoria de pájaros...", de "La verdad", en Sombra del Paraíso (1944)), y por fin, morir. Por ello, los muertos son vistos, a menudo, como sombras : "A la muerta" de La destrucción o el amor (1933); "La vieja señora" de En un vasto dominio (1962) o "Quien fue" de Poemas de la consumación (1968).

### 2.3. Una isotopía secundaria : la isotopía divina o mítica

Se sitúa también en los primeros versos presentadores de un espacio grato, al que se añade con esta isotopía una nota mítica e intemporal. Contienen este sema tres términos : agua, se ofrecía y gracia.



La única atribución a "el agua" es la limpieza, una nota de carácter sustantivo-intrínseco, lo que significa que para el sujeto emisor la esencia del agua es su función purificadora.

"Se ofrecía" , esto es, 'promesa de entrega'. Pero además ofrecer es el verbo que se utiliza para hacer una donación al dios.

La "gracia", el término más claramente religioso, es el 'don divino' de carácter gratuito. La conciliación pudo haber sido pura y gratuita. De hecho, esta conciliación se produce entre la carne y el viento, que recordemos era el destinatario. La metáfora "al viento hecho gracia" supone la identificación perfecta y absoluta (aspecto perfectivo del participio "hecho") entre el viento y la gracia, una comunión con lo natural pura y perfecta. Ese mundo natural y puro será evocado, esto es, recordado por V. Aleixandre en su libro Sombra del Paraíso (1944) : Paraíso, pero desde el rastro infiel y engañoso de las sombras de nuestro conocimiento.

### 3. Final : una interpretación.

El texto, en mi opinión, plantea un tema largamente desarrollado por la Filosofía desde Heráclito (Granados 1977 : 86 y ss.), pasando por D. Hume y J.P. Sartre. Este problema filosófico es el de la identidad permanente en una situación de cambio. Ser y devenir, esencia y existencia son irreconciliables. Esta es la tesis del poema, es decir, la identidad, la conciencia de ser, no es más que una ilusión. La síntesis entre esos dos polos sólo es posible en el nivel no real, en la memoria. Sólo en ausencia se puede estar y cambiar. Esta abstracción es posible gracias a la caracterización muy vaga y simbólica de los actores.

La conciliación entre ser siendo y ser cambiando, ser en permanencia y ser en movimiento se consigue por la negación de ambas esencias. Así lo reflejan los últimos versos : el sujeto es siendo y cambiando a condición de que ese ser cambiando equivalga a un movimiento no local, a un movimiento de la conciencia, a la capacidad del sujeto para crear otra realidad por la memoria. En clara correspondencia el agua - símbolo universal y constante de la vida - puede permanecer junto al objeto si éste se transforma en una apariencia ilusoria y ficticia, una apariencia de realidad.

La oposición de dos elementos contrarios, el pensamiento basado en la oposición dual, dos contrarios que se resuelven en una mediación, cuenta con larga tradición. Esencia y dimensión temporal, permanencia y cambio, "eternidad e instantaneidad luchan abrazadamente en el corazón del hombre, y ese combate no alcanza más radiante estadio que en el solio del amor" ( Aleixandre 1968 : 1322); Notas, en fin, que el propio V. Aleixandre consideraba básicas en la interpretación de la poesía.

Esta última cita del poeta nos sitúa en otra de sus claves : el amor. Los problemas de la materia en el tiempo, de la irrealidad del conocimiento humano se entrecruzan con la pasión amorosa (Jiménez 1979). El poema analizado cuenta asimismo una historia de amor. Una historia de desencuentro, de recuerdo y memoria infiel, de sombra no táctil :

El amor - algunos instantes del amor, entre los que sólo nos moveremos - parece algo fundamental si lo que queremos es estar mirando la vida, pero

también algo decepcionador, pues sólo una sombra o extinción de él es lo que desalentadamente tentamos (Aleixandre 1968 : 1322).

Y esta historia amorosa sucede en un marco natural. Pero este ámbito natural no circunda, embelleciendo, a los amantes. La naturaleza, esos elementos primarios : agua, viento, sol, viento... se confunden con la amada. Aparece aquí uno de los grandes temas aleixandrinos : el amor como unión con el cosmos, unión frustrada. Y de nuevo, vuelta al problema del conocimiento : la relación del sujeto con la realidad material en el tiempo (Carnero 1987).

Conocimiento, naturaleza y amor, materia en el tiempo..., los grandes temas aleixandrinos, son esbozados en este breve poema "La Fuente (Ingres)", de su libro primero Ambito (1928). Un poema, breve muestra de la unidad (Gimferrer 1975 : 32) en el cambio de la poesía aleixandrina, de la "indudable organicidad de su mundo poético" (Puccini 1972 : 328-329).

Joaquín MESA

Universidad de Córdoba

## ANEXO I.

### LA FUENTE (Ingres)

Sobre la fuente había piedra limpia  
Limpia el agua pasaba.  
Había sol y campo. Tu serena  
Carne se ofrecía  
Caliente al viento hecho gracia.  
Pasé yo por tu lado. Enhiesta estabas  
Cántaro a la cadera, a regresar.  
Pasé yo por tu lado, fresco niño,  
A detenerme iba. Tú alargaste  
Tu gesto permanente y me dijiste :  
Pero pasa...

Y pasaba, pasaba largamente, prolongando  
Bajo tu sombra mi estancia  
Cuando ya mi cuerpo estaba lejos  
Y junto a tu sombra el agua.

## REFERENCIAS

- Llorach, E. (1980) : Estudios de gramática funcional del español. Madrid : Gredos
- Aleixandre, V. (1968) : Obras completas. Madrid : Aguilar
- (1975): Lo mejor de Vicente Aleixandre. Antología total. Selección, prólogo y comentarios de Pere Gimferrer. Barcelona : Seix Barral. 1989
- (1976): Ambito. Madrid : Visor
- (1991): En gran noche. Últimos poemas. Edición a cargo de Carlos Bousoño y Alejandro Duque Amusco. Barcelona : Seix Barral
- Amusco, A. (1986): La mirada hacia el otro en Ambito, de Vicente Aleixandre. Insula, 470-471, 9
- (1989): Ambito, de Vicente Aleixandre, como signo métrico. Cuadernos Hispanoamericanos, 446, 149-162
- Bousoño, C. (1977): La poesía de Vicente Aleixandre. Madrid : Gredos. 4\_ ed.
- Cano, J. L. (ed.) (1977): Vicente Aleixandre. Madrid : Taurus
- Carnero, G. (1979): "Ambito" (1928): razones de una continuidad. Cuadernos Hispanoamericanos, 352-354, 384-393
- ( 1987): El problema del conocimiento en la trayectoria poética de Vicente Aleixandre. En G. Carnero (1989) : Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX. Barcelona : Anthropos. 1989, 212-227
- Colinas, A. (1977) : Conocer Aleixandre y su obra. Barcelona : Dopesa
- Girón Alconchel, J. L. (1991): Sobre la consideración del adverbio 'ya' como un conmutador. Revista Española de Lingüística, 21, 1, 145-153
- Granados, V. (1977) : La poesía de Vicente Aleixandre. Madrid : Cupsa
- Greimas, A.J. (1966) : Semántica estructural. Madrid : Gredos, 1971
- Groupe My (1977) : Rhétorique de la poésie. Bruxelles : Complexe
- Jiménez, J. O. (1979): Una aventura hacia el conocimiento. Cuadernos hispanoamericanos, 352-354, 11-40
- López Martínez, M\_. I. (1990) : Tierra madre y nombre de barro : topoi en la poesía de Vicente Aleixandre. Anales de Estudios Filológicos, XIII, 167-184
- Mesa, J. (en prensa) : Sintaxis oracional y Pragmática : sobre concesivas y adversativas. Comunicación leída en el Congreso Internacional : El Estudio del español. Salamanca, 28-31 octubre 1991.

Morelli, G. (1972) : Prólogo a V. Aleixandre (1976). Es la traducción, realizada por A. Colinas, del primer capítulo de su libro: Linguaggio poetico del primo Aleixandre. Milano: Cisalpina-Goliardica

Puccini, D. (1972) : La palabra poética de Vicente Aleixandre. Barcelona : Ariel. 1979

Sweetser, E. (1990) : From Etymology to Pragmatics. Cambridge : Cambridge University Press. 1991

Valente, J. A. (1971) El poder de la serpiente. En J. L. Cano (ed.) (1977) : 168-176

Vañó-Cerdá, A. (1982) : Ser y Estar+ Adjetivos. Tübingen : Niemeyer

Zardoya, C. (1949) : La presencia femenina en Sombra del Paraíso. En J.L. Cano (ed.) (1977) : 151-167

## NOTAS

1. No ha tenido este poema demasiada fortuna entre los seleccionadores y antólogos. No aparece recogido en la selección realizada por el propio V. Aleixandre (1956) Mis poemas mejores. Madrid : Gredos; ni en la Antología total (1975), tampoco en la de Leopoldo de Luis (1977) Antología poética. Madrid : Alianza. Ciertamente, y en este caso por razones temáticas o de estilo, no podía aparecer en selecciones como Presencias, Poesía surrealista o Poemas paradisiacos. De este modo, el poema sólo es accesible modernamente para su lectura en sus Obras completas (1968) o bien en la edición moderna de Ambito (1976). Por estos motivos, incluimos como Anexo I el texto del poema.

2. A. Amusco(1989) ha puesto de relieve la concepción orgánica, unitaria de este su primer libro, Ambito.

3. El paréntesis que acompaña al título, Ingres, señala claramente que V. Aleixandre escribió el poema movido por la impresión que el cuadro de J. Ingres, del mismo título : La source (1856), produjo en él en una visita al Museo del Louvre (Amusco 1986). Este hecho - nada inusual en la obra de V. Aleixandre y de otros poetas de su generación : Guillén, Alberti - posiblemente haya pesado en el ánimo del propio V. Aleixandre y de sus antólogos para no incluir el poema en las selecciones de su obra, esto es, que se le considerara un poema descriptivo de "circunstancias" y por ello sin demasiado valor.

Conviene señalar, por otro lado, que la presencia femenina, al menos en parte de la obra aleixandrina, sugiere relaciones y concomitancias con las Venus clásicas (Zardoya 1949), tal como ocurre ya en este poema temprano.

Sin negar la vinculación entre poema y cuadro, es fácil notar que el cuadro sólo fue punto de partida. V. Aleixandre introdujo importantes modificaciones : el personaje masculino, que no aparece en el cuadro; el entorno natural, sólo fondo en la pintura; la posición del cántaro del que mana el agua, desde la cadera en el poema y no desde el hombro, como en el cuadro. A. Amusco (1986) recoge un fragmento de una carta de V. Aleixandre a su amigo el pintor G. Prieto, recientemente fallecido, en la que manifiesta como voluntario este cambio de posición del cántaro.

Amén de estas modificaciones, lo que nos parece claro, y creemos poder demostrar, es que el poema entronca fuertemente con el resto de su poética : su erotismo

materialista, fuerza de integración en el mundo natural, el uso de estructuras sintácticas..., lo que sitúa al cuadro, en relación con el poema, en posición marginal, esto es, la visión del cuadro suscitó el deseo de escribir el poema, pero su percepción e interpretación de lo contemplado trasciende este hecho.

Todo ello nos permite, pensamos, excluir de nuestro estudio, sin duda parcial, la relación entre ambos códigos artísticos.

3. Lectura lineal y lectura tabular son conceptos que pueden reinterpretarse desde la Lingüística actual, desde la Pragmática y el modelo de Relevance (1986) de D. Sperber y D. Wilson. Considera el Groupe My que la interpretación de un texto, si bien ellos lo refieren al texto artístico, es producto de la explicatura más la implicatura en términos pragmáticos, esto es, de lo que el emisor produce literalmente más los conocimientos y cálculos inferenciales que el receptor introduce. La interpretación no es algo dado sino construido. Permítaseme aportar un ejemplo real tomado de una conversación :

(20 h. 50'. 22-1-92. En la vía pública. A y B son dos jóvenes)

A. ¿Hay hoy fútbol?

B. Sí. Pero no sé si lo ponen en la tele

A. Mañana sí hay partido, del Montigalá

B. Entonces, no es de fútbol. El Montigalá es un equipo de baloncesto

A. Yo no he dicho que sea de fútbol

El ejemplo transcrito muestra la labor constructiva del sentido que realiza un participante en la conversación. Justamente el participante A debe corregir un cálculo inferencial de B que ha resultado erróneo. B calculó que A se refería, con error, a un partido de fútbol, ya que en el contexto inmediato se había hablado de este deporte.

5. "On peut donc admettre que le savoir agit de deux manières :

a) dès le départ en orientant les interprétations vers des modèles "connus" (...)

b) au cours d'une chaîne de réévaluations par rétroaction" (Groupe My, 1977 : 113).

En la percepción de un texto el lector rompe la linealidad de las secuencias lingüísticas por sucesivas reevaluaciones, al colocarse en una perspectiva ucrónica y utópica. El modelo tabular, modelo de lectura, tiene en cuenta estas condiciones generales de la percepción.

6. E. Alarcos, refiriéndose a un caso similar al de "pasaba, pasaba largamente, prolongando", si bien en el caso que comenta se trata de atributos de implemento, observa : "los infinitivos son, pues, atributos de esos implementos. En la serie

(XV) Dejaba tranquilo al niño - Dejaba durmiendo al niño

Dejaba dormido al niño - Dejaba dormir al niño

Los sintagmas / tranquilo, dormido, durmiendo, dormir/ son perfectamente equifuncionales, aunque sus valores léxicos puedan repercutir más o menos sobre el lexema del núcleo" (Alarcos 1980 : 181, subrayado nuestro).

7. A. Vañó-Cerdá (1982: 20 y ss.) clasifica los adjetivos en :

A. Adjetivos de sentido estativo, que se caracterizan por referirse al sujeto :

1. de sentido sustantivo-intrínseco : "Aquellos que expresan una nota o cualidad que de por sí forma parte esencial y sustancial del sujeto (o, por lo menos, así es vista por el hablante)

2. de sentido relativo-extrínseco : "expresan una cualidad o nota de que de por sí no pertenece (o no es considerada como tal por el hablante) a la constitución del sujeto o sustantivo"

B. Adjetivos de sentido dinámico-activo : una especie de "adjetivos-adverbios" que afectan tanto al sujeto como a su modo de actuar. Se refieren "a un sujeto animado capaz de

acciones y visto como fuente de una actividad, comportamiento, etc. (...), o sea, que el factor primario y fundamental para una atribución de este tipo lo constituye precisamente dicha actividad o modo de actuación o comportamiento del sujeto"

8. Groupe My (1977: 83 y ss.) observa que se pueden observar en un poema tres categorías o clases semánticas fundamentales (Anthropos, Logos y Cosmos), y que éstas se articulan en un triángulo, al que denominan modelo triádico :

#### LOGOS

ANTHROPOS----- COSMOS

La definición que ofrecen de estas clases es genérica : Anthropos, nivel noológico, "qui concerne l'esprit"; Logos que "couvre ici toutes les manifestations de la fonction communicationelle, y compris les êtres mythiques, les personnages littéraires, les oeuvres artistiques, etc.", y Cosmos que "désigne l'ensemble de tout ce que qui existe en dehors de l'humain et en particulier de la conscience".

9. Al final del trabajo se ofrecen como Anexo II dos tablas que muestran gráficamente las relaciones sémicas que se establecen entre los términos del poema.

10. La isotopía es definida por A. J. Greimas del modo siguiente : un "ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de lecture unique" (Apud Groupe My 1977 : 33). Groupe My modifica, en parte, esta definición greimasiana de isotopía. Tales modificaciones no nos han parecido de interés.

11. Existen tres tipos de mediaciones :

"a) médiation référentielle: le texte comporte explicitement des termes qui désignent des procès médiateurs

b) médiation discursive: deux isotopies sont explicitement mises en relation, au fil du syntagme, sur la base de rapports entre les signifiés et/ou entre les signifiants

c) médiation rhétorique: une isotopie ou une unité de signification est rendue lisible selon une autre isotopie ou comme une autre unité de signification (non manifestée) grâce à des opérations rhétoriques faisant usage de leurs propriétés communes" (Groupe My 1977 : 96 y ss.).

12. La definición de isotopía subjuntiva o modalizante es como sigue : "Toutefois les isotopies de modalisation n'existent pas pour elles-mêmes, mais en fonction des isotopies de premier ordre, avec lesquelles elles sont en relation de déterminant à déterminé. On pourrait aussi convenir d'appeler les séries modalisantes, des isotopies "subjunctives" au sens où le mode subjunctif est celui de la tension psychologique et de la subjectivité. Les séries autonomes seraient dites alors de mode indicatif ou objectif" (Groupe My 1977 : 255).

13. El primer verso del poema "El olvido" dice : "Recordar es obsceno", verso que reaparece en "La memoria", poema recogido en En gran noche (1991), así lo anotan C. Bousoño y A. Amusco en la edición - p. 100 - de este último libro alexandrino.

## ANEXO II

ANTHROPOS			LOGOS		COSMOS		
CUERPO	MOVIMIENTO LOCAL	MOVIMIENTO NO LOCAL	ESTATISMO	PALABRA	COMUNICAC. NO LINGUIST.	MOVIMIENTO LOCAL	ESTATISMO
carne	pasar	pasaba largamente				pasaba	había
gesto		gesto	permanente		gesto		
		prolongando	estancia				
cuerpo		alargaste			alargaste		
lado		dijiste		dijiste			
	regresar		detenerse				
	lejos		estaba(s)				
			enhiesta			agua	sol
cadera			cántaro a la cadera			viento	campo
niño						fuelle	pedra
		se ofrecía			se ofrecía		
			sombra				sombra

ISOTOPÍAS INDICATIVAS			ISOTOPÍAS SUBJUNTIVAS	
MOVIMIENTO LOCAL	MOVIMIENTO NO LOCAL	ESTATISMO	EUFÓRICO	DISFÓRICO
agua		pedra	limpia	
fuelle		había	agua	
viento		campo	gracia	
	dijiste	sol	sol	sombra
	se ofrecía		se ofrecía	
	alargaste		caliente-fresco	fresco-caliente
	gesto	permanente	gesto	
	prolongando	estancia		estancia
pasaba-pasé	pasaba largamente			
lejos		estaba(s)		enhiesta
regresar		detenerme		
		serena	serena	

PARODIE DE LA LITTÉRATURE REALISTE DANS UNE CHRONIQUE  
DE J. L. BORGES ET A. BIOY CASARES

Publiée en 1967, Crónicas de Bustos Domecq est l'avant-dernière des cinq oeuvres humoristiques écrites en collaboration par Borges et Bioy Casares (1). Elle se compose de vingt et un textes dans lesquels Bustos Domecq (ancien pseudonyme utilisé par les auteurs argentins dans Seis problemas para don Isidro Parodi et Dos fantasías memorables) présente, entre autres, une série d'auteurs (écrivains, peintres, sculpteurs, architectes) dont une des principales caractéristiques est qu'ils sont, comme le chroniqueur lui-même, fictifs.

Soulignons que Borges et Bioy Casares, par le biais du titre, mélangent d'emblée le réel et l'irréel, car tout en signant l'oeuvre de leurs propres noms, ils l'attribuent à un auteur qui n'existe pas. Cette mise en scène paratextuelle et textuelle, où les auteurs brouillent les identités et mettent en relief le caractère purement fictif des chroniques, apparaît comme le support principal de leur critique parodique du réalisme littéraire.

Un des textes les plus représentatifs de cette prise de position esthétique contre le réalisme est



celui de "Una tarde con Ramón Bonavena" ("Une après-midi avec Ramon Bonavena"). Tout d'abord, Bustos Domecq présente de manière fort élogieuse le roman "descriptif" de Ramon Bonavena Nord-nord-ouest. Ensuite, il se sert d'un entretien pour donner la parole à l'auteur lui-même. Bonavena explique comment il a essayé d'éviter tous les pièges qui conduisent à la fiction et non au réalisme. En premier lieu, et contre son désir, il renonce à écrire "un roman de terroir, simple, avec des personnages humains, et traitant de la contestation classique de la grande propriété foncière"(2). En effet, pour Bonavena se mettre dans la peau de quelqu'un ou inventer des noms pour des personnages signifie "se lancer dans la fantaisie" (3). En deuxième lieu, il écarte la possibilité d'un roman sur des animaux domestiques, car on ne peut pas savoir quel est "le processus cérébral d'un chien" (4). En troisième lieu, il renonce aussi à l'autobiographie. "Qui suis-je ? [se demande l'écrivain]. Celui d'aujourd'hui, vertigineux, celui d'hier, oublié, celui de demain imprévisible ? Quoi de plus insaisissable que l'âme ?" (5). Devant tous ces obstacles, Bonavena prend finalement la décision de s'en tenir à la description du segment de la table sur laquelle il essayait d'écrire. "L'angle choisi [explique-t-il] présentait des phénomènes intéressants. Le cendrier de cuivre, le crayon à deux pointes, l'une bleue et l'autre rouge et caetera" (6).

Pour conclure, Bonavena déclare que son roman, composé de six volumes, n'a aucune prétention

esthétique ni scientifique, et désire seulement trouver "une place dans l'univers" (7).

Il est évident que le procédé "créatif" de Bonavena atteint ici l'absurde. Le roman, qui ne décrit que des objets, prétend devenir un simple objet. L'oeuvre de l'écrivain se révèle être une négation de la finalité esthétique d'un texte littéraire. En même temps, la réflexion absurde de Ramón Bonavena, qui pousse à l'extrême les techniques du réalisme, renferme une ironie. En effet, la suppression de tous les éléments susceptibles d'introduire l'oeuvre dans la catégorie des fictions a pour but de considérer le réalisme littéraire comme une fiction. Ainsi Borges et Bioy Casares se moquent à deux niveaux différents. Dans le premier, ils parodient le réalisme social et politique, la littérature dite engagée. Dans le second, ils démontrent, par les déclarations de Bonavena, que la littérature, y compris le réalisme, est un produit de l'imagination ou, au moins, de la subjectivité. "Je dirai [affirme Borges] que toute littérature est essentiellement fantastique ; que l'idée de la littérature réaliste est fautive, par le fait même que le lecteur sait qu'on lui raconte une fiction" (8).

Par ailleurs, il faut dire que Bustos Domecq voit dans l'élaboration littéraire de Ramón Bonavena une oeuvre de grande originalité. En réalité Bonavena ne fait que décrire l'angle d'une table à l'exclusion de toute autre chose. Borges et Bioy opposent de façon délibérée originalité et description pour mieux faire

ressortir le manque d'imagination du romancier et le manque de discernement du chroniqueur. En effet, Bustos Domecq va jusqu'à déclarer : "Quant au crayon - un véritable Goldfaber 873 - que dirais-je ? Vous l'avez résumé, grâce à votre don de synthèse, en vingt-neuf pages qui ne laissent rien à désirer à la plus insatiable des curiosités." (9).

Par les mots "synthèse" et "curiosités" Borges et Bioy Casares procèdent à une inversion de termes (valeurs) parodique à travers laquelle le lecteur est renvoyé à leurs antonymes. Ainsi, le roman de Bonavena s'avère être une oeuvre de pur verbiage qui ne mérite que l'indifférence du public.

Lors d'une entrevue avec Georges Charbonnier, Borges déclare :

"La description des objets est très ennuyeuse. Les objets ne peuvent intéresser qu'en fonction des hommes. A la rigueur on pourrait faire un roman où il n'y aurait que la description de cette chaise et de cette table. Je crois que personne ne lirait un roman comme ça et personne ne voudrait l'écrire, sinon pour rester dans l'histoire de la littérature [...]. Cela a si peu d'importance." (10).

Remarquons que Bonavena exclut les hommes de ses préoccupations, que seul Bonavena a été capable d'écrire un tel roman... et Bustos Domecq de le lire.

Beaucoup de critiques ont vu dans le réalisme de Bonavena une parodie du "nouveau roman". "Borges et

Bioy Casares avaient écrit [...] un texte très féroce contre le "nouveau roman", d'ailleurs inspiré, semble-t-il, d'un dessin de Claude Simon", affirme Eric Flamand (11). Héctor Bianciotti, dans un article publié dans le journal Le Monde associe également l'oeuvre de Bonavena à celles du "nouveau roman" (12). On pourrait aussi penser à l'esthétique, plus scientifique que poétique, de Francis Ponge, selon laquelle le regard subjectif du monde est remplacé par un regard exclusivement objectif.

Néanmoins, Bioy Casares réfute de telles affirmations : "Quand nous avons écrit cette chronique d'un monsieur qui décrit son bureau, son crayon, etc., nous ne pensions pas à Robbe-Grillet" (13). Nous pouvons déduire de cette déclaration que les auteurs argentins avaient l'intention de dévaloriser la description réaliste utilisée par des écrivains appartenant à des époques et des tendances différentes. Borges et Bioy Casares ne parodient pas un mouvement déterminé mais, comme nous le verrons plus tard, une conception de la littérature. Cependant, et malgré la déclaration de Bioy Casares, l'oeuvre de Bonavena coïncide, à beaucoup d'égards, avec certains canons du "nouveau roman". Borges lui-même se charge de rejeter ces canons dans un entretien avec Montecchia :

"Montecchia.- Il y a des romans expérimentaux dans lesquels on décrit le mouvement de la conscience, c'est, par exemple, le cas de Nathalie Sarraute, ou de Robbe-Grillet

lui-même, qui partent, comme vous le savez, des objets...

Borges.- Oui... mais ce sont des romans très ennuyeux ! [...]. Je crois qu'un roman dans lequel l'auteur consacre trois pages à décrire, par exemple, ce qu'il y a sur une table, est une erreur. J'ai connu Robbe-Grillet personnellement. Il m'a dit que je l'avais beaucoup influencé [...], et je lui ai répliqué avec peu de courtoisie : 'mon Dieu, ne me découragez pas !'." (14).

Il est assez étonnant que la plupart des critiques n'aient vu dans "Une après-midi avec Ramón Bonavena" qu'une simple moquerie du "nouveau roman" et non une prise de position esthétique constante et ancienne dont les sources, par ailleurs, remontent jusqu'à Robert-Louis Stevenson (1850-1894). En effet, Borges et Bioy Casares ont, en grand partie, élaboré leurs oeuvres individuelles ainsi que leurs principes esthétiques selon les idées exprimées par l'écrivain anglais. Michel Le Bris a fort bien remarqué cette influence :

Les spécialistes s'accordent généralement à situer cette 'renaissance' [celle de la fiction fantastique] dans les débats passionnés qui suivirent la publication, en novembre 1940, de L'invention de Morel d'Adolfo Bioy Casares, où Borges, dans une brève préface, répliquant

vivement à Ortega y Gasset, ruinant au passage les thèses naturalistes, paraissait ouvrir à la littérature un espace de plein vent, où pouvaient se déployer les puissances de l'imaginaire [...]. Dès la première phrase, Borges se réfère [...] à 'Une humble remontrance' de Stevenson [...]" (15).

L'article de Stevenson, daté de 1884, coïncide non seulement avec les idées exprimées par Borges en 1940, mais aussi avec celles suggérées, à travers la parodie et la mise en scène paratextuelle et textuelle, dans Chroniques... : "Aucun art [affirme l'écrivain anglais] ne rivalise avec la vie. La seule méthode [artistique] de l'homme, qu'il pense ou qu'il crée, est de clore à demi les paupières pour se protéger de l'éblouissement et de la confusion de la réalité." (16).

Dans un autre article, Stevenson est encore plus explicite et plus proche des intentions critiques de Borges et Bioy Casares :

L'idéaliste [explique-t-il], l'oeil fixé sur les traits essentiels, aime assez remplir les intervalles par des détails d'ordre conventionnel, brièvement effleurés, sur un ton [...] qui affecte volontiers la négligence [...]. Pour le réaliste, le danger immédiat est de sacrifier la beauté et l'importance de l'ensemble à l'habileté du détail, ou, lancé à la folle poursuite de l'achèvement,

d'immoler ses lecteurs sous l'accumulation des faits [...] en s'obstinant, avec une application très scientifique, à communiquer des choses qui n'en valent plus la peine. (17).

Si nous avons choisi de citer longuement Stevenson, c'est parce que qu'il nous a semblé fondamental de mettre en relief les bases esthétiques sur lesquelles s'appuient les créateurs de Bustos Domecq pour introduire la parodie du réalisme. En fait, dans "Une après-midi avec Ramón Bonavena" il s'agit de défendre, encore une fois, les jeux de l'imagination, de l'invention, de la causalité magique (ordre interne et logique de la fiction) et non de la causalité réelle (transcription détaillée, "photographique", mais désordonnée de la vie) telle qu'elle apparaît dans le réalisme du XIXème siècle, le naturalisme, le "costumbrismo" de certains écrivains latino-américains, le "nouveau roman" et la littérature "engagée", pour ne citer que quelques tendances.

Nous devons préciser qu'au-delà de cette prise de position esthétique se profile une conception idéaliste du monde. En effet, que ce soit par la confusion d'identités fictives et réelles ou par l'élaboration d'univers purement fantastiques, Borges et Bioy Casares reprennent certains concepts philosophiques de Schopenhauer. Pour le philosophe allemand le monde n'est que notre représentation et n'a pas de réalité en soi : il n'est qu'un rêve (ou un cauchemar) qui n'a pas

plus de réalité substantielle que celui engendré par le sommeil (18).

Mais, il ne faudrait pas penser que par ces prémisses esthétiques et philosophiques - celles-ci apparaissent souvent aussi bien dans leurs oeuvres individuelles que dans celles écrites en collaboration (19) - Borges et Bioy Casares cherchent à s'évader de la réalité. "La littérature fantastique [estime Borges] a recours à la fiction non pour fuir la réalité mais, au contraire, pour en exprimer une vision plus profonde et plus complexe" (20).

C'est ainsi que dans "Une après-midi avec Ramón Bonavena" les auteurs laissent entendre que l'on ne peut dissocier l'objectif du subjectif, la vie de la fiction. Pour eux, les rêves, la fantaisie et ce qu'on appelle la "réalité" forment chez l'homme un tout indissociable. C'est pourquoi dans cette chronique le plan du réel semble être, soit subordonné au plan du fictif, soit confondu avec celui-ci. Borges et Bioy Casares essayent, par leur stratégie littéraire, de donner un sens à cet univers chaotique qu'est la réalité.

Ricardo Romera

Université de Paris-X



NOTES

1. Seis problemas para don Isidro Parodi (1942) ; Un modelo para la muerte (1946) ; Dos fantasías memorables (1946); Nuevos cuentos de Bustos Domecq (1977). Les cinq oeuvres ont été réunies et publiées dans Obras completas en colaboración de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé, 1979.

2. Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, Chroniques de Bustos Domecq (traduit de l'espagnol par Marie-Françoise Rosset), Paris, Denoël, 1970, p. 26.

3. Ibid.

4. Ibid. p. 27

5. Ibid.

6. Ibid. p. 28

7. Ibid. p. 32

8. Notre traduction. Jorge Luis Borges in : Osvaldo Ferrari, Libro de diálogos, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986, p. 43.

9. Chroniques..., op. cit., p. 28

10. J. L. Borges in : Georges Charbonnier, Entretiens avec Jorge Luis Borges, Paris, Gallimard, 1967, p. 70.

11. Eric Flamand, Abrégé de culture borgésienne, Paris, éd. Noël Blandin, 1985, p. 113.

12. Héctor Bianciotti, "Un Italien très sage et très extravagant", Le Monde, Paris, 29 juillet, 1988, p.-12.

13. Notre traduction. Adolfo Bioy Casares in : Oscar Villordo, Genio y figura de Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, EUDEBA, 1983, p. 65.
14. Notre traduction. J. L. Borges in : M. P. Montecchia, Reportaje a Borges, Buenos Aires, éd. Crisol, 1975, p. 53-54.
15. Michel Le Bris, Préface, in : Robert Louis Stevenson, Essais sur l'art de la fiction, Paris, éd. de la Table Ronde, 1988, p. 11-12.
16. Robert Louis Stevenson, "Une humble remontrance" (traduit de l'anglais par F. M. Watkins et M. Le Bris), p. 235. 1ère éd. en anglais 1884. Titre original : "A humble remonstrance" (voir note 15).
17. Robert Louis Stevenson, "Une note sur le réalisme", p. 228-229. 1ère éd. en anglais 1883. Titre original : "A note on realism" (voir notes 15 et 16).
18. Voir Emile Bréhier, Histoire de la philosophie, Paris, Quadrige/P. U. F., tome III, 1983 (1ère éd. 1932), p. 711-719.
19. Voir Ricardo Romera, Parodie et Satire dans H. Bustos Domecq et B. Suárez Lynch (signatures Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares) (thèse de doctorat), Université de Paris-X Nanterre, 1992.
20. Notre traduction. Cité par Emir Rodríguez Monegal in : "Borges : una teoría de la literatura fantástica", Revista iberoamericana, Université de Pittsburgh, n° 94, janvier-mars, 1976, p. 188.

## O PAPEL DA MULHER NA COLONIZAÇÃO GERMANICA DO RIO GRANDE DO SUL

Estudo da personagem Catarina em  
*A Ferro e Fogo*, de Josué Guimarães.

A saga *A Ferro e Fogo* de Josué Guimarães foi concebida em três volumes : *Tempo de Solidão*, *Tempo de Guerra* e *Tempo de Angústia*. Trata da instalação dos primeiros colonizadores alemães em terras brasileiras, particularmente nas gaúchas e pretende mostrar, segundo o próprio autor, “o retorno dos mitos às suas condições humanas, cheias de erros e fraquezas”.

A ação de *Tempo de Solidão* começa em 1827 e vai até 1835, ano da Guerra dos Farrapos. Nele o autor tenta fazer reviver o período mais difícil das famílias de imigrantes alemães no Brasil.

Em *Tempo de Guerra*, a história decorre entre 1835 e 1869 e conta a preparação e participação dos imigrantes alemães na Revolução Farroupilha e, posteriormente, na Guerra do Paraguai.

*Tempo de Angústia*, cuja ação tem lugar entre 1869 e 1874, completa a trilogia, encerrando o ciclo, e trata da história dos “muckers”.

No presente estudo, pretendemos analisar o papel da mulher na colonização germânica do Rio Grande do Sul, através da personagem Catarina, figura de destaque de *A Ferro e Fogo*.

Vários fatores nos incitaram a realizar o presente estudo :

- por ser Josué Guimarães um escritor gaúcho que se tem destacado na literatura brasileira nos últimos tempos ;
- por *A Ferro e Fogo* ser a primeira obra de relevo a se ocupar ao mesmo tempo de fazer um apanhado histórico da colonização e centralizar a atenção sobre o papel da mulher neste processo ;
- por termos encontrado no livro pontos de vista com os quais relacionamos experiências pessoais enquanto descendente destes colonizadores.

Durante as comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, houve homenagens de toda ordem aos bravos imigrantes vindos do além-mar para estas terras que lhes eram desconhecidas e mesmo obscuras. Raras, quase nulas, foram as referências às mulheres imigrantes que lançaram a pedra fundamental e lutaram para que se firmasse de maneira a não mais ruir a muralha da colonização alemã no Brasil.

Josué Guimarães, com a sua Catarina de *A Ferro e Fogo*, cria um personagem bastante singular, digna de figurar ao lado de uma Ana Terra dos Pampas ou de uma Sinhá Vitória do Sertão.

### Catarina, a mãe.

O primeiro contato que travamos com Catarina tem lugar no segundo capítulo de *A Ferro e Fogo*, e se traduz pela preocupação com a contaminação do meio. Catarina, mãe zelosa, face ao perigo das doenças, associa-se à fragilidade de seu pequeno filho. Tal preocupação não é declarada, mas se detecta pelo fato de Catarina resmungar pelos cantos, sem que ninguém a note ou tenha os mesmos cuidados. Seu marido, Daniel Abrahão, não faz senão piorar a situação, com o passar o chimarrão de boca em boca. Ela observa desde a atitude do marido até o estado do casebre que os alojava :

*E agora, nos casebres dos escravos, a fedentina quase insuportável dos enxergões. Daniel Abrahão experimentando o chimarrão dos outros, a cuia e a mesma bombilha de boca em boca. Catarina a praguejar pelos cantos, que as doenças bem que poderiam entrar no corpinho do filho Philipp. Para o menino fez uma cama de taquara trançada, bom forro de cobertor e por cima os alvinhos lençóis qua haviam trazido<sup>1</sup>.*

Com todas as preocupações, Catarina não deixa de ser mãe carinhosa, não descuida do afeto para com seus filhos : sempre lhe sobra tempo para se dedicar a eles. Enquanto o marido “toma seu trago”, Catarina aproveita a solidão para refletir. Completamente só, sem companhia com quem desabafar ou mesmo se alegrar, contempla a euforia do esposo e os filhos a dormir :

*Catarina sentou numa banquetta ninando a filha e observando a alegria dos dois. Não sabia bem o que pensar. (p. 10)*

### Catarina, a mulher.

As palavras de Catarina são relativamente poucas, mas de uma exatidão e medida incomparáveis. Suas reflexões são rápidas e precisas. Enquanto o marido sonha, ela age. Tem uma visão clara da realidade e não procura iludir-se com devaneios. Ao contrário do marido que, de noite, bebe para amenizar as horas, ela se ocupa com os filhos, com a casa e até com negócios. A uma narração de um sonho com a Europa e com o pão gostoso da Alemanha, ela responde :

*- Daniel Abrahão, isso não é gente de miolo bom ; melhor será baixar a cabeça, esforçar-se com os braços, pois é disso que se tira o pão e não com sonhos. (p. 12)*

A colona, sempre em segundo plano, mostra-se observadora e pertinente. Nenhum gesto lhe escapa aos olhos, nenhuma palavra se perde em seus ouvidos, por mais sutis que sejam. A testa franzida é o maior sinal de sua perspicácia e observação. Submetida ao reino masculino, ela não procura demonstrar sua superior capacidade : permanece fiel ao seu papel de mulher dentro da estrutura superficial da organização familiar. Na realidade subjetiva, ela age, tem pensamentos próprios bem definidos.

Ao receberem a visita do homem que os trouxera de além-mar e que, desta feita, os convida a partir para a fronteira, encontramos um exemplo da afirmação acima :

*Ao sentar-se, esparramado, Gründling ameaçou derrubar a casa : as paredes sacudiram e a coberta de palha seca ondulou. O primeiro a surgir foi Daniel Abrahão e logo atrás dele a cara redonda e forte da Catarina, a testa franzida, intrigada e curiosa. (p. 12)*

Após discussões com o marido, na esperança de convencê-lo a partir, Catarina desabafa suas frustrações e cai em pranto. Mulher forte e decidida, Catarina também sabe chorar. Suas lágrimas, por vezes, parecem traduzir sofrimentos reprimidos por muito tempo. Lágrimas de muitas dores : dores físicas,

---

<sup>1</sup> GUIMARÃES, Josué. *A Ferro e Fogo : tempo de solidão*. 2ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, p. 10.

provocadas pelo cansaço das viagens, das tarefas caseiras, dos cuidados com os arranjos domésticos e dores morais, causadas pela personalidade do marido, cuja fraqueza de caráter a deprime profundamente, sem que ela o manifeste claramente. No íntimo da sua alma rude vê-se, através dos seus gestos, toda a sua revolta.

Catarina enxugou os olhos com a manga da blusa suja e falou manso e devagar, como se estivesse conversando :

*- Pode mandar preparar o prometido, herr Gründling. Nós vamos. (p. 19)*

Não conseguindo decisão nem apoio por parte do marido, Catarina toma por si mesma a decisão final. Toda a sua depressão e revolta lhe escapam numa palavra e numa rajada de lágrimas. Deste seu gesto decorrem as mais terríveis conseqüências, tanto para ela como para a família inteira. É, porém, mulher que não vacila diante do perigo nem do desamparo : sabe assumir as responsabilidades, prestes a sorver para tanto o cálice de amarguras que lhe parece destinado até à última gota.

Daniel Abrahão, fraco e covarde, sente-se aliviado com a responsabilidade assumida pela mulher. Não sente sequer vergonha da própria covardia. Permanece no seu comodismo sem dar ao menos apoio à esposa. É-lhe mais cômodo o estado em que se encontra a família do que agir como homem, tomar uma decisão e encarar a vida com realidade.

*Daniel Abrahão saía para a rocinha com estrelas no céu; quando voltava para comer ou para dormir, não abria a boca para nada. No fundo, chegara à conclusão de que era a melhor saída para a entaladela em que estavam. Enquanto colhia os legumes e hortaliças, maquinava sobre a decisão, sentia o estômago nauseado, e logo um alívio por não haver assumido nenhuma responsabilidade. Se as coisas não dessem certo, Catarina não poderia acusá-lo de nada. (p.19)*

Quando dos preparativos para a viagem, notamos a personalidade de Catarina :

*Catarina arrastando trouxas, roupa colada no corpo, cabelos escorrendo água. (p. 20)*

Esta passagem mostra-nos um quadro bastante conhecido no interior do Rio Grande do Sul. Catarina não é apenas personagem de um livro : é o símbolo da mulher que colonizou o nosso Estado. Não é apenas a mulher que cuida dos filhos, da casa, dos afazeres domésticos. É, afinal, mulher que é homem e mulher simultaneamente. É dela que depende a família.

Daniel Abrahão não é um colono fracassado : é um representante dos muitos agricultores cujo machismo está somente no domínio superficial, na aparência perante os amigos. É raro encontrar-se no interior deste Estado uma mulher que não tenha que estar ao lado do companheiro na hora da enxada, da plantação, da colheita. Quando, porém, chega a época da venda, quem faz o “negócio” é o homem. Bebe sua cerveja, joga cartas e quem permanece em casa, cuidando dos filhos e da lavoura, é a mulher.

Ao partirem para a fronteira, Catarina encontra-se em adiantado estado de gravidez. Porém, isso não altera em nada o cumprimento das tarefas : permanece ao lado do esposo, cuja preocupação não se volta nunca para a mulher. O nascimento de um filho representa uma comprovação de sua masculinidade. A última a receber alguma atenção é Catarina, cujo estado de gestante não a priva dos trabalhos rotineiros. Catarina é uma verdadeira super-mulher : a sua constituição

física e moral faz dela um verdadeiro muro de pedra.

*Catarina pouco falando, sentindo a criança mexer-se nas entranhas ; não dizia quase nada e só respondia as perguntas do marido com movimentos de cabeça. Temia que a criança nascesse durante a viagem. O resto, fosse o que Deus quisesse. A cada solavanco da carroça, esfregando a barriga com as mãos, procurava uma posição melhor para o corpo. (p. 22)*

Ao chegarem na estância prometida por Gründling, Catarina senta-se na grama derramando a barriga por cima das coxas ; está com os olhos úmidos, mas disposta a não chorar. A força moral e a vontade férrea de sobreviver, a necessidade de vencer a si mesma fazem-na reter as lágrimas. Não tem o direito de chorar nem de titubear. Se vacilar por um instante, talvez não tenha mais ânimo para recomeçar. Sente que o filho está para nascer e que não é hora de chorar. É mais uma responsabilidade que chega. Agora, mais do que nunca, precisa continuar a luta.

Em Catarina, não só o espírito é forte, mas também a carne. Seus olhos ameaçam derramar lágrimas, mas a força das circunstâncias as reprimem e não passam de um esboço. As palavras nem sempre são necessárias : Catarina entende pelos gestos. Quando o escravo Juanito conta a história da morte do antigo dono da estância, ela não entende palavra alguma, pois não compreende a linguagem do negro. Mas capta o significado de cada gesto do escravo, prevê o que os aguarda e invoca a Deus. Também de fé é feita esta mulher : nas horas de total desalento, agarra-se às forças supremas :

*- Para mim - disse ela - Juanito está contando a história de como morreu o dono destas terras. Ach du mein Gott (p.25)*

Na narração do nascimento do segundo filho do casal, o autor sintetiza todo o sistema de vida dos colonizadores alemães. Como já foi salientado, o reino masculino é apresentado nitidamente por intermédio das palavras do próprio Daniel Abrahão. Primeiro se proclama herói da história, acreditando-se homem forte e destemido, sendo incapaz, porém, de enxergar as próprias fraquezas. Apesar de ser completamente absorvido pela personalidade e superioridade da esposa, acredita na sua bravura. A tradição do reino masculino é tal que, por pior que seja o homem, a mulher sempre lhe é considerada inferior. Depois do nascimento da filha, Daniel Abrahão reflete :

*Ao lado da mulher, num embrulho de panos, a filha que recebera o nome da avó que ficara em Hamburgo. Um dia, estaria vivo, ela se casaria e ao primeiro filho daria o nome de Daniel Abrahão, em homenagem ao avô que não temera o mundo. Se fosse mulher, se chamaria Catarina. A avó tinha tido o seu valor... (p. 26)*

Durante a viagem, Catarina quer economizar milho para o plantio, mas não havia sobrado. Sua vigilância se estende a todos os campos, os mínimos detalhes não lhe escapam. Seu marido não se preocupa com o futuro seu nem dos filhos : come o pão que a mulher assa, sem pensar na plantação.

Já instalados na estância que, sem que o saibam, é ponto estratégico para o contrabando de armas que faz Gründling, iniciam a luta contra os soldados e os encarregados do governo. Sabedora da situação, vendo o risco que corre o marido, Catarina trata de acomodar o cônjuge. Coloca-o dentro de um poço ; assim, ele não poderia agir para defender as terras. Daniel, apesar de se lembrar da mulher, entra no poço, escondendo-se debaixo da terra. Catarina fica sozinha na

escuridão com dois filhos pequenos, sem entender espanhol nem português, mas ainda trata de protegê-lo. Por amor ou por pena ?

- *Desce pela corda e fica lá dentro.*

- *E tu, Catarina, pelo amor de Deus, e tu ?*

- *Desce - repetiu enquanto prendia a ponta da corda no mourão lateral do poço.*

*Ele ainda lançou um olhar para a mulher, agarrou-se na corda e desceu, apoiando-se nas pedras irregulares das paredes. Lá embaixo mergulhou o corpo e quando encontrou pé a água lhe atingia o peito. Catarina recolheu a corda e o balde, despreendeu a ponta que havia atado, voltando calmamente para a porta da casa. (p. 35)*

Quando a Guerra da Cisplatina ganhou novos impulsos, mais soldados cruzaram a fazenda dos Lauer Schneider. Catarina enterrou, junto com o marido, tudo o que pôde : filhos, escravos e mantimentos. Quando o marido a chama pedindo o tampão do poço, Catarina revela pela primeira vez o desprezo pelo marido, reprimido por muito tempo. Pediu a Deus que os filhos não fossem iguais ao pai.

*Mas havia decidido não arredar o pé de suas terras, aquela imensa solidão de horizontes era sua e de mais ninguém.*

Por vezes, esta mulher nos parece um ser bruto, desprovido de feminilidade. É, porém, mulher em todos os sentidos. Seu instinto de mulher não falha nunca ; parece-nos sem sentimentos, mas não o é. Como não podia deixar de ser, tem paixão pela terra e por tudo o que ali aprendeu a amar. Sendo mulher, apega-se à terra, nela cria raízes : por esta razão, não abandona a fazenda que tantos sofrimentos lhe havia causado. Se a abandonasse, deixaria nela parte de si mesma.

Enquanto Daniel Abrahão, vítima das manobras interesseiras de Gründling, foge, esconde-se, Catarina, ao contrário, sofre repetidas violações. Enquanto Daniel refugia-se na loucura religiosa, Catarina, agora "contaminada", germina, brota, parindo filhos que morrem ou sobrevivem, fixando-se à terra. Catarina e os seus são o agricultor vinculado à terra : deles nascerá a semente que vingará e procriará.

Depois de anos de lutas e sofrimentos, a guerra acaba e Catarina fica surpresa. Ocorre-lhe um fato estranho e, ao mesmo tempo, comum : sente que algo se acabou, algo que não sabe se tinha sido bom ou ruim. Sente-se velha e fraca. Talvez não seja o cansaço nem a velhice, apenas nostalgia da agitação, da intensidade com que havia vivido, a dúvida perante a monotonia da vida calma que se aproxima. Catarina não é de temperamento passivo, necessita de ação para viver. Tivera do marido o exemplo de parasita e talvez, agora, se sinta igual a ele. Não tendo por que lutar, a vida não tem objetivo nem graça. Necessita de uma nova frente de batalha, outro campo aberto para iniciar, construir algo.

Esta mulher simples e rude sente, talvez sem o compreender, que a felicidade e a essência da vida estão na luta por ideais e não no seu alcance.

*Sim, era difícil entender, ele talvez jamais entendesse de verdade. Pois acabo de mudar de idéia, parece engraçado mas mudei de idéia. Lutei o que pude por estas terras, jurei a mim mesma que daqui ninguém me arrancaria com vida. Hoje, não vejo mais motivo para isso. (p. 106)*

A passagem acima mostra claramente que o autor elevou a

mulher para além da condição de mulher laboriosa. Dota-a de inteligência e sabedoria. Em Catarina, Josué Guimarães coloca a sabedoria popular e a adquirida pelas experiências que a vida nos dá.

Catarina talvez seja um modelo ou mesmo um símbolo para as mulheres modernas. É um exemplo de mulher equilibrada. Nela não encontramos o desprezo pelas tarefas essencialmente femininas ou a valorização do que é masculino. Ela apenas desenvolve sua personalidade e estereotipiza suas potencialidades. Nunca esquece seu papel de mãe e de mulher, apesar das responsabilidades que lhe pesam sobre os ombros. Por mais desastroso que se lhe apresentasse o dia, por mais que lhe dissecasse o corpo e a alma, o seu coração de mãe se abria em gestos carinhosos para com os filhos.

*Catarina tratou de ninar a filha que ficara inquieta e passou a mão sobre as cobertas de Philipp que dormia a sono solto. (p. 35)*

A sensibilidade de Catarina se revela a todo instante. Não sente as coisas de maneira superficial. Examina e afaga, com mãos e pés, tudo o que havia construído, ciente de que assim como as alegrias são importantes, também o são as desgraças.

Josué Guimarães, com seu poder de empregar grande ambigüidade em certas palavras ou passagens, muitas vezes faz de Catarina uma incógnita. Há um duplo sentido no gesto de Catarina ao passar os pés, devagar, no chão onde o primeiro soldado a violara. Sua intenção é, talvez, apagar os momentos que a fizeram sofrer e nos quais foi vencida pela força, mas talvez seja também lembrar momentos em que esteve prostrada na terra para daí criar novas forças e ter uma razão a mais para lutar.

#### Catarina, a esposa.

Como não poderia deixar de ser, Catarina é também amante. Talvez o sentido mais exato seja "fêmea". A mulher que encontramos em Catarina é a amante instintiva e "mecânica", como diz o autor. Seu desejo é puramente sexual. Não encontramos no relacionamento marido/mulher uma menção de procura e encontro espiritual: tanto Catarina quanto Daniel Abrahão permanecem mudos na busca da realização física.

Catarina, na sua natureza um pouco rude, aproxima-se do seu esposo instintivamente. O cego desejo leva-os à satisfação física como dois seres destituídos de espírito e de sentimentos. O marido dominado pela personalidade da mulher é também dominado como amante. No encontro automático de seus corpos, ele sente outra vez alívio na escuridão que impede Catarina de ver-lhe o rosto. Sente-se envergonhado, mas consegue um refúgio na sombra da noite.

*Na noite que antecedeu a da partida, sob uma atmosfera que pressagiava chuva, Daniel Abrahão sentiu a mão da mulher escorregando por baixo das cobertas, tateando, procurando o que ele sabia, o desejo também a lhe escorrer pelas veias, ambos mudos, tácitos, a aproximação mecânica e consentida... Que loucura, santo Deus. Daniel Abrahão aliviado, que Catarina não enxergava a sua cara, os corpos em silêncio... (p. 19)*

Na estância, após alguns meses de prisão no poço, Daniel Abrahão pôde sair por algumas horas, os soldados haviam desaparecido. Procurou a mulher após o jantar e sem palavras nem carinhos, amou-a à sua maneira: fisicamente.



Nesta passagem, o autor deixa evidente a falta de compreensão e de ternura entre estas criaturas. O relacionamento sexual se restringe ao relacionamento macho-fêmea. Catarina não recebeu carinho nem apoio moral do marido. Nas horas de maior encontro entre o casal, só havia de diferente com a relação de Catarina com os soldados, o fato de Daniel Abrahão ser o seu “homem”.

### O ser humano ofendido.

Catarina que já sofrera todas as espécies de dores, físicas e morais, é violentada por um soldado espanhol. É capaz de suportar a violência em silêncio. Humilhada até o extremo de seu corpo e de sua alma, traga a dor sem dar um gemido em troca da sobrevivência do seu marido. A lembrança do marido escondido no poço a faz engolir os gritos e reprimir as lágrimas : não quer que ele seja descoberto, pois a descoberta significaria a morte. A atitude de Catarina com relação ao esposo chega a ser estranha. Por que protegê-lo tanto ? Ama-o ainda ? Necessita dele para sobreviver ? Ou tornara-se ele mais um ser sob sua responsabilidade ? Sente realmente que, se gritasse, o marido viria em seu socorro ou não grita por não querer que ele a saiba possuída por outro homem ? Talvez acredite que a covardia de Daniel Abrahão é tal que não a socorreria, não quer assim magoar-lhe os brios de homem. De fato, sabendo-a nos braços de outro, o marido ouve tudo e cala.

Catarina tem que ser atingida até o âmago do seu ser para criar forças novas. A violação lhe traz outra razão para a luta, razão que até aí não conhecera : o ódio. Catarina, ao sentir a aproximação do soldado e vendo-o dirigir-se ao poço, foi ao seu encontro, pois sabia o que ele queria :

*A meio caminho sentiu as mãos do homem enlaçando a sua cintura, o abraço forte, o hálito quente e pegajoso no rosto... Teria gritado se a enorme boca, úmida e pegajosa não a estivesse sufocando : gritar terminaria por atrair para ali os escravos e o magote de soldados também. Seriam massacrados... Pois o vulcão nas entranhas estufava as suas carnes, forçava a garganta dolorida, a cabeça estalando, toda ela numa ânsia sem fim. Começou a vomitar. Vomitou à larga. (p.39)*

### O ódio.

Depois da primeira violação, é muitas vezes alvo dos soldados espanhóis. Carregam-na e ela deixa-se estar passiva, pois já não são mais os soldados que nela saciam seus desejos e sim Gründling, o homem que a trouxe para estas terras com o fim de explorá-la. Pede a Deus que a ajude a manter o ódio por Gründling, pois espera um dia se vingar.

Terminada a guerra, Catarina resolve voltar à colônia de São Leopoldo para recomeçar a sua vida por lá e espera a oportunidade de vingar-se do seu algoz.

Normalizada a vida dos colonos, irrompe a Guerra dos Farrapos, da qual a imigrante igualmente sofre as conseqüências. Com isso, seu ódio por Gründling aumenta e ela toma a decisão final : matar este homem com as próprias mãos. Foi até Porto Alegre à sua procura. Ao encontrá-lo a caminho do cemitério para enterrar a mulher, que se tornara o objetivo único da sua vida, Catarina entenece-se e o perdoa, pois ambos agora estão na solidão : ele, sem o seu amor ; ela, sem o seu ódio. Neste instante, acabam para Catarina os sofrimentos e o ódio e,

com eles, a própria razão da sua vida.

### A raça.

Josué Guimarães aborda nessa obra um tema delicado : o arianismo bastante acentuado da raça germânica. Tal tema está explícito na passagem em que Daniel Abrahão fala sobre a “não procriação” de Catarina pelo contato com os soldados. Catarina simboliza a pureza da raça, raça que não se acobarda nem se mistura com outras. A pureza e superioridade estão no sangue e não no indivíduo. Tal raça superior mantém a dignidade e a integridade apesar de ser violada. O autor, porém, salienta que indivíduos dessa mesma raça estão sujeitos à degradação, exemplificada pela personagem de Daniel Abrahão. Catarina mantém-se íntegra, pois sua degradação significaria também a desintegração da raça.

*Naquele ano nascia Mateus, nome que Daniel Abrahão quis dar em homenagem ao pai de Catarina. Um menino zelado, branco, alemão. Catarina não pegara filho daqueles soldados bandoleiros. O menino era um Schneider. Mulheres do tipo de Catarina só pegavam filho do próprio marido. O útero se fechava sob o esperma dos violadores. Animais de raças diferentes não procriam. Mateus, além de um Klumpp, era um Schneider. (p. 69)*

A degradação de Daniel Abrahão chega ao auge quando Catarina é possuída por um soldado e ele, ao lembrar-se da nudez da mulher nos braços de outro, se excita. Neste instante, deixa de ser homem e passa para a categoria de ser irracional e instintivo. Ama-se a si próprio acima de qualquer coisa.

*Um simples arrastar de esporas era o sinal para seu desespero, ainda mais quando isso era percebido na calada da noite. Ficava excitado, também, a imaginação febril trabalhando, Catarina de o certo nua, os grandes seios ofegantes, subindo e descendo, banhados pela pálida claridade da lua, o ventre roliço e branco, ainda com as marcas dos talabartos. (p. 69)*

Ao concluirmos, não podemos diferenciar a Catarina de *A Ferro e Fogo* daquelas inúmeras Catarinas espalhadas pelo interior do Estado do Rio Grande do Sul, daquelas imigrantes reais que colonizaram a região de São Leopoldo e arredores. Catarina não é apenas a personagem central do romance, é também o símbolo da mulher alemã que enfrentou todos os obstáculos possíveis e conseguiu sobreviver somente *A FERRO E FOGO*.

Parece-nos que devemos uma grande admiração a Josué Guimarães. Efetivamente, ele honra a terra que já nos permitiu ler um Érico Veríssimo, ao criar este seu *A Ferro e Fogo*. Esta é a saga anti-heróica dos tempos modernos, construída no sofrimento e na dor, na luta contínua que permanece, na medida em que existe a crença na vitória final.

Iria NAZARIO

Université de Paris X

## BIBLIOGRAFIA

COUTINHO, Afrânio - *As Formas da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Bloch, 1934.

GUIMARÃES, Josué - *A Ferro e Fogo : tempo de solidão*. 2ª ed. , Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e - *Teoria da literatura*. 3ª ed. Coimbra, Almedina, 1973.

VASSALO, Lúcia et alii - *A Narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

## LES ORIGINES ET L'ESSENCE DE LA MAÇONNERIE D'APRES FERNANDO PESSOA

### 1. Pessoa et la Maçonnerie

Le poète portugais Fernando Pessoa (1888-1935), qui semble avoir été un mélange de Kafka et de Constantin Cavafy, a beaucoup parlé de Maçonnerie dans son œuvre en prose. Il reconnaissait n'être pas maçon :

“Je ne suis pas franc-maçon et n'appartiens à aucun autre Ordre, analogue ou différent” (1).

Mais il déclarait avoir feuilleté les rituels de l'Ordre des Templiers du Portugal :

“Je n'appartiens à aucun Ordre Initiatique, quel qu'il soit. La citation, placée en épigraphe à mon poème Eros et Psyché et tirée d'un passage (traduit, car le Rituel est en latin) du Rituel du Troisième Degré de l'Ordre des Templiers du Portugal, signifie simplement - ce qui est vrai - qu'il m'a été permis de feuilleter les Rituels des trois premiers degrés de cet Ordre, lui-même éteint, ou dormant, depuis 1888 environ. S'il n'était dormant, je ne citerais pas ce passage du Rituel, car on ne doit pas citer (en indiquant leur source) de passages de Rituels encore actifs” (2).

Cet Ordre des Templiers du Portugal a-t-il réellement existé? Le fait que Pessoa date la mise en sommeil de cet Ordre l'année même de sa naissance tend à prouver, chez cet inventeur d'hétéronymes nés presque la même année que lui (vers 1888), que cet Ordre des Templiers du Portugal désigne moins une réalité historique qu'une référence imaginaire d'essence mythique et poétique. Une seule fois dans son œuvre le poète combat la Maçonnerie :

“Toutes les forces qui s'opposent à l'alliance ou à l'entente entre le Portugal et l'Espagne doivent être dénoncées comme ennemies. Ces forces sont:... la maçonnerie, qui est elle aussi d'origine étrangère et représente aujourd'hui un corps étranger incrusté dans la chair de l'Ibérie... Je doute de l'existence d'une âme ibérique bien constituée, capable de comprendre la nécessité de combattre en même temps le catholicisme et la maçonnerie” (3).

Mais l'année de sa mort en 1935 il publie une défense de la Maçonnerie: Sociétés secrètes, où il écrivait notamment ceci :

“Je ne suis pas anti-maçon, car ce que je sais de la question me porte à avoir une idée absolument favorable de l'Ordre Maçonnique” (4).

José Blanco a présenté le contexte historique de cette publication (5): nous renvoyons à son propos. Pessoa lui-même s'est expliqué sur sa position publique en faveur de la Maçonnerie :

“Je veux parler de mon article sur les “Associations secrètes” dans le Diario de Lisboa du 4 février (1935). Cet article est une attaque contre un projet de loi sur ce sujet et, simultanément, une défense acharnée de la Franc-Maçonnerie contre laquelle le projet était dirigé... L'article est de manière patente écrit par un libéral,... quelqu'un qui éprouve pour

la Maçonnerie et les maçons un sentiment profondément fraternel” (6).

Nous pouvons classer les propos maçonniques de Pessoa en cinq groupes distincts: historique, ontologique, critique (sur le rapport entre Maçonnerie et judéo-christianisme), herméneutique, et enfin exégétique. Analysons le contenu de chacun de ces cinq groupes.

## 2. L'origine quadruple de la Maçonnerie

Pour Pessoa, la Maçonnerie possède une origine quadruple: le judaïsme (dans la forme et non dans le fond), le néoplatonisme, le christianisme (sous les deux formes de la chevalerie templière et du protestantisme libéral) et le mouvement Rose-Croix:

“La Maçonnerie n'est pas un Ordre judaïque et le contenu des degrés fondamentaux, que l'on dit vulgairement symboliques, n'est pas judaïque dans l'esprit, mais seulement dans la forme. Si l'on tient à donner une origine à la Maçonnerie, tout ce qu'on peut dire c'est qu'elle est vraisemblablement, pour ce qui a trait à la composition des degrés symboliques, un produit du protestantisme libéral, et certainement, quant à leur rédaction, un produit du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais” (7).

“Nous pouvons remarquer... un courant émergeant épisodiquement qui date de la Gnose (c'est à dire de la réunion de la Kabbale juive avec le néo-platonisme), courant qui... reparaît avec les Rose-Croix pour émerger pleinement au sein de la Maçonnerie. Les maçons sont les descendants lointains, mais selon une tradition ininterrompue, des esprits ésotériques qui formaient la Gnose. Les formules et les rites maçonniques sont nettement judaïques; le substrat occulte de ces rites est nettement gnostique. La Maçonnerie est issue d'une branche des Rose-Croix” (8).

“Les Maîtres représentent le Prêtre, et leurs formules proviennent essentiellement de l'Ancien Testament, du Talmud et de la Kabbale” (9).

“Le sens symbolique du Premier Temple pourrait bien, dans la Maçonnerie, venir des Templiers et serait donc d'origine chrétienne, car l'Ordre du Temple était en réalité l'Ordre “du Temple de Salomon”, et on ne connaît pas au juste les détails de ses rites d'initiation secrète” (10).

Il est vrai que la symbolique maçonnique se constitue pour une bonne part d'emprunts faits aux symboliques biblique, pythagoricienne (origine archaïque du néo-platonisme) et chevaleresque, et qu'historiquement la Maçonnerie, comprise au plan sociologique comme corps constitué, est le double produit tant de la revendication protestante du droit d'interpréter personnellement et librement la Bible, que du mouvement Rose-Croix né au XVII<sup>e</sup> siècle (11), mouvement duquel elle semble avoir reçu la partie alchimique de sa symbolique.

## 3. Une ontologie de la Maçonnerie

Pessoa définit l'essence de la Maçonnerie en six notes distinctes: elle est initiatique, exotérique, fraternelle, humaine, synchrétique (dans ses Hauts-Grades) et non-païenne. Examinons successivement chacune de ces six notes. La Maçonnerie est initiatique parce qu'à travers ses divers grades successifs, elle véhicule un secret et des Mystères propres à transformer l'âme:

“Toute religion est un monde à part, surtout si elle est initiatrice dans son essence... Une religion faite de mystères, dont la connaissance permet à ses adeptes de s'élever successivement à ses divers grades, est une sorte de région nouvelle où l'âme se transforme. Cela est éminemment exact en ce qui concerne la F.-M., qui est la seule religion de pure initiation” (12).

“La Maçonnerie est un Ordre secret ou, plus exactement, un Ordre initiatique” (13).

“La Maçonnerie est composée de trois éléments: l'élément initiatique. et là elle est secrète...” (14).

Elle est exotérique parce qu'elle communique des réalités extérieures comme des emblèmes et des symboles:

“Il y a en premier lieu, et au niveau le plus bas, l'initiation exotérique. semblable à l'initiation maçonnique qui en est le type le moins élevé: il s'agit de l'initiation propre à ceux qui ne se sont pas vraiment engagés dans la voie, ni préparés pour elle,... qui procure à l'individu les conditions pour qu'il puisse se frayer lui-même un chemin ésotérique et rechercher la véritable voie à travers le contact, même exotérique, des emblèmes et des symboles. Le plus superficiel et vide des systèmes - comme l'est aujourd'hui la maçonnerie - va dans ce sens, du moment qu'il préserve les symboles par l'intermédiaire desquels peut s'infiltrer une première connaissance de l'occulte. Les Rose-Croix ont institué la maçonnerie exotérique à seule fin de mettre beaucoup de gens en contact avec l'aspect pour ainsi dire externe de la vérité occulte, de manière que ceux qui s'en sentent capables puissent s'élever lentement jusqu'à elle... Comme exemple d'initié exotérique on peut prendre n'importe quel franc-maçon...” (15).

On peut noter qu'ici, outre qu'il commet la maladresse d'utiliser le mot “religion” au sujet de la Maçonnerie (qui est une “initiation”), Pessoa définit peut-être moins l'essence spirituelle de la Maçonnerie que son phénomène extérieur, qui se résume pour l'essentiel à son appareil symbolique, extériorité de cette symbolique qui justifie chez lui la qualification de la Maçonnerie comme exotérique. Pour Pessoa, est ésotérique l'initiation qui est reçue au moment où le récipiendaire se trouve personnellement prêt à la désirer et à la recevoir intérieurement:

“Vient ensuite l'initiation ésotérique. Elle diffère de la précédente en ce qu'elle doit être recherchée par le disciple qui doit la désirer et la préparer en lui-même” (16).

S'il est vrai que la Maçonnerie présente un aspect exotérique au sens où elle transmet avant tout des réalités extérieures comme des symboles, il n'en demeure pas moins qu'elle présente aussi un aspect ésotérique lorsque, cessant d'être virtuelle pour devenir actuelle et effective, elle parvient à communiquer un esprit. Pour Pessoa, la Maçonnerie est encore fraternelle et humaine parce que, considérant la Tolérance comme une valeur suprême, elle est nécessairement libérale, et plus précisément a-dogmatique et même a-doctrinale. C'est dire qu'au plan de la communication interhumaine, et de la publication verbale de la pensée, la Maçonnerie choisit d'être dans son extérieur subjective et individualiste:

“La Maçonnerie est composée de... l'élément fraternel; et l'élément que j'appellerai humain - c'est à dire ce qui tient au fait qu'elle est composée de plusieurs sortes d'hommes, à différents niveaux d'intelligence et de culture, et au fait qu'elle existe dans de nombreux

pays, et est donc soumise à des conditions diverses de milieu et de moment historique, auxquelles elle réagit différemment d'un pays à l'autre et d'une époque à l'autre, dans son attitude sociale... Quant au troisième point de vue, toute la Maçonnerie tourne cependant autour d'une seule idée, la tolérance; c'est à dire de ne pas imposer un dogme à qui que ce soit, laisser chacun penser ce qu'il veut. Aussi la Maçonnerie n'est-elle pas une doctrine. Tout ce qu'on appelle "doctrine maçonnique" correspond à des opinions individuelles de maçons, soit sur l'Ordre lui-même, soit sur ses rapports avec le monde profane" (17).

Un exemple de l'aspect a-doctrinal de la Maçonnerie:

"La Franc-Maçonnerie évite (à l'exception des Francs-Maçons anglais) le mot "Dieu", à cause de ses implications théologiques et populaires, et préfère l'expression "Grand Architecte de l'Univers", qui laisse non résolu le problème de savoir s'Il est le Créateur, ou simplement le Gouverneur de ce monde-ci" (18).

La Maçonnerie est d'ailleurs d'autant plus a-doctrinale que ses Hauts-Grades sont syncrétistes:

"Tout, du catholicisme à l'athéisme, s'est projeté dans ces grades interprétatifs... A la fois tout et rien ont pu se refléter dans la Maçonnerie: rien dans les grades symboliques qui n'expliquent rien en soi; tout dans les Hauts Grades et dans les grades voilés, où chaque fabricant de rites, depuis le catholique jusqu'à l'athée, a laissé des traces de ses préjugés et de ses préoccupations... La Maçonnerie est, dans ses fondements, insuffisamment dogmatique et définie pour que l'on puisse affirmer ceci ou cela sur son contenu" (19).

Enfin elle ne contient aucun élément païen:

"L'Ordre Maçonnique... dans ce dernier il n'y a pas d'éléments païens" (20).

Affirmation passablement douteuse et contradictoire pour la raison qui suit. Pessoa lui-même définit avec raison le paganisme comme la compréhension des lois qui régissent la Nature, définition qui n'est d'ailleurs autre que celle de la métaphysique traditionnelle en général, et en particulier de celle des philosophes pythagoriciens dits présocratiques:

"Le paganisme des Grecs représente le plus haut degré de l'évolution humaine... Cette évolution doit tendre vers la science... Or comment la science se manifestera sur le plan social si ce n'est dans la juste appréciation de la nature et des relations humaines, dans la compréhension des lois qui régissent les êtres inanimés, les êtres vivants et les êtres sociaux?" (21).

"Le paganisme est la religion qui naît de la terre, qui naît directement de la nature - de l'attribution à chaque objet de sa réalité véritable. Par nature il peut certes, étant naturel, apparaître et disparaître, mais il ne peut changer de qualité" (22).

Le pythagorisme, la Bible et l'Alchimie semblent être trois expressions de la même métaphysique traditionnelle: ils sont donc païens par définition. Pessoa lui-même reconnaissait que la Maçonnerie avait emprunté une partie de ses symboles au néoplatonisme (héritier de la métaphysique pythagoricienne), à la Bible et aux Rose-Croix (qui s'intéressaient à l'Alchimie). En reconnaissant l'origine grecque (pythagoricienne), biblique et Rose-Croix (c'est à dire en somme alchimique) de la symbolique maçonnique, Pessoa reconnaissait

implicitement que la Maçonnerie avait une triple origine païenne.

#### 4. Les rapports entre la Maçonnerie et le judéo-christianisme

Pour Pessoa, la Maçonnerie s'enracine dans l'Ancien Testament en raison de sa double référence explicite au Temple de Salomon et à la Parole perdue qui désigne le Tétragramme divin (YHVH):

“La présence d'éléments kabbalistiques dans les grades symboliques... ne prouve en rien l'origine juive de la Maçonnerie... Ces éléments kabbalistiques peuvent se réduire à deux éléments - le sens symbolique du Temple de Salomon, et la Parole Perdue” (23).

“La disposition et la structure des ordres initiatiques sont fondées sur une disposition symbolique du temple de Salomon” (24).

Mais pour Pessoa, si la Maçonnerie est juive dans la forme par ses emprunts formels au matériau biblique, dans le fond (l'esprit) elle n'est pas juive. Pessoa veut dire par là que la Maçonnerie interprète dans un sens non-juif mais chrétien les symboles vétérotestamentaires. Il affirme par exemple:

“La plus grande autorité maçonnique de notre temps interprète la Parole Perdue de manière nettement non judaïque: Verbum Christus est, dit-elle” (25).

Ainsi pour Pessoa, l'interprétation chrétienne de la Parole Perdue (c'est à dire du Tétragramme YHVH permettant d'écrire le Nom divin) n'est pas une interprétation juive. Affirmation difficile à soutenir pour deux raisons: d'abord le Christ était juif et professait le judaïsme; ensuite le texte grec du Nouveau Testament est globalement, mot par mot, un simple démarquage du texte hébraïque de l'Ancien Testament, auquel il emprunte son code sémiotique. Pessoa n'en affirme pas moins l'essence chrétienne de la Maçonnerie:

“La vérité de la F.-M. apparaît comme un Grand Mystère Chrétien” (26).

Il va même jusqu'à soutenir que l'essence de la Maçonnerie se trouve résumée dans les écrits de saint Jean et de saint Paul:

“La rédaction allégorique parfaite ne fut finie qu'avec l'évangile de (ou selon) saint Jean, qui, avec l'Apocalypse qu'on lui attribue de même, et avec les Epîtres de Paul, forme le corps de la doctrine essentielle du christianisme, ainsi que celle de la Maçonnerie” (27).

Nous pouvons ici nous demander pourquoi Pessoa réduit l'essence de la Maçonnerie aux écrits de Jean et de Paul, alors même que nous retrouvons des références au Temple de Salomon et au Tétragramme divin (YHVH, la Parole Perdue), que Pessoa regarde comme les deux racines scripturaires de la Maçonnerie, dans de nombreux écrits bibliques autres que ceux de Jean et de Paul. Il y a là chez Pessoa une contradiction supplémentaire, probablement inconsciente, et de fait irrésolue.

#### 5. L'herméneutique et l'exégèse des symboles maçonniques

Pessoa affirme que les symboles maçonniques possèdent cinq sens distincts: un sens moral, un sens historique, un sens philosophique, un sens religieux et un sens mystique (28). Le poète a tenté de commenter plus ou moins plusieurs symboles maçonniques: le degré de



Maître (29), les chiffres 3, 5 et 7 (30), les deux colonnes du Temple (31), et enfin le Grand Architecte de l'Univers (32). Mais il oeuvra de manière non méthodique et sans rien démontrer ni prouver de manière rationnelle. Nous nous contentons de renvoyer le lecteur intéressé par le sujet à ces différentes références, car notre propos n'est pas ici d'ordre exégétique mais exclusivement d'ordre philosophique.

## 6. Conclusion

Pessoa eut pour la Maçonnerie une curiosité passionnée, une affection intellectuelle. Il s'en fit d'ailleurs le protecteur courageux. Il alla jusqu'à dire qu'il y avait danger à attaquer la Maçonnerie :

“C'est... une grossière erreur que d'attaquer la Maçonnerie chaque fois qu'on prétend combattre son activité abusive, politique ou autre” (33).

Mais sa considération désintéressée pour la Maçonnerie lui a inspiré sur cette forme d'initiation une réflexion à la fois pertinente et entachée (à nos yeux) de quatre erreurs. C'est ainsi que contre Pessoa, et pour nous résumer, nous maintenons que la Maçonnerie : - est ou peut être ésotérique (et pas seulement exotérique sous le rapport de son appareil symbolique extérieur), c'est à dire une voie d'intériorisation - et qu'elle est païenne au sens métaphysique de ce mot (ce qui, contre le cliché philosophiquement périmé de l'opposition entre judéo-christianisme et paganisme, qui reposait exclusivement sur une distinction historique, littéraire et sociologique, et non sur une différenciation métaphysique, n'est en rien contradictoire avec l'origine biblique de la Maçonnerie) - juive dans le fond aussi bien que dans la forme (ce qui ne veut pas dire qu'elle soit uniquement juive) au sens où la signification chrétienne de ses symboles ne peut être différenciée de l'identité juive de ses formes symboliques (le Nouveau Testament n'est qu'un démarquage linguistique et par conséquent conceptuel de l'Ancien Testament, ce qui fait du christianisme une simple expression du judaïsme) - et totalement biblique (sans que l'on puisse réduire son essence biblique à la seule pensée de Jean et de Paul).

Patrick NÉGRIER

## Notes

- ( 1) Fernando PESSOA, “Sociétés secrètes” dans *Proses*, div. trad., Paris, éd. de la Différence 1988, p. 473.
- ( 2) F. PESSOA, *Lettre à Casais Monteiro*, 13 janvier 1935, dans *Le Chemin du serpent*, div. trad., Paris, Bourgois 1991, p. 160.
- ( 3) “La guerre allemande”, *ibid.*, p. 275-276.
- ( 4) “Sociétés secrètes” dans *Proses*, op. cit. p. 473.
- ( 5) José BLANCO, “Notes” dans Fernando Pessoa, *Proses*, op. cit. p. 527-528.
- ( 6) “Message” dans *Le Chemin du serpent*, op. cit. p. 289.
- ( 7) “Préface à Alma errante, d'Eliezer Kamenezky” dans *Proses*, op. cit. p. 422.
- ( 8) “L'hérésie gnostique” dans *Le Chemin du serpent*, op. cit. p. 351.
- ( 9) “Sous-sol”, *ibid.*, p. 378.
- (10) “Préface à Alma errante, d'Eliezer Kamenezky” dans *Proses*, op. cit. p. 424.

- (11) Cf. Paul ARNOLD, *Histoire des Rose-Croix et Les origines de la Franc-Maçonnerie*, Paris, Mercure de France MCMXC.
- (12) "Atrium" dans *Le Chemin du serpent*, op. cit. p. 387.
- (13) "Sociétés secrètes" dans *Proses*, op. cit. p. 473.
- (14) *Ibid.*, p. 478.
- (15) "Trois formes d'initiation" dans *Le Chemin du serpent*, op. cit. p. 359-360.
- (16) *Ibid.*, p. 359.
- (17) "Sociétés secrètes" dans *Proses*, op. cit. p. 478.
- (18) Cf. note 2, *ibid.* p. 159.
- (19) "L'âme errante" dans *Le Chemin du serpent*, op. cit. p. 367-368.
- (20) "A Romaria, de Vasco Reis" dans *Proses*, op. cit. p. 469.
- (21) "La religion païenne est la plus naturelle de toutes les religions" dans *Le Chemin du serpent*, op. cit. p. 213.
- (22) *Ibid.*
- (23) "L'âme errante", *ibid.* p. 368.
- (24) "Atrium", *ibid.* p. 390.
- (25) "L'âme errante", *ibid.* p. 368.
- (26) "Atrium", *ibid.* p. 389.
- (27) "Sous-sol", *ibid.* p. 381.
- (28) "Atrium", *ibid.* p. 383.
- (29) *Ibid.*
- (30) "Atrium", *ibid.* p. 388.
- (31) "Sous-sol", *ibid.* p. 371; "Atrium", *ibid.* p. 385; 391-392.
- (32) Cf. note 2, *ibid.* p. 159.
- (33) "Sous-sol" dans *Le Chemin du serpent*, op. cit. p. 376.

## LE GAUCHO LITTERAIRE D'APRES LA LITTERATURE

### GAUCHESCA URUGUAYENNE :

Un personnage stéréotypé et idéalisé. Le gaucho, une race à part. Etre gaucho, un art de vivre, une manière d'être.

Les descriptions physiques occupent toujours une place importante dans la présentation du gaucho et l'on insiste souvent sur sa beauté. C'est un être sain, plein de vitalité.

Son univers est un espace sans limite, la nature hostile et attirante qu'il domine et qui lui appartient.

L'identification du gaucho à un centaure est fréquente. Il apparaît ainsi comme un être extraordinaire puisque mythologique. La vie dans la nature lui a appris à la connaître parfaitement, il en vit et s'y réfugie.

Cette vie dangereuse a développé chez lui la force physique et ses capacités sont supérieures à celles du commun des mortels. Le courage acquiert aussi chez lui des dimensions extraordinaires. La peur est un sentiment inexistant et la mort n'effraie pas. Le cheval, élément indispensable aux déplacements, est une partie de lui-même sans laquelle il est considérablement diminué physiquement et moralement. Ses qualités équestres sont aussi très supérieures à celles des autres. On ne peut se passer de souligner l'importance symbolique du cheval : la virilité des centaures de la mythologie classique, ni dieux ni hommes, mi-hommes, mi-chevaux, plus rapides et plus forts que le commun des mortels. D'autre part, le cheval conserve une connotation de noblesse : c'est un signe de grandeur et de supériorité sociale et un symbole de liberté pour la noblesse du Moyen Age. L'individualisme et l'indépendance sont des sentiments innés chez ces hommes. C'est en particulier pour cette raison qu'un gaucho est rarement fidèle à une femme. Les exigences de sa vie empêchent les sentiments et surtout l'attachement à une personne. En outre, un homme ne peut et ne doit dépendre de quelqu'un et encore moins d'une femme. Il semble que cette vision de la vie soit commune aux hommes d'action qui ne peuvent s'embarrasser d'un être faible qui ne résisterait pas à cette vie périlleuse. D'autre part, l'Amour n'est-il pas, dans un certain sens, la négation de la liberté et une entrave à la solitude?

La femme reste néanmoins nécessaire et permet l'expression du "machisme". La séduction, au même titre que le tabac et le mate, est un signe de virilité. Car ces hommes sont avant tout virils. La multiplicité des conquêtes féminines n'est-elle pas aussi une manifestation de la virilité?

En règle générale, la femme est à l'origine d'un drame et responsable du malheur des hommes. L'infidélité féminine est la cause de tous les maux. La femme est parfois punie (les tresses de l'une ou les oreilles de l'autre sont coupées), ou alors pardonnée. Mais la vengeance contre l'offenseur est toujours de rigueur, car là, l'honneur est en jeu et réparer une offense est un devoir. La vengeance s'opère soit par la mort, soit par la mutilation du fautif. L'humiliation, même si elle n'est pas d'origine amoureuse, ne peut laisser un gaucho indifférent.

La liberté est le thème central et essentiel dans la présentation du type. Elle

apparaît comme un sentiment et un besoin qui forment l'essence même du gaucho. Elle est ressentie physiquement et au très fond de l'âme.

Cette aspiration fondamentale est systématiquement réprimée par les autorités auxquelles le gaucho voue une haine profonde. Dans la littérature gauchesca, l'image des autorités est globalement négative. Elles sont souvent répressives et toujours corrompues.

Quant à son caractère et à son comportement, le gaucho est un être réservé, introverti et peu loquace. Sa froideur, son impassibilité, son inaccessibilité lui confère la dimension semi-divine d'un être que l'on ne peut atteindre ni comprendre, auréolé de mystère.

Une touche de patriotisme vient couronner ce portrait qui évoque un personnage nettement supérieur sur tous les plans.

En règle générale, le gaucho est un être original, si différent qu'il est élevé au rang d'une race digne de servir de modèle. Liberté, force, puissance, insoumission, transgression des interdits, une touche de cruauté, de la violence, de la virilité, de l'originalité, de la marginalité, voici une mentalité et des comportements bien séduisants qui répondent à quelques aspirations humaines.

Martine Sauvat

COMPTES-RENDUS

ET

OUVRAGES RECUS

LOPEZ ANGLADA Luis.- *La distancia del sábado, Poemas de Tierra Santa*, Editorial Verbo Divino, Estella (Navarra), 1992.

*La distancia del sábado* es el último de los libros de poesía de Luis López Anglada, poeta de una obra ya considerable. El título de este libro recoge unas palabras de los *Hechos de los Apóstoles* que el autor pone a la cabeza de sus poemas con el fin de aclarar el significado. Añade: *Se llama "distancia del sábado" a la que, según la ley, se permite a los israelitas caminar en sábado sin rebasarla por ningún motivo. Es poco menos de los tres kilómetros.*

Este libro es el fruto de un viaje -una peregrinación- a Tierra Santa y sus poemas las vivencia del poeta ante la contemplación de los lugares sagrados dentro de la "distancia del sábado". Un testimonio de vida y de fe a la vez.

Los poemas se agrupan en tres partes: *Los peregrinos, Poemas de Jerusalén* y *Epílogo*, constituyendo un conjunto de dieciocho poemas en total. Apariencia de versificación libre, pero sólo apariencia. Con frecuencia los poemas se inician en la libertad del verso para recurrir a las formas tradicionales poco después, como captados por la tendencia natural del poeta a fijar los ritmos en versos clásicos.

La Tierra Santa está interpretada siempre desde la visión personal. No son poemas descriptivos, sino impregnados de efusión lírica. Algunos títulos revelan esa efusión: *Canción gozosa de Belén, Cancioncilla del agua del Jordán*, sin que el poeta se desprenda nunca de su vivencia emocionada. De donde el tono frecuentemente exclamativo:

*¡Cómo voy a llevarte, Jerusalén, ya para siempre  
cuando cierre los ojos,  
tal como otra costumbre  
de mi memoria!*

*(Aleluya en la Capilla de la Ascensión)*

*¡Oh, madre, madre, madre! ¡Quién te ha visto  
aquí, infinita dolorosa, el hijo  
saliendo de tus lágrimas en busca del castigo?  
¿Cómo pudo quedar la casa en pie, Dios mío?*

*¡Oh, viento, más que el alba luminoso! ¡Oh las lenguas  
de fuego resumiendo el amor!*

*(Himno en el Cenáculo)*

Nos lleva el poeta en su visita gozosa de uno a otro de los lugares sagrados: Monte de las Bienaventuranzas, Belén, El Monte Tabor, El Jordán, El Monte Carmelo, el mar de Galilea, el Cedrón y sus sepulturas, Getsemaní...ofreciéndonos su vivencia desde su prisma personal.

Sale el poeta de esa contemplación alguna vez cuando un motivo exterior la retrotrae a su vivencia más antigua e igualmente viva. Y entonces, cómo se eleva el poema adquiriendo un temblor que nos recuerda lo más logrado de este poeta en otros libros de su larga obra. Así, cuando la vista de los *Militares en Cafarnaún* le hacen mirar hacia atrás y, sin decirlo, nos sacude con recuerdos propios:

*¿Y nosotros, los que fuimos*

*alguna vez tizón de la bravura,  
 sembradores de triunfos, que queríamos  
 morir por Dios, matar por Dios, dejarnos  
 deshecho el corazón en las trincheras  
 porque hermanos de sombra pretendían  
 borrar su nombre, arriar los campanarios  
 de las torres que amábamos?  
 ¿Vendría a nuestra casa si tuviéramos  
 desahuciado y maltrecho  
 el corazón, el siervo más amado?*

Y es ahí quizá, más que en los poemas de mayor cariz religioso donde el poeta enlaza con lo más firme de su personalidad literaria. Pues, en fin de cuentas, difícil es liberarse de la carga tradicional que la poesía religiosa de todo tipo acarrea. Mientras que cuando el poeta recupera su propia "tradición", sus versos vibran con el temblor de lo más auténtico.

Libro este de edad serena. Y aún así, empapado de emociones siempre juveniles. Podríamos sondear su obra y encontrar estos mismos rasgos en casi todos sus libros anteriores. Porque este poeta se es fiel a sí, queriendo o sin pretenderlo, recorrida su obra como está por un manantial reconocible a cada paso. Obra de claridad. De serena maestría. De belleza. O sea, de poesía.

Arcadio PARDO,  
 Université PARIS X.

UN LIBRO EXCEPCIONAL SOBRE " DEMÓFILO "

DANIEL PINEDA NOVO: Antonio Machado y Álvarez "Demófilo". Vida y obra del primer flamencólogo español, Madrid, Editorial Cinterco, 1991

El libro de Daniel Pineda Novo viene a cumplir la fundamental tarea de rescatar una figura olvidada e injustamente silenciada de nuestro siglo XIX. Porque Antonio Machado y Álvarez, que usó el pseudónimo de "Demófilo", fue en su época uno de esos pioneros en las investigaciones filológicas que, con todos los condicionantes de su siglo, iniciaron las posibilidades de los estudios humanísticos de hoy día. Nadie como él ostenta las características de los incansables investigadores de finales de siglo: el idealismo de su fe, la infatigable trayectoria, la dedicación absoluta. A ello hay que unir el que su propio nombre ha sido confundido incluso por la celebridad de uno de sus hijos: el poeta Antonio Machado.

Era necesario, por tanto, un estudio como éste en el que se hermana el rigor documental con la justa pasión reivindicativa. De este modo los ocho capítulos del libro van aproximando la figura de "Demófilo", tanto en el aspecto vital como literario, porque cada uno se nuclea en torno a acontecimientos vitales o bien se analizan sus publicaciones o investigaciones. Son también importantes en este sentido las incursiones que delinean la época y el ambiente, como las referencias, no meramente circunstanciales, a figuras de la familia Machado: Agustín Durán, o doña Cipriana Álvarez de Durán -que también emprendió curiosas investigaciones de folklore-, o a amigos vinculados a la familia, como el poeta Luis Montoto. Hay un empeño en Pineda en contextualizar y recoger cuanto pueda ayudar en la comprensión de la figura de "Demófilo". Por ello resultan también interesantes los párrafos dedicados al padre, don Antonio



Machado y Núñez. Todo ello redundará en el mejor delineamiento de la figura estudiada en sus varias facetas de flamencólogo, lingüista y folclorista, y además, como un sevillano crítico que preludia en sus opiniones el avance que significaría el grupo del Fin de siglo.

Los ocho capítulos muestran por tanto, esas dos vertientes, la biográfica que incide en el ambiente social y familiar, y la analítica dedicada a la obra de "Demófilo", ya que ésta no es una biografía tan sólo, sino que aspira a valorar cuanto realizó en su faceta de estudioso y de promotor de los estudios folklóricos. Por ello, y porque Machado ha sido un autor que ha recibido escaso detenimiento de la crítica, hace bien Pineda en dedicar varios capítulos a este menester.

Así el capítulo primero se centra en los primeros años de "Demófilo" y en sus estudios universitarios en la Universidad de Sevilla, donde se formó con Federico de Castro, quien lo inicia en los caminos de la literatura popular. Dentro de la orientación krausista liberal participa en la Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias, que dirigía su padre, Antonio Machado y Núñez; es aquí donde empieza a publicar una serie de artículos de 1869 a 1872, titulados "Estudios de Literatura Popular", con el seudónimo de "Demófilo". Pineda ofrece un pormenorizado análisis de la publicación así como de La Enciclopedia (1877-1883), revista que servirá de nuevo cauce para el desarrollo de estos estudios, pues en ella creó en 1879 la "Sección de Literatura Popular" que dirigió hasta 1881. Por esta época el objetivo de "Demófilo" respecto a la literatura popular se centra en la labor de recopilación de hechos y testimonios, sin discriminación, pues juzgaba que en esa fase incipiente no había que detenerse en aspectos estéticos ni teóricos, que tan sólo se realizarían con posterioridad. Ya se entrevé en las opiniones de estos años, -hacia 1880-, la necesaria ruptura con los

métodos del krausismo y la aproximación al positivismo de Herbert Spencer, según cuyas teorías espíritu y materia constituyen fases de un único desarrollo. En la misma fecha obtendrá su primer éxito con el libro Colección de enigmas y adivinanzas en forma de Diccionario (1880) y hará amistad con el filólogo austriaco Hugo Schuchardt que difundirá su labor por el extranjero. Es éste un capítulo importante y decisivo del libro que nos ocupa, porque deja sentadas las bases ideológicas e investigadoras de "Demófilo" y su proyección para los años subsiguientes.

En cambio el capítulo segundo, también analítico, está centrado en su trabajo de flamencólogo y folklorista. Punto capital lo constituye la publicación en 1881 de Colección de Cantes Flamencos, también con el pseudónimo de "Demófilo". Pineda aclara que "a Machado le interesaba vivamente el flamenco desde su juventud, y le apasionaba, sobre todo, como fenómeno folklórico (popular) y artístico de transmisión oral, pero, singularmente como manifestación humana del lenguaje del pueblo" (p. 74), lo que evidencia sin duda su inserción en las concepciones decimonónicas de la filosofía del lenguaje. También observa la justeza de sus análisis, y apunta que el valor del libro reside en el prólogo, las notas y en la acertada recolección de cantes, -procedimientos con los que pretendía infundir categoría científica al estudio de la literatura-, concluyendo el investigador que es libro fundamental para el estudio de los términos populares, pero también "para todo el que quiera estudiar el origen, mudanzas y variedades del flamenco" (p. 90). Este interesante capítulo se completa con la referencia pormenorizada a la biografía y al libro de Manuel Balmaseda, Primer Cancionero de Coplas Flamencas Populares según el estilo de Andalucía (1881). Gran acierto de Pineda sigue siendo el aglutinar temas y completar todo el espectro con cuanto pueda

iluminar al personaje estudiado.

Los tres capítulos titulados "Madurez sevillana", "Madrid" y "La Institución Libre de Enseñanza" se centran más en los datos biográficos. Así el capítulo tercero se ocupa de sus estudios sevillanos y prodiga las referencias familiares y anecdóticas. El capítulo cuarto se refiere al traslado familiar a Madrid, y su relación con los más notorios políticos y escritores de la época; para ello se vale de datos tan valiosos como la correspondencia inédita entre Machado y Luis Montoto. Esta época de su vida en Madrid aparece bien plasmada en la lucha por la subsistencia diaria, a través de las publicaciones periódicas, época no exenta de dificultades, salvada por el sostenimiento económico del padre. Mientras, recibe un impulso en 1884 la Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas, aunque deberá suspenderse temporalmente. Opina Pineda que "Demófilo, cual otro Don Quijote, fue durante toda su vida tras un ideal y no pudo conseguirlo por su carácter y por la escasez de medios económicos, a más de la oposición y de la envidia de muchos intelectuales" (pp. 167-168). Del mismo modo también en Madrid entra en contacto con la Institución Libre de Enseñanza, que marcará a sus hijos Antonio y Manuel, y con la <sup>siente</sup> siente alguna afinidad sobre todo en el concepto krausista de la historia, según el cual ésta debe analizarse desde la perspectiva de todo el pueblo, y no desde la perspectiva de una clase. La misma dirección se observa en el último capítulo en el que se anota la precariedad de los últimos años, cuya muestra puede ofrecerse en la nota necrológica que lo recuerda tan sólo como hijo "del sabio catedrático del mismo nombre y apellido, de la Universidad Central" (p. 327).

Capítulos también analíticos son los dedicados a "La Sociedad de <<El Folk-Lore Andaluz>> y "Nueva vía del Flamenco y

últimos esfuerzos", en especial el primero, porque se explica el desarrollo de sus ideas evolucionistas fundadas en el positivismo, según las cuales se podía aplicar al mundo de la cultura la teoría de los eslabones perdidos. De este modo los cuentos, tradiciones y costumbres serían los antecedentes de la cultura en sus más elevadas manifestaciones, por lo que resultaba decisivo el estudio del pueblo en todas sus dimensiones. De esta actitud dan prueba sus Bases de El Folk-Lore Español. Reglamento de El Folk-Lore Andaluz (1881). Pineda dedica abundante espacio a este trabajo, a sus fundamentos y repercusiones, pues como por fortuna ha sido reconocido, es trabajo fundamental para el conocimiento de la riqueza de las tradiciones y dialectos españoles. Lo mismo hace al valorar la revista El Folk-Lore Andaluz que nace en 1882 como revista mensual y órgano de la Sociedad, y que fue expresión de su afán regeneracionista. También dedica amplio espacio a la Biblioteca de las tradiciones populares españolas, que durará dos años de 1884 a 1886 y que saldrá a la luz sucesivamente en Sevilla y en Madrid.

El capítulo séptimo está dedicado casi en exclusividad a delinear su faceta de flamencólogo en los últimos años, cuando en su defensa del buen cante publica Cantes Flamencos. Colección Escogida, Madrid, 1887. De nuevo acude Pineda a la documentación en periódicos y en la correspondencia epistolar, y sobre todo en este caso, al testimonio de su hijo Manuel. El resultado es la más exquisita y representativa selección de coplas andaluzas populares, que Machado fija con el uso de una grafía popular. Es de notar que además tales textos tienen crucial importancia en el plano filológico en el estudio de la dialectología. Este y los capítulos ya señalados nos ofrecen en toda su plenitud la figura del primer flamencólogo español.

Me parece decisivo este estudio de Daniel Pineda porque restaña un olvido y cumple con rigor un acto de justicia. "Demófilo" aparece aquí en toda su dimensión de estudioso, de apasionado hombre del XIX, defensor de ideas que se fundamentan en el conocimiento científico del lenguaje, como un investigador que fue capaz de ahondar en su propia tierra andaluza, reconociendo sus valores, pero sin olvidar las teorías de los filólogos europeos que por aquellos años abrían el estudio y el conocimiento de los pueblos y de las lenguas.

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO  
Catedrática de Literatura  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

Ramon Mur. Sadurija. Anales secretos de la casa Membrado. Centro de Estudios Bajoaragoneses (rattaché à Instituto de Estudios Turolenses). Apartado de Correos 94, 44600 Alcañiz. 1990. 255 p.

-----

Ce livre séduisant porte l'indication "novela" mais il s'agit de quelque chose de plus complexe et aussi de plus intéressant pour les historiens des faits politiques, de l'économie rurale, de l'oralité populaire et des arts car on y trouve, à côté d'informations provenant de la tradition orale, la fidèle reproduction de documents conservés dans les archives d'une famille. C'est de saga familiale authentique qu'il faut parler. L'imagination de l'auteur n'intervient que pour donner vie à l'Histoire par les dialogues, les tableaux de moeurs et la reconstitution de la psychologie des personnages.

La famille dont l'histoire nous est contée depuis le XVIIe siècle jusqu'au premier tiers du XXe siècle est celle des Membrado, riches propriétaires terriens de Belmonte de Mezquín, village situé entre Alcañiz et Valderrobres, à l'extrême-nord de la province de Teruel. La région est limitrophe de la province de Tarragone. La langue populaire locale oscillait entre le castillan et le catalan, comme le fait encore la toponymie, ce qui devrait intéresser les linguistes à qui l'auteur fournit une riche matière.

Les Membrado fondateurs sont des commerçants en animaux de monte, chevaux et mules. Ils font fortune et s'installent à Belmonte au milieu du XVIIe siècle. Au XVIIIe siècle, ils acquièrent ferme sur ferme, s'allient aux anciennes familles de la bourgeoisie rurale, donnent à la province des ecclésiastiques et des hommes de loi. Ils sont, au XIXe siècle, une puissance politique qui compte. Ramon Mur montre très bien comment fonctionne le caciquisme, machine à obtenir et dispenser les faveurs. La lignée prend fin en 1923 avec la mort de Juan Pío Membrado Ejerique (né en 1851), juriste, sociologue, bon observateur et défenseur des pratiques rurales de sa région natale. Les notes scrupuleuses qu'il prenait à la Faculté de droit de Saragosse à la fin des années 1860 comprennent jusqu'aux apartés

des professeurs et ne manquent ni de valeur informative ni de saveur.

Sadurija est le nom d'une plante sauvage locale qui servait à parfumer l'eau des olives baignant dans les jarres d'argile. Les Membrado possédaient un remède miraculeux - de la sadurija conservée deux cents ans dans de l'huile d'olive - dont ils firent notamment bénéficier en 1624 Juan de Peralta, archevêque de Saragosse, qui leur fit don de sa croix pectorale. Ce fut l'une des origines de leur fortune.

Les pages les plus émouvantes de cette saga sont certainement celles qui racontent, comme le firent les pliegos de cordel, l'histoire de Meregildo Peres, dit Lo dotoret (1781-1835), enfant adultérin de Maria Francisca Latorre, épouse du docteur Matias Membrado, et d'un prêtre, son confesseur. La naissance quasi clandestine de l'enfant dans une bergerie aménagée et l'étonnante personnalité du Dotoret, tour à tour berger, comédien, bandit, militaire et agent de liaison des troupes carlistes, restent gravées dans la mémoire. On voit même Lo dotoret guider Goya jusqu'aux gravures rupestres du Vall d'Ejerique que le peintre désire voir et copier (pp.79-89).

Parmi les autres personnages mémorables de cette chronique se détachent le curé Mariano Membrado (1808-1865), exerçant une action politique par personne interposée, son frère le romantique député Ramón Membrado Soro, l'ex-soeur Jerónima Giner, "La mongeta", au dévouement inlassable et au franc parler, et enfin l'érudit régionaliste Juan Pío Membrado Ejerique, conservateur, à qui l'on doit sans doute la préservation des archives familiales.

La vie religieuse, en particulier celle des communautés franciscaines, très actives, occupe une place importante dans toute cette relation.

Ramon Mur a reproduit opportunément en appendice un sermon prononcé par Joaquín Mazod devant le collège des avocats de Saragosse à l'occasion de la Saint-Yves (San Ibo) en mai 1792. Ce sermon avait été commandé par l'avocat Matías Membrado (le "docteur"). C'est un bon exemple d'éloquence religieuse à la

fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ; l'alliance souhaitée de la justice, de la foi et de la charité, dont Saint Yves est la personnification, en forme le thème.

De présentation matérielle fort agréable, ce livre fait honneur au Centre d'études du Bas Aragon d'Alcañiz et apporte un nouveau témoignage des bienfaits de la régionalisation en matière culturelle. Une seule réserve : peut-être eût-il été préférable, dans un souci de clarté, d'utiliser des caractères différents pour la reproduction des documents et pour le récit lui-même, et de les séparer plus nettement.

Robert Pageard



-----

L'un des fruits du congrès de Tarazona-Veruela sur les frères Gustavo Adolfo et Valeriano Bécquer, tenu en septembre 1990, est la revue annuelle El Gnomo qui vient de sortir des presses avec le concours de l'Université et de la Députation provinciale de Saragosse. Les trois principaux organisateurs du congrès de Veruela, le professeur Jesús Rubio et ses amis Javier Bona et Jesús Costa, sont aussi les fondateurs de El Gnomo (1) dont le titre et l'emblème évoquent les génies du Moncayo, montagne si présente dans les Leyendas et dans les Cartas desde mi celda.

Ce premier numéro se divise en quatre parties : études, historiographie, bibliographie, comptes rendus. C'est un ensemble qui constitue une précieuse mise à jour, non seulement sur les études relatives aux frères Bécquer et à leur milieu mais aussi plus généralement sur la poésie espagnole post-romantique comme en témoignent divers comptes rendus (Marta Palenque, deux livres : El poeta y el burgués (Poesía y público, 1850-1900) et Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Antología - María del Carmen Simón Palmer, Escritoras españolas del siglo XIX - Lily Litvak, El tiempo de los trenes).

Les livres les plus importants publiés sur Gustavo Adolfo Bécquer et son frère depuis 1989 sont analysés, commentés et critiqués. Une abondante bibliographie est proposée pour la période 1980-1991.

La partie "Historiographie" est consacrée à l'hispaniste anglaise Rica Brown (1909-1984), auteur de l'une des plus séduisantes biographies du poète (1963).

Ce numéro contient de nombreux apports à la connaissance de l'oeuvre de Bécquer, notamment un délicieux texte du poète Rafael Montesinos ("De los álamos de Sevilla"), la présentation d'un nouveau manuscrit de la rima V, "Espíritu sin nombre", par Julián Bravo, l'historique de l'emblème que reprend la rima VII, "Del salón en el ángulo oscuro", par Luis Estepa.

Sur les poètes proches de Bécquer, il faut signaler deux contributions majeures :

- l'étude, qui n'avait jamais été faite, du Diario de Alcoy (1865-1866) dont le directeur, Augusto Ferrán, était la plupart du temps le rédacteur unique (travail de Jesús Costa et Jesús Rubio),

- un recueil de poèmes d'Eulogio Florentino Sanz suivi d'une esquisse biographique nouvelle, due à Jesús Rubio, joliment édité en un "pliego" séparé, publication d'autant plus intéressante que le professeur Rubio dispose d'un manuscrit - l'unique que l'on connaisse aujourd'hui sans doute - des poésies d'E.F. Sanz.

Puisse El Gnomo poursuivre une tâche si bien inaugurée !

Robert Pageard

(1) Pour les souscriptions, l'envoi d'articles et la correspondance, s'adresser à

Jesús Costa, Calle Vallcalent 55, 2º, 2, 25006 Lleida,

ou

Jesús Rubio, Vía Hispanidad, 4, 11-B, 50009 Zaragoza.

---

## OUVRAGES RECUS

- BESSÓ Pere.- Les llimes de la Vosgiana, Poesie.- Edicions de la Guerra, València, 1987.
- BROSSA Joan.- Ventall de Poemes Urbans.- Edicions de la Guerra, València, 1988.
- BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE D'AMERIQUE LATINE, 19, 1992.- Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- CAMP DE MINES, POESIA CATALANA DEL PAÍS VALENCIÀ, 1980-1990, POESIA.- Edicions de la Guerra, València, 1991.
- DE MATOS Luis.- L'EXPANSION PORTUGAISE DANS LA LITTERATURE LATINE DE LA RENAISSANCE, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- GRANELL Marc.- TRIA PERSONAL 1976-1989, POESIA.- Edicions de la Guerra, València, 1990.
- INVESTIGACION FRANCO-ESPAÑOLA, ESTUDIOS, n°s 5, 6, 7, 8, Año 1991-1992.- Grupo de Investigación Franco-Española, Universidad de Córdoba.
- HISTOIRES TRAGICO-MARITIMES, TROIS RECITS PORTUGAIS DU XVI SIECLE, Editions Chandaigne, Librairie Portugaise, 1992.
- MANLEY HOPKINS Gérard.- EL NAUFRAGI DEL DEUTSCHLAND.- POESIA, Edicions de la Guerra, València, 1992.
- NAVARRO Joan.- TRIA PERSONAL 1973-1987, POESIA.- Edicions de la Guerra, València, 1992.
- QUADERNI IBERO-AMERICANI n° 71, OMAGGIO A RAFAEL ALBERTI.- Bulzoni Editore, Roma, Giugno, 1992.- Ciclo XVIII, Vol. IX.
- QUADRANT n° 8, 1991.- Centre de Recherches en Littérature et Langue Portugaise, Université Paul Valéry, Montpellier III.
- VOYAGE D'EUSTACHE DELAFOSSE SUR LA CÔTE DE GUINÉE, AU PORTUGAL ET EN ESPAGNE (1479-1481).- Editions Chandaigne, Librairie Portugaise, Paris, 1992.

